

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



**A LUCIDEZ DO POEMA**  
**A MEDITAÇÃO METAPOÉTICA COMO CAMINHO FILOSÓFICO**  
**E SAPIENCIAL EM ANTÓNIO RAMOS ROSA**

Maria Helena Costa de Carvalho

Orientadores: Prof. Doutor Manuel Amador Frias Martins  
Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria de Fátima Rodrigues de Freitas Morna

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos de Literatura e Cultura, na especialidade de Estudos Portugueses.

2022



UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



A LUCIDEZ DO POEMA

A MEDITAÇÃO METAPOÉTICA COMO CAMINHO FILOSÓFICO  
E SAPIENCIAL EM ANTÓNIO RAMOS ROSA

Maria Helena Costa de Carvalho

Orientadores: Prof. Doutor Manuel Amador Frias Martins

Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria de Fátima Rodrigues de Freitas Morna

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos de Literatura e Cultura, na especialidade de Estudos Portugueses.

Júri:

Presidente: Doutor João Miguel Quaresma Mendes Dionísio, Professor Associado com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Vogais: - Doutora Ana Paula Coutinho Mendes, Professora Associada com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1.<sup>a</sup> Arguente);  
- Doutora Paula Cristina Lopes da Costa, Professora Associada com Agregação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2.<sup>a</sup> Arguente);  
- Doutora Cristina Filomena Almeida Ribeiro, Professora Catedrática Aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Vogal);  
- Doutor Carlos João Tavares Nunes Correia, Professor Associado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Vogal);  
- Doutor Manuel Amador Frias Martins, Professor Auxiliar com Agregação Aposentado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Orientador).

Tese financiada pela FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, através de uma bolsa individual de doutoramento com a referência SFRH/BD/115754/2016 e de uma subsequente bolsa excepcional com a referência COVID/BD/151763/2021.





## Agradecimentos

No longo tempo exigido por este trabalho, várias foram as presenças de feição solar que me ajudaram a iluminar o caminho ou a continuar apesar das sombras. Às que foram mais decisivas ou constantes, deixo agora o meu agradecimento.

Agradeço, em primeiro lugar, aos orientadores desta dissertação: ao Professor Manuel Frias Martins, o primeiro grande cúmplice deste percurso, pela rara generosidade, pela dádiva da confiança e da liberdade, pela leitura atenta, pelas indicações precisas, pela fecunda discussão; à Professora Fátima Freitas Morna, pelo gentil e incondicional apoio, e pela fonte de inspiração que representa.

O meu agradecimento estende-se aos demais mestres que, nos estudos filosóficos e nos estudos literários, deixaram uma marca de inteligência e de incentivo. Senti a sua secreta companhia em vários momentos da escrita destas páginas. Restringindo-me ao tempo do doutoramento, evoco as professoras Cristina Almeida Ribeiro e Paula Morão, cujas lições, tais como as dos professores que orientaram esta tese, foram importantes momentos de aprendizagem, descoberta e estímulo. Agradeço também ao Professor Ernesto Rodrigues, por tornar possível a realização, em 2018, de um congresso dedicado a António Ramos Rosa, bem como pela partilha, com a disponibilidade e bonomia que lhe são inerentes, de alguns textos dispersos do autor.

Uma palavra de agradecimento cabe também àqueles que, tendo a generosidade de responder ao repto de uma jovem investigadora com poucos créditos para além do seu entusiasmo, participaram como oradores no referido congresso e/ou como autores no livro de ensaios posteriormente publicado. Possa a minha gratidão chegar de alguma forma a dois mestres, amigos dilectos de Ramos Rosa, que nos deram a honra da sua presença no congresso: Eduardo Lourenço e João Rui de Sousa. Agradeço ainda a todas as outras pessoas, muitas delas colegas do CLEPUL, que, de formas diversas, contribuíram para a realização e qualidade de tais projectos.

Um especial agradecimento é devido à Agripina Costa Marques e à Maria Filipe Ramos Rosa, pela gentileza com que me acolheram e pela confiança e entusiasmo com que acolheram a ideia deste trabalho. À Maria Filipe, agradeço também o inestimável apoio em vários momentos da organização das actividades dedicadas à obra do seu pai, bem como a ajuda na tradução para português de algumas das cartas inéditas que apresentamos no final desta tese.

É também o momento de agradecer, em modo de celebração, aos colegas e amigos com quem tenho tido o privilégio de partilhar o pensamento, as intuições e a alegria. Deixo, assim, um abraço infinito aos dois grandes cúmplices deste longo percurso, a Sofia A. Carvalho, em cuja amizade cabem os muitos prodígios da (minha) vida, e o Rui Rego, notável cúmplice de ideias e histórias, mas também ao Bruno Ministro, à Carla Datia, ao Carlos Serra, ao João Cambado, à Madalena Costa Lima, ao Manuel Gonçalves, ao Rui Sousa, à Sofia Santos e à Susana Vieira. Cada um deles sabe as razões do meu agradecimento.

O maior abraço pertence aos meus pais e à minha irmã. Em todos os caminhos, são eles a luz do meio-dia.

## Resumo

Protagonista de uma obsessiva interrogação da palavra e do poema, por via de um trânsito contínuo entre escrita poética e reflexão crítica sobre o fenómeno poético, António Ramos Rosa (1924-2013) emerge como um autor singular no quadro da poesia portuguesa da segunda metade do século XX. Estando a leitura/recepção da obra poética rosiana ainda marcada pela associação da sua forte dimensão metapoética à ideia de uma certa circularidade monotemática e estéril, ou de uma poesia “racional”, importa-nos iluminar o alcance sensorial e ontológico, cósmico e mesmo sapiencial que a poesia rosiana lograria.

Nesse sentido, este trabalho procurará mostrar que a *meditação metapoética* desenvolvida por Ramos Rosa ao longo da sua extensíssima obra não só não condenou a sua poesia a uma fria clausura no plano textual, como contribuiu decisivamente para a abertura ao real, para o efeito de *evidência* e o sentido de comunhão que se tornariam cada vez mais sensíveis na sua escrita. Para tal, propomo-nos aclarar o fio que, sob a égide da *lucidez* poética consagrada pelo autor, nos conduz da sua *meditação metapoética* a uma meditação poética de cariz *ontofenomenológico* e *sapiencial*, ou seja, da sua metapoesia a uma poesia cuja sageza propicia um conjunto de intuições de acento filosófico-sapiencial. É nosso intento contribuir, desta forma, para a compreensão da exigência e do alcance (cognitivo e ontológico) do percurso poético de Ramos Rosa, bem como, colateralmente, para o debate em torno de tópicos como a (auto-)referência poética, o estatuto ontológico do texto poético ou a relação filosofia-literatura.

**Palavras-chave:** modernidade poética; metapoesia; real; ontofenomenologia poética; poesia sapiencial.

## Abstract

Protagonist of an obsessive interrogation of the word and the poem, through a continuous transit between poetic writing and critical reflection on the poetic phenomenon, António Ramos Rosa (1924-2013) emerges as a singular author in the context of Portuguese poetry in the second half of the 20th century. As the reading/reception of Rosa's poetic work is still marked by the association of its strong metapoetic dimension to the idea of a certain monothematic and sterile circularity, or of a "rational" poetry, it is important for us to illuminate the sensorial and ontological, cosmic and even sapiential reach that Rosa's poetry would achieve.

In this sense, this work tries to show that the *metapoetic meditation* developed by Ramos Rosa throughout his very extensive work not only did not condemn his poetry to a cold cloister in the textual plane, but also contributed decisively to the opening to the real, to the effect of evidence and to the sense of communion that would become increasingly sensitive in his writing. To this end, we propose to clarify the thread that, under the aegis of the poetic *lucidity* consecrated by the author, leads us from his *metapoetic meditation* to a poetic meditation of an *ontophenomenological* and *sapiential* nature, that is, from his metapoetry to a poetry whose wisdom provides a set of intuitions with a sapiential and philosophical accent. It is our intention to contribute, in this way, to the understanding of the (cognitive and ontological) demand and scope of Rosa's poetic path, as well as, collaterally, to the debate around topics such as poetic (self-)reference, the ontological status of the poetic text or the philosophy-literature relationship.

**Keywords:** poetic modernity; metapoetry; real; poetic ontophenomenology; wisdom poetry.

# Índice

Resumo.....	7
Abstract.....	8
Considerações prévias.....	13
Abreviaturas.....	17

<b>Introdução.....</b>	<b>23</b>
------------------------	-----------

## Capítulo I

### **Poesia e *meditação* — no rasto da modernidade poética**

<i>Limiar</i> .....	33
1. A modernidade poética (uma aproximação).....	34
a) Um conceito <i>in fieri</i> .....	34
b) A tríade de ouro.....	41
2. O poema como <i>meditação</i> .....	53
3. António Ramos Rosa, um <i>meditador moderno</i> .....	65
a) As duas faces de Jano.....	65
b) Uma <i>meditação</i> em contexto.....	71
c) Sob o signo da poesia moderna.....	82

## Capítulo II

### **Uma *meditação metapoética*: poema e(m) auto-reflexão**

<i>Limiar</i> .....	93
1. Traços, afluentes, ressonâncias.....	94
2. Metapoesia — breve itinerário.....	105
3. Quando o poema medita o poema.....	113
a) <i>Escrever</i> : diferença, circularidade, repetição.....	113
b) <i>Caminhar um caminho de palavras</i> (e uma travessia do deserto).....	122

c) Palavra poética, real, significação.....	130
d) O acto poético: desconhecido, impessoalidade, risco.....	149
e) O poema como <i>ficção</i> (do poema).....	166

### Capítulo III

#### Uma *meditação ontofenomenológica*: olhar, corpo, espaço, (in)visível

<i>Limiar</i> .....	173
1. Preâmbulo: investigação fenomenológica e arte/poesia.....	174
a) Um regresso às <i>coisas mesmas</i> .....	174
b) <i>A paisagem pensa-se em mim</i> — fenomenologia e obra artística/poética.....	178
c) Poesia e fenomenologia: evidência, horizonte, referência.....	182
2. Da fenomenologia do poema a uma ontofenomenologia poética.....	193
3. A construção de uma <i>ontofenomenologia poética</i> .....	207
a) <i>Palavras que são olhos</i> — poema, evidência, ser, horizonte.....	207
b) Ocupar o espaço, construir o corpo.....	224
c) A visão do <i>aberto</i> .....	242
d) No limite da visão: <i>algo/há</i> , invisível, figura.....	252

### Capítulo IV

#### Uma *meditação sapiencial*: vazio e terra, génese e todo, ascese e comunhão

<i>Limiar</i> .....	273
1. Uma <i>alegria nova</i> e o inexorável apelo do vazio.....	274
2. Da génese e do todo: ascese e comunhão poéticas.....	285
a) Escrever para integrar a <i>unidade pura</i> e o <i>sopro cósmico</i> .....	285
b) O <i>branco vazio</i> ou a <i>génese branca</i> .....	301
c) Em busca da <i>relação total</i> : imanência, contemplação, Deus.....	313
d) Uma <i>ignorância lúcida</i> , um <i>silêncio núbil</i> .....	331
3. Uma <i>lúcida paixão</i> : escrita, vida, pensamento, posteridade.....	340
<b>Considerações finais</b> .....	351

Bibliografia.....	361
Obras de António Ramos Rosa.....	389
ANEXOS (correspondência inédita)	
I. Cartas de Robert Bréchon .....	399
Anexo 1 – Carta de 24 de Janeiro de 1993.....	399
Anexo 2 – Carta de 21 de Março de 1993.....	401
Anexo 3 – Carta de 4 de Outubro de 1993.....	405
II. Cartas para Roger Munier .....	407
Anexo 4 – Carta de 23 de Agosto de 1976.....	407
Anexo 5 – “Le Domaine Enchanté” [carta de 12/03/1979].....	412
Anexo 5.1 – “Le Domaine Enchanté” [versão éditada].....	419
Anexo 6 – Carta de 20 de Maio de 1983.....	424
III. Cartas para Rodolfo Alonso.....	427
Anexo 7 – Carta de 2 de Dezembro de 1982.....	427
Anexo 8 – Carta de 4 de Dezembro de 1982.....	431
Anexo 9 – Poema “O desenhado corpo” .....	437
Anexo 10 – Poema “Zenão de Eleia” .....	438





# Considerações prévias

## 1. Ortografia

A presente dissertação não segue o novo acordo ortográfico (AO90) por decisão individual da autora.

## 2. Citação e referenciação da obra de António Ramos Rosa

### a) Volumes de poesia e de ensaio/crítica

A identificação das obras de António Ramos Rosa citadas — de poesia e de ensaio/crítica — será feita pela apresentação da abreviatura do título do volume em questão (ver lista de abreviaturas). Em virtude da assinalável extensão da obra poética do autor e do facto de a maioria dos seus títulos se encontrar esgotada, optamos pela referência aos volumes da *Obra Poética* que vem sendo editada pela Assírio & Alvim desde 2018 sempre que o livro citado estiver neles incluído. Nesses casos, a referenciação bibliográfica é feita através da apresentação de duas siglas: a do volume da *Obra Poética* em que o livro em questão se encontra e a do próprio livro (e.g.: OP-I/CC).

À data da conclusão desta tese, apenas dois dos três volumes previstos da *Obra Poética* foram publicados, compilando a poesia rosiana dada à estampa desde a plaquete inaugural *O Grito Claro* (1958) até *Figuras Solares* (1996). Por essa razão, os livros que vieram a lume após *Nomes de Ninguém* (1997), inclusive, são citados a partir da sua edição individual. Será também esse o caso dos livros escritos em colaboração e dos escritos em resposta a outras obras (caso, e.g., de *A Imobilidade Fulminante*), na medida em que não integram a referida *Obra Poética*. À excepção de duas ocorrências devidamente assinaladas, a referência às obras ainda não editadas no contexto da *Obra Poética* faz-se com base na primeira edição das mesmas.

## **b) Textos não recolhidos em colectânea**

A referenciação dos textos ensaísticos e críticos não recolhidos pelo autor em colectânea, bem como das suas entrevistas e depoimentos, seguirá a norma geral adoptada neste trabalho (autor, data), fazendo-se pelo ano do periódico ou volume citado.

## **c) Correspondência**

No que respeita à correspondência do autor, édita e inédita, indicar-se-á apenas a data da missiva citada, estando toda a informação sobre as respectivas fontes — nomeadamente, no caso das cartas inéditas, sobre os arquivos e espólios a que pertencem — disponibilizada na bibliografia (ver “Correspondência de e para A. Ramos Rosa”). É ainda de notar que as cartas que integram o espólio de Ramos Rosa na Biblioteca Nacional de Portugal (Esp. N7), bem como as cartas da autoria do poeta que se encontram nos espólios de poetas franceses conservados na Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, não têm ainda cota individual atribuída, razão pela qual não disponibilizamos essa informação na bibliografia.

## **3. Antecedentes da dissertação**

O presente estudo beneficiou de alguns diálogos, textos e actividades por nós desenvolvidos no âmbito da bolsa de doutoramento financiada pela FCT (2017-2021) de que usufruímos, a saber:

### **a) Organização de evento científico**

Congresso Internacional “António Ramos Rosa: Escrever o Poema Universal”, organizado pelo CLEPUL. Biblioteca Nacional de Portugal, 17 a 19 de Outubro de 2018.

## **b) Organização de colectânea de ensaios**

CARVALHO, Helena Costa (org.). 2021. *António Ramos Rosa: Escrever o Poema Universal*. Prefácio de Ernesto Rodrigues. Lisboa: CLEPUL. ISBN: 978-989-9012-18-9.

## **c) Publicações em obras colectivas e periódicos**

CARVALHO, Helena Costa. 2021. “A boca trémula do poema: criação poética e risco em António Ramos Rosa”, in *Id.* (org.), *António Ramos Rosa: Escrever o Poema Universal*. Prefácio de Ernesto Rodrigues. Lisboa: CLEPUL. 45-58. ISBN: 978-989-9012-18-9.

CARVALHO, Helena Costa. 2021. “The *total relation*: poetry, real, and intimacy in António Ramos Rosa”, in Carlos João Correia e Emília Ferreira (org.), *Aesthetics, Art and Intimacy*. Lisboa: CFUL. 25-36. ISBN: 978-989-8553-52-2.

CARVALHO, Helena Costa. 2021. “‘Para viver no ser aberto [...] como uma força fraterna’: a exigência da fraternidade na obra de António Ramos Rosa”, in José Eduardo Franco e António Manuel Ribeiro Rebelo (coord. científica), *Utopia Global do Espírito Santo*, vol. 2: *Expressões Regionais e Projeções Globais*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 665-679. ISBN: 978-989-26-2172-2.

CARVALHO, Helena. 2019. “[Recensão a] *Obra Poética I*, de António Ramos Rosa”, *Colóquio/Letras*, n.º 201 (Maio). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 201-218. ISSN: 0010-1451.

CARVALHO, Helena Costa. 2017. “‘Uma lembrança acordada nos poetas’: a filosofia poética de Teixeira de Pascoaes e António Ramos Rosa”, in Sofia A. Carvalho (coord.), *Teixeira de Pascoaes*, vol. 3: *Pensamento e Missão*. Lisboa: Colibri. 303-314. ISBN: 978-989-689-653-9.

## **d) Comunicações em encontros científicos**

“O poema como ficção do poema. A questão da (auto-)referência na poesia moderna à luz de António Ramos Rosa”. VI Encontro Ibérico de Estética: “Arte e Sociedade”. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 24 a 26 de Outubro 2019.

“A boca trémula do poema: criação poética e risco em António Ramos Rosa”. Congresso Internacional “António Ramos Rosa: Escrever o Poema Universal”. Biblioteca Nacional de Portugal, 17 a 19 de Outubro de 2018.

“*A relação total*: poesia, real e intimidade em António Ramos Rosa”. IV Encontro Ibérico de Estética: “Estética, Arte e Intimidade”. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 14 a 16 de Dezembro de 2017.

“Uma lembrança acordada nos poetas’: a filosofia poética de Teixeira de Pascoaes e António Ramos Rosa”. Congresso Internacional “Teixeira de Pascoaes: Pensamento e Missão”. Biblioteca Municipal de Amarante, 27 a 31 de Março de 2017.

#### **e) Investigação em bibliotecas francesas (Outubro-Novembro de 2019)**

Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet: Consulta de vários manuscritos de António Ramos Rosa (cartas, cartões-postais, provas de livros, etc.) presentes nos espólios de Jean Tortel, André Frénaud, Philippe Jaccottet e Roger Munier.

Bibliothèque Nationale de France: Consulta e reprodução de textos de e sobre António Ramos Rosa publicados em França, bem como de outros textos de interesse para o presente estudo.

## Abreviaturas

(Obras de António Ramos Rosa)\*

### *Obra Poética* (ed. Assírio & Alvim)

OP-I *Obra Poética I*. Organização e revisão de Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018.

Integra as obras publicadas entre *Viagem através duma Nebulosa* (1960) e *No Calcanhar do Vento* (1987), inclusive. Não contempla, enquanto obras autónomas, alguns títulos que foram posteriormente publicados como capítulos de outras obras, a saber: *A Imagem* (em *A Nuvem sobre a Página*), *Le Domaine Enchanté* (em *O Centro na Distância*, com o título “Proposições sobre ‘Le Domaine Enchanté’ de Magritte”) e *Figura: Fragmentos* (em *O Incerto Exacto*, com o título *Fragmentos: Figura*). Não são igualmente contemplados *O Grito Claro* e *Figurações*, cujos poemas foram integrados em *Viagem através duma Nebulosa* e *O Incêndio dos Aspectos*, respectivamente.

OP-II *Obra Poética II*. Organização e revisão de Luis Manuel Gaspar. Lisboa: Assírio & Alvim, 2020.

Integra as obras publicadas entre *O Livro da Ignorância* (1988) e *Figuras Solares* (1996), inclusive.

### Volumes citados

- A *Acordes*. Lisboa: Quetzal Editores, 1989.
- AI *As Armas Imprecisas*. Porto: Edições Afrontamento, 1992.
- AS *O Aprendiz Secreto* [2001], 2.<sup>a</sup> edição. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2005.
- ASS-CI *Animais do Sol e da Sombra seguido de Corpo Inicial*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2003.
- BI *Boca Incompleta*. Lisboa: Arcádia, 1977.

---

\* Uma vez que todas as referências se encontram completas na lista de obras de António Ramos Rosa que se encontra no final desta tese, escusamo-nos de apresentar, na lista que agora se

- C *Clareiras*. Lisboa: Ulmeiro, 1986.
- CA *Círculo Aberto*. Lisboa: Editorial Caminho, 1979.
- CC *A Construção do Corpo*. Lisboa: Portugália Editora, 1969.
- CCa *Ciclo do Cavalo*. Porto: Limiar, 1975.
- CD *O Centro na Distância*. Lisboa: Arcádia, 1981.
- CI *Clamores*. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.
- CV *No Calcanhar do Vento*. Coimbra: Centelha, 1987.
- D *Declives*. Lisboa: Contexto Editora, 1980.
- D-PV *Delta seguido de Pela Primeira Vez*. Lisboa: Quetzal Editores, 1996.
- DII-IE *O Deus da Incerta Ignorância seguido de Incertezas ou Evidências*. Guimarães: Pedra Formosa, 2001.
- DN *O Deus Nu(lo)*. Viana do Castelo: Centro Cultural do Alto Minho, 1988.
- DO *Deambulações Oblíquas*. Lisboa: Quetzal Editores, 2001.
- DS *Dinâmica Subtil*. Lisboa: Ulmeiro, 1984.
- E *Estrias*. Lisboa: Átrio, 1990.
- EVES *Estou Vivo e Escrevo Sol*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1966.
- F *Ficção*. Porto: Edições Nova Renascença, 1985.
- FA *Facilidade do Ar*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.
- FS *Figuras Solares*. Lisboa: Ara-Galeria de Arte/Publicações Dom Quixote, 1996.
- G *Gravitações*. Lisboa: Litexa, 1983.
- Ge-C *Génesis seguido de Constelações*. Lisboa: Roma Editora, 2005.
- I *A Imagem*. Porto: O Ouro do Dia, 1977.
- IA *O Incêndio dos Aspectos*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- ID *A Imagem e o Desejo*. Lisboa: Universitária Editora, 1998.
- IE *O Incerto Exacto*. Lisboa: & etc, 1982.
- IF *A Intacta Ferida*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- IFu *A Imobilidade Fulminante*. Porto: Campo das Letras, 1998.
- IO *Incisões Oblíquas: Estudos sobre Poesia Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

- LAI *Lâmpadas com Alguns Insectos*. Guimarães: Pedra Formosa, 1992.
- LI *O Livro da Ignorância*. Ponta Delgada: Signo, 1988.
- M *Mediadoras*. Lisboa: Ulmeiro, 1985.
- MD *As Marcas no Deserto*. Lisboa: & etc, 1978.
- MM *Meditações Metapoéticas* (em colaboração com Robert Bréchon). Lisboa: Editorial Caminho, 2003.
- MV-ED *À Mesa do Vento seguido de As Espirais de Dioniso*. Guimarães: Pedra Formosa, 1997.
- NFLL *Numa Folha, Leve e Livre*. Póvoa de Santa Iria: Lua de Marfim, 2013.
- NM *Navio da Matéria*. Corunha: Espiral Maior, 1994.
- NN *Nomes de Ninguém*. Lisboa: Editorial O Escritor, 1997.
- NP *A Nuvem sobre a Página*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.
- NS *O Não e o Sim*. Lisboa: Quetzal Editores, 1990.
- OE *Ocupação do Espaço*. Lisboa: Portugália Editora, 1963.
- P *As Palavras*. Porto: Campo das Letras, 2001.
- Pa *Passagens*. Porto: Edições Asa, 2004.
- PA *A Parede Azul: Estudos sobre Poesia e Artes Plásticas*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- PAg *O Princípio da Água*. Viana do Castelo: Centro Cultural do Alto Minho, 2000.
- PD *Prosas seguidas de Diálogos*. Faro: 4Águas Editora, 2011.
- PLL *Poesia, Liberdade Livre*. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1962.
- PMIR-I *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real I*. Lisboa: Edições Arcádia, 1979.
- PMIR-II *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real II*. Lisboa: Edições Arcádia, 1980.
- PN *A Pedra Nua*. Lisboa: Moraes Editores, 1972.
- PS *Pólen-Silêncio*. Porto: Limiar, 1992.
- PS-NF *Pátria Soberana seguido de Nova Ficção* [1999], 2.<sup>a</sup> edição. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2001.
- QI *Quando o Inexorável*. Porto: Limiar, 1983.
- QN *O Que não Pode Ser Dito*. Évora: Casa do Sul, 2003.

- RE *A Rosa Esquerda*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- RN *Relâmpago de Nada*. Fafe: Labirinto, 2004.
- SE *O Sol É Todo o Espaço*. Lisboa: Editorial Escritor, 2002.
- SOS *Nos Seus Olhos de Silêncio*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.
- SRT *Sobre o Rosto da Terra*. Covilhã: Livraria Nacional, 1961.
- T *Terrear*. Lisboa: Minotauro, 1964.
- TI *Em torno do Imponderável*. Évora: Editora Licorne, 2012.
- TLM *Três Lições Materiais*. Lisboa: Kairos, 1989.
- Tr *Tr3s*. Lisboa: & etc, 1995.
- TR *O Teu Rosto*. Guimarães: Pedra Formosa, 1994.
- VD *Os Volúveis Diademas*. Vila Nova de Gaia: Editora Ausência, 2002.
- VI *Voz Inicial*. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1960.
- VIn *Versões/Inversões*. Santarém: O Mirante, 1997.
- VN *Viagem através duma Nebulosa*. Lisboa: Edições Ática, 1960.
- VV *Volante Verde*. Lisboa: Moraes Editores, 1986.



*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*

*António Ramos Rosa, Boca Incompleta*

*Já nada me separa de uma matéria lúcida  
que trabalho e acarício com o meu corpo inteiro.*

*Idem, No Calcanhar do Vento*

*Talvez a escrita seja uma expansão do universo  
e o que parece fantasia ou arbitrários lances  
seja a lucidez da energia cósmica*

*Idem, Deambulações Obíquas*



## Introdução

### *Porque não se pode começar no princípio*<sup>1</sup>

Como dizer o princípio sem dele construir já a *ficção*? A injunção para a qual esta pergunta aponta, e que perpassa em grande medida a reflexão desenvolvida neste trabalho, assoma, desde logo, na tentativa de situarmos a origem desta tese, ponto insondável em que vários fios se confundem.

Poderíamos dizer que, no *princípio*, foi o encontro com a obra de António Ramos Rosa, o fascínio de descobrirmos uma poesia cujo sentido de adesão ao real convivia com uma dimensão em certa medida *crítica*, apontando para esse impulso inicial da escrita e do pensamento anterior à cisão entre poético e especulativo. Seguindo este fio, poderíamos ainda dizer que Ramos Rosa foi um dos autores que nos inspiraram a escrever uma dissertação de mestrado sobre a relação possível entre filosofia e literatura<sup>2</sup>. Mas há um outro fio plausível, que, colocando no *princípio* um interesse antigo pela filosofia da literatura, nos conduziu ao referido trabalho de mestrado e, deste, ao estudo da obra de Ramos Rosa, enquanto espaço fecundo para a exploração de tópicos e questões que não pudemos aprofundar antes, ou que entretanto se tornaram mais prementes. Certo é que, como o poeta escreve, “o destino e a liberdade nascem/ na distorção das linhas, nos encontros” (OP-I/NP: 649). E foi do feliz encontro com a poesia rosiana, com toda a distorcida causalidade que determina um encantamento, que nasceu este trabalho.

António Ramos Rosa (1924-2013) é umas dessas raras figuras que, não só dedicaram toda a vida à escrita, como se desdobraram em múltiplas formas do *escrever*. Poeta, crítico, ensaísta e tradutor, destaca-se como uma das vozes mais marcantes da poesia portuguesa da segunda metade do século XX, mas também como uma das nossas mais agudas consciências críticas do fenómeno poético. A

---

<sup>1</sup> António Ramos Rosa (OP-I/BI: 550).

<sup>2</sup> A dissertação, intitulada “Filosofia e Literatura: O sentido e a medida de uma relação possível em Maurice Blanchot e Paul Ricœur”, foi defendida na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em Julho de 2013, no âmbito do mestrado em Filosofia.

sua extensíssima obra — perto de 80 livros de poesia e um total bibliográfico de mais de 100 volumes, se incluirmos, para além das antologias poéticas, os vários livros escritos em colaboração e as colectâneas de textos críticos e ensaísticos — testemunha um percurso original no quadro da poesia portuguesa contemporânea. Ancorado num contínuo trânsito, quando não miscigenação, entre poesia e reflexão crítica, esse percurso tem como grande motor a interrogação da matéria verbal do poema, desde sempre associada à interrogação do próprio real. Como mostram as epígrafes que povoam algumas das suas obras poéticas, bem como as alusões que faz na sua escrita ensaística, tal interrogação foi-se nutrindo de várias leituras filosóficas, revelando-se Ramos Rosa, desde cedo, um *poeta impulsionado pela filosofia*, como antes se tinha apresentado Fernando Pessoa (cf. Pessoa, 1966: 13).

Entre os seus contemporâneos, e também agora, a demanda poética de Ramos Rosa suscitaria reacções díspares. Se alguns a olharam quase exclusivamente pela lente da “poesia da poesia”, muitas vezes na sua versão mais estreita, apontando-lhe uma circularidade sem saída, um formalismo estéril ou a estranha e árida configuração de uma poesia intelectual, outros nela avistaram uma das mais singulares, estimulantes e frutíferas poéticas pós-pessoanas. Foi este o caso, desde logo, de Eduardo Lourenço e de vários poetas que cedo indigitaram Ramos Rosa como mestre e reclamaram o seu legado, como os poetas da Poesia 61 e, ainda nos anos 60, o grupo da Poesia Experimental.

Certo é que a associação, que cedo começou a ser feita, de Ramos Rosa a uma poesia monótona e monotemática, obsidiada pelo questionamento da palavra poética, bem como a publicação torrencial — nos anos 80 e, sobretudo, nos anos 90 — de volumes poéticos e a dispersão por casas editoriais, terão concorrido para que as suas obras mais tardias não tivessem captado a mesma atenção que os volumes dos anos 60 e 70, altura em que a sua pulsão metapoética tinha culminado numa poesia do *deserto* e da *aridez*. Tais factos terão contribuído para que se tivesse cristalizado uma certa ideia da poesia rosiana que reportava sobretudo às primeiras décadas da produção do autor, não abarcando, ou não tendo na devida atenção, um conjunto de obras que, sobretudo a partir de meados dos anos 80, tornavam sensível o efeito de *evidência* e a comunhão com o real mais originário que o autor

desde cedo, quer em poemas quer em textos ensaísticos, tinha apontado como horizonte. Acreditamos que os efeitos dessa leitura parcial, que falha o alcance poético e ontológico, sapiencial e cósmico, que a obra rosiana viria a lograr, se fazem sentir até hoje, facto que também impulsionou a escrita desta dissertação.

Tendo em vista o exposto, cabe-nos dizer que este trabalho parte de uma dupla motivação: por um lado, a que se prende com a possibilidade de, estando nós agora em condições de abarcar a totalidade da produção do autor, contribuímos para a iluminação do percurso, da singularidade e do alcance da extensa obra que nos deixou; por outro, a que, decorrendo dos nossos interesses teóricos, encontra em Ramos Rosa um *corpus* privilegiado para um questionamento da natureza e do estatuto cognitivo e ontológico do texto poético.

Estas duas ordens de razões confluem no objectivo que nos norteará: o de mostrar que a *meditação metapoética*<sup>3</sup> protagonizada por António Ramos Rosa ao longo de toda a sua obra, sob o reclamado signo da “poesia moderna”, não só não redundou num jogo de espelhos ou numa circularidade sem saída, como contribuiu decisivamente para a abertura ao real, o efeito de *evidência* e o sentido de comunhão que se foram amplificando na sua poesia, propiciando um conjunto de intuições de acento filosófico e sapiencial que, a nosso ver, merecem uma perscrutação atenta. Nesse sentido, procuraremos iluminar três níveis ou intensidades da *meditação* que encontramos na poesia rosiana, bem como o fio que as atravessa e torna contíguas: uma *meditação metapoética*, uma *meditação ontofenomenológica* e uma *meditação sapiencial*.

A sugestão de que o poema tem uma “língua bífida” (P: 100), ou seja, de que nele convivem duas pulsões, na medida em que aponta simultaneamente para dentro e para fora de si, assoma cedo na escrita — tanto poética, como ensaística — de Ramos Rosa, pondo em perspectiva uma dupla vocação do texto poético: metapoética e ontológica. Consciente de que “Uma corrente única atravessa as coisas e as palavras/ O mundo nasce a cada palavra e é a palavra que nasce” (OP-I/BI: 548), a poesia rosiana tornar-se-ia ela mesma palco dessa dupla pulsão, introvertida e extrovertida, ou autotélica e heterotélica, do texto poético, pela qual

---

<sup>3</sup> Esta formulação, que será central neste estudo, provém da obra *Meditações Metapoéticas* (2003), trabalho poético resultante de uma colaboração entre António Ramos Rosa e Robert Bréchon.

a interrogação do próprio poema e a interrogação do real se tornam cúmplices e interdependentes. É deste nó ou vaivém fundamental que parte o nosso trabalho, visto que o objectivo que assumimos para a nossa reflexão implicará mostrar em que medida o questionamento em torno da génese e da matéria do poema levado a cabo na metapoesia rosiana vai abrindo espaço e, mais do que isso, gerando conteúdo fecundo para uma meditação sobre a génese e a natureza do ser ou do real. Trata-se, pois, de perscrutar o alcance da *lucidez* poética tantas vezes reclamada na poesia rosiana a partir da homologia fundamental que nela se estabelece entre poema, corpo, natureza e universo, enquanto figuras de uma mesma “matéria lúcida” (OP-I/CV: 1175).

Procuraremos aclarar as modulações, os recursos e os frutos dessa criação/interrogação conjunta da palavra e do real que se tornam sensíveis no *caminho de palavras* (OP-I/SRT: 135) de Ramos Rosa em quatro andamentos, cujos tópicos e propósitos apresentamos agora de forma breve, uma vez que todos os capítulos se iniciam com um *limiar* que faz essa explanação.

Num primeiro capítulo, deter-nos-emos na *meditação* de feição moderna, em que o poético gera o seu próprio questionamento, que se configura na obra poética e ensaística de Ramos Rosa, e que deflagra, na sua poesia, na forma de uma *meditação metapoética*. Nesse sentido, começaremos por atentar na noção de *modernidade poética* que subjaz à criação e ao pensamento do autor, procurando averiguar a ascendência e o recorte de tal noção, o que nos levará a focalizar a trindade formada por Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud. Feito esse enquadramento geral, deter-nos-emos no papel do poeta e ensaísta enquanto criador e divulgador dessa modernidade em solo português.

O segundo capítulo focar-se-á na *meditação metapoética* engendrada na escrita de Ramos Rosa. Começamos por aclarar alguns aspectos mais gerais de tal forma de meditação, em diálogo com alguns pressupostos teórico-filosóficos que acompanharam a chamada “poesia da poesia” do século XX, apresentando depois um breve itinerário da obra rosiana à luz da sua dimensão metapoética. Desenhada essa moldura, procuraremos aclarar alguns pontos nevrálgicos da metapoesia rosiana, pondo em evidência alguns dos seus tópicos e dinâmicas fundamentais, nomeadamente: a exigência da repetição e da circularidade da escrita; a ideia de

escrita como *caminhar um caminho de palavras*; a relação da palavra poética com o *real* e a questão da significação; a exigência da impessoalidade; e a noção de poema como *ficção*.

Num terceiro capítulo, procuraremos compreender de que forma a fenomenologia do poema burilada na obra de Ramos Rosa abre caminho a uma meditação *ontofenomenológica*, ou àquilo a que podemos chamar uma *ontofenomenologia poética*, simultaneamente *no* poema e *do* poema, *em acto* e *em discurso*. De forma a clarificar as questões e o quadro teórico que nos acompanharão, começaremos, em jeito de preâmbulo, por sinalizar alguns pontos de contacto da fenomenologia e da ontologia com a arte, sobretudo com a poesia contemporânea. Mostraremos, depois, em traços gerais, em que medida a fenomenologia do poema a que desde cedo Ramos Rosa se dedicou abriu espaço à referida *ontofenomenologia poética*. Por fim, faremos por aclarar os contornos desta ontofenomenologia a partir de algumas questões e noções capitais: a homologia entre a palavra poética e a visão, tópico que nos levará a noções como as de *evidência*, *ser* e *horizonte*; a correlação entre espaço e corpo gizada no poema; a noção de *aberto*; e as noções de *algo/há*, *invisibilidade*, *cegueira* e *figura* como marcas de uma experiência poética que tem lugar no limite da visão.

No quarto e último capítulo, colocando o enfoque sobretudo na poesia dada ao prelo a partir dos anos 80, será tempo de avaliar em que medida a meditação levada a cabo na poesia rosiana adquiriu igualmente um carácter *sapiencial* e contemplativo, ecoando várias vozes e tradições orientais e ocidentais, entre as quais o budismo zen, o budismo tibetano e o taoísmo, bem como as tradições místicas e algumas filosofias pré-socráticas. Nesse sentido, o nosso primeiro intento será mostrar a convivência, na poesia da maturidade, da *alegria nova* anunciada em *Volante Verde* (1986), à qual se associa um sentido mais premente de comunhão com a natureza e com o universo, com o apelo e a defrontação de um *puro vazio*. Num segundo momento, tentamos mostrar em que medida a premência dos tópicos da génese e do todo conferiu à poesia rosiana uma feição ascética e, à sua maneira, mística. Para tal, dedicar-nos-emos a alguns núcleos ou veios poéticos fundamentais, como a procura de uma integração na *unidade pura*, o confronto com o *branco vazio* ou a *génese branca*, a noção de um *deus ausente* ou *nulo* e a exigência da

ignorância e do silêncio. Por fim, olhando para alguns títulos dos anos 90 e 2000, perscrutaremos os derradeiros indícios deixados pelo poeta para a compreensão da relação entre escrita, vida e pensamento cerzida na sua obra, bem como os seus acenos finais à posteridade.

Como sugere o itinerário apresentado, a nossa investigação far-se-á no espaço de cruzamento entre os estudos literários e a filosofia, mobilizando propostas, conceitos e metodologias da análise literária, da teoria e da filosofia da literatura, da estética, da ontologia e da fenomenologia. Sendo o nosso primeiro propósito contribuir para o estudo e para a compreensão da exigente obra de Ramos Rosa, acreditamos que este trabalho, ao assumir os objectivos atrás enunciados, poderá contribuir, colateralmente, para a reflexão em torno de algumas questões que atravessam as áreas referidas. Desde logo, para a reflexão em torno do estatuto ontológico e cognitivo do texto poético. Depois, para a compreensão dos mecanismos e dos recursos textuais através dos quais a auto-referência poética pode operar uma inaudita abertura ao real. Por fim, para a reflexão em torno da possível fecundidade do texto poético para a reflexão filosófica, nomeadamente para a investigação desenvolvida no âmbito da ontofenomenologia.

Pelo seu escopo, este trabalho coloca debaixo da objectiva a extensíssima obra poética de António Ramos Rosa, desde a plaquete inaugural *O Grito Claro* (1958) ao pequeno livro vindo a lume no mesmo ano da sua morte, *Numa Folha, Leve e Livre* (2013), com destaque, no final do terceiro capítulo e, sobretudo, no quarto e último capítulo, para o conjunto de obras publicadas a partir dos anos 80, tendo em vista os marcos representados por títulos como *O Incêndio dos Aspectos* (1980) e *Volante Verde* (1986). Não escusaremos, neste contexto, a leitura de algumas obras criadas em colaboração, muito especialmente o livro que o poeta escreveu com Robert Bréchon, *Meditações Metapoéticas* (2003), tal como de livros escritos em resposta a outras obras poéticas, caso, por exemplo, de *A Imobilidade Fulminante* (1998), cujo conteúdo se revela interessante para a nossa investigação. Embora ambiciosa, esta nossa opção justifica-se pela necessidade de, em certa medida, olharmos para a obra rosiana de forma retrospectiva, ou seja, entrevendo nos títulos da maturidade do poeta possíveis chaves de leitura do seu longo *caminho de palavras*. Mas tal opção justifica-se também, e inversamente, pelo facto de, nas



primeiras obras publicadas pelo autor, assomarem já, de forma mais ou menos explícita, os tópicos e as pulsões que os volumes da maturidade aprofundariam, desenhando-se um claro arco entre o início e o fim da sua aventura poética. Acresce ainda o facto de este trabalho, por ter tido o seu início já depois do desaparecimento do autor de *O Grito Claro*, estar na condição privilegiada de poder contemplar a totalidade dos textos que o autor publicou em vida.

Ainda que o principal *corpus* em análise seja a obra poética de Ramos Rosa, não deixaremos de ter também em consideração a importante obra crítico-ensaística do autor, opção que é desde logo justificada pela auto-avaliação que o próprio fazia: “[...] posso dizer que entre a minha poesia e os ensaios sobre poesia, que escrevi, há uma perfeita continuidade.” (Rosa, 1988c: 15) Na verdade, em virtude do fito que assume e do espaço em que se move, este trabalho não poderia deixar de contemplar e pôr em diálogo as dimensões poética e ensaística da escrita rosiana, sendo esse trânsito importante para se dar conta do caminho que vai da reflexão sobre a poesia a uma poesia de feição *meditativa*, e vice-versa. Teremos, assim, em atenção as quatro conhecidas colectâneas de ensaio e crítica do autor — *Poesia, Liberdade Livre* (1962), *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real* (2 vols., 1979-80), *Incisões Oblíquas* (1987) e *A Parede Azul: Estudos sobre Poesia e Artes Plásticas* (1991) —, bem como os textos mais tardios de prosa poético-ensaística, publicados mormente no *Jornal de Letras*, nos inícios dos anos 90, que seriam compilados em *Prosas seguidas de Diálogos* (2011). Para além disso, serão também convocados vários textos não recolhidos em colectânea.

Embora não esquecendo que, como adverte Roberto Juarroz (1992: 9), “lo mejor que puede decir el poeta está siempre en su poesia”, não escusaremos, ainda, o recurso a entrevistas e depoimentos, assim como a correspondência, sobretudo inédita, sempre que estes elementos nos fornecerem dados complementares e suficientemente pertinentes para a afirmação ou infirmação das hipóteses que vamos aventando.

O percurso que faremos com Ramos Rosa implicará uma certa progressão na linha temporal da sua obra, no sentido em que cada novo capítulo exigirá a leitura e análise de volumes cada vez mais tardios. Porém, progredindo em função de temas e tópicos da poética rosiana, o nosso caminho será sobretudo pontuado

por avanços e recuos na ordem cronológica, saltos e inflexões, não evitando, à semelhança da obra em estudo, uma certo efeito de redundância e de circularidade. Embora tivéssemos procurado elidir repetições ou reiteraões desnecessárias, outras houve que não conseguimos diluir, sob pena de enfraquecer um determinado argumento ou fio argumentativo.

Ficcionado este *princípio*, é hora de seguirmos por um caminho tão claro quanto possível, guiados talvez por esse *sol* do *meio-dia* avistado pelo poeta ou pela *lucidez* que, com ele, colocámos no título desta tese.

## **CAPÍTULO I**

### **POEMA E *MEDITAÇÃO***

**No rasto da modernidade poética**

*The poem of the mind [...]  
[...]  
[...] like an insatiable actor, slowly and  
With meditation, speak words that in the ear,  
In the delicatest ear of the mind, repeat,  
Exactly, that which it wants to hear [...]*

Wallace Stevens, "Of modern poetry",  
in *Parts of a World*

*[...] también el pensamiento cabe en la poesía.*

Roberto Juarroz, *Poesía y Realidad*

*Esta mão é de uma subtil complexidade  
[...]  
A sua geometria treme um pouco e a sua palma é uma  
aberta rosa  
que se recolhe quando escrevo como se meditasse*

António Ramos Rosa, [*Delta seguido de*]  
*Pela Primeira Vez*

## Limiar

Em linhas do seu diário *Conta-Corrente*, datadas de 28 de Agosto de 1979, Vergílio Ferreira, a pretexto de um poema que, segundo diz, tinha escrito sem pensar, assim medita:

O que é que isto quer dizer? Provavelmente nada. Hei-de perguntar ao Ramos Rosa para saber. Toda a poesia moderna é feita de pontes cortadas. Não cortei talvez nenhuma. Mas são-me intransitáveis. Hei-de perguntar ao Rosa, que tem o pé ligeiro para estes caminhos escabrosos. (1981a: 306)

Tais considerações dão a ver, não sem ironia, a complexidade que permeia a chamada “poesia moderna”, por um lado, e, por outro, António Ramos Rosa como alguém que, à época e em território português, teria um entendimento amplo e esclarecido de tal poesia. Neste duplo horizonte, avistamos os dois grandes objectivos que estruturam este primeiro capítulo: aclarar as exigências e os paradoxos que tecem a modernidade poética — sobretudo a que se inaugura com a tríade formada por Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud — e elucidar o papel de Ramos Rosa enquanto criador, defensor e divulgador convicto dessa modernidade, bem como alguns pressupostos em que o poeta faz assentar a sua concepção da poesia e, assim, o seu percurso poético.

Funcionará como charneira entre os dois intentos a noção, capital no contexto do nosso estudo, de *meditação poética*. É nela que assenta o propósito mais amplo deste capítulo: mostrar em que medida essa *meditação* de feição *moderna*, em que poético e crítico se reclamam mutuamente, se torna num dos pilares da obra poética e ensaística de Ramos Rosa, assim como do itinerário poético singular que procuraremos compreender ao longo dos capítulos seguintes.

## 1. A modernidade poética (uma aproximação)

### a) Um conceito *in fieri*

*Um conceito? Haverá? Contribuições para, sem dúvida. Baudelaire, Malraux... Mas conceito... não cremos. Talvez seja preciso estar na modernidade que se segue para poder construir o conceito desta modernidade.*

José Fernandes Fafe, *A Modernidade na Poesia Portuguesa Contemporânea*

Falar de modernidade, e especificamente de modernidade poética, é tentar capturar um conceito instável, trémulo, que se afirma de cada vez com um sentido e já na iminência da sua própria negação. É, portanto, um risco e uma ousadia. Cientes das armadilhas no caminho, da profusão dos pontos de derrapagem, seguimos vigilantes, guiados por alguns dos maiores poetas e pensadores dessa espécie de quimera a que se tem chamado “modernidade poética”.

Poucos conceitos se têm prestado a tanta controvérsia e a uma tão grande multiplicação de sentidos quanto o de *modernidade*, esse grande “projecto inacabado”<sup>4</sup> (Habermas, 2017). Nessa medida, começamos por ressaltar, em consonância com Eduardo Lourenço (cf. 1987c: 183), que, no contexto deste capítulo, nos interessará sobretudo a modernidade poética entendida em sentido “moderno”, tal como a burilou Baudelaire e, na sua esteira, Mallarmé e Rimbaud, entre outros. No entanto, porque o conceito que temos em mãos se presta mal a recortes rígidos e a caminhos directos, impõe-se um esforço de clarificação e problematização conceptual antes de adentrarmos essa modernidade que nos levará a Ramos Rosa.

A nossa ressalva preliminar não será despicienda se tivermos em conta que o termo “moderno” tem a sua aparição bastante antes do século XIX de Baudelaire e mesmo da famosa querela dos antigos e dos modernos no século XII, remontando

---

<sup>4</sup> A expressão pertence ao título do discurso feito por Habermas aquando da aceitação do Prémio Adorno, a 11 de Setembro de 1980: “A Modernidade — um projecto inacabado”.

pelo menos ao século v d. C.<sup>5</sup>, ao contexto da queda do Império Romano, no qual o vocábulo latino *modernus* (derivado de *modo*, que significa “recentemente”) se associava à proclamação de uma nova era cristã contra o paganismo. Esta origem longínqua mostra bem que, na verdade, nada há de moderno no conceito de *moderno*, como ironiza Paul de Man (cf. 1983: 144). Por outro lado, uma vez que o termo ressurgiu várias vezes ao longo da história para designar a negação ou a oposição face a uma ordem ou mentalidade vigente, é justo dizer, com Octavio Paz, que “[h]ay tantas ‘modernidades’ como épocas históricas” (1990: 41). Por conseguinte, *modernidade* surge como um “conceito de contraste” (Kumar, 1996: 473), ou seja, um conceito que aparece em épocas diferentes com significados diversos em função do que se nega ou afirma. Para além disso, podemos dizer com António Cícero que o *moderno* — entendido pelo autor como *agoral*, na medida em que se refere e pertence *a agora* — guarda uma ambivalência: por um lado, identifica-se com o contemporâneo ou o presente, por outro, é a negação dos mesmos, na medida em que aponta para o possível e para a mudança (cf. Cícero, 2009: 20, 154-155). Por tudo isto se compreende a hipótese avançada por Foucault, segundo a qual talvez possamos ver a modernidade mais como uma atitude do que como um período histórico (cf. Foucault, 1994b: 568).

Em prol da nossa tentativa de clarificação conceptual, importará igualmente dizer alguma coisa sobre o que a modernidade não é. Este intento impõe desde logo uma primeira destrição que implica o conceito de *modernismo*, essa “falsa modernidade”, como lhe chama Eduardo Lourenço (1987c: 185). É certo que os dois conceitos se têm visto, com frequência, confundidos, ao ponto de serem usados de forma indiferenciada ou de permutarem os seus sentidos. Não nos cabendo aqui a complexa tarefa de delimitar objectivamente o âmbito de cada um, procuraremos apenas gizar algumas linhas orientadoras que nos permitam, sem deixar de ter em conta diferentes acepções dos termos, salvaguardar operativamente uma distinção entre ambos.

A obra *Introduction à la Modernité* (1962), de Henri Lefebvre, constitui um texto crucial para a compreensão desses dois conceitos, que, segundo o autor, se

---

<sup>5</sup> A tese de que o termo remonta ao referido século parece colher amplo consenso (cf. Kumar, 1996: 473 e Benavides, 1988: 186). No entanto, segundo o *Nouveau Dictionnaire Étymologique et Historique*, o aparecimento da palavra será ainda mais antigo, datando de 1361 (cf. Dauzat *et al.*, 1977: 470).

distinguem ao ponto de se oporem, ainda que sejam inseparáveis (cf. Lefebvre, 1962: 10): o modernismo pode ser entendido como “la conscience que priment d’elles mêmes les époques, les périodes, les générations successives” (Lefebvre, 1962: 9), consistindo num conjunto de fenómenos da consciência, num facto sociológico e ideológico; a modernidade, pelo contrário, caracteriza-se por “une réflexion commençante, une ébauche plus ou moins poussée de critique et d’auto-critique, une tentative de connaissance” (Lefebvre, 1962: 10). Esta difere, pois, do modernismo “comme un concept en voie de formulation dans la société diffère des phénomènes sociaux, comme une réflexion diffère des faits” (Lefebvre, 1962: 10). Se o modernismo, na sua busca constante pelo novo, se identifica com os fenómenos sociais e com uma atitude de certeza sobre os mesmos, a modernidade descobre-se na reflexão (auto)crítica, na interrogação e na incerteza perante as transformações do mundo “moderno”. Como conceito ainda (e sempre) por formular. Se o primeiro é um conceito essencialmente histórico, o segundo assume-se como um conceito crítico, sendo sobretudo este que, como veremos, parece subjazer à teorização que Ramos Rosa faz da poesia moderna.

No âmbito da modernidade poética, parece-nos útil partir dos dois sentidos — um restrito e outro amplo — de “poesia moderna” que Octavio Paz aponta em *Los Hijos del Limo*, obra publicada em 1974:

La expresión “poesía moderna” se usa generalmente en dos sentidos, uno restringido y otro amplio. En el primero, alude al período que se inicia con el simbolismo y que culmina en la vanguardia. La mayoría de los críticos piensan que este período comienza con Charles Baudelaire. [...] En el sentido amplio, tal como se ha usado en este libro, la poesía moderna nace con los primeros románticos y sus predecesores inmediatos de finales del siglo XVIII, atraviesa el siglo XIX y, a través de sucesivas mutaciones que son asimismo reiteraciones, llega hasta el siglo XX. (1990: 168)

No domínio literário, vemos, não raras vezes, o modernismo ser identificado com a acepção restrita de “poesia moderna” apresentada por Paz, nomeadamente com o período que se inicia com Baudelaire e desemboca nas vanguardas. É nesse sentido que se desenvolve a argumentação de Gastão Cruz no ensaio “O conceito de modernidade e a poesia portuguesa contemporânea”, recolhido em *A Poesia Portuguesa Hoje*. O texto começa por apontar os dois sentidos



comummente atribuídos a “modernidade”, explicitando, em linha com Paz, que, num sentido restrito, o termo designará um período bastante definido que se inicia por meados do século XIX com obras como *Leaves of Grass* (1855), de Whitman, e *Les Fleurs du Mal* (1857), de Baudelaire (cf. Cruz, 1999: 13). No sentido formulado, a modernidade identifica-se com o modernismo (cf. Cruz, 1999: 16), preferindo, no entanto, o autor o sentido mais amplo do conceito em apreço, visto que “Shakespeare é tão moderno como Whitman, Camões como Pessoa, Blake como Rilke” (Cruz: 1999: 15). Já em José Régio e Jorge de Sena, a opção é, pelo contrário, por uma acepção tão lata de “modernismo”, entendido como fenómeno que atravessa vários séculos, que este dificilmente se distingue da modernidade<sup>6</sup>.

Balizar a modernidade poética no tempo e em função de escolas ou movimentos é uma tarefa que nos coloca frente a frente com várias dificuldades, que se entrevêm já nos dois sentidos de “poesia moderna” antes referidos e na discussão que traz à liça a noção de *modernismo*. Se a modernidade iniciada por Baudelaire se configura, em muitos aspectos, como uma superação do romantismo, certo é que é comum integrar-se tal romantismo na modernidade poética, e que os próprios românticos se percebiam como modernos<sup>7</sup>. Não admira, por isso, a provocante pergunta de Octavio Paz: “La literatura moderna, ¿es moderna?” (1990: 46). Aliás, radicalizando esta questão do balizamento da modernidade poética, podemos dizer com Paul de Man que a modernidade é algo inerente à própria dinâmica literária, associando-se a um movimento paradoxal pelo qual a literatura,

---

<sup>6</sup> Na sua *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, publicada em 1941, José Régio torna manifesta a sua preferência por um entendimento mais lato de “modernismo”, pensado como “a tendência a valorizar o actual e o novo” (1976: 105) que não se circunscreve a um período artístico específico. Constata, assim, Régio que, à luz desse ponto de vista aumentado — “filosófico”, como o autor lhe chama —, o modernismo é um fenómeno de vários tempos e de vários homens (cf. 1976: 105-106). Jorge de Sena segue a mesma opção no texto “Sobre Modernismo”, incluído em *Da Poesia Portuguesa* (1959), ao asseverar: “Houve sempre ‘modernistas’; as querelas dos ‘antigos’ e ‘modernos’ enchem, em todas as épocas, lugares e campos de actividade do espírito humano, as páginas da História da Cultura.” (1959: 232)

<sup>7</sup> Lembre-se, neste contexto, o ensaio *The Four Ages of Poetry*, publicado por Thomas Love Peacock em 1820 — contra o qual escreve Shelley, em 1821, o ensaio *A Defence of Poetry*, dado ao prelo apenas em 1840, já postumamente. No texto mencionado, Peacock distingue quatro idades da “poesia antiga”, que, de acordo com a sua argumentação, se repetem naquela a que chama já a “moderna poesia”, correspondendo a última idade desta poesia, designada por “Age of Brass”, precisamente ao grupo de poetas românticos contemporâneos do autor, como Wordsworth, Coleridge e Lord Byron, contra os quais lança algumas invectivas (cf. Peacock *et al.*, 1972: 14-15).

ao querer valorizar o momento em detrimento da história, engendra a sua duração e a sua historicidade (cf. De Man, 1983: 162)<sup>8</sup>.

A relação ambígua que a modernidade poética, em sentido restrito, estabelece com o romantismo ressuma na tensão entre diferentes pulsões que é constitutiva de tal modernidade, e da qual cremos ver um singular desenho em Ramos Rosa. De facto, se o romantismo é muitas vezes tomado como a tradição face à qual a modernidade de Baudelaire, Mallarmé ou Rimbaud se assumia como ruptura, não é também raro pensar-se que o nascimento da poesia moderna tem lugar com os românticos ingleses e alemães — posição, como vimos, de Octavio Paz, na sua opção pelo sentido lato de “poesia moderna”. Para além disso, parte do caminho da tríade referida fez-se no aprofundamento de alguns ímpetus românticos, como mostrariam desde logo Mallarmé e Rimbaud. Será, pois, justo dizer-se que com os românticos começa o caminho da poesia moderna, sem, no entanto, deixar de se salvaguardar a modernidade de Baudelaire — romântico de formação, note-se — como momento disruptivo face à tradição romântica.

Conscientes, pois, da complexidade e da ambiguidade que permeiam o conceito de *modernidade poética*, reiteramos a declaração feita na abertura deste ponto de que trabalharemos sobretudo com a acepção restrita do conceito. É para tal acepção que Ramos Rosa aponta nos seus textos ensaísticos e críticos, ao fazer radicar tal modernidade — como veremos ao longo deste trabalho — na revolução operada por Mallarmé e Rimbaud. No entanto, quer porque enquanto ensaísta não deixou de sublinhar o que, nessa modernidade, era um aprofundamento das pulsões românticas, quer porque tais pulsões se tornaram sensíveis na sua obra poética, torna-se por vezes imperiosa uma convivência ou uma alternância entre as duas acepções apresentadas por Octavio Paz.

Focamo-nos, por agora, na revolução representada por Baudelaire e pelos poetas que seguiram a sua tocha, a partir da qual procuramos compreender o que está em causa na noção de poema como *meditação* que entrevemos em Ramos

---

<sup>8</sup> Vale a pena atentar no modo como o ensaísta explicita esse movimento paradoxal da modernidade na literatura: “The continuous appeal of modernity, the desire to break out the literature toward the reality of the moment, prevails and, in its turn, folding back upon itself, engenders the repetition and the continuation of literature. Thus modernity, which is fundamentally a falling away from literature and a rejection of history, also acts as the principle that gives literature duration and historical existence.”

Rosa. Relativamente aos românticos e a outras correntes literárias anteriores, a modernidade poética que alvorece com Baudelaire traz consigo a novidade de uma literatura que dirige, de forma consciente, o foco da razão, da lucidez crítica, para si mesma, para a sua forma de operar. A tónica passa, assim, da consciência introspectiva dos românticos para a consciência do objecto literário, da sua natureza e, sobretudo, do seu fazer-se. Quando os românticos colocam a ênfase na expressão dos estados da alma e no génio como motor da criação, os “modernos” enfatizam a construção poética e a noção de artista/poeta como construtor ou artesão. O poeta vate cede espaço ao poeta *faber*, o construtor consciente de textos. Nesse sentido, a modernidade poética expressa-se como culto do objecto literário. Como nota Octavio Paz, é na modernidade que, na senda de uma tendência já visível no Renascimento e, sobretudo, no século XVII, “los poetas se dan cuenta de la naturaleza vertiginosa y contradictoria de esta idea: escribir un poema es construir una realidad aparte y autosuficiente” (1990: 56).

Criação literária e crítica passam, nessa medida, a andar a par. Trata-se, na verdade, do efeito conseqüente do espírito moderno — cujo ímpeto crítico se volta desde logo e primeiramente para a própria modernidade, pondo-a em causa — no domínio artístico e literário. A arte/literatura é moderna na medida em que é crítica, crítica da própria modernidade e, sobretudo, crítica de si mesma. Daí a ironia, outro traço fundamental desta modernidade, de que versos como estes de Carlos Drummond de Andrade serão uma mostra: “E como ficou chato ser moderno/ Agora serei eterno.” (2001: 282)

Mas há uma outra premissa, que surge simultaneamente como causa e consequência de tal dimensão crítica, que se nos afigura igualmente interessante para o caminho que seguiremos com Ramos Rosa. A modernidade poética é atravessada por uma desconfiança em relação ao poder e à transparência da linguagem<sup>9</sup>, à sua capacidade de dizer a “verdade” e a “realidade”, e, portanto, pela questão do estatuto ontológico da palavra, que vinha já do século XVII. Espinosa, como mais tarde, e de forma mais pungente, Wittgenstein, entre outros,

---

<sup>9</sup> Adolfo Casais Monteiro, na introdução à obra *A Palavra Essencial*, de 1965, apresenta como uma das manifestações capitais da modernidade precisamente a consciência de um desencontro com as palavras: “É da modernidade o homem e as palavras não se entenderem. A modernidade começou talvez aí mesmo, precisamente.” (1972: 19)

personificaram a consciência de que é preciso lutar para escapar da confusão ou da opacidade das palavras. Ionesco, cujo trabalho surge como momento paroxístico dessa lucidez, dirá: “Les mots créent la confusion. Les mots ne sont pas la parole.” (1967: 101) Essa consciência foi um dos factores que espoletaram a crise do poético que tem lugar nos finais do século XIX, suscitando uma dupla atitude na literatura moderna. Falamos, por um lado, da constatação e reflexão em torno da artificialidade da palavra, ou da cisão entre palavras e coisas, e, por outro, da luta por devolver à palavra o seu poder de encantamento, a dimensão mágica entretanto perdida num mundo sem Deus nem deuses.

Dos veios apresentados decorrem importantes características da poesia moderna inaugurada por Baudelaire. Esta constitui-se, já o dissemos, sob o grande signo da lucidez, em virtude da qual se volta para si mesma, muitas vezes na forma de metapoesia, procurando um regresso ou uma coincidência primeira, que desde logo sabe ser uma impossibilidade, uma ilusão. Deixando de lado o ideal, clássico e ainda romântico, da correspondência, pelo qual a palavra se faz veículo ou expressão de algo já constituído (seja a natureza, sejam os estados da alma), esta poesia coloca a tónica na experiência do poema, pensado agora como corpo autónomo e radicalmente *novo*. O poema torna-se na forma, não de representar o mundo, mas de mostrar a sua diferença constitutiva. Estamos perante a ruína da representação, mas também do próprio sujeito poético enquanto entidade *per se*, preexistente ao poema que escreve.

Estamos perante a aventura impossível da palavra em busca do seu negativo, do silêncio. Daí o carácter eminentemente contraditório e fragmentário desta poesia, bem como as marcas incontornáveis da incerteza e da obscuridade, conseqüências, aparentemente paradoxais, do seu olhar *lúcido*. Nessa medida, ainda que na poesia moderna se precise a distinção entre poesia e metafísica, tal não significará o abandono de uma ideia de poesia na qual cabem as noções de *ascese* e *vidência*, como a tríade de que falaremos de seguida — e também a própria poesia de Ramos Rosa — mostrará.

## b) A tríade de ouro

Como sabemos, são várias as figuras que, a partir de Baudelaire, constroem e amplificam a poesia moderna — a que alguns, como notámos, preferem chamar “modernista”. Sem esquecer essa pluralidade de vozes, optamos por colocar debaixo da nossa lupa a tríade formada por Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud. Em primeiro lugar, porque é em Mallarmé e Rimbaud que António Ramos Rosa identifica o ponto de ruptura com a poesia clássica (cf. PLL: 40)<sup>10</sup>, sendo as rupturas representadas pelos dois poetas, a par de Baudelaire, assim aclaradas pelo ensaísta:

Através das sucessivas rupturas, desde Baudelaire, com a sua busca do novo e do desconhecido, de Rimbaud, com a fulguração do seu génio e o seu silêncio, e de Mallarmé perante a vertigem da folha em branco — essoutro silêncio ou a original interdição —, a poesia moderna tem manifestado, de múltiplas formas, a busca de um inacessível sentido que é o do próprio inacessível. Todavia, a inacessibilidade do inacessível não anula a busca, antes a pro-move e a orienta no seu percurso. (Rosa, 1982: 35)

Para além disso, é nos referidos poetas que, como evidencia Marcel Raymond (cf. 1985: 11), se revelam os dois grandes filões que emanam de Baudelaire e ditam os destinos da poesia moderna — filões que parecem mesclar-se no percurso rosiano: o dos *artistas*, que nos leva de Baudelaire a Mallarmé e, depois, a Valéry; o dos *videntes*, que nos conduz de Baudelaire a Rimbaud.

Romântico de origem, Charles Baudelaire tornar-se-á no protagonista de uma empresa poético-crítica inovadora pela qual ficará conhecido como o pai da modernidade poética, ou, como dirá T. S. Eliot, “the greatest exemplar in *modern* poetry in any language, for his verse and language is the nearest thing to a complete renovation that we have experienced” (1934: 388). A excepcionalidade do seu legado não está tanto no facto de ele próprio se reclamar “moderno”, mas na forma como conseguiu, mais *lucidamente* do que outros antes de si, extrair da sua prática

---

<sup>10</sup> Tal é defendido por Ramos Rosa no texto “Poesia e significação II”, publicado, a 22 de Novembro de 1960, no suplemento “Cultura e Arte” do jornal *O Comércio do Porto*. O texto seria recolhido na colectânea *Poesia, Liberdade Livre* (1962) — para a qual remetemos — com o título “Estrutura e significação na poesia moderna”.

poética um conjunto de conclusões sobre a própria natureza e construção da poesia. Baudelaire, aquele que, nas palavras de Paul Valéry, “se consacre et se consume donc à définir et à construire un langage dans le langage” (1957a: 611), inicia, assim, o movimento consciente e lúcido pelo qual a literatura se volta para si mesma, tomando consciência da sua natureza e dos seus processos. Na impossibilidade de passarmos pela miríade de motivos e *topoi* que urdem o projecto baudelairiano e a modernidade que lhe está associada, procuraremos sobretudo destacar as linhas capitais da sua concepção do “moderno” literário e da relação entre poesia e crítica defendida e praticada pelo autor francês.

A grande demanda de Baudelaire, mais do que a do “moderno”, foi a do “novo”, ainda que nele a busca desse novo, do desconhecido, se constitua como a própria forma de se ser moderno. Note-se, a este propósito, que a palavra “modernidade” já figurava em textos de autores coevos, como Chateaubriand, Balzac e Gautier, não sendo um exclusivo, tão-pouco uma inovação, de Baudelaire naquela época. Para além disso, as primeiras aparições da palavra nos seus textos assumem uma conotação tendencialmente negativa<sup>11</sup>, tal como acontecia, aliás, no seu mestre Chateaubriand. Nessa medida, Baudelaire não procura a “modernidade” como terra prometida que se avista e na qual se pode aportar; antes se lança desapiadadamente numa viagem de cariz experimental e exploratório em direcção a esse “novo” de que não havia ainda figura. “Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau!*” (Baudelaire, 1999: 192), verso de *Les Fleurs du Mal*, pode bem ser a máxima baudelairiana.

O seu trânsito é, assim, do romantismo para um lugar ainda por formular. Na cegueira operativa de tal passagem, há, porém, a convicção de que o método a seguir deverá passar por uma associação entre o poeta e o crítico, entre a criação poética e a meditação sobre tal ofício. Tendo já antes sido apontada por alguns poetas alemães que eram também críticos, como é o caso dos irmãos Schlegel, tal

---

<sup>11</sup> É disso ilustrativo, bem como do conjunto de questões estéticas e poéticas que cedo desafiaram Baudelaire, um trecho que encontramos num dos vários projectos de prefácio que escreve para *Les Fleurs du Mal*: “J’avais primitivement l’intention de répondre à de nombreuses critiques et, en même temps, d’expliquer quelques questions très simples, totalement obscurcies par la lumière moderne: qu’est-ce que la Poésie? quel est son but? de la distinction du Bien d’avec le Beau; de la Beauté dans le Mal; que le rythme et la rime répondent dans l’homme aux immortels besoins de monotonie, de symétrie et de surprise; de l’adaptation du style au sujet; de la vanité et du danger de l’inspiration, etc., etc.” (1999: 246)

associação revelar-se-á fundamental para a construção de uma forma *moderna* de se fazer poesia, e muito particularmente para a forma singular de Ramos Rosa<sup>12</sup>. Na leitura elucidativa de Jorge Fazenda Lourenço, que tão bem cabe no caso da obra rosiana, tal relação gizada em Baudelaire “pressupõe um especial desdobramento: o poeta e o crítico na mesma pessoa significa que um *dobra* o outro — vira o duplo do outro. E neste sentido (também) duplica as capacidades de visão do outro” (2006: 13). Essa associação, assente no pressuposto de que um verdadeiro poeta é também um crítico, remonta a Edgar Allan Poe, figura que terá tido um papel iniciático no despertar teórico de Baudelaire. Ensaio como “The poetic principle”<sup>13</sup> terão ecoado amplamente num Baudelaire que ansiava por descobrir o *novo* na arte, assim como o método para o alcançar.

No seu texto de estreia como crítico de arte, “Salon de 1845”, Baudelaire ressalta já a relevância estética da procura do novo, explícita na exortação com que termina o mesmo texto: “Puissent les vrais chercheurs nous donner l’année prochaine cette joie singulière de célébrer l’avènement du *neuf!*” (1951: 589) Por sua vez, “Salon de 1859”, ao colocar em destaque o tópico da imaginação, constituirá um passo decisivo na elaboração de uma ideia de modernidade. A imaginação é aí apresentada como a “rainha das faculdades”, a que põe todas as outras em movimento. Simultaneamente analítica e sintética, símile do infinito, é a faculdade criadora por excelência, a que é capaz de criar um “mundo novo” (cf. Baudelaire, 1951: 765-766). Nessa medida, a imaginação é a faculdade que primeiramente deverá ser exercitada pelo pintor moderno contra as tentações da imitação — de outros artistas ou da natureza — e da mera composição técnica que Baudelaire detectava na arte do seu tempo. Contra, também, a ênfase dada à disposição ou ao temperamento do artista que se associava ao romantismo.

---

<sup>12</sup> Michel Butor, num dos seus *Essais sur les Modernes*, aclara as motivações que transformam Baudelaire num crítico, sendo fácil reconhecer nelas vários outros “poetas-críticos”, muito particularmente Ramos Rosa: “Baudelaire ne se contente pas de fabriquer des poèmes et de les mettre en vente comme des objets d’art; il n’est pas seulement poète, il est critique, et grand critique de lui-même; il ne lui suffit pas de commencer à comprendre lui-même ce qu’il fait, il lui est nécessaire d’essayer de le faire comprendre à autrui, d’essayer de donner à autrui le mode de l’emploi de sa poésie [...]” (1971: 8-9)

<sup>13</sup> Neste ensaio, Poe fala já de uma “poesia de palavras” que não terá qualquer obrigação de conformação a algo exterior a si, ideia que ganhará amplitude na obra de Baudelaire: “I would define, in brief, the Poetry of words as *The Rhythmical Creation of Beauty*. Its sole arbiter is Taste. With the Intellect or with the Conscience it has only collateral relations. Unless incidentally, it has no concern whatever either with Duty or with Truth.” (Poe, 2005: 119)

Por via desta reabilitação da imaginação, Baudelaire consagrará — em detrimento do artista realista ou positivista, empenhado em representar as coisas tal como elas são, ou seja, o universo sem o homem — o artista “imaginativo”, aquele que diz: “Je veux illuminer les choses avec mon esprit et projeter le reflet sur les autres esprits.” (Baudelaire, 1951: 772) Este desígnio aparece ligado, ainda em “Salon de 1859”, à noção de *sobrenaturalismo* que, por sua vez, se associa à de *magia* (cf. Baudelaire, 1951: 789), noções seminais na poética baudelaireana e na dos seus epígonos.

No texto “L’art philosophique”, o sentido dessa magia é aprofundado na sua relação com a chamada *arte pura segundo a concepção moderna*, que é definida por Baudelaire precisamente como a arte de “créer une magie suggestive contenant à la fois l’objet et le sujet, le monde extérieur à l’artiste et l’artiste lui-même” (1951: 918). Não deixe, no entanto, de se notar a formulação “criar uma magia sugestiva”, que não deixa de apontar para um trabalho consciente e intencionado do artista, e para a dimensão de *artificio* daquilo que este cria. Afirmações como estas mostram bem Baudelaire como esse indivíduo “em trânsito”: a associação da mais alta faculdade criativa, a imaginação, ao “espírito” e a recorrência dessa e de outras palavras, como “alma”, “infinito” e mesmo “magia”, que nos situam no domínio espiritual, mostram como o romantismo foi, para o poeta e crítico francês, simultaneamente a “tradição” face à qual era preciso criar o “novo” e o caldo de onde emanaram muitos dos seus conceitos e intuições, não obstante a evolução original que estes teriam na sua obra.

O mote primacial da busca criativa, literária, de Baudelaire é sugerido logo num dos projectos de prefácio a *Les Fleurs du Mal*, o primeiro e contundente livro de poesia que publica em 1857, quando o autor revela:

Des poètes illustres s’étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m’a paru plaisant [...] d’extraire la *beauté* du Mal [...] et d’exercer mon goût passionné de l’obstacle.” (1999: 245)

A carta a Arsène Houssaye que, uma década depois, abre *Le Spleen de Paris* (1869) em jeito de prefácio dará conta, enfim, da concretização desse desiderato, cedo assumido, de criar algo *novo* — “Sitôt que j’eus commencé le travail, je



m’aperçus que [...] je faisais quelque chose singulièrement différent” (Baudelaire, 1967: 32) —, feito que tudo tem que ver com o “miracle d’une prose poétique” (Baudelaire, 1967: 31) mencionado na mesma carta. A prosa poética surge, assim, como a forma de expressão conveniente à nova sensibilidade artística/literária e aos seus intentos, permitindo captar o essencial da vida moderna através da inovadora miscigenação entre lírica e narrativa. A par da prosa poética, a apologia do paradoxo e a recusa da associação clássica entre a beleza e o bem — consagradas no próprio título *Les Fleurs du Mal* —, assim como a denegação da premissa, clássica e ainda romântica, da função mimética ou representativa da arte, de que os textos críticos atrás referidos dão já notícia, serão importantes pilares da modernidade poética inaugurada por Baudelaire.

A concepção baudelairiana da modernidade tornava-se particularmente luminosa num ensaio publicado pelo autor francês, em 1863, no jornal *Le Figaro*, com o título “Le peintre de la vie moderne”. Pensada fundamentalmente como experiência estética, a modernidade é aqui, como será nos poemas em prosa que compõem *Le Spleen de Paris*, umbilicalmente associada à experiência da cidade — ao trânsito incessante de pessoas e coisas, à vertigem das imagens, à espectacularização da vida —, de que Paris é o modelo. O artista/poeta moderno era agora apresentado, em virtude de uma expressão roubada a Poe, como o “homem das multidões”, figura paradoxalmente solitária que se aproxima do *dandy* e do *flâneur*, ainda que em alguns aspectos se lhes oponha. Este homem, solitário, ainda que errando entre a multidão, e dotado da tal imaginação activa, é alguém que, ao contrário do puro *flâneur*, não se compraz no prazer efémero da circunstância, percebendo-se essencialmente em busca. Em busca de quê? De *algo* a que possa chamar-se “modernidade”:

Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il? A coup sûr, cet homme, tel que je l’ai dépeint, ce solitaire doué d’une imagination active, toujours voyageant à travers *le grand désert d’hommes*, a un but plus élevé que celui d’un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu’on nous permettra d’appeler la modernité; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l’idée en question. (Baudelaire, 1951: 884-885)

A modernidade, “ce quelque chose”, conceito instável e em construção, encontra neste texto uma definição lapidar que põe em relevo o seu carácter tensional e dialéctico: “La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable.” (Baudelaire, 1951: 884) Voltemos, com este novo dado, à noção de artista moderno, completando assim a caracterização antes feita pela negativa através de uma oposição ao *flâneur*. Ao artista que se arrisca em busca da modernidade importa, pois, uma aspiração mais elevada: a de, diz-nos o poeta francês, “dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternel du transitoire” (Baudelaire, 1951: 884). Eis o verdadeiro acto heróico, moderno. Arriscando-se intrepidamente nessa *viagem* — tema baudelairiano e moderno por excelência — rumo ao novo, o poeta/artista moderno sabe que a sua absoluta fidelidade ao presente, não se cumprindo numa captação epidérmica da sucessão dos instantes, do contingente ou transitório, exige uma perscrutação do eterno ou do poético que se vela atrás da sequência vertiginosa de fotogramas. Ele sabe que, nas formas transitórias do presente, algo de essencial, de *heróico*, se manifesta. E é *isso*, esse negativo poético do presente histórico, que o artista deve arriscar fitar, nele entrevedendo, pelo exercício da imaginação, novas versões possíveis do real.

Tal como faz com o real, o artista/poeta torna-se a si mesmo objecto de uma difícil e complexa elaboração, cultivando voluntariamente uma atitude ascética. Nessa medida, ao invés de procurar dar conta dos seus estados, ambição que animou grande parte da criação artística anterior, o poeta deve assumir a tarefa audaciosa de se inventar, sem modelos nem cauções, de cada vez que (se) arrisca no desconhecido de cada instante. Daí que o artista seja necessariamente um *eu insaciável do não-eu* (cf. Baudelaire, 1951: 882), alguém que cultiva a cada momento a disponibilidade para ser ele mesmo e um outro, ideia que se tornará capital em muitos outros poetas modernos, muito especialmente em Rimbaud, mas também, para migrarmos para território português, em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, por exemplo. Recorde-se, deste último, os conhecidos versos “Eu não sou eu nem sou o outro,/ Sou qualquer coisa de intermédio”. No limite, como aventa Walter Benjamin (cf. 2019: 119), a última viagem do *flâneur* — que o autor

faz coincidir com o poeta — na sua busca do novo será a morte, seja no plano do texto, seja, como no caso de Sá-Carneiro, no plano da vida.

O legado de Baudelaire fez caminho e ampliou-se numa constelação de outros poetas franceses e de latitudes diversas. Para além das teses ou intuições que expusemos, destaca-se como ideia a legar ao futuro a intuição baudelairiana de que o universo é uma escrita cifrada da qual o poeta será o tradutor, tradução essa que é já uma nova forma de cifração. Esta ideia ecoará profundamente nos poetas da segunda metade do século XIX, que farão de tal paradoxo um método poético. Tal é o caso de Mallarmé e de Rimbaud, nos quais é possível distinguir matizes distintos da matriz baudelairiana. Paul Valéry, discípulo fiel de Mallarmé, propõe: “Tandis que Verlaine et Rimbaud ont continué Baudelaire dans l’ordre du sentiment et de la sensation, Mallarmé l’a prolongé dans le domaine de la perfection et de la pureté poétique.” (1957a: 613) Será, no entanto, com o contributo de ambos os referidos poetas que a identificação entre expressão e subjectividade, que vigorou no longo tempo que vai do romantismo ao simbolismo, começa a dar lugar à procura de uma *objectividade*, de uma poesia isenta de estados de alma particulares. O sujeito poético perde, assim, o estatuto metafísico que antes tinha, ao mesmo tempo que se abre a uma nova linguagem: a que põe em jogo a multiplicidade, o acaso e o entrelaçamento entre sujeito e objecto. Vejamos agora algumas das principais marcas dos dois poetas, para os quais procuraremos olhar a uma justa distância entre o que herdamos de Baudelaire e os ecos que têm em António Ramos Rosa.

Aprofundando algumas qualidades, não só de Baudelaire, mas também de poetas românticos e simbolistas, Mallarmé assume-se como um poeta tão lúcido quanto obscuro, tão atento à forma e à materialidade do poema quanto às ressonâncias cósmicas que nele se fazem expressão. Nesse sentido, desenvolve algumas qualidades dos poetas românticos, mas através de um exercício consciente e disciplinado, ascético, pelo qual se propõe a cada momento alcançar novas formas de expressão poética. Trata-se de um esforço que pouco tem de acessório ou lúdico, pois, para um poeta que acredita que o mundo será salvo por uma literatura de excelência, a criação literária é de uma relevância absoluta. Como diz em *Divagations*, obra que publica em 1897, é o verso que “philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur” (Mallarmé, 1991: 245).

O grande tema mallarmeano, aquele que atravessa quase todos os textos teóricos do poeta e pelo qual a literatura é associada à experiência (possível) da totalidade, é o do Livro e da sua escrita, a que se junta, a partir da sua famosa crise de 1866-1870, o postulado da impessoalidade, imperioso para que a escrita almeje um sentido universal e adquira ela mesma, sob a forma do Livro, o valor de um universo. Na conhecida carta de 14 de Maio de 1867 a Henri Cazalis, Mallarmé, começando por dizer que o seu pensamento tinha chegado a uma “concepção pura”, faz a desconcertante confissão: “[...] je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, — mais une aptitude qu’a l’Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi.” (1959: 242) Nas linhas seguintes, o poeta medita sobre a obra que convém à realização dessa espécie de autoconsciência do universo espiritual:

Ainsi je viens, à l’heure de la Synthèse, de délimiter l’œuvre qui sera l’image de ce développement. (Mallarmé, 1959: 242)

[...] ce ne serait pas sans un serrement de cœur réel que j’entrerais dans la Disparition suprême, si je n’avais pas fini mon œuvre, qui est L’Œuvre, le Grand’Œuvre, comme disaient les alchimistes, nos ancêtres. (Mallarmé, 1959: 243-244)

Nesta perspectiva, escrita e universo, Obra e Cosmos irmanam-se numa mágica correspondência que exige uma passagem à impessoalidade, o desaparecimento do sujeito enquanto entidade previamente constituída, ou, como o poeta dirá em *Divagations*, “la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots” (Mallarmé, 1991: 248). Tal como o poema, o sujeito torna-se ele próprio numa criação da linguagem.

Pela primazia concedida à palavra, bem como pela consideração do valor expressivo da materialidade do texto, enquanto unidade visual que se fixa numa página, Mallarmé inicia uma ruptura com a literatura da sua época ao firmar, como defende Philippe Sollers (cf. 1968: 71), uma coincidência entre produção e interpretação. O que há a interpretar é, pois, o próprio texto produzido, sem no entanto se recusar uma correspondência entre a sua produção, as faculdades espirituais e as vibrações cósmicas, ponto bastante sensível também em António Ramos Rosa. Sartre, por exemplo, notará que em Mallarmé o objecto material que

o poema é sugere um sentido espiritual (cf. Sartre, 1986: 158). Para que tal correspondência entre texto, espírito e universo se actualize, é preciso jogar com o *acaso*, o eterno temporalizado, que é a condição da constituição do texto, do conjunto das suas possibilidades. Jogar com o acaso é a única maneira de aboli-lo, de vencê-lo, e tal só é possível pela referida passagem à impessoalidade, mas também pelo trabalho preciso e *necessário* que é feito sobre a linguagem, no qual a dimensão gráfica das palavras deverá assumir a mesma importância que a dimensão da significação e do sentido. No caso de *Un Coup de Dés jamais n'Abolira le Hasard* (1897) — obra que, como o título indica, põe em evidência tal acaso —, tais gestos tornam-se visíveis na própria forma de apresentação do longo poema, na sua singular disposição gráfica e na ruptura com o verso clássico<sup>14</sup>.

Mallarmé torna-se, assim, num poeta obscuro de difícil categorização. Sartre aponta-lhe uma espécie de materialismo analítico e vagamente espinosista (cf. 1986: 153), enquanto Valéry fala de um misticismo difícil de definir e de uma aproximação do poeta francês às figuras do filósofo e do místico (cf. 1957c: 636, 640). Seja como for, é possível ver em Mallarmé uma ascese que solicita, a um tempo, texto e espírito: se a criação textual exige um certo treino espiritual, o treino das faculdades espirituais exige o exercício da escrita. *Un Coup de Dés*, a sua última obra, é um exemplo especialmente luminal dessa correspondência, por nela se perceber, como aponta Valéry, “une expérience longuement et précisément méditée” (Valéry, 1957b: 628). Estamos, pois, no cerne da concepção do poema como *meditação* de que nos ocuparemos no ponto seguinte.

Entre os grandes discípulos de Baudelaire encontramos, ainda na segunda metade do século XIX, Rimbaud, o precoce *vidente*. Rimbaud aparece em cena, qual Caim, carregando em si a marca do escândalo: o seu archote aponta para uma nova poesia e para uma nova civilização sem figura prévia, porquanto não há delas outro

---

<sup>14</sup> Blanchot, na brilhante análise que faz de *Un Coup de Dés* em “Le livre à venir” (texto recolhido na colectânea com o mesmo título) oferece importantes chaves para a compreensão do paradoxal gesto implícito nessa obra: “[...] on verra qu’il y a dans *Un coup de dés* une étroite correspondance entre l’autorité de la phrase centrale déclarant invincible le hasard et le renoncement à la forme la moins hasardeuse qui fût: l’antique vers. La phrase *Un coup de dés jamais n’abolira l’hasard* ne fait que produire le sens de la forme nouvelle dont elle traduit la disposition. Mais, par là, et du moment qu’il y a corrélation précise entre la forme du poème et l’affirmation qui le traverse en le soutenant, la nécessité se rétablit. Le hasard n’est pas libéré par la rupture du vers réglé: il est au contraire, étant précisément exprimé, soumis à la loi exacte de la forme qui lui répond et à la laquelle il doit répondre.” (1959: 317)

esboço senão o dele. Para além do escândalo, Rimbaud encarna um paradoxo, que constitui talvez o essencial do seu legado. Nele, a poesia é chamada a ajudar o homem a ser e a *ver* mais, constituindo assim uma experiência total. No entanto, a alta afirmação do poder poético verter-se-á na negação e condenação da própria poesia, cujo palco principal é *Une Saison en Enfer* (1873), a obra que representou o “Adieu” do poeta à escrita.

Nas célebres “lettres du voyant”<sup>15</sup>, de Maio de 1871, o jovem poeta fazia uma crítica radical da poesia ocidental e dava forma a uma espécie de propedêutica ao ofício da (nova) poesia, apontando os princípios orientadores de uma nova razão poética: a apologia de uma poesia *objectiva*, contra a poesia *subjectiva*, de feição romântica, que vigorava; a recusa do poeta em ser um trabalhador, ou seja, de compactuar com as exigências mesquinhas da sociedade; a importância de o poeta se tornar *vidente*<sup>16</sup>, isto é, de chegar ao *desconhecido* através de um *desregramento de todos os sentidos*; a exigência de uma passagem do “eu” à *impessoalidade*, que o poeta francês cristaliza nas expressões, em tudo modernas, “On me pense” e “Je est un autre”<sup>17</sup> (modulações da declaração que, poucos anos antes, Mallarmé fazia a Henri Cazalis); a defesa de que ao poeta cabe inventar uma *língua universal*; e a ideia de que o poeta será o verdadeiro timoneiro da marcha para o progresso, o *profeta* do novo mundo, cujo advento será *materialista*, visto que a poesia é ela mesma acção que transmuta efectivamente o real (cf. Rimbaud, 1990: 38-49). Esta última tese encontrou a formulação que a eternizaria na frase, patente na carta de 15 de Maio ao poeta Paul Demeny, “La Poésie ne rythmera plus

---

<sup>15</sup> Falamos de duas cartas escritas pelo poeta francês em Maio de 1871: uma, datada de 13 de Maio, endereçada ao seu antigo professor de retórica Georges Izambard e a que escreve, a 15 de Maio, ao poeta Paul Demeny.

<sup>16</sup> Na segunda das referidas cartas, endereçada a Paul Demeny, Rimbaud (cf. 1990: 49, 51) faz remontar a noção de poeta como *vidente* aos primeiros românticos, sem deixar de destacar o exemplo feérico de Baudelaire. Ainda assim, não deixa de ser significativo que Rimbaud o coloque no mesmo parágrafo em que fala dos segundos românticos, como que enquadrando de alguma forma o mestre nesse filão, só depois apresentando uma lista de artistas que, na sua perspectiva, romperam com as “formas velhas”.

<sup>17</sup> Na carta a Georges Izambard de 13 de Maio de 1871, Rimbaud assevera: “C’est faux de dire: Je pense. On devrait dire: On me pense. Pardons du jeu de mots. Je est un autre.” (1990: 38-39) A carta que o poeta escreve a Paul Demeny a 15 de Maio do referido ano desenvolverá a mesma ideia: “Car JE est *un autre*. Si la cuivre s’éveille clairon: j’assiste à l’éclosion de ma pensée: je la regarde, je l’écoute [...]” (1990: 44) Note-se que as duas referidas expressões apontam para uma mesma experiência *impessoal* de pensamento, em que o “eu” se descobre como um “outro”.

l'action; elle sera en avant” (Rimbaud, 1990: 49), que bem pode ser o epítome da poesia entendida como experiência total, anterior e fundante.

Como começámos por dizer, o anátema rimbaldiano, que começa por ser lançado à sociedade moderna e às suas formas de progresso, estender-se-á, em *Une Saison en Enfer*, à própria poesia, sugerindo-se que a tentativa de esta se materializar na história é, afinal, um sofisma, e a alquimia do verbo, outrora tão exaltada, um delírio. A derradeira intuição do *grande génio profético*, como lhe chama Blanchot (cf. 1959: 119), é a do carácter radicalmente exigente e paradoxal da poesia enquanto afirmação e acção. Tal intuição derivará na famosa máxima — na qual o paradoxo que constitui a modernidade encontra porventura a sua paroxística formulação — que surge no final de *Une Saison en Enfer*: “Il faut être absolument moderne” (Rimbaud, 1972: 199)<sup>18</sup>. Se antes todo o esforço do poeta se orientava no sentido da recuperação da força alquímica da palavra, numa aproximação às práticas sagradas do Oriente e das religiões antigas, e à magia dos povos primitivos, talvez não seja demasiado radical dizer, com Octavio Paz (cf. 1992: 257), que aqui a modernidade se opõe à alquimia do verbo, apelando à negação da poesia.

O verdadeiro acto revolucionário do poeta seria, agora, escrever o poema final, no qual a poesia encontraria, a um tempo, a sua culminação e a sua negação. Poema em que, finalmente, a poesia se consumaria no próprio acto que é, cumprindo assim o seu destino fatal sob a marca da modernidade. Rimbaud assumiu essa negação como um gesto inelutável, consciente de que só assim poderia escapar à fatalidade da sucessão histórica e coincidir talvez com o presente, esse não-lugar, esse porto de todas as partidas. Lê-o assim René Char:

Chez Rimbaud, la *diction* précède d'un adieu la *contradiction*. [...] En poésie, on n'habite que le lieu que l'on quitte, on ne crée que l'œuvre dont on se détache, on n'obtient la durée qu'en détruisant le temps. [...] Sa marche ne connaît qu'un terme: la mort [...]. (1971: 132)

---

<sup>18</sup> Soshana Felman assina um notável artigo, intitulado “‘Tu as bien fait de partir’, Arthur Rimbaud — Poésie et modernité” (*Littérature*, n.º 11, Octobre 1973: 3-21), no qual extrai as devidas consequências desta exortação, paradoxal e oximórica, de Rimbaud.

Só há, pois, uma forma de escapar ao passado, à queda do presente, à repetição: a negação do discurso, o silêncio<sup>19</sup>. Uma última partida afinal sempre impossível, pois, como percebe o poeta em *Une Saison*, “On ne part pas.” (Rimbaud, 1972: 173).

Entre os muitos temas e motivos rimbaldianos, cumpre-nos ainda destacar, por aproximação a Ramos Rosa, a relevância que a natureza assume nos seus textos e, para além disso, a relação que o poeta giza entre aquela e o poema. “Je veux bien que les saisons m’usent./ A toi, Nature, je me rends” — escreve Rimbaud em “Bannières de mai” (1972: 147). A natureza surge nele, como veremos também em Rosa, associada ao próprio fazer-se do poema, intervindo como força criativa e livre, fundo originante e matéria.

O que encontramos nestes poetas, mais do que uma nova forma de fazer poesia, é uma nova atitude, em que “[...] el poeta se alía al teórico, el creador al profeta, el artista al revolucionario o al sacerdote de una nueva fe” (Paz, 1992: 194). Nesta aproximação do poeta às figuras do teórico, do profeta ou do sacerdote, na relação entre poesia e discurso teórico-crítico, na analogia entre poema e cosmos, na noção de poema como exercício ascético e espiritual, na noção de poeta como vidente ou no gesto de (auto)negação da poesia, surpreendemos várias faces da noção de poema como *meditação*, tópico fundamental no percurso que nos propomos fazer com António Ramos Rosa.

---

<sup>19</sup> O silêncio escolhido por Rimbaud, assim como as obras que escreveu em função de tal silêncio e do programa juvenil do vidente, suscitam, na leitura de Blanchot, uma aguda incerteza. Esta, para além de concorrer para a força enigmática do poeta, propicia uma forte ambiguidade, o movimento essencial da actividade poética. Escreve o ensaísta em “Le sommeil de Rimbaud”, texto recolhido em *La Part du Feu* (1949): “Il n’y a vraiment qu’une certitude, c’est que ces œuvres [*Illuminations; Une Saison*] sont des réussites littéraires qui ont bouleversé les hommes et les ont inspirés à leur tour; mais, par rapport au programme du Voyant, personne ne peut décider si elles représentent une supercherie, un échec radical, un leurre plein de magnificence ou une tentative réellement ‘fabuleuse’. Cette incertitude fait la puissance et l’énigme de Rimbaud. Il a poussé au plus loin l’ambiguïté qui est le mouvement essentiel de l’activité poétique.” (Blanchot, 1949: 155)



## 2. O poema como *meditação*

*Toute pensée commence par un poème.*

Alain, “Commentaire sur ‘La jeune Parque’”

*All serious art, music and literature is a critical act.*

George Steiner, *Real Presences*

A modernidade poética que se inicia com Baudelaire, assim como já a poesia de figuras como Hölderlin e Rilke, parece em grande medida responder a uma exigência que seria formulada por Heidegger na conferência “Para quê poetas?”<sup>20</sup>. Inspirado pela leitura da poesia de Rilke e pela conhecida questão lançada por Hölderlin na elegia “O pão e o vinho”, “[...] para que servem poetas em tempo de indigência?” (2000: 75), Heidegger asseverava:

Que na verdade a poesia seja também tarefa para um pensamento, eis o que ainda temos de aprender neste instante do mundo. Tomemos o poema como um ensaio de meditação poética. (2002b: 318)

Esta concepção do poema como um *ensaio de meditação poética* põe em cena, desde logo, uma ampliação do conceito de *pensamento* da tradição filosófica, pela qual este se liberta dos limites do discurso filosófico, especulativo ou conceptual, estendendo-se ao domínio poético. Dirá, nesse sentido, o filósofo que todo o pensamento que medita é poético, mas toda a poesia é pensamento (cf. Heidegger, 1976b: 256). Fazer da poesia “tarefa para um pensamento”, como líamos na citação destacada, tanto aponta para uma disponibilidade do pensamento filosófico para encontrar na poesia matéria de reflexão, como para um movimento reflexivo pelo qual o poema se faz meditação sobre o poético, poema da poesia. É precisamente esta determinação, a de poematizar a essência da própria poesia, que Heidegger considera ser a pedra angular do trabalho de Hölderlin, como lemos no seu ensaio “Hölderlin et l’essence de la poésie” (cf. 1973: 43). Nesta perspectiva, o poeta assume uma missão da mais elevada responsabilidade ontológica, porquanto,

---

<sup>20</sup> Trata-se de uma conferência proferida em 1946, por ocasião do vigésimo aniversário da morte de Rainer Maria Rilke, e recolhida em *Caminhos de Floresta* (1950).

como o filósofo ressalva no mesmo texto, a poesia é a fundação do Ser pela palavra (cf. Heidegger, 1973: 52). É esta uma tarefa de alto risco. Entrar na linguagem, a “casa do Ser”, e nela assumir a disponibilidade para uma aventura ou uma *meditação* poética implica, como bem sabem Hölderlin<sup>21</sup> e Rilke<sup>22</sup>, arriscar a linguagem e o próprio ser. Daí que Heidegger defenda, no final de “Para quê poetas?”: “Os que arriscam mais são os poetas, mas poetas cujo canto vira o nosso desamparo para o aberto.” (2002b: 365)

Esta pulsão *meditativa* do poema exaltada por Heidegger a partir de poetas como Hölderlin e Rilke é uma das faces capitais da modernidade poética representada pela tríade francesa que antes visitámos<sup>23</sup>. Mesmo que consideremos, como Octavio Paz, que, depois de *Une Saison en Enfer*, de Rimbaud, o “poema da poesia” que frutificou na primeira metade do século XIX dá lugar a uma negação da poesia, a uma “crítica de la experiencia poética, crítica del lenguaje y el significado, crítica del poema mismo” (Paz, 1992: 257), a meditação auto-reflexiva da poesia mantém-se, mesmo quando se agudiza ao ponto de ela mesma e o poeta serem postos em causa.

A questão da expressão verbal conveniente ao *pensamento*, ou a uma *meditação*, faz-nos recuar muitos séculos, colocando frente a frente os dois modelos por excelência do discurso verbal: literatura/poesia e filosofia. Numa obra cujo

---

<sup>21</sup> Escreve Hölderlin em “O pão e o vinho”: “Uma coisa é certa: quer ao meio-dia, quer/ Até à meia-noite, a todos é comum/ Uma medida, aplicada diferentemente a cada um,/ E vai e vem assim cada um até onde pode./ Por isso à loucura exultante é grato trocar da troca,/ Quando de súbito se apodera do vate na noite sagrada.” (Hölderlin, 2000: 69).

<sup>22</sup> “Nós, nós infundamente ousados, quanto tempo temos!”, lemos num dos versos de *Sonetos a Orfeu* (Rilke, 1983: 262), obra na qual, como constata George Steiner, “language meditates with delicate precision on its own limits” (Steiner, 1985: 64 — itálico nosso). Na célebre oitava elegia das *Elegias de Duíno*, Rilke coloca em evidência essa ousadia e esse risco que o homem, e sobretudo o poeta, corre em face do *Aberto*.

<sup>23</sup> Muito haveria a dizer sobre a relação entre poesia e modernidade que se desenha em Heidegger, destacando-se desde logo a ênfase dada pelo filósofo alemão ao *poético* enquanto forma de expressão adequada ao Ser e à referida modernidade, em detrimento da metafísica, herdeira tanto do discurso religioso quanto das Luzes, que do Ser não nos deu mais do que o seu esquecimento. O poético impor-se-á, no contexto do projecto filosófico de Heidegger, como o necessário novo lugar, secular, da revelação. Esclarece, neste sentido, Ian Cooper: “When Heidegger turns to the resources of poetry or, as he says in his highly specific use of the term, of ‘the poetic’ as the needful expression of the truth of modernity, [...] he holds forth poetry as the realm of a definitive freedom from the schemes of Enlightenment and from what he calls ‘imposition’.”; “[...] Heidegger’s view of modernity, and especially of poetry, cannot easily be detached from the self-image of philosophy that was formed as it sought to render secular conceptual alternatives to modes of reflection and experience previously associated with religion [...]. [...] When he asked where the revelation occurs, he found poetry.” (2020: 6-7).

título põe precisamente em destaque os dois labores, *Filosofia y Poesía*, cópula que tanto pode indiciar uma comunhão como um antagonismo, María Zambrano dá-nos a pensar, a partir do mito platónico da caverna, uma dupla origem do pensamento filosófico, pela qual se explica a sua diferença constitutiva em relação à poesia. Para além da admiração ou do espanto (*thaumas*) apontados na *Metafísica* de Aristóteles, a autora descobre, no mito da caverna que é apresentado no livro VII da *República* de Platão, uma outra força originária da filosofia: a violência. Agindo como duas forças contrárias, admiração e violência constituem o motor da dualidade e do conflito que anima a filosofia desde a sua origem. Não obstante o pasmo inicial perante o que se apresenta de forma imediata, o filósofo procura arrancar-se violentamente desse estado de adesão imediata à vida para perseguir outra coisa que não é ainda visível, que não está dada. Aí começa um esforço metódico que funda a fissura que separará o caminho *ascético* do filósofo do caminho do poeta:

Y desde entonces el mundo se dividiera, surcado por dos caminos. El camino de la filosofía, en el que el filósofo impulsado por el violento amor a lo que buscaba abandonó la superficie del mundo, la generosa inmediatez de la vida, basando su ulterior posesión total, en una primera renuncia. El ascetismo había sido descubierto como instrumento de este género de saber ambicioso. [...] El otro camino es el del poeta. El poeta no renunciaba ni apenas buscaba, porque tenía. Tenía por lo pronto lo que ante sí, ante sus ojos y tacto, aparecía [...]. [...] El camino de la filosofía es el más claro, el más seguro [...]. (Zambrano, 1996: 17-18)

Assim se revelam dois discursos e duas éticas diferentes. Se o filósofo se lança na procura obstinada do uno, da unidade, por meio de um método que exige a abstracção enquanto renúncia à aparição imediata das coisas, o poeta é fiel àquela aparição primeira, optando por perseguir a multiplicidade e a heterogeneidade, humildemente ciente de que a unidade alcançada é sempre incompleta. O primeiro quer fazer-se dono da palavra, dominá-la, optando por uma ética da segurança; o segundo sabe-se escravo da palavra, aceita o risco do seu labor, sendo a sua ética a do martírio (cf. Zambrano, 1996: 42-43). Porém, tal não significa que a poesia se faça à margem das questões da unidade e do ser, tão caras à filosofia. No domínio poético, a unidade realiza-se *in actu* no poema, que é já “la unidad no oculta, sino presente; la unidad realizada, diríamos encarnada”. Também a realidade e o ser

não deixam de ser visados, até porque “la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser [...]” (Zambrano, 1996: 22).

A diferença entre os dois *logoi* foi suficiente para que filosofia e poesia caminhassem de costas voltadas por um longo período. No entanto, Zambrano assinala um movimento que se foi evidenciando na poesia ao longo dos séculos e que se tornou particularmente expressivo na poesia moderna, colocando no coração de tal movimento um conceito que muito nos interessa. De acordo com a autora, o que o poeta foi ganhando ao longo do tempo foi sobretudo uma *lucidez* em relação à sua condição e ao seu trabalho, uma “consciencia despierta, cada vez más despierta y lúcida como lo atestiguan los poetas modernos” (Zambrano, 1996: 43). Tal consciência, no entanto, não o aproxima da ética segura do filósofo, antes funda e agudiza o seu desassossego e o seu martírio.

A poesia alcança, assim, com Baudelaire, o arauto dessa *lucidez*, aquilo que lhe havia sido apontado, pela filosofia sobretudo, como falta: “En Baudelaire el proceso del poeta parece haberse consumado. Es el padre, a par que redentor, de la poesía. Y la ha redimido por aquello que parecía faltarle: la consciencia.” (Zambrano, 1996: 44) Nessa medida, a poesia moderna configura um modelo integrador do poetar em que a sensibilidade e a imaginação não excluem o pensamento, antes o integram numa unidade há muito perdida, como ressalta Roberto Juarroz em *Poesía y Realidad* (1992):

La poesía y la filosofía se separaron en algún pasaje catastrófico de la historia no narrable del pensamiento. El destino del poeta moderno es volver a unir el pensar, el sentir, el imaginar, el amar, el crear. Como forma de vida y como vía hacia el poema, que debe plasmar esa unidad. (1992: 22)

Dotada de uma consciência e de uma lucidez próprias, desde logo em relação a si mesma, a poesia está agora em condições de se constituir como *meditação* sobre o ser e o não-ser, ou o desconhecido, mas também sobre as condições de possibilidade de os dizer. Nesse sentido, assume-se como uma meditação que logra, com a sua linguagem e meios específicos, um valor ontológico e cognitivo — pressuposto essencial para a compreensão do caminho poético-sapiencial de Ramos Rosa que aqui procuramos aclarar.

Ainda que concedamos, com María Zambrano, que o florescimento crescente de tal lucidez poética amplificou a consciência que o poeta tem do seu *fatum* e, com ela, da distância que se abre entre si e o filósofo, a verdade é que tal momento da poesia reactualiza a premência do velho tópico da relação entre os discursos filosófico e poético, no qual se emaranham questões relativas à forma, ao conteúdo e ao propósito de cada um deles. Na verdade, a filosofia, desde os pré-socráticos, tem recorrido a formas poéticas para melhor expressar os seus argumentos — e nem Platão, com os seus diálogos, escapou a essa tentação —, levando autores como Montaigne a defender que a filosofia não é mais do que uma *poesia sofisticada* (cf. 1978: 537). Na filosofia, Wittgenstein é um luminoso exemplo desta tentação de aproximar o filosófico do poético. Tendo considerado que o seu *Tractatus* condensava as duas dimensões, o filósofo registaria numa das suas notas que a filosofia deve ser escrita como uma forma de composição poética (cf. Wittgenstein, 1980: 24). Por outro lado, a poesia tem assumido, amiúde, um pendor crítico ou especulativo, que não é, aliás, exclusivo da poesia moderna.

É dessa sinergia discursiva, que pode receber os epítetos de *poesia do pensamento* ou de *pensamento poético*, que trata essencialmente o livro *The Poetry of Thought*, de George Steiner, publicado em 2011. Olhando as modernidades filosófica e literária a partir do holofote dessa *poesia do pensamento*, o ensaísta faz por mostrar que o paradigma do poema filosófico, definido como aquele em que se manifesta uma adequação perfeita entre a expressão estética e o conteúdo cognitivo sistemático (cf. Steiner, 2012: 30), ainda que ressurja na modernidade com renovado ímpeto e alcance, tem uma velha tradição. Praticavam-no já os pré-socráticos, com Heraclito à cabeça, figura na qual Steiner reconhece uma espécie de arquitecto *avant-garde* do pensamento moderno (cf. 2012: 38-39).

Na longa tradição do poema filosófico, merece destaque o caso aurífero de Lucrécio, muito especialmente do seu *De Rerum Natura*, escrito por volta do ano 50 a.C. Comprometido com a única e obscura *ratio* que origina e regula todas as coisas do universo, Lucrécio procurava ser dela o intérprete através de um canto lícido. Poesia e reflexão filosófica surgem, pois, no autor romano, e sobretudo na obra mencionada, como duas forças vitais que, ainda de acordo com Steiner, se vão equilibrando numa dinâmica de alternância, ora fazendo vergar a força “oposta”,

ora cedendo perante ela (cf. Steiner, 2012: 48). Mas vejamos de que forma o próprio autor do *De Rerum Natura* justifica a necessidade dessa aproximação entre poético e especulativo. No Livro I do seu longo poema, mais concretamente na apologia, o autor declara o seu intento de desfazer pelas artes os nós das religiões, falando de coisas obscuras através de “versos luminosos” [*lucida carmina*] (vv. 933-934)<sup>24</sup>. A opção pelo verso como forma adequada ao seu desiderato é depois justificada pelo autor através de uma analogia entre a sua demanda e a dos médicos, quando tentam dar às crianças amargos remédios: da mesma forma que aqueles cobrem os copos com mel, de forma a que a criança, iludida, beba o líquido medicinal, assim recorre ele aos versos, a um suave e eloquente canto, para que o leitor compreenda a natureza das coisas (vv. 937-950)<sup>25</sup>.

Depois do *De Rerum Natura*, e com a excepção de Dante, o poema filosófico torna-se mais raro, ressurgindo, ainda que de forma ambígua, no romantismo. Por um lado, como diz María Zambrano, no romantismo “poesía y filosofía se abrazan, llegando a fundirse en algunos momentos con una furia apasionada” (1996: 79). Jean-Claude Pinson dirá, nesse sentido, que no romantismo alemão o fascínio mútuo entre as duas actividades quase resultou naquilo a que podemos chamar uma *filopoesia* ou uma *poesofia* (cf. 1995: 21). Por outro lado, não deixa de ser verdade que, como nota Paul Valéry, “[l]es romantiques avaient négligé tout, ou presque tout ce qui demande à la pensée une attention et une suite pénibles. [...] Ils répugnaient à la réflexion abstraite et au raisonnement [...]” (1957: 605).

George Steiner advogará que a opção pelo poema filosófico não está ausente nos românticos. Tomando como exemplo o contexto inglês, mostra que Coleridge é disso a prova, quando, em 1807, ao ouvir Wordsworth recitar parte de *O Prelúdio*, nele surpreende “[a] song divine of high and passionate thoughts” (cf. Steiner,

---

<sup>24</sup> “[...] porque, ao falar de coisas tão obscuras,/ entoo versos luminosos, tocando-os a todos com a graça das Musas.” (Lucrécio, 2015: 65).

<sup>25</sup> “na verdade, tal como os médicos, quando se esforçam/ por dar às crianças repugnantes absintos, untam primeiro/ os bordos das taças com o doce e dourado líquido do mel,/ para ludibriar, só até aos lábios, a idade incauta das crianças/ [...] e conseguir que, apesar de estarem a ser enganadas,/ não sejam prejudicadas, mas antes robustecidas/ [...] Assim também eu quis expor-te esta minha doutrina/ por meio da suaviloquente poesia das Piérides,/ e como que tocá-la com o doce mel das Musas,/ [...] Se porventura, deste modo, pudesse prender o teu espírito/ aos meus versos, ao mesmo tempo que aprendes/ toda a natureza das coisas e qual é a sua configuração.” (Lucrécio, 2015: 65, 67)

2012: 52). Mas — afirma o ensaísta — a ideia de filosofia implícita no encómio de Coleridge é difusa e metafórica, pois detém-se mais na consciência introspectiva do que no pensamento sistemático (cf. Steiner, 2012: 52). É que, apesar de o romantismo sonhar com o abraço da poesia e da filosofia, como diz Zambrano, os poetas românticos sonham sobretudo com a elevação da poesia a discurso primeiro, na medida em que é o *real absoluto*, como anunciava Novalis. Lembre-se o sugestivo título de Lamartine *Méditations Poétiques* (1820), em contraponto com as *Méditations Métaphysiques* (1641) de Descartes.

No entanto, ainda que o poema filosófico não seja o grande modelo da poesia romântica, comprometida que está com a interioridade do poeta, esta poesia não deixa de ser acompanhada de propostas teóricas e de um sentido crítico, nomeadamente no que concerne ao seu auto-questionamento, como bem mostra o prefácio de Wordsworth às *Lyrical Ballads* que publica, em 1789, com Coleridge. Veja-se a relação que o autor estabelece entre poesia, sensibilidade e pensamento, bem como o “propósito” que atribui aos poemas do livro:

For all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings; but though this be true, Poems to which any value can be attached, were never produced on any variety of subjects but by a man who being possessed of more than usual organic sensibility had also thought long and deeply. [...] I have said that each of these poems has a purpose. I have also informed my Reader what this purpose will be found principally to be: namely to illustrate the manner in which our feelings and ideas are associated in a state of excitement. [...] it is to follow the fluxes and refluxes of the mind when agitated by the great and simple affections of our nature. (Wordsworth, 1986: 246-247)<sup>26</sup>

Como atrás dissemos, a modernidade poética de Baudelaire, esse “romantismo desromantizado”, como lhe chama Hugo Friedrich (1959: 39),

---

<sup>26</sup> Em *Wordsworth and the Beginnings of Modern Poetry*, Robert Rehder, começando por afirmar peremptoriamente que Wordsworth é o primeiro grande poeta moderno (cf. 2016: 17), esboçará assim o fio que vai deste poeta à densidade teórica presente em Paul Valéry e Wallace Stevens, nomeadamente à ênfase da mente para a qual remete a epígrafe de Stevens que abre este primeiro capítulo: “Valéry and Stevens, who are more theoretic than Wordsworth, are less personal and use the idea of the self to detach themselves from their own lives. Stevens sees this abstraction as a prerequisite for poetry. The example of Stevens illustrates how Wordsworth’s way of thinking about the imagination has continued to the present. Wordsworth (and Coleridge) are Stevens’s point of departure. Their terms echo in his work. Thinking about the origins of poetry, he distinguishes between sensibility and imagination — rather than between fancy and imagination — and emphasises the power of the mind to make things.” (2016: 161).

conferirá à *meditação poética* um novo sentido e uma nova densidade. Sem deixar de comportar uma certa metafísica, agora a meditação do poema remeterá desde logo para o poema ele mesmo, para as suas condições de possibilidade, para o paradoxo que é a sua natureza íntima. Nesse sentido, deparamo-nos com o modelo do *poema crítico*, assim dilucidado por Octavio Paz a partir do exemplo de *Un Coup de Dés*, de Mallarmé:

Poema crítico: si no me equivoco, la unión de estas dos palabras contradictorias quiere decir: aquel poema que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida del canto, a igual distancia de afirmación y de negación. (1992: 271)

Encontramos, pois, nos poetas modernos uma premente necessidade de meditar sobre o seu ofício, meditação que se faz sobre o signo da negação e, como dizíamos no início deste subcapítulo, do risco. Juarroz, por exemplo, fala-nos do ofício poético moderno como um “anti-ofício”, “un modo de oficiar casi litúrgico: hablar ante del abismo en el que estamos con el abismo que somos” (1992: 9).

Chegados a este ponto, algumas questões parecem impor-se com renovada pertinência. O que será, afinal, uma poesia filosófica (ou uma filosofia poética)? Em que medida se constitui como pensamento e que tipo de pensamento engendra? Em *À Quoi Pense la Littérature?* (1990), Pierre Macherey, assumindo o objectivo de defender o valor da literatura enquanto experiência de pensamento (cf. 1990: 10), ajuda-nos a responder a estas questões de uma forma que, contrariando a resposta mais óbvia, a que ressaltaria o proveito filosófico de alguns conteúdos literários, nos interessa. A tónica é colocada nas formas literárias, na medida em que é nelas que se deve procurar uma “filosofia literária”, ou seja, o pensamento que a própria literatura produz, aqui entendido como um pensamento sem conceitos:

C'est donc dans les formes littéraires, et non en arrière de ce qu'elles paraissent dire, ou à un autre niveau, qu'il faut chercher une philosophie littéraire, qui est la pensée que produit la littérature, et non celle qui, plus ou moins à son insu, la produit. (Macherey, 1990: 197)

[...] la philosophie littéraire, dans la mesure où elle est inséparable des formes de l'écriture qui la produisent effectivement, est une pensée sans concepts [...]. (Macherey, 1990: 198)



Na sequência desta proposta de Macherey, dirá, muito justamente, Jean-Claude Pinson que, até no que parece ser mais ligeiro ou estar mais longe do alto exercício especulativo, como são os seus dispositivos, a literatura pode dar que pensar (cf. 1995: 15).

A investigação sobre as formas literárias engendra, assim, a *filosofia literária*, esse pensamento sem conceitos que nos dá a ver a relação essencialmente crítica que a literatura estabelece com a verdade. Aproximamo-nos aqui da noção de *poema crítico* de Octavio Paz. É que, ainda antes de qualquer conteúdo, o que tal investigação formal mostra é a adesão sempre problemática da linguagem ao real, a cesura que vai de um ao outro, e, assim, a negação que sempre habita qualquer texto — o que, em última instância, será o objecto de todos os textos literários, a sua “filosofia”, como dirá Macherey. No contexto desta argumentação, o poema crítico, sendo aquele que põe em questão a sua própria possibilidade de dizer, parece ser um modelo conveniente à referida *filosofia literária*.

Como já se adivinha, esta linha de pensamento tem consequências relevantes na relação literatura-filosofia. Ao darem testemunho da fissura intransponível entre as palavras, o pensamento e as coisas, os textos literários denunciam o vazio ou a falha fundamental sobre os quais assenta todo o exercício de especulação, e logo toda a filosofia. Mostrando os limites do dizer, a *filosofia literária* obriga o dizer filosófico, apostado em coincidir com a verdade, a um exercício contínuo de relativização e revisão:

Il reviendrait donc à la littérature d'énoncer le philosophique de la philosophie. Qu'est-ce que cela signifie? Que le rapport spécifique de la littérature à la vérité, tel qu'il procède du libre jeu de ses formes et des diverses modalités de son énonciation [...], est essentiellement critique [...]. En dernière instance, tous les textes littéraires auraient pour objet, et là serait véritablement leur 'philosophie', la non-adhésion du langage à soi, l'écart qui sépare toujours ce qu'on dit de ce qu'on en dit et de ce qu'on pense: ils font apparaître ce vide, cette lacune fondamentale sur laquelle se construit toute spéculation, qui conduit à en relativiser les manifestations particulières. (Macherey, 1990: 199)

Mallarmé, ao trazer consigo as questões da poesia pura e da autonomia do poema que se aprofundariam com Valéry, representa, em certa medida, um trabalho poético como o que acabámos de caracterizar. “Toute Pensée émet un

Coup de Dés” (Mallarmé, 1991: 429), último verso de *Un Coup de Dés jamais n’Abolira le Hasard*, pode bem ser lido neste quadro de aproximação do trabalho literário ao pensamento. Na poética mallarmeana, o que o poeta faz é lançar dados, criar ideogramas do acaso que, em cada umas das suas combinações, dizem, ainda que de forma fragmentária, o absoluto — pressuposto que veremos ecoar em alguns versos de Ramos Rosa, como estes de *Volante Verde* (1986): “No acaso da escrita, a necessária equivalência./ Energias latentes do universo em ressonância.” (OP-I/VV: 1068) Ora, a cada lance, o poeta dispõe sobre o espaço material da página uma figura possível do real, movimento que reflecte a forma de operar da linguagem e do pensamento. Ao acolher o acaso e a consciência da ausência dos seus referentes, deles guardando o rasto ou uma subtil vibração, a linguagem poética torna-se, em Mallarmé, na linguagem por excelência do pensamento, como bem percebe Blanchot (cf. 1955: 39). Ver de que forma tal linguagem poética, enquanto linguagem impessoal, opera, ainda antes dos conteúdos que tem, é conhecer o movimento livre do pensamento, o seu prodígio, as suas hesitações e derrapagens, os seus limites.

Valéry, o poeta em que alguns viram, como Tzvetan Todorov, o exemplo perfeito de um formalista, afirmava nos seus *Cahiers* que tinha chegado a um ponto em que apenas queria considerar a forma das expressões literárias na sua *objectividade*. Na sequência, colocava em perspectiva a possibilidade de uma investigação que, para lá da literatura *empírica*, se dedicasse às propriedades sobre as quais se funda a literatura e às formas que a constituem (cf. Valéry, 1973: 238). Nesse sentido, o poeta e ensaísta francês protagoniza um gesto capital, e com amplas repercussões, que consiste na destrição entre poético e poema, gesto a que se associará a questão do *método*, até então reservada aos domínios científico e filosófico, ou seja, de um caminho específico para a captação da essência poética.

É na esteira do gesto de Valéry que, por exemplo, Mikel Dufrenne afirma, numa obra precisamente intitulada *Le Poétique*, de 1963, que “[l]a poésie veut être poétique: elle veut s’accomplir” (1973: 65), introduzindo assim uma distância operativa entre poesia e poético pela qual um exercício teórico como o que faz nesse texto se torna possível. Pouco depois, esclarece: “Dire que la poésie veut s’accomplir, c’est dire tout simplement qu’elle veut être belle.” (Dufrenne, 1973:

66). Não está aqui em causa, no entanto, uma qualquer noção específica de beleza, que se imporia à poesia como qualquer coisa a que esta se deveria adequar, mas, esclarece o autor, da beleza enquanto emanção da plenitude do ser, verdadeiro domínio do poético antes de qualquer programa estético ou configuração particular.

Podemos colocar também nesta linha de teorização, salvaguardando as devidas diferenças, o conceito de *das Gedichtete* de Walter Benjamin. Em “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”, Benjamin apresenta o referido conceito — frequentemente traduzido por “poetizado”, sendo no entanto de notar a opção do tradutor João Barrento pela designação “matéria densa do poema” (cf. Benjamim, 2016: 8) —, definindo-o como “a esfera particular e única sobre a qual repousam a tarefa e o pressuposto do poema” (2016: 8). É nessa esfera que se deve procurar a “verdade da poesia”, que deverá ser entendida, segundo Benjamin, como “a objectualidade material da sua [dos artistas] criação, enquanto modo de realização dessa tarefa artística em cada caso particular” (2016: 8). Esta procura exclui qualquer questão de pendor biografista, ou seja, tudo o que se relaciona com o processo da criação lírica, com a pessoa do criador ou a sua imagem do mundo (cf. Benjamim, 2016: 8). A *matéria densa do poema*, ou o *poetizado*, revela-se, de acordo com o autor, como um conceito-limite entre o poema e a tarefa — que é identificada com a vida —, como “a transição da unidade funcional da vida para a do poema” (Benjamin, 2016: 10), ponto arquimédico assim aclarado pela diamantina leitora de Benjamin que é Maria Filomena Molder:

O poetizado é um conceito limite entre o incalculável da unidade da vida e o incalculável da unidade do poema. Pressuposto que só pode ser revelado no termo do inquérito que é a leitura, o poetizado não pode deixar de ser concebido como objecto puramente metodológico, sob risco de abdicar da sua natureza conceptual, tornando-se (ilusoriamente) vida ou poema. [...] É a vida — como sua unidade última — que funda o poetizado. (2017: 95)

Conceito-limite, o *poetizado* ganha aqui a forma de uma esfera de relações em que se jogam a forma interna do poema e a tarefa artística (ou a vida), ou seja, de um *a priori* do poema pelo qual é possível que a vida ganhe forma poética e, inversamente, que o poema seja expressão do imediato que a vida é.

Encontramos talvez nesta perspectiva a possibilidade de resgatarmos a meditação poética, enquanto meditação que visa desde logo a *matéria densa do poema* (para usarmos a expressão escolhida por João Barrento), dos perigos do puro formalismo ou do ensimesmamento para os quais alertam alguns autores. Meschonnic, por exemplo, ao reflectir sobre a aguda aproximação entre os discursos filosófico e poético que se torna notória no século XX, acusava a filosofia de estar a renunciar à sua condição especulativa (cf. 1978: 33). Nesse contexto, notava que filosofias como as de Heidegger, Levinas ou Derrida — a que o autor juntará também a proposta teórica de Blanchot — não só não superavam a sua condição especulativa, na medida em que nenhuma filosofia poderá fazê-lo, como incentivavam a poesia a fechar-se sobre si mesma, sobre a sua essência, o que a faria redundar numa *poesia da retórica* (cf. Meschonnic, 1978: 26-27).

No entanto, tal fechamento não se apresenta como um perigo se lembrarmos que meditar sobre a construção verbal do poema e sobre a sua eventual “essência” é já dar conta desse movimento que vai da vida ao texto poético. É precisamente aí que se encontra a génese da intuição e do pensamento (poéticos), e os moldes e condições da sua manifestação pela palavra. Neste sentido, o metapoema surge como uma grata figura da meditação poética. Sendo aquele que assume lucidamente a distância que vai do poético ao poema, desde logo pondo em causa as suas próprias condições de possibilidade, o metapoema torna-se ele mesmo numa poética e, para além disso, numa forma ampla de *meditação* — sobre o fazer-se do poema e a sua relação com a vida, mas também sobre as possibilidades e limites do discurso verbal, a relação entre palavra e pensamento, o poder performativo da palavra, etc.

Nesta forma de *meditação* consiste, em boa parte, a revolução iniciada por Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud, e continuada, em contexto francófono, por autores como Paul Valéry, Paul Éluard, Henri Michaux, René Char, Claude Vigée, Yves Bonnefoy ou Roger Munier, entre muitos outros, junto dos quais se coloca António Ramos Rosa.

### 3. António Ramos Rosa, um *meditador moderno*

#### a) As duas faces de Jano

Em 1932, no texto “O caso mental português”<sup>27</sup>, Fernando Pessoa identificava, como um dos sintomas do “provincianismo” do nosso escol, uma falta generalizada de inteligência crítica, nomeadamente nos escritores, que, seguindo ao sabor da inspiração, se mostravam “incapazes de meditar uma obra antes de a fazer”, de perceber “o que seja a coordenação, pela vontade intelectual, dos elementos fornecidos pela emoção” (Pessoa, 1980: 171). À nossa elite literária, apontava ainda uma gritante falta de ideias generalizada, até no que toca à actividade que exercem e representam: a literatura (cf. Pessoa, 1980: 172). Algumas décadas depois, o panorama literário e crítico português deixava claramente de corroborar a invectiva de Pessoa, como notava Jacinto Prado Coelho em *Originalidade da Literatura Portuguesa* (cf. 1977: 47-48), e de tal forma que Gaspar Simões, na sua recensão à quarta série das *Líricas Portuguesas* (organizada por Ramos Rosa), ironiza: “[...] que poeta haverá hoje em Portugal que não seja crítico também!” (Simões, 1969: [17]). Tal mudança dever-se-á essencialmente a um conjunto de poetas que se assumirão também como críticos e, em alguns casos, teóricos do fenómeno poético, como é o caso de José Régio, João Gaspar Simões, Vitorino Nemésio, Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena, Fernando Guimarães, Vítor Matos e Sá, E. M. de Melo e Castro, Alberto Pimenta ou Luís Miguel Nava, entre outros. Como é também o caso, muito justamente, de António Ramos Rosa.

Ainda que já publicasse poemas dispersamente desde os anos 40, em revistas como *Seara Nova* ou *Vértice*, António Ramos Rosa afirma-se como poeta, e sobretudo como crítico e ensaísta, na revista *Árvore* (1951-53)<sup>28</sup>. Sendo um dos

---

<sup>27</sup> Originalmente publicado no primeiro número da *Fama: Revista Mensal de Actualidades Internacionais* (Lisboa, 30 Nov. 1932).

<sup>28</sup> A revista, de que se publicou quatro números sob a designação “folhas de poesia”, como forma de evitar o olho censório que, na verdade, acabaria por ditar o seu fim, foi fundada e dirigida, para além de Ramos Rosa, por António Luís Moita, José Terra, Luís Amaro e Raul de Carvalho. Em substituição de António Luís Moita, juntar-se-ia ao grupo, na organização do último fascículo, Egito Gonçalves.

directores do periódico, Ramos Rosa foi também — como atestariam vários elementos do grupo ligado à publicação<sup>29</sup> — o seu timoneiro teórico. Apesar de os poemas que aí publica indiciarem já a busca de uma voz poética original face às estéticas literárias correntes à data — de que é exemplo, logo no primeiro fascículo da revista, o poema “Viagem através duma nebulosa”, título também da sua segunda recolha poética, publicada em 1960 —, serão sobretudo os seus textos teóricos e críticos<sup>30</sup> sobre o fenómeno poético ou sobre poetas nacionais e estrangeiros que captarão a atenção do público e dos pares. Ainda na década de 50, funda e dirige outras duas revistas, *Cassiopeia* (1955, número único)<sup>31</sup>, na qual publica uma série de poemas, e *Cadernos do Meio-Dia* (1958-1960)<sup>32</sup>, publicação na qual fixa um bom número de recensões críticas à obra de poetas portugueses e estrangeiros, ao mesmo tempo que colaborava noutros periódicos. Assim, ainda antes de vir a lume a sua primeira colectânea de textos críticos e ensaísticos, *Poesia, Liberdade Livre* (1962), que o firmaria indiscutivelmente como uma das nossas mais

---

<sup>29</sup> Dizem, nesse sentido, Albano Martins, poeta que teve a sua estreia na *Árvore*, e Egito Gonçalves: “[...] a António Ramos Rosa se ficou devendo a sustentação teórica e doutrinária em que assentaram o seu [da revista] programa de acção e a sua linha de rumo.” (Martins, 1999: 86); “O António era o mentor teórico da revista que apontava novas linhas de força [...]. [...] As ideias poéticas do António fizeram carreira, atingindo mesmo parte das gerações posteriores.” (Gonçalves, 1999: 91-92)

<sup>30</sup> Elencamos os títulos de tais textos, bem como das traduções que o poeta assina na mesma revista, por nos fornecerem um mapa do investimento e dos interesses teórico-críticos de Ramos Rosa nesses primeiros tempos de publicação. No primeiro fascículo (Outono 1951), o autor publica: “À margem de uma leitura de René Char”; “[Tradução de] Poemas de René Char”; “[Recensão a] *Hora Entendida*, de Maria da Encarnação Baptista”; “[Recensão a] *Dez Odes ao Tejo*, de Armindo Rodrigues”; “[Recensão a] *A Vigília e o Sonho*, de José Fernandes Fafe”; “[Recensão a] *As Palavras Interditas*, de Eugénio de Andrade”; “[Recensão a] *Corpo Visível*, de Mário Cesariny de Vasconcelos”; “[Recensão a] *Coral*, de Sophia de Mello Breyner Andresen”; “[Recensão a] *Poemas*, de Alberto de Lacerda”. No segundo fascículo (Inverno 1951-1952), assina os seguintes textos: “[Recensão a] *Averbamento*, de Marta Cristina de Araújo”; “[Recensão a] *A Evasão Possível*, de Egito Gonçalves”; “[Recensão a] *Em Voz Baixa*, de Isabel Meyrelles”; “[Recensão a] *Tempo de Fantasmas*, de Alexandre O’Neill”. Por sua vez, encontramos no terceiro fascículo (Primavera e Verão 1952): “O sim de Éluard e o não de Michaux”; “[Tradução de] Poemas de Paul Éluard”; “[Tradução de] Poemas de Henri Michaux”; “[Recensão a] *Seis Poemas da Solenidade e um Requiem*, de Carlos Eurico da Costa”; “[Recensão a] *Cantata, Tema e Variações e Primeiro Livro de Odes*, de José Manuel”. No quarto e último fascículo ([1953]), vêm a lume os seguintes textos da sua autoria: “A poesia é um diálogo com o universo” [ensaio]; “[Recensão a] *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*, de Mário Cesariny de Vasconcelos”; “[Recensão a] *Horizonte dos Dias*, de Vítor Matos de Sá”; “A morte de Paul Éluard”.

<sup>31</sup> *Cassiopeia: Antologia de Poesia e Ensaio* foi co-dirigida por António Carlos, António Ramos Rosa, João Rui de Sousa, José Bento e José Terra, contando com um número único, dado ao prelo em Março de 1955.

<sup>32</sup> *Cadernos do Meio-Dia: Antologia de Poesia, Crítica e Ensaio*, de que saíram cinco números entre 1958 e 1960, contou com a coordenação de António Ramos Rosa, Casimiro de Brito, Fernando Moreira Ferreira e Hernâni de Lencastre.

agudas consciências críticas do fenómeno poético e da poesia que se fazia tanto em Portugal como fora, particularmente em solo francês, já João Gaspar Simões o consagrava — em recensão à sua terceira obra poética, *Voz Inicial* (1960) — como um dos “mais altos poetas intelectuais da sua geração” e um dos “mais inteligentes” (1999a: 421, 419). Em resposta à afirmação de Gaspar Simões, escreverá Vergílio Ferreira no posfácio à obra seguinte de Ramos Rosa, *Sobre o Rosto da Terra* (1961): “Mas ser inteligente *em arte*, que mais alta forma de se ser artista?” (1961: [30]). Mais tarde, o mesmo escritor consideraria António Ramos Rosa “possivelmente, a nossa melhor consciência poética actual” (Ferreira, 1981b: 318).

Ramos Rosa constitui, entre nós, um exemplo meridiano de uma forma *moderna* de se fazer e pensar a poesia. Um dos principais tópicos e pontos de orientação da sua escrita é precisamente a noção de *poesia moderna*, signo natal convictamente escolhido pelo autor, quer como pressuposto dos seus textos teóricos em torno do fenómeno poético, quer como horizonte da sua escrita de poesia. Ou ainda, e de forma mais radicalmente *moderna*, como o signo da sua forma de ser, simultânea e inextricavelmente, poeta e teórico da poesia. Teorização e escrita poética revelam-se, assim, como as duas faces de Jano, dois lados de uma mesma meditação que se faz com o farol da poesia moderna ao fundo, sem que, no entanto, uma e outra face percam a sua autonomia<sup>33</sup>. Diria, nesse sentido, Ramos Rosa, numa entrevista de 1987 concedida a Fernando J. B. Martinho:

A minha actividade crítica é, por assim dizer, complementar em relação à minha actividade poética. Não porque esta não seja autónoma, mas porque ambas estão intimamente associadas. Quer dizer, a minha actividade poética é, de algum modo, reflexiva e a minha actividade crítica é, de certo modo, poética. Na raiz de ambas existe uma paixão cognitiva, um desejo de

---

<sup>33</sup> Em carta de 9 de Março de 1981, publicada na *Colóquio/Letras* (n.º 196, 2017), Herberto Helder louvava precisamente a autonomia da “meditação sobre poesia” que encontrava nos três volumes de ensaio e crítica publicados à data por Ramos Rosa (*Poesia, Liberdade Livre* e os dois volumes de *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real*), nela encontrando o ponto fundamental que distinguia o autor de *Voz Inicial* de Fernando Pessoa: “Lidos os três livros uns atrás dos outros, são, no conjunto, o que de melhor existe na nossa cultura acerca de poesia. Relembrei o que há para trás sobre a matéria e pensei que apenas em Pessoa há alguns textos de tamanha agudeza, mas em Pessoa esses textos servem mais de complemento à sua poesia. No seu caso, de Você, a meditação sobre poesia é perfeitamente autónoma: e é a coisa mais inteligente, informada, aberta acerca da criação poética que conheço entre nós.”

transparência através da obscuridade, por vezes insondável, do poema. (1987c: 123)

A extensa obra de Rosa põe, pois, em evidência aquilo a que Eduardo Lourenço chamaria um “jogo de cabra-cega entre poesia e poética” (1987a: 229), jogo em que poético e crítico/especulativo se reclamam, respondem e alimentam mutuamente<sup>34</sup>, apontando, de acordo com a análise de Ana Paula Coutinho Mendes, para uma “auto-hipertextualidade, com valor de comentário metatextual” (2003: 218). Prova desse labor de dupla face é, antes de mais, o facto de, a par da publicação de perto de 80 livros de poesia — ou 90, se contarmos com os livros em colaboração —, Rosa ter igualmente dado à estampa um notável número de textos de crítica literária e de carácter ensaístico. Tais textos foram distribuídos por diversas publicações nacionais e internacionais, mormente jornais<sup>35</sup> e revistas<sup>36</sup>, tendo uma boa parte deles sido recolhida em quatro colectâneas: a já referida *Poesia, Liberdade Livre* (1962), *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real* (2 vols., 1979-80), *Incisões Oblíquas: Estudos sobre Poesia Portuguesa Contemporânea* (1987) e *A Parede Azul: Estudos sobre Poesia e Artes Plásticas* (1991).

Tais obras foram fundamentais para a divulgação de novos poetas portugueses, ou de outros cujas obras não tinham ainda tido o devido

---

<sup>34</sup> A propósito da publicação de dois volumes rosianos de ensaio e crítica, com o título *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real* (1979-1980), Maria Irene Ramalho de Sousa Santos lia assim a relação de reenvio e mútuo proveito entre a actividade poética e a actividade teórica em Ramos Rosa: “Se a poesia de Ramos Rosa é o risco supremo de dizer ‘este nada’, no intervalo extremo entre o já dito e a ‘solidão inenarrável’ do ‘informulado’ (*O Incêndio dos Aspectos*), a sua escrita teórica [...] é a pesquisa rigorosa e o exercício de interrogação e de auto-interrogação explícitas que fundam, implicitamente, toda a actividade criadora e toda a produção artística. [...] para ele como para tantos outros poetas, sobretudo a partir do romantismo, o pensamento teórico-crítico sobre a poesia é o necessário exercício de re-pragmatização da linguagem poética, i.e., a compreensão intelectual/racional (*with later reason*) do processo poético de despragmatização da linguagem e de subversão das normas vigentes de uma realidade tornada reconfortante pela aparente inevitabilidade de um sistema. Mais do que isso, o comentário sobre poesia é o meditado trabalho de pré-reflexão e esquematização [...] indispensável a toda a composição poética.” (1983: 60)

<sup>35</sup> *Diário Ilustrado*, *A Capital*, *O Diário*, *Diário de Lisboa*, *Diário de Notícias*, *O Comércio do Porto*, *Tabacaria*, *Jornal de Letras*, *O Ponto*, *Público*, entre muitos outros.

<sup>36</sup> Mencionamos, a título de exemplo, as revistas *Seara Nova*, *Vértice*, *O Tempo e o Modo*, *Sema*, *Cadernos do Tâmega*, *Bandarra*, *Limiar*, *O Escritor*, *Cadernos de Literatura*, *Mealibra* e *Colóquio* (posteriormente designada *Colóquio/Letras*). No estrangeiro, é de destacar sobretudo a sua participação em revistas francófonas, nomeadamente em *Sud*, *Esprit*, *Europe*, *Obsidiane*, *Action Poétique*, *Recueil*, *L’Autre*, *Arpa*, *Prétexte*, *Passeport*, *La Treizième* e *Courrier du Centre International d’Études Poétiques*.



reconhecimento, bem como de muita poesia estrangeira<sup>37</sup>. Para além disso, foram determinantes para a compreensão, em solo português, do fenómeno poético moderno e para o desenvolvimento de uma nova consciência crítica do acto poético<sup>38</sup>. De facto, muitas das questões e teses desenvolvidas por Ramos Rosa nesses textos — como a pergunta pela génese do poema e pela natureza do acto poético, ou a defesa do primado do texto e da plena autonomia da poesia — generalizam-se, a partir dos anos 60, no nosso ensaísmo, sendo também notória a influência do autor na forma e na dicção de grande parte das propostas teórico-críticas que iam aparecendo<sup>39</sup>. Na senda de Rosa, multiplicam-se os poetas interessados em acompanhar a sua poesia de uma poética, como notou Eduardo Lourenço, sem deixar de apontar o exagero que a certa altura se associaria a tal fenómeno: “A partir dos anos 60 todos os poetas de algum relevo serão *experts* em arte poética, em virtuosidade poética, às vezes em excesso.” (1988: 205)

Prova também de que Ramos Rosa cedo se tornou num crítico e teórico literário de peso foi o facto de, ainda na década de 60, quando apenas tinha vindo a lume a primeira das referidas colectâneas, ter sido o organizador da quarta série das *Líricas Portuguesas* (1969), sucedendo a figuras renomadas como Cabral do Nascimento, José Régio e Jorge de Sena, o responsável pelo convite que seria endereçado ao ainda jovem crítico para a organização da referida série.

A interpenetração dos fluxos poético e crítico que reverbera na escrita rosiana torna-se também visível na ambiguidade genológica de vários dos seus

---

<sup>37</sup> Tendo feito por divulgar poetas estrangeiros logo no início da sua actividade como crítico e ensaísta, como mostram os textos publicados na *Árvore* e outros que publicaria, no final da década de 50, no *Diário Ilustrado*, dedicados a poetas franceses (como Christian Gali, Paul Éluard e Pierre Reverdy), Ramos Rosa continuaria fazê-lo em periódicos como a revista *Bandarra*, o jornal *A Capital* ou o *Jornal de Letras*. Destacam-se, já na década de 80, os textos publicados no âmbito da rubrica “Poesia contemporânea de todos os quadrantes” do semanário lisboeta *O Ponto*, vindo a lume apenas entre 1981 e 1982.

<sup>38</sup> Na nota introdutória de *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real I*, Ramos Rosa avaliava assim a importância dos textos coligidos nos dois volumes da obra: “Num período em que se verifica um desnível muito grande entre criação e crítica, sobretudo no domínio da poesia, [...] pareceu-me que a publicação destes textos poderia 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. (PMIR-I: [11])

<sup>39</sup> É possível notar uma forte continuidade entre as temáticas e a estrutura de *Poesia, Liberdade Livre* — que apresenta uma primeira parte com textos teóricos sobre questões angulares do fenómeno poético moderno seguida de um conjunto de textos críticos sobre determinadas obras ou propostas poéticas — e a de alguns dos principais estudos afins que se lhe seguiram, como *Na Senda da Poesia* (1969), de Ruy Belo, e *A Poesia Portuguesa Hoje* (1973), de Gastão Cruz.

textos, muito especialmente no modo como a sua poesia assume reiteradamente um pendor crítico e metapoético, a ponto de Eduardo Lourenço afirmar que “se seria tentado a empregar a seu respeito o paradoxal epíteto de *poesia crítica*” (1987a: 202)<sup>40</sup>, esclarecendo logo depois em que medida essa pulsão crítica é convocada pelo próprio poema:

A poesia será para ele palavra a quem não é concedida “d’emblée” a faculdade de dizer poeticamente o mundo sem se ver a si própria posta em causa. Por isso pode dizer-se que a poesia de Ramos Rosa é a primeira entre nós (com uma espécie de premunção em Casais Monteiro), que oscila entre uma *má consciência a respeito dos seus poderes e uma boa consciência ideal* que é o carácter próprio da poesia tradicional. Nesse sentido, poder-se-ia falar, pois, de uma *poesia crítica*, mas este carácter “crítico” mais não é do que a presença de uma nova forma de exigência poética, a consciência funda da dificuldade do poema em se justificar. (1987a: 205)

Entendida nesse sentido, como “a consciência funda da dificuldade do poema em se justificar”, é difícil não ver “poesia crítica” em toda a obra poética de Ramos Rosa, pois em todos os livros há, de alguma forma, uma interrogação radical da natureza e dos limites do poema, da sua (im)possibilidade constitutiva. No entanto, dentre a longa série de volumes poéticos publicados, destacamos pela sua singularidade: *O Aprendiz Secreto* (2001), texto em prosa poética de tom iniciático que gravita em torno da noção de *construção* poética; *Meditações Metapoéticas* (2003), livro bilingue (português-francês) escrito em parceria com Robert Bréchon, cujo título substitui quaisquer justificações; *Prosas seguidas de Diálogos* (2011), uma compilação de textos em prosa, alguns deles encenando um diálogo de pendor socrático, que vinham sendo publicados em jornal, e em que se mesclam poético, ensaístico e filosófico; e outras obras escritas em prosa poética que se aproximam da dicção de um ensaio, como *Quando o Inexorável* (1983), *Clareiras* (1986) e *Relâmpago de Nada* (2004).

Se quisermos perscrutar o alcance da meditação de Ramos Rosa em torno do fenómeno poético, teremos, assim, quais duplos do autor, de o seguir no seu

---

<sup>40</sup> Idêntica expressão usava o poeta e ensaísta brasileiro Murilo Mendes já em 1960. Em carta de 6 de Julho desse ano endereçada a Ramos Rosa, após ter lido *O Grito Claro e Viagem através duma Nebulosa*, escrevia que a poesia rosiana era “severa e desnuda”, “sem ornamento quase, sem concessões à falsa retórica”, insistindo no epíteto “poesia crítica”.

trânsito contínuo e eufónico entre escrita poética e reflexão teórica, gestos que muitas vezes se encontram num mesmo texto, irmanados por uma mesma força geradora que vem antes: a obsessão por essa coisa tão enigmática, tão terrivelmente prodigiosa, que é a palavra. Em virtude da anterioridade do seu móbil, a meditação poético-crítica de Ramos Rosa em torno de tópicos capitais da poesia moderna não manifesta apenas uma necessidade de fundamentar a sua própria poesia. Na verdade, tal meditação é igualmente, ou sobretudo, animada por uma vontade de compreender o fenómeno poético contemporâneo de uma forma tanto quanto possível universal, procurando — num gesto que, como o próprio autor antecipava, se prestava a críticas<sup>41</sup> — denominadores comuns entre poetas de diferentes proveniências geográficas e mesmo programáticas. Escrevia, nesse sentido, o ensaísta: “[...] o nosso texto-grito emerge por um momento e um eu, este ou outro, de qualquer modo um eu entre outros assina.” (PMIR-I: 51) Mas cabe ainda dizer que, nessa sua meditação, cedo se formou uma aliança inquebrantável entre a interrogação da palavra poética e a interrogação do real, sendo tal interrogação conjunta vislumbrada por Ramos Rosa — como sugere, de resto, o referido título *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real* — como um eixo axial da modernidade poética em que se filia

## **b) Uma meditação em contexto**

António Ramos Rosa afirma-se como poeta, ensaísta e crítico na década de 50, através dos poemas e textos teórico-críticos que distribuiu pelos periódicos que antes referimos e da publicação, em 1958, do seu primeiro livro de poesia, a plaquete *O Grito Claro*<sup>42</sup>. Logo nos primeiros anos da sua escrita, é notória a procura

---

<sup>41</sup> Referindo-se a *Poesia, Liberdade Livre*, dizia Ramos Rosa numa entrevista de 1962, o mesmo ano de publicação da colectânea: “Aliás, uma das críticas, porventura justificadas, que antevejo para esse livro é talvez o ser possível achar-se-lhe uma certa compreensão do fenómeno poético, aplicado indiferenciadamente a poetas de personalidade muito diferente. [...] Explico-me mais precisamente: em quase todos os poetas portugueses e franceses a que dedico estudos, encontrei no cerne da sua poesia um momento idêntico, o de uma defrontação com algo incompreensível, obscuro, ambivalente [...]” (1962b: 15)

<sup>42</sup> Tratou-se do primeiro volume da colecção “A Palavra”, dirigida por Casimiro de Brito.

por uma nova via teórico-poética, alternativa ao presencismo, ao neo-realismo e mesmo ao surrealismo, a tríade que, vinda dos anos 30 e 40, servia de moldura ao quadro literário português no início da década seguinte. A busca rosiana de um *novo* poético no sentido baudelairiano é, como dissemos, orientada pelo ideal da poesia moderna — sobretudo a que, nascida com Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, continuava o seu caminho nos poetas franceses do pós-guerra —, que o poeta fará por concretizar como programa estético na sua escrita e como bússola de uma nova poesia portuguesa. Vejamos, então, em contexto, o início dessa forma de meditação poética que Ramos Rosa irá propor e experimentar, e que procuraremos aprofundar nos capítulos seguintes.

Dar conta da modernidade literária em Portugal é, como ressaltava João Gaspar Simões no ensaio “Sobre a evolução do conceito de poesia moderna”, “difícil tarefa” (1999b: 23). Também por isso, mas sobretudo porque não é nossa intenção fazer uma explanação exaustiva do florescimento e itinerário de tal modernidade em solo nacional, atentaremos sobretudo nas décadas de 40 e 50, sem no entanto perder de vista o que nelas é o refluxo das décadas anteriores e o que delas será subsumido na poesia da década de 60.

Em 1940, saía o último dos 54 números da revista *Presença*, publicação coimbrã que, sob a direcção de Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões e José Régio, alcançou uma assinalável, e rara, longevidade. Assumindo o difícil escopo de conciliar tradição e vanguarda, por via da reabilitação dos valores intrínsecos à arte e à literatura para lá dos invólucros que estas vinham assumindo, a publicação teria um papel a desempenhar na modulação das propostas poéticas que se seguiram ao modernismo do grupo de Orpheu. Pelo amplo arco temporal em que é dada ao prelo, nela colaborariam ainda alguns desses modernistas, nomeadamente Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, juntando-se igualmente às suas páginas vozes — umas já consagradas e outras que o viriam a ser — como as de Edmundo de Bettencourt, Adolfo Casais Monteiro, Vitorino Nemésio, Miguel Torga, José Gomes Ferreira, António Botto, Fernando Namora e Mário Dionísio, entre muitos outros.

No primeiro número da revista, José Régio assina um texto intitulado “Literatura viva”, que se assume como um verdadeiro manifesto. Nele,

encontramos formulados alguns pressupostos que ganhariam a forma de alicerces do ideário presencista, nomeadamente a defesa da originalidade, da sinceridade e da personalidade enquanto fundamentos de uma arte e de uma literatura “vivas”, contra aquilo que o autor via ser a prática usual do “artista moderno”, demasiado auto-consciente e, nessa medida, pouco sincero (cf. Régio, 1927: [1])<sup>43</sup>. No entanto, a arte moderna, enquanto arte viva, não é, na argumentação de Régio, a que responde ao “encanto do raro e do imprevisto” (1927: [1]), nem a que procura, nessa medida, desvincular-se a todo o custo da tradição. Se a originalidade procurada pela vanguarda exige o corte radical com os modelos anteriores, a originalidade de que fala Régio mais não é do que a ruptura ou o desvio que se torna por vezes inevitável quando o artista é movido pela sinceridade e pela descoberta da sua personalidade única, gesto através do qual, paradoxalmente, aquele pode adentrar um espaço livre, sem fórmulas já dadas, no qual tocará talvez o que há de eterno e imutável na arte. O artista vivo, moderno, é nesta medida o que, acedendo através de um trabalho interior a uma espécie de mundo das formas artísticas, está acima das dicotomias tradição/vanguarda ou antigo/novo. Em números posteriores da revista, novos textos da lavra de Régio apresentavam outros pressupostos estéticos e éticos, que configuravam uma preferência por uma concepção individualista e psicologista da criação artística — em detrimento de uma preocupação com o colectivo e com o social —, uma concepção vitalista da obra de arte e a defesa do ideal da arte pela arte, de uma arte neutra.

Sendo consensual a importância que a *Presença* teve na vida literária portuguesa da primeira metade do século XX, sobretudo no que à divulgação de uma poesia moderna diz respeito, não o é, no entanto, aquilo que a revista significou: se Eugénio Lisboa nela reconhece um segundo modernismo (cf. 1984: 22ss), Eduardo Lourenço pensa-a como uma “*Contra-Revolução do Modernismo*” (1987b: 162)<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Citamos Régio: “A expressão directa, simples, organicamente ingénua, tenta sem dúvida o artista moderno; mas não parece ser característica dele. Os artistas de hoje mais directos, mais simples, mais ingénuos — são-no conscientemente. Salvo raríssimas excepções. Ora ser conscientemente ingénuo, simples, directo, é já complicar-se. A complicação que julgo ver na Arte moderna pode, pois, tomar aparências de pouca sinceridade [...]”

<sup>44</sup> Ao avaliar em que medida a *Presença* pode ser vista como uma vanguarda, E. M. de Melo e Castro sublinhará que o verdadeiro impulso moderno e vanguardista veio dos poetas de *Orpheu*: “Se a

Aquando do término da revista, em 1940, novas tendências começavam a desenhar-se na nossa literatura: a consolidação do neo-realismo — sobretudo com as colecções coimbrãs “Novo cancionero” e “Novos prosadores” — e da sua defesa de uma literatura de veiculação de conteúdos ideológicos, social e politicamente comprometida, contra o ideal de arte neutra da *Presença*; a afirmação do surrealismo, com a constituição do Grupo Surrealista de Lisboa em 1947; e, a par desses dois movimentos, uma valorização crescente, patente sobretudo na poesia, do símbolo, da imagem e da metáfora como formas de reacção à dimensão panfletária da literatura e à tendência para a amplificação verbal própria tanto de presencistas quanto de surrealistas. Essa nova disposição, personificada por poetas como Nemésio, Cinatti ou Cabral do Nascimento, que já haviam colaborado na *Presença*, terá expressão sobretudo em revistas que começam a sua actividade por volta do início da década.

Entre tais publicações, é de destacar os *Cadernos de Poesia*, publicados em três séries, entre 1940 e 1953, cuja organização contou com nomes como José Blanc de Portugal, Ruy Cinatti, Jorge de Sena e José-Augusto França. Para lá do diferendo entre presencistas e neo-realistas, entre arte pura e arte comprometida, a publicação assumia o lema integrador “a Poesia é só uma!”. Nela publica uma nova geração, representada por nomes como Sophia de Mello Breyner Andresen, Jorge de Sena e Eugénio de Andrade. Procedendo da referida tendência protagonizada por Nemésio ou Cinatti, esta geração distinguir-se-á por uma valorização simultânea da linguagem e da imaginação, bem como por uma maior contenção na expressão de emoções, sendo possível sinalizar-se em alguns casos, como adianta Fernando

---

*Presença* desempenhou um papel de vanguarda, ele está no reconhecimento crítico dos Poetas de *Orpheu* sobre quem José Régio escreveu logo no número 3 de *Presença*, na criação de um lugar para a literatura moderna a par das outras artes e na criação de uma tensão prolongada entre o Moderno (vivo) e o não Moderno (morto). Mas é preciso nunca esquecer que o verdadeiro impulso de literatura moderna e de vanguarda veio de *Orpheu*, do Futurismo e do Sensacionismo [...]” (1987: 56) Gastão Cruz, colocando igualmente em evidência o importante trabalho de divulgação da poesia moderna realizado pela *Presença*, mostra-se também céptico relativamente a um papel decisivo ou inovador da revista no contexto da nossa poesia: “A revista *Presença* (1927-1940) começara por querer lutar contra a ‘literatura livresca’, mas, independentemente dos méritos que possamos reconhecer-lhe, sobretudo pela divulgação do que era, quer no estrangeiro, quer em Portugal [...], a verdadeira poesia moderna, acabara impondo um modelo de poesia que representou um autêntico compasso de espera entre o fulgor das poesias de um Camilo Pessanha, um Fernando Pessoa, um Mário de Sá-Carneiro, e aquilo que os melhores poetas das gerações posteriores à dos presencistas iriam trazer-nos, precisamente a partir de 1940, sintomaticamente o ano em que a *Presença* cessa a sua publicação.” (1999: 221)

Guimarães, a “procura de um antilirismo, marcado pela ironia ou por um desenvolvimento mais reflexivo que discursivo ao nível da linguagem” (1989: 27). Estamos, pois, perante uma tendência, de feição moderna e sobretudo mallarmeana, que se extremará nas décadas de 50 e 60, deflagrando em António Ramos Rosa e, na sua senda, no movimento da Poesia Experimental (PO-EX) e no movimento Poesia 61. Tal tendência é assim caracterizada por Gastão Cruz, um dos poetas que estiveram na origem do último movimento poético referido, no ensaio “A poesia portuguesa contemporânea, uma ‘aventura na linguagem””:

Tratava-se de devolver ao poema a sua densidade de artefacto de palavras, a sua materialidade, a sua natureza de texto, de objecto construído como uma finalidade, em si, e não como simples veículo de mensagens ideológicas e confessionais. (1999: 221)

No início dos anos 50, entre o esbatimento do fervor neo-realista e a consolidação do surrealismo, assiste-se à emergência de novas propostas editoriais, maioritariamente na forma de folhas de poesia, modalidade que mais facilmente driblava a vigilância do Estado Novo. Entre essas publicações estão, para além da *Árvore*, revistas como a *Távola Redonda* (1950-1954)<sup>45</sup>, que, afastando-se também do neo-realismo e do surrealismo, preconizou um retorno à tradição lírica — com Fernando Pessoa ortónimo como figura tutelar — e ao ideal de neutralidade adoptado pelos presencistas, não abrindo propriamente novas perspectivas poéticas.

Pelo contrário, a *Árvore* aparecia, em 1951, a apontar para uma nova via poética, alternativa ao neo-realismo e ao surrealismo, bem como ao modelo de lirismo recuperado pela *Távola Redonda*<sup>46</sup>. No entanto, o seu espírito, mais do que de recusa ou corte, foi de síntese. Não só procurou apropriar-se do que havia de poeticamente interessante nas tendências sociais da poesia dos anos 40 e nas dimensões da liberdade e da imaginação exaltadas pelo surrealismo, como

---

<sup>45</sup> Revista fundada por David Mourão-Ferreira — a grande revelação da publicação —, António Manuel Couto Viana, Ruy Cinatti, Fernanda Botelho e Alberto Lacerda.

<sup>46</sup> Veja-se o que diz o próprio Ramos Rosa num testemunho sobre a *Árvore* publicado num dossiê que o *Letras & Letras* dedicou à revista: “Na verdade, as correntes que então existiam, o surrealismo, o neo-realismo e a corrente tradicionalista representada pela *Távola Redonda*, não correspondiam ao anseio de muitos poetas que desejavam abrir uma perspectiva mais fiel à sua prática poética, ou seja a poesia em que as exigências do real (inclusivamente da realidade social) se aliassem à integridade da linguagem poética, na sua unidade e na sua essência de palavra livre e aberta ao desconhecido.” (1991d: 13)

absorveu, e nisso residiu boa parte da sua novidade, as tendências que assomavam noutras latitudes. O universo francófono assumia, nesse contexto, o protagonismo, especialmente poetas como Paul Éluard, Henri Michaux ou René Char, que, pela tradução que deles fez Ramos Rosa, teriam uma presença autoral na *Árvore*. A revista destacar-se-ia também por um forte ideário humanista, pelo esboço de uma aliança entre a poesia e a filosofia — notória, desde logo, nos textos ensaísticos que alberga<sup>47</sup>, mas também numa certa tendência dos textos poéticos para aquilo a que Gaspar Simões chamaria um “lirismo filosofante” (1976: 401) —, e por uma tentativa de reconciliação da poesia com o real. Emergia, assim, um novo realismo. E. M. de Melo e Castro chamar-lhe-ia “realismo-contraditório”, sublinhando o papel determinante que este teve na eclosão, quer de Poesia 61, quer da Poesia Experimental que integrou (cf. 1987: 62, 70).<sup>48</sup>

No texto programático que abre o primeiro fascículo da *Árvore*, intitulado “A necessidade da poesia” — e que, embora não assinado, acusa sobretudo a voz de António Ramos Rosa, a bússola teórica da revista —, o grupo da *Árvore* firmava como primeiro critério da sua poesia a “autenticidade”, noção que, vindo já da *Presença*, mais especificamente de Régio, procurou reabilitar. Ecoando o ensaísta francês Jean Cassou, o grupo defendia que a poesia é a “mais alta operação espiritual” e que “o sentido da verdadeira poesia é o da ‘prodigiosa ascensão do homem’” ([s.a.], 1951: [2])<sup>49</sup>. Assim se apresentava o novo humanismo

---

<sup>47</sup> Eduardo Lourenço, ao publicar o texto “Esfinge ou a Poesia” logo no primeiro fascículo, será o grande representante dessa feição filosófica assumida pela revista.

<sup>48</sup> Numa entrevista concedida à revista *Desassossego* em Junho de 2013, E. M. de Melo e Castro esclarecia a importância da *Árvore*, e muito especialmente de Ramos Rosa, para o trabalho que seria desenvolvido pelo grupo da Poesia Experimental, destacando a eclosão de um novo realismo e a valorização dos aspectos textuais do poema: “Quanto a António Ramos Rosa ele foi considerado desde cedo, isto é, desde o final dos anos 50, como uma ponte entre o neorrealismo e algo que veio a ser o experimentalismo que nessa altura já estava em elaboração teórico-criativa através da Revista *ÁRVORE* (de que com Raul de Carvalho foi diretor), propondo uma atitude de *redução fenomenológica* inovadora que considerava a realidade como estando lá, mas da qual o poeta só se apercebia pela sua subjetividade. Assim se distanciava do Neorrealismo programático e ideológico, abrindo caminho para uma poesia em que os meios de elaborar essa percepção oblíqua e individual passavam necessariamente pela valorização dos aspectos textuais do próprio poema. Dessa posição à proposta experimental foi apenas um salto abduutivo! Por isso Ramos Rosa era por alguns de nós considerado um mestre.” (2013: 194)

<sup>49</sup> Pelo referido peso autoral de António Ramos Rosa no citado texto, a referência bibliográfica do mesmo é apresentada no primeiro apartado da bibliografia, referente a textos de Ramos Rosa.



representado pela revista, um humanismo poético<sup>50</sup> que integrava as dimensões do sonho e do inconsciente ressaltadas pelo surrealismo, sem, no entanto, se denegar a dimensão social do indivíduo.

Um texto da lavra de Ramos Rosa publicado no quarto número da revista, “A poesia é um diálogo com o universo”, haveria de explicitar melhor a proposta teórica do grupo e, muito especialmente, a do seu próprio autor, de tal forma que nele podemos ver uma espécie de breviário preliminar do percurso poético-teórico do autor de *O Grito Claro*. Vários tópicos merecem aqui a nossa atenção, no que à concepção da poesia e a uma poética moderna diz respeito. Desde logo, a aceitação do hermetismo enquanto decorrência do “poético”. Sendo o que “define na sua linha mais geral a modernidade da poesia contemporânea” (Rosa, [1953a]: 5), tal hermetismo justifica o afastamento do autor face a “uma pureza ou especificidade que não envolva toda a realidade humana” (Rosa, [1953a]: 6). Depois, a insistência na dimensão “religiosa”, espiritual, da poesia, plasmada na defesa de que a atitude poética é “fundamentalmente religiosa e unitária”, “a atitude mais franca, mais aberta, mais generosa e produtiva perante o real” (Rosa, [1953a]: 10). Para além disso, é de destacar a ideia de que a primeira e única fidelidade do poeta é a “fidelidade ao humano [...], ao homem concreto que luta pela sua libertação” (Rosa, [1953a]: 9). O acto poético, que, segundo o jovem Ramos Rosa, se orientará pela díade liberdade-fraternidade, é, neste sentido, totalizante e unificador, abrangendo todas as dimensões do homem na sua relação com o real. Assim, ainda que visando sempre, como o próprio ensaísta sublinha, o “homem social”, tal acto transcende os planos histórico, social e político, assumindo uma dimensão existencial e, mais do que isso, cósmica e espiritual.

A tudo isto se juntará, como pedra angular que suporta toda esta proposta, a defesa, marcadamente moderna, da absoluta liberdade e autonomia da poesia, que Rosa firma através da adesão às seguintes palavras de Tristan Tzara: “[...] a poesia não tem de exprimir uma realidade. Ela exprime-se a si mesma. Mas, para ser

---

<sup>50</sup> Em entrevista concedida a Fernando J. B. Martinho, Ramos Rosa afirmará: “Numa palavra, o nosso ideal [do grupo da *Árvore*] poderia resumir-se na expressão ‘humanismo poético’, expressão aliás pouco feliz [...]. Situávamo-nos assim na encruzilhada do surrealismo e do neo-realismo e pretendíamos encontrar um equilíbrio entre a necessidade de uma linguagem poética e um rumo humanista sem qualquer sectarismo ideológico.” (1987c: 121)

válida, deve incluir-se numa realidade mais larga, a do mundo dos vivos.” (*Apud* Rosa, [1953a]: 7) A referida fidelidade ao humano será, pois, o único imperativo do acto poético, que assim se liberta de quaisquer outros propósitos ideológicos, culturais e mesmo estéticos constituídos de antemão. A poesia faz-se expressão de si mesma, e é precisamente essa *liberdade livre*, como dizia Rimbaud, que permite ao acto poético ser aquele que encerra a “tentativa de se criar um destino pelo amor universal, por uma integração no mundo humano e cósmico” (Rosa, [1953a]: 9).

Como adverte Fernando Guimarães, tão alto escopo outorgado à poesia tornava necessário “não só evitar, como é óbvio, a escrita imediata e pura dos surrealistas, mas também a ‘má escrita’ — como justamente dizia Cesariny — do Neo-Realismo” (1989: 30). Assim, e não obstante a inevitável aproximação de Ramos Rosa ao neo-realismo e ao surrealismo, o poeta defenderá, ainda na *Árvore*, a necessidade de se ultrapassar muitos dos tiques e maneirismos de ambos os movimentos, a bem do propósito maior do texto poético. Note-se, nesse sentido, que no referido texto que abre o número de estreia da revista, “A necessidade da poesia”, é possível entrever uma crítica às duas propostas estéticas, ou pelo menos a algumas das suas expressões. Assim, se, por um lado, é rejeitada a “ficção *homem comum*” ([s.a.], 1951: [3]), bem como a limitação da poesia por quaisquer razões de ordem histórica e social, por outro, é renegada a “gratuidade como intenção” ([s.a.], 1951: [4]), para a qual pareciam tender algumas criações surrealistas.

Mais tarde, no antes citado texto “A poesia é um diálogo com o universo”, Rosa lançaria uma contundente crítica a alguns poetas do seu tempo: esquecidos da tal *fidelidade ao humano*, certos poetas perdiam-se “nos fulgores e prestígios do seu instrumento de libertação, comprazendo-se quase exclusivamente nas palavras, nos ritmos e nas imagens, rebaixando a criação [...] ao nível de uma técnica prestigiosa e sedutora” ([1953a]: 9). Eis a crítica ao formalismo de que ele mesmo, mais tarde, haveria de ser acusado. Na sequência, o ensaísta denunciava ainda o individualismo da generalidade dos portugueses, entre os quais, dizia, era raro o gosto por uma “meditação essencial”, *meditação* que é definida como “uma procura da poesia, apaixonada e profundamente fraternal” (Rosa, [1953a]: 12). Para além da associação da poesia a uma *meditação*, note-se a defesa de uma meditação “essencial”, adjectivo que nos remete para um exercício *necessário* de profundidade,

bem como a exigência de tal exercício se fazer sob a marca da fraternidade, da abertura compassiva ao outro.

Ainda no tópico da linguagem poética, é de destacar as considerações tecidas por Ramos Rosa nas duas recensões críticas a obras de Mário Cesariny que publica na *Árvore*, na medida em que são já reveladoras da apologia da palavra *necessária*, exacta e essencial, que teria cada vez maior expressão na sua poética. Na recensão a *Corpo Visível* (1951), publicada no primeiro fascículo da revista, ainda que assinale entusiasticamente o génio poético de Cesariny, não deixa o crítico de apontar a “arbitrariedade” e “as associações onde apenas o bizarro prevalece” que perpassam alguns dos versos cesarinyanos, aditando que o defeito de que se pode acusar qualquer obra surrealista é precisamente que “não se imponha a ‘escolha objectiva’ sobre a matéria subjectiva da inspiração” (Rosa, 1951: 77)<sup>51</sup>. É difícil não ouvir aqui o eco de Mallarmé e da ideia de que trabalhar com o acaso exige um trabalho de precisão e de objectividade sobre a linguagem.

Na mesma linha, Ramos Rosa advogará, na recensão a *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano* (1952), publicada no quarto fascículo da *Árvore*, que muitos dos poemas dessa obra não transcendem a função de irritar (cf. [1953b]: 54), avistando em alguns versos de Cesariny uma “falsidade insustentável e individualista”, um certo “comprazimento na imaginação” que produz “hiatos insignificativos” ([1953b]: 54). Este comentário, não vindo acompanhado de nenhum exemplo textual, visava decerto os momentos da obra cesarinyana em que a força imagística dá lugar à enumeração caótica e ao absurdo, recursos detectados, aliás, por Maria de Fátima Marinho no volume poético em questão (cf. 1989: 217-218). No fundo, o que Rosa criticava era o facto de a obra de Cesariny, ao ceder ao arbitrário e a um certo desejo de provocação, não cumprir algo que, na época, o

---

<sup>51</sup> Em resposta à questão colocada por um leitor do *Diário de Lisboa*, em 1961, Ramos Rosa clarifica em que medida a liberdade poética que defende se distingue da arbitrariedade: “Querendo evitar a arbitrariedade e o exotismo o mais possível sem, no entanto, recusar a liberdade essencial do acto poético, antes firmando-me cada vez mais nela, toda a minha poesia tende, julgo eu, a uma linguagem de evidência imediata, sensível, mas que não seja desnecessariamente uma violação às regras do jogo, se me permite a expressão. O jogo é o próprio corpo do poema que se constrói e as regras são as que esse corpo em formação exige e propõe. Entre um *nada-ainda* e um *tudo-já*, o poema descreve um movimento livre mas não arbitrário. Porque nenhum poema verdadeiro é, afinal, ilógico no seu sentido global, embora jogue com o ilógico. Tudo tem de ser nele necessário e sentido como tal. Ora essa necessidade livre que é a poesia obriga-nos a uma tensão que é atenção extrema ao poema em movimento.” (1961b: 18)

autor de *O Grito Claro* assumia já como uma exigência poética: a reabilitação do real prometida no próprio título da obra recenseada.

Na senda daquelas apreciações e do lugar que atribui ao autor de *Corpo Visível* na poesia portuguesa de então, o de “porta-voz mais assustador e autêntico duma crise essencial que tomou a forma aparente da poesia” (Rosa, [1953b]: 55), Ramos Rosa termina a segunda recensão com um pressuposto que se revela capital para dilucidarmos os contornos que a sua poética assumia em 1953 e os que viria a assumir no futuro:

E aqui precisamente cumpre dizer que só quando o poeta ou os poetas portugueses descobrirem fraternalmente que no próprio seio da linguagem é possível forjar uma presença radiosa capaz de enfrentar a vida nas suas contradições presentes (porque será capaz de vivê-las), a poesia de Cesariny será verdadeiramente ultrapassada e renegada. Até lá ela é um “escândalo” (até na medida em que o não é) e tem a sua vigência de grito, denúncia e provocação. ([1953b]: 56)

Forjar *no próprio seio da linguagem* uma presença radiosa: aqui se desenha todo um programa poético em que conseguimos reconhecer o legado de Mallarmé e Rimbaud, autores que assumiriam um papel de destaque na produção ensaística do autor nos anos seguintes. Nessa aspiração, avista-se já a tessitura de uma voz que se tornaria cada vez mais singular, não obstante ser uma das mais prodigamente abertas às várias formas de diálogo. Assim, ainda que os poemas escritos por Rosa na transição dos anos 40 para os 50 — como os muito conhecidos “Não posso adiar o amor para outro século”, “O funcionário cansado” ou “Viagem através duma nebulosa” — manifestem ressonâncias neo-realistas e surrealistas, depressa se tornaria evidente o despontar de uma voz poética alternativa, igualmente obsidiada pela matéria da palavra e pela possibilidade de constituição de uma nova *presença*.

Em 1962, Ramos Rosa publicava *Poesia, Liberdade Livre*, livro em que compilou alguns dos textos ensaísticos e críticos dados a vários prelos entre 1959 e o ano de publicação do volume. Tal colectânea constitui um elemento fundamental para aferirmos a importância do autor, quer na teorização e defesa da poesia moderna (note-se o próprio título adoptado, que decalca a expressão de Rimbaud),

quer no surgimento, entre nós, de uma nova crítica literária, mais informada e consciente das propostas teóricas que emergiam lá fora<sup>52</sup>. Note-se a plêiade de autores citados, entre os quais se contam pensadores e ensaístas como Blanchot, Barthes, Bachelard, Emmanuel Mounier, Simone Weil ou Gaëton Picon, e poetas — nesta fase, francófonos sobretudo — como Paul Éluard, Henri Michaux, René Char, Joë Bousquet, Claude Vigée, Saint-John Perse ou Paul Claudel, muitos deles ainda desconhecidos nos nossos circuitos literários. Na verdade, podemos dizer que é com esta obra que Rosa — autor, à data, de quatro livros de poesia — se consagra como um poeta *moderno* que é também teórico do fenómeno poético.

Porém, *Poesia, Liberdade Livre* mostra-se relevante também por outra razão: a sua recepção mostrará, desde logo, o estado ainda incipiente de florescimento de uma modernidade em solo nacional por esses anos. Se João Gaspar Simões viu na colectânea “uma brilhantíssima especulação sobre o fenómeno poético” (Simões, 1962: 15)<sup>53</sup>, Álvaro Salema e, sobretudo, Hernâni Cidade mostrar-se-iam menos entusiasmados. O primeiro, ainda que reconhecendo na obra “a tèmpera de um verdadeiro criador de crítica”, não deixará de apontar às reflexões rosianas obscuridade e falta de unidade (Salema, 1962: 24). O segundo, vendo na “liberdade livre” aclamada na obra mais uma forma de libertinagem poética, não poupará o esforço teórico de Ramos Rosa, e sobretudo as formas modernas de poesia por ele exaltadas, à sua verrina:

Esta *liberdade livre* já deixa ver que, se lhe repugna o respeito pelas leis e pelas normas do pensamento, muito mais repele as regras tradicionais da *Arte poética*. Generaliza-se o menosprezo da rima, das estruturas rítmicas, da organização estrófica. Tudo pode ter a nobreza de uma renúncia às facilidades da técnica, de que todos os hábeis são capazes, para mais finamente se atentar e fazer

---

<sup>52</sup> No prefácio à edição de *Poesia, Liberdade Livre* publicada em 1986 pela Ulmeiro, Fernando J. B. Martinho sublinha o papel decisivo que Ramos Rosa teve na crítica e no ensaio literários dos anos 50 e 60 em Portugal: “[...] seja qual for a perspectiva em que se coloque a história que venha a fazer-se da crítica contemporânea em Portugal, ela não poderá deixar de reservar a António Ramos Rosa o lugar de destaque que, por direito, é o seu. [...] O trabalho que realizou ao longo das décadas de 50 e 60 [...] não pode, no entanto, deixar de ter sido, pela sua exigência e actualização a nível teórico, um ponto de referência para a *nova crítica* que, entre nós, começa a definir-se na segunda metade dos anos 60.” (1986: 15-16)

<sup>53</sup> No entanto, nos textos que dedica posteriormente a Ramos Rosa, é evidente um crescente tom crítico e acusatório em relação à poesia e aos textos teórico-críticos de Ramos Rosa. É disso mostra o artigo “Os poetas e os críticos”, publicado no *Diário de Notícias*, no qual comenta a publicação do primeiro volume de *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real* (1979), aí apontando “o desgaste que esse mesmo espírito crítico foi sofrendo ao longo da década finda” (Simões, 1980: 15).

atentar no essencialmente poético; mas não se evita a cavilosa mistificação ou a cândida ingenuidade de oferecer como poesia aquilo que, faltando a graça que a confere e posta de parte a arte que a finge, é condenado a não passar de má prosa [...]. (Cidade, 1962: 71)

O estatuto de Hernâni Cidade enquanto académico e crítico mostra bem como a modernidade poética era ainda, no início da década de 60 em Portugal, terreno desconhecido e suscitador de desconfiança, desde logo pelo que comportava de transgressão face aos preceitos formais da poética tradicional, mas também pela plena autonomia que era outorgada ao texto. Mas uma outra acusação digna de nota ressalta no início do trecho citado: a de que tal *liberdade livre* desrespeita as leis e normas do pensamento, o que a transformará num exercício incapaz, ou distante, da dimensão crítica que surge como ponto sensível de tal modernidade. Mais do que uma leitura redutora da poesia moderna, a posição do referido crítico põe em evidência uma concepção demasiado restrita do pensamento, como acção de que se conhece, à partida, as regras, o *modus operandi*. Ora, pelo contrário, a poesia moderna, assim como a teorização sobre a mesma, põe em jogo uma concepção ampla do pensamento que extravasa necessariamente a razão lógica e as suas categorias e antinomias, sendo nesse quadro que deverá ser entendida a noção de *meditação* a que tal poesia se associa.

### **c) Sob o signo da poesia moderna**

O percurso poético e teórico de António Ramos Rosa fez-se, desde cedo, a par de um diálogo contínuo com vários pensadores e poetas estrangeiros, sobretudo de França, Espanha e América Latina, que o influenciaram e que por ele foram influenciados. Destacam-se, neste contexto, nomes como Blanchot, Barthes, Char, Éluard, Bonnefoy, Tortel, Jabès, Munier, Jiménez, Salinas, Juarroz, Paz, Chardín, entre muitos outros. Esse contacto fez-se, antes de mais, por via de revistas estrangeiras que o jovem Ramos Rosa, interessado pelas questões poéticas, mas também políticas e sociais, cedo fez por ler, como *Les Cahiers du Sud*, *Esprit* e *Les*

*Temps Modernes*. Para além disso, tal contacto tornou-se possível pela vasta rede de correspondentes que o poeta foi criando ao longo do tempo, através da qual lhe iam chegando importantes referências de novos autores, livros ou periódicos. Nos anos 60, fazem já parte da sua rotina de correspondência poetas como Jean Tortel, Robert Bréchon, René Char, André Frénaud, Jean Malrieu, Rodolfo Alonso ou Murilo Mendes, a que se juntariam muitos outros nomes nas décadas seguintes. Da mesma forma que fez por apresentar tais poetas ao público português, Ramos Rosa também deu a conhecer vários nomes de poetas portugueses, através quer das cartas que escrevia aos poetas mencionados<sup>54</sup>, quer da sua colaboração com a imprensa estrangeira<sup>55</sup>, o que o tornou num dos mais activos divulgadores da poesia portuguesa contemporânea além fronteiras. A modernidade que Ramos Rosa teorizou e verteu na sua poesia está, pois, atravessada por um *diálogo infinito* — para usar a expressão de Blanchot — com várias vozes que, sobretudo nas décadas pós-guerra, teciam o *novo* na poesia.

Feita do diálogo vivo com poetas contemporâneos de várias geografias e com poetas de outros tempos, a modernidade poética consagrada por Ramos Rosa não se acomodou em limites temporais e geográficos. Ainda que Mallarmé e Rimbaud sejam as figuras que recorrentemente apresenta como fundadoras da nova poética moderna, a modernidade rosiana, na sua dimensão teórica, mas sobretudo no que respeita à escrita poética, faz-se também de influências românticas e neo-barrocas. E, embora numa primeira fase a poesia francesa tenha sido o grande modelo e a grande inspiração, seria também notória a influência da poesia espanhola (destacando-se, para além dos poetas seus contemporâneos, a Geração de 27), da poesia hispano-americana e mesmo de poetas americanos, como o autor confirmou em diversos testemunhos. A convivência de pulsões dissonantes, que

---

<sup>54</sup> Veja-se, por exemplo, a lista de nomes que Ramos Rosa sugere em duas cartas enviadas ao poeta argentino Rodolfo Alonso, datadas de 2 e 4 de Dezembro de 1982, quando o amigo lhe fala do projecto de edição de uma antologia de poesia portuguesa na Argentina (cf. anexos 7 e 8). Tal antologia deverá ser a que se veio a publicar, em 1983, com o título *Lluvia Oblicua y otros Poemas: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro y otros* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina). Os “outros” poetas que integram a antologia para além dos mencionados no próprio título são Adolfo Casais Monteiro, Sophia de Mello Breyner Andresen, Carlos de Oliveira, Egito Gonçalves, Mário Cesariny e António Ramos Rosa.

<sup>55</sup> Em 1967, Ramos Rosa colabora na prestigiada revista *Esprit* (n.º 362 [7-8], juillet-aout) não só com a sua própria poesia, mas também enquanto responsável pela selecção de um conjunto de poetas portugueses que seriam apresentados nesse número da publicação.

apontam para diferentes tempos e tradições, não será estranha se tivermos em conta que é própria do poema moderno. Hugo Friedrich, por exemplo, ao analisar a estrutura da lírica moderna de Baudelaire à segunda metade do século XX, nota como em tal lírica podem conviver certos rasgos arcaicos, místicos e ocultistas com um agudo intelectualismo, formas de expressão muito simples com uma expressão muito elaborada, clareza com obscuridade (cf. 1959: 15)

Dito isto, voltemos a *Poesia, Liberdade Livre*. Não obstante Ramos Rosa faça já alusões à modernidade poética em alguns dos textos publicados na *Árvore*, especialmente no antes referido “A poesia é um diálogo com o universo”, é nos textos de *Poesia, Liberdade Livre* que encontramos as suas primeiras elaborações teóricas em torno da noção de *poesia moderna*. Nessa colectânea, como nota Ana Paula Coutinho Mendes, Ramos Rosa praticamente não fala do nosso modernismo de 1915, optando antes por uma reflexão fenomenológica da modernidade, que logo associa à “poesia autêntica” (cf. Mendes, 2003: 215). Tal é indicativo, por um lado, da distinção que o ensaísta faz — em sintonia com o que Lefebvre propunha na obra, antes citada, *Introduction à la Modernité* — entre o modernismo como conceito histórico e a modernidade como conceito crítico. Por outro lado, tal gesto revela que lhe interessava muito mais pensar criticamente o fenómeno poético moderno do que fazer história literária ou um comentário da mesma à luz de autores, escolas ou programas, modelo dominante no discurso crítico de então.

Os primeiros textos da colectânea, reunidos sob o título “A poesia e o humano”, prolongam a perspectiva humanista na qual Rosa enquadrava a sua reflexão sobre a poesia já nos tempos da *Árvore*: “A poesia situa-se, pois, ao nível deste humanismo concreto e libertador, antidogmático por excelência.” (PLL: 17) Nessas páginas iniciais, o ensaísta concebe o homem como um ser que “anseia ser uno com o mundo e consigo mesmo, transcendendo a dicotomia consciência-ser” (PLL: 17), e como “o próprio acto de consciência perfazendo-se no sentido da totalidade” (PLL: 24). A poesia surge, neste contexto, como o grande médium desse movimento, ao mesmo tempo retrospectivo e prospectivo, de recuperação da unidade perdida e de construção futurante do humano, na medida em que revela e actualiza as possibilidades infinitas da liberdade criadora do indivíduo e, assim,



dele mesmo e do real. Este gesto preliminar pelo qual Ramos Rosa alia a poesia à altíssima aspiração da integração do homem numa unidade (humana, natural e cósmica) é importante para se compreender a potencialidade e o alcance que o autor atribui à poesia moderna, vista como terreno propício a tal ascese poética da consciência.

Como já fomos antecipando, Ramos Rosa aponta Mallarmé e Rimbaud como os marcos da ruptura com a poesia tradicional, por inaugurarem “uma poética impessoal e *objectiva*” (PLL: 40). No entanto, nesses mesmos poetas, vê Rosa o apelo romântico do originário e do primitivo, dando-nos por momentos a pensar a poesia moderna, e especificamente a poesia da dupla francesa, mais como uma consequência ou um aprofundamento do romantismo do que como uma ruptura:

Esta tendência para o originário e primitivo, tão característica do romantismo, exaspera-se e aprofunda-se no universo poético de Rimbaud que tentou encontrar o “lugar e a fórmula” que tornassem possível reverter o homem ao seu “estado primitivo de filho de sol”. Mallarmé, restituindo a linguagem à sua função mágica e à sua primitiva força mítica, tenta, por seu turno, aproximar-se do tempo anterior à queda na consciência infeliz segregadora, o tempo edênico das bodas do espírito com o mundo. (PLL: 169-170)

Novalis, Blake, Coleridge, Shelley e Hölderlin, autores que definiram a poesia como “um movimento religioso e regenerador, liberto de constrangimentos dogmáticos”, propondo “uma nova sociedade fundada sobre a palavra poética” (PLL: 170), são mesmo apresentados pelo ensaísta como os precursores da poesia moderna e das vanguardas, nomeadamente do surrealismo<sup>56</sup> (cf. PLL: 171-172). Daí que, como antes dissemos, a concepção rosiana da poesia moderna pareça por vezes acomodar a aceção lata do conceito que encontramos em Octavio Paz. É, pois, a ânsia da recuperação de uma natureza original, de um estado primitivo de comunhão, o que irmana românticos e modernos, assim colocados por Ramos Rosa como momentos contíguos de uma mesma aventura poética.

---

<sup>56</sup> Blake, aquele que “outorga à consciência poética do nosso tempo a carta da imaginação emancipadora que poderá restabelecer a inocência do primeiro homem”, e Novalis, o vate que “idealiza uma comunidade poética em que todos os homens [...] seriam eles próprios poetas, produtores de uma poesia colectiva em permanente renovação”, são os dois poetas destacados por Ramos Rosa como autênticos precursores do surrealismo (PLL: 171).

No entanto, se a poesia moderna, no seu propósito de religação do ser humano às origens, continua o espírito da chamada poesia romântica, não deixa também de inaugurar, pelos seus preceitos teóricos e estéticos, uma nova poética. Trata-se, de acordo com Ramos Rosa, de uma poética da *criação*, em que a poesia extrai de si mesma os seus preceitos, em contraste com a anterior poética da *expressão*, cujas normas eram exteriores ao texto poético (cf. PLL: 49). Diferentemente da poesia clássica, assente na demarcação entre sujeito e objecto, e numa noção de sujeito criador entendido como um eu psicológico e social que antecede e cauciona a obra, a poesia moderna inaugura uma poética impessoal e “objectiva”, anulando a distância entre sujeito e objecto, conteúdo e forma. Emerge, assim, um sujeito que se faz voz anónima e impessoal, e uma concepção do poema como objecto absoluto, não subsidiário de qualquer coisa que lhe seja anterior ou exterior (cf. PLL: 40) — lições, como vimos (cf. 1b), de Mallarmé e de Rimbaud.

Nessa medida, contra a afirmação clássica da anterioridade do conteúdo face à forma na própria consciência do artista/poeta, pela qual a criação é entendida como expressão, reflexo ou reprodução da interioridade do sujeito ou da exterioridade do mundo, e contra, portanto, o primado hermenêutico do símbolo e da correspondência, o poema moderno assume-se como criação absoluta, como invenção autónoma, inaugural, livre e revolucionária. Dirá o ensaísta em *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real I*: “A poesia moderna não tem outra finalidade senão a constituição da própria palavra. Escrever um poema passou a ser um acto de invenção absoluto, um nascimento.” (PMIR-I: 85) Sem conteúdos, mapas ou lógicas prévias, o poeta moderno aventura-se no absolutamente desconhecido, nessa zona de morte de onde nunca se regressa incólume, porquanto ele “não escreve para dizer algo que conheça previamente, mas para suscitar o que ele mesmo ignora, para encontrar o verdadeiramente desconhecido, [...] descobrir o novo, o inicial, a pureza do desejo” (PMIR-I: 86). “Descobrir o novo”, como exortava Baudelaire. É, pois, esta a marca da *liberdade livre* da poesia moderna, que, nascida de um gesto livre dentro da própria linguagem, gesto sempre inaudito face a ditames históricos, sociais, ideológicos, psicológicos ou biográficos, se destina a um leitor que é convidado à mesma liberdade.

Como bem vemos, o ensaísta Ramos Rosa medita sobre a poesia, o seu ofício, num discurso formalmente claro que não deixa de observar as regras lógicas da argumentação. Porém, o conceito de *meditação* que procuramos elaborar compreende, e tem em especial atenção, a escrita poética. Em *Viagem através duma Nebulosa* (1960), o segundo livro de poemas que publicou, já o poeta referia a necessidade de uma “meditação mais natural e fecunda” (OP-I/VN: 24), aludindo frequentemente, ao longo da sua escrita, à lucidez própria da palavra poética. “Por isso escreves com imediata lucidez/ as mais vivas palavras as mais nuas e tensas” (MM: 214), escreveria num poema de *Meditações Metapoéticas* (2003).

Essa possibilidade de o poema *meditar*, ou seja, de se constituir como uma forma específica de lucidez e de discurso que toca o real, que tem uma dimensão ontológica, surge fundamentada, logo em *Poesia, Liberdade Livre*, pela proposição que Ramos Rosa faz de um “sentido poético” em contraponto com a “razão lógica” (cf. PLL: 29)<sup>57</sup>. A função unitária da poesia moderna, que o autor grifa em vários momentos da sua ensaística, descobre-se na possibilidade que tal poesia abre de uma comunhão entre o espírito e a realidade, entre o homem e o universo, que acontece antes da razão lógica, por via daquilo a que o ensaísta chama “sentido poético”. Este sentido singular constituído pela poesia associa-se, em Ramos Rosa, a uma concepção intuicionista do acto poético. Sem poder guiar-se por qualquer saber prévio, o poeta é movido por uma “intuição criadora” (PLL: 30) que o conduz no espaço inaugural, excessivo, da própria constituição do sentido, anterior à razão e aos seus princípios lógicos. No entanto, tal não significa que a actividade poética seja antilógica, visto que radica num mesmo acto inicial de apreensão, a um tempo intuitiva e racional, que é também a origem da razão lógica:

A actividade poética, portanto, não é, por essência, antilógica, pois que se radica, também, num acto inicial de apreensão simultaneamente intuitiva e racional, que é anterior à razão lógica e sem a qual esta não existiria. (PLL: 31)

Sentido poético e razão lógica irmanam-se, assim, num mesmo momento inicial do pensamento. Contudo, na poesia moderna, o acto criador liberta-se da

---

<sup>57</sup> O sentido dessa distinção é elaborado sobretudo no texto “A razão lógica e o sentido poético”, coligido em *Poesia, Liberdade Livre* (pp. 29-33). O texto foi originalmente publicado no suplemento “Artes e Letras” do *Diário de Notícias*, em Outubro de 1960, com o título “Uma aventura sem fim”.

regulação lógica a que, segundo o ensaísta, a poesia clássica se submetia, o que não destitui a obra moderna “de uma estrutura coerente, nem de uma significação própria” (PLL: 32). Pelo contrário, ao radicar num antes da razão e das suas categorias, o poema moderno dirige-se ao desconhecido, ao indeterminado, acolhendo um excesso de sentido que ilimita a sua significação e que, ao não se fixar em significados já conhecidos ou previstos, aponta para a própria linguagem como tarefa, convocando, por isso, uma experiência radical de pensamento ou *meditação*.

Na concepção de poesia moderna a partir da qual Ramos Rosa teorizou o fenómeno poético e criou a sua própria poesia surpreendemos, assim, duas pulsões, cruciais para entendermos a experiência poética de que aqui procuramos dar conta: uma pulsão auto-reflexiva, autotélica e metapoética, por um lado, e uma pulsão ontológica, cósmica e espiritual, por outro, que formarão um par indivisível na sua obra.

Ramos Rosa é um poeta moderno, não tanto pelo tempo em que escreve, mas pela forma de fazer e pensar a poesia. Ser *moderno* — e não modernista — é, nele, uma escolha, uma deliberação lúcida. Não é por isso accidental que cedo tenha procurado demarcar-se do neo-realismo e do surrealismo (e veja-se a proximidade da sua idade à de Cesariny e de outras figuras do movimento), deles bebendo estrategicamente, mas logo lhes adivinhando os limites e os ardis. Ao não integrar nenhum “ismo”, preferindo a heterodoxia a qualquer ortodoxia, o alcance universal da “poesia moderna” a qualquer tradição temporal ou geograficamente delimitada<sup>58</sup>, Rosa pôde explorar até às últimas consequências a experiência poética. Exercício tão fecundo quanto arriscado, que lhe valeria porventura “a mais suicida autoconsciência da palavra poética moderna” (Lourenço, 1987a: 237), mas também, e em virtude dessa autoconsciência, uma meditação poética apenas

---

<sup>58</sup> Em entrevista ao *Jornal de Letras* publicada em 1964, ao ser-lhe perguntado se achava que a sua poesia tinha uma feição portuguesa ou estava divorciada de qualquer tradição nacional, Ramos Rosa desloca o foco da sua actividade poética do âmbito da tradição nacional para a *tradição viva* da poesia moderna, no seu fulgor transversal e universal: “A minha poesia, se é autêntica, se é poesia, terá de ser, também, tradição — mas a tradição viva da poesia moderna (e não será a de toda a poesia de sempre?): movimento, revolução permanente, liberdade. Só esta tradição interessa a uma poesia que procura inserir-se no movimento universal, na realidade de hoje, sempre outra e em devir. Negar esta contemporaneidade é que seria grave, pois seria abdicar de constituir uma possível tradição autêntica. Não é possível, creio eu, ser-se poeta (e poeta português) de outro modo” (1964: 6)

comprometida com a matéria da palavra e com o real que esta inaugura, em que o poema se faz criação total: do espaço, do corpo próprio, e da integração deste numa totalidade natural e cósmica.



## **CAPÍTULO II**

### ***UMA MEDITAÇÃO METAPOÉTICA***

#### **Poema e(m) auto-reflexão**

*Le poème, tout en ne parlant que de soi,  
parle en même temps d'autre chose.*

Jean-Claude Renard, *Notes sur la Poésie*

*[...] la littérature va vers elle-même, vers son  
essence qui est la disparition.*

Maurice Blanchot, *Le Livre à Venir*

*Navio que a tua mão  
conduz circularmente  
é ele que te conduz  
a si mesmo*

António Ramos Rosa, *Ocupação do Espaço*



## Limiar

Numa entrevista publicada em 1988 no jornal *o diário*, Ramos Rosa declarava:

A minha paixão pela poesia levou-me a procurar compreender a génese e os mecanismos da criação poética. Aliás, na poesia moderna há frequentemente uma reflexividade que é quase que uma leitura do poema por si próprio. Por outros termos, a poesia moderna é quase sempre uma metapoesia, por isso posso dizer que entre a minha poesia e os ensaios sobre poesia, que escrevi, há uma perfeita continuidade. (Rosa, 1988c: 15)

Nestas palavras, condensam-se alguns dos principais aspectos a ter em conta quando consideramos a dimensão metapoética da obra rosiana. Sendo, desde logo, a marca de um fascínio particular face ao fenómeno da criação poética, tal dimensão é também a consequência esperada da inscrição da obra de Ramos Rosa na poesia moderna, nomeadamente no que nesta é a consciência, a um tempo crítica e trágica, do paradoxo e da impossibilidade que perpassam o poema. Entre a inelutável *paixão* pela poesia e a sempre procurada *lucidez*, o poeta empenhou-se em compreender a génese e os mecanismos da escrita poética — ou do *escrever*, infinitivo a que recorre com frequência — através, por um lado, do recurso à lente teórica da modernidade poética e das propostas filosóficas que lhe foram estando associadas e, por outro, da aposta arriscada numa poesia que repetidamente — e, diriam alguns, monotonamente — se coloca a si mesma em questão. Assim, na sua dimensão metapoética, a poesia de Ramos Rosa põe em evidência uma outra *lucidez*, que, embora plenamente autónoma, forma uma espécie de *pas de deux* com os seus textos ensaísticos e críticos, ao ponto de o autor falar de uma “perfeita continuidade”.

Tendo em vista os referidos aspectos, focamo-nos agora na *meditação metapoética* de Ramos Rosa. Nesse sentido, começaremos por atentar em alguns aspectos mais gerais da sua metapoesia, nomeadamente na proximidade a alguns dos pressupostos teórico-filosóficos que ladearam a chamada “poesia da poesia” do século XX, apresentando, de seguida, um breve itinerário da obra rosiana à luz da sua dimensão metapoética. Feitos estes enquadramentos, procuraremos aclarar

alguns tópicos nevrálgicos desta metapoesia: a exigência da repetição e da circularidade; a ideia de escrita como *caminhar um caminho de palavras*; a relação da palavra poética com o *real* e a questão da significação; o acto poético e a exigência da impessoalidade; a noção de poema como *ficção*.

O *corpus* em análise será necessariamente extenso, e poderia corresponder à totalidade da obra poética de Ramos Rosa, como o mencionado itinerário mostrará. No entanto, a nossa reflexão terá sobretudo como referência as obras publicadas até aos anos 80, estando as obras posteriores em destaque nos capítulos que se seguem, muito especialmente no quarto.

## 1. Traços, afluentes, ressonâncias

*Pourquoi ne pouvons-nous pas écrire sans mettre l'écriture en question? Je voudrais écrire pour retrouver l'innocence, mais c'est le manque d'innocence qui m'empêche d'écrire.*

Robert Bréchon, “L'impossibilité d'écrire”

A escrita poética e ensaística de António Ramos Rosa é, como sugerimos no capítulo anterior, amplamente devedora de uma assunção do horizonte da modernidade poética nascida com Mallarmé e Rimbaud. Tal é notório não apenas na relação que poético e crítico têm na sua obra, mas também na valorização de uma poesia impessoal e objectiva, da materialidade do texto e, sobretudo, da dimensão auto-reflexiva da escrita poética, vertida num auto-questionamento do poema no limite da sua própria denegação. Ramos Rosa encontrou, assim, nesse horizonte poético, muito especialmente num conjunto de autores francófonos seus contemporâneos que protagonizavam um sério questionamento do texto poético desde o seu interior — entre os quais se contam Francis Ponge, Jean Tortel, Edmond Jabès, Robert Bréchon, Yves Bonnefoy ou Roger Munier —, uma lente fecunda a partir da qual procurou compreender o que se joga na criação poética a partir, e dentro, da própria escrita do poema. Mas nem só de outros poetas se faz a

referida lente. Nela, cabem também alguns filósofos contemporâneos, profusamente lidos e assimilados pelos referidos poetas e pelo próprio Ramos Rosa, que viram na literatura, sobretudo na chamada “poesia da poesia”, matéria pungente para a sua reflexão, ao ponto de Alain Badiou assinalar uma “âge des poètes”<sup>59</sup> no discurso filosófico (1989: 55).

A reflexão filosófica sobre a poesia que se constitui a si mesma como objecto de discurso tem, como já avançávamos no capítulo I, uma das suas grandes figuras em Heidegger. Voltamos assim, inevitavelmente, ao filósofo alemão, autorizados pela confessa proximidade de Ramos Rosa à filosofia<sup>60</sup> — visível desde logo na lista de autores evocados nos seus ensaios, mas também nas epígrafes de algumas obras poéticas e nos seus próprios versos<sup>61</sup> — e, em particular, ao pensamento heideggeriano<sup>62</sup>. Como vimos no capítulo anterior, Heidegger defendia, numa conferência de 1946, que era chegado o tempo de o poema se constituir como um

---

<sup>59</sup> Badiou destaca sete poetas cujas obras se tornaram matéria de reflexão e conceptualização filosóficas: Hölderlin, Mallarmé, Rimbaud, Trakl, Pessoa, Mandelstam e Celan (cf. Badiou, 1989: 55).

<sup>60</sup> Note-se que o interesse de Ramos Rosa pela filosofia, tendo acompanhado toda a sua actividade poética e ensaística, se tornou particularmente explícito nos textos de pendor ensaístico dados ao prelo na década de 90. No texto, em forma de diálogo, “Eles sabiam que Deus não existe”, vindo a lume no *Jornal de Letras* (27 Ago. 1991) e posteriormente recuperado na colectânea *Prosas seguidas de Diálogos* (2011), o autor mostra ainda a necessidade de legitimar a convivência — potencialmente contraditória — do seu amor pela poesia com uma paixão pela filosofia: “‘Tens razão, Mário, mas eu tenho de confessar-te uma contradição. Gosto apaixonadamente de filosofia e acho que o filósofo recorre a uma linguagem legítima e justa que será tanto mais justa quanto for capaz de conciliar a obscuridade dos enigmas da existência e a claridade racional. Por outro lado, a linguagem poética deve evitar o conceito ou transcendê-lo...’ Mário atalhou: ‘Mas haverá contradição entre a tua paixão pela filosofia e o teu amor da poesia? Não será que uma e outra constituem pólos complementares do pensamento?’ ‘Mais uma vez, tens razão, Mário. Confesso-te, no entanto, que existe em mim uma certa perplexidade entre a fascinação do conceito e a minha paixão pela poesia. No entanto, talvez não houvesse razão para tal embaraço, uma vez que a poesia e a filosofia se encontram hoje em dia para além das suas fronteiras tradicionais.’” (PD: 37). Como dirá, anos mais tarde, em entrevista concedida a Ana Marques Gastão (*Diário de Notícias*, supl. “DNa”, 4 Jul. 1998), essas leituras filosóficas não terão sido estranhas à dimensão metapoética da sua poesia, tal como sucedeu, aliás, com grande parte dos poetas do século XX que fizeram da metapoesia uma dimensão de destaque da sua obra: “A minha poesia tem esse carácter metapoético, o que é também produto da minha leitura da Filosofia.” (Rosa, 2011: 120)

<sup>61</sup> Para além dos nomes de filósofos que surgem a assinar algumas epígrafes, veja-se, por exemplo, o poema intitulado “Zenão de Eleia” (inédito) que Ramos Rosa enviou a Rodolfo Alonso (cf. anexo 10).

<sup>62</sup> Declarava o poeta, em 1989, ao jornal diário *O Primeiro de Janeiro*: “Ao longo destes anos li muita filosofia. [...] Li com grande paixão ‘O Ser e o Tempo’ de Heidegger e as ‘Meditações Filosóficas’ do Husserl[!]. E interessei-me também bastante por Derrida e Bataille. Mas, de todos estes foi, sem dúvida, Heidegger o que mais profundamente marcou o meu percurso poético.” (Rosa, 1989: 4). É de salientar, neste sentido, a apresentação de frases de Heidegger em modo de epígrafes em dois volumes poéticos de 1989, *Três Lições Materiais e Acordes*.

*ensaio de meditação poética*. No tempo de indigência, tempo em que a racionalidade metafísica, na sua feição tecnicista e calculadora, promoveu o esquecimento do ser, o poetar e a vocação poética são postos em causa e, nessa medida, devem tornar-se nas grandes questões da própria poesia (cf. Heidegger, 2002b: 312). Era Hölderlin, aquele que poematizava a essência da própria poesia, o “poeta do poeta” (cf. Heidegger, 1973: 43), quem mostrava a urgência desse empreendimento, ao questionar, na elegia “O pão e o vinho”, para que serviam os poetas em tempos de indigência. Por conseguinte, a verdadeira poesia “cantante” seria agora a poesia da poesia, a poesia que interroga a sua própria essência, e não a poesia lírica, como tradicionalmente se considerava.

Ainda que encontre em si mesma o seu tema e a sua força motriz, a nova poesia cantante está, no contexto da argumentação heideggeriana, longe de ser formalista, puramente autotélica ou confinada à sua dimensão textual. Como diz George Steiner numa obra de 1989, *Real Presences*, Heidegger moverá a poesia novamente para o terreno de uma ontologia da presença, da “real presence”, depois da apologia da “real absence” inaugurada por Mallarmé (cf. 1991: 97). Se, como defende Heidegger, a linguagem é a casa do ser e a poesia é a fundação do ser pela palavra, interrogar a poesia é, simultaneamente, auscultar o ser que nela se manifesta. Dito de outra forma, e parafraseando o quiasmo detectado por Jean-Claude Pinson (cf. 1995: 71), dizer a *essência da poesia* é já dizer a *poesia da essência*, pelo que, além de uma dimensão *meditativa*, esta poesia da poesia assume também uma dimensão ontológica. Chegamos assim à relação seminal entre poesia — entendida já como poesia da essência da poesia — e ontologia, que se tornaria num dos eixos principais dos últimos textos do filósofo alemão, e cujos efeitos se estenderiam ao domínio poético. A obra de Ramos Rosa será um dos exemplos de tais efeitos, não obstante nela encontrarmos uma fecunda conciliação entre a *ausência* de Mallarmé e a *presença* de Heidegger.

O reflexo poético da meditação levada a cabo por Hölderlin e Heidegger em torno da intimidade entre (meta)poesia e ser sentir-se-ia amplamente na poesia francesa do pós-guerra, sem que as lições de Rimbaud e de Mallarmé tivessem sido esquecidas. Não deixando de acolher a fortuna surrealista, essa poesia distinguir-se-ia por uma feição meditativa — filosófica até — e metapoética,

existencial e ontológica, de que são exemplo as obras de autores como René Char, André du Bouchet ou Yves Bonnefoy, entre outros atrás referidos, autores profusamente lidos e comentados por António Ramos Rosa. A forte afirmação desta poesia teve, necessariamente, as suas contrapartidas, como fez por demonstrar Pinson em *Habiter en Poète: Essai sur la Poésie Contemporaine* (1995). De acordo com o autor, o fascínio por essa vertente poética, em que se privilegiava a tradição da poesia transcendental do romantismo alemão e a da poesia pura de Mallarmé, fez com que fosse longamente subestimada, em território francês, mas também nas várias latitudes em que a poesia francesa servia de modelo, uma outra linha poética, “celle d’une poésie proprement lyrique, où l’idée de ‘poésie de circonstance’ chère à Goethe tient une place essentielle” (Pinson, 1995: 64).<sup>63</sup>

É a escola francesa, a dos poetas da Resistência e sobretudo a da poesia do pós-guerra, que o jovem Ramos Rosa frequenta, e da qual bebe os questionamentos, os trejeitos e o vocabulário — ainda que outros territórios poéticos, nomeadamente o da poesia hispano-americana, viessem igualmente a inspirar e a deixar marcas na sua escrita, poética e ensaística<sup>64</sup>. Tal é logo visível nos poetas que traduz ou aos quais dedica textos na revista *Árvore* — Éluard, Char e Michaux — e nos *Cadernos do Meio-Dia* — Gaston Puel, Pierre Boujut e Henri Deluy, entre outros —, bem como na lista de nomes que motivaram um conjunto de textos que, em *Poesia, Liberdade Livre*, são apresentados sob o título genérico “Alguns poetas franceses”<sup>65</sup>, como Pierre Reverdy, Jean Tortel, Jöe Bousquet e

---

<sup>63</sup> Teve disso consciência Paul Éluard, que, logo em 1952, publica na *Nouvelle Critique* um artigo precisamente intitulado “La poésie de circonstance”. Desconstruindo a oposição entre a chamada “poesia de circunstância” e aquela que se acreditava ser a “poesia eterna”, através de uma visão unificadora da poesia entendida como “langage qui chante” (Éluard, 1952: 32), Éluard procurou reabilitar o sentido da divisa de Goethe “Tout poème est de circonstance”. Assim, apelou para a necessidade de, numa poesia entendida como “de circunstância”, o poeta não se ficar pelo contingente e irrelevante, mas sim aliar a sua sensibilidade e a sua imaginação ao mundo real, de forma a transformá-lo (cf. Éluard, 1952: 37).

<sup>64</sup> Em entrevista concedida ao *Expresso* em 1988, ano em que, na sequência da recepção do Prémio Pessoa, Ramos Rosa concedeu vários depoimentos em jeito de balanço do seu percurso poético, o autor atesta essa inicial e demorada influência da literatura francesa, sublinhando, no entanto, uma “mudança de horizontes” que o fez depois voltar-se para outros universos literários, como o espanhol e o hispano-americano. No entanto, como que num acto falhado, afirma que dois dos seus últimos livros — *O Incêndio dos Aspectos* (1980) e *Quando o Inexorável* (1983) — tiveram como grandes influências Salah Stétié e Edmond Jabès, o que denuncia a longa persistência da influência da poesia francófona na sua obra (cf. Rosa, 1988e: 48-49).

<sup>65</sup> Os textos a que nos referimos foram antes publicados em periódicos, entre os anos 1959 e 1962. Faz também parte desse conjunto “O sim de Éluard e o não de Michaux”, que, embora tendo vindo

André Frénaud. Para além disso, a afinidade com a referida poesia é denunciada pela sua proximidade a teóricos franceses que elegem a “poesia da essência da poesia” como objecto da sua reflexão. É esse o caso de Maurice Blanchot — cuja obra gravitou obsessivamente em torno de poetas como Hölderlin ou Mallarmé —, autor que, estando presente já em *Poesia, Liberdade Livre*, seria uma das presenças mais duradouras nos ensaios de Ramos Rosa e um dos teóricos que mais influência teriam na sua concepção da poesia. A par de Blanchot, podemos também evocar nomes como os de Bachelard, Barthes, Mikel Dufrenne, Gaëton Picon ou Michel Deguy, só para citar alguns, a que se juntariam teóricos de outras geografias, como Octavio Paz ou Umberto Eco.

Logo nos primeiros anos da sua actividade como poeta e ensaísta, Ramos Rosa mostra-se próximo dessa atmosfera poética e teórica, mas também de uma tendência que, desde os anos 40, encaminhava a poesia portuguesa para a valorização e autonomização da palavra, a que não foi estranha a recepção, entre nós, da proposta heideggeriana de uma “poesia da poesia”. Lembre-se, a propósito, a publicação, em 1938, na *Revista de Portugal*, de um comentário de Delfim Santos ao texto “Hölderlin e a essência da poesia”, de Heidegger<sup>66</sup>.

Assim, ao mesmo tempo que abriu em Portugal, com os ensaios de *Poesia, Liberdade Livre*, um questionamento sobre a escrita poética em muitos aspectos inovador, Ramos Rosa deu forma a uma poesia que, não temendo os vários riscos avistados, interrogava radical e crescentemente a sua essência, o que, neste poeta, é o mesmo que dizer a sua matéria, o seu corpo feito de palavras. Pela desassombrada dimensão metapoética da sua obra, e pela ênfase dada à palavra e à materialidade do poema tendo em vista as divisas da liberdade e da autonomia poéticas, Ramos Rosa assumia-se, nos anos 60, como o farol de uma nova poesia portuguesa. Na verdade, como já antes notámos (cf. I, 3b), a sua escrita, quer poética quer ensaística, foi determinante para as mais relevantes propostas que emergiam por essa altura, as citadas Poesia Experimental e Poesia 61. O próprio

---

a lume no terceiro número da *Árvore*, em 1952, surge agora ampliado, integrando um outro artigo publicado em 1959 no *Diário Ilustrado* (supl. “Diálogo”, 4 Jul. 1959: 2), com o título “Éluard ou a confiança na palavra”.

<sup>66</sup> Referimo-nos ao artigo “Heidegger e Hölderlin” (*Revista de Portugal*, vol. 1, n.º 4, Julho 1938: 532-539), disponível em [https://digitalis-dsp.uc.pt/bg4/UCBG-RB-38-41\\_3/UCBG-RB-38-41\\_3\\_master/UCBG-RB-38-41/UCBG-RB-38-41\\_item1/P560.html](https://digitalis-dsp.uc.pt/bg4/UCBG-RB-38-41_3/UCBG-RB-38-41_3_master/UCBG-RB-38-41/UCBG-RB-38-41_item1/P560.html).

Ramos Rosa traçava o perfil dessa nova poética que se consolidava em solo português em alguns artigos que ia publicando na imprensa periódica. Num texto vindo a lume no jornal *A Capital*<sup>67</sup>, em 1971, e recolhido em *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real I*, o crítico explicitava assim os eixos capitais dessa nova poesia, que era a sua:

Parece-nos incontestável que o movimento poético em Portugal nesta última década tem vindo a desenvolver-se no sentido de uma valorização da linguagem, dos valores poéticos, de uma potenciação da forma-sentido, do relevo material dos significantes, numa palavra, da especificidade do processus poético. (PMIR-I: 59)

Tais disposições animavam já a escrita poética rosiana. A partir de *Voz Inicial* (1960), esta poesia assumir-se-á, de forma cada vez mais aguda, como uma metapoesia, movimento que espelhava a convicção crescente de que é pela perscrutação do acto poético, enquanto reduto da tal *liberdade livre*, e na imanência do texto que a poesia pode verdadeiramente contribuir para a evolução social e espiritual do ser humano. Ao contrário do que poderia parecer, este fulgor metapoético aliava-se, como no exemplo heideggeriano, a um reconhecimento do primado ontológico da poesia, pensada como emanção do “campo pré-reflexivo em que a unidade homem-mundo prevalece como estrutura ontológica irreduzível” (PMIR-I: 63). O poema que se autonomiza face à realidade e medita sobre o seu próprio acontecer é, afinal, aquele que medita sobre o acontecer da própria linguagem (e, com ela, do humano) no mundo, bem como do mundo na linguagem.

No entanto, a “hipóstase da Palavra” (Lourenço, 1987a: 229) para que tenderia a poesia de António Ramos Rosa constituiu um verdadeiro exercício de trapézio na sua poesia, uma travessia ameaçada por várias armadilhas. Ao recusar uma poesia entendida como veículo de mensagens ideológicas ou confessionais, o poeta esvaziava o texto poético daquilo que tradicionalmente era tido como o seu conteúdo, bem como de protocolos e chaves de leitura. O poema torna-se na

---

<sup>67</sup> Trata-se do artigo “Uma nova linguagem poética — uma nova percepção do real”, publicado em duas partes no jornal diário *A Capital*, a 10 e a 24 de Fevereiro de 1971. O mesmo texto surgirá em *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real I*, com o título “Um novo discurso poético e a interrogação do real”.

própria mensagem, nele coincidindo forma e conteúdo (daí a *forma-sentido* referida no texto de 1971 atrás citado). Assumir esta premissa e fazê-la encarnar na própria escrita significava, pois, correr o risco de não mais sair de uma sala de espelhos, ou de petrificar de vez ante o olhar da Medusa que tanto se procurou. De destruir todas as portas de saída do poema.

A pulsão autotélica desta poesia, agudizada nos volumes dos anos 60 e 70, haveria de sobressair junto de grande parte da crítica e de deixar fortes marcas na leitura que se fez da obra rosiana. Nessa altura, e sobretudo nos anos 70, algumas vozes vieram alertar para o perigo de Ramos Rosa se perder no próprio jogo metapoético, de ficar enredado num formalismo estéril. Uma delas foi Alexandre Pinheiro Torres, que, na sua recensão a *Ocupação do Espaço* (1963), chamava a atenção para o facto de algumas composições andarem “à volta daquilo que, embora com exagero, poderíamos chamar as suas ‘teses’”, tendendo para “um conceptualismo quase académico” (1966: 206-207)<sup>68</sup>.

Também Gaspar Simões, um entusiasta das primeiras obras do autor de *O Grito Claro*, lançaria críticas à poesia rosiana. Tendo, logo na recensão a *Sobre o Rosto da Terra* (1961), chamado a atenção para o perigo de tal poesia vir a privilegiar a sua dimensão intelectual em detrimento da sua dimensão humana (cf. Simões, 1961: 15), o crítico viria depois, na recensão a *A Construção do Corpo* (1969), a contestar a dupla filiação — Mallarmé e Rimbaud — atribuída por Ramos Rosa à chamada “nova poesia moderna”. Nesse contexto, defende que apenas Mallarmé é precursor dessa poesia, na qual integra a do próprio Ramos Rosa, “em que a realidade do poema é a da própria linguagem” (Simões, 1970: [18]). Rimbaud, ao revelar a sua alma e o seu inconsciente, seria o mestre de um outro moderno, que é, por exemplo, o de Breton, Éluard e Cesariny (cf. Simões, 1970: [18]). Conclui o crítico: “O pior mal desta nova poesia ‘moderna’ é que os poetas já leram ‘todos os livros’ e o corpo que constroem não é de carne nem de espírito, mas, sobretudo, de

---

<sup>68</sup> A referida recensão foi publicada no suplemento “Artes e Letras” da revista *Seara Nova* (Abr. 1964: 117-118), constituindo a segunda parte do texto “A poesia de Ramos Rosa ou: onde se mostra como também se passa do concreto para o abstracto” que integra a colectânea de ensaios *Programa para o Concreto* (1966) do mesmo autor, a partir da qual citamos.



papel impresso.” (Simões, 1970: [18 ])<sup>69</sup> Anos depois, veremos ainda Gaspar Simões acusar Ramos Rosa de substituir a comunicação poética por uma “linguagem cifrada” (1977: 17) e de se revelar cada vez mais um “poeta de laboratório” (1979: 14). Críticas mordazes a uma poesia tida como estéril, formalista, vazia de espírito, que se tornam tanto mais curiosas quanto mais lembrarmos que Ramos Rosa denunciou essas mesmas características em alguma da nossa poesia, nomeadamente nas primeiras publicações de Cesariny, como vimos no anterior capítulo (cf. I, 3b).

Contra aqueles que se inquietavam com a obsessão metapoética de Rosa, dizia Eduardo Lourenço num texto publicado na *Colóquio/Letras* em 1973<sup>70</sup>:

A hipóstase da Palavra que tão fatal tem sido a inúmeros poetas seus imitadores corresponde em Ramos Rosa a uma necessidade orgânica do seu poetar, releva de uma dialéctica conscientemente praticada e isso a salva do frio e circular exercício da “poesia da poesia” onde geralmente a poesia naufraga com armas e bagagens. (1987a: 229)

Duas ideias merecem ser destacadas neste texto: por um lado, a de que a poesia rosiana, focada na interrogação da palavra poética enquanto corpo autónomo, tinha já os seus epígonos, muitas vezes menos hábeis ante os perigos que enunciámos; por outro, a ideia de que a metapoesia de Rosa se salva do eterno retorno alienante a que a “poesia da poesia” está geralmente votada, não só porque se ancora numa dialéctica que o poeta pratica de forma consciente, mas porque é a contrapartida necessária de uma certa forma de escrita. De que forma o é ou poderá ser, é o que veremos mais adiante. Para já, importa dizer que a “salvação” da

---

<sup>69</sup> Numa recensão à mesma obra de Ramos Rosa (*A Construção do Corpo*), Eduardo Prado Coelho responderia indirectamente à crítica de Gaspar Simões, aproximando a poesia rosiana à de Rilke e afastando-a da de Mallarmé: “Seria também curioso analisar até que ponto certos temas de Rilke aparecem na poesia de Ramos Rosa [...]. Por isso se nos afigura absurdo relacionar esta poesia transbordante de realidade com a de Mallarmé [...]” (1970a: 79) Noutro texto publicado pouco depois, intitulado “António Ramos Rosa e a crítica”, Prado Coelho dirige-se directamente às considerações feitas por Gaspar Simões na recensão citada. Depois de aclarar alguns traços da modernidade artística e poética, e de aludir à dificuldade de esta ser realmente aceite entre nós, conclui: “Aqui há um equívoco saboroso. O crítico leu o livro [*A Construção do Corpo*], mas, partindo do seu método e da sua teoria, ele não o pode ler. Acontece assim que lê o livro e não lê nada. Transfere então o crítico a pobreza para o autor, processo conhecido.” (Coelho, 1970b: 7)

<sup>70</sup> Referimo-nos ao artigo “Poética e poesia de Ramos Rosa ou o excesso do real” (*Colóquio/Letras*, n.º 15, Set. 1973: 34-42). Citamos, no entanto, a partir da recolha de ensaios de Eduardo Lourenço *Tempo e Poesia*, dada ao prelo em 1974.

metapoésia de Ramos Rosa estará ainda, ou sobretudo, na pulsão ontológica de que falávamos, associada à procura de uma afirmação do real mais simples e originário, que ganhará particular fôlego a partir de finais dos anos 70. Se a palavra poética enfrenta a sua profunda opacidade, é para trazer à luz possível o mais claro, o mais simples, o mais sensível. Propunha o poeta já em *Ocupação do Espaço* (1963): “Escrever para sentir ou para ver/ a verdade do sol mais visível,/ [...]// Escrever para sentir ou ver a terra” (OP-I/OE: 167-168). É que, como ressalva Rosa num texto que publica em 1963 na *Colóquio*, intitulado “Algumas considerações sobre poesia e arte modernas”, o encontro com o desconhecido que a poesia e arte modernas pressupõem dá-lhes um “carácter aparentemente hermético mas, na verdade, aberto e cósmico” (1963: 44).

Essa abertura desde cedo defendida por Ramos Rosa nos seus ensaios — como correlativa da auto-reflexividade do poema — haveria de se tornar cada vez mais palpável na sua poesia, sem que esta abandonasse a sua vocação metapoética. No entanto, ainda hoje a sua obra continua a motivar leituras que, focando sobretudo, ou mesmo exclusivamente, os quesitos da auto-reflexividade e da primazia do texto, vêem em Ramos Rosa um grande representante da incomunicabilidade poética. Por exemplo, no seu recente livro de ensaios *A Lágrima de Ulisses* (2021), Manuel Frias Martins aponta-o como o grande disseminador de uma concepção da poesia/literatura que, na sua perspectiva, teve nefastas consequências nas nossas práticas criativas. De acordo com o ensaísta, ao defender que “não é o poeta (o escritor) que fala, mas sim a linguagem através dele”, Ramos Rosa incorporou a aceitação de que “o texto deixou de falar ao leitor e que a peça literária em questão (seja ela qual for) só existe como *ato de linguagem*”, tese que, disseminando-se entre nós a partir dos anos 70, foi promovendo o divórcio entre poeta/escritor e leitor (Martins, 2021: 258-259). Mostrar em que medida a poética e a poesia de Ramos Rosa não se reduzem a tais teses, apelando a uma abertura do texto ao real e ao leitor, o criador do seu sentido, é o que procuraremos mostrar neste capítulo e nos seguintes.

Ora, é, em grande medida, na sua dimensão metapoética, de cujos traços fizemos um brevíssimo recorte, que a “modernidade” da obra rosiana pode ser vislumbrada. Jogando-se entre a hipóstase da palavra e a busca de um

enraizamento ontológico do poema, a *meditação metapoética* do autor de *Ocupação do Espaço* coloca-o numa posição de síntese ou de terceira via relativamente aos modos hermético (Mallarmé) e órfico (Heidegger) da poesia moderna sinalizados por Gerald L. Bruns (cf. 1974: 232), ou às duas modalidades da nossa modernidade apresentadas por Pinson. Falamos, por um lado, de uma modalidade *romântica* — produzida por duas contribuições sucessivas, a metafísica dos românticos e a ontológica de Heidegger —, a que se associa uma poética especulativa, preocupada com o sentido. A segunda modalidade é a *semiótica e modernista* — decorrente do regime da “letra” que, no final do século XIX, veio concorrer com o do “espírito”, dando depois origem ao estruturalismo e à teoria semiótica —, à qual se associa uma poética literal descrente do sentido. À primeira modalidade, corresponderá uma motivação de orientação vertical: dar à linguagem poética o poder originário de uma língua adâmica; à segunda, uma motivação de orientação horizontal, que se expressa como um autotelismo textual (cf. Pinson, 1995: 25-29). Ora, pode dizer-se que a poética de Ramos Rosa se inscreve numa síntese entre as duas modalidades apontadas, ou seja, na aliança entre literal e especulativo que, ainda de acordo com Pinson (cf. 1995: 30), estando já presente em Rimbaud, faria despontar um novo regime da modernidade poética a que podemos chamar *semiótico-poético*.

A poesia francesa a que antes aludimos, sobretudo a que se afirma na segunda metade do século passado, é amplamente trespassada pela síntese semiótico-poética, mostrando o conjunto de poetas citados a longevidade da modalidade romântica ou especulativa da modernidade. Nas suas poéticas, é possível sinalizar a preponderância de um movimento vertical, pelo qual se interroga a relação da palavra com um fundo desconhecido, seja ele pensado, na esteira ontológica de Heidegger, como o ser ou, na esteira teológica de Kierkegaard, como Deus ou uma transcendência sagrada. Embora a vertente ontológica assumia crescente protagonismo, a referência a uma transcendência, de que se nutriram as poéticas de Saint-John Perse e Paul Claudel, continua a ecoar na pulsão vertical dos novos poetas tendencialmente especulativos, como mostram obras como as de Yves Bonnefoy ou André Frénaud, mesmo quando tal referência releva, como no caso de Francis Ponge, de um professo ateísmo.

No entanto, como dizíamos, estes são, de uma forma geral, poetas da síntese, pelo que a sua obra não é de todo imune ao imperativo da letra, do significante. Mostra-o Yves Bonnefoy (um dos que melhor encarnam o regime especulativo da modernidade, na sua feição metafísica e ontológica), quando diz que foi o apelo, e conseqüente deriva, em torno de um significante (“Douve”) que o levou à escrita dos poemas de *Du Mouvement et de l’Immobilité de Douve* (1953) (cf. 1990: 95-97). Note-se, porém, que aqui o trabalho em torno do significante não é, como em muitas manifestações vanguardistas, um fim em si mesmo, concorrendo antes para o aparecimento de uma “presença” (cf. Bonnefoy, 1990: 99). A dimensão da letra, do texto em si, é assim valorizada com vista a uma dimensão especulativa ou ontológica, denunciada, aliás, pela epígrafe de Hegel<sup>71</sup> que abre o volume.

Encontramos um gesto análogo na poesia de Ramos Rosa, também ela pejada, logo desde os anos 60, de epígrafes de teor crítico ou especulativo, como que a desenhar o seu horizonte filosófico<sup>72</sup>. A ênfase dada ao significante e à dimensão textual do poema, e a interrogação que estes engendram, integram um caminho meditativo de pulsão ontológica em que se busca a fundação do real pela palavra e, em espelho, da palavra pelo real — daí a sua distância em relação a um puro formalismo.

Como dissemos, tal caminho foi claramente influenciado pelas leituras, sobretudo francófonas, feitas pelo poeta português, estando, no entanto, longe de ser delas uma mera réplica<sup>73</sup>. O que vemos é sobretudo a história de um encontro que se dá por uma certa forma de ler a poesia moderna e, como aclara Ana Paula Coutinho Mendes, pela identificação de Ramos Rosa com “um terceiro grupo de

---

<sup>71</sup> “Mais la vie de l’esprit ne s’effraie point devant la mort et n’est pas celle qui s’en garde pure. Elle est la vie qui la supporte et se maintient en elle.”

<sup>72</sup> As palavras que Ramos Rosa dirige a Roger Munier, em carta de 2 de Maio de 1973, são sintomáticas deste horizonte e da influência que nele teve a leitura de autores francófonos. Confessa o poeta português que foi sobretudo a partir da leitura de *Le Seul* que se apercebeu da envergadura excepcional do pensamento do seu interlocutor, cuja singularidade lhe parece dever-se a “cette alliance de la rigueur spéculative et de l’intensité poétique d’un langage qui incarne pleinement la pensée”.

<sup>73</sup> O estudo de doutoramento de Ana Paula Coutinho Mendes, publicado em 2003 com o título *Mediação Crítica e Criação Poética em António Ramos Rosa*, mostra em que medida tal é verdade, através de uma perscrutação aturada de vários momentos e formas de diálogo e mediação crítica de Ramos Rosa relativamente a obras estrangeiras, sobretudo francófonas.

poetas contemporâneos”, aqueles que, fugindo à dicotomia entre estetas e “engagés”, e não encontrando uma alternativa fecunda no automatismo surrealista, apostaram na “imanência” e “buscaram uma espontaneidade criadora pela relação íntima, de evidência e de despojamento, com o mundo” (Mendes, 2003: 228).

Fruto de vários diálogos e de uma complexidade que é só sua, a metapoesia rosiana concilia os espíritos de Mallarmé e de Heidegger, as pulsões hermética e órfica do poema, testemunhando, simultaneamente, um movimento auto-reflexivo e autotélico do poema e um movimento pelo qual o próprio poema procura uma válvula de respiração, o elo possível com o outro de si, a sinalização da tal “presença”.

## **2. Metapoesia — breve itinerário**

A poesia de António Ramos Rosa cedo assume a forma de uma metapoesia. Este facto mostra que, ao desembaraçar-se das ressonâncias neo-realistas e surrealistas que assomaram sobretudo nas primeiras obras — *O Grito Claro* (1958) e *Viagem através duma Nebulosa* (1960), obra que integraria, com algumas modificações, os poemas do primeiro livro —, a poesia rosiana depressa acolheu o desafio que a adesão às já referidas palavras de Tristan Tzara (“Ela [a poesia] exprime-se a si mesma.”) representava. Ao libertar-se de programas ou ditames pré-concebidos, tal poesia evoluiu, como o próprio poeta afirmaria, “no sentido de uma reflexividade que se exerce sobre a própria génese da palavra poética” (Rosa, 1988a: 175). A dimensão metapoética da escrita rosiana tornar-se-á, assim, bastante sensível logo nas obras das décadas de 60 e 70, perdurando até aos últimos volumes publicados pelo autor, como uma espécie de clave que, a cada momento, fundamenta e determina o tom da sua poesia.

Na obra de estreia *O Grito Claro*, depois de um conjunto de poemas, de ímpeto perlocutório, em que afloram essencialmente a denúncia e a resistência ante

o contexto ditatorial português, assim como a exigência de um novo humanismo<sup>74</sup>, surge a fechar o livro um poema que não ilude o canto de sereia que a palavra exercia já sobre o autor. Trata-se claramente de um exercício metapoético, denunciado desde logo pelo próprio título, “Poema”<sup>75</sup>, e pelos primeiros versos, nos quais encontramos a repetição anafórica de “as palavras”, a que se vão juntando adjectivos associados a um superlativo relativo: “As palavras mais nuas/ as mais tristes./ As palavras mais pobres” (OP-I/VN: 53). É uma pequena arte poética o que aqui encontramos, na qual vemos de antemão enunciadas algumas das noções que se tornariam capitais na poética rosiana, bem como um dos seus grandes desideratos: a procura de uma forma de *nudez* ou *pobreza* da linguagem, da palavra elementar por onde “respirasse o ar livre” e “o silêncio” (OP-I/VN: 54).

Não admira, por isso, que, ao ser incorporado em *Viagem através duma Nebulosa*, o mesmo poema ganhe morada na terceira parte do volume, “Poemas nus”, em cujas composições pode já pressentir-se uma certa depuração da linguagem e uma atenção à palavra enquanto tema poético. É o próprio poeta que nos conduz a esta chave de leitura logo no verso de abertura da referida secção: “Estou como se não houvesse mais para dizer que uma palavra” (OP-I/VN: 43). Alguns dos principais leitores e críticos da poesia de Ramos Rosa têm sinalizado, no conjunto poético que compõe “Poemas nus”, indícios de uma voz metapoética e do caminho original que tal poesia viria a traçar. Fernando J. B. Martinho, por exemplo, detecta no referido conjunto duas preocupações que se verão aprofundadas na produção poética posterior, “a da procura da nudez, da essencialidade do mundo original e elementar, [...] e a da reflexão sobre o acto poético” (2013: 244), enquanto Gastão Cruz enfatiza a existência de poemas que deixavam adivinhar a linguagem futura do poeta, “textos secos, concentrados, atentos às questões da linguagem, portadores das marcas de um estilo que se define já como um dos mais densos e surpreendentes da nossa poesia moderna” (2011: 172).

---

<sup>74</sup> Falamos de poemas como os bem conhecidos “O boi da paciência”, “O funcionário cansado” e “O tempo concreto”, a cuja toada se irmanam alguns poemas de *Viagem através duma Nebulosa*, como “Não posso adiar o amor para outro século” ou “Telegrama sem classificação especial”.

<sup>75</sup> Em *Viagem através duma Nebulosa*, o mesmo poema aparece sem título (cf. OP-I/VN: 53).

Concretizando tais indícios, o terceiro volume de poesia dado ao prelo por Ramos Rosa, com o sugestivo título *Voz Inicial* (1960), chega como a fundação de uma nova voz poética<sup>76</sup>. Liberta do jugo das condicionantes sociais e da urgência que estas imprimiam na escrita, a poesia rosiana lança-se livremente numa investigação estética que faz coincidir a lição da modernidade com a procura de uma voz de fôlego universal. Tornam-se evidentes, neste livro, dois grandes eixos temáticos que perdurarão na poética rosiana, alimentando-se mutuamente: por um lado, a génese e a construção do poema, a que se associa também a questão dos limites e possibilidades da linguagem — tome-se, como exemplo, o poema “A lâmpada” (OP-I/VI: 115), que cinzela uma das grandes metáforas desta metapoesia (“Ó lâmpada, exemplo de poema”) — e, por outro lado, o apelo sensorial, e mesmo sensual, da terra, do mundo elementar, com os quais o poeta procurará uma comunhão — veja-se as séries “Corpo e terra” e “Seis poemas da terra” (OP-I/VI: 79-80).

Entre os anos 60 e início dos 80, surge um conjunto de obras em que o combate com a matéria do poema se agudiza. Tal combate verte-se em poemas marcadamente metapoéticos e, em função da exigência de despojamento da linguagem, por vezes áridos e quase desérticos, sobretudo nas obras dadas ao prelo na década de 70.

Logo em *Sobre o Rosto da Terra* (1961), a metapoesia de Ramos Rosa engendra o seu justo epítome na expressão “Caminho um caminho de palavras” (OP-I/SRT: 135). Formalmente, esta obra apresenta algumas novidades que adensam o jogo metapoético. Para além de fazer conviver textos em verso com textos em prosa poética, traz já consigo a marca da concisão da linguagem, patente em pequenos fragmentos em que a sucessão de substantivos muitas vezes elide o sintagma verbal: “Fresca amargura, fruto de erva. Terra indecisa, terra de nuvem.”

---

<sup>76</sup> O próprio poeta notava e aclarava essa mudança numa entrevista publicada no *Jornal de Letras* em 1962: “Julgo que é a partir de ‘Voz Inicial’ que se explica essa diferenciação. A poesia deixou de ser para mim a expressão de uma situação anterior para ser uma assunção total a partir do instante criador. Quer dizer, o poema começa a ser uma presença ou, se é lícita a distinção especiosa, uma para-presença que é fundamentalmente determinante para o poema-resultado, o poema-expressão. Tal evolução corresponde a uma necessidade de afirmação mais ampla, de uma actuação mais livre e participante, de uma inserção mais perfeita na realidade.” Ramos Rosa aditará ainda que, ao seguir esta via, se sentiu mais a caminho desse homem total e inteiro de que os filósofos falam, embora — dizia o poeta — certos críticos, como José Augusto Seabra, tenham visto no referido volume uma fuga à “feição humanizante” dos seus primeiros poemas (1962b: 15).

(OP-I/SRT: 138) Não espanta, por isso, que tenha sido nesta obra que João Gaspar Simões entreviu o perigo de Ramos Rosa se perder nos meandros de uma poesia intelectual (cf. 1961: 15), enquanto Eduardo Lourenço, em sentido inverso, nela encontrou “algumas das suas mais profundas meditações sobre a sua prática original, sobre o carácter da sua ‘palavra poética’” (1987a: 229). As obras seguintes continuarão a espelhar o ímpeto auto-reflexivo desta poesia, que terá uma das suas expressões mais icónicas na série intitulada “O nascimento do poema” (cf. OP-I/OE: 174-178), de *Ocupação do Espaço* (1963), assim como alguns efeitos retóricos e gráficos do desejado despojamento, da nudez das palavras e da página, nomeadamente o aumento do espaçamento entre palavras e entre versos, já visível em *Estou Vivo e Escrevo Sol* (1966).

Na década de 70, sobretudo nos seus últimos anos, tornam-se particularmente evidentes as consequências da proclamada natureza auto-reflexiva do poema. Mesmo num livro como *Ciclo do Cavalo* (1975), atravessado por um forte dinamismo corporal e sensual, encontramos, como afirma Robert Bréchon no seu prefácio à edição francesa da obra, “tout un traité de métapoétique, c’est-à-dire une exploration des pouvoirs et des limites d’un langage” (1993: 11). Surgem, assim, as obras que exploram de forma mais premente a “aridez fecunda” que já se anunciava em *Voz Inicial*, e que inscrevia, como espaço poético, “Apenas esta secura de meio-dia” (OP-I/VI: 87). Ao mesmo tempo, anuncia-se uma forma de “caminhar” por tal espaço que era lapidarmente apresentada em *A Construção do Corpo* (1969): “Caminho e ardo de secura, errante.” (OP-I/CC: 307)

A meditação metapoética de Ramos Rosa põe agora em cena uma travessia ascética do deserto, da página em branco, procurando extrair o máximo potencial dos temas da aridez e da errância. Destacam-se, neste contexto, obras como *As Marcas no Deserto* (1978), *A Nuvem sobre a Página* (1978) e *Declives* (1980), volume no qual a contenção discursiva e a dispersão da mancha gráfica no branco (ou *deserto*) da página atingem o seu acme. O exercício ascético de depuração poética chegava, pois, a um ponto em que se anunciava o perigo da clausura ou da asfixia, notados, como dissemos, pela crítica, mas também pelo próprio poeta, que, ao mesmo tempo que deixava *marcas no deserto*, manifestava já a consciência desse impasse e da necessidade de uma libertação: “como romper o círculo de cal/ como fundar o



lugar do fogo silencioso?"; "Inventarei outra escrita entre os muros" (OP-I/MD: 591-592).

As obras dos anos 80, manifestando a adesão a "uma nova terra" e a um "novo corpo" (OP-I/G: 927) anunciada em *Gravitações* (1983), marcam uma inflexão na poesia rosiana. Recuperando, em certa medida, a confiança nas palavras, esta poesia assumirá uma tonalidade notoriamente mais transparente e jubilosa, pela qual é aprofundado o sentido da comunhão com o mundo elementar e com a unidade cósmica, procurada desde os primeiros textos. Tal é o pano de fundo de obras como *Volante Verde* (1986), *No Calcanhar do Vento* (1987) ou *Acordes* (1989).

No entanto, nem nestes volumes, nem nos que se lhes seguiram, a poesia rosiana perdeu o seu fulgor metapoético e a congénita interrogação em torno da natureza e do poder de referência das palavras, conservando em si a inexpugnável marca da ambivalência que nutre a modernidade poética. Não admira, por isso, que o poeta escolha como título de um dos seus volumes *O Não e o Sim* (1990)<sup>77</sup>, aludindo a uma "dança entre o sim e o não" (OP-II/NS: 149) que continuará a pautar a coreografia das suas obras. Nunca a adesão feliz ao real suplanta totalmente a consciência da falha inerente às palavras. No entanto, ainda que o capital metapoético desta poesia continue a alimentar-se dessa espécie de má consciência em relação à linguagem e, portanto, ao próprio poema, torna-se agora frequente a convivência de versos marcadamente metapoéticos com outros que evidenciam a tão desejada comunhão ou que assumem um forte acento filosófico e sapiencial, como é o caso de *A Intacta Ferida* (1991) e *Lâmpadas com Alguns Insectos* (1992)<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> Lembremos que esta ambivalência entre o sim e o não era já apontada no artigo "O sim de Éluard e o não de Michaux", publicado no terceiro fascículo da *Árvore*.

<sup>78</sup> No prefácio a *À la Table du Vent* (1995), livro de Ramos Rosa dado ao prelo em França em edição bilingue, Robert Bréchon, a propósito da obra prefaciada e de três títulos anteriores do poeta português, *O Livro da Ignorância* (1988), *O Deus Nu(lo)* (1988) e *Rotações* (1991) — este último escrito em colaboração com Agripina Costa Marques e Carlos Poças Falcão —, evidenciava o fulgor metapoético que a poesia rosiana continuava a manifestar por esses anos: "Nunca o poeta, depois de 50 anos, falou tanto da poesia nos seus versos, ao ponto de a fazer sistematicamente, hoje em dia, o objecto mesmo da sua meditação poética. Nesta última etapa da sua vida, tudo o que escreve releva da metapoética. O que cultiva é esse ciência nova que é o conhecimento, pelo exercício da linguagem, dos poderes da Palavra." (1995: 15)

Nos anos 2000, surgem várias obras que confirmam a longevidade e a renovação da meditação metapoética de Ramos Rosa — de que nos dá notícia um título como *As Palavras* (2001) —, enquadrando-a em novas formas textuais. Uma delas é *O Aprendiz Secreto* (2001), obra de pendor iniciático e fragmentário, a meio caminho entre a prosa poética e o ensaio filosófico. Girando em torno de três termos capitais, o construtor, a construção e a obra — figuras do poeta, do acto poético e do poema —, este texto medita sobre o movimento pelo qual os três termos, bem como o *ser*, o *indizível* ou o *mistério* para que tendem, são unificados numa mesma intimidade. Trata-se, neste sentido, de um dos momentos altos da proximidade entre a meditação metapoética e a meditação de feição ontológica ou já pré-ontológica.

Outra obra merece destaque, desde logo pelo facto de o seu título ser um dos conceito-chave deste nosso estudo. Falamos de *Meditações Metapoéticas* (2001), livro bilingue escrito em colaboração com Robert Bréchon. Num exercício de poesia alternada, nele aparecem poemas intercalados de cada um dos poetas em ambos os idiomas, português e francês. Mas tanto ou mais do que o facto de esta obra ser, como denuncia o seu título, essencialmente animada pela metapoesia, interessa-nos a história da sua composição, sobretudo o desvio temático que lhe deu lugar. Em carta de 24 de Janeiro de 1993<sup>79</sup> (cf. anexo 1), Robert Bréchon sugeria a Ramos Rosa que realizassem um trabalho poético bilingue, a quatro mãos, sobre a Europa. No entanto, não foi preciso muito tempo para que o poeta francês percebesse que, sobretudo por inclinação de Ramos Rosa, o que estavam a construir era essencialmente uma arte poética<sup>80</sup>. O que diz ao correspondente português em missiva de 21 de Março do mesmo ano (cf. anexo 2) é bastante elucidativo da força impulsora dessa mudança, que é associada à “fatalidade” que atravessa a poesia moderna:

---

<sup>79</sup> As cartas recebidas por Ramos Rosa citadas neste trabalho encontram-se em: Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, Espólio de António Ramos Rosa: N7 (2 caixas).

<sup>80</sup> Num depoimento publicado no número da revista *Textos e Pretextos* dedicado a Ramos Rosa (n.º 9, 2006), Bréchon esclarece: “Tínhamos previsto improvisar sobre o tema de uma amizade poética no seio da Nova Europa unida. Mas o António, como se seguisse ordens de uma voz interior, tinha tendência a tomar por tema dos seus poemas a própria poesia. Aliei-me à sua opção e o nosso livro comum intitulou-se *Meditações Metapoéticas* [...]” (2006: s.p.)

Je finis d'ailleurs par croire que le principal ou seul "sujet" de notre commune entreprise, c'est le poème lui-même, en train de se faire, telle est la fatalité de la poésie moderne, dont la vocation est de sans cesse parler d'elle-même.

Dotado desta consciência, será o próprio Bréchon a sugerir, em carta de 4 de Outubro (cf. anexo 3), o título *Meditações Metapoéticas*, que, sem surpresa, seria bem acolhido por Ramos Rosa. Como dirá o poeta francês no prefácio da obra, imitou-se o título de Lamartine *Méditations Poétiques*, que representa a "função tradicional [da poesia], que vem do Romantismo", apelando-se depois para a "função moderna de problematizante da poesia *per se*, sugerida pelo neologismo *metapoético*, com o seu prefixo retirado do vocabulário da filosofia" (Bréchon, 2003: 11). O sentido deste "metapoético" aprofunda-se quando consideramos a inflexão temática que marcou a construção desta obra, assim explicada ao leitor no citado prefácio:

O nosso jogo aqui foi deixar, alternadamente, a nossa imaginação vaguear por alguns temas que guardam entre si um laço enigmático: a Europa [...]; a amizade; o amor; a morte; a poesia. São estes os lados do pentágono mágico no qual se situou a nossa "meditação" comum. Mas logo de seguida nos afastámos da linha previamente traçada. O nosso projecto desviou-se no tempo real da escrita. A imaginação poética possui o seu próprio sistema. [...] A poesia tem por único "tema" a poesia. O resto existe para a representar; e ela é a metáfora ou a metonímia do resto. (Bréchon, 2003: 11)

Note-se, no entanto, que os temas que supostamente foram abandonados — a Europa, a amizade, o amor e a morte — continuaram a marcar presença na longa sequência de poemas criados pelos dois punhos, o que, ao invés de diluir a força da metapoesia neste volume, adensa o sentido desta aventura conscientemente "metapoética". Como declara Bréchon, foi no "tempo real da escrita" que a poesia mostrou algo que ambos os poetas sabiam já como uma lição antiga: que a poesia tem em si o seu único tema. Nesta auto-reflexividade, que é aqui apresentada não como uma decisão estética, mas como corolário do próprio fazer-se do poema, o "resto" (os outros temas) torna-se subsidiário da poesia que se constitui a si mesma como tema e questão. Neste sentido, a persistência desses outros núcleos temáticos neste livro amplifica o sentido da sua *meditação metapoética*, ao aumentar, por um lado, o leque de metáforas pelas quais se designa a própria poesia e, por outro, ao

mostrar em que medida ela mesma é a grande metáfora, a radical experiência da palavra perante *o que não pode ser dito*<sup>81</sup>, como o amor ou a morte evocados por Bréchon.

Em *Génese seguido de Constelações* (2005), aquele que seria o último volume poético a captar amplamente a atenção do público e da crítica, tendo inclusivamente sido distinguido com vários prémios literários<sup>82</sup>, Ramos Rosa confirma que a reflexão metapoética poderá bem ser vista como o veio capital da sua extensíssima obra, sendo o grande elo entre a sua poesia e a sua escrita ensaística. Gastão Cruz diz, nesse sentido, que, em *Génese*, Ramos Rosa como que “revisita e apura a reflexão poética”, fazendo a sua poesia “como, de alguma forma sempre fez, corpo comum com o pensamento teórico” (2006: s.p.). Também nesta obra se reitera a ambivalência de que falávamos atrás, ou seja, que, não obstante uma crescente abertura à luminosidade ou ao *sim*, esta poesia manteve a sua morada no cerne da contradição, com a adjacente interrogação das possibilidades e limites da palavra:

Assim a palavra caminha entre duas margens interditas  
e nesse breve percurso erige uma presença (G-C: 12)

Por isso [a palavra] ora é uma boca solar ora uma boca de areia  
e o seu corpo ora adormece no branco ora dança numa cúpula (G-C: 21).

A obra poética de Ramos Rosa surge, assim, como expressão de um caminho de criação e de pensamento em que a pulsão auto-reflexiva da poesia moderna é amplamente interrogada, desenvolvida e posta à prova, de forma a dela se extrair o máximo potencial poético, heurístico e ascético.

---

<sup>81</sup> Tomamos a expressão de um título de Ramos Rosa — *O Que não Pode Ser Dito* — de 2003.

<sup>82</sup> Falamos do Prémio PEN Clube de Poesia, do Grande Prémio de Poesia APE/CTT-2005 e do Prémio de Poesia Luís Miguel Nava.

### 3. Quando o poema medita o poema

#### a) *Escrever*: diferença, circularidade, repetição

A investigação metapoética a que Ramos Rosa se dedica sobretudo a partir de *Voz Inicial* (1960) surge como um gesto contíguo à advertência que faz num texto publicado no *Diário de Notícias* em 1961<sup>83</sup>, pouco depois de a obra mencionada ser dada à estampa: “O poema essencialmente fala de si mesmo, isto é, do acto de criar, dessa experiência única em que se manifesta a liberdade humana fundamental.” (PLL: 22) A auto-reflexividade é assim pensada como uma vocação inata do texto poético, pela qual toda a poesia — sobretudo a moderna, na medida em que reconhece e acolhe essa vocação — tenderá naturalmente para uma metapoesia. Dois importantes pressupostos se perfilam aqui: primeiro, a noção de que o poema, o poema moderno, encontra em si mesmo o seu grande tema, que coincide não com uma ideia estática de poesia, mas com o próprio acto poético, ou seja, com uma experiência e um movimento inerentes à criação do poema; depois, e na sequência, a ideia de que o (meta)poema, no seu gesto de *re-flexão*, duplica o movimento implícito na criação poética: o poema faz-se poema da escrita do poema, fluxo de palavras que quer dizer a sua génese e o movimento que o constitui.

A meditação metapoética rosiana gravita, assim, essencialmente em torno da escrita do poema, ou, antes, do “escrever”<sup>84</sup>, visto que procura pôr em cena o

---

<sup>83</sup> Referimo-nos ao artigo “Poesia e História”, publicado no suplemento “Artes e Letras” do referido periódico (edição de 28 Set. 1961) e recolhido depois em *Poesia, Liberdade Livre*. Neste texto, como o próprio título antecipa, o ensaísta dá conta da relação que a poesia moderna estabelece com a história, sugerindo um movimento dialéctico — que a sua própria escrita poética assume com maior veemência a partir de *Voz Inicial* — pelo qual a poesia transcende a história, ainda que nela se inscreva, para que possa anunciar a desalienação total do homem e encarnar o futuro: “O destino da poesia é transcender a época (os mitos, ideias, crenças, etc. que encarna), é ser presente a todas as épocas, mas só pode atingir essa presença total encarnando-se num instante, num momento histórico. Na poesia não propriamente moderna essa encarnação realiza-se no próprio corpo de crenças, ideias, etc. da sua época; na poesia ‘moderna’, a ruptura com o sistema ideológico dominante é a anunciação de uma libertação concreta, de uma desalienação total: a poesia torna-se encarnação do futuro, de uma possibilidade de realização absoluta.” (PLL: 20-21).

<sup>84</sup> Encontramos em Gustavo Rubim a defesa de que a poética de Ramos Rosa é essencialmente uma “poética da escrita” ou uma “*poética do escrever*” (1999: 56), estando em causa, na sua metapoética, “não um discurso sobre a poesia levado a cabo no terreno do poema ou o mecanismo do poema

movimento de actualização de uma potência poética e a dimensão performática da escrita que só o infinitivo consegue acomodar. Nessa medida, é a esse “escrever” que todos os tópicos da sua metapoesia parecem ser reconduzidos. Tais tópicos emanam, naturalmente, de questões nevrálgicas da poesia moderna, podendo ser em grande medida elencados a partir dos índices das colectâneas de ensaios do autor: a génese do poema; a estrutura e a significação poéticas; o estatuto da imagem poética; a relação poesia-real; o carácter revolucionário da poesia; o estatuto do sujeito poético, entre outros. Facilmente identificáveis em versos de Ramos Rosa, estes temas são susceptíveis de serem lidos como irradiações de um mesmo mistério fundamental: o *escrever(-se)* do poema.

Tal como em Barthes (cf. 1984: 28), o “escrever” que aqui está em jogo assume-se como um verbo intransitivo, designando uma experiência que, tendo o seu princípio e o seu fim em si mesma, dispensa a pergunta pelo “quê” e, portanto, quaisquer complementos. Também em linha com o teórico francês, não se trata, como afirma Ramos Rosa, de recusar o facto de a poesia ser sempre “de”, ou seja, de dizer algo sobre alguma coisa, mas de compreender que o essencial não se joga na sua “aparente determinação temática”, visto que “a poesia diz sempre *mais* do que diz, diz *outra* coisa” (PLL: 21). A escrita, neste sentido, é em si mesma, no próprio acto que a constitui, uma investigação — outra forma de dizermos “meditação” —, cujo proveito assentará mais na destruição de conhecimento acumulado e dos lugares-comuns que se vão cristalizando nos nossos discursos do que na produção de conteúdos estéticos e epistémicos sobre determinados núcleos temáticos.

Como denuncia a formulação em itálico que atrás apresentámos — *escrever(-se)* —, o sujeito desse “escrever” que surge como tópico angular da metapoesia rosiana oscila entre o poeta e o próprio poema, sendo este último que, na esteira com o que vínhamos dizendo, se assume como protagonista. A experiência da escrita é, nesse sentido, uma forma de testemunho da escrita do poema por si próprio, do seu fazer-se, antes e para além de quaisquer cálculos ou expectativas do sujeito que escreve. Com efeito, tal *escrever* transmuta-se na sua

---

reflectido no poema, mas antes, ou ao lado disso, a insistente força que faz surgir e ressurgir nos poemas a figuração da escrita, da palavra, da linguagem, do texto” (2012: 125).

variante reflexiva, dado que o fenómeno que está verdadeiramente em causa é o do *escrever-se* do poema. É nesta primeira forma de reflexividade, pela qual o próprio poema corresponderá a uma espécie de sujeito nulo desse *escrever(-se)*, que se alicerça a mencionada auto-reflexividade da poesia, a tendência para esta se tornar no seu próprio tema. É também a consciência dessa reflexividade original (o poema *escreve-se*) que fundamenta a dicção metapoética de Ramos Rosa, assente, como prescreve a poética moderna, no “primado do poema” (PLL: 46) e da sua génese, em detrimento de questões relacionadas com o sujeito poético ou com pressupostos retóricos ou estilísticos.

É à reflexividade inata do poema que reporta, desde logo, a sua modernidade, na medida em que aquela aponta para uma auto-constituição do texto poético, que assim se faz presente a si mesmo. A metapoesia torna-se, nesse sentido, numa manifestação dessa forma de o poema ser moderno, na encenação de um discurso directo pelo qual o poema seja absolutamente contemporâneo do seu acontecer. O que engendra esta metapoesia é, pois, um efeito de dobra, inerente à própria escrita poética, pelo qual o poema procura *ler-se* no momento em que se escreve, tornar-se consciente do informulado e do movimento que lhe dão forma. Projecto impossível, este, que nos remete para a distinção entre poema e poético de que falámos no capítulo anterior (cf. I, 2). É que, ao procurar trazer o poético à palavra, o poema descobre-se já mero reflexo, impossibilidade de subsumir aquilo que não se diz senão como *diferença*, como o *outro* irreconciliável que interrompe todos os discursos e mediações.

Se Ramos Rosa compreendeu como poucos a impossibilidade e o risco que permeiam a poesia, sobretudo aquela que explora a sua auto-reflexividade, que força o leva então a escrever uma obra tão extensa e tão demoradamente metapoética? Estamos aqui, como em diversos outros aspectos da poética rosiana, muito próximos do Blanchot de *L’Espace Littéraire* (1955). Associando-se à noção, tão seminal quanto complexa, de *fora*<sup>85</sup>, a escrita literária surge, na obra do ensaísta

---

<sup>85</sup> O conceito de *fora* (*dehors*), que se assume, a partir de *L’Espace Littéraire*, como um tópico capital no pensamento de Blanchot, tem uma definição complexa, jogando-se entre múltiplos sentidos. *Grosso modo*, este *fora* pode ser entendido como “la [...] distance infini qui fait que se tenir dans la langage, c’est toujours déjà être au-dehors” (Blanchot, 1973: 173), mas adquire também o sentido, entre outros, de uma força anónima ou de uma acção que se produz sem a determinação de um agente, como sugere a expressão *le ruissellement éternel du dehors*, recorrente em *L’Espace Littéraire*. A

francês, como experiência de uma *exterioridade* insuperável que se abre no mais íntimo da obra, experiência do limite ou da fissura que impede a coincidência do discurso consigo mesmo, deslocando continuamente o seu sentido e votando-o a um infinito redizer ou dizer de novo (*ressassement éternel*). O *espaço literário* blanchotiano emerge, neste contexto, como o espaço, autónomo e impessoal, de uma errância na proximidade possível desse *fora*, da *outra* noite testemunhada por Orfeu<sup>86</sup> e do anónimo. Espaço, portanto, de exílio e de morte, em que a linguagem, exorbitada da sua função e dos seus nexos habituais, se reflecte e pulveriza, ficando condenada — e com ela o poeta — à repetição e à circularidade.

Encontramos esse movimento e essa exigência na escrita de Ramos Rosa. Vejamos, nesse sentido, o metapoético “O nascimento do poema”, de *Ocupação do Espaço* (1963): “Navio que a tua mão/ conduz circularmente/ é ele que te conduz/ a si mesmo” (OP-I/OE: 175)<sup>87</sup>. A metáfora, e simultaneamente a perífrase, a que esses quatro pequenos versos dão forma ilumina dois tópicos essenciais na poética de Ramos Rosa de que temos vindo a falar: por um lado, a auto-reflexividade, o efeito de uma força centrípeta do poema pela qual este nos “conduz a si mesmo”, apesar da ilusão de que é a “mão” que o comanda; por outro, a exigência da

---

potência semântica e a plurivocidade do conceito compreendem-se melhor se atentarmos nas acepções forjadas por Foucault e, na sua senda, por Deleuze. Tendo assimilado e divulgado o *fora* blanchotiano, Foucault defende, no ensaio “La pensée du dehors”, que a génese da literatura está na passagem ao *fora*, movimento pelo qual a linguagem escapa à dinastia da representação e a palavra literária se desenvolve a partir de si mesma, não por um dom de reflexividade, mas porque se coloca o mais longe possível de si (cf. 1994a: 520). Deleuze, numa entrevista sobre Foucault publicada em *Pourparlers*, diz-nos que o *fora* surge, naquele como em Blanchot, como aquilo que está mais longe que todo o mundo exterior e mais próximo do que todo o mundo interior, como *aquilo* de onde o pensamento provém e para a qual retorna (cf. 1990: 150). Em Blanchot, o conceito de *fora* surgirá também associado às noções de *anónimo* e *impessoal*, sendo substituído, a partir dos anos 60, pela noção de *neutro*.

<sup>86</sup> Em *L'Espace Littéraire*, Blanchot defende que a literatura, ao jogar-se entre o dia e a noite, representa o mesmo esforço trágico de Orfeu para trazer à luz aquilo que, sendo do domínio do nocturno e do secreto, como a Eurídice morta, encontra, na sua vinda à luz, a condição da sua manifestação e a fatalidade do seu desaparecimento. A noite que aqui se joga não é já a noite do sono, que é ainda uma projecção do dia, mas uma segunda noite (“l'autre nuit”), anterior, que é simultaneamente a possibilidade do canto e o risco do canto como possibilidade. Esta é a noite feérica da morte como impossibilidade de morrer, do sonho para lá do sono, da ausência de verdade, sentido ou garantia, da repetição contínua. Veja-se, neste sentido, os textos “Le dehors, la nuit” e “Le regard d'Orphée” (Blanchot, 1955: 213-224, 225-232).

<sup>87</sup> Note-se a proximidade destes versos ao que Wallace Stevens — poeta que Ramos Rosa leu e com o qual a sua poesia tem claras afinidades, como pontualmente mostraremos — escreve no poema “A man with the blue guitar”: “Poetry is the subject of the poem,/ From this the poem issues and// To this returns [...]” (Stevens, 1954: 176)



circularidade, da repetição, pela impossibilidade de o poema integrar a *diferença* que o torna possível, de a “mão” do poeta acertar o seu alvo.

Para além disso, o poema citado, ao procurar dar conta do movimento que o constitui, é um bom exemplo de como tal vocação auto-reflexiva e circular se actualiza na escrita poética, gerando um movimento em abismo. Adentrando esse espaço sem mediações em que reina a morte e o anónimo, a escrita flecte-se sobre si, criando o poema a ficção do seu nascimento, do movimento implícito na sua génese. E porque esse movimento de recondução contínua do poema a si próprio exige do punho poético um movimento circular, os poemas e os livros criados ecoarão uma e outra vez esse movimento *náutico* metapoeticamente aclarado nos versos citados. O poeta vê-se, assim, condenado a um reiterado exercício de pontaria e de reescrita, a “repetir a diferença de palavra a palavra/ num eterno num secreto/ recomeçar” (OP-I/BI: 553).

Não admira, por isso, que a poesia rosiana se tivesse prestado a ser lida como monótona e repetitiva, características que depressa foram associadas ao formalismo e à circularidade estéril de que, como vimos, esta poesia foi acusada. Nos anos 80 e sobretudo 90, a publicação de títulos poéticos em catadupa haveria de pôr ainda mais em evidência tais características, como ainda agora lembra a recensão de Pedro Mexia a *Obra Poética II* (2020), volume que colige as obras rosianas publicadas entre 1988 e 1996:

[...] o problema está no facto de todos os poemas serem um único poema, um poema contínuo, ínfimas e inúmeras variações sobre a terra, o corpo, a página, a palavra, um conceito remetendo para o outro num circuito fechado de grafomania. (Mexia, 2021: 57)

Sem negar a justeza destas considerações, nem o facto de as obras dos anos 90 lembrarem, pelo seu carácter repetitivo, “exercícios diários de sobrevivência” — como escrevia Maria Filipe Ramos Rosa (2014: 7) na advertência que abre a antologia *Poesia Presente* (2014) —, talvez estejamos agora em condições de compreender melhor a força motriz da vocação repetitiva e monótona desta poesia. De uma forma muito próxima à proposta de Blanchot<sup>88</sup>, tal vocação surge, antes de

---

<sup>88</sup> Um excerto de *L'Espace Littéraire* revela-se particularmente elucidativo no que respeita à repetição e à monotonia engendradas pela escrita: “L’obsession qui le [l’écrivain] lie a un thème privilégié, qui

mais, como a contrapartida de uma absoluta e obsessiva fidelidade ao *espaço poético*, esse espaço de errância e despossessão, em detrimento de quaisquer modismos, programas ou preceitos estranhos a tal espaço. Daí que o poeta escreva: “Que tenho eu para dizer mais do que isto/ sempre isto desta maneira ou doutra/ [...]// Sou um trabalhador pobre” (OP-I/NP: 631-632).

Como mostram os versos apresentados, o próprio poeta não negou essa repetição, entendendo-a como a forma de dizer um *mesmo* que é já sempre *diferente*<sup>89</sup> e transformando-a, aliás, num importante tópico metapoético. Vemos, neste sentido, a escrita rosiana a tornar-se lúcida relativamente ao mecanismo que a põe em movimento e que a condena a um incessante recomeçar. Nessa sua lucidez, o poema conduzir-nos-á às noções de *diferença* e *repetição* — que nos levam para próximo do já citado Blanchot, mas também, inevitavelmente, de Deleuze —, especialmente presentes em *Boca Incompleta* (1977). A diferença é aqui associada a um princípio radical, “princípio” que tanto assume a acepção de um lugar, quanto de uma força que produz todos os possíveis, todas as palavras. É o lugar alucinado da fissura inaugural, um lugar nulo portanto, em que a palavra ainda não fala e todos os começos — o começo do mundo, da linguagem e do poema — são possíveis:

Aqui é um lugar neutro o lugar nu O lugar livre  
Lugar inacessivelmente pobre e nulo  
Porque não se pode começar no princípio  
Aqui nada se disse e por isso está tudo por dizer  
e por isso nada se dirá e por isso tudo se dirá  
Aqui não é o caminho  
nada poderá sair daqui

---

l'oblige à *redire* ce qu'il a déjà dit, parfois avec la puissance d'un talent enrichi, mais parfois avec la prolixité d'une redite extraordinairement appauvrissante, avec toujours moins de force, avec toujours plus de *monotonie*, illustre cette nécessité où il est apparemment de *revenir au même point*, de repasser par les mêmes voies, de *préservé en recommençant ce qui pour lui ne commence jamais*, [...] ce qui fait que les mots eux-mêmes peuvent devenir images, apparences — et non pas signes, valeurs, pouvoirs de vérité.” (Blanchot, 1955: 18 — itálicos nossos.)

<sup>89</sup> Em Abril de 1988, numa entrevista concedida ao jornal *o diário*, afirmava: “Há quem diga que eu me repito, mas eu não tenho medo da repetição porque repetir pode ser ainda uma renovação. O que se repete nunca é o mesmo. Repete-se porque se procura de certa maneira sempre o mesmo e esse mesmo é diferente, a procura é diferente. [...] Eu não tenho medo da repetição, tenho mais receio, no que diz respeito aos meus livros, de uma certa disparidade. Uma coisa que me causa uma certa impressão é o facto de eu encontrar livros que me pareçam extremamente diferentes uns dos outros.” (Rosa, 1988c: 15). A mesma ideia será reafirmada alguns meses depois em entrevista concedida ao jornal *Expresso* (cf. Rosa, 1988e: 48).

aqui é a brecha do muro  
a fissura inicial em que se inscrevem os sinais (OP-I/BI: 550)

Porque “não se pode começar no princípio”, ou seja, porque é impossível a coincidência com aquilo que resiste sempre como diferença, como um *outro* incapturável, irreduzível a qualquer discurso, as palavras trazem consigo a marca da descoincidência ou do diferimento, fazendo-se eco sobre o vácuo e exigindo a repetição:

e as palavras as palavras as palavras que procuras  
repete-as neste aéreo vácuo em surdina  
que não é ainda o silêncio e talvez seja o silêncio (OP-I/BI: 516)

O poema é, assim, engendrado e posto em movimento pela “repetição da diferença” que carrega o “possível de tudo”: “o possível de tudo a repetição da diferença/ o princípio de tudo?” (OP-I/BI: 555). Orbitando em torno dessa potência original, o início que se figura já como ausência, o poema avança *como se* pudesse “suspender a diferença/ como uma flecha verde” (OP-II/FS: 784). Assim, diz de cada vez um possível, canta e morre e canta, circunvala, repete e repete-se sem cessar. Daí que escrever seja “saborear na língua a virulência/ de uma circulação/ de um influxo” (OP-I/IE: 870), o tal movimento *náutico* de que falávamos, que põe em marcha o poema e o seu ímpeto metapoético.

Mas a diferença permanece e, por isso, nada se repete verdadeiramente: “tudo é outro e outro/ o que se repete é diferente e o diferente é o mesmo” (OP-I/F: 1034). Nesse sentido, o que está em causa na poética de Ramos Rosa é afim da proposta pós-estruturalista de um Deleuze de *Différence et Répétition* (1968), nomeadamente da sua crítica à dialéctica hegeliana e ao princípio da identidade que, desde Platão, sustentou a metafísica ocidental. Na referida obra, encontramos a defesa daquilo a que o próprio autor chama uma “revolução copernicana”, pela qual se institui o primado do “Diferente” em detrimento da identidade, do simulacro em detrimento da cópia ou da representação, passando a identidade a segundo princípio, a princípio derivado (cf. Deleuze, 2000: 59). Nesta concepção, a diferença surge como o princípio irreduzível que resiste a qualquer reconciliação na

lógica do idêntico e, assim, à síntese (*Aufhebung*) que suporta um sistema como o de Hegel. Nesse sentido, é o diferente que produz o idêntico e a repetição, num movimento circular e incessante que remete para o eterno retorno de Nietzsche. A forma como Deleuze descreve esse movimento e o que nele está em causa afigura-se bastante pertinente para a nossa reflexão:

L'éternel retour ne peut pas signifier le retour de l'Identique, puisqu'il suppose au contraire un monde (celui de la volonté de puissance) où toutes les identités préalables sont abolies et dissoutes. Revenir est l'être, mais seulement l'être du devenir. L'éternel retour ne fait pas revenir "le même", mais le revenir constitue le seul Même de ce qui devient. Revenir, c'est le devenir-identique du devenir lui-même. Revenir est donc la seule identité, mais l'identité comme puissance seconde, l'identité de la différence, l'identique qui se dit du différent, qui tourne autour du différent. Une telle identité, produite par la différence, est déterminée comme "répétition". Aussi bien la répétition dans l'éternel retour consiste-t-elle à penser le même à partir du différent. (Deleuze, 2000: 59-60)

A circularidade que se desenha na poesia rosiana, infundindo-lhe uma tonalidade metapoética e repetitiva, aproxima-se deste retorno pensado por Deleuze: o que retorna não é, afinal, o mesmo ou o idêntico, mas o próprio devir. Assim, a única mesmidade ou identidade que há é a do retorno do devir produzido pela diferença, ou seja, a mesmidade da repetição. A repetição é, em si, o único "mesmo", pois nada se repete da mesma forma. É nesse sentido que Ramos Rosa afirma: "A repetição *significa*. As palavras repetem, não se repetem. Nunca são as mesmas, o resíduo da claridade que elas fixam é a de um único dia [...]" (PMIR-I: 56) E é também nesse sentido que, num dos textos que compõem *A Parede Azul* (1991)<sup>90</sup>, o autor defenderá uma ontologia que acolha o dinamismo de um ser fundado na não-identidade, um ser que é já "Outro ou, antes, o movimento que leva o mesmo a tornar-se outro" (PA: 23).

A metapoesia rosiana dará forma poética a essas mesmas sugestões, aludindo frequentemente a esse tal "lugar nulo" ou "fissura inicial", essa "[...] feliz falha,/ para que não há nome nem grito" (OP-I/PN: 435), de onde o poema nasce e para o qual se dirige. Enfim, a essa diferença incapturável que é simultaneamente

---

<sup>90</sup> Falamos de "A alteridade na poesia moderna", texto originalmente publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (14 Fev. 1989: 32).

um excesso e uma ausência. É por via desta irreduzível diferença ontológica — se nos quisermos manter ainda em campo ontológico —, em que a identidade não será senão uma prótese forjada, que o poema se descobre essencialmente como *desejo* ou *sede*, busca incessante dessa espécie de negativo de tudo, de todos os possíveis, de todas as palavras: “A seta principia pela sede. Ou o desejo/ no seu centro negro [...]” (OP-I/CCa: 496). O poema toma, assim, a forma de um exercício sisífico de pontaria, sendo muitas vezes designado através de termos como “seta”, “flecha” ou “dardo”. Mas a diferença, como dizíamos, permanece, porquanto “A palavra é curva Nunca atinge/ o alvo [...]” (OP-II/LAI: 523), impelindo o poema à repetição, não do mesmo, mas do próprio movimento pelo qual o *diferente* convoca a palavra e assoma (*re-velando-se*) na ordem do discurso.

Esta “diferença [que] treme no vazio” (OP-I/CC: 317) influi necessariamente na experiência do tempo inerente à escrita. No interior desta experiência, o diferimento que se testemunha não é o do presente em relação a um determinado passado ou futuro, mas em relação ao não-tempo da morte, da ausência ou da nulidade. É, como propõe Blanchot, o tempo não dialético da ausência de tempo, sem presente nem presença (cf. 1955: 26), ou uma espécie de “*temps dépassé*”, como diria Jabès (1991: 166). Escrever é, nessa medida, fazer a experiência possível dessa ausência de princípio e de fim, em que tudo é retorno e recomeço, mas começo inaugural (o *mesmo* que é já sempre *diferente*): “Não houve antes nem haverá depois./ Quando inicia, se sopra a sombra, é uma/ absoluta rosa que principia sempre.” (OP-I/CC: 346)

Neste sentido, podemos dizer que a escrita engendra a repetição porque recomeça, a cada poema, uma mesma experiência: a de que algo principia de modo sempre diverso. A esta luz, será redutor condenar uma poesia como a de Ramos Rosa às etiquetas da inanidade, da esterilidade ou da pura tautologia. Ao reiterar a experiência de um absoluto começo, a poesia rosiana explorará continuamente, ainda que dentro dos seus temas recorrentes, novas formas de dizer, novos núcleos de significação, novas disponibilidades de sentido.

Perguntamos, enfim: que modelo de pensamento está em causa no quadro desta poética que coloca em grande plano a auto-reflexividade e a intransitividade do texto poético? O que encontramos em Ramos Rosa é a proposição de uma

forma de pensamento que, ao invés de vir antes, caucionando e direccionando a escrita (designando-lhe um *quê* e um *para quê*), coincida com essa escrita, isto é, seja contemporânea do escrever-se do poema. Enquanto movimentos eufónicos e idealmente coincidentes, pensamento e escrita assumem uma mesma velocidade e uma mesma direcção. Neste pulsar concomitante, não admira que a *meditação* se torne *metapoética*, na medida em que é instigada, antes de mais, pelo deflagrar da palavra do poema — o que nos lembra Heidegger e a sua defesa de que a relação do pensamento com a poesia visa desde logo evocar o ser da palavra (cf. 1976a: 42). Também por isso se entende a coincidência, mesmo sobreposição, entre escrita e vida que encontramos em Ramos Rosa: o poema é, em si, investigação e experiência — de pensamento, do mundo, do informulado — e, portanto, uma modalidade prodigiosa do viver.

#### **b) Caminhar um caminho de palavras (e uma travessia do deserto)**

*Quand se fait le poème, c'est le langage qui s'érige à la faveur de la traversée, vient à l'appui de cette traversée dans son surgissement toujours inaugural.*

Roger Munier, *Parcours Oblique*

Ao carácter auto-reflexivo e circular da escrita poética em Ramos Rosa associa-se uma dimensão pleonástica, que encontrará, em *Sobre o Rosto da Terra* (1961), uma meridiana formulação: “E com as palavras de vento e de pedra, invento o vento e as pedras, caminho um caminho de palavras.” (OP-I/SRT: 135) Este *caminhar um caminho de palavras*<sup>91</sup> — cuja redundância é enfatizada pelo facto de surgir duas vezes seguidas na referida obra<sup>92</sup>, assim como pelo ressurgimento da

---

<sup>91</sup> Trata-se de uma variação da expressão que surgia na obra *No Tempo Dividido* (1954), de Sophia de Mello Breyner Andresen: “Caminho nos caminhos onde o tempo/ como um monstro a si mesmo se devora.” (1985: 34)

<sup>92</sup> Primeiro, a fechar um fragmento em prosa poética e, logo depois, como primeiro verso de uma estrofe (cf. OP-I/SRT: 135).

noção de *caminho de palavras*, com diferentes variações, em obras posteriores<sup>93</sup> — assumir-se-á como o método de uma investigação metapoética simultaneamente estética e ontológica, pois, ainda que o caminho *inventado* seja apenas de palavras, é nelas que está a possibilidade derradeira de *inventar* o real<sup>94</sup>.

Se, em *Viagem através duma Nebulosa* (1960), o poeta se dizia “um cavalo esquelético à beira dum horizonte/ perdidos todos os caminhos” (OP-I/VN: 43) ou “um palhaço de palha seco e pálido/ quando havia antes um caminho” (OP-I/VN: 45), reiterando assim a dificuldade de, pela sua palavra, rasgar caminhos novos numa realidade objectiva que lhe aparece como deceptiva, em *Voz Inicial* (1960) o caminho entrevisto é um “verde caminho de ouro”, no qual estar de pé é já, simultaneamente, estar “de borco sobre a terra” (OP-I/VI: 80). Há, pois, uma mudança de solo, de uma realidade humana e social vista como degradada para a *terra*, metonímia que se tornará capital para designar a realidade natural e elementar, primordial e incorruptível. Compreende-se, assim, que a recolha de poemas publicada a seguir surja com o título *Sobre o Rosto da Terra*, firmando um novo espaço poético e, conseqüentemente, uma equivalência entre um caminhar com as palavras sobre a página e um caminhar pelos próprios pés sobre a terra, em busca de um lugar de apaziguamento e respiração: “Caminho com palavras sobre a terra dura/ cada palavra abre uma porta de ar” (OP-I/SRT: 133). A escrita volve-se, neste sentido, numa forma de fazer caminho, mas também numa forma de habitar esse *rosto* primitivo da terra, feito de húmus, do primeiro barro. Numa forma, enfim, de ligação profunda à ordem natural a que se pertence e, nessa medida, ao mais essencial de si mesmo. Daí que esse este *caminhar um caminho de palavras* tenha a sua segunda aparição, em *Sobre o Rosto da Terra*, nestes versos:

Caminho um caminho de palavras  
(porque me deram o sol)  
por esse caminho me ligo ao sol

---

<sup>93</sup> Vejamos alguns exemplos: “Alinho palavras mas ainda não caminho.” (OP-I/CC: 319); “como se estas palavras fossem já/ esse caminho” (OP-I/BI: 537) (espaçamentos conforme o original); “procurar o caminho da palavra” (OP-I/IE: 859); “Cada caminho de palavras na página” (OP-I/QI: 903).

<sup>94</sup> Sendo-lhe perguntado para onde segue o seu caminho de palavras, Ramos Rosa responde: “Esse caminho é criado pela própria poesia. Não lhe sei dizer onde leva. O que posso afirmar é que, a partir de um dado momento, descobri que a realidade não está para além do acto poético mas que, de certo modo, é ele mesmo que a engendra. É um assunto difícil, porque a arte e o real vivem uma relação muito complexa, muito problemática.” (1989: 4)

e pelo sol me ligo a mim (OP-I/SRT: 135)

Pelo que dissemos, os títulos poéticos seguintes — *Ocupação do Espaço* (1963), *Terrear* (1964), *Estou Vivo e Escrevo Sol* (1966) e *Construção do Corpo* (1969) — podem ser vistos como modulações dessa acção seminal, exemplarmente plasmada na quadra que citámos, que é posta em evidência em *Sobre o Rosto da Terra*, ou como gestos coextensivos a essa acção. Caminhar (um caminho de palavras), portanto, como uma forma de ocupar (o espaço), de terrear (que numa acepção antiga significa aproximar-se da terra) ou de construir (o corpo), todos verbos de sinal positivo que apontam para uma acção progressiva.

Atentemos por agora nesse *caminhar*, que surge como mais uma modulação da *meditação* a que nos temos vindo a referir. Assinalemos desde logo, em articulação com o que dizíamos atrás (cf. 3a), a opção por um verbo de movimento, e, mais do que isso, de movimento corporal, como metáfora metapoética que se associa ao labor da escrita. A esse verbo, associar-se-ão outros da mesma família semântica, como “percorrer”, “avançar” e “correr”, que proliferam na poesia de Rosa, sobretudo nas obras dos anos 60 (a partir de *Sobre o Rosto da Terra*) e 70, como que a desenhar um itinerário, ou uma espécie de propedêutica, que preludia as obras dos anos seguintes.

Enquanto verbo de movimento, e de movimento que implica uma deslocação do sujeito no espaço, este *caminhar* comporta uma velocidade e uma direcção, assumindo-se tanto como verbo transitivo quanto como verbo intransitivo. “Caminho em direcção às pedras” (OP-I/SRT: 140), diz-nos o poeta em *Sobre o Rosto da Terra*, fazendo do mais essencial (a pedra) o objecto último do *desejo* que move essa “mão que liga quarto e montanha, o sono do cavador, o sonho da palavra” (OP-I/SRT: 141). Caminha, por isso, não sobre o mundo constituído, mas *no* e *pelo* intervalo que persiste entre si e esse *outro* do mundo, entre a sua palavra e o *real* mais original, e que é a própria condição de possibilidade do seu caminhar: “Por isso caminho, caminho, porque há um intervalo entre tudo e eu, e nesse intervalo caminho e descubro o meu caminho.” (OP-I/SRT: 135) É, pois, num *entre* que o poeta caminha, e a sua direcção derradeira é um *infigurado*, uma noite absoluta que a palavra quer trazer à luz do dia: “uma palavra como uma



chama um pouco mais clara do que o dia”; “Mas a noite existe/ e a palavra sabe-o” (OP-I/SRT: 134, 135). Daí nascem todas as ambivalências e todos os paradoxos desta caminhada. O poeta segue simultaneamente “a caminho da noite” (OP-I/SRT: 137) e “a caminho do dia de água” (OP-I/SRT: 139), única forma de, como diz em *Ocupação do Espaço*, “Cumprir o imóvel caminho/ que nos tenta” (OP-I/OE: 199), esforço em que “[...] tudo é tentativa/ e decisão de linhas” (OP-I/OE: 198). Caminhar na falha — única morada do poeta — é, assim, fazer caminho com ou *através* da contradição, entre o certo e o incerto, e, em última análise, arriscar-se numa caminhada vã: “Tudo é distinto e claro./ Tudo é certo ou obscuro. Em vão caminho.” (OP-I/CC: 319)

O deslizamento e a ambivalência que o *intervalo* produz na direcção do caminhar, do escrever, ampliar-se-ão também à questão da sua velocidade. Veja-se como o poeta oscila entre uma passada rápida que se intensifica num *correr* e um caminhar lento, entre uma mobilidade enérgica e a imobilidade de uma espera:

Nas veias desta árvore  
percorro lentamente  
o silêncio da seiva. (OP-I/OE: 165)

Um passo largo  
que me enche  
de ar

uma certeza rápida  
e fresca  
sem memória (OP-I/EVES: 263-264)

É aqui que não estou, corro, caminho, espero,  
paro de súbito. Escuto. [...] (OP-I/CC: 324)

Escrever o poema, caminhar um caminho de palavras, é, pois, um exercício de equilíbri­smo entre a rapidez de uma “juvenil seta que prolonga e curva” (OP-I/CC: 343) e a paciência exigida pela “lentidão da terra” (OP-I/SRT: 133), pela “lenta verdade no sossego do sangue” (OP-I/OE: 215) ou pelo “lento baile em que a visão começa” (OP-I/OE: 218). Procurando a coincidência, sempre incerta e improvável, com um “obscuro centro” (OP-I/CC: 343), as palavras solicitam a rapidez e a precisão de uma *seta*, de uma *lâmina*, de um *relâmpago* — metáforas

centrais nesta metapoesia —, assim abrindo um caminho simultaneamente “ardente” e “sóbrio”, espontâneo e lúcido: “Afiar o lápis, fina febre de letra rápida — como um caminho sóbrio, ardente.” (OP-I/CC: 334) Mas, dizíamos, este *caminhar* da escrita é igualmente um exercício de paciência e de desaceleração. É preciso afiar o lápis, afinar a *mão* ou o *punho*, fazer pontaria. É preciso abolir “as vozes demasiado rápidas” (OP-I/SRT: 133) do falatório quotidiano e acertar o passo, a escrita, com um fulgor inicial que antecede o discurso e que reverbera na lentidão dos elementos:

Preciso de um punho  
pequeno, mas duro,  
minucioso e negro,  
polido,  
de certa densidade,  
lento como a água,  
plenamente eficaz. (OP-I/OE: 171)

Com a minha mão calma  
percorro o perfil de pedra e terra (OP-I/EVES: 300)

[...]  
suspendo  
o fogo rápido da mão  
o som de lâmina que apaga (OP-I/PN: 433)

Nessa medida, a experiência deste *caminhar* que se perfila como um *avançar* tem, no seu reverso, uma sequência de dúvidas, hesitações e condições, bem como momentos de paralisia. Estes expressam-se na aparição recorrente de verbos como “deter”, “parar”, “suspender”, “esperar” ou “hesitar”, geralmente flexionados na primeira pessoa, numa muito expressiva repetição de advérbios como “talvez” e “quase” — que constituem, aliás, uma marca distintiva do estilo rosiano —, na proliferação de fórmulas condicionais e comparativas, denunciadas pelos vários “se” e “como se”, e no recurso reiterado a reticências.

Como antecipávamos acima, tal *caminhar* oscila também entre um uso transitivo — directo e indirecto, como demonstram, por exemplo, os versos em que se anunciam direcções ou as matérias e espaços percorridos — e intransitivo. No entanto, tal como antes dissemos em relação ao *escrever*, também este *caminhar* é,

em última análise, intransitivo. O complemento último do “caminhar” do poeta é, sabemo-lo já, “um caminho de palavras”, e nesta redução pleonástica o que se descobre é que a única transitividade é a da escrita, mas a da queda da escrita na própria escrita, que assim refulge e abre *caminho* na sua intransitividade: “E assim o caminho sobre si mesmo avança” (OP-II/IF: 287). Também aqui é difícil não ouvir o eco de Heidegger, nomeadamente de um texto intitulado “O caminho para a palavra”, no qual lemos: “O caminho para a palavra desdobra-se na própria palavra.”; “A fórmula do caminho: *trazer a palavra enquanto palavra à palavra [...]*” (1976b: 244, 250)<sup>95</sup>

Este *caminhar um caminho de palavras* que Ramos Rosa tematizou, no início da década de 60, em *Sobre o Rosto da Terra* conhecerá a sua expressão mais aguda nos anos 70, altura em que assumirá a forma, tão indigente quanto denodada, de uma travessia do *deserto*<sup>96</sup>, a que não terá sido alheia a leitura de alguns “poetas do deserto”, sobretudo de Edmond Jabès. Como antes dissemos, trata-se do efeito consequente de uma fortíssima consciência da auto-reflexividade do poema e da “aridez fecunda” do espaço poético sinalizada já em *Voz Inicial* (OP-I/VI: 87), consciência que terá as suas manifestações mais radicais em obras como *As Marcas no Deserto* (1978), *A Nuvem sobre a Página* (1978) e *Declives* (1980). Nestas obras da aridez, torna-se particularmente visível uma camada metapoética que tem que ver com uma reflexão sobre o presente e o futuro possível do caminho de palavras que o poeta tinha abraçado. É uma reflexão que se faz, sobretudo, de interrogações, da apresentação de dúvidas, pondo-se em causa o sentido e a possibilidade do caminho, e mesmo a certeza de se caminhar: “Caminho?” (OP-I/MD: 590); “Que procuro ainda?” (OP-I/NP: 621); “Como passar o deserto sem a água do silêncio?” (OP-I/NP: 629).

É nesta fase que a poesia de Ramos Rosa faz a mais arriscada travessia, a sua via-sacra pela irreparável ausência e por “este silêncio esta mudez do silêncio”

---

<sup>95</sup> Tradução nossa a partir da tradução francesa do artigo presente em: Martin Heidegger, *Acheminement vers la Parole*. Traduction par Jean Beaufret et al. Paris: Éditions Gallimard, 1976.

<sup>96</sup> A imagem do deserto não era nova na poesia de Ramos Rosa. Em *Voz Inicial* (1960), encontramos já dois versos que antecipam a referida travessia: “num tempo em que não sou mais que este estar/ passando sem passar neste deserto.” (OP-I/VI: 100). No entanto, é em *Ocupação do Espaço* (1963) que tal imagem ganha algum relevo, uma vez que uma das partes da obra se intitula “O deserto habitado”, na senda dos seguintes versos de João Cabral de Melo Neto apresentados como epígrafe: “Cultivar o deserto/ como um pomar às avessas” (OP-I/OE: 193).

(OP-I/MD: 594), jamais debelados pela palavra. Nunca antes o poeta esteve tão consciente de que a escrita, desejando a pedra, um corpo, uma presença, se faz, como diz no poema de abertura de *Marcas no Deserto*, “contra a parede/ contra esta página este deserto” (OP-I/MD: 587). Contra, pois, a própria matéria das palavras e a violência do seu vazio. Pergunta-se agora, numa espécie de contracanto ou mesmo de anticanto: “como romper o círculo de cal/ [...]?”; “Onde o verde nesta aridez do sempre?”; “Chegarei a formar um rosto/ nesta folha/ árida?” (OP-I/MD: 591, 592, 637). É este o grande momento da aridez — no caminho, na página, no corpo —, em que é preciso “Escrever assim mesmo com os ossos” e em que “A boca morde os dentes/ a página está deserta” (OP-I/MD: 588, 589).

O “aqui” em que agora se caminha, à falta de pontos de referência, de presenças visíveis, surge como um não-lugar: “Que aqui não é o lugar/ aqui não é aqui ou é a extrema cerração” (OP-I/MD: 592). O poeta está só na paisagem desértica, com a sua “Supérflua pobre escrita inútil” (OP-I/MD: 592). Tudo é ausência e eco, feridas de uma *diferença* de que só pode recolher a marca. Resta-lhe, pois, deixar sulcos, sinais, marcas fugazes dessa travessia, as palavras que, laceradas pela ausência e pelo silêncio, nada devolvem e nada testemunham, senão a própria experiência do deserto:

Onde se levanta o vento, a linguagem do fogo?

[...]

Mas escrevo estes sinais contra o deserto.

Tantas marcas atrozes, tanto silêncio.

Inscrevo (eu sei) apenas inúteis setas  
no círculo, entre tenazes. (OP-I/MD: 596)

Ainda assim, nesta “bela, dolorosa e decerto insuportável paixão de um poeta” (Munier, 1980: 13)<sup>97</sup>, que caminha quase exangue pelo terrível vazio, uma

---

<sup>97</sup> Em carta de 20 de Abril de 1980 enviada a Roger Munier após a leitura de “Absence Réelle”, introdução que o poeta francês tinha feito para o seu livro *As Marcas no Deserto* (na qual constam as palavras que citámos), Ramos Rosa confessa ter sido apenas ao ler a análise do amigo que tomou consciência da dimensão da “Ausência” que perpassa a referida obra: “Primeiro, pareceu-me que exagerou um pouco o alcance da “Ausência” [...], mas acabei por compreender que viu bem e mais profundamente do que eu. E isso, por um instante, assustou-me um pouco, como se essa Ausência, se bem dita (indicada, enunciada), reabsorvesse tudo, fazendo-se uma sombra visível sobre todas as

mínima esperança resiste: a de que, caminhando sobre o intervalo, sobre a fenda, se esteja mais do que nunca à beira ou na iminência desse *algo* que nos tenta no lado de lá, e, assim, de que nos sinais ou nas marcas que se vão acumulando alguma coisa desperte:

eu estou à beira de eu sou o intervalo  
entre a folhagem e o fogo  
e o silêncio é um sinal  
do corpo.

[...]

A folha é escrita como uma paisagem  
Ainda é o deserto e a noite é próxima!  
Mas os sinais despertaram o lugar  
onde o silêncio é a consagração da terra. (OP-I/MD: 590)

Nem o mais febril viandante faz uma marcha pelo limiar da morte se não acreditar por um segundo que o deserto não é o círculo vicioso e infernal, mas um caminho para uma nova *terra*, um novo *aquí*, uma nascente de *água viva*. No entanto, o caminho é, a cada instante, apenas o que se vê ou se avista. Nenhuma garantia foi dada, nada se prefigura onde tudo é *pó*, *cal* e *secura*. *Caminhar* no deserto, *escrever* na página vazia, é, nesse momento, atirar “o branco sobre o branco” (OP-I/NP: 630), e esta é a maior e mais viva prova de fidelidade ao espaço poético.<sup>98</sup>

É este um momento crucial da ascese poética implícita no *caminho de palavras* de Ramos Rosa, uma travessia necessária para a meditação de toada sapiencial que se tornará particularmente sensível a partir dos anos 80, e à qual nos dedicaremos no capítulo IV. É que, depois do *deserto*, o caminho continua, pois, como já intuía o poeta em *Boca Incompleta* (1977), “O caminho não cessa entre esta mão/ e a folha” (OP-I/BI: 529).

---

coisas. Este medo repentino foi o sinal de que você tinha tocado o essencial da minha poesia, e sobretudo desta de ‘As Marcas no Deserto’.” (Tradução nossa.)

<sup>98</sup> Dirá Eduardo Prado Coelho, no texto “Ramos Rosa: Onze lâmpadas para iluminar a sua poesia”, que “aquele que escreve em *branco* subscreve o que não sabe, assina no vazio” (1979: 215) A mesma passagem surgirá na introdução que o ensaísta e crítico escreverá a *As Marcas no Deserto* (cf. 1980: 19).

### c) Palavra poética, real, significação

*Le langage ne commence qu'avec le vide [...].*

Maurice Blanchot, *La Part du Feu*

*Como dizer o que é mais claro que a claridade [...].?*

António Ramos Rosa, *Gravitações*

Defendia Heidegger que a essência da poesia deve ser procurada a partir da essência da linguagem (cf. 1973: 54). O mesmo podemos ler, ainda que sem a alusão a qualquer “essência”, num verso de Manoel de Barros, em quem reconhecemos uma voz poética em muitos aspectos afim à de Ramos Rosa: “A poesia está guardada nas palavras” (Barros, 2010: 403).

Animada pelo mesmo pressuposto, a poética de Ramos Rosa tem como um dos seus tópicos mais expressivos a questão da natureza da palavra, colocando em grande plano a relação entre palavra poética e real. Esta temática desenha-se, na poética rosiana, sob o signo de uma, pelo menos aparente, ambivalência, pois, ao mesmo tempo que se defende a plena autonomia da palavra poética, assume-se a opção por um *realismo*, em pleno alinhamento com uma concepção da poesia moderna em que cabem tanto uma “experiência da palavra” como uma “experiência da realidade” (PA: 19). Vejamos, pois, que modalidade de *realismo* é cinzelada nesta poesia. Pela importância que o tema adquire no contexto deste estudo e pelo facto de o mesmo ter tido um amplo tratamento na obra teórica de Ramos Rosa, começaremos por perscrutar alguns pontos de claridade nos textos ensaísticos do autor<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> Na entrevista, de 1987, concedida a Fernando J. B. Martinho, Ramos Rosa, a pretexto da sua colectânea de ensaios e resenhas *Incisões Oblíquas*, publicada nesse mesmo ano, destaca um conjunto de autores que lhe abriram perspectivas novas desde *Poesia, Liberdade Livre*, permitindo-lhe pensar a poesia, e portanto os tópicos mencionados, para além da linguística e do estruturalismo que serviam de suporte à crítica tradicional: os espanhóis Luis Felipe Vivanco e Concha Zardoya; os franceses George Poulet, Jean-Pierre Richard e Jean Tortel; os belgas Fernand Verhensen e Max Loreau; o mexicano Octavio Paz; o argentino Saul Yurkevich e a norte-americana Susan Sontag (cf. 1987c: 124).

Em *Poesia, Liberdade Livre* (1962), o ensaísta defendia que entrar no espaço literário ou poético é adentrar “um mundo onde o real foi destruído, onde a única realidade é a própria linguagem” (PLL: 41). É difícil não ouvirmos aqui o eco da resposta de Mallarmé ao pintor Degas, segundo a qual a poesia se faz antes de mais com palavras, não sendo por acaso que Eduardo Lourenço atribuiu a Ramos Rosa “a mais mallarmeana das nossas aventuras poéticas contemporâneas” (1987a: 227).

Não obstante tal filiação, que logo nos remete para a ideia de uma poesia pura, a poesia de Ramos Rosa assumiu como grande projecto algo que era igualmente enfatizado em *Poesia, Liberdade Livre*: a “afirmação do real” e a “restituição do real”, que o autor encontrava em poetas como Jean Tortel e Joë Bousquet (PLL: 199, 211)<sup>100</sup>. Eduardo Lourenço dá-nos a medida desta ambivalência quando, no mesmo texto em que lhe diagnostica a forte ascendência de Mallarmé, vê na poesia rosiana uma “aventura ontológica” e mesmo “mística” (1987a: 206). Nesse mesmo sentido, é de notar a proposta de António Guerreiro, que entrevê na poética de Ramos Rosa o mesmo reenvio entre a linguagem e a natureza/real presente no poeta francês, mas em sentido inverso, pois “[e]m Mallarmé, apenas subsiste a linguagem dizendo a sua ‘maravilhosa natureza’; em Ramos Rosa procura-se a natureza (o real) na sua maravilhosa linguagem” (2020: 845). Por agora, lançamos como hipótese que, em Ramos Rosa, os dois sentidos da equação assumem igual força, formando um fluxo cruzado contínuo em que linguagem e real dizem, em quiasma, o seu ser.

A relação poesia-real é desenvolvida por Ramos Rosa num texto intitulado “Uma tendência na nova poesia portuguesa”, publicado no *Diário de Lisboa* em 1970. Tal tendência podia considerar-se, segundo o autor, “a um tempo realista e ‘formalista’”, o que poderia parecer uma contradição para a crítica que teimava em manter ainda as velhas “dicotomias do género arte pela arte-arte social, conteúdo-forma, estética-ética, etc.”, configurando-se frequentemente numa “poesia da poesia” (1970: 4). Para compreendermos o sentido desse novo “realismo” que Rosa via emergir na nossa poesia, e que já nada tinha que ver com a

---

<sup>100</sup> Vejam-se os ensaios “Jean Tortel e a palavra necessária” e “Joë Bousquet e a restituição do Real”, publicados no *Comércio do Porto* (supl. “Cultura e Arte”) a 10 de Janeiro de 1961 e a 23 de Janeiro de 1962, respectivamente, e recolhidos em *Poesia, Liberdade Livre*.

proposta neo-realista, afigura-se pertinente atentarmos neste excerto de Barthes que o ensaísta português adoptou como epígrafe no seu artigo:

Le réalisme, ici, ce ne peut donc être la copie des choses, mais la connaissance du langage; l'œuvre la plus "réaliste" ne sera pas celle qui "peint" la réalité, mais qui, se servant du monde comme contenu (ce contenu est d'ailleurs étranger à sa structure, c'est-à-dire à son être), explorera le plus profondément possible la *réalité irréal* du langage. (Apud Rosa, 1970: 4)<sup>101</sup>

Depois de mostrar em que medida tal tendência atravessava a obra de alguns poetas seus contemporâneos, entre os quais Fiamma Hasse Pais Brandão e Herberto Helder, Rosa dilucida o "realismo" que está em causa nessas poéticas, bem como na sua, de uma forma contígua às palavras de Barthes:

É ao nível da própria linguagem que a difícil recuperação do real tende a ser feita. [...] O realismo de tal poesia não será, por isso, um reflexo do real objectivo, mas sim uma pesquisa que se orienta para uma realidade previamente desconhecida, através das possibilidades e das disponibilidades da linguagem. (Rosa, 1970: 5)

Tal como em Barthes, o realismo aqui proposto assenta numa crítica da função representativa da linguagem poética, ou seja, da ideia de que a palavra está sempre no lugar de alguma coisa previamente dada, e na defesa de que é na linguagem em si que se descobre uma disponibilidade para que um real inaudito, desconhecido, se manifeste. Assim, quanto mais explorar a linguagem em si, mais *realista* será uma obra, na medida em que mais estará disponível para acolher *algo* que persiste debaixo de todas as aparências da realidade no seu contínuo teatro de sombras. Nesse sentido, a "poesia da criação" estará na verdade mais próxima do real do que aquela que se apresenta como uma "poesia da realidade":

Será errado, por unilateral, supor que tal poesia, por ser uma poesia de criação e, portanto, uma poesia da poesia, se divorcia da própria realidade. A poesia que se supõe ser uma poesia da realidade, só por reflectir, ou supor reflectir, a realidade social, está [...] muito mais divorciada do verdadeiro real [...] do que a poesia que vive da interrogação, da questão que põe a si mesma, que é a sua única realidade, ou seja, a sua maneira própria de atingir o real. (PMIR-I: 91)

---

<sup>101</sup> Este excerto surge numa das respostas dadas por Barthes ao questionário "La littérature, aujourd'hui", publicado, em 1961, na revista *Tel Quel* (n.º 7) e depois recolhido no volume *Essais Critiques*, uma colectânea de entrevistas e ensaios do autor.



Como já se vê, é imperioso, no contexto da argumentação de Ramos Rosa e, por conseguinte, da nossa, grifar uma distinção entre os conceitos de *real* e de *realidade*, que o autor mostra ter presente<sup>102</sup>, ainda que a sua escrita, mesmo a teórico-crítica, muitas vezes incorra numa indiferenciação e mesmo confusão conceptual, como de resto mostram alguns excertos atrás citados. Conscientes da complexidade filosófica inerente à distinção e às determinações de cada um dos conceitos, de que não poderemos dar aqui plenamente conta, reservaremos, *grosso modo*, num compromisso com as acepções que emergem no nosso autor, o termo “realidade” para referir uma totalidade inteligível, já *dada*, a totalidade dos existentes, e “real” para designar uma totalidade mais radical que compreende um informulado, um desconhecido ou uma invisibilidade — para usar algumas das muitas expressões aventadas por Ramos Rosa. Pela sua radicalidade, e assim maior extensão, o conceito de *real* abarcará também aquilo a que chamámos “realidade”, designando assim um todo que abrange o visível e o invisível, ôntico e ontológico. É para essa dimensão totalizante do real que aponta a crítica que Ramos Rosa faz ao facto de, por preconceito aristotélico, usar-se frequentemente “real” para designar apenas o “concreto”, o “real objectivado” (PMIR-I: 48). Salvaguardamos, no entanto, que, pela natureza dos dois conceitos e sobretudo pelos moldes da proposta rosiana, nem sempre nos será possível manter uma rigorosa delimitação conceptual no que aos referidos termos diz respeito.

Se o neo-realismo se mostrava comprometido com a *realidade*, o realismo de que fala Ramos Rosa, e ao qual dará corpo na sua obra, assume essencialmente um compromisso com o *real*, entendido num sentido ontológico, na mesma medida em que o faz com a linguagem. A tendência para uma certa indiscernibilidade entre os dois mencionados conceitos e a consequente dificuldade em se compreender o sentido e o alcance do *real* rosiano parecem explicar algumas das observações menos favoráveis que seriam dirigidas ao poeta, nomeadamente aquelas, de que já antes demos conta, que apontavam o perigo de a sua poesia derivar num

---

<sup>102</sup> Numa entrevista que concede, em 1998, a Ana Marques Gastão (*Diário de Notícias*, supl. “DNa”, 4 Jul.), coligida depois num volume da autoria da entrevistadora intitulado *O Falar dos Poetas* (2011), o autor esboça em traços largos essa distinção: “Faço a distinção entre realidade e real. Real é um nível superior ao da realidade, que quer dizer existência. A frase de Novalis diz que ‘a poesia é o real absoluto’. Não faria sentido falar aqui de realidade.” (Rosa, 2011: 122)

conceptualismo e numa abstracção, atribuindo, na sequência, um valor negativo à sua dimensão repetitiva e monocórdica<sup>103</sup>. Eduardo Prado Coelho, não deixando também de conceber a poesia de Ramos Rosa como “pobre, monótona, nua, sem variação temática” (1979: 202), entenderia, pelo contrário, que essa é a contrapartida da sua incessante pergunta pelo *real*, ao invés da *realidade*, e, assim, de uma demanda *da matéria*, e não *de matéria*:

Se entendermos por *realidade* o modo socializado e verbalizado como o mundo se nos torna disponível, então poderemos afirmar que Ramos Rosa rejeitou há muito a aproximação à realidade, na medida em que essa realidade lhe aparecia como *abstracta*. [...] A primeira perda de que parte Ramos Rosa é a da *matéria* para poemas. Nessa medida, estes poemas tornam-se repetitivos. Eles têm apenas um fito: a demanda, não de matéria, *mas da matéria*. (COELHO, 1979: 203)

Compreende-se agora melhor em que medida a poesia surge, no discurso de Ramos Rosa, simultaneamente como uma afirmação ou interrogação do *real* e como a sua recusa. Se a poesia é, como afirmou o poeta e ensaísta Pierre Reverdy,

---

<sup>103</sup> Alexandre Pinheiro Torres e João Gaspar Simões, protagonistas, como vimos, de algumas dessas críticas, mostram claramente ter dificuldade em ver, a partir de certa altura, uma ligação da poesia rosiana ao *real*, e muito menos em aceitar que nela exista, ou permaneça, qualquer forma de “realismo”, ou seja, de relação ao *real*. O primeiro escreverá, em 1965: “Dizer, pois, que Ramos Rosa não é *hoje* um poeta realista, não constitui, como é óbvio, qualquer juízo de valor, pois se trata de um juízo classificativo e mais nada. [...] Repito: a tendência mallarmeana de se apostar tudo na palavra-reflexo, que aponta plurivocamente para todos os pontos cardeais, não podia, como é evidente, deixar de originar uma nova retórica. [...] A poesia de António Ramos Rosa está, pois, a tornar-se ilegível na sua textura abstracta e abracadabrante, e, neste momento, o que escreve despede-se de qualquer possibilidade de projecção.” (Torres, 1966: 211-212) Fazendo coro com as palavras de Cristina Almeida Ribeiro (cf. 1985: 14), dizemos que o tempo se encarregaria de mostrar o equívoco das considerações de Pinheiro Torres. Também Gaspar Simões mostrará, especialmente num artigo publicado em 1979 no *Diário de Notícias*, não compreender a modalidade do *real* visado pela poesia rosiana, antes avistando um “irreal”. Na sequência, o ensaísta lê o “risco de repetir-se” que acomete tal poesia como a consequência de uma substituição do *real* por um conjunto de metáforas abstractas: “Bem certo que António Ramos Rosa, como, de algum modo, todos os seus pares — aqueles poetas empenhados em reconstruir o *real* segundo o esquema de metáforas a que nos atrevemos a chamar abstractas — [...] não cuida do *real*, mesmo enquanto ponto de partida, cuida, sim, do irreal, ou seja, do aspecto que o *real* assume quando o poeta o converte em metáforas. Mas até por isso mesmo, porque são de muito difícil identificação como ponto de partida reais da sua poesia, é que o poeta da sua estirpe, mais do que qualquer outro, corre o risco de repetir-se, não enquanto tratador de um certo aspecto do *real*, mas enquanto transpositor desse *real*, para o campo da metáfora. [...] O ‘espaço livre’ que António Ramos Rosa procura [...] situa-se, por assim dizer, fora do *real*, é como que uma perspectiva conceptual desse mesmo *real*.” (Simões, 1979: 13) Eduardo Lourenço dá-nos, como temos vindo a ver, o contra-argumento de que se aproxima a nossa tese, ao ver na “reiteração infinita” da poesia de Ramos Rosa “o preço da fidelidade à essência mesma de uma visão poética que tem como horizonte uma Palavra que, por definição, é, sem fim, o som e o eco de si mesma” (1999: 8), sem que deixe de se visar o *real*.

uma luta contra o real<sup>104</sup>, a verdade é que, como Rosa esclarece, “o que se recusa aqui é um real deformado e degradado”, pois “através do poema, o poeta encontra o modo pessoal e livre de se integrar num novo real” (PLL: 53). Na senda da distinção que fizemos, diríamos que 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. Esta ideia, e a respectiva diferença entre as noções de *real* e de *realidade* que pressupõe, encontram-se claramente formuladas num pequeno texto de 1962, “A palavra poética e o real”, que abre *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real I*, justificando-se, a nosso ver, esta longa citação:

A ruptura que o acto poético implica é, efectivamente, um descondicionamento do convencionalismo social, uma desancilose, e daí que, ao distender-se, o real surja ao poeta não como já definitivamente dado, mas como campo total de indefinidas (por definir) possibilidades, ou antes, como a própria possibilidade em estado de afirmação ou, por outras palavras ainda, a virtualidade em actualização. A matéria da arte pertence fundamentalmente ao domínio do virtual, mas a obra de arte é uma actualização do virtual, actualiza-se como algo real, não apenas como antecipação de um real futuro, mas como presença absoluta e única de um momento inesgotável. Se a poesia a si mesma se trai quando é expressão de algo anterior já conceptualizado, algo já cristalizado no real ou na mente do poeta, encontra-se a si mesma, ou pelo menos, no seu verdadeiro ponto de partida, quando a relação entre o eu e o mundo se desanuvia e se desentruva de tudo quanto nos vincule às aparências da realidade instituída. (PMIR-I: 15-16)

Nesta perspectiva, ao invés de exprimir ou representar uma “realidade instituída”, qualquer coisa *dada*, o poema é ele próprio um acontecimento, uma experiência *original*, no duplo sentido “de experiência que se radica nas origens do ser e de experiência que inaugura objectivamente uma nova realidade” (PLL: 46). É, pois, em virtude do seu vazio e ausência de significação que o poema suspende o real objectivado, cristalizado, e abre novos sentidos no mundo, logrando o acto

---

<sup>104</sup> No texto “La fonction poétique”, publicado no *Mercur de France* de 1 de Abril de 1950 e lido por Ramos Rosa — como confirmam as citações que dele faz num texto que integra *Poesia, Liberdade Livre* (cf. PLL: 53-54) —, Reverdy escreve: “C’est dans cette lutte contre le réel tel qu’il est, où se trouve engagée la conscience humaine, que s’affirme l’utilité du poète et que la poésie naît.” (1950: 587)

poético um poder *realizante*, produtivo do real. Voltemos às linhas de *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real I*:

O verso não exprime nada, surge do nada, da suspensão de todo o real, realiza essa mesma suspensão de que partiu, vai até ao extremo de si, figura o seu próprio movimento que é o da sua temporalização [...], mas na sua inanidade e ausência de significação, que é o seu vazio, abre o mundo e produz o sentido, cria a criação. (PMIR-I: 49)

Há que entender, portanto, o acto poético como realização humana que institui com o mundo uma relação não servil ou passiva mas sim verdadeiramente produtiva e criadora. Tal relação existe, é uma relação real e, digamo-lo, realizante, produtiva do real [...]. (PMIR-I: 63)

É, pois, no âmbito dessa dimensão produtiva, pela qual o real (re)nasce como criação livre do próprio poema, que o realismo de Ramos Rosa deve ser entendido, nele cabendo tanto o *real absoluto* de Novalis (cf. PMIR-I: 16), como a “mitologia do poético” a que Eduardo Lourenço o associou (1987a: 204). Impõem-se, ainda assim, duas ressalvas, de que já fomos dando conta. Primeiro, este realismo poético não se esgota na tautologia que não deixa de o sustentar, na medida em que aponta para um real sempre excessivo que tanto assume a forma do mais concreto e elementar, ou *elemental*, como prefere Ramos Rosa — a pedra, a árvore, a terra, o ar... —, como a de um mistério ou indizível. Depois, e conseqüentemente, ainda que o poema contenha em si o único real a que pode apelar, nunca ele coincide com esse excesso, *outro* ou *diferença* que tanto origina a pedra quanto o real que ele próprio, poema, engendra. Por isso, lemos em *Quando o Inexorável* (1983): “Sai, se puderes, deste poema vicioso, abre a janela (abre-a, se puderes) abre e respira. Respira a linguagem (do real), respira o poema (real) [...]” (OP-I/QI: 892)

Importa agora que nos demoremos nos tópicos da nomeação e da significação presentes na poética deste autor que, muito por causa dos livros que leu e dos que também traduziu, nomeadamente *Les Mots et les Choses*, de Foucault, sabe bem a complexidade que lhes é inerente. Participa, assim, Ramos Rosa naquela plêiade de autores, apontada por Blanchot, que é particularmente instigada pelo mistério da nomeação: “Hölderlin, Mallarmé et, en général, tous ceux dont la

poésie a pour thème l'essence de la poésie ont vu dans l'acte de nommer une merveille inquiétante.” (Blanchot, 1949: 312)

A visão que encontramos em Ramos Rosa parte da suspeita que a consciência moderna veio lançar sobre a linguagem. Lucidamente consciente da artificialidade que a perpassa, ou seja, da distância intransponível que se abre entre nome e coisa, significante e significado, a poética rosiana assume, com singular ferocidade, a condição paradoxal e trágica da poética moderna: procurando trazer à luz do dia o que, sendo essencialmente noturno, sucumbe nesse gesto de revelação, esta poética vê-se num contínuo trabalho de morte, em virtude do qual a palavra se descobre como a única presença *real*. Neste contexto, ao invés de procurar superar a arbitrariedade implícita na nomeação, a palavra poética acolhe-a e acentua-a, nela ancorando a sua força criativa e criadora.

Tal gesto deve ser entendido, como elucida Ramos Rosa, “não como uma libertação em relação a um constrangimento formal, mas como uma queda na própria realidade da linguagem, como o reconhecimento do vazio da linguagem” (PMIR-I: 21). Nesta medida, poderiam ser de Rosa as palavras de Agamben, segundo as quais onde acaba a linguagem não começa o indizível — contrariando, assim, o *Tractatus* de Wittgenstein —, mas a matéria da palavra (cf. 1999: 29).

É esse vazio aludido por Ramos Rosa que abre o espaço da imagem poética e do próprio poema. Ao erigirem-se nesse hiato implícito na nomeação, as imagens poéticas não remetem para um referente que lhes é anterior, situando-se assim fora do jogo representativo da linguagem comum. Nessa medida, fazem-se aparição, não das coisas ausentes, mas de uma ausência absoluta, impondo assim uma presença sempre original:

A imagem poética cria o seu próprio espaço, anulando a distância da significação representativa, impondo uma presença original. Palavra e objecto identificam-se. Nesse espaço todos os encontros são possíveis e todo o possível se torna real. (PLL: 15)

[...] mediante esta intransponível distância entre palavra e significado, cria o poema, sem a anular, o seu próprio espaço, e é fazendo-o valer que ele estabelece as suas equivalências [...], conversão de ausência em presença, de um vazio numa plenitude instantânea. (PMIR-I: 22)

Estamos aqui muito próximo da noção de imagem poética cinzelada por Blanchot em *L'Espace Littéraire* (1955), nomeadamente no texto “Les deux versions de l’imaginaire”, ainda que a obra blanchotiana evocada por Rosa quando alude à imagem poética seja *La Part du Feu* (1949) (cf. PMIR-I: 35). Contra a versão do imaginário comumente aceite, segundo a qual a imagem vem depois do objecto, consistindo na possibilidade ideal de o apreender, Blanchot propõe uma segunda versão, acolhida e agudizada no texto literário, na qual a imagem remete, já não para a coisa ausente, mas para a sua ausência como uma nova presença (cf. 1955: 353). Assim pensada, a imagem “n’a rien à voir avec la signification, le sens, tel que l’implique l’existence du monde, l’effort de la réalité, la loi de la clarté du jour” (Blanchot, 1955: 350). Nessa medida, não nos garante a compreensão da coisa, não é o seu sentido, e muito menos a sua significação, mantendo-se na imobilidade de uma semelhança espectral que, como no cadáver, já não tem nada a que se assemelhar. O paradigma da percepção ou da visão persecutória pelo qual a imagem é tradicionalmente pensada dá assim lugar, em Blanchot mas também em Ramos Rosa (cf. PMIR-I: 38, 78), ao da *fascinação*, a “paixão da imagem” (Blanchot, 1955: 29), uma espécie de olhar contemplativo e dúctil ante a aparição que a imagem constitui.

É nesse sentido que, em *Poesia, Liberdade Livre*, Ramos Rosa sublinhava, evocando Bachelard e a sua obra *La Poétique de l’Espace*<sup>105</sup>, de 1957, que a imagem poética moderna inaugura a partir de si uma nova realidade que não pode ser explicada por qualquer tipo de causalidade psicológica. Por isso, uma fenomenologia da imaginação deveria assumir como ponto de partida o *retentissement* da imagem, a sua ressonância ou reverberação no espírito, e não uma suposta relação causal daquela com a psique do sujeito (cf. PLL: 46-47). Trata-se,

---

<sup>105</sup> Citamos, da introdução da obra de Bachelard, as passagens que ecoam nas palavras de Ramos Rosa: “Quand, par la suite, nous aurons à faire mention du rapport d’une image poétique nouvelle et d’un archétype dormant au fond de l’inconscient, il nous faudra faire comprendre que ce rapport n’est pas, à proprement parler, *causal*. L’image poétique n’est pas soumise à une poussée. Elle n’est pas l’écho d’un passé. C’est plutôt l’inverse: par l’éclat d’une image, le passé lointain résonne d’échos et l’on ne voit guère à quelle profondeur ces échos vont, se répercuter et s’éteindre. Dans sa nouveauté, dans son activité, l’image poétique a un être propre, un dynamisme propre. Elle relève d’une *ontologie directe*. [...] C’est donc bien souvent à l’inverse de la causalité, dans le *retentissement* [...] que nous croyons trouver les vraies mesures de l’être d’une image poétique. Dans ce retentissement, l’image poétique aura une sonorité d’être.” (Bachelard, 1961: 1-2)

como defendeu Bachelard, de investigar a imagem no quadro de uma *ontologia directa* (cf. Bachelard, 1961: 2).

Também aqui, é Blanchot quem nos oferece a leitura mais hábil e aquela em que mais reconhecemos a poética de Ramos Rosa. Partindo também da leitura de *La Poétique de l'Espace*, o teórico francês defenderá, em *L'Entretien Infini* (1969), que a imagem poética dá a ver algo mais radical do que o avistado por Bachelard. A ausência profunda da imagem pensada num sentido perceptual que se torna manifesta num poema traz à visibilidade “la présence même de l'espace d'écriture (qualifié quelques fois imaginaire), son évidence de réalité dans l'affirmation irréaliste (non positive) du poème” (Blanchot, 1969: 472). Assim, o que o poema nos propõe, não sendo um conjunto de imagens do mundo, é um conjunto de imagens de linguagem que manifestam antes “la présence de ce contre-monde qu'est peut-être l'imaginaire” (Blanchot, 1969: 475). Nesta acepção, o desdobramento implícito na imagem já não é só entre significante e significado, como proposto por Saussure, mas um outro pelo qual aquela se faz “figure de l'infigurable, forme de l'informel” (Blanchot, 1969: 476), manifestação do *fora* como *reverberação*.

Esta concepção da imagem poética, na qual reconhecemos, *grosso modo*, Ramos Rosa, tem naturalmente relevantes implicações no velho tópico da significação. Ao deixar de estar no lugar de alguma coisa, libertando-se assim do jogo de correspondências que anima habitualmente a linguagem, a palavra poética retorna a si mesma, torna-se objecto em si. Opera-se, deste modo, uma identificação entre significante e significado, de tal forma que o significado do poema é agora algo que emerge na própria imanência do texto:

[...] a palavra poética, a palavra no poema, retorna a si mesma (à plenitude do significante), encontra-se e identifica-se vencendo a arbitrariedade significante-significado por uma outra arbitrariedade, mas esta de sinal contrário à primeira porque se realiza no sentido da identificação do significante com o significado. (PMIR-I: 22-23)

Esta concepção, eminentemente moderna, em que — como escreveria mais tarde o autor — o “sentido literal não se distingue da figura” (PA: 24) não comporta, porém, uma anulação ou um enfraquecimento da questão da significação: ao desvincular-se de um significado constituído *a priori*, a palavra

poética descobre “uma possibilidade ilimitada de significações” (PLL: 42), sendo precisamente nesse espaço das relações infinitas entre vocábulos e da disseminação dos significados que a aventura poética moderna tem lugar. Daí que Ramos Rosa se tenha empenhado, como afirma Fernando Guimarães, em “dar às palavras cada vez uma maior disponibilidade de sentido através de um aparentemente paradoxal esvaziamento de significado” (2008: 14), donde a *pobreza* e a *nudez* da sua palavra poética.

É nesse sentido que Eduardo Prado Coelho (cf. 1979: 210) e António Guerreiro (cf. 1988: 128) detectam na poesia rosiana os *significantes flutuantes* que Lévi-Strauss, na introdução que escreve a *Sociologie et Anthropologie* (1950), de Mauss, associava às noções *mana* (cf. Lévi-Strauss, 2004: XLIX), noções cuja amplitude de significação deriva precisamente de uma escassez de significado. Este tipo de significantes, de significação superabundante, encontram, no plano da teoria literária, um correlato na noção de *palavra-mana* forjada por Barthes. Trata-se, de acordo com o ensaísta francês, de uma palavra necessária na obra de qualquer autor, palavra “immobile et porté, en dérive, jamais casé, toujours atopique (échappant à toute topique), à la fois reste et supplément, signifiant occupant la place de tout signifié” (Barthes, 1975: 133). No seu esvaziamento ou pobreza, estas palavras criam irradiações de energia no interior da obra, deslocando e pulverizando a significação, os campos semânticos, o sentido. Não é difícil identificá-las na poesia de Ramos Rosa: “lâmpada”, “mão”, “corpo”, “terra” ou “branco” perfilam-se como esse tipo de palavras que multiplicam significados a cada aparição, produzindo, pelo seu efeito irradiador, efeitos nas relações e no sentido da rede de vocábulos do poema, e concorrendo assim para uma maior abertura do poema ao real.

A palavra poética revela-se, nesse sentido, simultaneamente “desintegradora e integrante” (PMIR-I: 19): indetermina os significados — ou, como diria Barthes, trata de “*inexprimer l’exprimable*” (1964: 15) —, mas fá-lo para poder criar novas significações que apelem a novas formas de dizer e de ser. Suspende-se, assim, a denotação e a univocidade para potenciar a conotação e a plurivocidade. Neste duplo gesto, descobre-se inesperadamente a dimensão política da poesia, não no sentido de um *engagement*, nem nos conteúdos que elege, mas “no sentido



especificamente interveniente que é o de toda a poesia que não pactua com o que está morto ou podre e se oculta sob aparências retóricas ou mesmo líricas” (PMIR-I: 44)<sup>106</sup>.

Nesta concepção do poema como *opus* essencialmente verbal, em que significante e significado propendem para uma identificação, a interpretação simbólica deixa de fazer sentido, porquanto a palavra poética não reproduz nem simboliza alguma coisa já dada. Trata-se da passagem, operada em grande parte das manifestações da poesia e da arte modernas, da representação para a apresentação (cf. Guimarães, 2007: 15), exemplarmente formulada por Paul Klee, um dos artistas cujos trabalho e reflexões mais inspiraram Ramos Rosa, quando diz que a arte não reproduz o visível, antes torna visível (cf. 2003: 38). Nesta linha, escreve o próprio Ramos Rosa: “Não são as coisas, portanto, que o poeta nos dá, mas a apresentação delas em novas relações que a palavra poética descobre [...]” (PMIR-I: 16)

É neste quadro que deve ser lida a afirmação, patente em *Poesia, Liberdade Livre*, de que o poema moderno “só pode ser entendido a partir de si mesmo, porque ele tem em si mesmo origem e o seu fim é ele próprio” (PLL: 47) — frase que exprime bem a dimensão tendencialmente tautológica que o texto poético adquire nesta perspectiva. O mundo ou o possível que nele se actualiza coincide, pois, com a própria acção da linguagem; mundo, portanto, “que se revela e logo a seguir se perde, que se perde sempre até ao próximo poema” (Rosa, 1968: 8). Nesse sentido, a significação e o sentido do poema não estão nunca dados nem fechados, solicitando necessariamente um encontro colaborativo, e de cada vez diverso, entre texto e leitor (cf. PLL: 43).

---

<sup>106</sup> Encontramos em Agamben uma perspectiva bastante similar no que respeita à função política da arte, pensada a partir do exemplo da poesia, que, ao tornar a língua “inoperativa”, ou seja, ao “desintegrar” os significados estabelecidos, actua sobre o nosso poder de dizer e de ser: “O que é, aliás, um poema, senão aquela operação linguística que consiste em tornar a língua inoperativa, em desactivar as suas funções comunicativas e informativas, para a abrir a um novo possível uso? [...] trata-se de uma operação que ocorre na língua, que actua sobre o poder de dizer. [...] Se isto for verdade, então temos de mudar radicalmente o modo em que estamos habituados a olhar para o problema da relação entre arte e política. A arte não é uma actividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso.” (Agamben, 2007: 48-49)

Nesta perspectiva, porém, a poesia não só não está fora do real, como o afirma e amplia. As imagens poéticas e os tropos que as mobilizam, bem como os significados e os sentidos que se vão mutuamente constituindo na imanência do poema, assumem-se, neste contexto, como a forma mesma de tal real se dizer, as múltiplas formas da sua expressão discursiva. Ao permitir novas formas de expressão, a poesia amplia a nossa percepção do real. No já citado opúsculo *Poesía y Realidad*, Juarroz — poeta no qual, não por acaso, Bréchon (cf. 2006, s.p.) viu o gêmeo espiritual de Ramos Rosa — oferece-nos um possível resumo do que está em causa na perspectiva rosiana ao dizer que a condição de uma poesia válida é “abrir la escala de lo real” (1992: 16).

Todos estes tópicos tratados em contexto ensaístico povoam a metapoética rosiana, nela adquirindo uma forma própria de dicção e de lucidez. Ainda que em *Viagem através duma Nebulosa* (1960) o poeta ponha já em evidência a eleição de um determinado tipo de palavras para reabilitar a realidade objectiva — as “palavras mais simples” (OP-I/VN: 33), “mais nuas” e “mais pobres” (OP-I/VN: 53) —, bem como o projecto de uma palavra que “abolisse a diferença entre o meu corpo e a minha voz” (OP-I/VN: 44), é em *Voz Inicial* (1960) que julgamos encontrar uma primeira interrogação sobre o estatuto ontológico da palavra poética e o desenho claro de uma arte poética, para que remetem, de forma mais óbvia, títulos como “A palavra” ou “E certas palavras”. No poema de abertura do volume, o jubiloso e marcadamente sensorial “O único sabor”, aponta já o poeta uma nova terra prometida para além do real objectivo. Apela-se agora a um *outro* real, o real aberto pelo *sono*, anterior à consciência e à percepção:

Sabor, sabor oculto,  
submerso,  
sabor adormecido, ó rosas, ó antes, primaveras,  
sabor só abruptamente surto  
na queda do sono, no fulgor dum relâmpago,  
surto, submerso,  
ó sabor antes da consciência, antes de tudo,  
[...]  
sabor da terra ainda antes dos olhos (OP-I/VI: 67)

“Vertentes”, poema que surge pouco depois, completa o triângulo metapoético, assomando a palavra como o terceiro elemento que poderá estabelecer a ligação entre o poeta e o iniciático “sabor” procurado. Para tal, será preciso que também as palavras caiam nesse *sono* pré-consciente e pré-reflexivo, anterior a todos os discursos, abrindo-se ao *obscuro* (“primeira treva”) e ao *negativo* (“primeiro não”), conceitos que se revelarão centrais nesta poética:

As palavras esperam o sono  
e a música do sangue sobre as pedras corre  
a primeira treva surge  
o primeiro não a primeira quebra (OP-I/VI: 73)

Já aqui a palavra se descobre na *dança entre o sim e o não*, acolhendo uma dimensão nocturna e opaca — hermética, diríamos —, que é a marca desse negativo, e uma dimensão diurna, solar, órfica, pela qual a palavra se constitui como o lampejo ou o canto possível desse mistério insondável, e como comunhão: “a luz clara nasce/ deste não que suspendo”; “Aqui respiro o tempo/ da madeira e do insecto” (OP-I/VI: 126, 122). É este recorte que propicia uma escrita que se presta a ser considerada “ciclotímica”, como a designa José Manuel de Vasconcelos, “ora em sintonia com o movimento do mundo e entregue ao furor da ânsia da fusão cósmica, ora movida pela negatividade da clivagem original” (Vasconcelos, 2006: s.p.). Justa formulação, se, no entanto, entendermos esta ciclotimia, não como uma oscilação entre estados antagónicos que originam fases distintas e perfeitamente delimitadas, mas como uma dupla pulsão que atravessa toda a obra do poeta — mesmo quando, na viragem dos anos 80, a *ânsia da fusão cósmica* se torna particularmente premente —, gerando uma tensão irreduzível que será o grande motor da sua criação (meta)poética.

Um outro poema merece ainda destaque em *Voz Inicial*. Falamos de “A lâmpada” (OP-I/VI: 115), título também ele metapoético, como veremos, em que é forjada uma das metáforas centrais desta metapoesia. Aliás, mais do que metáfora, esta *lâmpada*, imagem na qual Eduardo Lourenço viu o resumo de toda a poética rosiana (cf. 1987a: 227), assumir-se-á como um dos *significantes flutuantes* da poesia rosiana, como o referido poema deixa antever. Nele, o vocábulo surge tanto a designar o poema (“Ó lâmpada, exemplo de poema”), como a palavra ou os seus

efeitos (“As palavras em chamas queimam veias e árvores,/ lâmpadas em turbilhão fluem nas calçadas”; “esta palavra lâmpada/ aquece-me por dentro”), ou mesmo, como também nos permite pensar aquela “palavra lâmpada”, a assumir um sentido metalinguístico e a designar-se a si próprio, enquanto significante ateadado por um excesso de significação (“aquece-me por dentro”).

Esta *lâmpada* que percorre a poesia de Ramos Rosa remete-nos inevitavelmente para a poética romântica e para a nova concepção da criação que com ela se inaugura. Lembre-se, a propósito, a obra de M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, publicada em 1953, que, partindo de uma frase de Yeats<sup>107</sup>, nos dá a pensar o discurso crítico do romantismo e a sua concepção da consciência poética a partir da metáfora da lâmpada, por contraposição à metáfora do espelho, que terá prevalecido desde Platão até ao século XVIII. Trata-se, diz-nos o autor, de “two common and antithetic metaphors of mind, one comparing the mind to a reflector of external objects, the other to a radiant projector which makes a contribution to the objects it perceives” (Abrams, 1971: [IV]). Ora, contra a noção, de feição platónica, de consciência poética como reprodutora do mundo ou fazedora de cópias, o romantismo propõe, no enalço de Plotino, a ideia de consciência como um projector, dispositivo dinâmico que, pelo poder da imaginação, transfigura o mundo tal como é percebido, como sugere Wordsworth no seu *Prelude*: “[...] An auxiliar light,/ which on the setting sun/ Bestowed new splendour; [...]” (1965: 233).

A lâmpada a que a metapoesia rosiana faz recorrente apelo é e não é esta lâmpada romântica. Se dela colhe a ideia crítica de que o acto poético não é um mero simulacro do que já existe, mas um gesto activo e operante, a verdade é que, onde a lâmpada romântica acentua a subjectividade lírica, a imaginação e as emoções do poeta, Ramos Rosa reconduz a luz transfiguradora essencialmente ao próprio poema, à matéria e à irradiação das palavras.

Nessa “[e]xtrema e vaga lâmpada” (OP-I/CC: 334), cabem todas as formas de iluminação e de ofuscação que se entrecem na escrita poética, todas as

---

<sup>107</sup> “It must go further still: that soul must become its own betrayer, its own deliverer, the one activity, the mirror turn lamp.” (Yeats, 1936: XXXIII) Esta frase de Yeats, apresentada como epígrafe à cabeça da obra de Abrams, surge na introdução a *The Oxford Book of Modern Verse: 1892-1935* e é escrita na sequência de um comentário que o poeta fazia ao poema “Horses” de Dorothy Wellesley.

gradações entre a maior potência de luz e a ausência total dela, o dizer e o não-dizer: “O que escrevo ou o que não escrevo é a pequena lâmpada,/ solta ao rés da terra, estilhaçada a cada passo.” (OP-I/CC: 333) É, pois, com esta lâmpada que o poeta *caminha*. É ela que, no seu vazio essencial, o guia, lhe mostra o caminho — “Caminho com a pequena lâmpada vazia/ flutuando entre as árvores, lentas ancas.” (OP-I/CC: 333) Quanto mais *vazia*, mais luz emitirá a lâmpada; quanto mais despida de conteúdos prévios dentro do seu vidro e de camadas de pó sobre ele, mais a *pequena lâmpada* iluminará os pontos cegos, as presenças indetermináveis que só pela sua luz podem ser avistadas. Vazia, pode ser a própria lâmpada do vazio, dessa ausência absoluta que interpela a escrita: “a lâmpada do vazio é a tua bússola” (OP-II/LI: 51).

O caminho apontado pela lâmpada é, retomando o que antes dizíamos, o que conduz ao sono, ao momento em que a consciência lógica ainda não dita as suas regras. Dirá o poeta em *Sobre o Rosto da Terra* (1961), a obra na qual, como vimos, criou a fórmula *caminho de palavras*: “Há um caminho que te conduz até ao sono [...]” (OP-I/SRT: 137) Não se trata, porém, de uma marcha até ao irracional ou à ausência de pensamento, mas de uma passagem ao intervalo ou à falha, onde se descobre uma outra forma de *lucidez*, daí que o poeta concretize, em *Nos Seus Olhos de Silêncio* (1970): “Caminho no país do sono lúcido.” (OP-I/SOS: 409) Escrever o poema, seguir a lâmpada, é, assim, fazer o “percurso lúcido e essencial de uma palavra/ até ao limite intransponível/ até ao hálito inicial/ de uma boca” (OP-I/BI: 565). Nessa travessia, a escrita poética investe-se da “lucidez do lugar entre o dizer e o ser” (OP-II/DN: 84), desse ponto interdito onde a palavra principia e o mundo nasce.

A meditação metapoética de Ramos Rosa em torno da palavra e da sua relação com o real assenta nessa consciência continuamente reiterada de que “Uma diferença treme no vazio” (OP-I/CC: 317) e de que “A palavra fere, desvia” (OP-I/CCa: 491). Explorando essa *diferença* e esse *vazio* que simultaneamente originam e embargam a linguagem, a palavra poética demite-se da tradicional função representativa para ser plena criação de um real ainda não figurado: “É tinta e não seiva o que escorre do aparato,/ mas impregno o que escrevo de algo mais/ que não existe ainda [...]” (OP-I/OE: 187). No poema, todos os encontros são

possíveis, declinando-se o ser em novos entes *reais* não avistados na ordem do mundo: “Árvore e cavalo transformam-se num só ente real.” (OP-I/CCa: 484) Palavra, real e irreal logram, assim, na imagem poética, uma forma de coincidência:

Objecto do olhar  
irreal porque me absorve  
até à fixidez da vertigem  
Real se o movimento  
donde nasceu me faz mover  
as palavras com que o transporto (OP-I/CC: 315-316)

A condição paradoxal e o poder *significativo* da palavra, e logo do poema, tornam-se tópicos nevrálgicos desta metapoesia, que, em muitos momentos, sobretudo em obras mais tardias, nos induz a sensação de estarmos perante uma autêntica filosofia da linguagem. Justifica-se, neste ponto, um salto temporal até *A Imobilidade Fulminante* (1998), obra em que a interrogação sobre a natureza e o estatuto ontológico da palavra se torna particularmente *crítica*, até porque nos ajudará a iluminar gestos e sugestões presentes em livros anteriores:

Porquê o encanto da palavra estrela?  
Será que a palavra cintila como astro no céu?  
[...]  
De que maneira nós a vemos se é que a vemos  
na determinação pura da sua designação verbal?  
Que modalidade de existência tem essa figura da linguagem  
será a linguagem um ser vivo e actual  
ou a ilusão de um reflexo uma imagem pura?  
Mas ela tem a vibração de ser o que não é  
e assim designa o que é como existente e integral  
A mão que escreve o olhar que vê a palavra que surge  
são um acto de afirmação real  
embora na distância de ser aquilo que é (IFu: 44)

Palavra e escrita são, diz-nos o poeta, um *acto de afirmação real*, não obstante a insuperável distância que vai da palavra “estrela” ao astro que cintila no céu. O poder *realizante* da mão que escreve irrompe precisamente quando esta abandona o esforço por uma correspondência com as coisas, inflectindo sobre o centro nulo,

esse vazio que propicia e (in)viabiliza a própria linguagem, e que é, esse sim, o grande e insondável alvo da escrita:

Nunca o arco encontra o alvo  
talvez porque o alvo nunca está além  
mas aquém de nós (IFu: 20)

Este gesto de visar um alvo que está, afinal, aquém da seta da escrita faz surgir nesta poética a figura da elipse. Tendo a sua primeira aparição em *A Pedra Nua* (1972)<sup>108</sup>, tal figura reaparecerá em várias obras posteriores, como marca de uma coincidência impossível e de um gesto arriscado que exige mesmo o apagamento da linguagem e do “eu”:

Que enfrentam as palavras? O espelho  
da noite a sua impossível  
elipse (OP-I/G: 928)

O desejo da escrita conduz-te, de sombra em sombra, a uma elipse em que a linguagem e o eu se apagam. (OP-I/QI: 898)

A interrogação em torno da palavra poética colocará em evidência o tópico da imagem, cuja relevância na escrita rosiana é desde logo atestada por títulos como *A Imagem* (1977)<sup>109</sup> e *A Imagem e o Desejo* (1998), bem como pela sua multiplicação em títulos de poemas. Tal tópico adquirirá modos e sentidos ambivalentes, entre a fulgurante imagem que dá a *ver* e a sempre falha imagem-reflexo, imagem-símbolo ou imagem-representação. É num poema longo que publica em 1980, na forma de uma plaquete intitulada *Le Domaine Enchanté* (1980)<sup>110</sup>, que Ramos Rosa nos apresenta a sua mais profunda meditação sobre a imagem poética/artística, com o quadro de Magritte — o que dá título ao poema — ao fundo. Também aqui a lucidez poética parece encontrar-se com a lucidez de um ensaio, o que nos faz optar por ceder espaço às palavras do autor em detrimento das nossas, mas não sem antes destacarmos a proximidade do que aqui

---

<sup>108</sup> “[...] E a mão/ o círculo não limita/ No branco da elipse/ demora” (OP-I/PN: 434).

<sup>109</sup> Trata-se de uma plaquete, cujo conteúdo seria posteriormente incorporado em *A Nuvem sobre a Página* (1978) (cf. OP-I/NP: 633-642).

<sup>110</sup> O poema que constitui essa obra integrou posteriormente *O Centro na Distância* (1981), com o título “Proposições sobre ‘Le Domaine Enchanté’ de Magritte” (cf. OP-I/CD: 825-830).

se lê aos artigos rosianos que antes citámos, bem como às noções de *imagem*, *retentissement* e *fascinação* de Blanchot:

O que nos diz a imagem? Diz-nos o que é e não o diz.  
Porque não é uma palavra. Antes um silêncio,  
uma ausência, um vazio.  
O seu sentido é uma promessa de sentido  
ou o silêncio do sentido que respira e transparece  
Ausência na presença plena  
Cintilação silenciosa e fixa de um olhar sem fim  
Um olhar vazio de tudo — que vê e não vê  
e só *vê* porque é cego.  
Tudo nele é visão, mas a visão vê tudo.

Um signo que aponta a uma infinidade de sentidos  
ou o sentido é infinito. Um sentido impossível.

[...]

Mas podemos olhá-la  
porque olhar é deixar-se fascinar  
e o que olhamos é a fascinação do vazio  
sem fundo algum. (OP-I/CD: 827-828)

Imagem do “vazio sem fundo algum”, de uma ausência inapelável, a lembrar a flor ausente de todos os *bouquets* evocada por Mallarmé<sup>111</sup>, a imagem poética é um curto-circuito no habitual funcionamento da linguagem e no jogo de significação saussuriano, em que significante e significado são pensados como duas faces de uma mesma moeda. No poema, sentido e significação multiplicam-se, dispersam-se, reconfiguram-se continuamente, numa incessante combustão sem apaziguamento:

---

<sup>111</sup> Escrevia Mallarmé em *Divagations*: “Je dis: une fleur! et, hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d’autre que les calices sus, musicalement se lève, idée rieuse ou altière, l’absente de tous bouquets.” (1991: 251) Em diálogo com Mallarmé, escreve João Cabral de Melo Neto em “Antiode (contra a poesia dita profunda)”, poema publicado em *Psicologia da Composição*, obra de 1947: “Flor é a palavra/ flor, verso inscrito/ no verso, como as manhãs/ no tempo.” (2014: 159) Por sua vez, Ramos Rosa, ao comentar os versos citados do poeta brasileiro no texto “O *work in progress* de João Cabral de Melo Neto”, publicado no *Jornal de Letras* (18 Set. 1990) e recolhido em *A Parede Azul*, tecerá considerações que podem aplicar-se à sua própria poesia, o que é, na verdade, comum nos seus comentários críticos sobre outros autores: “Há neste poema, não uma busca mas o encontro da essencialidade poética, uma espécie de poética ‘redução fenomenológica’, e o que se encontra na matriz do poema é o vazio, como condição originária da criação poética. Este estádio, longe de ser negativo, precede e prepara a relação que o poeta irá estabelecer com os seres e as coisas do mundo.” (PA: 184)



A palavra escava continuamente o sentido, estabelece o espaço do silêncio, desmorona as significações, provoca abalos sísmicos na linguagem. A escrita é uma estrela em perpétua deflagração. (OP-I/QI: 890)

Neste contexto, encontramos na poesia rosiana o tópico da *outra mão* que reescreve ou *desescreve*, também ele presente no Blanchot de *L'Espace Littéraire*. Trata-se da mão vigilante que intervém face ao furor persecutório da mão que escreve — essa mão “doente” que pensa segurar no lápis o que pertence à sombra, como diz Blanchot (cf. 1955: 19) —, suspendendo ou interrompendo a escrita, apagando e reescrevendo, libertando o sentido. O poeta invoca, assim, “uma outra mão a outra mão que desescreve/ que desespera e pulveriza e liberta o sentido” (OP-I/MD: 592), fazendo-nos lembrar a conhecida máxima de Walter Benjamin segundo a qual todos os golpes decisivos serão desferidos com a mão esquerda (cf. Benjamin, 2004: 13). É, pois, essa a mão que testemunha a *falha* — a falha originária e a falha inerente à escrita — e que não deixa esquecer o carácter incapturável do real, desse *infigurável* que se persegue:

Mas quanto mais real te invoco,  
sei bem que te construo em vão.  
Ó falha inexorável, tu, sim, és bem real. (OP-I/CCa: 494)

O gesto mais radical dessa *outra mão* será, enfim, o “incêndio de todas as imagens” (OP-I/IA: 752) que o poeta propõe em *O Incêndios dos Aspectos* (1980), apontando assim para uma redefinição do horizonte ontológico da sua poesia, hipótese que avaliaremos no próximo capítulo.

#### **d) O acto poético: desconhecido, impessoalidade, risco**

*je ne suis pas toujours moi  
parfois se suis un arbre un  
bruit dans l'air un souffle un vol  
de pas*

Henri Meschonnic, *Puisque Je Suis ce Buisson*

*Quem sou quando escrevo?  
Quem sou? Eu vou ser  
algo que não sou.  
Eu vou e já voo.*

António Ramos Rosa, *Estou Vivo e Escrevo Sol*

Como vimos, ao libertar a criação poética de umnexo causal pelo qual o poema surgiria como reprodução ou tradução de um conteúdo prévio, Ramos Rosa cedo atribuiu ao poema o estatuto de uma realidade autónoma que tem em si a sua génese e o seu fim. Não obstante, sempre recusou uma poesia das formas puras, um puro esteticismo. Basta ver a defesa da ligação entre o plano psíquico e o plano estético que o autor faz logo nos seus primeiros ensaios, bem como o fulgor sensorial e o desejo de comunhão com a *terra* patentes na sua poesia, para percebermos que a anunciada autonomia poética é a condição, não de uma “evasão”, mas de “um alargamento de horizontes, um aprofundamento até às raízes do ser” (PLL: 51). É neste quadro que procuraremos agora olhar para a sua concepção do acto poético, nomeadamente no que respeita à génese e natureza da palavra poética, bem como à relação que se desenha entre o poeta e a escrita.

Logo nos textos de *Poesia, Liberdade Livre* (1962), Ramos Rosa, hasteando as bandeiras da autonomia e da auto-reflexividade da poesia, defendia que a criação poética não pode ser lida nem entendida à luz de dados psicológicos ou biográficos. Nesse sentido, aproximou-se de uma proposta como a de Paul Ricœur, que, contra a hermenêutica romântica e o psicologismo, e na senda da noção de *coisa* do texto de Gadamer, advogava que a interpretação deve visar, não uma espécie de reconstituição do contexto ou das disposições subjectivas do autor, mas o “mundo do texto”, dada a dimensão referencial absolutamente original da obra de ficção ou de poesia (cf. Ricœur, s.d.: 118-121). No entanto, veremos a proposta rosiana apontar cada vez mais para uma radicalização do carácter desconhecido daquilo que está na génese do poema, de tal forma que a própria noção de hermenêutica, pressupondo uma qualquer forma de anterioridade de um sentido que o leitor é chamado a interpretar, ficaria posta em causa.

Se o conteúdo do poema não se antecipa à forma na consciência do poeta, contrariamente ao que sugeriam as poéticas e as hermenêuticas clássicas, de onde surge então a nova realidade inaugurada pelo texto poético? A resposta que Ramos Rosa engenha num dos ensaios de *Poesia, Liberdade Livre*, seguindo de perto o poeta e ensaísta chileno José-Miguel Ibañez Langlois<sup>112</sup>, põe em relevo a noção de *implícito*, pela qual procura resolver a velha dicotomia entre forma e conteúdo, estético e psíquico, e garantir à poesia o que nela é verdadeiramente inaugural. Afirma Rosa:

A poesia funda uma nova realidade pela transmutação de uma “matéria” que não lhe é anterior na consciência reflexiva, mas que ela própria descobre nos arcanos da alma humana. Assim a poesia se religa às origens do ser, onde se condensa a energia primitiva que o poeta liberta. (PLL: 51)

O conteúdo poético desenha-se, neste sentido, não como algo previsto ou fabricado de antemão, mas como algo que está *implícito* na consciência pré-reflexiva do poeta na sua relação com a energia primitiva do ser, sendo as formas poéticas a manifestação dessa “matéria”. Nessa medida, é nas formas poéticas que se deve procurar o conteúdo ou a matéria da poesia — como antes vimos defender Macherey (cf. I, 2) —, mas na medida em que nelas reverbera o real. É no quadro desta concepção reabilitadora da forma poética que leremos, em *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real I*<sup>113</sup>, que importa substituir a dicotomia forma/contéudo, reveladora ainda de uma estrutura binária do pensamento, pela “forma-sentido que, na sua unidade material, textual, significante, implica uma nova escrita e uma nova leitura, um compromisso com o real ao nível da linguagem, no seu próprio interior” (PMIR-I: 60-61). Esta noção de *forma-sentido* parece assumir uma potencialidade próxima da do *poetizado* de Walter Benjamin, surgindo também como a condição de o mais imediato e primitivo (a “vida”, nas palavras de Benjamin) ganhar uma forma poética e, ao mesmo tempo, de tal forma manifestar essa energia primeva.

---

<sup>112</sup> Ramos Rosa cita e comenta o referido ensaísta a partir da tradução francesa de um texto da autoria deste último: “Sur le poème et le poète”, publicado na revista *La Table Ronde*, n.º 142 (outobre 1959).

<sup>113</sup> Referimo-nos ao texto, já antes mencionado (cf. nota de rodapé 67), que foi publicado no jornal *A Capital*, em 1971, e depois recolhido em *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real I*.

A possibilidade de uma comunhão entre poema, espírito/alma<sup>114</sup> e realidade operada pela *forma-sentido* liga-se, assim, a uma ancoragem do acto poético num nível pré-reflexivo, anterior à razão e às suas categorias lógicas. Ao contrário do que se poderia esperar quando se fala de uma poesia de pendor “crítico” e metapoético, Ramos Rosa recusou veementemente, na sua ensaística, a associação da poesia a um discurso racional e conceptual, dominado pela consciência reflexiva, que, segundo o autor, seria próprio da poética clássica. É nessa poética “clássica” que, curiosamente, Ramos Rosa enquadra Fernando Pessoa, “moderno” no que respeita à invenção formal, mas “clássico” quanto ao processo de criação, “na medida em que o sujeito dos seus poemas é o raciocinador que submete toda a matéria poética a uma regulação lógica, a um exercício racional, a um discurso” (PLL: 39)<sup>115</sup>. De acordo com o ensaísta, seria apenas com os surrealistas e os poetas dos *Cadernos de Poesia*, e muito particularmente com Jorge de Sena e os poetas da *Árvore*, que a nossa linguagem poética se libertaria do controlo conceptual herdado da poética fernandina para abraçar o obscuro (cf. PA: 40).

Ramos Rosa defenderá, pois, uma poética em que, como antecipámos no capítulo anterior (cf. I, 3c), o “sentido poético” se sobrepõe à razão lógica, associando-se a uma “intuição criadora” (PLL: 30-31). Nesse sentido, recusando a mediação da ideia que identificava em poetas como Pessoa, Rosa faz radicar o acto poético num aquém da constituição dos significados e das categorizações, pensando-o como uma aventura radical no vazio, no desconhecido e no indeterminado. Em suma, na génese da criação não está, assim, “uma plenitude de ser, ou de sentido, uma realidade já constituída, mas sim o vazio e a distância constitutivas da linguagem, a negatividade e a carência, um nada que reclama nada menos do que tudo” (PMIR-I: 65).

---

<sup>114</sup> Os dois termos parecem ser mobilizados por Ramos Rosa de forma indiferenciada, sendo frequente a aparição de ambos nos seus ensaios e textos críticos, mais do que na sua poesia.

<sup>115</sup> Num depoimento sobre o papel de Fernando Pessoa na poesia portuguesa contemporânea publicado em Novembro de 1988 na revista *Vértice*, Ramos Rosa retomará esta leitura da poética pessoana, explicitando o caminho diverso que elegeu para a sua própria poesia e, assim, por que razão Pessoa não constituiu para si uma influência: “Creio que o discurso poético de Pessoa é ‘clássico’, dado que, mesmo no tumulto das sensações e na subtileza dos meandros psicológicos, se mantém sempre um fio discursivo, racional (‘Guia-me a só razão’), que revela o domínio da consciência reflexiva sobre a matéria poética. [...] Creio que foi por isso que a minha paixão por Pessoa não se reflectiu numa influência. [...] Deste modo, outra perspectiva se me abriu, através do desconhecido e da dimensão pré-reflexiva, sem o predomínio da análise conceptual.” (1988d: 33)

Ainda que se mova num nível pré-reflexivo, na raia possível de uma unidade primitiva anterior à divisão entre consciência e mundo, forma e matéria, e ao mundano jogo de polarizações, a criação poética não é um mero postigo do irracional, porquanto é o lugar pleno da aparição do sentido, da passagem do indeterminado à forma. Remete, nessa medida, não para o “real constituído”, mas para o “momento nascente do real, o momento da indivisão originária em que o mundo ainda não se destacou do pensamento para se constituir em objecto” (PMIR-I: 48). É o momento das possibilidades infinitas. Assim, embora não anulando o *indeterminado* ou o *informulado* — o tal *não* que permanece como o contratempo de toda a dança — pela mediação da sua palavra, não deixa o discurso poético de “rasga[r] uma secreta abertura no obscuro” (PMIR-I: 86).

Esta concepção do acto poético, com a dupla crítica à metafísica substancialista e à metafísica subjectivista que lhe está associada, tem naturalmente implicações na noção de sujeito poético. A recondução da criação ao limite abissal em que tudo está por nascer demanda o despojamento e a nudez da palavra, mas também um despojamento total do sujeito, exigindo a tão terrível quão prodigiosa passagem à impessoalidade apontada por Mallarmé e por Rimbaud. O vazio que se descobre nas palavras e que o poeta é chamado a percorrer implicará o próprio esvaziamento do “eu” criador. O poeta deixa, assim, de se apresentar como instância criadora que antecede e justifica a obra, um “eu” auto-constituído designado pelos predicados da identidade e da personalidade, para se fazer voz impessoal, anónima, um “ele” ou um sempre “outro” que co-nasce com o poema. É esta deslocação que, aliás, torna possível o encontro do poeta com o crítico no momento mesmo da escrita, a meditação metapoética, no sentido do que afirma Eduardo Lourenço no texto “Da criação como crítica à crítica como criação”: “Com efeito, não é o sujeito criador que se pode instituir em sujeito da *sua obra*, mas o ‘sempre-outro’, aquele mesmo que se torna *crítico* na medida em que se torna totalmente a *palavra criadora* da obra.” (2017: 103)

Estamos no âmbito da questão do *desaparecimento* ou da *morte* do autor<sup>116</sup>, que, aflorando já em poetas românticos como John Keats, para quem o poeta é a

---

<sup>116</sup> Note-se, no entanto, que, apesar de o tópico da despersonalização poética se revelar fulcral tanto nos poemas como na escrita ensaísta de Ramos Rosa, o apagamento do sujeito a favor da acção da

menos poética das criaturas precisamente por carecer de identidade (cf. 1958: 387)<sup>117</sup>, se tornará sobretudo pungente num conjunto de poetas e teóricos do século XX, muitos deles lidos por Ramos Rosa. É esse o caso de teóricos como Barthes, com o reconhecimento da voz média (*je suis écrit* em vez de *j'ai écrit*) como baluarte da escrita moderna (cf. 1984: 29), de Foucault, com a ideia do desaparecimento do sujeito discursivo no espaço *neutro* aberto pelo texto (cf. 1994a: 519-520), e de Deleuze, que, no conhecido texto “La littérature et la vie”, nos dá a pensar a escrita como um *devoir outro* do “eu” que escreve, uma passagem à terceira pessoa, ao impessoal (cf. 1993: 11-13).

No entanto, também neste tópico é Blanchot quem parece ser o primeiro motor do pensamento de Ramos Rosa. No artigo “A unidade contraditória da poesia”, publicado na revista *Colóquio* em 1962<sup>118</sup>, Rosa segue de perto a relação entre poema, poeta e risco traçada pelo ensaísta francês num ensaio de *La Part du Feu* dedicado a René Char. A primeira tese blanchotiana sublinhada por Rosa é a da anterioridade do poema em relação ao poeta (cf. PLL: 226), pela qual é o primeiro que cria o segundo, que lhe confere o dom da existência, numa clara inversão do que tradicionalmente se defendeu. Diz Blanchot, na obra referida:

Le poète naît par le poème qu’il crée; il est second au regard de ce qu’il fait; [...] le poème est ce qui le fait être, ce qui doit exister sans lui et avant lui, dans une conscience supérieure où s’unissent l’obscur du fond de la terre et la clarté d’un pouvoir universel de fonder et de justifier. [...] Le poète n’existe qu’après le poème. L’inspiration n’est pas le don d’un secret ou d’une parole, consenti à quelqu’un existant déjà; elle est le don de l’existence à quelqu’un qui n’existe pas encore. (1949: 104)

---

própria linguagem que o autor nos dá a pensar nunca teve como objetivo a anulação do sujeito em si (seja o poeta, seja o leitor), antes a sua transformação por via da experiência de “morte” propiciada pela poesia. Tal era aclarado pelo próprio autor numa entrevista de 1990, ao fazer um balanço retrospectivo da sua poética: “Num período em que a teoria literária tende a anular o sujeito mediante a acção da linguagem, procurei sempre ligar a criação poética, em que a acção da linguagem é decerto essencial, à transformação do sujeito e não à sua anulação.” (1990: 18)

<sup>117</sup> Citamos as palavras do poeta numa carta de 27 de Outubro de 1818 endereçada a Richard Woodhouse: “A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity — he is continually in for — and filling some other Body — the Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute — the poet has none; no identity — he is certainly the most unpoetical of all God’s Creatures.”

<sup>118</sup> O referido artigo publicado na *Colóquio* (n.º 19, Jul. 1962: 54-55) foi recuperado em *Poesia, Liberdade Livre*, constituindo parte do texto intitulado “A importância de René Char ou a supremacia da palavra autêntica” (pp. 217-238), a partir do qual citaremos.

Na sequência desta inversão incendiária, pela qual se procede a uma destituição da subjectividade pensada como *cogito* separado da experiência poemática e centro fundador do acto poético, propõe Rosa uma tese que mais desassossega quem queira entregar-se ao ofício da escrita: ainda que o poema ilumine um “fundo original e elementar”, esse fundo constitui-se como virtualidade só actualizada no próprio poema, não conferindo “a segurança de um poder transcendente e anterior” (PLL: 227-228). Nesse sentido, o poema não é, em si, a manifestação de um poder nem um movimento seguro para algo já constituído e determinado, antes se revela, como assevera Blanchot, movimento para o que não é, para o não-ser ou para a ausência; para algo, enfim, que só aparecerá se o “eu” desaparecer (cf. Blanchot, 1949: 108). O poema adquire, neste contexto, uma dimensão aniquiladora que, paradoxalmente, é — diz-nos Rosa — “a condição de toda a presença e de todo o futuro” (PLL: 229).

Experiência da morte em vida, do confronto com o indeterminado, com o vazio delirante entre o não existir ainda e o já não existir, a criação comporta um risco absoluto e uma experiência do limite. É num dos textos de *A Parede Azul* (1991) que melhor se diz o que aqui está em causa:

O poeta moderno tem de defrontar-se permanentemente com o não sentido, com o que lhe resiste, o que o ameaça e o nega. [...] No acto criador há uma espécie de tábua rasa em que a totalidade do mundo é repelida e aniquilada. O poeta encontra-se assim perante a efervescência do indeterminado, o caos primeiro, a matéria. Na verdade, só o acto criador afronta o risco absoluto do não sentido. (PA: 24)

Diz nesse sentido Blanchot, a pretexto de uma carta de Rilke<sup>119</sup>, que “[l]’œuvre d’art est liée a un risque, elle est l’affirmation d’une expérience extrême” (1955: 316). Ora, enfrentando o indeterminado, palavra e poeta correm sempre o risco de falhar o alvo, de sucumbir, de se perder. O encontro de ambos é, pois, esse “[m]omento extremo de risco e de contradição, momento de dispersão e de

---

<sup>119</sup> Trata-se de uma das cartas que Rilke escreveu à sua esposa, Clara Rilke, em 1907, e que haveriam de ser coligidas, postumamente, em 1952, sob o título *Cartas sobre Cézanne [Briefe über Cézanne]*, tal é a recorrência da alusão ao pintor francês. Na missiva, o poeta, acusando o forte impacto que uma exposição da obra de Cézanne no Grand Palais, em Paris, teve sobre si, diz que a obra de arte resulta sempre de um ter estado em perigo, de uma experiência em que soubemos tocar um limite intransponível (cf. Rilke, 1985: 14).

ignorância” (PMIR-I: 66), em que, num “jogo de palavras”, “se arrisca a vida e o sentido dela num acto de criação” (PMIR-I: 92-93).<sup>120</sup>

Procurando actualizar, na sua obra poética, o processo de despersonalização que o acto poético assim concebido exige, Ramos Rosa resistiu, como observa Maria Irene Ramalho de Sousa Santos (cf. 1987: 21), ao estilhaçamento da consciência inaugurado na poesia portuguesa por Pessoa e, com efeito, à heteronímia, precisamente porque o gesto pessoano não representava um esvaziamento da consciência, mas a sua multiplicação. O caso de Ramos Rosa parece antes apontar para a noção foucaultiana de *heterografia*<sup>121</sup>, que, remetendo para a escrita de si como um outro, logo se associará, no contexto da poesia rosiana, à incessante demanda por uma escrita outra para dizer “um outro sempre” (OP-I/IE: 881). Assim se opera a passagem da subjectividade poética pensada como causa do texto à imanência do próprio texto como lugar de constituição do real e do poeta.

Expressão do fluxo vital e do devir, é a escrita que se desdobra em múltiplos outros, que se pulveriza ante a força centrífuga da alteridade que a desafia e move, engendrando não só a repetição, como grafias *outras*. De facto, a escrita poética de Ramos Rosa foi espaço de metamorfoses, de experimentações e inflexões, quer na disposição e fôlego dos seus versos, quer na natureza discursiva da própria escrita<sup>122</sup>. Notamos, nesse sentido, a variação do espaço estrófico e da versificação, a não rara opção pela prosa poética — modalidade que viria a afirmar-se sobretudo em obras dos anos 80, muito especialmente em *Quando o Inexorável* (1983), *Clareiras*

---

<sup>120</sup> Sobre o tópico do risco inerente à criação poética, veja-se o nosso artigo “A boca trémula do poema: criação poética e risco em António Ramos Rosa”, publicado no volume de ensaios *António Ramos Rosa: Escrever o Poema Universal* (org. Helena Costa Carvalho, 2021: 45-58).

<sup>121</sup> É Ana Paula Coutinho Mendes quem dá notícia desta pulsão heterográfica da escrita rosiana: “Embora nunca se tenha deixado seduzir por um processo criativo heteronímico (com excepção de um fugaz *alter ego*, de nome Mário, utilizado em textos de teor ensaístico), não se poderá, pois, deixar de reconhecer que António Ramos Rosa se desdobrou ao longo do tempo em sucessivas heterografias, onde, se por um lado, é sempre possível reconhecer a marca ou o estilo próprio do autor, por outro, torna-se inevitável ser sensível à mais ou menos subtil metamorfose da sua escrita poética.” (2001: 20)

<sup>122</sup> O texto *Le Domaine Enchanté*, publicado, como antes dissemos, sob a forma de plaquete em 1980, constitui um exemplo curioso dessa variação ou multiplicidade gráfica. Embora este texto tenha vindo a lume escrito em verso, conheceu anteriormente uma versão em prosa poética. Mostra-o o anexo que acompanha uma carta de 12 de Março de 1979 enviada por Ramos Rosa a Roger Munier, no qual encontramos uma versão anterior escrita em prosa, cujo conteúdo é bastante próximo da versão em verso depois publicada (cf. anexos 5 e 5.1.).



(1986) e *O Deus Nu(lo)* (1988), assim como, mais tarde, em *Relâmpago de Nada* (2004) —, o encontro da voz poética com a voz ensaística, que assume particular expressão em obras como *O Aprendiz Secreto* (2001), bem como os momentos em que a escrita assume um carácter fragmentário, pontuado amiúde por um pendor aforístico, que encontramos em títulos como *Construção do Corpo* (1969), *Dinâmica Subtil* (1984) e, sobretudo, *Em torno do Imponderável* (2012).

É no devir *outro* da escrita, estimulado pelo *desejo* infinito que a põe em movimento, que se acciona a cada momento não só o devir poeta, como o devir *outro* do poeta sugerido por Deleuze. Em certa medida, encontramos em Ramos Rosa uma sugestão análoga à deste filósofo e de Guattari, quando estes substituem a noção de *identidade* pela de *máquina desejante*<sup>123</sup>, propondo a deslocação da ideia (freudiana) de inconsciente como uma espécie de teatro para a de inconsciente como fábrica, produção *desejante*, agenciamento de contínuos fluxos e cortes (cf. Deleuze e Guattari, 1973: 31, 43-44). Também Ramos Rosa procura uma forma de amplificação da voz poética que não passa pelo “drama em gente”<sup>124</sup> de Pessoa, apontando para uma passagem à impessoalidade no próprio devir da escrita, na imanência do texto enquanto produtor de intensidades e agenciador de sentido. Assim, a acreditar, como Ramos Rosa diz em entrevista<sup>125</sup>, que a poesia é sempre, de alguma forma, uma heteronímia, ela sê-lo-á na medida em que o poeta nunca sabe *quem* ou o *que* é, e não no sentido do fingimento e da multiplicação da consciência encenados por Pessoa.

---

<sup>123</sup> “Ce qui définit précisément les machines désirantes, c’est leur pouvoir de connexion à l’infini, en tous sens et dans toutes les directions.” (Deleuze e Guattari, 1973: 469)

<sup>124</sup> Na “Tábua bibliográfica” que publica em 1928 na revista *Presença*, Pessoa explicita bem o aspecto dramático que está na causa na sua escrita heteronímica, dividida, à época, entre “trez nomes de gente”, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos: “As obras destes trez poetas formam, como se disse, um conjuncto dramático; e está devidamente estudada a entreacção intellectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoais. Tudo isto constará de biographias a fazer, acompanhadas, quando se publicarem, de horoscopos e, talvez, de photographias. É um drama em gente, em vez de em actos.” (1928: 10)

<sup>125</sup> Referimo-nos a uma entrevista concedida pelo poeta a Paula Cristina Costa, na qual esclarece em que medida considera que a poesia é sempre heteronímica: “Aliás, a poesia é sempre, como qualquer criação literária, uma heteronímia, não tanto como o Pessoa o afirma de uma maneira incontestável, *i.e.*, porque *o poeta é um fingidor...*, mas porque o poeta nunca se exprime e nunca traduz inequivocamente o que é, porque nunca sabe bem o que é. A escrita é por isso heteronímica porque o sujeito poético nunca se traduz univocamente num poema.” (Rosa, 2004a: 144)

Atentamos agora na obra poética do autor. Pouco depois de se apresentar como o “funcionário cansado” (OP-I/VN: 14)<sup>126</sup> que factualmente era, o poeta escrevia, logo em *Viagem através duma Nebulosa* (1960), “Desertei da biografia e dos relógios” (OP-I/VN: 47), assinalando assim a sua fuga de qualquer biografismo ou psicologismo, bem como de qualquer imposição do mundo objectivo ou do quotidiano. Assim, em *Voz Inicial* (1960), se o poeta clama ser o sujeito activo da sua escrita — “Sou eu que escrevo agora este poema.” (OP-I/VI: 99) —, não deixa também de associar tal escrita a uma *espera* ou a uma paciência, fazendo coincidir o poeta com o agora do escrever, com esse *estar passando* no deserto:

Ouço o som que vem de estar aqui lembrando  
isto que sou agora mesmo esperando.

[...]  
mas não aqui nem além, agora só  
num tempo em que não sou mais que este estar  
passando sem passar neste deserto. (OP-I/VI: 99-100)

Assim começa o gesto do despojamento identitário e da eclosão de uma voz sempre atravessada pelo *outro*. É, neste sentido, revelador o facto de o poeta abrir a última parte de *Voz Inicial*, que toma o título do volume, com um poema — também ele repetindo o mesmo título, como numa sequência de matrioscas — de apenas três versos que diz o essencial sobre esta voz que principia:

Quem sou já não interessa  
se o disse na certeza  
que começa outro ser (OP-I/VI: 121)

O intento da despersonalização fica, assim, consumado: o *quem* sucumbe ante o clarão magnético do *outro*, sendo o poeta uma invenção dessa alteridade que assoma na própria escrita. Note-se, na já referida série “O nascimento do poema”, de *Ocupação do Espaço* (1963), os versos que surgem na sequência daquele *navio* que, como vimos, conduz o poeta *a si mesmo* (cf. II, 3a):

Espero que ele me invente

---

<sup>126</sup> O poema em questão figura na primeira obra publicada por Rosa, *O Grito Claro*, ressurgindo em *Viagem através de uma Nebulosa*, livro que, como antes dissemos, recuperou, com algumas modificações, os textos do livro de estreia.

onde e aqui eu estou  
de novo a respirar  
a folha imaginada (OP-I/OE: 175)

Consustancial à *folha*, que, nesta poética, é tanto a vegetal quanto a página em branco, o poeta é o mesmo nada ou a mesma pobreza de uma página em que ainda não se respira, em que o *outro* ainda não aflorou: “Sou a pobreza ilimitada de uma página./ Sou um campo abandonado. A margem/ sem respiração.” (OP-I/CC: 320) Ao despir todas as vestes da *persona*, feitas de conhecimentos acumulados, preconceitos e fórmulas gastas da linguagem — esse *desaprender* de que também fala Alexandre O’Neill<sup>127</sup> —, o poeta surge como o ser mais desapossado e mais *ignorante*. O tópico da ignorância, que desenvolveremos no capítulo IV, assumirá um lugar central na poesia e na poética de Ramos Rosa, atravessando boa parte da sua obra. De facto, a ignorância e o não-saber — que devem ser vistos em ligação à tal “consciência pré-reflexiva” do poeta tematizada pelo autor nos seus ensaios — seriam cada vez mais aclamados como condição de possibilidade da escrita poética e, ao mesmo tempo, da eclosão de um “eu”, ou melhor, da sua *fábula* ou *ficção*, na medida em que o “eu” que se perfila é já sempre uma construção *da e na* matéria textual:

[...]  
mas nada nada se sabe e é exactamente aí  
que o eu principia  
a sua própria fábula (OP-I/BI: 554)

À questão, apresentada em *Quando o Inexorável* (1983), “Como falar a partir dessa ignorância primeira?” (OP-I/QI: 898), o poeta responde com a própria escrita poética, o espaço, como dizia Blanchot (cf. 1955: 55), em que a linguagem não é um poder, em que o sujeito desaparece e o discurso lógico soçobra: “[...] escrevo, isto é, vou de sombra em sombra, apago-me e apago a ordem do discurso, as peremptórias leis dos homens.” (OP-I/QI: 893) O acto poético assume-se, com

---

<sup>127</sup> Numa crónica a que dá o título “Desaprender”, O’Neill escreverá: “Há uma altura em que, depois de se saber tudo, tem de se desaprender. Sucede assim com o escrever. Com o escrever do escritor, entenda-se. Eu, provavelmente poeta, estou a aprender a... desaprender. E para quê e como se desaprende? Para deixar de ronronar, para que o leitor, quando o nosso produto lhe chega às mãos, não exclame, satisfeito ou enfasiado: ‘– Cá está ele!’” (cf. 1985: 25)

efeito, como religação a um domínio pré-reflexivo, a um “real antes da divisão/ da consciência e do real”, constituindo-se como um “modo não reflexivo/ de participação” (OP-I/F: 1036). Trata-se, portanto, da religação a “um reino táctil anterior à palavra” (OP-I/CV: 1166) e anterior ao conjunto operativo de princípios lógicos e significados estabelecidos; em suma, a “um lugar livre sem o peso da servidão e dos discursos” (OP-I/QI: 887).

Nesse aquém da consciência racional e da ordem discursiva, nasce a palavra como flecha lançada ao vazio, e o poeta como voz nómada no desconhecido. “Depois da palavra e antes dela,/ flecha viva,/ o teu espaço é mortal.” (OP-I/PN: 454) — lê-se em *A Pedra Nua* (1972). Guiada por um *pressentimento* sem razão, ou, como diria Manuel Gusmão (2010: 14), por uma “certeza sem garantias”, a *mão* enfrenta sempre o maior risco, “o risco de juntar-se ao próprio nada que é” (OP-I/BI: 535). Mão e palavras são um mesmo tremor — “cada palavra treme/ com o tremor dos teus pulsos” (OP-I/BI: 538) — na iminência de um encontro que redimiria toda a provação:

Corro esse risco talvez porque pressinto  
uma esfera transparente uma água feliz  
[...]  
Esta felicidade se a tiver será o encontro  
da minha sede com a voluptuosa virgindade  
das palavras que vão além de quanto sou  
para serem o que não sou ou o que não sei que sou (OP-II/D-PV: 751-752)

Criatura do poema, o poeta não tem, porém, nele residência, morada fixa, à semelhança do que lemos nos últimos versos de “Buonaparte”, de Hölderlin: “No poema não pode ele viver e permanecer”<sup>128</sup>. Como vimos René Char dizer a propósito de Rimbaud (cf. I, 1b), em poesia só habitamos o lugar que deixamos (cf. Char, 1971: 132). O poema não é instalação, mas devir, passagem incessante a uma alteridade que não se demora, que não admite cativo, e que vai deixando como rasto uma sucessão de figuras. Porque “Vazia esta morada é viva” (OP-II/LI: 37), o poema é, quando muito, uma “morada móvel” (OP-I/C: 1139). O poeta torna-se, com o poema, também ele esse devir, um devir que, como diz Deleuze no já citado

---

<sup>128</sup> Cita-se a tradução de Maria Filomena Molder (cf. Molder, 2017: 100).

“La littérature et la vie”, “n’est pas atteindre à une forme (identification, imitation, Mimésis), mais trouver la zone de voisinage, d’indiscernabilité ou d’indifférenciation telle qu’on ne peut plus se distinguer d’une femme, d’un animal ou d’une molécule” (1993: 11). Tal como o próprio texto, a voz poética, em Ramos Rosa, devém a cada momento o que se enuncia ou anuncia: pedra, terra, árvore, vento, água, insecto, cavalo, estrela, mulher. “Abre-se”, assim, “o arco do sujeito nulo” (OP-I/IE: 859).

Este devir *outro*, e a correspondente voz múltipla e heterográfica, comportam, na obra de Ramos Rosa, ainda outros recursos e efeitos discursivos, poéticos e metapoéticos, que se alinham sob o largo chapéu da transtextualidade, sobretudo da intertextualidade<sup>129</sup>. É disso elucidativa a introdução com que o poeta abre o volume *A Imobilidade Fulminante* (1998), ele mesmo um exercício assumidamente intertextual, motivado pela leitura de *A Mão Feliz* (1994), de Rosa Alice Branco<sup>130</sup>. Aí, Ramos Rosa faz derivar o (seu) impulso de ler, acolher e dialogar com outras vozes, poéticas ou críticas — a leitura como *incitação*, de que falava Proust<sup>131</sup> —, da paixão pela alteridade que define o poeta:

“[...] o verdadeiro objecto da sua [do poeta] paixão é constituído pela alteridade imanente nessa identidade, ou seja, por outros termos, o outro de si

---

<sup>129</sup> Seguimos a taxonomia de Gérard Genette proposta em *Palimpsestes* (1982). A transtextualidade, que o autor apresenta como o próprio objecto da poética, é entendida como tudo o que coloca um texto, de forma manifesta ou secreta, em relação com outros textos, podendo assumir cinco formas: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitekstualidade e a hipertextualidade (cf. Genette, 1982: 7-16). Importar-nos-á sobretudo a definição de “intertextualidade” que Genette avança a partir de Julia Kristeva: “Je le définis pour ma part, d’une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un texte dans un autre. Sous la forme la plus explicite et la plus littérale, c’est la pratique traditionnelle de la *citation* [...]; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* [...]; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l’*allusion*, c’est-à-dire d’un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d’un rapport entre lui et un autre [...]” (Genette, 1982: 8)

<sup>130</sup> Num ensaio publicado recentemente, a autora reflecte sobre o diálogo de Ramos Rosa com o seu livro a partir de três operadores — réplica, versão e metamorfose: “Como disse no início, na correspondência livre aqui encetada pelo poeta podemos encontrar operadores que actuam com mais pujança em diferentes partes do livro, mas verificamos sempre a definição de ‘poeta’ veiculada por Ramos Rosa, inclusivamente na Introdução a este livro [*A Imobilidade Fulminante*]: a de um ser com, e de um ser para o outro, que o escuta, o dá a ver, que dialoga com ele. Esses operadores são: a simpatia, na Réplica; a empatia, na Versão; e outras formas de vicariância, na Metamorfose.” (Branco, 2021: 248)

<sup>131</sup> Em “Sur la lecture”, texto com que prefacia a obra *Sésame et les Lys* de John Ruskin, Proust escreve: “Et c’est là, en effet, un des grands et merveilleux caractères des beaux livres (et qui nous fera comprendre le rôle à la fois essentiel et limité que la lecture peut jouer dans notre vie spirituelle) que pour l’auteur ils pourraient s’appeler ‘Conclusions’ et pour le lecteur ‘Incitations’.” (cf. 1906: 32)

mesmo, que é mais do que ele próprio. E é este outro o primeiro destinatário da sua poesia, embora seja impossível determinar a sua procedência, uma vez que o primeiro impulso da criação poética é já a confluência de diversas leituras de poemas que o poeta leu e o marcaram [...]. Basta dizer que se ele não fosse plural, não poderia ter escrito um único poema [...].

Se me é lícito referir-me a mim próprio, direi que, como ensaísta, sou essencialmente um leitor de poesia e, como poeta, sou ainda um leitor de poesia, cujos poemas nascem de uma criação original e da confluência de poetas que nela participam, sem pretender estabelecer uma fronteira ilusória entre o que seria exclusivamente meu e dos poetas que confluem na minha produção poética, por diferente que a sua poesia seja da minha. [...].

Em síntese, o que está na origem desta atitude, que é talvez rara ou única, é o facto de eu sentir que o poeta é, essencialmente, um *ser com* (os outros) e um *ser para* (os outros). (IFu: 9-10)

Restringindo-nos à poesia — pois também a ensaística rosiana é palco dessa sede do outro —, observamos que o diálogo próximo com outros poetas e textos é denunciado, de forma mais evidente, pelo frequente recurso a elementos paratextuais como dedicatórias e epígrafes<sup>132</sup>, que proliferam nos volumes poéticos do autor de *O Grito Claro* sobretudo até aos anos 80, bem como pelas obras que escreve em colaboração com outros poetas<sup>133</sup>. No entanto, no caso de Ramos Rosa, a paixão pela alteridade põe em movimento uma intertextualidade<sup>134</sup> tão pungente que se verte numa verdadeira apropriação, muitas vezes exacerbada ao ponto de outras criações poéticas serem absorvidas, sem tributos autorais, pela sua própria, como se mescladas e, enfim, diluídas numa mesma voz transpessoal que é a de todos ou a de ninguém: a voz impessoal da poesia.

São, pois, vários os casos de apropriação literal de formulações e imagens que, lidas noutros poetas, ficaram gravadas a ferro e fogo no imaginário de Ramos

---

<sup>132</sup> Dedicando um ponto do seu trabalho de doutoramento sobre Ramos Rosa à questão das epígrafes (cf. Mendes, 2003: 268-280), Ana Paula Coutinho Mendes não deixa de sublinhar a dimensão metapoética das mesmas: “Qualquer que seja a situação e conseqüente abrangência das epígrafes utilizadas por Ramos Rosa, parece-nos fundamental considerá-las na sua componente metapoética, isto é, como estímulo, prenúncio, apoio de leitura, síntese ou ‘prefácio condensado’ dos textos que introduzem, sem que alguma vez se tenha registado — sublinhem-lo — uma relação paródica entre os textos e os peritextos.” (2003: 274)

<sup>133</sup> Ver o conjunto destas obras na lista de obras publicadas por Ramos Rosa que apresentamos no final deste trabalho.

<sup>134</sup> O referido estudo de Ana Paula Coutinho Mendes (2003) põe em perspectiva o jogo de reflexos e de apropriações que une António Ramos Rosa aos poetas e críticos francófonos, sobretudo. Sobre as várias formas de intertextualidade na obra poética de Ramos Rosa, veja-se também a tese de doutoramento de Paula Cristina Costa (2005: 131-150).

Rosa, assomando depois nos seus versos, ora já esquecidas da sua proveniência, ora serenamente conscientes da sua nova vida. Por exemplo, em carta de 16 de Maio de 1984, Ramos Rosa dizia a Jean Tortel que, no poema que lhe enviava nessa mesma missiva, se tinha apropriado de algumas fórmulas lidas em obras do seu interlocutor, nomeadamente da expressão “vol d’insectes”, colhida de *Le Discours des Yeux* (1982). Acrescentava Rosa que, na sua perspectiva, o poema não devia ter citações nem explicações, e que imaginava que Tortel pensasse da mesma forma. Era nesta medida que Ramos Rosa se caracterizava, sem pejo, como “extremamente influenciável e um pouco plagiador”<sup>135</sup> (PD: 65), defendendo uma reabilitação da noção de *plágio* no contexto literário e poético.<sup>136</sup>

O denso emaranhado de relações intertextuais menos *explícitas*, para usar a terminologia de Genette, que se descobre nesta poesia está ainda, em boa parte, por deslindar, tarefa que precisaria de mais páginas do que as de que dispomos aqui. Ainda assim, não resistimos a evocar um dos exemplos paradigmáticos dessa espécie de plágio sem culpa — dizemos “sem culpa” não por ser involuntário, mas por estar enquadrado numa perspectiva de *verdade* poética que alude a uma transpessoalidade — que se prende com a “rosa esquerda” de Herberto Helder<sup>137</sup>. Fascinado com essa imagem — embora importe lembrar que a imagem da rosa cedo se mostra expressiva na sua poesia<sup>138</sup> —, Ramos Rosa faz dela o título de uma

---

<sup>135</sup> “Sou um poeta extremamente influenciável e um pouco plagiador” é o título de um texto que teve a sua primeira publicação no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* de 25 de Agosto de 1992, vindo a integrar *Prosas seguidas de Diálogos* (2011).xx

<sup>136</sup> Pouco depois daquela espécie de confissão feita no texto publicado no *Jornal de Letras* em Agosto de 1992 (cf. Rosa, 1992a: 12), Ramos Rosa concede uma entrevista a Maria Teresa Horta para o *Diário de Notícias*, cuja questão central será a do sentido desse “plágio” de que se tinha arrogado. Nesse contexto, Rosa distinguirá entre dois sentidos da palavra. Assim, condena o plágio que se configura como a utilização de um texto, ou parte dele, sem a preocupação de o integrar no novo contexto, defendendo o valor positivo de um outro sentido da palavra: “O outro sentido não conterà propriamente um plágio autêntico... poderei chamar-lhe... uma incorporação, sei lá. Quero dizer com isto que se um escritor insere uma ou duas frases, ou no caso de um poeta dois ou três versos, uma imagem, etc., num texto ou num poema e o faz tendo em conta que está a integrar essa citação, essa frase, essa imagem, esse verso num novo contexto, naturalmente que não está a plagiar. Porque aquilo que é integrado passa a ter uma nova significação.” Na sequência, desconstrói a suposta oposição originalidade/influência, afirmando que um livro “é sempre a confluência de várias vozes” embora o escritor/poeta “as transforme e no final o que escreve seja uma produção original”. (Rosa, 1992b: 2)

<sup>137</sup> Escrevia o poeta em *Última Ciência* (1988): “Sei agora onde me alcança o vergão de sal:/ no mamilo rosa esquerda, em cima/ das válvulas negras. [...]” (Helder, 1988: 43).

<sup>138</sup> A imagem da rosa assoma várias vezes logo no segundo livro de poemas do autor, *Viagem através duma Nebulosa* (1960), multiplicando-se de forma ainda mais expressiva no livro seguinte, *Voz Inicial*

obra de 1991, gesto não esquecido por Herberto, que, num poema de *Servidões* (2013), escrevia, em clara contramão face à perspectiva de Rosa atrás aclarada:

*rosa esquerda*, plantei eu num antigo poema virgem  
e logo ma roubaram,  
logo me perderam o pequeno achado,  
mas ninguém me rouba a alma,  
roubaram-me um erro apenas que acertava só comigo,  
um umbigo, um nó,  
um nome que só em mim era floral e único (2013: 48)<sup>139</sup>

Encontramos ainda um outro nível, mais surpreendente, de intertextualidade em Ramos Rosa, ou uma outra forma de performatizar a alteridade que atravessa e impessoaliza a voz poética. Falamos da *auto-intertextualidade* que Paula Cristina Costa detectaria em alguns poemas escritos nos anos 90 — que integram um conjunto de textos, à altura inéditos, que a autora anexou à sua tese — sob a forma da auto-citação, mais especificamente da epígrafe autógrafa<sup>140</sup>. Nesses poemas (cf. Costa, 2005: 507-513), Ramos Rosa oscilará entre colocar junto de tais epígrafes as suas iniciais (A. R. R.) acompanhadas da indicação da obra e páginas citadas e apresentar apenas as suas iniciais, sem indicação da fonte da citação. Oscilará também o poeta entre citar em epígrafe apenas um excerto de um dos seus poemas e apresentar um poema completo. Focando este último caso, é interessante notar que uma dessas epígrafes (cf. Costa, 2005: 513), um poema completo de *Delta* (1996), tem mais um verso do que o novo poema criado, num jogo de inversão das extensões geralmente reservadas ao paratexto e ao texto principal.

---

(1960). Neste último, curiosamente, a rosa é a certa altura associada ao seio — “Ó rosa imóvel/ a lâmpada dum seio” (OP-I/VI: 107), ligação que não está longe da que será feita por Herberto Helder nos versos citados na nota anterior (“no mamilo rosa esquerda”).

<sup>139</sup> Num poema do mesmo livro que surge pouco depois destes versos, lemos algo que reafirma a posição de Herberto Helder e a sua distância face aos ideais da transpessoalidade ou da comunhão ou partilha poética alargada defendidos por Ramos Rosa: “disseram: mande um poema para a revista onde colaboram todos/ e eu respondi: mando se não colaborar ninguém, porque/ nada se reparte: ou se devora tudo/ ou não se toca em nada” (Helder, 2013: 50). E ainda: “quero criar uma língua tão restrita que só eu saiba” (Helder, 2013: 57).

<sup>140</sup> Dirá Paula Cristina Costa: “Um outro caso de intertextualidade encontrada na poesia ramos-rosiana mais recente (ainda inédita) é o da *auto-citação*. Isto é, quando a epígrafe não é *alógrafa* mas do próprio autor (*autógrafa*, como já ouvimos Genette chamar-lhe). Parece-me um caso bastante interessante, e portador de alguma novidade, este tipo de *auto-intertextualidade* da poesia ramos-rosiana, pouco comum, e que na terminologia de Aguiar e Silva corresponderia a uma intertextualidade *homo-autoral*, por oposição à *hetero-autoral* [...]” (2005: 143)



Concordamos com Paula Cristina Costa, quando a autora defende que não se vislumbra, no gesto rosiano, uma atitude de auto-*mimesis* ou de narcisismo, antes uma “questão de alteridade e de necessidade de insistir em dizer que a poesia é uma contínua *reescrita*, não só do outro, mas também de si próprio” (2005: 144). Trata-se, como dizíamos, de mais um nível na desconstrução da personalidade autoral. Embora as referidas epígrafes ainda mostrem as iniciais do autor, não elidindo assim, factualmente, a questão da autoria, o texto citado e o autor que as iniciais sugerem são o *outro* do novo poema que nasce e do novo poeta que nascerá com ele, um outro tão outro quanto qualquer outro texto ou autor. A apresentação das iniciais do nome autoral acaba, de resto, por servir o propósito da impessoalidade, ao tornar porventura mais flagrante a alteridade — ou, de novo, a *diferença* — que se abre entre a voz poética da epígrafe e a da nova criação, não obstante a continuidade da assinatura do poeta. Somos, assim, uma vez mais reconduzidos à heterografia enquanto forma de disseminação da voz poética, não em múltiplos “eus” autorais mas em múltiplas grafias, e ao primado da escrita, com a sua exigência de circularidade e redundância. O que antes se escreveu, apresentado agora de modo epigráfico, é, simultaneamente, o *diferente* que acicata o desejo da escrita e o *mesmo* que irá agora, uma vez mais, (re)escrever-se de uma *outra* maneira.

Na verdade, não encontramos epígrafes extraídas de textos antes por si publicados, nem com indicação expressa da sua autoria, nos livros que Ramos Rosa viria a publicar depois da escrita do referido conjunto de poemas, não tendo assim tal forma de auto-intertextualidade ficado firmada em obra. Há, no entanto, uma epígrafe que merece destaque, a que o poeta apresentou em *A Rosa Esquerda* (1991): “Escreve com a mão esquerda/ para abrires a rosa esquerda do desejo.” Sendo da sua pena, mas surgindo sem qualquer elemento identificador, estes dois versos assomam como simples palavra (da) escrita, tal como a pensa Blanchot em *La Bête de Lascaux* (opúsculo de 1958): uma espécie de palavra sagrada ou oracular, sem autor e sem origem, que dá voz a uma ausência (cf. Blanchot, 2003: 15).

Nesta coincidência da voz poética com a própria escrita, o poeta torna-se no ser mais radicalmente *livre e moderno*: primeiro, porque plenamente contemporâneo da eclosão da sua voz e do seu pensamento — lembremos Rimbaud e a ideia de

que, ao tornar-se *un autre*, o poeta assiste à eclosão do próprio pensamento (cf. 1990: 44); depois, porque, na sua nudez, poderá sempre dizer e pensar de outra e outra forma, multiplicando modos de encontrar o *novo*.

### e) O poema como *ficção* (do poema)

*Poetry is the supreme fiction, madame.*

Wallace Stevens, *A High-Toned Old Christian Woman*

[...] *mas não te esqueças que a poesia é, essencialmente, ficção [...].*

António Ramos Rosa, *Prosas seguidas de Diálogos*

A meditação metapoética de Ramos Rosa convoca a noção de *ficção*, muitas vezes substituída pela de *fábula*, ou dela aproximada até ao raiar de uma sinonímia<sup>141</sup>. Tal noção, cuja relevância metapoética é confirmada por títulos como *Ficção* (1985) e *Nova Ficção*<sup>142</sup> (1999), surge simultaneamente como motor e como corolário da performatividade do poema enquanto experiência da ausência ou do vazio — o vazio que, como vimos, cinde as palavras e o sujeito poético, impedindo a identidade, a coincidência ou a elipse. Resta, pois, ao poema constituir-se como a *ficção* do que não se vê, do que não está ainda, do que está sempre à beira de nascer.

A linguagem é a primeira *ficção*. Ao investigar-se a essência da poesia, como exortava Heidegger, o que se descobre é, antes de mais, a *ficção* de uma unidade

---

<sup>141</sup> Veja-se um dos poemas do já referido conjunto poético, da pena de Ramos Rosa, que surge a fechar o livro *António Ramos Rosa, Um Poeta in Fabula*, de Paula Cristina Costa. Falamos de um poema cujo título é bastante elucidativo do seu conteúdo, “Poema didático sobre a fábula na poesia e particularmente no que escrevo” (texto 1 de tal conjunto de anexos — cf. Costa, 2005: 370-371), no qual lemos: “Todavia para mim a fábula se é ficção é o instante que se desprende do real/ mas não se separa dele antes o ilumina e sublinha/ com uma luz que nos desperta ou nos faz nascer para um momento de presença de um mundo inicial”.

<sup>142</sup> O título integra o livro *Pátria Soberana seguido de Nova Ficção*, que foi publicado primeiramente no México (Juan Pablos Editor), em 1990, numa edição bilingue português-castelhano, vindo a lume, em Portugal, apenas em 1999.

entre a linguagem e o mundo, entre os significantes e os seus referentes. Acolhendo e expondo esse logro, as imagens poéticas deixam de se perfilar como evocações da realidade, surgindo antes como a sua criação. A ficção inerente à linguagem e à imaginação potencia, portanto, a criação poética, que assim se revela como “a ficção da realidade e a realidade da ficção” (PMIR-I: 58). Escreve o poeta:

O mundo nascia e eu nascia para o mundo em alto lume  
e dormia na fenda azul de uma rocha viva  
Eu digo isto e tudo isto é verdade e tudo isto é ficção (OP-II/D-PV: 744)

“Mas esta ficção é talvez o frémito mais puro do real” (Ge-C: 10), lemos num verso de *Génese* (2005). É que as imagens poéticas, enquanto ficção de uma ausência absoluta, dão a *ver*, no sentido de Rimbaud, uma presença original, e assim o potencial criativo dessa fenda entre os signos e as coisas: “Há árvores que só se vêem através desse silêncio/ através das sílabas e não são árvores nem palavras/ mas o desenho do movimento entre as coisas e os nomes” (IFu: 17).

A poesia é, assim, a ficção suprema, porquanto é a pura criação. Ficção tão fecunda que gera uma série de ficções — “A ficção multiplica-se substância velocíssima” (OP-II/LI: 19) —; ficção tão feroz que cria a sua própria ficção, espoletando a escrita metapoética e a reflexão teórica (essa outra forma de ficcionalização). Diz-nos, neste sentido, Silvina Rodrigues Lopes, no seu posfácio a *Obra Poética I* (2018):

A ficção que liga e desliga todas as outras é a ficção sobre a poesia — o que é, o que seria, o que poderia ser ou poderá ser, como, quando e porquê. Sendo já poema, essa ficção-múltiplas-ficções reúne o possível ao impossível: a lâmpada [...] pode ser apresentada como símbolo que separa e liga; ela tira da escuridão o que dá a ver e deixa à escuridão tudo o que não atinge. (2018: 1213)

Uma das grandes, se não a maior, das ficções que se acendem com a lâmpada do poema é a “ficção do início” (OP-I/BI: 552) e, simultaneamente, a do “gesto que liberta e confirma o início” (OP-II/D-PV: 707), que outro não será que o da criação poética. Diz-nos Paula Cristina Costa, no estudo precisamente intitulado *António Ramos Rosa, um Poeta in Fabula*, que “o conceito de *fábula* dimensiona a poesia ramos-rosiana na *narrativa de uma criação*, conferindo-lhe, por isso, a narratividade própria a qualquer mito” (2005: 361). Tal como o mito, o

poema *pressente* as vibrações de um fundo original anterior à separação ontológica e à consciência reflexiva, constituindo-se como a sua invenção, como “a fábula/ de uma unidade que será sempre incerta ou futura ou improvável” (Ge-C: 15). Ao mesmo tempo, cria o poema a ficção do seu início, da sua criação, simulando metapoeticamente o movimento pelo qual se temporalizou sobre a página.

Outra das ficções acesas pelo poema é a do “eu” poético. Ao tratar este tema nos seus ensaios, a figura evocada por Ramos Rosa é, inevitavelmente, Fernando Pessoa, o mestre do fingimento, o primeiro poeta português a ver “com perfeita lucidez, o que há de ficção na subjectividade poética” (PMIR-I: 90-91). Mostra-nos Pessoa que, ao *fingir tão completamente*, o poeta não exprime uma realidade psicológica ou emocional anterior, antes submete a sua experiência à prova da ficção poética, sendo o seu fingimento “a ficção de um novo sujeito” (PMIR-I: 33). Numa passagem em que Pessoa é também evocado, Deleuze e Guattari, partindo da premissa de que uma obra de arte é um *monumento*, dão também conta desse processo de *fabulação* que lhe é inerente:

L’acte du monument n’est pas la mémoire, mais la fabulation. On n’écrit pas avec des souvenirs d’enfance, mais par blocs d’enfance qui sont des souvenirs-enfant du présent. (2005: 158)

Nessa medida, como dirá Ramos Rosa num texto publicado em 1980 na *Colóquio/Letras*, a ficção ou o fingimento que o poema constrói funda a veracidade poética, não num jogo de correspondência entre o texto e a interioridade do poeta, mas no plano do próprio texto, em que o real não é exterior à linguagem (cf. 1980: 8-9), precisamente porque coincide com a acção da linguagem sobre si mesma.

O alcance da ficção encenada pelo poema amplia-se ainda, como já sugerimos, ao próprio poema, como produto da sua auto-reflexividade. Num artigo de 1988, dado à estampa na *Revista Crítica de Ciências Sociais*, encontramos duas afirmações que, dizendo declarativamente coisas distintas, se tornam pleonásticas, duas formas de dicção de um mesmo pressuposto: “Todo o poema é ficção, ou seja, a formulação do desconhecido indeterminável.”; “O poema é a sua própria ficção [...]” (Rosa, 1988b: 187) Mobilizado por “energias desconhecidas” (Rosa, 1988b: 187), pela vibração de uma obscuridade irreduzível, o poema inventa essa presença

adivinhada uma e outra vez, em sucessivas imagens ou figuras, cujo espaço é o da própria realidade verbal do texto. A ficção de tal *desconhecido indeterminável* coincide, pois, com a do próprio poema em si, que assim se faz *ficção* de si mesmo.



## **CAPÍTULO III**

### **UMA *MEDITAÇÃO* ONTOFENOMENOLÓGICA**

**Olhar, corpo, espaço, (in)visível**

*Art thinks no less than philosophy, but it thinks through affects and percepts.*

Deleuze e Guattari, *What is Philosophy?*

*[...] les mots liés à leur sens comme le corps à son but.*

Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*

*Mas agora estou no intervalo em que  
toda a sombra é fria e todo o sangue é pobre.  
Escrevo para não viver sem espaço,  
para que o corpo não morra na sombra fria.*

António Ramos Rosa, *A Construção do Corpo*



## Limiar

Em 1971, Ramos Rosa publicava uma recensão crítica à obra *Daniel na Cova dos Leões* (1970)<sup>143</sup>, de Pedro Tamen, na qual afirmava:

Nesta perspectiva fenomenológica, o mundo não se apresenta como uma realidade externa ao sujeito e ao poema, o que exigiria uma arte da imitação, mas sim uma verdadeira autoconstituição. Quer dizer que o factor originário da operação poética não é um cogito separado do mundo (Rimbaud afirma: ‘C’est faux de dire: je pense. On devrait dire: on me pense’), mas uma relação unitária com o universo em que as coisas se pensam através do poeta, experiência esta que o poema veicula e realiza através da sua estrutura verbal, rítmica, sonora, e não lógica, simbólica ou conceptual. (PMIR-II: 146)

O facto de as palavras em epígrafe se referirem a um livro de outro poeta não diminui, como veremos ao longo do presente capítulo, a força declarativa que estas adquirem no âmbito da obra e do pensamento do seu emissor. A meditação metapoética de que nos acercámos no capítulo anterior configura, a par dos textos teóricos de Ramos Rosa, uma verdadeira fenomenologia do acto poético, que, pressupondo uma intimidade entre poema e real, apela a uma “relação unitária com o universo”, propiciada pela própria imanência da escrita, pela sua “estrutura verbal, rítmica, sonora”, como lemos na citação acima.

Tendo em vista essa relação unitária engendrada pelo texto poético, procuraremos agora compreender de que forma a fenomenologia do poema que encontramos na poesia rosiana, muito por via da sua dimensão metapoética, abre caminho para aquilo a poderíamos chamar uma *ontofenomenologia poética*, significando aqui “poética” simultaneamente *do* poema e *no* poema. Este capítulo revela-se incontornável no nosso estudo sobretudo por duas razões. Desde logo, porque nos ajudará a compreender, a partir do fecundo quadro teórico da ontofenomenologia, de que forma uma poesia de cunho auto-referencial e metapoético pode abrir uma outra ordem de referência e assumir um valor ontológico. Por outro lado, este momento revela-se essencial para perspectivarmos o alcance filosófico da meditação poética de António Ramos Rosa, na qual

---

<sup>143</sup> A recensão foi publicada na revista *Colóquio/Letras* (n.º 3, Set. 1971) e coligida no segundo volume de *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real*.

pensamos encontrar o esboço de uma ontofenomenologia *em acto e em discurso*. Para além disso, e lembrando a importância que a arte e a poesia contemporâneas têm vindo a assumir na reflexão das filosofias de cariz ontofenomenológico, procuraremos também mostrar em que medida a obra rosiana poderá constituir um campo de investigação fecundo para uma ontofenomenologia filosófica.

Neste contexto, começaremos por, em jeito de preâmbulo, sinalizar alguns pontos de contacto entre a fenomenologia — e a ontologia a que se foi progressivamente associando — e a arte, sobretudo a poesia contemporânea. Num segundo momento, faremos por mostrar em que medida a fenomenologia do poema a que desde cedo Ramos Rosa se dedicou abriu espaço àquilo a que podemos chamar uma *ontofenomenologia poética*. Por fim, faremos por aclarar os contornos de tal *ontofenomenologia poética* a partir de algumas questões e noções capitais: a homologia entre a palavra poética e a visão, que convocará as noções de *evidência, ser e horizonte*; a correlação entre espaço e corpo gizada no texto poético; a noção de *aberto*; e as noções de *algo/há, invisível e figura*, como marcas de uma experiência poética que tem lugar no limite da visão.

## **1. Preâmbulo: investigação fenomenológica e arte/poesia**

### **a) Um regresso às *coisas mesmas***

No século XX, a relação entre filosofia e poesia adquire uma nova forma de intimidade por via da proximidade que se desenha entre uma das principais correntes filosóficas contemporâneas, a fenomenologia, e a poesia moderna. Entre uma e outra, surpreenderemos iniludíveis linhas de cruzamento, propiciadas desde logo pela consciência de uma filiação comum, a própria linguagem, e pelo intento de um *regresso às coisas mesmas*, que terão efeitos tanto poéticos quanto filosóficos.

A fenomenologia fundada por Husserl no início do século passado perfilava-se como uma filosofia nova que, pretendendo constituir-se como uma

ciência de rigor, dava a última palavra às *coisas mesmas* (cf. Husserl, 2005: 20). Tratava-se, em geral, de uma tentativa de ultrapassagem da metafísica que, depois dos pré-socráticos, tinha substituído as coisas por um conjunto de abstrações, tomando estas por aquelas. A nova atitude filosófica preconizada pela fenomenologia assentava na recusa da atitude natural, empírica e psicológica, de adesão imediata ao mundo, mas também da atitude cartesiana, de pendor idealista e objectivante. Assim, o método fenomenológico comportará uma dupla redução: eidética, pela qual a consciência despoja a coisa dos seus elementos empíricos, a fim de libertar a sua essência, e fenomenológica — a chamada *epoché* —, por via da qual se coloca o mundo entre parêntesis, de forma a libertar o *ego transcendental* ou o sujeito puro.

Recusando as oposições da metafísica clássica (sujeito/objecto, eu/mundo), a fenomenologia husserliana procurava superar a dualidade realismo/idealismo, sustentando, tal como o realismo, que há um mundo que não é simples imagem da consciência, mas também, em linha com o idealismo, que só há fenómenos para uma consciência. Esta consciência, de acordo com Husserl, é caracterizada pela *intencionalidade*, na medida é sempre *de* alguma coisa, sendo originariamente convocada e atravessada pelo mundo. É, pois, nesse compromisso íntimo entre a consciência e as coisas fora dela que a fenomenologia procurará refundar as noções de *experiência* e de *sentido do mundo*, pensadas para além das abstrações metafísicas, do positivismo e do psicologismo, bem como das ciências ditas experimentais.

A experiência intencional do mundo implica, de acordo com o filósofo alemão, um *horizonte* ou uma *estrutura de horizonte* (cf. Husserl, 2010: 94), que consiste, *grosso modo*, no pano de fundo de toda a percepção, na estrutura que torna a fenomenalização possível para uma consciência. É nessa estrutura que radica a intimidade entre consciência e objecto, bem como o jogo entre possibilidade e determinação que anima a nossa percepção das coisas<sup>144</sup>. Nessa medida, o

---

<sup>144</sup> Na obra póstuma *Experiência e Juízo* [*Erfahrung und Urteil*], publicada em 1939, encontramos uma definição de “horizonte” que nos parece especialmente reveladora. Citamos da tradução francesa: “*Toute expérience a son horizon propre. [...] Et cet horizon, dans son indétermination, est toujours co-présent au départ; il est un espace où jouent les possibles en tant qu’il prescrit une voie vers une détermination plus précise qui seule peut, dans le cadre de l’expérience réelle, décider en faveur de telle possibilité déterminée qu’elle réalise de préférence aux autres.*” (Husserl, 1970: 36-37)

horizonte rege também, entre outras coisas, a nossa percepção do espaço, a consciência do tempo e a relação intersubjectiva.

No âmago da investigação fenomenológica das *coisas mesmas*, coloca Husserl uma *intuição das essências* (cf. 1950: §3, 21-22), intuição por meio da qual, e na sequência da dupla redução atrás citada, as coisas nos são reveladas na sua doação originária, no seu *aparecer* ou na sua *evidência*. Pela ideia de que é nesse *aparecer* que a essência das coisas se manifesta, compreende-se que a fenomenologia aponte, desde o seu início, para a ontologia, bem como para a estética, como viriam a confirmar filósofos como Heidegger, Merleau-Ponty ou Henri Maldiney, importantes interlocutores de Ramos Rosa neste capítulo.

Na sua famosa obra de 1927, *Ser e Tempo* [*Sein und Zeit*], Heidegger, replicando o mote husserliano do retorno às coisas mesmas (cf. Heidegger, 2012: §20, 281), assegura que a ontologia só é possível como fenomenologia, da mesma forma que a fenomenologia, enquanto ciência do ser dos entes, é também uma ontologia (cf. Heidegger, 2012: §7c, 123, 127). No entanto, o filósofo colocará no centro do seu projecto, não o intelecto puro, como defendia a fenomenologia transcendental de Husserl, nem os entes, como teria feito toda a filosofia depois de Sócrates, mas o ser, sendo o próprio ser humano concebido como um *ser-aí* (*Dasein*). O filósofo procurou assim mostrar, em consonância com os pensadores pré-socráticos, que o ser é anterior à dualidade sujeito/objecto e que a existência humana é já sempre um *ser-no-mundo* mediado pelo tempo e pela linguagem, ideia que daria origem à sua fenomenologia hermenêutica<sup>145</sup>.

O sentido dessa unificação entre sujeito e mundo seria aprofundado em fenomenólogos como Merleau-Ponty, cujas reflexões procuraram pensar, para lá da intencionalidade da consciência professada por Husserl, o entrelaçamento original consciência-mundo, bem como o carácter radicalmente selvagem e desconhecido do ser que engendra tal relação e unifica os dois pólos. Em obras da maturidade, como *L'Œil et l'Esprit* (1964) e *Le Visible et L'Invisible* (1964), Merleau-Ponty estilhaça a dicotomia entre o *olho* que percebe e a coisa que é percebida, pensando

---

<sup>145</sup> A fenomenologia hermenêutica de Heidegger terá uma forte e longa influência na filosofia continental do século XX, ecoando em obras capitais como *L'Être et le Néant* (1943), de Jean-Paul Sartre, *Phénoménologie de la Perception* (1945), de Maurice Merleau-Ponty, ou *Le Conflit des Interprétations: Essais d'Herméneutique* (1969), de Paul Ricœur.

um *entrelaçamento* ou *quiasma* entre ambos, assim como uma *reversibilidade* que apelará à noção ontológica de *carne* enquanto anterioridade englobante, textura comum ao corpo e às coisas. Origem da percepção e do pensamento, a carne surge como uma noção última para dizer a co-pertença originária entre matéria e espírito, visível e invisível, presença e ausência.

Reflexões como estas, por agora apresentadas em traços largos, deram forma a uma *ontofenomenologia*, pondo ainda em evidência um outro domínio, a estética, na medida em que esta investiga precisamente a percepção sensível (*aisthesis*) que interessará à fenomenologia, mas também na medida em que nela cabe uma reflexão sobre a obra de arte, esse campo inesgotável de experiências singulares de abertura ao mundo e ao ser. Assim, para além dos três filósofos citados, vários foram os autores que se empenharam em explorar as relações entre a fenomenologia e a estética, ora pondo a segunda ao serviço da primeira e, em última análise, da ontologia, ora aplicando o método fenomenológico à experiência estética, gestos que muitas vezes se cruzam. Destacam-se, neste contexto, nomes como Roman Ingarden, Mikel Dufrenne, autor de uma obra precisamente intitulada *Phénoménologie de l'Expérience Esthétique* (1953), Michel Henry, Jacques Garelli, Paul Ricœur ou Michel Collot.

Impõe-se entretanto a pergunta que aqui nos interessa: por que razão a arte, e especificamente a poesia, se revela um importante campo de estudo para uma ontofenomenologia? Ou, dito de outra forma, em que medida a investigação ontofenomenológica encontra um aporte fecundo na experiência da obra artística ou poética? A resposta imediata será: porque tal experiência é a de um regresso às *coisas mesmas*, à carne viva do real. Desenvolvemos esta ideia na alínea que se segue.

## b) *A paisagem pensa-se em mim* — fenomenologia e obra artística/poética

A proximidade da fenomenologia ao domínio criativo ou artístico fica já insinuada em Husserl, quando este apresenta a imaginação como modalidade da intencionalidade da consciência — proposta que terá repercussões nas investigações sobre a imaginação de Bachelard e Sartre — e evoca a noção de *ficção*. Em *Ideias Directrizes para uma Fenomenologia*<sup>146</sup>, afirma mesmo que a ficção é o elemento vital da fenomenologia, como de qualquer ciência eidética, ou seja, que trabalhe com a essência das coisas, na medida em que é a fonte da qual se alimenta o conhecimento das “verdades eternas” (cf. Husserl, 1950: §70, 227).

Paul Ricœur, tradutor, não por acaso, da referida obra para francês e leitor atento de Husserl, verá na imaginação a própria *epoché* husserliana (cf. 1982: s.p.<sup>147</sup>), a tal redução pela qual o mundo e, assim, as nossas referências comuns são postos em suspenso. Imaginar, neste sentido, traz consigo a marca da ausência, mas, como também afirma Ricœur, “[l]’image comme absence est l’envers de l’image comme fiction” (1982: s.p.), sendo o momento negativo da imagem aquilo que lhe permite *ficcionar*, projectar novas possibilidades, ideia que vimos já eclodir no pensamento rosiano. Neste contexto, o poeta surge como a figura capaz de articular de forma fecunda os dois momentos da imaginação, visto que, suspendendo a “realidade”, “le poète est celui qui engendre des références indirectes et dédoublées en créant des fictions [...], qui perce jusqu’au cœur des potentialités de notre être au monde” (Ricœur, 1982: s.p.). Note-se que, nesta linha de pensamento, a *epoché*, identificada com o momento negativo da imaginação, surge como condição tanto de uma filosofia fenomenológica como da criação artística/poética, irmanando-se assim a fenomenologia e a poesia num mesmo momento fundador.

---

<sup>146</sup> Falamos da obra *Ideen zu einer Reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie* (1913). O título traduzido que apresentámos segue a proposta de Ricœur, que, tendo vertido o livro para francês, optou pelo título *Idées Directrices pour une Phénoménologie*. É a partir de tal edição francesa que citaremos a obra husserliana.

<sup>147</sup> Trata-se do texto “Imagination et métaphore”, publicado em 1982 na revista *Psychologie Médicale* (vol. 14, n.º 12). Citamos a partir da versão digital disponibilizada no sítio electrónico Fonds Ricœur.

Entre os discípulos directos de Husserl, será porventura em Heidegger que encontramos uma das mais influentes reflexões sobre a obra de arte num solo que cruza a fenomenologia e a ontologia. No ensaio “A origem da obra de arte”, o filósofo conduz-nos à questão que deixámos suspensa no final da alínea anterior. Nesse texto, a essência da obra de arte é-nos apresentada como o *pôr-se em obra*, não do belo, mas da verdade do ente (cf. Heidegger, 2002a: 32), e tal *pôr-se em obra*, diz o filósofo, acontece como ditado poético (cf. Heidegger, 2002a: 83). Ora, Heidegger não só desloca a essência da obra de arte do plano estético para o plano ontológico, como faz da poesia a dicção própria da revelação da verdade no seu *pôr-se em obra*. De facto, a sua última filosofia esforçou-se sobretudo por firmar a relação entre ser, pensamento e poesia, aproximando o discurso filosófico do dizer poético, como já antes fomos mostrando (cf. I, 2; II, 1).

Na senda da meditação heideggeriana, é notório o fascínio que a arte moderna despertará nos filósofos que protagonizam uma reflexão de cariz ontofenomenológico. Veja-se o interesse que muito especialmente a pintura, mas também a literatura ou o cinema, despertarão, por exemplo, em Merleau-Ponty e Maldiney. Paul Cézanne surgirá como um artista crucial na reflexão destes dois filósofos, a ele se juntando outros artistas plásticos, como Paul Klee ou Giacometti, mas também poetas, como Hölderlin (o poeta por excelência desde Heidegger), no caso de Maldiney.<sup>148</sup>

Atentamos agora em Merleau-Ponty, na medida em que o seu projecto fenomenológico põe nitidamente em relevo a presença de uma reflexão sobre a obra de arte, para além de reconhecermos no seu pensamento proposições que parecem ser corroboradas na poesia de Ramos Rosa, hipótese que testaremos mais adiante. Interessa-nos sobretudo a última fase de Merleau-Ponty, aquela em que o filósofo, tendo percebido a necessidade de radicalizar a sua filosofia, procurou, como o próprio diria nas “notas de trabalho” de *Le Visible et L’Invisible*, um retorno à ontologia (cf. 1979: 217), ao que é mais originário. À semelhança de Heidegger, Merleau-Ponty irá propor uma inversão, pela qual o que é primeiro não é a

---

<sup>148</sup> A propósito da influência que o modernismo literário teve no pensamento de vários filósofos contemporâneos, nomeadamente Gadamer, Foucault, Lyotard e Levinas, veja-se a obra *On the Anarchy of Poetry and Philosophy: A Guide to the Unruly* (New York: Fordham University Press, 2006), de Gerald L. Bruns.

consciência intencional de Husserl, mas o ser, noção que nele ganha um novo sentido ao associar-se à referida noção de *carne*.

O filósofo marcava assim a passagem de uma *fenomenologia da percepção* — de que se ocupou, aliás, numa das suas primeiras obras<sup>149</sup> — para uma nova ontologia, na qual, não obstante a ascendência heideggeriana, o ser deixava de ser um fundo em repouso para se apresentar como génese contínua, movimento de fenomenalização por via da *reversibilidade* e do *entrelaçamento*, noções que adiante exploraremos. É num artista plástico, Cézanne, que Merleau-Ponty encontrará a prova viva dessa fenomenalização *reversível* do ser numa intimidade com o corpo, expressa na frase do pintor que o filósofo imortalizou: “Le paysage [...] se pense en moi et je suis sa conscience” (*apud* Merleau-Ponty, 1996a: 30). A pintura moderna, na medida em que interroga e dá a pensar “cette genèse secrète et fiévreuse des choses dans notre corps” (Merleau-Ponty, 2011: 30), encontra-se com a fenomenologia ontológica e, mais do que isso, funda uma meditação filosófica (cf. Merleau-Ponty, 2011: 63).

A arte mostra-se, assim, um campo fundamental de investigação para o conteúdo da fenomenologia, mas também para a sua expressão discursiva. No âmbito da nova ontologia merleau-pontyana, a filosofia é chamada a reformular o seu discurso, cristalizado que estava num conjunto de categorias e binómios desencarnados. É precisamente na sequência dessa revisão da linguagem filosófica que, como nota Isabel Matos Dias (cf. 2002: 341), a reflexão sobre a arte se impõe, na medida em que esta pode fornecer a solução para a necessidade de uma nova terminologia. Tal questão é posta em relevo sobretudo em *Le Visible et L’Invisible*, obra na qual Merleau-Ponty refere de forma explícita a vantagem da metáfora no trabalho do filósofo:

[...] un langage de coïncidence, une manière de faire parler les choses mêmes. Ce serait un langage dont il [le philosophe] ne serait pas l’organisateur, des mots qu’il n’assemblerait pas, qui s’uniraient à travers lui par entrelacement naturel de leur sens, par le trafic occulte de la métaphore — ce qui compte n’étant plus le sens manifeste de chaque mot et de chaque image, mais les rapports latéraux, les parentés, qui sont impliqués dans leurs virements et leurs échanges. (1979: 164)

---

<sup>149</sup> Referimo-nos a *Phénoménologie de la Perception* (1945).



Neste quadro, a metáfora não só adquire um estatuto ontológico, como se torna na forma de discurso que convém à fenomenologia, e de uma forma geral à filosofia, por tocar mais profundamente o coração do ser. Tal compreende-se particularmente no âmbito da ontologia *indirecta* de Merleau-Ponty, que, tematizando um ser *selvagem* e em geração contínua ao qual só se acede por aproximações e cruzamentos, precisará da fluidez da metáfora, dada a vocação que esta tem para dar a ver *relações laterais* e *parentescos*, como líamos acima. Assim se descobre, diz-nos Isabel Matos Dias, “uma íntima articulação entre o movimento do ser, que é reversibilidade e entrelaçamento, e a própria natureza da metáfora, dado que também ela é resultado de um entrelaçamento de sentidos” (1989: 228). Pondo em prática a sua proposta, o filósofo francês procederá, sobretudo em *Le Visible et L’Invisible*, a uma revisão da terminologia da ontologia clássica, mas também da sua própria, reformulando o sentido de termos e expressões anteriormente por si usados e criando outros, a meio caminho entre o conceito e a metáfora: “carne”, “ser selvagem” ou “ser bruto”, “invisível” e “quiasma”, entre outros.

Dados o dinamismo e a polimorfia do novo ser, é então preciso que a nossa expressão do mundo, incluindo a filosofia, seja fulgurante e inovadora, que seja *poesia*, como dizia já Merleau-Ponty em *Signes* (1960):

Puisque la perception même n’est jamais finie, puisque nos perspectives nous donnent à exprimer et à penser un monde qui les englobe, les déborde, et s’annonce par des signes fulgurants comme une parole ou comme une arabesque, pourquoi l’expression du monde serait-elle assujettie à la prose des *sens* ou du concept? Il faut qu’elle soit poésie, c’est-à-dire qu’elle réveille et reconvoque en entier notre pur pouvoir d’exprimer, au-delà des choses déjà dites ou déjà vues. (1960: 65)

Num pensamento como o de Merleau-Ponty, em que se tornará necessária uma fenomenologia da génese, a obra artística ou poética logra um lugar privilegiado, na medida em que tal obra, como o próprio diz a propósito do trabalho de Klee, “est une sorte de philosophie: saisie de la genèse, philosophie en acte” (1996b: 58). Figurando o movimento ontogenético do devir sensível do ser, a

obra de arte constitui-se como uma ontofenomenologia *em acto* e, no caso da poesia, como um novo *discurso* fenomenológico.

### c) Poesia e fenomenologia: evidência, horizonte, referência

Da mesma forma que a fenomenologia tem feito parte do seu caminho numa aproximação à arte e à poesia, também a teoria da literatura, e os próprios textos literários, não têm sido imunes à filosofia fenomenológica, como já mostrava *A Obra de Arte Literária*<sup>150</sup> (1931), livro no qual Roman Ingarden pensou a essência da obra literária a partir do contributo da fenomenologia husserliana e da ontologia.

Começamos por centrar a nossa atenção na poesia francesa, quer pelo importante acolhimento que as fenomenologias de Husserl e Heidegger teriam em França, quer pela proximidade de Ramos Rosa a tal universo poético. De facto, a partir dos anos 30-40, é fácil encontrar na poesia francesa ecos das ideias husserlianas de regresso às coisas e de *epoché*, que terão efeitos visíveis no conteúdo e no vocabulário poéticos, tal como na noção de *referência poética*. Assim, também a poesia procurará uma experiência das coisas mesmas, buscando, nesse sentido, um efeito de *evidência*, ou seja, uma forma de *ver* ou captar o sensível tal como ele *aparece*.

Como lembra Ana Paula Coutinho Mendes (cf. 2002: 13-14), o referido intento é testemunhado por títulos como *L'Évidence Poétique* (1937) e *Donner à Voir* (1939), ambos de Paul Éluard, ou versos como os de Eugène Guillevic: “Il faudrait voir plus clair”. Aos títulos indicados pela ensaísta, poderíamos, avançando algumas décadas, juntar alguns outros, que manifestam a mesma importância do *olhar*, pese embora o facto de entretanto a face invisível do real se tornar mais apetecível aos poetas do que a sua face visível<sup>151</sup>, como também aconteceu com a

---

<sup>150</sup> *Das Literarische Kunstwerk*.

<sup>151</sup> Escreve Jean Tortel em *Limites du Regard*: “Glauque et tremblante/ Une immédiate ténèbre/ Devant les yeux.”; “Je ne vois pas je sais.” (1971: 21, 22)

fenomenologia. Evocamos, assim, títulos como *Explications ou bien Regard* (1960) e *Limites du Regard* (1971), de Jean Tortel, sendo também sintomático o título de um volume de pendor ensaístico do mesmo autor, *Discours des Yeux* (1982). A marca fenomenológica manter-se-ia nas décadas seguintes, quer na poesia, quer na ensaística de alguns poetas, como mostram de forma particularmente clara vários títulos de Roger Munier: *L'Aube* (2010), título poético, *L'Apparence et Apparition* (1991) e *Voir* (1993), títulos ensaísticos, e ainda *Vision* (2012), título de uma obra publicada postumamente, na qual o autor faz o balanço do seu caminho poético e da sua concepção da poesia em diálogo com a filosofia e com a teologia.

Ao tomar *o partido das coisas* — título de uma obra de Francis Ponge, de 1942 —, esta poesia reiterava a procura da *objectividade* já incentivada por Rimbaud, apontando para uma conciliação entre a auto-reflexividade que animava em grande medida a poesia moderna e a relação com o real (em sentido ontológico). Sugeria-se, assim, a superação da dualidade, apontada por Gerald L. Bruns em *Modern Poetry and the Idea of Language* (1974), entre os modos hermético (Mallarmé) e órfico (Heidegger) do discurso poético, entre formalismo e ontologia, estruturalismo e fenomenologia da linguagem (cf. 1974: 232-235).

Pode dizer-se que a fenomenologia mostrava uma possibilidade de abertura do poema ao mundo que não punha em causa a noção de real poético, enquanto esfera autónoma, que subjazia à ideia de auto-reflexividade. Assim, à medida que conhecia novos desenvolvimentos, a filosofia fenomenológica não só ia avançando vocabulário que a poesia transformaria em novas metáforas e imagens poéticas — como *olhar*, *percepção*, *horizonte*, *visível/invisível*, *corpo*, *espaço* ou *vazio* —, como cinzelava importantes instrumentos teóricos para a sustentação crítica da dimensão referencial e ontológica da poesia moderna, e para a compreensão do fenómeno poético em geral. Em sentido inverso, a poesia de autores como os referidos Éluard, Guillevic, Ponge, Tortel e Munier, entre outros, constituía um campo fecundo para a investigação levada a cabo pela fenomenologia, na medida em que tal poesia explorava o potencial ontológico do próprio texto poético. Para além disso, esse discurso poético mostrava — tal como sugeria Merleau-Ponty — um caminho discursivo possível à filosofia fenomenológica, quer ao iluminar a potencialidade de

significação e de sentido dos termos filosóficos que incorporava, quer ao criar novos significados e imagens para dizer a experiência do real.

Não obstante tal cumplicidade, a vaga estruturalista fez com que o pensamento fenomenológico fosse ofuscado, em território francês, a partir dos anos 60, promovendo uma leitura da poesia moderna que punha em relevo o fechamento do texto sobre si mesmo — leitura que não deixou de ter impacto no ensaísmo de Ramos Rosa. Considerando o dano que essa omissão da fenomenologia representou para a teoria literária, Michel Collot, ensaísta e poeta francês, tem vindo a propor uma nova reflexão sobre a poesia contemporânea a partir de um quadro de análise fenomenológico, nomeadamente da noção de *estrutura de horizonte*<sup>152</sup> presente nos pensamentos de Husserl e Merleau-Ponty, a partir da qual procura sustentar a dimensão referencial de tal poesia. Assim, na obra *La Poésie Moderne et la Structure d'Horizon* (1989), Collot, pondo em diálogo a fenomenologia e a poesia francesa contemporânea, faz por mostrar que nunca os poetas perderam a relação com o mundo, como sugeria o formalismo, ainda que tenhamos de esclarecer que “mundo” está em causa em tal poesia. Sintetiza-o assim o autor, por via da noção de *horizonte*:

La réalité à laquelle renvoie le poème n'est pas celle de l'univers objectif que s'efforcent de constituer les sciences, mais celle du monde perçu et vécu. Or celui-ci ne se donne jamais que comme *horizon*, c'est-à-dire selon le point de vue particulier d'un sujet, et selon une articulation mobile entre ce qui est perçu et ce qui ne l'est pas, entre l'élaboration d'une structure, et l'ouverture d'une marge inépuisable d'indétermination. Ces paradoxes, sur lesquels repose la perception du monde, nous semblent aussi au cœur de l'écriture poétique contemporaine. (Collot, 1989: 7)

Através da noção mediadora de *horizonte*, o autor mostra em que medida é possível aclarar as estruturas da linguagem e da experiência poéticas a partir das estruturas da experiência vivida (cf. Collot, 1989: 8), e assim superar a dicotomia que se criou entre poesia hermética e poesia hermenêutica. Mas, se tal é possível, é porque a própria noção filosófica de *horizonte*, comportando — como lemos na

---

<sup>152</sup> Este propósito anima sobretudo as obras *L'Horizon Fabuleux* (1988) e *La Poésie Moderne et la Structure d'Horizon* (1989), não deixando de estar também presente em obras posteriores, como *La Matière-Émotion* (1997), *Paysage et Poésie* (2005) e *Le Corps Cosmos* (2008).

citação anterior — tanto o perceptível quanto o imperceptível, tanto uma estrutura quanto uma margem inesgotável de indeterminação, não se reduz a um simples conceito, comportando uma ambiguidade que a aproxima mais de uma imagem poética. É, aliás, precisamente para isso que apontam expressões husserianas como *horizonte de determinabilidade indeterminada* (cf. Collot, 1989: 21).

No âmbito desta aproximação entre experiência poética e experiência vivida, lembre-se no entanto que, em contexto fenomenológico, a análise da “experiência vivida” remonta ao momento pré-discursivo da constituição do fenómeno, ou seja, do encontro da realidade com a consciência (ou com o corpo), pressupondo a redução dos conteúdos psicológicos e a *epoché* do mundo objectivo ou natural. Assim se percebe que a experiência poética de que aqui se fala, tal como temos vindo a falar a partir de Ramos Rosa, não implique a reprodução do mundo objectivo, de conteúdos psicológicos ou de vivências factuais, jogando-se na virtualidade da linguagem e no que nesta é capacidade de abertura.

A filosofia de Merleau-Ponty relevar-se-á incontornável neste contexto, permitindo ultrapassar o paradoxo inerente à referência poética enquanto jogo de presença-ausência, sem colocar em causa o real do poema. Sendo certo que Husserl partia já da ideia de um encontro originário entre a consciência e o mundo, e de uma noção de *factual* que comporta o *possível* e vice-versa, a fenomenologia merleau-pontyana levará mais longe a ideia de uma implicação entre interior e exterior, ao cinzelar uma relação de co-pertença entre a estrutura de horizonte e o corpo, bem como entre visível e invisível. Ao mostrar que o corpo é o lugar do encontro inaugural com o mundo, através de uma *reversibilidade* pela qual o corpo é simultaneamente vidente e visível (cf. Merleau-Ponty, 2011: 18), tocante e tocado, Merleau-Ponty dissolvia a divisão categórica entre a interioridade do sujeito e a exterioridade do objecto. Para além disso, a sua defesa de que toda a visibilidade comporta uma não visibilidade pressupunha a ultrapassagem da dicotomia que opunha visível e invisível ou presença e ausência.

Estas ideias configuram um quadro teórico interessante para se pensar a questão da referência na poesia contemporânea. Ressaltamos, desde logo, que é frequente encontrarmos nesta poesia o termo “horizonte”, ou outras metáforas que apelam à mesma noção tal como pensada pela fenomenologia, indiciando assim

um pano de fundo a partir do qual o poema se constrói. Escreve Philippe Jaccottet no poema “L’aveu dans l’obscurité”, recolhido na obra *L’Ignorant*, de 1958:

Dis encor, seulement: “Cire brûlant sous d’autres cires,  
conduis-moi, je te prie, vers cette vitre à l’horizon,  
pousse avec moi cette légère et coupante cloison,  
vois comme nous passons sans peiner dans l’obscur empire...” (1985: 83)

Também Guillevic escreveria mais tarde: “L’horizon/ Nous condamne au cercle.” (1977: 69) Para além disso, a metáfora do corpo surge, na poesia contemporânea, frequentemente associada à própria escrita, muitas vezes através da imagem metonímica da *mão*, como mostram versos como estes de Ramos Rosa (itálicos nossos): “[...] Aqui sou eu/ um movimento que abre a *mão*/ a todo o *corpo* e ao *horizonte*.” (OP-I/CC: 315) A partir da aproximação metafórica entre os três termos destacados, podemos perspectivar uma extensão da referida *reversibilidade* também ao espaço da escrita, reconciliando-se a auto-referencialidade do texto poético com a sua abertura ao mundo, tal como propõe Ana Paula Coutinho Mendes:

A presença da metáfora do corpo como espaço de escrita na poesia moderno-contemporânea não pode, pois, ser entendida apenas como efeito de interiorização ou de circunscrição auto-referencial, mas também — e sobretudo — como sinal de um dinamismo redentor de abertura ao mundo[.] (2002: 19-20)

Também a noção de *figura* surge como uma espécie de termo médio entre a fenomenologia e a poesia moderna contemporânea. A relação com o real para que aponta o poema moderno pressupõe, tal como as reduções fenomenológicas, uma suspensão e uma transmutação dos dados objectivos e vivenciais, o que confere à imagem poética a vocação para a figuração de uma ausência ou de um vazio de que falámos já no capítulo II (cf. 3c). Nesse sentido, vemos que, como propõe Fernando Guimarães, na poesia moderna “a imagem deriva para a constituição de figuras que, a partir de uma mediação verbal, promovem uma multiplicidade de sentidos” (Guimarães, 2007: 15).

As noções de *figura* e de *figuração* que emergem em campo fenomenológico surgem já muitas vezes associadas a uma reflexão sobre a obra de arte e à

consciência do valor positivo, ontológico até, da distanciação nela implicada. No texto, antes mencionado, “A origem da obra de arte”, Heidegger dirá que “[o] ser-criada da obra significa: o ser-fixado [*Festgestelltsein*] da verdade na *figura*” (2002a: 67), para depois asseverar:

Quanto mais isolada em si estiver a obra, fixada na figura, quanto mais puramente parecer perder todas as referências ao homem, tanto mais simplesmente entra no aberto o abalo — que tal obra *é* [...]. [...] Seguir esta remoção [*Verrückung*] significa: modificar as conexões habituais com o mundo e com a terra e, desde então, reter em si as relações usuais com o fazer e o apreciar, com o conhecer e o olhar, para permanecer na verdade que acontece na obra. (2002a: 70)

Ao reflectir sobre a pintura moderna em *L' Œil et l'Esprit*, Merleau-Ponty dá-nos igualmente a pensar a obra de arte no âmbito de uma relação artista-mundo que já não é do âmbito estrito da representação, grifando, em linha com o que lemos em Heidegger, que é na medida em que um quadro se “autofigura”, em que se faz “espectáculo de nada”, que pode estabelecer uma relação com o mundo empírico, mostrar como as coisas e o mundo se tornam naquilo que são:

Le monde n'est plus devant lui [le peintre] par représentation: c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible, et le tableau finalement ne se rapporte à quoi que ce soit parmi les choses empiriques qu'à condition d'être d'abord “autofiguratif”; il n'est spectacle de quelque chose qu'en étant “spectacle de rien”, en crevant la “peau des choses” pour montrer comment les choses se font choses et le monde monde. (2011: 69)

Mais recentemente, encontramos na obra *Poétique du Possible: Phénoménologie Herméneutique de la Figuration* (1984), de Richard Kearney, a proposta do termo “figuração” para designar a criatividade extática que perpassa toda a nossa actividade intencional (cf. 1984: 32), proposta que põe em relevo o papel fundador da consciência criadora enquanto raiz comum a todas as modalidades intencionais da consciência, como são a percepção, a imaginação e a significação (cf. 1984: 47). Segundo o autor, a opção pelo termo “figuração”, em detrimento de “imaginação” ou “fantasia”, prende-se com o facto de sugerir um “créer/faire actif et originaire”, permitindo assim ultrapassar “le sens d'imitation ou de re-présentation servile (*mimesis*), apporté par l'héritage métaphysique du terme imagination” (1984: 47).

Nesta hermenêutica da figuração, de carácter pré-interpretativo, procura-se, pois, ultrapassar o privilégio tradicionalmente concedido ao sentido visual a favor de uma fenomenologia da *ausência* e do *possível*. A figuração — que, pelo poder criativo que Kearney lhe atribui, acolherá aqui uma dupla dimensão, fenomenológica e poética — constitui-se, pois, como um exercício de atribuição de sentido ao mundo, não ao fitar o que está já presente ou visível, mas ao presentificar o que está ausente, o *possível*:

[...] la figuration désigne une transcendance temporalisante par laquelle l'homme s'absente de tout ce qui est présent afin de se diriger vers ce qui est absent (possible) et le présenter ensuite comme monde. Le possible est le sens du monde; et la figuration donne sens au monde en réalisant le possible, c'est-à-dire en présentant et en présentifiant ce qui est absent. (1984: 48)

Estas propostas mostram ostensivamente de que forma a figuração constitui uma operação nuclear tanto no âmbito fenomenológico quanto no âmbito criativo/poético, ajudando-nos a compreender o que está em causa na referida tendência para uma passagem da imagem à figura que encontraremos na poesia moderna, muito particularmente em poéticas do século XX. Jean Tortel surge como um dos protagonistas de tal gesto, sendo motivado, tal como Kearney, por uma valorização do carácter activo da figura contra a passividade implícita na imagem. Assim, contrariando a obsessão do surrealismo pela imagem, pensada como uma iluminação concedida a uma receptividade pura, Tortel optará por pôr em relevo a figura, aquela que, estando do lado do vazio, se assume como o resultado de uma elaboração, como uma produção da própria linguagem e dos seus recursos na tensão para se tornarem texto (cf. Tortel, 1991: 114). À opção pela figura associa-se, assim, uma valorização da matéria verbal da poesia, das possibilidades abertas pela própria linguagem poética para lá das presenças e dos sentidos já constituídos.

Também em Yves Bonnefoy encontramos uma *guerra contra a imagem* (cf. 1990: 199), assumida pelo poeta e ensaísta tendo em vista aquilo que, na imagem, é uma tentativa de coincidência ou de captação que a aproxima do conceito. No entanto, em virtude da forte vocação ontológica da sua poesia, mas também em reacção ao crescente confinamento da figura na pura matéria textual, para que



concorreu a vaga estruturalista, Bonnefoy optará por manter a noção de *imagem*, ainda que procedendo de uma redefinição ou torção do seu sentido tradicional, com vista a resgatá-la de qualquer dever mimético. Assim, enfatizando a complexidade da dimensão referencial da imagem poética, o autor adiantará uma definição de “imagem” que coincide em muitos aspectos com a noção de *figura* que encontramos nos fenomenólogos atrás citados. Como nos dá a ver a citação abaixo, também esta “imagem” pressupõe a não coincidência com o *simples conteúdo da percepção*, a importância da materialidade da obra na sua constituição (*le cadre, la page, la fixité du trace*) e o pressentimento de algo ainda não visível (*un autre monde*):

Par “images”, j’entendais et j’entends toujours, non certes le simple contenu de la perception, ni même les représentations qui se forment dans notre rêverie [...]. Les images, c’est bien sûr ce qui apparaît dans la rêverie [...]. Mais c’est aussi le cadre, la page, la fixité du tracé, tout ce qui semble faire de la vision fugitive un fait malgré tout, un fait relevant d’un autre lieu que celui de notre vie, et témoignant même peut-être de l’existence d’un autre monde (Bonnefoy, 1990: 11-12).

Ainda que a poesia moderna enfatize a auto-reflexividade do poema e, a partir de certo momento, mostre muitas vezes mais interesse pelo invisível ou pelas zonas de indeterminabilidade do real do que pelo mundo perceptível, é possível, com autores como Ricœur e Collot, e a partir do diálogo que estabelecem entre a fenomenologia e a poesia, salvaguardar a resistência, e a persistência, da referência poética. Ao invés de oporem a dimensão referencial da poesia à auto-reflexividade poética, os dois ensaístas dão-nos a pensar tal reflexividade como a condição mesma da abertura da linguagem e do texto. Como diz Collot na esteira de Ricœur, o texto poético *mostra* na medida em que *se mostra*, pois o próprio da linguagem poética “c’est que sa réflexivité, loin de l’enfermer en lui-même, l’ouvre à un dehors” (Collot, 1989: 172). Para exprimir esta mesma ideia, ou seja, que a imanência da linguagem a abre a uma transcendência, Collot recorre à expressão gráfica que François Recanati<sup>153</sup> apresenta como modelo do signo linguístico em geral (cf. Collot, 1989: 172). Reproduzimo-la aqui, não só por traduzir o que foi dito, mas também por nela encontrarmos uma boa sùmula gráfica da hipótese que

---

<sup>153</sup> A obra de Recanati da qual Collot recupera a expressão gráfica é *La Transparence et l’Énonciation* (Paris: Le Seuil, 1979).

nos move, a de que a meditação metapoética rosiana concorreu para uma abertura e para um diálogo com o real:

$$\hookrightarrow x \rightarrow y$$

Neste sentido, contra a ideia de que a poesia contemporânea se tinha fechado derradeiramente em si mesma, mostra Collot que tal poesia apontou sempre, ou quase sempre, para uma referencialidade, o que se deve desde logo ao próprio estatuto discursivo do texto poético. Mostra-o o autor através do recurso à noção de *indicadores* de Benveniste, que abarcará pronomes pessoais e demonstrativos, assim como advérbios de lugar e de tempo (cf. Collot, 1989: 189). Palavras como “eu”, “isto” ou “aqui” — “Aqui sou eu”, líamos há pouco num verso de Ramos Rosa —, mesmo que não *signifiquem* em si mesmas, *designam* ou *referem*, na medida em que reenviam para uma certa situação espaço-temporal, para um contexto de enunciação, dependendo o seu conteúdo da sua actualização num acto de discurso (cf. Collot, 1989: 190). Assim, pelo seu estatuto *discursivo*, também o poema põe em jogo os referidos indicadores, *designando* algo, mesmo que a referência que nele está em causa não reenvie para o mundo objectivo ou empírico. Emergindo de um acto singular de discurso, a referência poética reenvia sempre para *um* mundo e para *um* horizonte também eles singulares, inerentes ao poema. Assim pensada, a poesia é, podemos dizer, o domínio que demonstra mais agudamente uma tese cedo avançada por Husserl, segundo a qual a significação devia ser dissociada da referência *objectiva*, na medida em que depende do discurso vivo e de dados intuitivos (cf. 2007: 72ss.).

Isto não significa, porém, que a poesia não toque ou seja tocada pelo mundo e pelo horizonte que partilhamos. Recuperando o que atrás dizíamos sobre o poder de abertura implícito na reflexividade da linguagem poética, assim como a fórmula gráfica apresentada ( $\overline{\text{f}} x \rightarrow y$ ), podemos agora dizer que é precisamente ao suspender a referência imediata ao mundo, operando um afastamento das coisas, tal como prescreve a *epoché* fenomenológica, que a poesia abre novas possibilidades de dizer esse mesmo mundo. No quadro da “nova ontologia” defendida por autores como Merleau-Ponty, cada coisa apresenta-se como múltipla em si e na sua relação com as outras coisas, exigindo por isso ser dita de formas igualmente múltiplas. É, pois,

o poeta, no seu trabalho criativo sobre a matéria verbal, quem responde a esse apelo e dá a ver as coisas a partir de novos *horizontes*:

En découvrant, grâce aux hasards de l'association verbale, des rapports inédits entre les mots, le poète met au jour de nouveaux horizons pour la chose. C'est en se fiant aveuglément au langage qu'il nous ouvre les yeux sur des aspects encore inaperçus et innommés de la réalité. (Collot, 1989: 173)

Ecoa aqui a ideia, já antes desenvolvida por Ricœur em *La Métaphore Vive* (1975), de que a reflexividade inerente à linguagem é a condição da sua abertura, do seu nexa ao ser<sup>154</sup>, sendo igualmente o que torna possíveis os discursos poético e especulativo (cf. Ricœur, 1975: 385). Mas é a poesia que, ao colocar em evidência a dialéctica presença/ausência implícita na linguagem e ao explorar o potencial produtivo dessa tensão — lembremos, com Ricœur, que a *metáfora* comporta uma *referência duplicada*, um *como se* que significa que algo *é e não é* simultaneamente —, articula e preserva a experiência de *pertença* que integra o humano no discurso e o discurso no ser (cf. Ricœur: 1975: 398). Nesta medida, a poesia comporta uma verdade, ainda que uma verdade tensional, à qual se associa, de acordo com o mesmo filósofo, uma ontologia *implícita* — ontologia que o discurso especulativo é chamado a *explicitar*.

Acolhendo a proposta ricœuriana, defende Collot que, não obstante a referência ser frequentemente associada aos conceitos de *identidade* e de *objectividade*, a referência poética não comporta nem uma identificação nem uma objectificação, sendo antes *modificante* e *mundificante*, pois mudar as palavras e as suas conexões é mudar o nosso horizonte e a relação entre as coisas: é mudar o mundo (cf. 1989: 174).

Já se vê em que medida posições como as de Ricœur e de Collot se afastam de propostas como a de Derrida e mesmo a de Blanchot, no contexto das quais a questão da referência poética se mostra ainda mais problemática. Embora seja certo que a *diferença* implícita na linguagem, e especialmente na poética, é pensada, por uns e por outros, como a própria marca da abertura de tal linguagem a um *outro*

---

<sup>154</sup> “Par ce savoir réflexif, le langage se sait dans l'être. Il renverse son rapport à son référent de façon telle qu'il s'aperçoit lui-même comme venue au discours de l'être sur lequel il porte.” (Ricœur, 1975: 385).

incapturável — e, logo, como o que a resgata da clausura do sistema linguístico saussuriano —, algo os afasta. Nas palavras do próprio Collot (cf. 1989: 227), o que o distingue — e o mesmo poderá aplicar-se a Ricœur<sup>155</sup> — de Derrida é que, para si, a consciência do papel primordial da diferença ou do intervalo não põe em causa a referência.

Na sequência da reflexão que, desde o mestrado<sup>156</sup>, temos vindo a fazer sobre ambas as perspectivas, bem como sobre a possibilidade de pensarmos mais fecundamente o texto poético tendo em vista (a tensão entre) as duas lentes, também aqui avançaremos no estudo da obra rosiana mantendo uma e outra, ora simultânea ora alternadamente, em aberto. Deve-se esta opção ao facto de pensarmos que a distância que entre elas se abre, e que se torna sensível na questão da referência, não é necessariamente o sinal de uma impossibilidade de conciliação. Na nossa leitura, trata-se, antes de mais, do resultado da adopção de diferentes propósitos e campos de trabalho: de um lado, o intento de ressaltar a dimensão referencial da poesia, a sua ligação ao mundo da vida e ao ser, que se enquadra no terreno da ontologia; do outro, o esforço mais radical de, por via de noções como *diferença* (Derrida) ou *neutro* e *désœuvrement* (Blanchot), reconduzir a poesia a um ponto anterior à diferença ôntico-ontológica<sup>157</sup> e ao próprio ser enquanto fundamento, o que exigirá a passagem a um domínio pré-ontológico. Reconhecendo ambos os esforços na obra de Ramos Rosa, acreditamos que a nossa leitura ganhará em mantermos as duas lentes em jogo.

---

<sup>155</sup> Na sequência da sua reflexão sobre a *metáfora viva* (e a inovação semântica por ela engendrada) como fonte do conceito filosófico e garantia do enraizamento ontológico de tal conceito, veja-se a crítica que Ricœur faz, no oitavo estudo de *La Métaphore Vive*, à noção de *metáfora morta* apresentada por Derrida no texto “La mythologie blanche” (em *Marges de la Philosophie*, 1972), quando pensa o trabalho do discurso filosófico. Contudo, a provar que as perspectivas dos dois pensadores não estão porventura assim tão afastadas, ou que não são inteiramente inconciliáveis, Derrida dirá, num texto que intitula “Le retrait de la métaphore”, que está de acordo com as principais teses apresentadas por Ricœur, limitando-se a indicar alguns mal-entendidos que subjazem à leitura ricœuriana de “La mythologie blanche” (cf. 1987: 69ss).

<sup>156</sup> Vejam-se as informações já adiantadas na nota de rodapé 2.

<sup>157</sup> Derrida distingue a *différance* da *différence* nos seguintes termos: “[...] dans le concept décisif de différence ontico-ontologique, *tout n'est pas à penser d'un seul trait*: étant et être, ontique et ontologique, ‘ontico-ontologique’ seraient, en un style original, *dérivés* au regard de la différence; et par rapport à ce que nous appellerons plus loin la *différance*, concept économique désignant la production du différer, au double sens de ce mot. [...]. La différence tout court serait plus “originale”, mais on ne pourrait plus l'appeler ‘origine’ ni ‘fondement’, ces notions appartenant essentiellement à l’histoire de l’onto-théologie, c’est-à-dire au système fonctionnant comme effacement de la différence.” (1967: 38)

## 2. Da fenomenologia do poema a uma ontofenomenologia poética

Como vimos a sugerir desde o capítulo anterior, a reflexão teórica de Ramos Rosa dará forma a uma autêntica fenomenologia da escrita poética. Mas também na sua poesia — e este será, a nosso ver, o ponto mais assinalável e produtivo — encontramos, talvez como grande fruto metapoético, uma fenomenologia do poema e, mais do que isso, aquilo a que, na sequência dos autores a que aludimos no ponto anterior, nos atrevemos a chamar uma *ontofenomenologia poética*.

Na década de 50, altura em que Ramos Rosa debutava na cena poética e ensaística, a poesia portuguesa empenhava-se na procura de uma nova via, alternativa ao neo-realismo e ao psicologismo presencista, como evidenciámos no primeiro capítulo (cf. I, 3b). Tal demanda, de que a revista *Árvore* se tornou representativa, poria em destaque uma das vertentes da poesia moderna, o questionamento do próprio discurso e objecto poéticos, encorajando assim o cruzamento do discurso poético com o discurso filosófico. É neste contexto que, também por cá, os textos de fenomenólogos como Husserl e Heidegger serão lidos e difundidos, sobretudo por via das traduções francesas, tendo tido Ramos Rosa, na qualidade de crítico e ensaísta, um importante papel nesse sentido.

Os temas, o vocabulário e o método fenomenológicos deixam assim, também na poesia portuguesa, as suas marcas. Encontra-as Ana Paula Coutinho Mendes<sup>158</sup>, por exemplo, na “justeza de olhar e do canto” da poesia de Sophia; na “memória ao contrário”, enquanto suspensão dos dados vivenciais, de Carlos de Oliveira; no “corpo insurrecto” de Luiza Neto Jorge ou no “desejo alternado, quando não sobreposto, de corpo e mundo” de Gastão Cruz; na noção de acto poético como “empenho total do ser para a sua revelação” de Eugénio de Andrade; na “anunciação metafórica do ímpeto dessa invisibilidade que atravessa o texto (do mundo)” presente em Herberto Helder; e, claro, em vários versos e tópicos rosianos (cf. Mendes, 2002: 14-28).

---

<sup>158</sup> Leia-se o artigo “Da referência em alguma poesia contemporânea: estrutura de horizonte e identidade relacional” (*Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 5, Jul. 2002), no qual a autora aclara a influência fenomenológica na poesia portuguesa e respectivas consequências na questão da referência poética.

Ramos Rosa surge, neste contexto, como um dos nossos poetas e teóricos da poesia em que a marca da fenomenologia é mais flagrante. Não admira, por isso, que os seus textos, quer poéticos quer ensaísticos, se prestem a serem citados em estudos do âmbito fenomenológico, como mostra um ensaio de António Pedro Pita dedicado a Dufrenne (cf. Pita, 1991: 2)<sup>159</sup>, desde logo porque, como se afirma nesse mesmo texto, as “grandes referências filosóficas de Ramos Rosa são re-leitoras da tradição fenomenológica” (cf. Pita, 1991: 3). A prova-lo, lembremos a confessa proximidade de Ramos Rosa a Heidegger, bem como a lista de filósofos e teóricos da literatura evocados nos seus ensaios: para além de Husserl, o pai da fenomenologia, repetem-se nomes como Bachelard, Levinas, Sartre, Merleau-Ponty, Jacques Garelli, Mikel Dufrenne ou Michel Henry. E se dúvidas ainda houvesse relativamente ao seu interesse pela filosofia fenomenológica ou ao conhecimento que tinha de alguns textos fundamentais, uma carta de 23 de Agosto de 1976 enviada pelo poeta a Roger Munier (cf. anexo 4) revela-se particularmente elucidativa. Ao enumerar vários livros e artigos que tinha lido ou que estava a ler, Ramos Rosa menciona a certa altura que havia lido as *Méditations Cartésiennes* de Husserl, confessando a propósito que se tinha apaixonado pelo filósofo há mais de 20 anos<sup>160</sup>. Mas mais nos interessa aquilo que confia logo a seguir (tradução nossa): “O tema da redução fenomenológica fascinava-me e fascina-me ainda, mas agora estou mais inclinado para o ‘pensamento do ser’ de Heidegger.”<sup>161</sup>

De facto, da mesma forma que a fenomenologia depressa se perfilou como terreno que interessava à ontologia, como comprovam os filósofos acima mencionados, a toada fenomenológica que os ensaios e poemas rosianos vão desde

---

<sup>159</sup> No ponto introdutório do referido ensaio, intitulado *O Poético e os Saberes* (1991), António Pedro Pita cita um artigo de Ramos Rosa publicado poucos meses antes, “A filosofia da imanência radical” (1991a), por nele encontrar matéria útil para a contestação da ideia de que “o mundo chegue ao conhecimento de si próprio por meio da consciência, ou de um eu que pensa, sem passar pela materialidade do corpo que sente.” (Pita, 1991: 2)

<sup>160</sup> Numa outra carta de 16 de Setembro de 1977 enviada também a Roger Munier, Ramos Rosa será um pouco mais claro em relação ao tempo de tal leitura, dizendo que tinha lido as *Méditations Cartésiennes* já há alguns anos, e o mesmo dirá em relação a *Ser e Tempo*, de Heidegger. Na sequência, afirmará de forma inequívoca o seu fascínio pela redução fenomenológica: “La ‘réduction phénoménologique’ m’a toujours passionné.”

<sup>161</sup> Também na entrevista, já antes referida, concedida em 1989 ao *Primeiro de Janeiro*, na qual confessava ter sido Heidegger o filósofo que mais o tinha influenciado, Ramos Rosa afirmava: “Li com grande paixão ‘O Ser e o Tempo’ de Heidegger e as ‘Meditações Filosóficas [Cartesianas]’ do Husserl[1]. E interessei-me também bastante por Derrida e Bataille.” (1989: 4)

cedo manifestando aliar-se-á à tentativa de enraizar e fundamentar ontologicamente o fenómeno poético. A construção de uma fenomenologia do poema em diálogo com algumas filosofias fenomenológicas — e com o que estas iluminavam na complexa relação entre o sujeito, o mundo e o ser — foi, assim, o caminho seguido com vista ao aprofundamento, poético e teórico, daquilo que, num texto de 1966<sup>162</sup>, era já dito da seguinte forma:

[...] é, efectivamente, pela poesia que se formula um dos mais inalienáveis anseios da alma humana: a total comunhão de si com o mundo. E também poderíamos acrescentar: a poesia[,] pela própria impulsão e pela sua natureza específica, abre-nos ao mundo, possibilita uma relação ontológica. (PMIR-I: 19)

Anunciando claramente a procura da tal alternativa poética de que falámos atrás, *Voz Inicial* (1960) surge como o livro em que Ramos Rosa inicia um caminho norteado pela busca de uma relação originária com o mundo e das evidências fenomenológicas. Poemas como “O único sabor” ou os que surgem agrupados sob os títulos “Corpo e terra” e “No vagar da terra” testemunham, de forma inequívoca, o desejo de investir a palavra poética da possibilidade de uma adesão livre ao mais originário ou elementar, e de um efeito de evidência: “Abro os olhos/ e a terra é verde.”; “É uma claridade de página/ matinal” (OP-I/VI: 81). No entanto, de forma aparentemente paradoxal, é também neste livro que, como dizíamos antes (cf. II, 1 e 2), se firma o veio metapoético da poesia rosiana.

Mais do que averiguar como é que as duas pulsões convivem na obra de Ramos Rosa, interessar-nos-á compreender, ao longo deste capítulo, em que medida elas constituem a dupla face de uma mesma força motriz. Mais especificamente, importa-nos indagar como é que a meditação metapoética propicia um caminho de regresso ao momento nascente da consciência e do mundo, à intimidade primordial entre o *corpo* e a *terra*, e, em sentido inverso, como é que a reflexão ontofenomenológica ajuda a iluminar o que está em causa na escrita e na experiência poéticas. Enfim, em que medida a interrogação da matéria

---

<sup>162</sup> Falamos de “O complexo tema da comunicação poética”, texto recolhido em *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real I*.

poética se constitui simultaneamente como uma interrogação da forma como tocamos ou somos tocados pelas dimensões visível e invisível do real, e vice-versa.

Ao debruçar-se sobre as possibilidades e paradoxos do poema enquanto ser feito de palavras, a meditação metapoética rosiana interroga a matéria poética em si, mas também o *fenómeno* poético, ou seja, a relação entre o poema que *aparece* no mundo, as consciências/corpos que o testemunham (o poeta e o leitor) e o fundo último que os unifica. Tal fundo é muitas vezes designado, precisamente ecoando a influência da ontologia heideggeriana e dos seus epígonos, por “ser”, mas também por outras designações que apontam para algo ainda mais radical, como “abismo”, “fissura”, “neutro”, “nada”, “vácuo” ou “vazio”. É precisamente porque a dimensão do ser ocupa desde cedo um lugar inalienável no horizonte (meta)poético de Ramos Rosa — dada a convicção de que, como citámos atrás, “a poesia[,] pela própria impulsão e pela sua natureza específica, abre-nos ao mundo, possibilita uma relação ontológica” (PMIR-I: 19) — que a sua meditação em torno do *escrever-se* do poema solicitará uma ontofenomenologia do poema ou da experiência poética. É que, nesta perspectiva, indagar o fenómeno poético é, ao mesmo tempo, indagar de que forma o ser se fenomenaliza poeticamente, procurar “o ser translúcido sob o pulso activo” ou “a folha de ser se o ser fosse na folha” (OP-I/IA: 749, 723).

No quadro desta relação entre poesia e ontofenomenologia, todos os fenómenos, dispositivos e operações que se entrecem na nossa experiência do mundo e na nossa relação com o ser têm o seu correspondente nas operações da escrita. Note-se, por exemplo, a insistência da poesia de Ramos Rosa em termos como “evidência”, “horizonte”, “terra”, “corpo”, “espaço”, “olhar”, “ver”, “imagem”, “figura”, “construir”, “ocupar” ou “caminhar” para designar a própria escrita poética. Mas veja-se também que os termos que integram um universo semântico mais estritamente relacionado com a escrita, como “escrever”, “mão”, “folha”, “página”, “papel”, “branco” ou “traço”, surgem igualmente como metáforas da experiência vivida do real, como metáforas ontofenomenológicas, no sentido que lhes dava Merleau-Ponty. E se entre vida e escrita, matéria e palavra, se estabelece esta forma de comunhão é porque, como Ramos Rosa escreve:



[...] o poeta reconquista a materialidade ardente do universo, porque o acto de criação está ligado ao movimento da matéria em nós. Na verdade, não há ruptura entre matéria, vida, pensamento, linguagem, porque o mesmo incondicionado anima a totalidade do real. (PA: 20)

É certo que, como temos vindo a reiterar, esta poesia se esforça mais por afirmar o real engendrado no e pelo poema do que um real empírico, renunciando assim a uma ideia convencional de representação. No entanto, estamos agora em melhores condições de compreender que, tal como líamos no trecho de Merleau-Ponty sobre a *autofiguração* que está em causa numa pintura, será precisamente ao suspender a relação imediata ao mundo já figurado que esta poesia poderá desencadear o desejado efeito de *evidência* ou a procurada *transparência*. Ao buscar, não formas de tradução simbólica ou de transposição, mas as palavras inaugurais, as palavras que se fazem *espectáculo de nada* — como também líamos em Merleau-Ponty —, o poema abre clareiras, suscita fulgurações que acolhem e coincidem com um real em estado nascente. Há, pois, uma *intencionalidade* no poema que, tal como a tematizada na fenomenologia, logo mesmo em Husserl, não tem que ver com a aquisição de dados previamente determinados, com um conteúdo ou uma motivação que exijam uma correspondência, mas com uma convocação originária, com um dinamismo inerente à própria palavra enquanto corpo desejanse de um *outro* ainda não figurado.

Logo nos textos de *Poesia, Liberdade Livre* (1962), Ramos Rosa dedica-se àquilo a que chama uma “fenomenologia do acto poético” (PLL: 49), já aí dando a pensar tal acto — na esteira do pensamento de Husserl, ainda que lhe não faça menção directa — como correlativo de uma “intuição criadora” (cf. PLL: 30), pré-lógica e pré-reflexiva. Para além disso, o acto poético é associado a um movimento pelo qual conteúdo e forma não se opõem, porquanto “o conteúdo surge da totalidade das formas que o poeta vai descobrindo na sua tentativa de estabelecer correlações cada vez mais complexas e unas com vista à realidade original com que entrou em contacto” (PLL: 49-50).

Tal *fenomenologia do acto poético* continuará a fazer o seu caminho nos textos de *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real I* (1979), sendo Husserl e Heidegger agora presenças explícitas. Ambos serão evocados, curiosamente, no texto de

1971<sup>163</sup> dedicado ao “novo discurso poético” que Ramos Rosa encontrava em poetas portugueses contemporâneos, nomeadamente em Pedro Tamen, João Rui de Sousa e Fiama Hasse Pais Brandão. Nos dois decanos da fenomenologia, contempla, pois, o ensaísta os fundamentos fenomenológicos dessa nova poética portuguesa, na qual é notória uma “valorização da linguagem [...], do relevo material dos significantes, numa palavra, da especificidade do processus poético”, a superação da dicotomia conteúdo/forma através da “forma-sentido” e, ainda, a ideia de que o fim da poesia não é ser o espelho de uma realidade anterior, mas um “acto originário” (PMIR-I: 1979: 59-61).

Ramos Rosa explicará de que forma o pensamento de Heidegger fundamenta essa nova poética. Ora, devedora da indissociabilidade entre sujeito e mundo perspectivada na fenomenologia de Husserl, a ontologia heideggeriana dá a pensar um sujeito que é desde logo ser-no-mundo, e um mundo que se “mundifica” precisamente para tal sujeito encarnado, *existente*, não sendo assim passível de uma captação ideal. A dualidade sujeito/mundo desaparece nesta perspectiva, que remete antes para um “campo pré-reflexivo em que a unidade homem-mundo prevalece como estrutura ontológica irreduzível” (PMIR-I: 63). A adopção desta lente, com a nova relação ao mundo que dá a ver, torna improcedente “toda e qualquer poética de feição realista” (PMIR-I: 63) — estando aqui a considerar-se o realismo ingénuo, que identifica a imagem poética com a realidade constituída —, ao mesmo tempo que abre caminho para um novo entendimento do acto poético. Radicando no referido campo pré-reflexivo, em que a consciência e o mundo ainda não se separaram e, portanto, em que o jogo de causalidade entre imagem e mundo ainda não tem lugar, tal acto é verdadeiramente criativo, ou seja, produtivo do real (cf. PMIR-I: 63).

A importância e o sentido deste caminho que põe lado a lado uma meditação sobre o acto poético e uma meditação ontofenomenológica tornam-se especialmente evidentes nos finais dos anos 80 — em vários dos textos compilados em *A Parede Azul* (1991), por exemplo — e, sobretudo, nos anos 90, altura em que a

---

<sup>163</sup> Falamos do texto, já mencionado no capítulo anterior (cf. nota de rodapé 67), originalmente publicado em duas partes no jornal *A Capital* e posteriormente integrado em *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real I*, com o título “Um novo discurso poético e a sua interrogação do real”.

ensaística rosiana mostrará uma forte e renovada dimensão filosófica, dialogando recorrentemente com a ontologia e a fenomenologia.

Assim, da mesma forma que a sua poesia vinha, sobretudo desde a década de 80, a revelar um maior fulgor sensorial e fusional, e um maior efeito de transparência e de evidência, uma grande parte dos artigos que Ramos Rosa escreve nos anos 90 parece querer legitimar filosoficamente a possibilidade de uma comunhão poética com o mundo e com o todo, enfatizando a intimidade entre a escrita e o corpo. Nessa medida, vários são os textos publicados em periódicos<sup>164</sup> — entre eles, alguns dos que foram depois recolhidos no volume *Prosas seguidas de Diálogos* (2011) — que dialogam com pensamentos como os de Merleau-Ponty, Michel Henry e Mikel Dufrenne. Nestes autores, encontra Ramos Rosa a tematização da nova ontologia que está já implícita na poética moderna, assim apresentada num texto de 1989 recolhido em *A Parede Azul*, a que já aludimos no capítulo anterior<sup>165</sup>:

À integração de uma ontologia degradada corresponde agora o dinamismo do princípio de um ser fundado na não identidade. O ser, como o eu (*Je est un autre*), é Outro ou, antes, o movimento que leva o mesmo a tornar-se outro. (PA: 23)

Assim como uma nova ontologia exige uma nova fenomenologia, como mostraram, por exemplo, Heidegger e Merleau-Ponty, o acolhimento de uma nova proposta ontológica no seio de uma reflexão sobre a poesia solicitará uma nova fenomenologia do acto poético. Não espanta, por isso, que, nos seus ensaios, Ramos Rosa evoque frequentemente filósofos e perspectivas ontológicas quando se refere explicitamente à fenomenologia do poema moderno, não só vincando uma

---

<sup>164</sup> Entre os textos do referido período que configuram uma reflexão de cunho marcadamente fenomenológico, destacamos alguns cujo conteúdo nos parece particularmente interessante e iluminador do caminho poético seguido por Ramos Rosa nas obras mais tardias: “A filosofia da imanência radical” (*Letras & Letras*, 3 Abr. 1991: 13); “A primazia da livre imaginação originária” (*Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 10 Mar. 1992: 7); “A metáfora e o pretensiosismo realista” (*Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 22 Dez. 1992: 15); “Fernando Pessoa ou o trágico irreduzível” (*Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 4 Mai. 1993: 6-7, e, em tradução francesa, no *Courrier du Centre International d'Études Poétiques*, n.º 199, Juil.-Sept. 1993); “O paradoxo do acto poético” (*Limiar: Revista de Poesia*, n.º 4, 1994: 50); “O poeta” (*Cantoário* [antologia]. Lisboa: Editorial Escritor, 2000: 149-151); “A sensação primordial” [escrito em 1993] (in Paula Cristina Costa, *António Ramos Rosa, um Poeta* in *Fabula*. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2005: 597-601). O segundo e os dois últimos textos citados encontram-se também em *Prosas seguidas de Diálogos* (2011).

<sup>165</sup> Cf. nota de rodapé 90.

relação de interdependência entre os dois domínios, como sugerindo a necessidade da filiação de tal fenomenologia num determinado solo ontológico. Mas poderíamos talvez falar, no contexto da reflexão rosiana, em duas novas ontologias, ou numa nova ontologia em duas fases ou expressões. Sendo certo que, de uma forma geral, a ontologia a que o ensaísta se reporta é aquela que, na senda de Husserl, vem afirmar uma unidade entre homem e mundo, superando as dicotomias tradicionais entre realismo e idealismo, empirismo e racionalismo, como o fez Heidegger, é também verdade que, nos referidos textos da década de 90, as referências serão sobretudo autores pós-heideggerianos cuja ontologia põe em relevo um ser dinâmico e absolutamente indeterminado em si mesmo, remetendo ao mesmo tempo para uma dimensão pré-ontológica.

O encontro de Ramos Rosa com uma nova perspectiva e com um novo discurso ontofenomenológicos afigura-se-nos bastante relevante para o renovado fulgor que a sua meditação sobre a escrita poética manifestaria, não obstante os seus ensaios mais tardios não terem logrado a mesma atenção que as primeiras colectâneas de textos crítico-ensaísticos. Ainda que as principais teses que desde sempre animaram a concepção rosiana do fenómeno poético, nomeadamente a defesa da autonomia e da auto-reflexividade do poema, se tivessem mantido inabaláveis, estamos convencidos de que a nova perspectiva e o novo discurso mencionados concorreram para uma fundamentação mais coesa de tais teses e dos paradoxos a elas associados, como é o caso da complexa relação poema-real e da questão da referência poética. É como se Ramos Rosa tivesse encontrado um quadro teórico e terminológico que iluminava melhor o que há muito vinha a defender ou intuições ainda não explicitadas, assim como — quer de forma retrospectiva, quer de forma prospectiva — o seu próprio caminho poético.

Entre os sinais do que acabámos de defender, destacar-se-ão uma maior ênfase dada à afinidade entre a escrita poética e a experiência do mundo, e uma valorização do corpo enquanto radical de uma e de outra, uma radicalização do carácter indeterminado e dinâmico do ser, e uma renovada reiteração do tópico da génese do poema, gestos que, a nosso ver, permitiram alargar e aprofundar o espaço da reflexão em torno do fenómeno poético.

A influência desse novo discurso, mormente o de Merleau-Ponty e de pensadores que seguiram no seu encaixo, torna-se manifesta nos escritos, maioritariamente dados ao prelo entre 1988 e 1990, que foram reunidos em *A Parede Azul* (1991), não só nos nove pequenos ensaios que abrem o volume, mas também no conjunto de textos sobre as obras de vários poetas e artistas que surge a seguir. Prova dessa influência é, antes de mais, a própria terminologia mobilizada, nomeadamente termos como “autogénese” e “heterogénese”<sup>166</sup>, “selvagem” e “invisibilidade”.

No brevíssimo texto de abertura da colectânea, intitulado “O poema aberto e nu”, encontramos uma boa amostra do quadro fenomenológico que nesta altura orienta a reflexão rosiana. Começando por dizer que a experiência de estar no mundo é, simultaneamente, a de uma participação e a de uma separação irreduzível, o texto apresenta-nos o poema como uma extensão de tal experiência — ideia, aliás, reiterada e desenvolvida num texto que surge poucas páginas depois, com uma linguagem mais filosófica<sup>167</sup>. Assim, o poema opera, como aliás toda a linguagem, a partir de uma distância face às coisas, da ausência dos referentes ou da “presença da ausência”, constituindo-se como o fruto de uma “imaginação radical”, mais de impulsões inconscientes do que da razão (PA: 13). Nesse sentido, tal como a própria ausência que nela se manifesta, a poesia é “indeterminável” (PA: 13). Mas, embora testemunhando a “separação ontológica do homem” através do hiato entre as suas palavras e o mundo, o poema pode, precisamente pelas “energias” e pela força pré-cognitiva que o movem nesse hiato, reactualizar uma “unidade primeira”, originária (PA: 13). Conclui Ramos Rosa, em linhas que condensam o essencial da poesia na sua abertura e *evidência*, bem como na sua relação com uma “origem” indeterminada:

---

<sup>166</sup> Os dois termos surgem associados, respectivamente, às poéticas de José Augusto Seabra (cf. PA: 73) e de Herberto Helder (cf. PA: 68).

<sup>167</sup> Referimo-nos ao texto “A poesia, filha do desejo”, no qual lemos: “Mas a separação não é só o reflexo da sociedade no espírito humano, ela é, essencialmente, uma estrutura *a priori* da nossa condição humana. Na verdade, o ser-no-mundo implica duas instâncias opostas e complementares: uma é a participação imediata e contínua no mundo através dos nossos sentidos e estruturas corporais, a outra é a separação que existe entre o ser humano e o real. A separação é por isso biológica e, conseqüentemente, ontológica. Esta ambivalência da realidade humana está na origem da ambivalência poética, ou seja da sua vocação para a restituição da presença e da ausência que lhe é inerente. A linguagem poética reflecte essa dualidade [...]. [...] Assim, a separação é inerente à linguagem como o é à condição humana e é no espaço da separação que o poeta instaura a sua relação com a totalidade originária.” (PA: 18)

Vemos assim que a poesia é a abertura nua que não se pode delimitar, a intimidade mais pura e mais selvagem de algo que não podemos traduzir ou determinar segundo os esquemas da compreensão racionalizante. Todavia, o poema não é um enigma. Ele é evidente na sua obscuridade ou na sua claridade ofuscante. O poema é uma manifestação da origem ou, por outras palavras, da Vida absoluta, e por isso mesmo é um mistério real. (PA: 14)

No cerne desta meditação sobre o fenómeno poético, um elemento, desde sempre capital na poesia rosiana, ganha agora um novo protagonismo teórico: o corpo. O papel do corpo na experiência poética surgirá, assim, como um dos tópicos centrais dos textos de forte pendor filosófico, maioritariamente publicados no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* nos anos 90, que foram recolhidos em *Prosas seguidas de Diálogos* (2011). Como antes dizíamos, não falamos propriamente de uma mudança de teses ou do essencial do argumentário rosiano, mas da reatualização de alguns tópicos e de algum vocabulário, assim como de uma dicção mais marcadamente filosófica, que ganhará, aliás, uma expressão singular num conjunto de textos escritos à maneira de diálogos socráticos (com um interlocutor de que apenas sabemos o nome, Mário, espécie de *alter ego* do autor) que formaria a segunda parte de *Prosas seguidas de Diálogos*.

Ainda que não recolhido no referido volume, um artigo intitulado “A filosofia da imanência radical”, saído a lume em 1991 no jornal *Letras & Letras*, é particularmente revelador do interesse que Ramos Rosa manifestava agora, de forma mais explícita, por um quadro de pensamento fenomenológico e por uma fenomenologia que acolhesse no seu centro o corpo. A fundamentação filosófica da relação ontológica no plano de uma estrita imanência, para que logo aponta o próprio título do artigo, assumir-se-á simultaneamente — neste e noutros textos da mesma fase — como a forma de justificar a dimensão ontológica do poema a partir da própria imanência da escrita, assim se reafirmando a relação entre enraizamento ontológico e auto-reflexividade poética que, como temos vindo a dizer, é desde cedo um veio crucial da obra rosiana.

O artigo referido consiste numa reflexão em torno do corpo a partir, sobretudo, dos pensamentos de Michel Henry, Mikel Dufrenne e Merleau-Ponty. Nestes autores, encontra Ramos Rosa proposições que sustentam uma ideia fundamental: a de que “[a] relação ontológica pela qual o mundo nos é dado, só é

possível a partir da imanência radical do corpo subjectivo” (Rosa, 1991a: 13). O que lhe interessará mostrar, tendo em vista as consequências poéticas que daí se podem extrair, é, pois, a primazia ontológica do corpo sobre a consciência no nosso conhecimento do mundo e, por conseguinte, que a nossa relação originária com o mundo é afectiva e sensorial, só depois entrando em jogo a consciência e as suas representações. É isso que, como nota Ramos Rosa no seu texto, nos dá a pensar Michel Henry em *Philosophie et Phénoménologie du Corps* (1965), um ensaio sobre a ontologia de Maine de Biran, quando defende que o conhecimento corporal é primordial, sendo o solo de todos os outros conhecimentos, nomeadamente dos intelectuais e teóricos. E é essa mesma ideia que está implícita na proposta merleau-pontyana de que só é possível ver ou conhecer as coisas porque há um entrelaçamento ontológico entre o corpo e o mundo, isto é, uma participação originária do corpo no mundo e do mundo no corpo que é anterior, e que subjaz, às operações do pensamento.

Pondo-se ao lado destes autores, o que Ramos Rosa quer sublinhar é que o acesso ao real é feito originariamente através da pura imanência do corpo, e não das imagens da consciência, sendo pois aquele que guarda um conhecimento precioso, a “sensação primordial” (PD: 109). E assim também o poema, que, tal como o corpo, testemunha aquele “momento nascente do real, o momento da indivisão originária em que o mundo ainda não se destacou do pensamento para se constituir em objecto” (PMIR-I: 48), como já escrevia Ramos Rosa vários anos antes. É, aliás, porque também ele se reporta à génese do real, ao tal momento originário, que o poema se faz verdadeira abertura ao mundo e pura criação: as formas poéticas captam o mundo em estado nascente, ao invés de reproduzir as suas já conhecidas configurações.

A afinidade entre poema e corpo, e a ideia, também já antes sugerida, de que há uma dinâmica corporal no poema, adquirem, pois, nesta fase, um maior destaque e uma maior densidade fenomenológica, que, em *A Parede Azul*, são particularmente denunciados pelos comentários de Ramos Rosa a obras de outros poetas portugueses<sup>168</sup>, comprovando-se uma vez mais que o seu pensamento sobre

---

<sup>168</sup> O tópico do corpo, enquanto peça fundamental de uma fenomenologia do poema e da relação ontológica que este propicia, adquire especial relevância nos textos que, em *A Parede Azul*, são

poesia se constrói num incessante diálogo com outras vozes. Na perspectiva rosiana, o poema não só participa do dinamismo corporal, como é um ente material afim ao corpo, também ele convocado e afectado pelas energias primordiais. É que, à maneira de uma *lâmpada* que atrai *insectos* — lembre-se o título de poesia *Lâmpadas com Alguns Insectos* (1992) —, ou das *antenas* ou *élitros* do próprio insecto — metáforas correntes na metapoética rosiana —, também o poema procura captar essas “vibrações quase imperceptíveis” (OP-I/G: 919) do real, construindo-se, como qualquer corpo, pelas mesmas forças primitivas de atracção que dão origem ao mundo e a tudo o que existe. Daí que o autor adiante uma definição de “poema” que o apresenta como “uma vasta rede de magnetismos” (PA: 26).

O poema funciona, assim, como ressalta Fernando Pinto do Amaral, como um autêntico “campo magnético”, em que as palavras são atraídas umas pelas outras, propulsionando uma “irradiação semântica que vive de si mesma e da energia que a atravessa, mas sem cair nunca em qualquer autismo, já que se conjuga ao mesmo tempo com as leis da natureza em que se integra” (2005: 50). Este efeito de atracção ou magnetismo que gera o poema é apontado nos ensaios rosianos, sendo convocadas expressões que reconhecemos da física moderna. Veja-se, por exemplo, a defesa de que o discurso poético moderno é uma “criação da linguagem, a partir da linguagem, das suas ‘linhas de força’” (PMIR-I: 34), ou a apresentação do espaço poético como um “*campo livre* em que os significantes, os referentes e os significados interagem, transformando a um tempo o campo do real e da linguagem”<sup>169</sup> (PMIR-I: 43) (itálicos nossos).

---

dedicados a Egito Gonçalves (“Egito Gonçalves entre a ausência e a presença”), Herberto Helder (“A fabulosa escrita de Herberto Helder” e “Herberto Helder e a subversão das categorias do real”), Alberto Lacerda (“*Meio-Dia*, de Alberto Lacerda”), Luiza Neto Jorge (“Luiza Neto Jorge ou a insurreição apocalíptica”), E. M. de Melo e Castro (“E. M. de Melo e Castro ou o trabalho da vida”), Luís Miguel Nava (“Luís Miguel Nava ou a intensidade do corpo”) e Teresa Rita Lopes (“Teresa Rita, uma réplica ao quotidiano”).

<sup>169</sup> Sobre esta noção de *campo livre* acolhida na poética rosiana, encontramos uma proposta original num artigo recente de Graça Capinha. Partindo da cumplicidade, pouco estudada ainda, entre Ramos Rosa e alguns autores norte-americanos que também entenderam a escrita poética como um processo de investigação na linguagem (nomeadamente Charles Olson, Robert Duncan e os poetas da escola L=A=N=G=U=A=G=E), a ensaísta perscruta as afinidades existentes entre o ensaio “Projective verse” (1950), de Charles Olson, que Ramos Rosa provavelmente conhecia, e o livro *Declives* (1980) deste último. No centro de tal afinidade, encontramos a noção de *open field*, tal como forjada por Olson no referido ensaio, representativa de “uma poética que entende a página como um



Assim, tal como afirma Ramos Rosa, ainda que perdendo as suas “relações referenciais” ao mundo objectivo, “nem por isso o poema deixa de ser permeável às energias que, através do corpo, impulsionam a palavra” (PA: 19). Ou, como dirá precisamente num dos textos críticos de *A Parede Azul* dedicados a outros poetas, nomeadamente no seu comentário à poesia de E. M. de Melo e Castro:

[...] 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. (PA: 92)

Nesta fenomenologia do acto poético, em que a noção de *corpo* assume um lugar fundamental, encontra Rosa uma fecunda base para reiterar a dimensão ontológica da poesia para lá da pretensão realista e da ideia ingénua de representação que lhe está associada, bem como para afirmar algo que se tornará cada vez mais expressivo no seu pensamento e na sua poesia: que “há uma certa coincidência entre a experiência mística, a experiência erótica e a experiência estética”<sup>170</sup> (PD: 110), nexos que exploraremos no próximo capítulo. No entanto, um e outro esforço irão solicitar, quer a salvaguarda da especificidade da fenomenologia do acto poético, quer a sua radicalização, ou seja, a recondução a um informulado que coincide com o *vazio* ou com o *nada*, como veremos no ponto seguinte.

Neste contexto, é interessante notar que, se nos primeiros anos de produção do autor os seus textos críticos e ensaísticos deram forma a uma ideia de poesia que só depois veríamos florescer na sua obra poética — o que muito se deveu ao facto de ter publicado a sua primeira recolha de poemas apenas em 1958, sete anos depois do primeiro fascículo da *Árvore* —, mais tarde parece ser a sua poesia que antecipa em grande medida a meditação teórica que terá lugar nos referidos textos

---

‘campo aberto’ em que se projectam diversas forças que levam as palavras a atrair-se ou a repelir-se” (Capinha, 2021: 209).

<sup>170</sup> Em “A sensação primordial”, texto escrito em 1993 (cf. nota de rodapé 164) que viria a integrar *Prosas seguidas de Diálogos*.

dados ao prelo a partir de finais dos anos 80, como porventura nos mostrará o ponto seguinte.

Por outro lado, é igualmente digno de nota o facto de as obras poéticas dos anos 90 tenderem a assumir um tom mais crítico e filosófico — e mesmo sapiencial, como desenvolveremos no próximo capítulo —, tornando-se mais evidente a vertente a que podemos chamar uma ontofenomenologia poética *em discurso*. Em consonância com a renovada dimensão ontofenomenológica que os textos ensaísticos revelam pela mesma altura, a poesia rosiana agudizará a sua vertente metapoética para meditar, de forma mais explícita e *crítica*, sobre a dimensão ontofenomenológica do acto poético — e tal ímpeto estender-se-á a obras dos anos 2000, sendo *Relâmpago de Nada* (2004) disso um fulgurante exemplo. Veja-se, na seguinte passagem do livro *A Imagem e o Desejo* (1998), a forma simultaneamente poética e especulativa como se faz a reiteração de que é necessário que a palavra se afaste do mundo — que se opere a *epoché* — para que um mundo através dela comece, bem como da ideia de que a palavra abre um espaço, um horizonte, entre o que se vê e o que não se vê, entre o dizer e o silêncio:

Entre o que vês e o que não vês a palavra é um caminho  
que se separa do mundo para que o mundo comece  
a partir da sua sombra inexprimível.  
Se alguma asa lentamente se levanta  
é porque um horizonte se abriu entre a palavra e o silêncio  
e as raízes dançam nas palavras como veias através do  
solo branco. (ID: 41)

É, pois, no centro da relação entre poema, corpo e ser, assim como no horizonte que se abre entre palavra e silêncio, presença e ausência, ser e nada, que procuraremos agora perscrutar indícios de uma ontofenomenologia na obra poética de Ramos Rosa.

### 3. A construção de uma *ontofenomenologia poética*

#### a) *Palavras que são olhos* — poema, evidência, ser, horizonte

*Foi porque não tinha um horizonte que comecei a escrever.*

António Ramos Rosa, *Versões/Inversões*

Atraída pelos “elementos do círculo material” (OP-I/CCa: 475), pela face natural e *sensual* da realidade<sup>171</sup>, a poesia de Ramos Rosa está pejada de verbos e substantivos alusivos aos sentidos — *olhar, ver, ouvir, tocar, visão, cheiro, gosto, olho, ouvido, boca, mão...* —, configurando repetidamente uma experiência sensorial e perceptiva que se diz, muitas vezes, na primeira pessoa. Mas tal campo semântico revela-se também crucial na vertente metapoética desta poesia, na medida em que os referidos vocábulos remetem muitas vezes para a própria escrita, para o poema que *se escreve*, que assume capacidades, operações e dispositivos afins aos do corpo. A rede de equivalências que se estabelece entre um plano e outro — a experiência sensorial do mundo e o dinamismo da própria escrita, o corpo e o poema — mostra bem em que medida estes, mais do que paralelos, são convergentes, confundindo-se na experiência total que é o acto poético. Não admira, por isso, que a própria palavra “sentido” assome nos poemas de Ramos Rosa quase sempre com uma dupla acepção, designando simultaneamente os sentidos do corpo e o sentido das palavras, e que estas duas acepções pareçam apelar ainda a uma terceira, a do sentido derradeiro do real: “[...] Uma perda/ de tudo, do próprio sentido e do desejo.” (OP-II/FA: 233); “Um sentido se forma sem vocábulo,/ profundamente dentro da espessura.” (OP-II/RE: 333)

Dentre os verbos ligados aos sentidos, “ver” e “olhar” são manifestamente os mais recorrentes, a eles se conectando substantivos que sugerem iluminação, como “luz”, “sol” ou “lâmpada”, que assumirão uma relevante carga metafórica. Nesse sentido, diríamos, à primeira vista, que a poesia rosiana faz eco da tradição

---

<sup>171</sup> “Não é a realidade que procuras, a realidade natural, a realidade animal, a realidade sensual?” (OP-I/QI: 892)

filosófica e religiosa ocidental, na qual a visão, fortemente associada à noção de *luz*, é entendida como o arauto dos sentidos e, nessa medida, como fundamento da percepção e do conhecimento<sup>172</sup>. Lembre-se que, no domínio filosófico, as metáforas da luz e do olho surgem, pelo menos desde Platão, como pedras angulares da metafísica. Também na ciência moderna, assente na observação e na experimentação, a visão assume um papel central, associando-se ao conhecimento verdadeiro e ao poder.

Contra o pendor idealista das metáforas da visão e da luz, e o que nelas era a sugestão da possibilidade de uma apreensão transcendental do mundo pelo sujeito, se bateram em grande medida a fenomenologia e a ontologia contemporâneas, que nelas viram, como aclara Ricœur na sequência de Derrida, as figuras por excelência da idealização, desde o *eidos* platônico à *Ideia* hegeliana (cf. Ricœur, 1975: 367). Como vimos, já Husserl, mas sobretudo Heidegger, com a sua crítica feroz à metafísica que tinha promovido o esquecimento do ser, dão importantes passos contra o idealismo e o modelo óptico que lhe está subjacente. No entanto, autores como Merleau-Ponty e, de forma mais incisiva, Levinas e Derrida denunciarão o quanto o *desvelamento* heideggeriano não só não superou tal metafísica, como representou o culminar do sonho da transparência do ser e, como diz Levinas, do “primado do panorâmico” que preside à velha ideia do trazer à luz<sup>173</sup>.

---

<sup>172</sup> Lembre-se que a luz constitui um elemento fundamental em diversas cosmogonias, representando o seu aparecimento a passagem das trevas para a claridade, a aparição ordenada do mundo e a possibilidade da visão/conhecimento, como lemos no “Gênesis” (cf. Gn 1, 1-5; *Bíblia Sagrada*, 1995: 1) e em diversos momentos da *Teogonia* de Hesíodo, por exemplo. Na filosofia, são muitos os exemplos do louvor da visão e do recurso a noções a ela associadas. Note-se, nesse sentido, a defesa de Aristóteles, no *De Anima*, de que “a visão é o sentido por excelência” (429a; Aristóteles, 2010: 113) ou a reflexão de Descartes sobre o conhecimento, com o recurso sistemático a noções como *luz da razão* ou *ideias claras*.

<sup>173</sup> Vale a pena atentar nas palavras de Levinas (em *Totalité et Infini*, obra de 1961), nomeadamente na forma como a sua crítica à ontologia heideggeriana — representante ainda do primado metafísico do Mesmo, na perspectiva levinasiana — passa por uma denúncia da subsistência do *primado do panorâmico* e da ideia de desvelar ou trazer à luz: “Cette impossibilité de conciliation entre êtres — cette hétérogénéité radicale — indique en réalité une façon de se produire et une ontologie qui n'équivaut pas à l'existence panoramique et à son dévoilement. Ceux-ci, pour le sens commun, mais aussi pour la philosophie, de Platon à Heidegger, équivalent à la production même de l'être, puisque la vérité ou le dévoilement est à la fois l'œuvre ou la vertu essentielle de l'être — le *Sein* du *Seiendes* et de tout comportement humain qu'elle dirigerait en fin de compte. La thèse heideggerienne, d'après laquelle toute attitude humaine consiste à 'mettre en lumière' (la technique moderne elle-même ne serait qu'une façon d'extraire les choses ou de les produire au sens de 'mettre en plein jour'), repose sur ce primat du panoramique.” (Levinas, 2000: 327-328)

Partindo deste quadro, interessa-nos mostrar de que forma o *ver* ou o *olhar* tão reiterado na poesia de Ramos Rosa<sup>174</sup> se afasta do modelo metafísico tradicional e de uma concepção optocêntrica da relação entre o sujeito e o mundo, fazendo-se, no próprio corpo da escrita, a forma de um encontro despojado com o real. Para isso, e para a dimensão ontofenomenológica de que se investirá o seu *olhar* e a sua palavra poética, apontam, aliás, vários títulos de poesia, nomeadamente os que aludem ao olhar (ou a metáforas de luz a ele associadas) e à procura das evidências mais simples, assim como ao corpo, ao espaço ou à sugestiva noção de *horizonte*. Entre eles, podemos apontar: *Ocupação do Espaço* (1963); *Estou Vivo e Escrevo Sol* (1966); *A Construção do Corpo* (1969); *Nos Seus Olhos de Silêncio* (1970); *Horizonte Imediato*<sup>175</sup> (1974) e *A Palavra e o Lugar* (1977), títulos de antologias; *Animal Olhar*<sup>176</sup> (1975), título do segundo dos três volumes da *Obra Poética* dados ao prelo nos anos 70; *Lâmpadas com Alguns Insectos* (1992); *Incertezas ou Evidências* (2001)<sup>177</sup>; *O Alvor do Mundo* (2002), livro escrito em colaboração com Maria Teresa Dias Furtado; *O Sol É Todo o Espaço* (2002); *Os Animais do Sol e da Sombra seguido de O Corpo Inicial* (2003); *Relâmpago de Nada* (2004); e *Horizonte a Ocidente* (2007).

Da mesma forma que dá a ver a passagem de uma dicção marcada ainda pela denúncia social para uma maior atenção à palavra, à textualidade, *Voz Inicial* (1960) é também palco de uma inflexão no *olhar* e no sentido da *evidência* antes patentes na poesia rosiana. Em *O Grito Claro* (1958), num poema icónico como “O

---

<sup>174</sup> Multiplicando-se em vários versos de Ramos Rosa, os verbos “ver” e “olhar”, bem como os substantivos correspondentes, encontram-se também em títulos de obras poéticas, como *Nos Seus Olhos de Silêncio* (1970) e *Animal Olhar* (1975, vol. II da *Obra Poética*), e em vários títulos de poemas, entre eles: “Animal olhar”, título de um poema e de uma das partes de *Ocupação do Espaço* (1963); “Visão ausência presença encontro”, poema também de *Ocupação do Espaço*; “Visão vertical”, poema em prosa de *Terrear* (1964); “Ver”, poema de *Estou Vivo e Escrevo Sol* (1966); “Até onde ou de onde o olhar se perde”, poema de *A Pedra Nua* (1972); “Olhar sem olhar”, poema em prosa de *Quando o Inexorável* (1983); “Visão”, poema de *Volante Verde* (1986); “Uma visão” e “Para ver”, poemas de *O Não e o Sim* (1990); “Visão”, poema de *Facilidade do Ar* (1990); “A visão nua”, poema de *A Imagem e do Desejo* (1998). O facto de não indicarmos poemas presentes em obras posteriores deve-se mais ao facto de, nelas, o poeta ter optado quase sempre por não dar título aos seus poemas do que à ausência dos termos em questão, uma vez que estes continuariam a repetir-se nos volumes mais tardios.

<sup>175</sup> A expressão dava já título a um poema recolhido em *Estou Vivo e Escrevo Sol* (1966) (cf. OP-I/EVES: 281).

<sup>176</sup> Como dito na nota 174, “Animal olhar” era já o título de uma parte e de um poema de *Ocupação do Espaço* (1963).

<sup>177</sup> Em *O Deus Nulo seguido de Incertezas ou Evidências* (2001).

boi da paciência”, por exemplo, a visão era sobretudo uma forma de confronto com o espectáculo revoltante e desumanizador da realidade histórico-social vigente:

este espectáculo que não vem anunciado  
todos os dias cumprido com as leis do diabo  
todos os dias metido pelos olhos adentro  
numa evidência que nos cega  
até quando? (OP-I/VN: 23)

Em *Voz Inicial*, dizíamos, afirma-se um novo olhar — já pressentido, na verdade, em alguns poemas dos livros anteriores —, seduzido pelo *espectáculo* sem artifício da natureza e animado pela busca da evidência do real mais originário. O poema procura agora esse olhar que sentisse o “sabor antes da consciência, antes de tudo” ou o “sabor da terra ainda antes dos olhos” (OP-I/VI: 67). Ensaia-se, como se lê no livro seguinte, *Sobre o Rosto da Terra* (1961), esse “Olho nascente à beira do chão” (OP-I/SRT: 138), o olho que nasce com as coisas, ao raso delas, antes de qualquer abstracção. Lembre-se, a este propósito, a afirmação de Merleau-Ponty, já antes citada, de que a visão do pintor já não configura uma relação físico-óptica com o mundo, antes nasce nas coisas (cf. 2011: 69). Pouco depois, em *Ocupação do Espaço* (1963), o poeta sugeria algo que se tornaria fundamental no seu caminho: que a busca por uma nova evidência reclama a nudez da palavra e do próprio sujeito poético — “Obscuro e nu procuro/ esta evidência nova” (OP-I/ OE: 163).

É evidentemente uma fenomenologia que já ali estava a ser traçada, ao mesmo tempo, note-se, que a poesia rosiana assumia uma expressão marcadamente metapoética, o que cedo indicia que a fenomenologia deste *olhar* e a fenomenologia do acto poético são inextricáveis. Tal coincidência, ou reversibilidade, entre olhar e escrita poética (muitas vezes designada metonimicamente através da *mão*, do *pulso* ou do *punho*) é, aliás, reiterada em vários momentos:

Escrever para sentir ou para ver  
a verdade do sol mais visível (OP-I/OE: 167)

A tua mão tem olhos

Abriu-se o muro de dentro  
Caminhas com teus olhos (OP-I/EVES: 255)

[...] olhos

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

A busca de uma “evidência clara” (OP-I/EVES: 288) que se torna visível desde *Voz Inicial* dir-se-á, em grande medida, através da mobilização de vocábulos alusivos a luz ou a claridade. Estes tornar-se-ão, de resto, num dos traços identificadores da poesia de Ramos Rosa, não deixando, porém, a claridade para que apontam de encerrar o que há de mais obscuro, de menos disponível à costumada visão. Falamos de noções que configurariam metáforas centrais desta poética, como a já referida *lâmpada*, mas também *sol*, *meio-dia*, *verão* ou *branco*.

Veja-se, por exemplo, um livro publicado poucos anos depois de *Voz Inicial* que acolhe no seu título uma dessas metáforas: *Estou Vivo e Escrevo Sol* (1966). Título extraordinário, este, carregando em si todo um programa poético: a associação da vida à escrita, ou a ideia de escrita como experiência vital, e o desejo de alcançar, como se lê no poema homónimo que abre o volume, “a coincidência perfeita/ no acto de escrever e sol” (OP-I/EVES: 241). Sob a égide deste *sol*, que, de acordo com um dos versos do livro, é tanto a fome quanto o alimento do olhar — “o sol é fibra e fome alimento do olhar” (OP-I/EVES: 242) —, a procura pela “luz” da evidência é denunciada não apenas pela repetição dos vocábulos que apontámos antes, mas também por títulos como “Meio-dia”<sup>178</sup> (título da primeira parte do volume) ou “À luz crua” (título de poema).

A fenomenologia poética, simultaneamente *do* poema e *no* poema, que vai ganhando densidade na obra rosiana surge desde logo de mãos dadas com a questão do ser, primeiro na sua dimensão existencial, mas também, e crescentemente, na sua dimensão ontológica. Se atentarmos em *Voz Inicial* e nos restantes livros dos anos 60, veremos que o termo “ser” assume, na maioria das vezes, o valor de verbo e que, enquanto substantivo, aparece a designar sobretudo a existência ou o que existe, pendulando entre um sentido existencial e um sentido ôntico.

---

<sup>178</sup> “Meio-dia” será também o título de um poema em prosa de *Clareiras* (1986) (cf. OP-I/C: 1141).

Nessa medida, é sobretudo nas obras dos anos 70<sup>179</sup> que a palavra “ser” surge substantivada com um sentido ontológico. Com isto não queremos dizer que as obras anteriores não apelavam já a tal dimensão, através, por exemplo, de várias remissões ao “centro” ou à “fonte”, mas que é sobretudo em volumes como *Nos Seus Olhos de Silêncio* (1970), *A Pedra Nua* (1972), *Ciclo do Cavalo* (1975) e *Boca Incompleta* (1977) que a poesia de Ramos Rosa manifestará um discurso explicitamente ontológico sobre o *ser*. Tal acontece, curiosamente, pouco antes do surgimento das obras — *As Marcas no Deserto* (1978) e alguns títulos que se lhe seguem — em que o procurado despojamento da escrita atingiria o seu momento mais agudo, o que mais uma vez nos permite reiterar, ajudados naturalmente pela clareza outorgada por uma visão retrospectiva, que os momentos mais *desérticos* e aparentemente autocentrados desta poesia não foram estranhos a essa procura por um enraizamento ontológico de que poemas e ensaios foram dando conta.

Ora, com a candeia possível das palavras, a escrita, exercício do *olhar*, e o poema, corpo *vidente*, caminham pelo obscuro. Procuram agora (nas referidas obras dos anos 70) essa “Região de luz que toca as franjas/ doces do ser [...]” (OP-I/SOS: 386), “[...] o ser do nervo,/ a textura única” (OP-I/PN: 453), aquilo que, entretecendo tudo o que existe, fundamenta todas as coincidências e correspondências: olhar e mundo, eu e outro, poema e ser. Veja-se, por exemplo, em *Ciclo do Cavalo* (1975), obra em que a *visão*, a que se alude várias vezes<sup>180</sup>, se perfila metonimicamente como possibilidade de adesão sensorial e sensual à matéria voluptuosa da natureza, a forma como se entretece a intimidade entre ser, natureza, escrita e eu:

Eu que acaricio a árvore sinto a força tenaz  
da testa do cavalo, a eternidade férrea,  
o ser em explosão e eu tão leve folha (OP-I/CCa: 484)

---

<sup>179</sup> Note-se, no entanto, a epígrafe alusiva à dialéctica ser/não ser, da autoria do poeta espanhol Pedro Salinas, que aparecia em *Ocupação do Espaço* (1963): “*Se inicia — ser o no ser —/ la gran jugada:/ en el papel amanece/ una palabra.*” (OP-I/OE: 161).

<sup>180</sup> É nesta obra que a palavra “visão”, que tem a sua primeira aparição em *Ocupação do Espaço*, o quinto título poético publicado por Ramos Rosa, surge pela primeira vez repetida várias vezes, assumindo um sentido fenomenológico que convoca noções como *intimidade* e *margem*: “a visão de um dos lados da face”; “a visão mais viva”; “a visão mais íntima”; “visão da margem” (OP-I/CCa: 478, 482, 484, 489). O vocábulo voltará a ter especial protagonismo em obras como *O Incêndio dos Aspectos* (1980), *O Centro na Distância* (1981) e *O Livro da Ignorância* (1988).



Neste “eu tão leve folha”, podemos ler o paralelismo, sempre presente nesta poética, entre a folha vegetal e a folha de papel — ou a desejada comunhão com a natureza através da folha escrita —, pelo qual o “eu” que aqui se apresenta coincidirá simultaneamente com o mundo natural e com a página que (se) escreve. Ao mesmo tempo, podemos ler a leveza das palavras *aéreas* ou *transparentes*, aquelas que despiram as pesadas roupagens de que estão comumente investidas, tantas vezes evocadas pelo poeta. É no espaço desta plurivocidade e da irradiação semântica engendrada pela poesia que o *eu* toca (*acaricia*) a árvore, sentindo a força indômita do *cavalo* e o *ser em explosão*, ou seja, a irradiação do ser em tudo o que é tocado: na matéria vegetal (*árvore* e *folha*) e na matéria animal (*cavalo*), mas também na própria mão, que, escrevendo ou *acariciando*, toca e é tocada, propicia e sofre tal irradiação<sup>181</sup>.

Importa que façamos uma breve paragem, em modo de parêntesis, em duas imagens ou figuras fundamentais que nos apareceram na citação apresentada: *árvore* e *cavalo*. Fazemo-lo não só pela notável recorrência e expressividade que ambas logram na poesia rosiana, mas sobretudo por, em virtude da sua abundância de significação, multiplicarem nexos entre o poema, a experiência do mundo e o ser, e assim entre meditação metapoética e meditação ontofenomenológica. Na *árvore*<sup>182</sup>, imagem que desde logo herda alguns dos pressupostos que subjaziam à *Árvore*, a revista, condensa-se o apelo do mundo elementar e o dinamismo da própria escrita poética, a busca de um enraizamento ontológico e a construção do poema como movimento de ramificação ascendente e geradora. Por sua vez, o *cavalo*<sup>183</sup>, surgindo

---

<sup>181</sup> Vemos esta ideia ser formulada por Ramos Rosa na carta de 20 de Maio de 1983 que envia a Roger Munier (cf. anexo 6): “Le poème commence, certes, mais à partir d’un commencement qu’il provoque mais qui le suscite aussi.”

<sup>182</sup> Sobre a relevância da *árvore* na poética rosiana, veja-se o artigo “A poesia arborescente de António Ramos Rosa”, de Ana Paula Coutinho Mendes, no qual lemos: “[...] a árvore representa acima de tudo, nesta poética da primordial elementaridade, a epifania da finitude, a emergência ontológica radicada na própria matéria percível do mundo, entendido este como terra originária. Dito de outro modo: é no fenómeno arbóreo, na sua intencionalidade, que se congrega o movimento oposto, mas complementar entre si, de imersão e de irradiação, apresentado e reiterado como dinâmica fundadora de um programa poético [...]” (2004: 155-156)

<sup>183</sup> Sendo, como *árvore*, um claro *significante flutuante* da poesia rosiana, este *cavalo* solicita diversas leituras. Fernando Guimarães, por exemplo, entende-o num sentido amplo, o do próprio acto de escrever, com o apagamento do sujeito e a transferência para uma instância inconsciente que tal acto requer (cf. 2008: 19). Eduardo Prado Coelho vê nele uma forma de se expressar o salto, realizado pelo poema, entre o “espaço do aqui” e o “espaço do desejo” (cf. 1979: 207). Robert Bréchon, no seu prefácio à tradução francesa de *Ciclo do Cavalo*, veria no dinamismo de tal imagem a

como uma das figuras mais pungentes do vitalismo que perpassa esta poesia, é a justa expressão do movimento do poema como liberdade insurrecta e afirmação plena das potencialidades da vida, como o próprio poeta atestaria: “Le mouvement du poème est une affirmation plénière des potentialités de la vie. C’est [le cheval] une figure de la liberté vitale, de l’insoumission constante, de la vivacité cosmique...” (Rosa *apud* Bréchon, 1993: 9).

Retomando o nosso fio, diríamos que vamos vendo, a partir das obras dos anos 70 que citámos, um recorte mais nítido da relação entre escrita, olhar/visão e ser, em cujo alinhamento, tão difícil quanto desejado, se desenhará o *pleno círculo da luz* (cf. OP-I/SOS: 395). Pelo poema, pela possibilidade que nele se abre de uma nova visão, de um “ar novo nos olhos” (OP-I/OE: 174), como já se lia em *Ocupação do Espaço* (1963), procura-se agora explicitamente “o ser redondo” (OP-I/BI: 581) ou, numa formulação sobejamente heideggeriana, “[...] entrar na clareira/ do ser” (OP-I/CA: 656).

Atentemos, neste contexto, em *Boca Incompleta* (1977), obra na qual a forte pulsão metapoética convive com, e motiva, textos que são autênticos ensaios poéticos de fenomenologia e ontologia. É o caso dos poemas, contíguos, “Nascer com a palavra”, “Delírio legível” e “Antes do poema” (cf. OP-I/BI: 547-555)<sup>184</sup>, que, sendo particularmente reveladores do ímpeto ontofenomenológico que nessa altura se adensava na poesia rosiana, demandam a nossa atenção e a nossa demora.

Nos três poemas, um deíctico espacial sobejamente reiterado, “aqui”, indica-nos o lugar de onde a voz poética nos fala: “Aqui é um lugar neutro o lugar nu O lugar livre/ Lugar inacessivelmente pobre e nulo” (OP-I/BI: 550). Lugar que é simultaneamente um não-lugar: não uma substância, não um fundamento, mas “[...] a brecha do muro/ a fissura inicial em que se inscrevem os sinais” (OP-I/BI: 550), a “dissidência originária” (OP-I/BI: 551). Lugar intersticial, “impossível”

---

possibilidade de uma espécie de “terapia selvagem” da consciência e de um acordo justo com a terra pelo qual se pudesse fundar de novo a poesia, mas também o modelo de uma vida corporal total onde se reconciliam a presença do mundo e a ultrapassagem do real, a imanência e a verticalidade (cf. 1993: 8-10).

<sup>184</sup> Pela contiguidade que existe entre os três poemas, não só no que respeita à sua ordenação no conjunto da obra, mas sobretudo ao seu conteúdo e à sua dicção, escusar-nos-emos de informar, junto das citações que deles faremos, qual o poema específico que está a ser citado, ficando a possibilidade da sua identificação salvaguardada através da indicação das respectivas páginas em modo parentético.

(OP-I/BI: 553), em que ainda nada começou — nem o olhar, nem o mundo, nem os nomes —, mas “onde tudo pode começar” (OP-I/BI: 552), numa pura evidência sem mediação: “Aqui é o princípio das evidências/ inacessíveis [...]” (OP-I/BI: 549). Tal “aqui” é, pois, o espaço inabitável do *deserto* — a que a poesia rosiana se lançaria desapiedadamente, sobretudo nas obras que se seguiram a *Boca Incompleta* (cf. II, 3b) —, em cujas nudez e nulidade se condensam todos os possíveis como fenómenos por vir, tudo o que pode nascer *para e com* o olhar: “O deserto é fecundo Fica sempre à beira de/ nada/ de/ tudo” (OP-I/BI: 555).

É a partir da radicalidade de tal lugar que o poeta medita amiúde sobre a relação da escrita (e do *olhar* que esta inaugura) com o ser, deixando pistas filosoficamente pertinentes sobre a génese e a dinâmica do fenómeno poético e da experiência estética. O que nos é proposto não é um movimento de sentido único, do poeta/poema para o ser, como se o primeiro fosse o tal olho transcendental e predador capaz de capturar o segundo, de que falámos no início desta alínea. Pelo contrário, o que lemos na poesia de Ramos Rosa aponta sempre, como aliás o fazem os seus ensaios, para a superação do dualismo e das velhas dicotomias associadas à actividade perceptiva. Trata-se, pois, tal como propõe Merleau-Ponty nas obras da maturidade antes sinalizadas (cf. 1a), de um movimento de dois sentidos, reversível, pelo qual a capacidade de *ver* é o dom concedido a quem, arriscando-se poeticamente no limiar da origem, se descobre originariamente envolvido, já *visto*, por um ser que é simultaneamente *neutro e animal (selvagem, poderíamos dizer também com Merleau-Ponty)*:

Aqui estou à beira da origem  
onde nada principia senão a sede  
onde nada vive senão o desejo  
nada cresce senão o nulo e neutro ser animal de água e ar  
que me envolve como um olho (OP-I/BI: 550)

Na verdade, já em *Viagem através duma Nebulosa* (1960) se aludia a um *ser visto* original que surge como marca de uma alteridade que torna possível o olhar próprio, experiência que já aí era associada a uma certa despersonalização ou, na terminologia fenomenológica, à *redução* do eu biográfico:

Desertei da biografia e dos relógios  
Há uma sombra fresca há um olhar que me vê

um olhar que procura na sombra centrar-se nos meus olhos (OP-I/VN: 47)

Retomamos o livro *Boca Incompleta*. Nessa *dissidência originária*, anterior ao poema e ao “eu”, a que o poeta fazia alusão, reverbera, pois, a alteridade como princípio e força motriz: “[...] A dissidência originária/ onde a boca bebe o princípio da alteridade acesa” (OP-I/BI: 551). O verdadeiro olhar é, assim, dom oferecido por essa alteridade primordial, por esse informulado de onde tudo nasce e onde tudo se extravia, onde o sujeito está simultaneamente na eminência de nascer e de morrer. Como diz Nietzsche num dos seus aforismos, quando olhamos durante muito tempo para um abismo, também o abismo olha para dentro de nós (cf. 1999: 102). Ora, caminhando para esse outro abissal, a criação poética faz-se sob o signo da *excentricidade*: descentra o “eu”, confronta-o com o nada e com o não-saber. Nessa medida, precipita a morte da estrutura egológica e das representações adquiridas, mas é nessa morte que reside a possibilidade de se (re)nascer com as palavras, de se ser delas uma outra invenção:

Aqui é o lugar onde se forma a face  
visível e silenciosa das palavras  
Neste instante desapareço (OP-I/BI: 548)

Habito um movimento no impossível acto de ser  
um murmúrio vem dos lábios escritos da terra  
estou pronto para a liberdade de nascer com as palavras (OP-I/BI: 550)

mas nada nada se sabe e é exactamente aí  
que o eu principia  
a sua própria fábula (OP-I/BI: 554)

A regressão (sempre *ficcional*) ao insondável momento-lugar em que o olhar eclode é — sabemos-lo já — prodígio engendrado pela própria poesia. Ao operar no *extremo do possível*, o lugar por excelência do poético, o poema faz-nos testemunhas desse momento genesíaco em que a *palavra nua* coincide com o *corpo entrevisto*, ou seja, em que um mundo surge, não como duplicação de um outro, mas como uma aparição inédita:

Esta língua feriu-se no extremo do possível  
e eis que ela diz a própria limpidez  
das palavras nuas como o corpo entrevisto (OP-I/BI: 555)

Como mostram os três poemas que temos vindo a citar, a escrita poética assume, em Ramos Rosa, uma dimensão simultaneamente estética, fenomenológica e (pré-)ontológica. Em *Ciclo do Cavalo* (1975), o poeta escrevia que “O vigor da palavra é evidência acesa” (OP-I/CCa: 467), aludindo depois, em *Gravitações* (1983), a uma experiência — poética, claro está — em que “Todo o olhar é uma confirmação do lugar e do ser” (OP-I/G: 943). O poema é, assim, chamado a reactualizar a ligação originária entre olhar/corpo, mundo e ser, o que só se avista como possível porque, como lemos na mesma tríade poética de *Boca Incompleta*:

Uma corrente única atravessa as coisas e as palavras  
O mundo nasce a cada palavra e é a palavra que nasce (OP-I/BI: 548)

Tudo se move num plano total que governa os movimentos paralelos  
do corpo e da escrita (OP-I/BI: 551)

Nesse sentido, julgamos encontrar na escrita poética de Ramos Rosa uma ontofenomenologia *em acto* — da mesma forma que o são, para Merleau-Ponty, os quadros de Cézanne — e uma ontofenomenologia *em discurso*, mais intimamente ligada à sua metapoesia. Uma alimenta-se da outra, e apenas a custo se distinguem. É que, na poética rosiana, não só o poema quer *dizer* a (sua) génese e o próprio movimento de fenomenalização do (seu) mundo, como essa mesma génese reclama, pela sua excedência e absoluta *diferença*, a ficção poética, o *acto* poético. E de que outra forma se poderia dizer esse “aqui” aludido pelo poeta, esse lugar nulo anterior à própria palavra, que não construindo a “ficção do início a boca ausente/ do poema” (OP-I/BI: 552)?

Tal demanda exige um difícil trabalho de equilíbrio — entre o *dentro* e o *fora*, o *sim* e o *não*, o *dizer* e o *não dizer* — que não escapa à marca da falha e da impossibilidade, e que constitui o próprio motor do poema:

eu não escrevo no lugar que se abriu  
estou dentro e fora de uma caverna branca mas fechada  
continuo sempre dentro dentro e sempre fora  
sem encontrar o lugar material e transparente e nulo

que seria a boca do poema e do corpo vivo (OP-I/BI: 552)<sup>185</sup>

Equilibrando-se na fissura ou no *livre intervalo que o rastro das palavras restitui*, a voz poética opera assim na coincidência possível com uma imobilidade em que nada começa, mas onde cabe todo o futuro como possível por vir:

Nada começa afinal E é esse o preço e o prêmio  
Tudo cessou há muito O que se ouve é o futuro  
começo e onde estou é o livre intervalo  
que o rastro das palavras restitui.  
Assim tudo é possível até o próprio princípio (OP-I/BI: 554)

Trata-se, como fomos dizendo, de suspender o mundo e as representações que se oferecem ao olhar e à palavra comuns como realidade, para que irrompa a visão livre do real e, com ela, a de novas realidades possíveis. Nesse sentido, o trabalho da palavra poética não passa só pela restituição de um encontro inaugural com o mundo a partir do limite onde tudo principia, mas também por uma ampliação criativa dessa experiência ou desse vínculo primordial entre o olhar e o seu outro. Na raia do tal *lugar nulo*, e o mesmo será dizer na página em branco, a escrita é fecundo motor de novos possíveis, de novos caminhos: “é o lugar nulo deserto no deserto/ mas a página branca está cheia de caminhos”<sup>186</sup> (OP-I/BI: 551). Nesta medida, a palavra amplia o olhar, iluminando os pontos cegos, como se dirá meridianamente em *O Incêndio dos Aspectos* (1980): “[...] a linguagem ilumina nas falhas do olhar” (OP-I/IA: 739). É por isso que, como leremos em *Gravitações* (1983), “As palavras são por vezes um clarão no dia calcinado” (OP-I/G: 928), uma explosão de luz que revela e trespassa as estruturas fossilizadas ou já gastas do mundo.

Deixamos agora a tríade de poemas de *Boca Incompleta* que nos serviram de farol nas últimas páginas, mas não sem antes ressaltarmos um outro momento da

---

<sup>185</sup> Também em *Boca Incompleta*, um poema intitulado “O impossível grito”, que surge antes dos três poemas que temos vindo a citar, diz de forma implacável o sentido da impossibilidade que trespassa a escrita, a que se associa a tensão entre *olhar e não olhar*: “— aqui onde escrevo e nada principia/ aqui onde o embate é nulo contra o bloco/ onde se cerra o muro onde a ferida não fala// Nenhum impulso emerge do ilimite vazio/ nenhum punho se ergue entre as pregas do abismo// Se escrevo ou falo ainda é o mutismo que fala/ se olho é através de um não olhar” (OP-I/BI: 530).

<sup>186</sup> Encontraremos a mesma formulação em *O Centro na Distância* (1981): “É o branco que me tenta antes de escrever. [...] O branco da página? Uma página está cheia de caminhos.” (OP-I/CD: 839)

mesma obra, uma vez que nos permite introduzir na nossa reflexão uma noção fundamental. Falamos da entrada em cena da noção de *horizonte*<sup>187</sup>, que, sendo aí sinonimicamente associada à noção de *casa*, emerge a sugerir o ponto de chegada do *caminho* poético:

Há um caminho que conduz ao horizonte  
à casa  
onde as palavras repousam  
e a ferida fala o seu nome obscuro (OP-I/BI: 529)

Porém, tal como nos dá a pensar a imagem da casa, este *horizonte* será também o ponto de partida do caminho, pelo que qualquer chegada assume a forma de um regresso. Lembremos, neste sentido, um excerto de Husserl anteriormente citado<sup>188</sup>: “*Toute expérience a son horizon propre. [...] Et cet horizon, dans son indétermination, est toujours co-présent au départ [...].*” (1970: 36) A experiência poética tem, pois, como sugerem os versos rosianos, também o seu horizonte próprio, que não se confunde com o mundo objectivo, como vimos defender Michel Collot (cf. 1c). É desse horizonte que — em sintonia com o que lemos na citação de Husserl — a experiência poética parte, mas é também a ele que, de acordo com a citação de Ramos Rosa, desejadamente regressaria, por via das várias formas de despojamento da palavra e do “eu” de que temos vindo a dar conta. Surgindo como uma estrutura que possibilita a escrita — e o *olhar* que com ela nasce —, tal horizonte traz também a marca do seu limite, dessa evocada *ferida de nome obscuro* que inviabiliza a consumação do regresso ou da elipse.

Na verdade, já em obras anteriores a *Boca Incompleta* (1977) o termo “horizonte” aparecia a carregar uma iniludível dimensão fenomenológica, como nos dão a pensar formulações filosoficamente sonantes, presentes aliás no discurso husserliano, como “horizonte aberto” ou “horizonte interno”. Aparecendo pela

---

<sup>187</sup> A aparição do termo na poesia rosiana remonta à primeira obra publicada pelo poeta, *O Grito Claro* (1958): “Estou como um cavalo esquelético à beira dum horizonte/ perdidos todos os caminhos” (OP-I/VN: 43). Nas aparições seguintes, o vocábulo investe-se cada vez mais de uma conotação fenomenológica, que se tornará manifesta sobretudo a partir dos anos 70.

<sup>188</sup> Cf. nota de rodapé 144.

primeira vez, respectivamente, em *A Construção do Corpo* (1969)<sup>189</sup> e em *A Pedra Nua* (1972)<sup>190</sup>, ambas voltariam a surgir em obras posteriores. Tais expressões não serão decerto estranhas à leitura que Ramos Rosa fez de textos de Husserl ou a ele dedicados, embora o seu sentido naturalmente extravase os conceitos husserlianos, desde logo pela plurivocidade que essas expressões logram em terreno poético, mas também pela leitura que o poeta fez de outros fenomenólogos.

Feita tal ressalva, importa lembrar brevemente que Husserl concebia a experiência do mundo e do próprio “eu” como implicando um *horizonte aberto indeterminado*, um domínio intersubjectivamente partilhado de coisas *aberta e infinitamente acessíveis*<sup>191</sup>. Para além disso, é de notar a distinção que o filósofo fazia entre *horizonte interno* e *horizonte externo*, duas modalidades inextricáveis do horizonte sem as quais não é possível o fenómeno e, assim, o conhecimento (cf. Husserl, 1972: 204): o primeiro refere-se à totalidade do objeto de percepção, incluindo as suas faces invisíveis, as que solicitam uma *indução* ou antecipação; o segundo desdobra-se no entorno de coisas espaciais do objeto percebido e no *horizonte vazio*, não perceptível, que o continua. O horizonte externo será, assim, o campo *aberto e infinito* em que tal objecto se encontra e no qual está em relação com todos os outros objetos, constituindo um horizonte de *segundo grau*<sup>192</sup>.

---

<sup>189</sup> Referimo-nos ao poema “Entre as raízes”: “É o barco de ervas, a rotação lentíssima/ que a tua mão recebe da terra e à terra imprime,/ é o horizonte aberto que o teu rosto absorve,/ é a página que o teu corpo sulca com o rumor da pedra sobre o sulco” (OP-I/CC: 346).

<sup>190</sup> No poema “A estância do dia”: Habitável espaço pleno,/ o surdo nome espesso, o ócio,/ espraia sua toalha branca de horizonte interno.” (OP-I/PN: 456)

<sup>191</sup> Afirma Husserl em *Meditações Cartesianas*: “Por constituição anímica do mundo objetivo compreende-se, por exemplo, a minha efectiva e possível experiência do mundo, do meu eu, que a si próprio se experiencia como homem. Esta experiência é, certamente, mais ou menos perfeita, mas será, pelo menos, experiência enquanto horizonte aberto indeterminado. Para cada homem, todos os outros, na sua dimensão física, psicofísica e psíquica interna, residem neste horizonte, enquanto domínio de coisas aberta e infinitamente acessíveis [...]” (2010: 168)

<sup>192</sup> Em *Experiência e Juízo*, o filósofo pensa o *horizonte interno* em associação com uma forma originária de indução ou antecipação, um modo da intencionalidade que está na génese da experiência do mundo e que consiste em visar antecipadamente além do que é dado, apresentando o *horizonte externo*, enquanto horizonte aberto e infinito de objetos co-dados, como um horizonte de segundo grau que integra o primeiro: “Ainsi toute expérience d’une chose singulière a son *horizon interne*; ‘horizon’ désigne ici *l’induction* qui, par essence, appartient à toute expérience et en est inséparable, étant dans l’expérience elle-même. [...] Cette ‘induction’ originarie ou anticipation se révèle être un mode dérivé d’activités de connaissance originaires, un mode dérivé d’une activité et d’une intention originaires, donc un mode de ‘l’intentionnalité’ qui consiste à viser par anticipation au-delà du noyau donné; mais cette visée [...] va également au-delà de la chose elle-même, prise avec toutes ses possibilités anticipées de déterminations ultérieures [...]. Cela veut dire que toute chose donnée dans l’expérience n’a pas seulement un horizon interne, mais aussi un



Na obra rosiana, as aparições de “horizonte aberto” e de “horizonte interno” posteriores às obras atrás referidas trazem acopladas as noções de *terra* e de *corpo*, desenhando-se um círculo fundamental entre tais metáforas. Veja-se, nesse sentido, o poema “3. Para o incêndio da festa”, de *As Marcas no Deserto* (1978):

Eis a língua em fogo  
o corpo e a terra o horizonte interno  
a pulsação das sílabas sobre a ferida ardente” (OP-I/MD: 593).

Pela forma sequencial como os todos os elementos são evocados, *corpo*, *terra* e *horizonte interno* — o horizonte que, na perspectiva husserliana, guarda o segredo de cada coisa, a sua zona de sombra — podem aqui ser lidos como contemporâneos da experiência poética, dessa experiência da *língua em fogo* ateadada na *ferida ardente*. Cinzela-se, assim, uma coincidência fenomenológica entre experiência poética, corpo e terra/horizonte, tópico que aprofundaremos nas linhas que se seguem e na alínea seguinte.

Note-se que, apesar da indeterminação em que o vocábulo “terra” é mantido naqueles versos, é razoável equacionar — sobretudo se tivermos presente um verso de *Nos Seus Olhos de Silêncio* (1970): “Terra, o solo comum, originário [...]” (OP-I/SOS: 414) — uma correspondência implícita entre a imagem da terra e a noção fenomenológica de *horizonte externo*, ou de *horizonte, tout court*. Ao lermos “o corpo e a terra o horizonte interno”, dificilmente não vemos na *terra* o elemento que ficaria a faltar entre o primeiro e o terceiro elementos: o tal campo aberto e comum em que todos os homens e todas as coisas coabitam. A este propósito, é interessante notar que não encontramos, na vasta obra poética de Ramos Rosa, nenhum recurso à expressão “horizonte externo”, na medida em que, se a nossa hipótese estiver certa, o sentido de tal expressão é colhido na metáfora da terra. É isso mesmo que nos permite pensar *Gravitações* (1983), mais especificamente o poema “Nudez”, em que a *terra* é lapidarmente apresentada como um *horizonte aberto* (expressão a que, como dissemos, Husserl recorre para falar genericamente do horizonte e sobretudo do horizonte externo): “Aqui a terra revelou-se um horizonte aberto/ e as palavras antigas reacendem-se” (OP-I/G: 936).

---

horizon *externe*, ouvert et infini, *d'objets* (Objekt) *co-donnés* (donc un horizon au deuxième degré, référé à celui du premier degré, l'impliquant) [...]” (Husserl, 1970: 37-38)

Versos como os citados permitem-nos afirmar, sem grande hesitação, que Ramos Rosa integrou o coro de vozes poéticas contemporâneas que, na senda de Heidegger<sup>193</sup>, adoptaram a metáfora da terra como extensão da metáfora fenomenológica do horizonte<sup>194</sup>. Esta tendência foi notada por Gerald L. Bruns (cf. 1974: 219-220), para quem a *terra*, investida de tal sentido pelos poetas, remete para o horizonte de ser no qual o homem e o mundo se descobrem, assim como para o próprio horizonte da actividade poética. É isso mesmo que nos dizem vários versos de Ramos Rosa, não nos deixando esquecer de que o horizonte evocado é sempre, antes de qualquer outro, o do próprio poema:

Terra não só do olhar mas da boca límpida  
e grafia do pulso língua absoluta (OP-I/IA: 733)

A tua terra  
só te é dada  
quando a palavra imerge  
no impronunciável (OP-II/IF: 307)

Se há uma pupila que olha na palavra  
o que ela vê é o odor do seu próprio horizonte (OP-II/LAI: 512)

Num dos muitos artigos publicados por Ramos Rosa no *Jornal de Letras* no início da década de 90, intitulado “A arte contra o sistema (Uma moral do instante)?”, encontramos algumas linhas que corroboram inequivocamente a hipótese de a referida *terra* colher o sentido de horizonte do acto poético:

A terra ou a natureza não é somente o tema lírico da poesia de todos os tempos, mas a dimensão intrinsecamente poética como relação vital e horizonte permanente do próprio acto criativo. (Rosa, 1991c: 5)

---

<sup>193</sup> No texto “A origem da obra de arte”, Heidegger dá-nos a pensar a *terra*, noção a que não terá sido estranho o conceito de *horizonte* de Husserl, como uma anterioridade sobre a qual se fundam o homem, o mundo e a obra de arte: “Àquilo em que a obra se retira e que lhe permite surgir diante neste retirar-se chamámos terra. É ela o que surge diante e põe a coberto. [...] O homem histórico funda o seu habitar no mundo sobre a e na terra. Na medida em que a obra [de arte] levanta um mundo, elabora a terra. O elaborar deve ser pensado aqui em sentido rigoroso. A obra faz a própria terra entrar no aberto de um mundo e mantém-na aí. *A obra deixa a terra ser terra.*” (Heidegger, 2002a: 44)

<sup>194</sup> Podemos colocar nesse grupo de vozes o poeta e ensaísta Yves Bonnefoy, como indiciam as seguinte linhas: “Et toujours pendant tout ce temps je gardais en esprit [...] cet instant du jeune lecteur qui ouvre avec passion un grand livre, et rencontre certes des mots mais aussi des choses, et des êtres, et l’horizon, et le ciel: en somme, toute une terre, rendue d’un coup à sa soif.” (Bonnefoy, 1990: 188).

Num livro em que a palavra “terra” se repete quase como um mantra, *Ciclo do Cavalo* (1975), condensam-se os vários sentidos que a palavra vai multiplicando na poesia rosiana, todos eles apontando para um solo originário: o elemento natural, o lugar de pertencimento (casa), o horizonte do olhar e o horizonte da escrita:

Escrever-te é enamorar-me do primeiro nome, a terra,  
a casa, o chão; ligá-los músculo a músculo (OP-I/CCa: 469)

[...]  
alguém quer ver a terra na limpidez do olhar. (OP-I/CCa: 488)

Antes dos olhos terra (não imagem), antes da árvore  
a água  
e assim antes do poema a terra do poema. (OP-I/CCa: 495)

No entanto, dissemo-lo já, a experiência poética tal como meditada em Ramos Rosa aponta sempre para um ponto mais radical, mais originário, do que esse horizonte pensado como estrutura que encontramos no pensamento de Husserl, ainda que não deixe de o abarcar. Daí que o poeta escreva: “O poema é um vaivém entre o núcleo e o horizonte.” (OP-II/FA: 258) Assim, se é verdade que o horizonte da experiência poética marca o espaço, e o limite, que não só torna tal experiência possível como lhe permite ser uma continuação amplificada do olhar sensorial (as tais *palavras que são olhos*, e vice-versa), não menos verdade é o facto de o poema carregar em si o pressentimento de que a sua origem é ainda outra: uma ferida, um abismo ou um vazio que, ao contrário da *terra* — que é ainda uma imagem de enraizamento e suporte —, não se dá como fundamento nem morada. Por isso, como lucidamente escreve Eugène Guillevic, o poema, em última análise, não tem outra raiz para além de si mesmo, do seu próprio devir poema:

L’arbre  
S’enracine dans la terre.

Le poème s’enracine  
Dans ce qu’il devient. (Guillevic, 2001: 226)

Vejamos, voltando a *Boca Incompleta* (1977), dois versos que bem podiam ser uma resposta aos versos de Guillevic:

[...] E é apenas esta  
habitação a cair no nulo que suspensa  
é a palavra do invisível lugar ausente (OP-I/BI: 554)

Nesse vaivém entre o horizonte e o abismo, entre o que pode ser dito e o silêncio, visibilidade e invisibilidade, procuraria Ramos Rosa uma forma poética de abolir a precariedade da existência e do mundo, um *outro* modo de *ocupação do espaço* e de *construção do corpo*, como veremos a seguir.

## **b) Ocupar o espaço, construir o corpo**

*E foi tão corpo que foi puro espírito.*

Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*

Em 1963 e em 1969, respectivamente, Ramos Rosa dava ao prelo *Ocupação do Espaço*<sup>195</sup> e *A Construção do Corpo*, duas obras que, logo no seu título, configuravam um inequívoco programa para o seu caminho poético.

O ideário que serve de pano de fundo aos poemas dos dois volumes é revelado, em boa medida, pelas epígrafes que estes contêm, tal como acontece em grande parte das obras poéticas de Ramos Rosa, sobretudo dos anos 60 e 70. Atentemos, em primeiro lugar, nas epígrafes de *A Construção do Corpo*, todas elas certeiros excertos a desenhar os contornos desse *corpo* a construir e a sua relação com o *espaço*. Abrem o referido livro linhas assinadas por Norman O. Brown e Wallace Stevens: “O corpo humano não é uma coisa ou uma substância dada, mas uma criação contínua... [...]” (O. Brown); “From this the poem springs: that we

---

<sup>195</sup> Em carta de 2 de Outubro de 1961 enviada a Jorge de Sena, Ramos Rosa esclarece que este título se deve a uma definição de Michaux: “L’amour c’est l’occupation dans l’espace” (p. 243). A referida missiva integra um volume, publicado pela Guimarães Editores, que colige a correspondência trocada pelos dois poetas entre 1952 e 1978.

live in a place/ That is not our own and, much more, not ourselves.” (Stevens)<sup>196</sup> (OP-I/CC: 303) Destacamos ainda, a abrir uma parte intitulada “Campo e Corpo”, a seguinte citação de Mucchielli: “Le monde et moi se constituent corrélativement et se structurent réciproquement.” (OP-I/CC: 339)

Naquela tríade epigráfica, surpreendemos várias ideias capitais. Desde logo, a ideia de que o corpo, tal como se dirá do ser, não é uma substância fixa ou inteiramente dada, antes algo em contínuo processo de criação ou construção; depois, a ideia de que tal processo participa do movimento de co-criação ou constituição recíproca que une o sujeito e o mundo. O excerto de Stevens, por sua vez, aparece a lembrar que a construção desse corpo não só será prodígio do poema, mas também a necessária resposta ao lugar indigente em que nos achamos, lugar que não é verdadeiramente nosso e em que não podemos ser verdadeiramente nós. Construir o corpo será, pois, também uma forma de ocupar o espaço — e vice-versa —, ou de, como lemos numa epígrafe de João Cabral de Melo Neto apresentada em *A Ocupação do Espaço*, e que tão bem cabe na poética rosiana, “Cultivar o deserto/ como um pomar às avessas” (OP-I/OE: 193).

A promessa, já insinuada em obras anteriores, de que pela palavra poética são possíveis “clareiras de espaço e corpos libertos” (OP-I/SRT: 137)<sup>197</sup> será, pois, o grande móbil das duas obras mencionadas, nas quais se tornava já evidente a opção da poética rosiana pelo espaço (a imanência) em detrimento do tempo, ou a transformação do segundo no primeiro<sup>198</sup>. Dois versos de *A Construção do Corpo* dizem, de forma lapidar, o que está em causa: “Escrevo para não viver sem espaço,/ para que o corpo não morra na sombra fria.” (OP-I/CC: 320) É, pois, preciso escrever, mobilizar a “linguagem necessária” (OP-I/OE: 188), “para sentir

---

<sup>196</sup> Os versos de Stevens pertencem à obra *Notes toward a Supreme Fiction* (1942).

<sup>197</sup> O verso citado pertence a *Sobre o Rosto da Terra* (1961), obra que antecede *Ocupação do Espaço* (1963). No entanto, encontramos já versos afins em obras anteriores, nomeadamente *Viagem através duma Nebulosa* (1960) e *Voz Inicial* (1960): “e que do sangue a palavra/ abolisse a diferença entre o meu corpo e a minha voz” (OP-I/VN: 44); “A [palavra] que mais se prolonga/ termina e continua/ A que abre um espaço e dança” (OP-I/VI: 121).

<sup>198</sup> Fátima Freitas Morna vê na poética rosiana uma “diluição do tempo em espaço” (1988: 17). Também Jorge Augusto Maximino desenvolverá, na tese de doutoramento que dedicou a Ramos Rosa, intitulada *Philosophie et Modernité dans L’ Œuvre Poétique d’António Ramos Rosa* (defendida em 2009 na Université Paris-Sorbonne e publicada pela Hartmann em 2013), a ideia de que o espaço surge no referido poeta como uma projecção do tempo e de que o tempo se torna, assim, um tempo especializado (cf. 2013: 142-143).

ou ver a terra” (OP-I/OE: 168), mas também “para dizer o espaço/ que subjaz sempre novo” (OP-I/OE: 188). Neste sentido, a escrita surge simultaneamente como uma forma de confirmar *sensorialmente* o espaço e de o ampliar, revelando zonas novas ou não antes avistadas.

Mas, se as palavras do poema são uma forma de *sentir* ou *ver*, como lemos acima, é porque também “elas formam um corpo/ que respira e se move/ que resiste como o ar” (OP-I/OE: 173), sendo com esse corpo potenciado do poema que o poeta busca para si, e para todos nós, um novo espaço e “um corpo novo” (OP-I/CC: 314). Dizemos, assim, com Cristina Almeida Ribeiro, que, na ocupação poética do espaço procurada por Ramos Rosa, nos deparamos com “página, corpo, casa, tornados realidades homólogas” (1985: 15), sendo por via de tal homologia que, como diz a mesma autora, “a palavra, que pudera criar o espaço, vai então criar o corpo, os corpos; aproximá-los, fundi-los” (1985: 22).

Nessa medida, se é certo que o *corpo* invocado em *A Construção do Corpo* assume o “sentido muito concreto de realidade viva e humana, totalidade psicossomática correlacionada com um dado meio físico, totalidade existencial” (Sousa, 1998: 52-53), como afirmava João Rui de Sousa num texto que dedicou ao livro de Ramos Rosa<sup>199</sup>, não menos verdade é que, em tal obra e já em *Ocupação do Espaço*, a meditação sobre o corpo como meio de conhecimento e (re)ligação ao mundo porá metapoeticamente em relevo o dinamismo corporal do poema. Entre corpo do poema e corpo próprio estabelece-se, com efeito, uma homologia essencial, mediada por uma espécie de terceiro incluído que tem a forma de uma promessa: a construção desse *corpo novo* enquanto dispositivo de uma real comunhão com o espaço e com todos os seres que o habitam. Escreveria (bastantes anos mais tarde) o poeta: “[...] escrevemos para sagrar um indivisível corpo/ que não cabe em nós e que nós desconhecemos” (MM: 352). Assim: escrita e corpo ampliando a um tempo o olhar, e os três elementos dançando num ritmo único:

Dou a mão ao meu olhar, dou o corpo ao meu olhar.  
Sou um ritmo único. Respiro. Recomeço. (OP-I/CC: 343)

---

<sup>199</sup> Trata-se de uma recensão crítica publicada no suplemento “Literatura & Arte” de *A Capital* (25 Fev. 1970) e posteriormente recuperada no volume *António Ramos Rosa ou o Diálogo com o Universo* (1998), uma colectânea de ensaios/recensões de João Rui de Sousa sobre a poesia de Ramos Rosa.

No seu dinamismo vital, tal corpo é necessariamente flexível, pulsátil, ondulante, construindo-se no devir e no conjunto das suas operações. “Todo o corpo é uma onda, uma coluna flexível” (OP-I/CC: 345), escreve o poeta em “A construção do corpo”<sup>200</sup>, poema que repete o título da obra que o acolhe. Não obstante a unidade procurada, o corpo torna-se frequentemente presente através das suas partes: “músculos, língua, braços, pernas, sexo” (OP-I/CC: 319), mas também boca, lábios, dentes, mão, pulso, olhos, cabeça, ossos, etc. Na verdade, cada uma destas partes, com as operações e sentidos que lhe corresponde, estabelece formas de correspondência ou de simultaneidade com outras partes, redes que concorrem dinamicamente para a unidade do corpo vivo. Destaca-se, neste contexto, a ligação ou a correspondência essencial entre a *mão* e o *olho*, escrita e visão, como aqui claramente se lê:

Era a mão que me conduzia por entre os troncos e as folhas.  
(Como se houvesse um conhecimento do dia.)  
Era a mão ou este olho oblongo correndo longo músculo. (OP-I/CC: 342)

Da mesma forma, ainda que o corpo seja muitas vezes evocado através de um dos seus sentidos, especialmente da visão, como víamos na alínea anterior, toda a poesia rosiana encena um entrelaçamento dos sentidos, formas múltiplas de sinestesia que não deixam de apontar a plena transitividade entre os sentidos e a escrita, como bem mostram estas passagens do poema “Febre feliz”, de *Ocupação do Espaço*:

[...]  
oiço e ouvindo escrevo  
o que não vejo ainda. (OP-I/OE: 167)

Escrever para sentir ou ver a terra (OP-I/OE: 168)

O corpo inteiro feito *visão* — a visão que se entretece de todos os sentidos — é chamado a ocupar o *espaço visível*, que, também ele, perde o carácter plano e estático devolvido pelo olhar comum, revelando-se um *campo côncavo*, cerzido de infinitos nexos e conjugações. Tudo isto nos é dito, sintomaticamente, num poema

---

<sup>200</sup> Antes de integrar o volume com o mesmo título, o poema foi publicado na *Colóquio: Revista de Artes e Letras* (n.º 39, Jun. 1966: 32).

que, duplicando o título do livro em que se encontra, se intitula “Ocupação do espaço”:

O mesmo espaço visível, ocupa-o.  
Conjugações, nexos, amplo vazio,  
um campo côncavo em arco  
ocupa-o. (OP-I/OE: 195)

*Caminhar e ver*, cada um alimentando o outro no espaço poético como na vida, são formas de concretizar tal ocupação, que se faz de forma progressiva: “caminho, vejo, ocupo/ espaço a espaço” (OP-I/OE: 198). Mas a relação entre o olhar e o espaço não é unidirecional, pelo que a sucessão de verbos apresentada não configura uma lógica de sentido único: o olhar inventa o espaço ao mesmo tempo que é por ele trespassado:

[...] olhos que se inundam  
ou que inventam o espaço  
a partir do olhar (OP-I/OE: 206)

Assim, entre o corpo e o espaço estabelece-se uma inextricável correlação, que a escrita poética suscita e testemunha. Atente-se, neste sentido, num poema intitulado “Campo e corpo”, de *A Construção do Corpo*, no qual tal correlação aventada no espaço poético é exemplarmente aclarada. Nele, lemos: “À mesa de trabalho, a página é vazia./ A luz banha a brancura e um campo emerge ténue.” (OP-I/CC: 347) A página em branco na qual o poema se escreve configura, pois, um *campo* inédito, imagem na qual parecem caber as noções de *espaço* e *horizonte*, ou a de espaço feito horizonte. Nesse *campo*, que aqui emerge como o espaço da escrita, descobre o corpo um novo lugar de respiração e de amplificação, do mesmo modo que o campo é alargado pelo corpo feito olhar. Desta forma, corpo e campo surpreendem-se envolvidos, unificados, faces de uma só respiração que une o dentro e o fora, como reiteram vários versos do referido poema:

Um corpo, quem o sabe, onde começa o sangue?  
Um corpo está no campo, corpo e campo se envolvem  
na paz mútua que nasce, de dentro e fora, una.  
Troncos, membros, olhar circundam campo e corpo.  
O campo que se alarga e que respira é corpo.  
O corpo que ondula e se prolonga é campo.



O olhar alarga o campo, o campo estende o corpo.  
Pernas, braços, tronco estendem-se à extensa terra.  
Um corpo intenso cresce em campo vivo ao sol.  
Nudez de campo e corpo. Um ar só comunica  
sem dentro e fora. [...] (OP-I/CC: 347)

Este *campo vivo* que, como lemos na citação, é alargado pelo olhar, na mesma medida em que constitui o próprio campo de visão, dimensionando o corpo e o alcance do que se vê, configura, como dizíamos, um *horizonte*, um “horizonte aberto” (OP-I/CC: 346) ou um “espaço aberto”<sup>201</sup> (OP-I/OE: 219) que é correlativo da *construção*, ou seja, do fazer-se corpo, obra, do poema e do “eu”. Citamos de cada uma das duas obras em apreço:

Construo um músculo verbal em teu ouvido,  
alimento-me do teu mar visual e lento:  
renasço pouco a pouco no teu horizonte dado. (OP-I/OE: 214)

[...] Aqui sou eu  
um movimento que abre a mão  
a todo o corpo e ao horizonte. (OP-I/CC: 315)

Tal *campo* ou *horizonte* assumirá várias formas, modulando-se em metáforas que remetem para um espaço de enraizamento e habitação do corpo. Para além de *terra*, deparamo-nos com metáforas alusivas a um espaço construído, partilhado

---

<sup>201</sup> É esta (em *Ocupação do Espaço*) a primeira aparição da noção de *espaço aberto* na poesia de Ramos Rosa, nos seguintes versos: “Defronte os ombros nus,/ o espaço aberto: uns braços longos.” A expressão ressurgirá amiúde ao longo da sua obra, até mesmo nos títulos dos anos 2000 (cf. OP-I/EVES: 241, 291; OP-I/NP: 631; OP-II/LI: 22; QN: 20; RN: 12, 15; Pa: 15). Também nos textos ensaísticos a expressão “espaço aberto” é várias vezes mobilizada, curiosamente mais do que “horizonte aberto”. Encontramos, em tais escritos, vários trechos que aclaram o sentido de tal noção na poética de Ramos Rosa, mesmo quando é aplicada no contexto de análise ou comentário sobre obras de outros autores. Num texto sobre a poética de Jorge de Sena que integra *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real I*, lemos: “O mundo que o poema suscita e revela é um espaço aberto, cuja fluidez e indeterminação, e até a contingência de tudo quanto nele se processa em permanente metamorfose, a presença e a ausência, o ser e não ser, são reassumidos numa totalidade que define a verdadeira dimensão temporal do poema, o seu espaço total [.]” (PMIR-I: 122) Também um texto sobre Alberto Lacerda nos fala de um “espaço aberto em que tudo circula e se comunica, espaço livre da irradiação fraterna, da comunhão, da unificação” (PMIR-II: 35). Num ensaio mais tardio, “A dinâmica inaugural da linguagem”, publicado no *Caderno de Filosofias* em 1994, tal “espaço aberto” assoma no contexto de uma meditação filosófica sobre a natureza e o funcionamento da linguagem: “A linguagem é uma abertura em constante automovimento para o fundo e por isso transcende o plano da explicitação lógica e conceptual e, na sua verticalidade, é a ascensão do sujeito ao espaço aberto das presenças vivas irreduzíveis ao conceito mas inerente à dinâmica presencial da linguagem.” (Rosa, 1994c: 44-45)

com outros homens e mulheres, metáforas que espelham justamente a amplificação do espaço poético e humano procurada por esta poesia: *casa, cidade, pátria*. Em *A Construção do Corpo*, encontramos já o espaço poético, esse espaço a *ocupar*, convertido em *cidade* e em *pátria*, moradas novas e incorruptíveis coextensivas ao *corpo novo* a construir. Num poema intitulado “É aqui: talvez uma cidade”, a relação de imbricamento entre o corpo e a cidade, um sendo o futuro do outro, é posta em evidência:

Mas insisto: é uma cidade.  
Ou é ela, a cidade, ou a respiração,  
ou é o tronco largo no meio dela?  
É o corpo que não existe ainda.  
[...]

E se a cidade existe, o tronco existe,  
[...]  
Mas é no vão do corpo que respiro  
o corpo que procuro nesta cidade. (OP-I/CC: 324-325)

estou no centro do meu corpo e da cidade  
a partir das raízes com as fibras mais densas  
circulo  
em toda a parte (OP-I/CC: 348)

Na mesma obra, “pátria” surge a designar um novo “aqui”, um espaço sem localização definida e sem cronologia em que é possível o silêncio, a abundância e o amor:

aqui, ó pátria de água calada e de pão doce,  
da fundura do tempo, da lonjura permanente,  
aqui, bom dia, minha filha. (OP-I/CC: 360)<sup>202</sup>

---

<sup>202</sup> Na oitava das *Elegias de Duíno*, que Ramos Rosa comentou, como veremos mais à frente, Rilke aponta também para um “aqui”, mas o de uma segunda pátria, deceptiva, em que o ser humano se acha, na medida em que carrega em si a lembrança de uma “pátria primeira” originária: “[...] Aqui tudo é distância,/ e lá era hálito. Depois da pátria primeira,/ a segunda parece-lhe híbrida e ventosa.” (Rilke, 1983: 218) Ainda que os versos de Ramos Rosa apresentados falem a partir da ficção de um “aqui” que coincide com a pátria desejada, atravessa-os a mesma consciência de que o espaço que se habita está distante de tal pátria ideal, seja esta a pátria que está por construir, seja, como sugere Rilke, a pátria primeira anterior à queda, a que aludem também vários versos do poeta português: “O ar é o nada do seu ser/ o ser do ser que guarda o ser/ na primeira pátria natural e pura” (OP-II/LAI: 508).

O motivo da *pátria* a construir atravessará várias obras de Ramos Rosa, ganhando particular relevo em *Pólen-Silêncio* (1992) e tendo a sua maior expressão em *Pátria Soberana seguido de Nova Ficção* (1999)<sup>203</sup>. Na leitura de Gastão Cruz, este livro articula-se com um título publicado quarenta anos antes, *O Grito Claro* (1958), na medida em que representa “um regresso ao tempo histórico, mas também trans-histórico, em que a construção da ‘consciência livre’ passou e passa pela coragem de lançar um ‘grito claro’” (Cruz, 2001: 47). Não deixando de ser a pátria concreta, histórica, “a nova pátria restaurada na sua primavera de Abril” (PS/NF: 14), esta *pátria soberana* é sobretudo “uma construção imaginada” (PS/NF: 31). Porém, não se trata de uma mera criação ideal sem efeitos no plano da vida, porquanto, como aclara o poeta, tal pátria imaginada não será apenas *símbolo*, actualizando-se como *consciência viva, substância, acorde ideal em nervos massacrados*:

A pátria é a fantasia de pura verdade  
Ela não existe é a consciência viva  
e se tem um corpo é um corpo que se levanta  
como um volume sobre a sua vontade de construir o mundo (PS/NF: 15)

Pátria não apenas símbolo mas substância  
sempre verde em forte identidade  
acorde ideal em nervos massacrados  
música em surdina quando a fúria vulgar dos homens levanta a voz obscena  
(PS/NF: 19)

Se esta pátria é, como acabámos de ler, *um corpo que se levanta*, também o “corpo é [...] a pátria tão próxima tão longínqua”. Um e outro são “a obra que o homem sonha” (PS/NF: 24), e esta obra, pela qual se constrói e ocupa o “claro espaço da pátria soberana”, será essencialmente poética, a obra daqueles que “só dizem as palavras essenciais” (PS/NF: 15), ou seja, que operam com a palavra justa e despojada. O acto poético é, neste sentido, obreiro dessa pátria sonhada como “habitação universal”, o acto necessário “para que a terra volte a ser a

---

<sup>203</sup> Antes de *Pátria Soberana*, vários são os momentos em que “pátria” surge como sinónimo ou corolário da construção de um corpo e de um espaço novos, entre eles: “O vigor do cavalo, o rigor da palavra/ nua. Pátria do meu corpo.” (OP-I/CCa: 467); “Onde a pátria do corpo, a pantera do ar/ delicioso? [...]” (OP-I/VV: 1067); “[...] Dir-se-ia que o vazio/ se acende e doura a penumbra de uma pátria” (OP-II/LI: 31); “ó enamorado tesouro, essencial realidade,/ em que o desejo é um tranquilo marulho/ pátria sem pátria, incógnita evidência” (OP-II/NS: 159); “para ouvir os ébrios rumores de uma pátria silvestre/ e viver ao nível de um equilíbrio anónimo e incerto/ como um vagabundo em núpcias com o espaço” (OP-II/PS: 373).

habitação humana” (PS/NF: 30). A pátria a construir é, assim, terra, casa e horizonte, congregando o espaço natural originário e o espaço humano, o espaço fenomenológico da vida e o espaço poético; o espaço, enfim, onde um novo corpo (verbal ou físico) e uma nova respiração são possíveis.

A sugestão de que a palavra é um corpo, bem como a homologia entre o corpo natural e o corpo do poema de que já temos vindo a dar conta, surge cedo na poética rosiana, desde logo em *Ocupação do Espaço* (1963) e *A Construção do Corpo* (1969), aprofundando-se em obras mais tardias. Dentro destas últimas, vários são os versos nos quais vemos a palavra poética ou o poema a assumirem a mesma matéria e o mesmo gesto de adesão à vida, bem como o desejo ou o impulso erótico de fusão, inerentes ao corpo físico:

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

Há palavras que sobem intensamente para a luz  
e são corpos que movem as suas cores soprando  
entregam-se tremendo ao que há de mais vivo  
e olham para fora olhando para o centro (OP-II/LAI: 506)

o poema é um sistema de nervos e de músculos (DO: 87)

Ainda nas obras da maturidade, veja-se como, em *Relâmpago de Nada* (2004), esse *corpo*, com a ambivalência que lhe está implícita, é equacionado no quadro de uma fenomenologia da passagem do *implícito* para a *evidência*. Na sua relação com o espaço, tal corpo faz-se lugar de reverberação, ou incarnação, da parte implícita do ser, assim dando origem à *palavra aberta*: “O implícito não se esconde mas incorpora-se no corpo e na fala promovendo a presença evidente do ser vivo.” (RN: 29); “Tudo o que é implícito no corpo e na sua relação com o espaço volve-se o gérmen da palavra aberta sobre o seu próprio seio.” (RN: 19)

O *poema-corpo* burilado na poesia rosiana modela-se de formas diversas, configurando-se frequentemente como corpo vegetal ou telúrico, de que a imagem da *árvore*, de que já falámos neste capítulo (cf. 3a), é um exemplo meridiano. Esta *árvore* tanto surge como metonímia do mundo natural com o qual procura o poeta uma comunhão, essa “verde unidade quase silenciosa” (OP-I/OE: 182) a que alude

um poema — precisamente intitulado “Árvore” — de *Ocupação do Espaço* (1963), quanto como corpo análogo ao corpo do poema: “A pele das árvores é a do teu corpo./ Corpo de página visível.” (OP-I/T: 232) Assim, em vários momentos nos é dado a pensar que, como afirma Ana Paula Coutinho Mendes, “o poeta vai trabalhando a construção do corpo do texto à imagem de um corpo telúrico” (2004: 151)<sup>204</sup>, até ao ponto em que a matéria vegetal da árvore surge como a justa metáfora da matéria do poema: “O que escrevo é uma árvore com os seus pulsos cinzentos.” (OP-I/CV: 1172)

Destaca-se também a configuração do poema-corpo como *mulher*, corpo feminino, entusiasticamente exaltado nesta poesia como o grande mediador do indizível e da invisibilidade. A mulher é uma presença fundadora e longeva na poesia rosiana, surgindo desde cedo associada à génese do acto poético e à visão livre e ampla que este inaugura. Logo em *Viagem através duma Nebulosa* (1960), escrevia o poeta: “Uma mulher condensa-se/ no olhar do poeta.” (OP-I/VN: 17) No livro seguinte, *Voz inicial* (1960), no já citado poema “Corpo e terra”, a mulher surge associada à visão de um “corpo grande”, corpo telúrico primordial e corpo desejado, terra e horizonte do poema: “Vejo o corpo grande, na solidão ignorada,/ na sua alvura larga, toalha viva e água,/ na banheira cantando como é larga a mulher!” (OP-I/VI: 79) Imagem que, na sua irradiação, dirá de multímodas formas a génese e o fim da criação poética, a mulher assomará ainda como o próprio corpo — nu e redondo, *como redondo é o ser* — do poema, como sugere o poeta numa das suas últimas obras, *Génese* (2005):

Por isso o poema é uma mulher que se enrola na sua nudez  
até ser tão redonda como redondo é o ser  
com a sua língua bífida entre os lábios do seu sexo (Ge-C: 24)

Outra modulação fundamental do poema-corpo reside na imagem da *carne*, que guarda simultaneamente um sentido físico, material, e um sentido ontofenomenológico próximo do de Merleau-Ponty. Como antecipávamos no início deste capítulo (cf. 1a), *carne* é a noção pela qual o filósofo dirá uma

---

<sup>204</sup> O exemplo aventado pela ensaísta procede de *A Construção do Corpo* (1969): “Ó cúpulas! Ó céu suspenso!/ Os pés bem firmes, marchou, plantando-me./ Sou uma árvore. Mil folhas tremem. O sol acompanha-me./ Seiva liberta ascendendo ao olhar, nas veias e nos pulsos./ Conductoras fibras, feixes, sílabas, passos, silêncio e canto.” (OP-I/CC: 342)

anterioridade englobante e unificadora, a textura comum a todos os entes, da qual o olhar é uma segregação. Como o mesmo esclarece em *Le Visible et L'Invisible* (1964), *carne* é uma noção última e pensável por ela mesma que não corresponde nem a matéria, nem a espírito, nem a substância, devendo antes ser designada pelo velho termo “elemento”<sup>205</sup> e pensada como um elemento do ser (cf. Merleau-Ponty, 1979: 181-183). Nesse sentido, não designa algo específico e determinável, mas a co-pertença originária entre a carne do corpo e a carne do mundo<sup>206</sup>. Nessa medida, a *carne* mostra-se como *quiasma* ou *entrelaçamento*, *reversibilidade*, *deiscência* (distorção) e movimento, unificando dinamicamente o ser e os entes, sujeito e objecto, tocante e tocado, vidente e visto, corpo e espaço. Assim, como o próprio filósofo dirá, a nova ontologia da *carne* tem por princípio um *ser de indivisão* (cf. Merleau-Ponty, 1979: 258).

Voltando à poesia de Ramos Rosa, evocamos novamente o poema “Corpo e terra” de *Voz Inicial* (1960), na medida em que pensamos já aí encontrar um exemplo da tal dupla acepção, física/material e ontofenomenológica, de “carne”. Ainda que a referida obra seja anterior à publicação de *Le Visible et L'Invisible* (1964), parece por um momento antecipar a acepção que “carne” adquirirá em Merleau-Ponty, quando o poeta escreve: “abraçando a madeira, abraço a carne, a terra viva” (OP-I/VI: 79). É verdade que o termo não surge acompanhado de adjetivos ou complementos que o determinem, o que torna arriscada uma aproximação à noção filosófica. No entanto, a continuidade e a homologia desenhadas entre *madeira*, *carne* e *terra* parecem pressupor que há uma textura comum aos três elementos, de tal forma que, ao abraçar a *madeira*, o sujeito poético abraça a *carne* e a *terra*. Para além disso, talvez não seja despiciendo o lugar intermédio que “carne” ocupa nessa tríade, porventura sugerindo que é ela que opera a continuidade entre a *madeira* e a *terra*.

---

<sup>205</sup> Justifica o filósofo esta opção da seguinte forma: “Il faudrait, pour la désigner [la chair], le vieux terme d'‘élément’, au sens où on l’employait pour parler de l’eau, de l’air, de la terre et du feu, c’est-à-dire au sens d’une *chose générale*, à mi-chemin de l’individu spatio-temporel et de l’idée, sorte de principe incarné qui importe un style d’être partout où il s’en trouve une parcelle. La chair est en ce sens un ‘élément’ de l’Être.” (Merleau-Ponty, 1979: 181-182)

<sup>206</sup> Afirma o autor em *Le Visible et L'Invisible*: “Cela veut dire que mon corps est fait de la même chair que le monde (c’est un perçu), et que de plus cette chair de mon corps est participée par le monde, il la reflète [...]” (Merleau-Ponty, 1979: 297)

Seja esta *carne* entendida como designando a tal textura comum unificadora ou como pura metonímia do corpo ou da matéria sensível, o seu alcance ontofenomenológico mantém-se. Tal como dá a pensar o verso citado, a *carne* é tocada ao tocar-se outra matéria (“abraçando a madeira, abraço a carne”), sendo esse outro corpo, vegetal no caso, que possibilita que aquela possa ser sentida. Para além disso, o verso sugere uma sinonímia ou continuidade entre tal *carne* e a *terra viva*, de tal forma que tocar a primeira é já tocar a segunda, como se fossem um mesmo corpo ou como se entre as veias e a pulsação de uma e de outra houvesse uma perfeita continuidade. Mas também esta *terra*, sabemos-lo já, pode ser entendida, não só como elemento natural, mas como horizonte da experiência sensível e da percepção, bem como horizonte e solo da escrita. Neste sentido, cremos que, embora não possamos ler retrospectivamente, na *carne* que irrompe no breve verso do jovem Ramos Rosa, a noção que viria a ser forjada por Merleau-Ponty, tal verso é suficiente para detectarmos uma ontofenomenologia implícita que, seguramente bebendo já das obras anteriores do filósofo francês, está muito próxima da “nova ontologia” norteada pela noção de *carne* que viria a ser proposta pelo mesmo filósofo, e que Rosa mostraria conhecer em recensões e ensaios mais tardios<sup>207</sup>.

Mas mais nos convence de tal afinidade um trecho de *Nos Seus Olhos de Silêncio* (1970) — obra posterior a *Le Visible et L’Invisible* e *L’Œil et l’Esprit*, de Merleau-Ponty —, no qual lemos: “Adiro/ à minha boca/ de terra/ ó carne da carne” (OP-I/SOS: 412). Nesta *carne da carne*, podemos ler um desdobramento que remete para a *carne* com o sentido ontológico radical que lhe atribui Merleau-Ponty, bem como para a noção de corpo, como *carne da carne* precisamente, que encontramos no referido filósofo. O sujeito poético anuncia a adesão à sua *boca de terra*, ou seja, ao corpo próprio que, pelo entrelaçamento original que o une ao

---

<sup>207</sup> Num texto de *Incisões Oblíquas* (1987), intitulado “Cesariny ou a sublevação da palavra”, Ramos Rosa comenta uma passagem de Cesariny — na qual este escrevia que era “uma carruagem de propulsão por hálito” —, convocando nesse momento a noção de *carne do mundo* merleau-pontyana: “Se, por um lado, ela é um atentado à ordem perceptiva da existência quotidiana, por outro, está enraizada na ‘carne do mundo’ [...]” (IO: 35) No entanto, é no já mencionado texto ensaístico “A filosofia da imanência radical” (*Letras & Letras*, 3 Abr. 1991: 13) que o ensaísta citará directamente Merleau-Ponty para falar de *carne*: “[...] 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)

mundo e em última instância o constitui, é já *terra* — natureza ou, mais radicalmente, horizonte primeiro da manifestação do ser. E ao aderir a essa *boca de terra* o corpo descobre-se carne da *carne*, ou seja, modalidade sensível da *carne*, lugar de dobra onde o visível se torna vidente e o tocável se torna tocante<sup>208</sup>. Escrevia Merleau-Ponty em *L'Œil et l'Esprit*:

Un corps humain est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible [...]. (2011: 21)

Na (meta)poesia rosiana, as noções de *carne* e de *carne da carne* são derradeiramente reconduzidas ao espaço poético e ao corpo do poema, gesto que também encontra eco na filosofia de Merleau-Ponty, quando este nos dá a pensar, especialmente na citada obra *L'Œil et l'Esprit*, que esse corpo que é carne da *carne* se descobre e manifesta de forma premente na criação artística, tornando-se o quadro, por exemplo, um *analogon* do corpo<sup>209</sup>. Será em *A Nuvem sobre a Página* (1978) que Ramos Rosa referirá explicitamente a “carne da escrita” (OP-I/NP: 625), a ela aludindo depois outras vezes, nomeadamente em *Gravitações* (1983), quando nos fala de um “combate pela claridade/ na carne mesma do poema” (OP-I/G: 922). Lugar de adesão jubilosa à carne do mundo, mas também lugar de luta, “carne dolorosa” (OP-II/IF: 289), o poema constrói-se perscrutando, precisamente, não o que lhe é alheio, mas a “carne íntima do seu movimento”, que é ao mesmo tempo a

---

<sup>208</sup> Ao reflectir sobre a experiência estético-ontológica de Cézanne a partir de Merleau-Ponty, Luís António Umbelino esclarece o sentido desse corpo que se percebe como “carne da carne”: “[...] carne da carne, o corpo mais não é do que o lugar onde o visível se dobra sobre si para ser vidente, o tocável para ser tocante — enfim, onde o Ser se dobra para ser expressão.” (2009: 203)

<sup>209</sup> Sendo a pintura moderna o grande objecto da sua reflexão na referida obra, o filósofo estabelecerá uma analogia entre o quadro, o corpo e o imaginário: “Ils [le dessin et le tableau] sont le dedans du dehors et le dehors du dedans, que rend possible la duplicité du sentir, et sans lesquels on ne comprendra jamais la quasi-présence et la visibilité imminent qui font tout le problème de l'imaginaire. [...] Beaucoup plus loin, puisque le tableau n'est un analogie que selon le corps, qu'il n'offre pas à l'esprit une occasion de repenser les rapports constitutifs des choses, mais au regard pour qu'il les épouse, les traces de la vision du dedans, à la vision ce qui la tapisse intérieurement, la texture imaginaire du réel.” (Merleau-Ponty, 2011: 23-24) Isabel Matos Dias comenta a relação entre mundo, corpo do pintor e quadro que encontramos em Merleau-Ponty de uma forma que se nos afigura esclarecedora, e na qual cremos encontrar — se substituirmos o corpo do pintor pelo corpo do poeta e o quadro pelo poema — uma clara ilustração da poética de Ramos Rosa: “Assim, o corpo do pintor é a sua tela primeira, o lugar onde o mundo se inscreve e se rumina, metamorfoseando-se em pintura. A pintura exhibe a incorporação do mundo no corpo e deste no mundo, ‘este estranho sistema de trocas’ ou reversibilidade, sendo o quadro um *analogon* do corpo ou um equivalente do espaço, um invisível que se vê.” (Dias, 2002: 342-343)



possibilidade de um enraizamento (*raízes*) e a de uma sensibilidade presciente (*antenas*), como escreve o poeta em *As Palavras* (2001):

[...] o poema acaricia o rigor do solo  
e alheia-se de tudo que não seja a carne íntima  
do seu movimento entre raízes e antenas (P: 126)

O sentido desta relação estabelecida por Ramos Rosa entre poema e *carne* poderá ser aclarada a partir da obra *Le Corps Cosmos* (2008), do antes citado Michel Collot. Nela, procura o ensaísta francês traçar as coordenadas de uma *poética da incarnação* (cf. Collot, 2008: 10), através de uma reflexão sobre a construção da imagem de um *corpo cosmos* sobretudo em poetas francófonos — como Rimbaud e Mallarmé, mas também poetas do século XX, entre eles André du Bouchet e Francis Ponge — a partir da noção de *carne* aventada por Merleau-Ponty. Veja-se a premissa logo apresentada nas notas iniciais, na qual poderíamos enquadrar também o autor de *Gravitações*<sup>210</sup>:

Il y a une *physique du poème*, qui n'exclut ni le lyrisme, ni même l'interrogation métaphysique, mais qui les incarne dans la chair du sujet, du monde et du verbe. (Collot, 2008: 10)

Esta *física do poema*, em que o foco dado ao significante e à construção material do texto poético se alia à ideia de que há uma *carne* do poema que o coloca, tal como ao nosso corpo, numa relação quiasmática com o mundo e com o ser, modificando, mas não elidindo, nem a questão do sentido nem a da referência, torna-se patente na poesia de Ramos Rosa, nomeadamente em muitos dos trechos já citados. O corpo do poema é, assim, também ele lugar de *quiasma*, tal como este é pensado por Merleau-Ponty:

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)

---

<sup>210</sup>No ensaio “O não-saber imagina-se’ na poesia de António Ramos Rosa, ou o lusco-fusco das imagens”, Catherine Dumas defende precisamente que a poesia rosiana responde ao postulado de Collot que apresentamos em citação (cf. 2021: 140).

Na sequência da definição de *quiasma* apresentada na segunda citação, presente numa das “notas de trabalho” de *Le Visible et L’Invisible*, o filósofo francês firma a necessidade de se elaborar uma nova ideia de filosofia. Ao invés de se querer posse total, sobrevoos da vida ou palavra da total invisibilidade, a nova filosofia deverá, como a literatura, dar a ver pela palavra que toda a relação ao ser é sobretudo um ser-se apossado, bem como dar ver o imbricamento entre o visível e o invisível (cf. Merleau-Ponty, 1979: 313).

Ora, é precisamente isso que a poesia de Ramos Rosa nos dá a ver desde cedo, mas sobretudo em e 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. Particularmente no referido livro, o entrelaçamento e a reversibilidade que são postos em evidência são desde logo os que se desenham entre a escrita e o corpo: “E folha sobre folha ardência de outro corpo/ e mais ardor de ser mais corpo sobre o corpo” (OP-I/IA: 716). Mas tal reversibilidade é também, em sintonia com o sentido que Paul de Man dava ao quiasmo na poesia de Rilke, “the crossing that reverses the attributes of words and of things” (De Man, 1979: 38), a reversibilidade que se desenha entre as palavras e as coisas, seres ou elementos naturais, nomeadamente a árvore e a terra, com toda a carga metafórica que ambas encontram na poética rosiana:

Ó árvore ó palavra ó árvore (OP-I/IA: 711)

Trémulas e pobres, pobres trémulas  
vamos, abram-se aqui sem nenhuma  
poesia na não terra mas terra pobre terra. (OP-I/IA: 719)

Porém, a reversibilidade que a palavra poética detecta e engendra é ainda, em sintonia com o que propõe Merleau-Ponty, a dos dois lados que normalmente são percebidos em antítese quando o olhar opera a partir da “Fractura da visão: o mesmo, o outro/ o centro e o não centro [...]” (OP-I/IA: 715). Neste sentido, o quiasma é a marca de uma continuidade reversível entre o sim e o não, verdade e não verdade, jogo e não jogo:

Final do sim — o ombro branco

e sim do sim do não do não  
jogo de afirmação jogo da mão  
e o primeiro sol na mão na outra mão. (OP-I/IA: 718)

A não verdade e a verdade, a dupla  
vulva longa e querida impenetrável (OP-I/IA: 718)

Aprendi o jogo e o não jogo (OP-I/IA: 718)

Impõe-se, ainda, uma passagem por uma obra da maturidade que, em virtude do seu carácter peculiar, que a situa algures entre o texto poético, o ensaio filosófico e o texto iniciático ou místico, põe em cena uma fulgurante meditação ontofenomenológica sobre a construção poética, na sua relação com o corpo e com o espaço, com o ser e com o vazio. Falamos de *O Aprendiz Secreto* (2005), livro no qual a afinidade com Merleau-Ponty se mantém visível, mas em que também é notória a proximidade a outros fenomenólogos que trabalharam no enalço do filósofo francês, mas cujo pensamento é consentâneo com uma certa perspectiva mística, que na verdade não estava totalmente ausente em Merleau-Ponty. Entre eles, podemos destacar Henri Maldiney, que põe em relevo as noções de *nada* e de *vazio*, apontado para uma proximidade entre estética e mística, e Michel Henry, que poucos anos antes do aparecimento da referida obra rosiana publica *Incarnation: Une Philosophie de la Chair* (2000), obra em que defende a anterioridade e a invisibilidade da *carne*, pensada como substância da Vida e, em última análise, como Deus<sup>211</sup>.

Nunca recorrendo a palavras como “escrita” ou “poema”, *O Aprendiz Secreto* desenvolve-se à volta da noção de *construção*, mais especificamente da “construção da obra”, que, como afirma o seu autor lapidarmente, é “uma construção do espaço” (AP: 13) e “uma construção do corpo” (AP: 29). Como já podemos antever neste momento, tal *construção do espaço/corpo* deve ser entendida no duplo sentido de construção que engendra ou cria o espaço ou o corpo (apontando a locução *do espaço/do corpo* para um complemento directo) e de construção que pertence ao espaço ou ao corpo ou que é por eles engendrada (configurando a

---

<sup>211</sup> Escreve Michel Henry: “Aucune chair n’est susceptible d’apparaître dans l’apparaître du monde” (2000: 59). O aprofundamento desta tese ao longo do livro levá-lo-á a afirmar no final: “Au fond de sa Nuit, notre chair est Dieu.” (2000: 373)

referida locução um genitivo). Assim, se a construção é “sempre uma reconstrução do corpo” (AP: 74), é porque nesse mesmo corpo radica a sua grande fonte de energia: “O corpo é, assim, a grande fonte energética que gera o movimento da construção e lhe abre o horizonte da totalidade originária.” (AP: 72)

Participando, pois, do dinamismo do corpo, da relação quiasmática que este estabelece com a totalidade originária, também a *construção* é apresentada através de um quiasmo, como um *corpo do espaço* e o *espaço do corpo*, o movimento de (re)unificação de corpo e espaço, interior e exterior, sangue e terra:

O corpo e o espaço constituem os dois dados essenciais da correlação do ser no mundo. Cada um deles é condição do outro e é por isso que a construção é um corpo do espaço e é o espaço do corpo, unindo, assim, a interioridade obscura do sangue à fulguração solar da terra. (AS: 79)

E continua o autor no mesmo passo:

Esta unidade é, ao mesmo tempo, um dado originário, dissimulado pelos afazeres da vida quotidiana, e o ritmo do movimento construtivo sempre em unísono com a integridade viva do ser. O espaço do corpo é o espaço da insurreição e da vitória unificadora de Eros sobre as tendências negativas do ser. [...] A unidade indivisível do ser torna-se o domínio da visibilidade pura do espaço em que as energias do desejo se configuram como presenças da realidade viva na unidade essencial com o espaço. (AS: 79-80)

Restabelecendo a unidade originária entre corpo e espaço pela força *erótica* que a move, a criação (ou a *construção*) afirma, como líamos acima, a *integridade viva* e a *unidade indivisível do ser*, expressão que imediatamente nos remete para o *ser de indivisão* tematizado por Merleau-Ponty (cf. 1979: 258). Tal é possível, em primeiro lugar, porque a criação poética comporta um modo próprio de *visão* que, como temos vindo a sugerir, assume sobretudo a forma de uma *afecção*<sup>212</sup>, ou seja, de um

---

<sup>212</sup> A ideia de que a criação poética é, antes de mais, a experiência de uma afecção é aprofundada sobretudo nos textos dos anos 90 que dariam origem a *Prosas seguidas de Diálogos* (2011). Em “A sensação primordial”, lemos: “O sentir é uma articulação originária do homem com o mundo e a linguagem reactualiza esse momento primordial e projecta-o no seu movimento específico [...]” (PD: 110) E continuará o ensaísta, ressaltando a identificação da sensação com a própria aparição do objecto e, assim, da sensação com o momento estético: “O sentir é anterior à percepção, assim como o grito se origina no fundo do ser e, portanto, é mais radical que a palavra. A sensação não se circunscreve à aparência de um objecto figurado, porque ela é a totalidade da sua aparição e o como desse aparecer. Daí a identidade da sensação e do momento estético, uma vez que este não incide nas aparências dos objectos definidos mas na forma ou formação do seu aparecer ou seja na sua totalidade nascente.” (PD: 111) Veja-se, ainda, em “A máquina de escrever e a linguagem”, texto

sentir que, emanando espontaneamente da relação umbilical entre corpo e mundo, é anterior à percepção e aos cálculos da consciência. É porque se reporta a esse momento pré-reflexivo que a criação testemunha e reatualiza esse imbricamento original entre carne do corpo e carne do mundo, interioridade e exterioridade — ideia que motivará, aliás, uma associação crescente entre a criação poética e as experiências erótica e mística na poética rosiana. Mas a referida afirmação da *unidade indivisível do ser*, e assim da unidade espaço-corpo, também só é possível porque a construção integra o modo e o ritmo de fenomenalização de tal ser indivisível, porém dinâmico (*o ritmo do movimento construtivo sempre em uníssono com a integridade viva do ser* — líamos acima). Nessa medida, também a construção acontece como deflagração autopoietica e como processo de encarnação e de espacialização, ou seja, como construção de um novo corpo (do corpo verbal do poema, mas também do corpo que, escrevendo, é escrito ou *excrito*<sup>213</sup>) e de um novo espaço<sup>214,215</sup>. É assim que “cada gesto construtivo [...] desperta, na materialidade da construção, a nascente viva e unificadora do ser” (AP: 20).

---

primeiramente publicado no *Jornal de Letras* (19 Jan. 1993: 19), a forma como o autor faz radicar a linguagem no caldo das pulsões e dos afectos que antecedem a consciência: “Quero eu dizer a linguagem, antes de ser objecto de consciência, está inserida no corpo do sujeito e em contacto com as suas pulsões e afectos.” (PD: 95)

<sup>213</sup> A relação da escrita com o corpo sugerida em Ramos Rosa aproxima-se, em muitos momentos, do que Jean-Luc Nancy nos propõe em *Corpus* (2000), nomeadamente da ideia de que a escrita deve partir do corpo *excrito*, o corpo nu, abandonado ao seu limite, corpo que, escrevendo, conduz a escrita ao limite do sentido: “L’écriture touche aux corps *selon la limite absolue* qui sépare le sens de l’une de la peau et des nerfs de l’autre. [...] Les ‘corps écrits’ — incisés, gravés, tatoués, cicatrisés — sont des corps précieux [...] mais enfin, ce n’est pas le corps moderne, ce n’est pas ce corps que nous avons jeté, là, devant nous, et qui vient à nous, nu, seulement nu, et d’avance *excrit* de toute écriture. L’*excription* de notre corps, voilà par où il faut d’abord passer. Son inscription-dehors, sa mise *hors-texte* comme le plus *propre* mouvement de son texte: le texte *même* abandonné, laissé sur sa limite.” (2000 : 13-14)

<sup>214</sup> A experiência poética assim apresentada aponta-nos, não só uma nova concepção do corpo, mas também uma nova topologia, que porventura poderá ser pensada a partir da categoria de *endo-onto-topologia* forjada por Luís Umbelino a partir do pensamento de Merleau-Ponty: “A ser assim, toda uma nova topologia está, pois, por pensar: uma endo-onto-topologia capaz de dar conta da *espacialidade* inerente a um corpo que é dobra da própria deiscência do vidente em visível e do visível em vidente, logo, também nó da deiscência do espaço espacializante em espaço espacializante-espacializado.” (Umbelino, 2009: 203) Poderá, pois, ser este o mote de novas reflexões que ponham em diálogo a investigação ontofenomenológica e a criação poética.

<sup>215</sup> Tendo-se já dedicado à relação poema-corpo em Ramos Rosa no ensaio *Regard sur la Poésie Portugaise Contemporaine: Gnose et Poétique de la Nudité* (2014) (resultante de uma tese de doutoramento defendida na Université de la Sorbonne Nouvelle — Paris III, em 2011), Maria Helena Jesus defende num artigo recente: “A poesia permanece um estaleiro interminável e inóspito, pois o trabalhador em construção confunde-se com a obra sempre em aberto. A poesia, enquanto combustão verbal do desejo, é um processo de encarnação e de espacialização. Ela produz o corpo e o espaço, que são, por sua vez, a própria possibilidade. Em poesia, parece que o construtor

Promovendo “a festa do encontro” (AS: 79) — com a origem, com a *realidade viva*, com os outros seres —, a escrita poderá ser a invenção de um corpo e de um espaço vitais, de um novo modo de respiração e de um novo horizonte de liberdade<sup>216</sup>; a reinvenção, enfim, da nossa forma de habitação do mundo e da nossa própria existência.

### c) A visão do *aberto*

O *campo* ou o *espaço aberto* de que falávamos na alínea anterior, e que se associaria às figuras da *terra* e da *pátria*, conduz-nos ainda a uma outra noção fundamental, de ascendência rilkeana, que atravessará a poética de Ramos Rosa: o *aberto*. É em *Estou Vivo e Escrevo Sol* (1966), obra publicada apenas três anos depois de *Ocupação do Espaço*, que encontraremos a primeira aparição de “aberto” como substantivo, já aí colhendo um sentido tão radical quanto o que é proposto por Rilke. Escreve o poeta português:

Cobertos descobrimos o aberto  
que há no dentro deste espaço aberto  
É todo o olhar e o ouvir no centro (OP-I/EVES: 291)

O *aberto* introduzido por Ramos Rosa é-nos logo ali apresentado como o que *há no dentro do espaço aberto*, como a interioridade de tal espaço, e associado a uma visão receptiva, mescla de olhar e de ouvir<sup>217</sup>, fazendo-nos lembrar o *olho que escuta*

---

sofre uma afeção ao construir, e a construção é autoafetiva ou engloba uma autoafeção concomitante. Neste sentido, Ramos Rosa considera que a poesia que se priva do corpo separa-se do real.” (2021: 144)

<sup>216</sup> Numa entrevista originalmente publicada no *Diário de Notícias* a 18 de Outubro de 1987, Ramos Rosa confirmava a importância do espaço na sua poesia, associando a abertura poética de um outro espaço à respiração de uma realidade *outra*: “[A poesia é] Uma transgressão, uma criação de um espaço! Uma outra palavra-chave da minha poesia é espaço. Uma transgressão e uma abertura para um espaço, em que o poeta respira uma realidade outra que é a mesma realidade, mas é sentida como outra.” (Rosa, 1991e: 289)

<sup>217</sup> Também Rilke, nas *Elegias de Duino* [*Duineser Elegien*], apela recorrentemente não só à visão, mas também à audição. Logo na primeira elegia, o poeta exorta: “[...] ouve o hálito,/ a mensagem ininterrupta, que se forma no silêncio.” (1983: 195)

evocado por Paul Claudel<sup>218</sup>. Ligando-se à noção de *horizonte*, o *aberto* colherá, no entanto, como já sugerem os versos citados, um sentido mais originário, daí que o poeta escreva, décadas depois, num poema de *Relâmpago de Nada* (2004): “É talvez o aberto que cria o horizonte, é talvez a respiração que abre o mundo.” (RN: 10) Versos como os apresentados — e também, como veremos, alguns dos seus textos ensaísticos — mostram bem o impacto que a noção rilkeana teve na fenomenologia poética do autor de *Estou Vivo e Escrevo Sol*. A fim de avaliarmos tal impacto, atentemos na oitava das *Elegias de Duíno* de Rilke, na qual a noção de *Aberto* surge como o centro gravítico:

Com todos os olhos vê a criatura  
o Aberto. Só os nossos olhos estão  
como invertidos e de todo postos à volta dela  
como armadilhas, em círculos à volta da sua saída livre.  
[...]  
Nós nunca temos, nem um único dia,  
o puro espaço ante nós, para o qual as flores  
se abrem infinitamente. É sempre mundo  
e nunca nenhures sem não: o puro,  
o não-vigiado espaço que a gente respira e  
*sabe* infinito e não cobiça. [...] (1983: 216-217)

Nestes versos, que mereceram a meditação de Ramos Rosa da mesma forma que motivaram reflexões de dois dos seus pensadores dilectos, Heidegger<sup>219</sup> e Blanchot<sup>220</sup>, bem como do poeta e ensaísta seu amigo Roger Munier<sup>221</sup>, o “Aberto”

---

<sup>218</sup> Referimo-nos ao título *L' Œil Écoute* (1946), um conjunto de textos de Claudel sobre artistas e obras de arte.

<sup>219</sup> Lembre-se o já citado texto “Para quê poetas?”, em parte inspirado pela poesia de Rilke, e a divisa, nele defendida, segundo a qual quem mais arrisca são os “poetas cujo canto vira o nosso desamparo para o aberto” (Heidegger, 2002b: 365). No mesmo ensaio, o filósofo alemão reflecte sobre o sentido do “aberto” de Rilke, entendendo-o como o que está livre da restrição das representações humanas: “À conexão completa, aquela a que se vê entregue todo o ente enquanto arriscado, Rilke gosta de chamar ‘o aberto’. [...] ‘Aberto’ significa, na linguagem de Rilke, aquilo que não impede. Não impede porque não restringe. Não restringe porque está intrinsecamente livre de todas as restrições. O aberto é a grande totalidade de tudo aquilo que não está restringido. [...] A restrição no interior do ilimitado é estabelecida pela representação humana. O oposto defronte não permite que o homem esteja imediatamente no aberto. [...] Contudo, também o nome *aberto* se apresenta [...] num sentido ambíguo. Ele tanto significa a totalidade dos nexos ilimitados da conexão pura, como a abertura no sentido da ilimitação que em tudo vigora.” (Heidegger, 2002b: 326-327)

<sup>220</sup> No texto “Rilke et l'exigence de la mort”, que integra *L'Espace Littéraire* (1955), Blanchot interpreta os versos de Rilke citados, destacando o olhar do animal (ou da “criatura”, como lemos na tradução de Paulo Quintela por nós citada) como um olhar que não reflecte, não duplica, antes se faz relação pura com a coisa: “Il est clair que Rilke se heurte ici à l'idée d'une conscience fermée sur

é apresentado como um *puro espaço* no qual todas as criaturas estão imersas e providas de um olhar total — o *animal olhar* que dará título a uma antologia de Ramos Rosa<sup>222</sup> —, à exceção do ser humano, cujos olhos, *invertidos* que estão, são armadilhas que o prendem continuamente às formas do que lhe aparece já como mundo<sup>223</sup>. A noção de *Aberto* liga-se intimamente à de *espaço interior do mundo* (*Weltinnenraum*), a que Rilke aludia já num poema de 1914, um espaço que atravessa todos os seres e no qual se entrelaçam as coisas e o olhar<sup>224</sup>.

Num ensaio que não deixa dúvidas sobre a leitura que o seu autor fez dos comentários de Heidegger e de Blanchot aos versos de Rilke (cf. notas de rodapé 219 e 220), intitulado “Rilke e o ‘espaço interior do mundo’” e publicado pela primeira vez em 1972<sup>225</sup>, Ramos Rosa escreverá:

O conceito rilkeano do Aberto testemunha a consciência que o poeta tinha da opacidade “projectada” da visão humana e da missão que incumbia ao poeta de estabelecer uma relação total com o mundo [...]. (PMIR-II: 84)

---

elle-même, habitée d’images. L’animal est là ou il regarde, et son regard ne le réfléchit pas, ni ne réfléchit la chose, mais l’ouvre sur elle. L’autre côté, que Rilke appelle aussi ‘le pur rapport’, est alors la pureté du rapport, le fait d’être, dans ce rapport, hors de soi, dans la chose même et non dans une représentation de la chose.” (1955: 172).

<sup>221</sup> Munier comenta a “Oitava elegia” rilkeana no ensaio “La déchirure”, presente em *Le Parcours Oblique* (1979), aí aclarando o sentido do estar no *Aberto* de uma forma próxima à de Heidegger e à de Blanchot: “L’Ouvert est d’abord ce qui n’est pas reconnu. La *créature* est dans l’Ouvert parce qu’elle ne se situe pas en lui. Elle y a place et rien de plus. Elle s’y déploie dans une présence égale à son être, immédiate et sans recul. Et c’est pourquoi elle voit l’Ouvert. *D’une plein vue*, dit l’Élégie. Littéralement ‘de tous les yeux’. Si pleinement qu’elle n’en sait rien. Elle le voit, comme elle le sent, comme elle le palpe et le respire, étant dans l’élément sans plus, englobée, immergée.” (1979: 83-84)

<sup>222</sup> Este título dever-se-á muito provavelmente à “Oitava elegia” de Rilke — “[...]/ e olha-se fixamente *lá pra fora*, talvez com um grande olhar de bicho.” (Rilke, 1983: 217) —, bem como à análise que dela faz Blanchot (cf. nota de rodapé 220), na qual é reiterado esse “olhar animal” perspectivado pelo poema rilkeano.

<sup>223</sup> O próprio Rilke clarificaria a noção de *Aberto* numa carta de 25 de Fevereiro de 1926 endereçada a Maurice Betz, um leitor russo que o havia questionado sobre a “Oitava elegia”: “Deve compreender o conceito de ‘aberto’ [...] de *tal* modo que o grau de consciência do animal o insere no mundo, sem que ele coloque o mundo diante de si, como nós o fazemos a cada momento. O animal está *no* mundo. Nós estamos *diant*e dele através da viragem e do desenvolvimento característicos da nossa consciência. [...] O ‘aberto’ não se refere, portanto, ao céu, ao ar ou ao espaço, também *eles* são, para quem observa e julga, ‘objectos’, logo ‘opaques’ e fechados.” (Rilke *apud* Heidegger, 2002b: 328)

<sup>224</sup> Citamos o referido poema a partir da tradução francesa apresentada por Blanchot: “A travers tous les êtres passe l’unique espace:/ espace intérieur du monde. Silencieusement volent les oiseaux/ tout à travers nous. O moi qui veux croître,/ je regarde au dehors et c’est en moi que l’arbre croît!” (Rilke *apud* Blanchot: 1955: 174)

<sup>225</sup> O texto surge na revista *Colóquio/Letras* (n.º 10, Nov. 1972: 25-31), sendo posteriormente recolhido em *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real II*, volume a partir do qual citamos.



Segundo o ensaísta português, Rilke recorre a conceitos como *Aberto, espaço interior do mundo* ou *Invisível*, conceitos que apontam ao “sentido de totalidade”, para pôr a nu a “precariedade da condição essencial do homem, mas não sem que, do mesmo passo, denuncie a falsidade e o vazio de uma civilização extremamente repressiva e artificial” (PMIR-II: 80). Assim, e na esteira das análises de Heidegger e de Blanchot (cf. PMIR-II: 84ss), Ramos Rosa lê nos versos rilkeanos da “Oitava elegia”, muito especialmente na sugestão de que os olhos são *armadilhas*, a indigência da visão humana ditada pela vocação objectivante da consciência, que, mais do que uma condição congénita, é fruto da cultura do cálculo e da posse que anima as sociedades modernas governadas pela técnica.

Mas como operar a inversão ou a conversão de tal olhar? Continuando o seu comentário aos versos rilkeanos, e acolhendo a proposta heideggeriana segundo a qual a possibilidade da conversão está na “interioridade da imanência da consciência”<sup>226</sup>, Rosa escreverá:

É no interior da consciência, no “espaço interior do mundo” que se estabelece a “relação pura”, o acesso ao Aberto. Tal conversão que é, segundo Heidegger, uma “re-versão” ao centro mais íntimo, torna-se possível dentro da própria esfera da consciência, a da sua imanência. [...] A conversão salvadora reverte estas coisas-objectos ao verdadeiro “interior” da consciência onde elas perdem a sua qualidade de objectos e se transfundem umas nas outras. (PMIR-II: 86)

Trata-se, pois, de accionar a visão pela qual as coisas são reconduzidas, não ao interior da consciência que as converte em projecção ou representação, mas, como propõe Heidegger (cf. 2002b: 353), ao *interior do interior* — “o aberto/ que há no dentro deste espaço aberto”, como líamos há pouco num verso de *Estou Vivo e Escrevo Sol* —, ou seja, ao ponto originário no qual as coisas, reveladas no seu livre movimento de transfusão mútua, se doam ao olhar como verdadeira aparição.

---

<sup>226</sup> Em “Para quê poetas?”, Heidegger, seguindo Rilke, afirma: “Esta esfera da objectividade dos objectos permanece limitada ao interior da consciência. O invisível dos objectos pertence ao interior da imanência da consciência. [...] o interior da consciência não-utilizadora mantém-se como sendo o espaço interior, no qual toda e qualquer coisa, para nós, transcende o numérico do cálculo, podendo, liberta de tal limitação, fluir para a totalidade ilimitada do aberto. [...] No entanto, Rilke procura perceber, dentro da esfera da metafísica moderna, [...] o desamparo, [...] de modo que este desamparo, ele mesmo, sendo invertido, nos alberga no mais íntimo e mais invisível do mais amplo espaço interior do mundo. [...] A inversão orienta em direcção ao interior do interior.” (2002b: 350-351, 353)

A procura desse *dentro do espaço aberto*, disponível na *interioridade da imanência da consciência*, dir-se-á em vários poemas rosianos, ecoando em noções como *espaço puro* ou *puro espaço* (à semelhança do que se lê na “Oitava elegia” de Rilke), *espaço interior* ou *espaço interno*:

um olhar que se encerra no seu espaço puro<sup>227</sup> (OP-I/BI: 552)

O olhar vazio é visão de um puro espaço<sup>228</sup>  
onde tudo é exterior e ao mesmo tempo íntimo (OP-I/CD: 827)

como uma pálpebra transparente  
tão semelhante ao espaço do olhar  
e tão solitária como a melancolia de uma ilha  
semelhante ao espaço interior<sup>229</sup> (OP-II/LAI: 494)

Que magnífica dilatação de todo o espaço interno<sup>230</sup>! Estou talvez no centro  
liberto. (OP-I/C: 1130)

---

<sup>227</sup> Veja-se outras aparições da mesma noção, nomeadamente a oscilação entre a ficção de uma estada em tal *espaço puro* e a associação desse espaço à origem, à abundância ou ao desejo: “Bebo nas múltiplas nascentes/ do espaço puro” (OP-I/DS: 984); “Ágil seda e já sopro diurno/ do pleno espaço puro, na trama verde” (OP-I/CV: 1186); “[...] o desejo culmina na música do espaço puro” (OP-II/DN: 82); “Assim um deus criaria o espaço puro” (OP-II/A: 117); “Vou escrever-te incondicionalmente/ com a liberdade de um animal lúcido/ que não deseja ter no teu corpo/ mais do que um espaço puro” (SE: 63).

<sup>228</sup> Encontramos frequentemente a formulação “puro espaço” na poesia rosiana, especialmente a partir dos anos 80, surgindo muitas vezes associada ao olhar, ao silêncio, à liberdade ou a um rosto: “Estamos num regaço onde somos compreendidos e há alguém, talvez apenas um puro espaço [...]” (OP-II/TLM: 98); “[...]/ nada te pedirei na minha ânsia/ de puro espaço,/ de azul imediato,/ de luz para o olvido e o deserto.” (OP-II/NS: 220); “Sem destino, para além dos signos,/ o rosto confiante é o puro espaço” (OP-II/FA: 240); “o puro espaço de um olhar/ uma varanda aberta para um silêncio azul” (OP-II/Cl: 444); “Um riso de brancura um lírio de puro espaço/ a sonora altura do silêncio” (OP-II/LAI: 500); “[...] o vigor novo/ que seria eternidade ou imensidade virgem/ na floração de uns olhos/ de puro espaço de liberdade azul” (OP-II/LAI: 538); “e as sombras levantam as mãos para o puro espaço/ da correspondência visível a um coração imerso/ na invisível matéria sob a chuva errante/ que reúne as idades entre o meio-dia e a meia-noite (OP-II/TR: 583); “Mas se o desejo se retesa/ e treme/ no alvor do branco/ talvez se inverta/ o corpo fatal/ numa solução incandescente/ aberta ao puro espaço” (OP-II/FS: 794); “Eu escrevo para que o universo diga sim no puro espaço/ e esse sim ressoe no meu peito aberto” (MV-ED: 20).

<sup>229</sup> Este *espaço interior* surgirá outras vezes, evidenciando-se a sua associação à brancura ou à pureza: “Todo este espaço interior de fogo branco/ é o privilégio de um instante de silêncio” (OP-II/TR: 571); “Ele eleva-se para além do conhecimento e das suas certezas/ para abrir um espaço interior lavado e puro” (DII-IE: 27); “E então a palavra ondula ao ritmo de um silêncio/ de um espaço interior aberto docemente/ como um fruto fendido melodiosamente puro” (Ge-C: 7).

<sup>230</sup> Também em *Clareiras* (1986), destacamos as seguintes linhas de um poema em prosa, nas quais a expressão reaparece: “Estou dentro de ti, cego e luminoso, sou o teu espaço interno, o teu permanente renascer.” (OP-I/C: 1131) Note-se, no entanto, que a expressão “espaço interno” surge, na poesia rosiana, antes da obra mencionada, nomeadamente em *A Pedra Nua* (1972) e *Ciclo do Cavalo* (1975): “No espaço interno mar/ onde chegaste/ o desejo coincide eterno em si/ no mar.” (OP-I/PN: 458); “Por uma serena viagem em busca de outro espaço/ onde o cavalo beba a luz do horizonte/ onde eu próprio me perca no lugar que é o meu,/ de ninguém e de todos, na paz do

Pedir ao poeta que, pela busca dessa interioridade essencial ou desse *aberto*, liberte as coisas e a consciência das estruturas em que estão cristalizadas é, como defendemos anteriormente (cf. II, 3d), lançá-lo num arriscadíssimo desafio: o acesso a esse espaço puro, a ser possível, implica uma travessia da morte, um despojamento total em que a própria possibilidade de ainda dizer “eu” é ameaçada. Isso mesmo é ressaltado por Ramos Rosa no referido texto “Rilke e o ‘espaço interior do mundo’”, ao reflectir sobre a relação entre o *Aberto* e a *morte* a partir da obra do mesmo poeta:

Para atingir este ponto originário requer-se o despojamento total, a entrega sem reservas ao movimento de desapropriação, ou seja, à morte. [...] Esse movimento que leva à plena aceitação da morte é que nos introduz no *Aberto*, o ‘espaço interior do mundo’ em que nada há a reter de si, em que já não se pode dizer “eu”. *Gesang ist Dasein*, o canto é existência, cantar é ser. (PMIR-II: 87-88)

O *Aberto* reclama do sujeito um despojamento sem reservas, o sacrifício da sua identidade enquanto estrutura que o diferencia e separa de todas as coisas. *Morrer* será, pois, a única forma de adentrar o puro espaço e de, aí, fazer do canto a forma imediata de existência, pois, como lemos na citada elegia de Rilke (1983: 217), “perto da morte já não se vê a morte”, está-se em pura relação com o espaço, tal qual o animal. O sentido desta morte ou desaparecimento do “eu” sugerido em Rilke é também aclarado por Paul de Man, de uma forma, aliás, bastante consonante com a análise de Ramos Rosa:

The assimilation of the subject to space (as the string of a violin) does not really occur as the result of an analogical exchange, but by a radical appropriation which in fact implies the loss, the disappearance of the subject as subject. It loses the individuality of a particular voice by becoming neither more nor less than the voice of things, as if the central point of view had been displaced into outer things from the self. By the same token, these outer things lose their solidity and become as empty and as vulnerable as we are ourselves. (De Man, 1979: 36)

A *morte* de que falamos implica, assim, como propõe a citação de De Man, uma mudança do ponto de vista principal (do sujeito para as coisas), uma reversão

---

espaço interno.” (OP-I/CCa: 486)

do olhar que comporta uma nova fenomenologia. Esclarecerá o ensaísta, colocando em evidência a nova relação quiasmática que nesse ponto se estabelece entre voz poética e coisas, interior e exterior:

The usual structure has been reversed: the outside of things has become internalized and it is the subject that enables them access to a certain form of exteriority. (De Man, 1979: 36)

Também Blanchot reflecte sobre a *morte* a que convida o *Aberto* de Rilke — em linhas que Ramos Rosa também mostra ter lido (cf. PMIR-II: 87-88) —, pondo em perspectiva um novo quadro fenomenológico. Propondo que tal *morte* poderá ser pensada como o equivalente daquilo a que a filosofia chamou “intencionalidade”, o ensaísta apresentá-la-á como a premissa de uma *pura relação* em que estamos finalmente fora de nós, nas coisas elas mesmas, e não na sua representação, que é o nosso estado habitual (cf. Blanchot, 1955: 172-173). Mas essa passagem do “eu” ao *fora*, esse movimento extático da consciência pelo qual esta é lançada para fora de si, exige, paradoxalmente, uma reversão do olhar, reversão que assume a forma de um retorno, de um regresso à intimidade onde consciências e coisas se convertem umas nas outras:

Par la mort, les yeux se retournent, et ce retournement, c’est l’autre côté, et l’autre côté, c’est le fait de vivre non plus détourné, mais retourné, introduit dans l’intimité de la conversion, non pas privé de conscience, mais, par la conscience, établie hors d’elle, jeté dans l’extase de ce mouvement. (Blanchot, 1955 : 173)

Na poesia rosiana, esse movimento paradoxal da *morte*, pelo qual a passagem à exterioridade coincide com um mergulho no *interior do interior* do espaço e da consciência, ponto em que as separações e dicotomias se dissipam e as coisas podem ser verdadeiramente vistas, aflora em vários momentos, surgindo por vezes directamente associado ao *aberto*. Note-se que, depois dos versos de *Estou Vivo e Escrevo Sol* atrás citados, tal noção voltará a aparecer em *O Centro na Distância* (1981)<sup>231</sup>, ressurgindo amiúde nas obras seguintes, mesmo nas mais tardias.

---

<sup>231</sup> “VISÃO VAZIA/restituição do mínimo no ABERTO/ as primeiras minúcias de um estranho e límpido mistério” (OP-I/CD: 813). Nestes versos, destaca-se a utilização de capitais, pouco comum na poesia rosiana, para enfatizar os vocábulos a que são aplicadas, bem como a relação que entre eles se estabelece. Aquela *visão vazia*, por vezes modulada numa *visão nua*, será, pois, a visão

Aludirá, assim, o poeta ao “aberto sem limites” (OP-I/C: 1142), com o qual deseja coincidir: “Agora escrevo na coincidência e na amplitude do aberto” (OP-I/C: 1128). Para tal, procura “Sinais para a nudez sinais para o aberto” (OP-I/CV: 1151), inventa “[...] uma língua aérea/ que desenhe o corpo e o liberte/ na nudez de ser o aberto ignorante” (OP-II/LAI: 550), língua que permita nomear esse “aberto que não tem nome mas requer um nome” (OP-II/LAI: 508), pois uma evidência o incita: “Como um deus sem nuvens o Aberto fulgura” (OP-II/D-PV: 708).

Estar no *aberto* será essa experiência-limite em que, à semelhança do que dizia Rilke, se “morre sem fim de não poder morrer” (OP-II/LI: 63), a experiência de estar no ponto em que interioridade e exterioridade, espírito e matéria, formam uma aliança, como se diz exemplarmente em *Facilidade do Ar* (1990): “Em mim fora de mim a aliança a semelhança.” (OP-II/FA: 249) Uma estrofe de *Le Domaine Enchanté* (1980), poema longo recuperado em *O Centro na Distância* (1981), dizia enfaticamente o quiasma implícito na visão desse *puro espaço*:

O olhar vazio é visão de um puro espaço  
onde tudo é exterior e ao mesmo tempo íntimo  
Todo o interior é nele o puro olhar do exterior  
e a profundidade infinita do olhar silencioso. (OP-I/CD: 827)

Note-se que, da mesma forma que “o espaço se abre à anunciação do vazio” (OP-I/T: 227), como já escrevia o poeta em *Terrear* (1964), também o olhar, para adentrar o *puro espaço*, deve esvaziar-se, despir-se, entregar-se à *morte* — ser o *olhar vazio* que líamos na citação. Ora, como leremos noutros passos da obra poética de Ramos Rosa, é por via dessa nova *visão vazia* ou *nua* que a consciência acede à mais profunda interioridade, encontrando o poeta, nesse movimento de passagem ao *tão fundo e tão por dentro*, a evidência da matéria no seu *presente eterno* e da ligação da consciência ao espaço ou ao *âmbito pleno em sequência natural*:

Toda a matéria cintila cristalina  
em cúpula no seu presente eterno  
e tão fundo e tão por dentro que dir-se-ia  
poder esquecer-se assim nesta visão vazia. (OP-II/NS: 224)

---

propiciada pela *morte*, pela dissolução do “eu” no *aberto* em que tudo — coisas e consciência — é uma mesma ondulação.

Movimento de plácida e redonda consciência,  
não a imagem mas a visão nua do âmbito pleno,  
em que estamos com ele em sequência natural. (OP-II/FA: 244)

Encontraremos uma meditação sobre a relação entre o *aberto* e esse *olhar vazio*, que é “ainda mais exterior do que qualquer olhar” (OP-I/CD: 828), também na ensaística dos anos 90, destacando-se aí igualmente o papel do corpo e das sensações. Exemplo disso é o texto “Ver e não ver para ver”, publicado no *Jornal de Letras* em 1995, no qual Ramos Rosa evocará Rimbaud e o seu desejo de se tornar *vidente*, bem como Didi-Huberman, com este reiterando que “nós não vemos senão o que de algum modo, e sem metáfora, nos olha” (Rosa, 1995: 38). Defende Ramos Rosa que, pela criação artística ou pela palavra poética, pode o ser humano aceder à visão da alteridade que se furta ao olhar habitual, e que tal visão é aberta sobretudo pela sensação, antes de qualquer interposição reflexiva. Esta relação de implicação entre a visão e as sensações, pela qual uma potencia a outra, torna-se mais premente — diz-nos ainda o autor — quando a visão se abre ao *Aberto*, momento nupcial em que reconstituímos o primitivo assombro de quem vê o mundo pela primeira vez:

    Todavia, a visão pode acompanhar e desenvolver as modalidades do sentir quando ela se abre ao Aberto, ou seja, à totalidade da transcendência que lhe é inerente como virtualidade permanente. Ver, em vez de uma redução tautológica perante o excedente das latências invisíveis [...], será constituir o mundo da identificação da alteridade e reconstituir o primitivo assombro e o ingénuo deslumbramento dos homens que viram o mundo pela primeira vez. (Rosa, 1995: 39)

Encontramos a mesma apologia de um *olhar primitivo* em vários passos da sua obra poética, como mostra este excerto de *Lâmpadas com Alguns Insectos* (1992):

    E sendo a solidão completa seria ainda um espaço  
    em que uma derradeira imagem subsistisse  
    que seria o frémio da primeira transparência  
    que deslumbrou o olhar do homem primitivo (OP-II/LAI: 514)

A noção de *aberto* continuará a marcar presença nos últimos volumes poéticos publicados por Ramos Rosa, como comprova *Relâmpago de Nada* (2004), livro escrito numa prosa que pouco se diferencia da que encontramos nos referidos

textos ensaísticos dos anos 90. Como dirá Paula Cristina Costa, neste livro o poeta “recria esse conceito do *Aberto* de Rilke e dá-lhe uma voz renovada: como a possibilidade de criação, pela palavra poética, de um novo espaço livre e uno” (2006: s.p.). De facto, vários são os momentos em que nos deparamos com uma meditação da palavra poética em que se enfatiza a correspondência primordial entre a palavra e o *olhar aberto à origem*, bem como a relação da palavra com o *aberto*:

Entre a palavra que se abre e o olhar aberto à origem há uma correspondência primordial e por isso nenhum dos dois é anterior ao outro ou cada um deles é anterior ao outro. A palavra abre para o aberto e esse aberto é a visão que a palavra instaura no seu percurso essencialmente originário. (RN: 23)

Nestas linhas, o *aberto* logra uma definição bem específica, que, na verdade, está subentendida em todas as aparições do termo nesta (meta)poesia em que a palavra é o núcleo de todas as operações: *o aberto é a visão que a palavra instaura no seu percurso essencialmente originário*. Neste sentido, o *aberto* é uma criação da própria palavra poética, a visão e simultaneamente o espaço que a palavra abre na sua travessia essencial em direcção à origem, ao ponto abissal em que ela mesma ainda não existia. Isso mesmo era já sugerido numa obra anterior, *O Sol É Todo o Espaço* (2002), quando poeta meditava assim a escrita do próprio poema: “Vou escrever-te incondicionalmente/ com a liberdade de um animal lúcido/ que não deseja ter no teu corpo/ mais do que um espaço puro” (SE: 63). Eis a reiteração dessa possibilidade há muito apontada pelo poeta, como vimos na alínea anterior, de a palavra reconciliar o olhar com o espaço, e de essa nova visão abrir um espaço novo: “Se a linguagem surge, a árvore vive,/ olhar e espaço se reúnem.” (OP-I/PN: 428); “Mas se escrevo é porque quero habitar um espaço novo” (OP-II/TR: 561).

Com efeito, não é difícil perceber que Ramos Rosa decerto terá concordado com Blanchot quando este, a partir da leitura de Rilke, conclui: “*L’Ouvert c’est le poème.*” (1955: 183) E não menos concordaria com a explanação que o ensaísta francês faria dessa frase que apresentava como um aforismo:

Le poème — et en lui le poète — est cette intimité ouverte au monde, exposée sans réserve à l’être, est le monde, les choses et l’être sans cesse transformés en intérieur, est l’intimité de cette transformation, mouvement apparemment

tranquille et doux, mais qui est le plus grand danger, car la parole touche alors à l'intimité la plus profonde [...]. (Blanchot, 1955: 206)

O poema é, pois, essa arriscada passagem à *intimidade mais profunda*, a esse espaço tão doce quanto *terrível*, como lembram Rilke e Hölderlin. E tal passagem apenas é possível porque o poema, como Ramos Rosa escreverá em *Relâmpago de Nada*, “não reproduz nem designa porque o seu movimento se antecipa à cristalização dos conceitos e das enunciações póstumas” (RN: 31). É, pois, na medida em que se faz *relâmpago de nada*, “linguagem do implícito e do virtual” (RN: 26), que a palavra poética abre o *aberto*, o espaço livre da intimidade entre consciência, mundo e ser, como aprofundaremos na alínea seguinte. Mas, longe da segurança do olhar mundano e das enunciações já caucionadas, nada é garantido, daí que o poeta reitere: “O acto poético é um acto de fé no improvável.” (RN: 32)

#### **d) No limite da visão: *algo/há, invisível, figura***

[...] como o há é exterior e anterior aos mundos, há e há-sempre é a mesma coisa [...].

Maria Gabriela Llansol, *Inquérito às Quatro Confidências*

Afirmou Pascal Fleury que a poesia de Ramos Rosa “provoca a vertigem de uma nova aprendizagem do ver” (2004: 235). Se tal é verdade, é porque esta poesia nos conduz ao limite da visão, fazendo da palavra poética o lugar extremo em que o olhar se cruza com um absoluto desconhecido que é a génese do próprio poema. Num ensaio de *Poesia, Liberdade Livre* (1962), precisamente intitulado “A génese do poema”<sup>232</sup>, já Ramos Rosa escrevia: “Este fundo original é desconhecido, porque a razão não o pode determinar[.]” (PLL: 51) Assim, cedo vemos aflorar na meditação rosiana em torno do fenómeno poético noções como *algo, abismo, desconhecido, indeterminado, informulado, infigurável* ou *indizível*. Sobretudo a partir

---

<sup>232</sup> O ensaio foi antes publicado, com o título “A experiência poética”, na *Colóquio: Revista de Artes e Letras* (n.º 9, Jun. 1960: 47-49).



dos anos 80, ao perspectivar o poema a partir de uma ontofenomenologia mais radical — próxima, como antes dizíamos, de filósofos como Merleau-Ponty, Levinas ou Derrida<sup>233</sup> —, a poética rosiana agudizará o carácter desconhecido dessa origem, desse *outro* que está na origem do poema e que descentra o próprio ser, destacando-se a noção de *invisível* e outras noções-limite como *anónimo*, *nada* ou *vazio*.

Na metapoética rosiana, o carácter absolutamente desconhecido *disso* que se manifesta no acto poético cedo ganha expressão através da recorrência do pronome “algo”, como modo de designar o que não tem uma forma nem um nome específicos. Nesse *algo*, facilmente ouvimos ressoar o *il y a* de Levinas<sup>234</sup>, noção seminal que tanto inspiraria a reflexão de Merleau-Ponty em torno do *invisível*, como o pensamento do *neutro* a que Blanchot daria forma nas obras da maturidade.

Em *De l'Existance à l'Existant*, obra publicada em 1947, Levinas propunha a expressão “il y a” para designar a deflagração ou o rumor impessoal, anónimo, do ser, aquilo que murmura no fundo do próprio nada (cf. Levinas, 1990: 94). Contra ou para lá da ontologia de Heidegger, a noção levinasiana pretendia sinalizar um ser que é pura indeterminação, pura existência sem existentes, vazio pleno e murmúrio incessante, ou, na leitura de Blanchot, “ce courant anonyme et impersonnel de l'être qui précède tout être, l'être qui au sein de la disparition est déjà présente” (1949: 320). Gravitando em torno deste *il y a*, Levinas e Blanchot radicalizaram a tal ponto o carácter misterioso do ser que este deixava de ser subsidiário, como propunha Heidegger, de uma verdade ou de um sentido que a linguagem, enquanto veículo da *alethéia*, era chamada a desvelar, convertendo-se

---

<sup>233</sup> Numa carta enviada a Roger Munier com data de 9 de Agosto de 1976, Ramos Rosa dava conta da leitura das obras *Totalité et Infini*, de Levinas, e de *Marges de la Philosophie*, de Derrida, leitura já denunciada, de resto, pelos seus ensaios e textos críticos.

<sup>234</sup> Em carta de 22 de Setembro de 1983 endereçada a Roger Munier, Ramos Rosa fazia referência ao *il y a* levinasiano ao abordar a antinomia presença/ausência em contexto poético a partir do livro *Furtive Présence: Essai sur la Peinture de Denise Esteban* (1983), que o seu interlocutor (e autor da referida obra) lhe tinha enviado. Escrevia Ramos Rosa: “De facto, a presença para mim é como uma mutação da ausência, mas onde a ausência permanece ausência. Ousaria dizer que, no fundo, é como se não houvesse nenhuma mudança: a mudança não é mudança, a distância permanece, a presença é presença vazia, ausente, presença do vazio que deixa de ser negativo para ser de acordo com a transparência misteriosa do *il y a*. O indizível, então, é como se falasse através de um fio de silêncio.” (Tradução nossa.)

antes numa presença que se afirma como ausência e rumor anónimo, alguém ou além das categorias de verdade e de sentido.

O *algo* rosiano assoma carregando não só a mesma consciência de que alguma coisa resiste à nomeação, mas também um sentido próximo do referido *il y a*. Voltemos, uma vez mais, a *Ocupação do Espaço* (1963), obra na qual esse indeterminado e indeterminável que está em jogo na escrita poética se apresentava já como um incontornável tópico metapoético. Num poema intitulado “Algo se forma”, o poeta ensaia, através de sucessivas interrogações, várias figurações possíveis desse *algo* que não se cristaliza numa face visível: “Alguém escreve./ Que lago se forma?// [...]// Que segredo se forma? Ou forma se desvenda?” (OP-I/OE: 171, 173). Num outro poema do mesmo livro, o poeta lançava já uma derradeira pergunta: “Não penso ou penso: que há?” (OP-I/OE: 187) — questão que encontrará porventura, em *Quando o Inexorável* (1983), a sua resposta mais justa, em jeito de resumo desta poética: “O que há é linguagem, é a visão de um inteligível fragmento do real.” (OP-I/QI: 891)

Nas obras das décadas de 80 e seguintes, este *algo* que carrega em si a marca de uma absoluta indeterminação ganha espaço poético. Veja-se, em *O Incerto Exacto* (1982), obra em que o vocábulo surge repetidas vezes, a constatação “Acende-se algo na garganta” (OP-I/IE: 865), bem como a alusão a “algo simples inacessível” (OP-I/IE: 866), a “[...] algo/ que se designa aqui/ na evidência” (OP-I/IE: 872) ou a “algo cintilando lá no fundo” (OP-I/IE: 880). Será, no entanto, em *Gravitações* (1983) e em *Dinâmica Subtil* (1984) que tal *algo* assumirá explicitamente uma natureza afim da referida noção levinasiana. Se, na segunda obra, é apresentado como um *rumor incessante* que gera a repetição — “Algo começa começa como começa o tempo// Rumor rumor incessante” (OP-I/DS: 956) —, em *Gravitações* surge como aquilo que é sem nome e sem imagem, o que está ainda e sempre por dizer, assim configurando, não uma presença actualizada, mas uma promessa: “algo que começa e é sem nome/ e sem imagem” (OP-I/G: 922); “Algo está por dizer Ao longe o diamante/ da distância a promessa fulgurante” (OP-I/G: 938). O mesmo é reiterado no poema “Algo sem nome”, de *Facilidade do Ar* (1990), no qual tal inominável se apresenta como o próprio motor da palavra poética:

Algo que não tem nome

e que nunca o terá  
procura talvez mover estas palavras  
para que sejam portadoras de clemência. (OP-II/FA: 263)

Será, no entanto, em *Passagens* (2004), num poema intitulado precisamente “Algo”, que o poeta apresentará uma meditação de maior fôlego sobre esse *algo*, associando-o ao vazio, à ausência, ao silêncio ou a um mistério (em que ouvimos ressoar Rilke). Para além disso, note-se, o poeta associará tal *algo* a uma ausência de centro, quando antes tal centro era uma hipótese celebrada na sua poesia, apresentando-o como uma irreparável ausência que, na sua aparente inanidade (não é *nada* nem *ninguém*), dilacera todas as raízes e suportes, e a própria possibilidade de um horizonte:

Algo que nunca saberemos  
se está aqui, se não está  
ou se está é como um círculo vazio  
ou uma mancha de silêncio inexplorável.

Dizem: é um mistério ou um enigma.  
Mas o que é um mistério,  
o que é um enigma?  
Nós não sabemos, mas alguns sabem  
que nada está no centro  
e que o próprio centro não existe.

Mas como preencher este vazio?  
Quem do silêncio fará jorrar o canto?  
Quem o escuta nada ouve ou ninguém ouve.  
Mas não sendo ninguém não sendo nada  
esta ausência atravessa a vida inteira  
e rasga-lhe as raízes e suportes  
na agonia de um impossível horizonte. (P: 23)

Também as noções de *anónimo* e de *neutro*, a que nos dedicaremos no capítulo seguinte, surgirão, na poesia de Ramos Rosa, como formas de designar esse *algo/há* que não comporta género, número ou nome, indiciando, pela radicalidade que lhes está implícita, um estiramento da questão da linguagem e da escrita poéticas até aos limites do domínio ontológico.

Olhando para o domínio da teoria da literatura, encontramos na noção de *matéria negra* forjada por Manuel Frias Martins uma fecunda base para uma reflexão sobre esse *algo* que, tendo adquirido várias designações ao longo da história da literatura e da teoria literária, aparece na poética de Ramos Rosa. Na obra *Matéria Negra: Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*, vinda a lume em 1993, o referido autor parte do “reconhecimento da presença desta figura que se mostra pela própria impossibilidade de figuração”, para propor uma “nova formulação” que, pressupondo todas as designações que esse infigurável foi assumindo (inefável, indizível, inominável, etc.), não se confunda com nenhuma delas, nem se submeta aos seus códigos (Martins, 1995: 45). É neste contexto que o ensaísta apresentará “o conceito metafórico de *matéria negra*” (Martins, 1995: 30), por analogia com a matéria escura (*dark matter*) de que falam a astronomia e a astrofísica (cf. Martins, 1995: 45-46), para designar “o mundo de pluralidade imanente que possibilita a literatura” (Martins, 1995: 45).

Desde logo, parece-nos interessante notar a opção por um *conceito metafórico* relacionado com a astrofísica, uma vez que também Merleau-Ponty (defensor, como já antes dissemos, da adopção desse tipo de conceitos em contexto filosófico) recorreu ao léxico da física moderna para dar conta da sua nova ontologia, ao associar o ser a palavras como “vibração” ou “onda”, ou ao recorrer a expressões como “espácio-temporal” ou “campo perceptivo”. E assim também Ramos Rosa, como já pudemos ir vendo, ao meditar sobre a criação poética em poemas e em ensaios. Sem querermos forçar uma correspondência com o conceito metafórico de Manuel Frias Martins, não podemos deixar de notar que também na poesia rosiana encontraremos alusões a uma *matéria escura* ou *negra*. Logo em *Viagem através duma Nebulosa* (1960), o poeta escrevia que “*de toda a matéria escura/ sufocada e contraída/ nasce o grito claro*” (OP-I/VN: 13), referindo-se, em *O Incêndio dos Aspectos* (1980), a “Um gesto da matéria amorosa negra” (OP-I/IA: 725). Teoria literária, filosofia e poesia encontram-se, assim, debaixo de um chapéu metafórico comum quando procuram dizer esse indizível que subjaz a todo o discurso.

Mas mais nos interessa no referido conceito metafórico de *matéria negra* o facto de, como esclareceria Manuel Frias Martins num artigo publicado no *Jornal de Letras*, “ao apontar para um momento anterior à constituição do sentido, [...]”

permit[ir] compreender o literário para além dos limites impostos pelas determinações referenciais da linguagem” e a partir da “ausência de um valor lógico” (1993: 9). Falando “daquilo que não se vê”, tal conceito abre espaço para um discurso sobre a literatura que não se restringe às “várias formas objectivistas de conceptualização do literário” (Martins, 1993: 9). Ora, parece-nos que foi precisamente isso que a meditação metapoética e a ensaística de Ramos Rosa procuraram mostrar em relação à escrita, pondo em desfile várias noções que, pelo que dissemos, podem ser fecundamente acolhidas num instrumento teórico como é o conceito de *matéria negra*, com a salvaguarda nele implícita de que o essencial do literário/poético transcende sempre qualquer conceptualização, código, escola ou crítica.

Dentre as várias formulações que tal *algo* conheceu ou inspirou nos textos de Ramos Rosa, importa-nos agora atentar, uma vez que este capítulo orbitou em grande medida em torno da *visibilidade* propiciada pela escrita, na noção de *invisível*. Curiosamente, vemos tal vocábulo multiplicar-se na sua poesia e nos seus comentários à poesia de outros autores, sobretudo nas recensões que seriam coligidas em *A Parede Azul* (1991)<sup>235</sup>, antes de ganhar expressão nos seus ensaios. Mas é precisamente pela ensaística que começamos, para fazer o recorte geral do *invisível* rosiano. Defendendo, nos ensaios dos anos 90, que a linguagem “suscita e actualiza o mundo virtual e invisível” (Rosa, 1994c: 44), como se lê no artigo “A dinâmica inaugural da linguagem”, e que o olhar do poeta, do artista e do filósofo se abre às “virtualidades” do objecto para além da sua “individualidade visível” (Rosa, 1995: 38), como escrevia no já citado “Ver e não ver para ver”, o ensaísta associava o acto poético a uma dimensão de invisibilidade que, como já vinha a mostrar a sua poesia, é também ela meditada na proximidade do pensamento de Merleau-Ponty.

---

<sup>235</sup> A título de exemplo, veja-se dois passos provenientes, respectivamente, do texto “A fabulosa escrita de Herberto Helder”, publicado originalmente no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (3 Jan. 1989: 9), e do texto “Carlos Poças Falcão ou a revelação na in-significância”, ambos recolhidos em *A Parede Azul*: “[...] a génese poética conduz ao aniquilamento, mas, do mesmo passo, a uma explosão da substância mesma da obscuridade (ou do invisível). [...] A imaginação material de Herberto Helder condu-lo a uma visão do invisível, ou seja, à noite da subjectividade abissal na sua concêntrica e inexpugnável interioridade.” (PA: 57-58); “O invisível é o alvo da perseguição poética e dele apenas se pressente um ‘sobressalto’ [...]. O poeta escreve na impossibilidade radical de figurar o invisível mas essa impotência é criadora: o impossível não é dito mas inter-dito na sua invisibilidade.” (PA: 168)

Voltamos, portanto, ao filósofo francês, começando por dizer que a radicalização da dimensão desconhecida do ser por ele operada se revela na forma como, nas obras mais tardias, dará a pensar a relação entre o visível e o invisível, e sobretudo a natureza deste último. Nas “notas de trabalho” de *Le Visible et L’Invisible* (1964), tais questões ganham particular relevo, defendendo o filósofo, a partir da noção-chave de *punctum caecum* (ponto cego), que é a própria visibilidade que comporta uma invisibilidade<sup>236</sup>:

Quand je dis donc que tout visible est invisible, que la perception est imperception, que la conscience a un “*punctum caecum*”, que voir c’est toujours voir plus qu’on ne voit, — il ne faut pas le comprendre dans le sens d’une *contradiction* — [...] — Il faut comprendre que c’est la visibilité même qui comporte une non-visibilité [...].” (Merleau-Ponty, 1979: 295)

Numa outra “nota de trabalho”, encontramos um princípio que se revela fulcral para o entendimento desse invisível que resiste nas pregas do visível. Afirma Merleau-Ponty que o invisível não deve ser pensado como um outro visível possível, nem a partir da categoria de objecto, mas antes como pura transcendência sem máscara ôntica, não projectável a partir da ordem da visibilidade (cf. Merleau-Ponty, 1979: 278)<sup>237</sup>. Vemos assim como este *invisível* se aproxima do *il y a* de Levinas, de que é, aliás, assumidamente devedor<sup>238</sup>.

---

<sup>236</sup> A mesma questão aflora em *L’Œil et l’Esprit*, aí esclarecendo o autor que cada coisa visual funciona como uma dimensão, na medida em que surge como o resultado de uma deiscência ou distorção do ser, sendo assim próprio do visível ter um forro de invisível e torná-lo presente como uma certa ausência: “Chaque quelque chose visuel, tout individu qu’il est, fonctionne aussi comme dimension, parce qu’il se donne comme résultat d’une déhiscence de l’Être. Ceci veut dire finalement que le propre du visible est d’avoir une doublure d’invisible au sens strict, qu’il rend présent comme une certaine absence.” (Merleau-Ponty, 2011: 85)

<sup>237</sup> “Principe: ne pas considérer l’invisible comme un *autre visible* ‘possible’, ou un ‘possible’ visible pour un autre: ce serait détruire la membrure qui nous joint à lui. D’ailleurs comme cet ‘autre’ qui le ‘verrait’, — ou cet ‘autre monde’ qu’il constituerait serait nécessairement relié au nôtre, la possibilité vraie reparaitrait nécessairement dans cette liaison — L’invisible est là sans être *objet*, c’est la transcendance pure, sans masque ontique.”

<sup>238</sup> A expressão “il y a” é várias vezes utilizada por Merleau-Ponty, nomeadamente em *Le Visible et l’Invisible*, precisamente para designar a dimensão silenciosa do ser que resiste no reverso de qualquer saber, de qualquer pergunta pelo sujeito, de toda a afirmação e de toda a negação: “‘Que sais-je?’, c’est non seulement ‘qu’est-ce que savoir?’ et non seulement: ‘qui suis-je?’, mais finalement: ‘qu’y a-t-il?’, et même: ‘qu’est-ce que le *il y a?*’, — ces questions n’appelant pas l’exhibition de quelque chose dite qui y mettrait fin, mais le dévoilement d’un Être qui n’est pas posé, parce qu’il n’a pas besoin de l’être, parce qu’il est silencieusement derrière toutes nos affirmations, négations, et même derrière toutes questions formulées [...].” (1979: 169)

Tal perspectiva encontra respaldo, mas também novas irradiações, na obra poética de Ramos Rosa, que já em *A Construção do Corpo* (1969) apontava para a reversibilidade que irmana o visível e o invisível: “Invisível o que se lê,/ o visível que se não lê.” (OP-I/CC: 314) Em *Boca Incompleta* (1977), por outro lado, encontramos a sugestão de que o invisível decorre de um determinado ponto de vista, do ângulo a partir do qual o olhar opera, quando o poeta alude ao “resto do que se produz continuamente/ mas que é invisível deste lado do real” (OP-I/BI: 548), fazendo lembrar o *punctum caecum* evocado por Merleau-Ponty.

Em obras posteriores, tal *invisível* ampliará o seu sentido em solo metapoético. Nesse sentido, veremos o poeta a acentuar a sugestão de que a escrita é uma “revelação do invisível” (OP-I/QI: 901), como lemos em *Quando o Inexorável* (1983), proposta que será afinada em títulos dos anos 90, nos quais a escrita poética surgirá como um ofício que se faz necessariamente entre o visível e o invisível: “E se o poema é corpo ou é passagem/ é porque se alimenta do obscuro como de um foco/ que ilumina não o que tu vês/ mas o que está entre o visível e o invisível” (OP-II/IF: 314); “escrever é um ofício entre o visível e o invisível” (OP-II/D-PV: 761). Assim se consolidava a interdependência poética e fenomenológica entre os dois domínios, bem como a noção de que a escrita só nos fará avistar o que é *invisível deste lado do real*, como antes escrevia o poeta, se não temer o “vaivém equívoco do visível e do invisível” (OP-II/Tr: 661), como o mesmo escreveria em *Tr3s* (1995). Mas os versos citados indiciam também já o *implícito* e o *virtual* a que, como antes mostrámos, Ramos Rosa associaria o invisível nos seus ensaios mais tardios, e que se tornariam palavras centrais nos textos fortemente metapoéticos de *Relâmpago de Nada* (2004). Aí, desenvolve o poeta uma meditação sobre a palavra poética enquanto “linguagem do implícito e do virtual” (RN: 26), associando o real do poema ao *implícito (invisível)* que reúne os contrários e que, embora oculto, nutre toda a manifestação:

A referência do poema não é o real instituído mas esta dimensão que reúne os contrários e subjaz à sua unificação. O real nunca é actual mas o implícito que na manifestação não se manifesta e preserva em si a parte obscura e nutritiva do poema. (RN: 32)

Ao abrir espaço a esse informulado que temos vindo a procurar iluminar, a meditação rosiana abria-se também a novos horizontes ontológicos. Atravessado por esse informulado que resiste a todas as manifestações e categorias, o ser será pensado, como antes aclarámos, como “Outro ou, antes, o movimento que leva o mesmo a tornar-se outro” (PA: 23), inviabilizando-se o princípio da identidade pelo qual tal ser seria plena presença a si mesmo e a linguagem a sua mera tradução. Este ser que, sendo *o movimento que leva o mesmo a tornar-se outro*, não encontra apaziguamento nem forma fixa aparece, em *Lâmpadas com Alguns Insectos* (1992), por exemplo, como “[...] um ser silencioso/ que em incessante corrente nunca se fixa ou descansa” (OP-II/LAI: 518). Neste contexto, é de salientar a frequente opção da poesia rosiana pelo gerúndio, o tempo verbal que convém a um ser que, sendo tal movimento ou corrente incessante, geração e fenomenalização contínuas, se manifesta como um *estar sendo*:

[...]  
em reverência ardente ao que está sendo  
em transparência nua e em arcos de frescura. (OP-I/VV: 1100)

O que está dentro inteiramente sendo  
no azul silêncio em que domina a sombra (OP-II/LI: 40)

e com um gesto de abdómen atinjo o centro fugidio  
que vai real morrendo que vai real nascendo (OP-II/LAI: 505)

À semelhança de tal ser, também a escrita e o próprio poeta serão esse movimento contínuo de deslizamento para o *outro*, como se diz liminarmente em *Versões/Inversões* (1997):

Escrever é sempre outra versão  
de um texto que nunca se chegou a compor  
Mas é igualmente a diversão  
que nos faz vacilar entre o eu e um outro  
sem necessitar de ser um ou outro (VIn: 19)

É sobretudo a partir de uma obra cujo título diz já o próprio programa que abraça, *O Incêndio dos Aspectos* (1980), que a ontofenomenologia poética rosiana vai acusando a força disruptiva de tal *algo* ou *invisível*, *indizível* ou *informulável*, através da proliferação de imagens e fórmulas de sinal negativo. Na referida obra, por



exemplo, surge pela primeira vez a alusão ao *não ser*, que por um momento se declinará numa dupla negativa:

Um gesto da matéria amorosa negra  
a flecha do não ser na ferrugem do muro (OP-I/IA: 725)

Isto que foi, seria no não-não ser (OP-I/IA: 710)

Paralelamente, a palavra “horizonte” surgirá frequentemente associada a substantivos ou adjetivos que trazem também a marca de tal limite ontológico e, assim, do limite a que é arremessada a *visão* aberta pelo discurso poético, como mostram expressões como “horizonte nulo” (OP-I/DS: 967), “horizonte do silêncio” (OP-II/IF: 297) ou “horizonte/ do impronunciável” (OP-II/IF: 311). Num poema intitulado “O horizonte das palavras”, de *Acordes* (1989), esse “impronunciável” era, aliás, já apresentado como o próprio horizonte da escrita: “O impronunciável é o horizonte do que é dito.” (OP-II/A: 140) Qualificado ainda como *margem do impossível*, tal horizonte, como já antecipamos, apenas se faz disponível a um olhar que se despoja até não ser mais do que o movimento do caminho, ou seja, o movimento da própria escrita nas margens do silêncio:

A momentânea margem do impossível  
é o horizonte de um olhar que se despoja  
até não ser mais do que o movimento do caminho  
em que se apagam as palavras  
como pálpebras do silêncio (OP-II/IF: 312)

Coloca-se, assim, em primeiro plano o lado de lá da linha do horizonte, o lado da não visibilidade e do silêncio, em que a escrita e o olhar estão desapossados perante “a invisível flor do vazio” (OP-I/QI: 886). Mas, porque é precisamente aí que “os contrários se reúnem” (OP-I/QI: 886), é nesse invisível ou vazio que se abre a possibilidade de uma total visibilidade.

Nesta medida, as alusões que agora são feitas ao *olho* ou ao *olhar* tendem a oscilar entre dois pólos extremos e aparentemente opostos, suscitando ora formulações de precariedade e falha, ora formulações de plenitude. Deparamo-nos, assim, com expressões como “olho dilacerado” (OP-I/D: 768), “olhar vazio” (OP-I/CD: 827, 828), “olhos cegos” (OP-I/QI: 895), “olhos cerrados” (OP-II/NS:

154), “olhos lentos” (OP-II/LAI: 525) ou “olho sonâmbulo” (OP-II/NM: 611). Ao mesmo tempo, proliferam designações alusivas a um olhar que atinge a sua máxima capacidade ou que cumpre inteiramente a sua vocação, como “olhar geral” e “olho global” (OP-I/F: 1040), “olhar ilimitado” (OP-I/C: 1141), “olhar intacto” (OP-I/C: 1140) ou “olhos intactos” (OP-II/PS: 390), e “olho inédito” (OP-II/Tr: 683). Em suma, o poeta sinaliza um olhar que, à semelhança do *olhar cego* do pintor ou da *mão cega* sobre os quais reflecte Derrida em *Mémoires d’Aveugle* (cf. 1999: 10-12)<sup>239</sup>, *vê e não vê* simultaneamente, olhar que se faz vidente na sua cegueira<sup>240</sup>:

Um olhar vazio de tudo — que vê e não vê  
e só vê porque é cego. (OP-I/CD: 827)

Há uma certa cegueira vidente no poema e na palavra silenciosa que o precede  
e o move. (RN: 31)

Ver  
e já não ver  
ao rés do solo

---

<sup>239</sup> O referido livro é editado por ocasião de uma exposição, com o mesmo título, organizada pelo filósofo e apresentada no Museu do Louvre entre 26 de Outubro de 1990 e 21 de Janeiro de 1991. Na senda da exposição, a obra apresenta uma reflexão sobre o olhar do pintor, bem como sobre a mão que escreve, a partir do tópico da cegueira. A relação entre cegueira e visibilidade que se torna sensível na pintura e na escrita surgirá como a pedra-de-toque do texto derridiano, interessando-nos sobretudo as suas linhas sobre a escrita: “[...] l’aveugle peut être un voyant, il a parfois vocation de visionnaire. [...] Par accident, et parfois au bord de l’accident, il m’arrive d’écrire sans voir. Non pas les yeux fermés, sans doute. Mais ouverts et désorientés dans la nuit; ou le jour, au contraire, les yeux fixés sur *autre chose* en regardant ailleurs [...]. [...] Que se passe-t-il quand on écrit sans voir? Une main d’aveugle s’aventure solitaire ou dissociée, dans un espace mal délimité, elle tâte, elle palpe, elle caresse autant qu’elle inscrit, elle se fie à la mémoire des signes et supplée la vue, comme si un œil sans paupière s’ouvrait au bout des doigts [...]. Il dirige le tracé, c’est une lampe de mineur à la pointe de l’écriture, un substitut curieux et vigilant, la prothèse d’un voyant lui-même invisible. Du mouvement des lettres, de ce qu’inscrit ainsi cet œil au doigt, l’image sans doute s’esquisse en moi. Depuis le retrait absolu d’un centre de commandement invisible, un pouvoir occulte assure à distance une sorte de synergie. [...] Mais quand de surcroît j’écris sans voir, lors de l’expérience exceptionnelle que j’évoquais à l’instant, dans la nuit ou les yeux ailleurs, un schème déjà s’anime dans mon souvenir. Virtuel, potentiel, dynamique, ce graphique passe toutes les frontières des sens, son être-en-puissance est à la fois visuel et auditif, moteur et tactile. Plus tarde, sa forme apparaîtra au jour comme une photographie développée. Mais pour l’instant, en ce moment même où j’écris, je ne vois littéralement rien de ces lettres.” (Derrida, 1999: 10-11)

<sup>240</sup> Esta relação entre visibilidade e invisibilidade, vidência e cegueira, propiciada pela experiência poética emerge também em comentários críticos de Ramos Rosa à obras de outros autores, sendo particularmente aclarada no texto “Laureano Silveira entre o real absoluto e o seu simulacro”, que, tendo servido de prefácio à obra *Os Secretos Felinos* (1991) de Laureano Silveira, viria a integrar *A Parede Azul* (1991): “A visão deste poema é a de uma realidade invisível [...]. Paradoxalmente, esta visão é evidente e é dentro da cegueira que ela se torna visível. [...] A cegueira e a obscuridade deixam de ser um obstáculo à visão para serem a condição fundamental de uma outra visibilidade que transcende a dicotomia cegueira-visão [...]” (PA: 153-154)

ao rés da página (NFL: 13)

A referida reunião dos contrários, que se tornará num dos refrões da poesia rosiana sobretudo a partir dos anos 80, estender-se-á também à dicotomia interior/exterior ou consciência/mundo, como bem mostrou a paragem que fizemos, na alínea anterior, em *O Aprendiz Secreto* (2001). Nesse sentido, cada vez mais o *olhar* surgirá como uma qualidade, não só do sujeito poético, mas do mundo, do ser ou do universo, agudizando-se também o sentido da reversibilidade entre *olhar* e *ser olhado* que, como já constatámos neste capítulo (cf. 3a), cedo assomou nesta poesia.

A perspectiva sugerida por Ramos Rosa encontra-se, em vários aspectos, muito próxima de uma obra que Didi-Huberman publica em 1992, precisamente intitulada *Ce Que Nous Voyons, Ce Qui Nous Regarde*, obra que António Ramos Rosa terá lido<sup>241</sup>. Veja-se a forma como o filósofo francês abre o seu livro:

Ce que nous voyons ne vaut — ne vit — à nos yeux que par ce qui nous regarde. Inéluctable est pourtant la scission qui sépare en nous ce que nous voyons d’avec ce qui nous regarde. Il faudrait donc repartir de ce paradoxe où l’acte de voir ne se déploie qu’à s’ouvrir en deux. (Didi-Huberman, 1992: 9)

Partindo de um conjunto de escritores e pensadores — entre os quais Merleau-Ponty (cf. Didi-Huberman, 1992: 11), que será um mediador decisivo na proximidade que surpreendemos entre Didi-Huberman e Ramos Rosa —, Didi-Huberman reflectirá sobre a *inelutável modalidade do visível*, expressão que toma emprestada de James Joyce (cf. Didi-Huberman, 1992: 9), pondo em evidência o desdobramento implícito na visibilidade: ver é ser visto. Será Joyce quem lhe permitirá compreender algo essencial sobre a visão que surge igualmente como uma ideia fundamental na poética de Ramos Rosa: que o acto de ver nos reenvia a um *vazio* que nos olha e que, em certo sentido, nos constitui (cf. Didi-Huberman, 1992: 11).

Vejamos algumas passagens de obras rosianas dos anos 80 e 90 que surgem como modulações dessa ideia de que há um olho/olhar primevo — das coisas, da

---

<sup>241</sup> No artigo “Ver e não ver para ver”, publicado no *Jornal de Letras* (2 Ago. 1995: 38-39), Ramos Rosa evoca e cita a referida obra (cf. Rosa, 1995: 38).

matéria, do universo, ou, em última análise, de um anónimo ou do vazio — que atravessa e actualiza a nossa visão:

As coisas que olhamos são às vezes olhares  
rostos Figuras da matéria  
Como as estátuas nos antigos templos  
Elas abrem os olhos as portas do olhar (OP-I/IE: 867)

Aqui reina a imagem de um olho global (OP-I/F: 1040)

[...] olho  
que dissolve os espelhos, que abre a boca  
das grutas: aparição sem nome (OP-I/VV: 1086)

[...] A transparência é o olhar do centro  
sem ninguém [...] (OP-II/FA: 253)

[...] o olho silencioso do universo (OP-II/C1: 439)

Operando no extremo da visão, *até onde ou de onde o olhar se perde* (cf. OP-I/PN: 426), ou seja, na proximidade desse olho *global, silencioso, sem ninguém*, cabe ao poeta, na sua espontaneidade criativa, captar o tal *outro* ou *invisível* na sua aparição sempre inesperada e surpreendente. Como nos dá a pensar Ramos Rosa nos seus ensaios, se “[n]a poesia moderna o ser deixa de ser o referente que a linguagem traduziria” (1988b: 188), é porque “[a] criação sobreleva a predeterminação dos conteúdos mentais[,] processa-se na espontaneidade de uma energia cujas formações surpreendem e deslumbram” (1994c: 40).

Assim chegamos ao tópico da *figura*, axial na poética de Ramos Rosa, como desde logo mostra a escolha dos títulos *Figurações* (1979) e *Figura: Fragmentos* (1980), atribuídos a duas plaquetes de poesia<sup>242</sup>. Ao associar a poética moderna a uma ontologia que acolhe no seu centro um ser pensado como Outro, ou como o movimento pelo qual o mesmo se torna outro, assentando, assim, no princípio de não identidade, Ramos Rosa mostrava que, nessa poética, a palavra não é tradução da realidade e que “o sentido literal não se distingue da figura” (PA: 24). A preferência pelo termo “figura” ao invés de “imagem”, que se vai tornando notória

---

<sup>242</sup> Os poemas da primeira plaquete integrariam depois *O Incêndio dos Aspectos* (1980), enquanto a segunda plaquete seria recuperada em *O Incerto Exacto* (1982), dando origem a uma parte intitulada “Fragmentos: Figura”.

na poesia e na ensaística dos anos 80 e seguintes, ainda que as duas palavras continuassem a conviver, surge como o conseqüente gesto da radicalidade ontofenomenológica a que o poeta votaria a escrita poética. É isso mesmo que nos dá a pensar um artigo vindo a lume em 1994, na revista *Limiar*, com o título “O paradoxo do acto poético”:

[...] é no limite do real que o poeta actua, onde o ser se revela como inexprimível nada e a liberdade de ser o possível face ao impossível. [...] É nesse extremo limite que ele liberta o ilimitado do ser em figuras que, por serem virtuais, mantêm a inevidência da presença que o transcende sem se actualizar. De algum modo, poderemos dizer que a poesia é uma fenomenologia da espera ou da expectativa e também, dado que não chega a conhecer o seu objecto inexprimível, uma fenomenologia da pura possibilidade do que vem ou pode vir. (Rosa, 1994a: 50)

Eis a imagem poética transformada em *figura* — termo eleito por vários poetas e teóricos da literatura, bem como por filósofos contemporâneos, ao reflectirem sobre a natureza da criação poética/artística, como antes referimos (cf. III, 1c). Trata-se, de acordo com Ramos Rosa, dessa criação da linguagem que, sendo *virtual* (ou seja, não se referindo a alguma coisa *actual*, já manifesta), se mantêm fiel a um ser ilimitado que se oferece como *virtualidade* e *pura possibilidade*<sup>243</sup>, sinalizando-o na sua inevidência, ao invés de pretender fixar uma presença determinada. Daí que o autor conclua, como lemos acima, que a poesia é uma *fenomenologia da espera ou da expectativa* e, mais do que isso, uma *fenomenologia da pura possibilidade do que vem ou pode vir*.

Ao pensar a poesia como uma fenomenologia da *espera* e da *pura possibilidade*, Ramos Rosa põe em evidência aquela que é, na leitura de Collot (cf. 1989: 161ss), uma das dimensões axiais da experiência poética contemporânea: a *espera*<sup>244</sup>, a paciência solicitada por esse *visitante que nunca vem* que deu nome a uma

---

<sup>243</sup> Sendo várias as afinidades que unem as poéticas de Ramos Rosa e Maria Gabriela Llansol, lembremos, neste contexto, o seguinte trecho da autora: “A escrita não pratica a monocultura humana. Nesta fonte particular de ser, todo o ser é possível, ou seja, fulgorizável, embora nem todos sejam necessários.” (Llansol, 2000: 211)

<sup>244</sup> Na já citada obra *La Poésie Moderne et la Structure d’Horizon*, Collot proporá uma descrição geral das estruturas da experiência poética contemporânea a partir de três “momentos” essenciais: o apelo ou o chamamento, a espera e a errância. Cada um deles representa um dos momentos do confronto da consciência poética com uma margem de indeterminação em virtude da qual se constitui como consciência de horizonte: “[...] *appel, attente, errance*. Appel du monde énigmatique, attente des mots

obra de Roger Munier<sup>245</sup>. Ao mesmo tempo, ao fazer da figura poética a forma de expressão de uma poesia assim concebida, o nosso autor aproxima-se da perspectiva fenomenológica de Kearney, que, como antes aclarámos (cf. III, 1c), associa a figuração, pensada como actividade criativa que subjaz à percepção, a um esforço de actualização do *ausente* e do *possível* (cf. Kearney, 1984: 48).

Mas essa *figura* apresentada por Ramos Rosa como o instrumento poético que se alinha com uma total disponibilidade para *o que vem ou pode vir* pode também ser iluminada, não só pela já referida fenomenologia da criação artística de Merleau-Ponty<sup>246</sup>, como pela fenomenologia de Maldiney. Enfatizando o carácter radicalmente inesperado e imprevisível do real (“Le réel est toujours ce qu’on n’attendait pas et qu’il n’y a pas lieu d’attendre.” — Maldiney, 2007: 105), Maldiney propõe a noção de *transpassibilidade* para designar a *capacidade infinita de abertura* a esse imprevisível (cf. 2007: 304)<sup>247</sup>, capacidade que se torna particularmente manifesta na arte. É essa mesma disponibilidade que está implícita na *figura* aventada por Ramos Rosa, e pela qual o próprio poema se faz *acontecimento*, também este entendido no sentido radical (*événement-avènement*) que lhe atribui Maldiney: aquilo que, convocando a nossa abertura, exorbita sempre as nossas projecções e o que delimitamos como *possível*, sendo da ordem da *transpassibilidade* (cf. 2007: 105, 61)<sup>248</sup>. *Acontecimento* também no sentido que lhe atribui Derrida, como *o que não se vê vir*, sendo o absolutamente surpreendente e inesperado (cf. 2012: 70). O poema-acontecimento é, neste sentido, um absoluto

---

encore inédits, errance de l’écriture entre les lignes du poème et celles du paysage: en chacun de ces moments la conscience poétique est confrontée à l’inconnu, à une marge d’indétermination qui la constitue exemplairement comme *conscience d’horizon*.” (1989: 156)

<sup>245</sup> Referimo-nos a *Le Visiteur Qui jamais ne Vient* (1983).

<sup>246</sup> Recuperamos uma passagem a que fizemos anteriormente alusão (cf. III, 1c), por nos parecer condensar o essencial de tal fenomenologia: “Le monde n’est plus devant lui [le peintre] par représentation: c’est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible, et le tableau finalement ne se rapporte à quoi que ce soit parmi les choses empiriques qu’à condition d’être d’abord ‘autofiguratif’; il n’est spectacle de quelque chose qu’en étant ‘spectacle de rien’; en crevant la ‘peau des choses’ pour montrer comment les choses se font choses et le monde monde.” (Merleau-Ponty, 2011: 69)

<sup>247</sup> Citamos da obra *Penser l’Homme et la Folie*, publicada em 1991: “Nous sommes passibles de l’imprévisible. C’est cette capacité infinie d’ouverture, de celui qui est là ‘attendant, attendant, n’attendant rien’, [...] que nous nommons transpassibilité.”

<sup>248</sup> “Ce à quoi nous avons ouverture, l’événement, n’est pas ce que nous projetons. Serait-il un monde? Entre ouverture et projet, la différence est absolue [...]” (Maldiney, 2007: 105); “Imminente à soi la présence est précession d’elle même. Impossible au regard de toute positivité, fût-elle idéale, son pouvoir-être est, par delà tous possibles, *transpassibilité*.” (Maldiney, 2007: 61)

imprevisível, sempre esperado e não esperado, que chega instituindo o seu próprio espaço e o seu próprio sentido, como lemos em tantos versos rosianos: “Eu nada espero e espero Caminho no silêncio da folha” (OP-I/BI: 545); “Caminho imprevisível o poema invenção das formas/ e do espaço” (OP-I/IE: 863); “[...] Espera/ o imprevisível. Trabalha no obscuro.” (OP-I/DS: 955); “[...] um fundo/ um pouco tenebroso mas de veios delicados/ que vislumbro em imprevisíveis relâmpagos brancos” (OP-II/LAI: 507).

Dito isto, vejamos de que forma o tópico da figura ganha corpo na poesia rosiana. É em *O Incêndio dos Aspectos* (1980), a obra em que o poeta anunciava “o incêndio de todas as imagens” (OP-I/IA: 752), que se insinua a opção pela figura, aí apresentada como a *interrupção dos aspectos*, ou seja, como corolário do programa firmado no próprio título do volume. Incendiadas as imagens e os aspectos, o que na prática poética possa ainda ser da ordem do mimético ou do acessório, surge a figura com o seu halo inesperado e candente: “A figura é isto: os quatro membros: e o membro/ branco e erecto sol sal e sangue/ e a interrupção dos aspectos prática poética.” (OP-I/IA: 718)

Ficava assim cinzelada uma nova metáfora da metapoesia rosiana, que seria apresentada em *Ficção* (1985) carregando os sentidos de *paciência* (e, assim, da *espera* de que falávamos atrás), *paixão* e *nudez*:

Aqui reina a imagem de um olho global  
e é aqui que invento a metáfora da Figura (OP-I/F: 1040)

Maltrato-te Figura que foste imagem  
corrente desabrida no frio de um outro mês  
e dou-te as inflexões das sílabas do tempo  
com a paciência dos dedos e dos dentes  
para que neste exercício da paixão acordes nua (OP-I/F: 1041)

Em *Clareiras* (1986) e em *Volante Verde* (1986) (num poema intitulado precisamente “Figuras”), veja-se, respectivamente, a forma como a figura é associada a um *algo* que se faz visível como uma ausência e a uma misteriosa expressão que convoca o silêncio, e, por fim, à própria folha que se escreve:

Algo passa inteiro, animal ou deus, e a sua ausência é a completa felicidade de um sulco que é tanto silêncio como palavra nua. Passam as figuras sem se

revelar, profundas e ausentes, e os seus gestos cintilam nas misteriosas expressões. (OP-I/C: 1127-1128)

Não vivem no mar mas na ausência que é o mar  
quando a palavra o diz. Não estão no bosque  
mas na folha que escrevo. [...] (OP-I/VV: 1049)

Mas será talvez em *Pátria Soberana seguido de Nova Ficção* (1999) que o essencial de tal *figura*, enquanto emblema de uma fenomenologia da espera e do possível, encontra a sua melhor expressão poética:

A Figura é um prodígio que se oferece  
sempre inerente ao vazio  
e ao espaço que ainda não abriu que vai abrir  
e que talvez não abra  
mas o seu movimento  
é esta incessante possibilidade  
este incessante impossível (PS-NF: 38)

Ao escrever que o prodígio da “Figura” é *inerente ao vazio* e à possibilidade sempre incerta de abertura de um espaço, o poeta reiterava um programa poético assente na sempre evocada cisão entre palavras e coisas, mas também na tentativa de se criar a ficção do momento anterior a umas e outras, a ficção desse espaço em que tudo é ainda possível<sup>249</sup>. Mas é precisamente ao assumir a referida cisão, ou seja, a sua natureza *vazia*, que a figura poética pode conquistar uma outra unidade que, não se jogando no quadro típico da representação, pode ser pensada a partir da noção fenomenológica de *de-presentação* proposta por Michel Collot. A partir de um diálogo com E. Fink<sup>250</sup>, Collot faz notar que o passado e o futuro apenas se dão como horizontes do presente na medida em que se fazem ausentes, em que se subtraem a toda a representação (cf. Collot, 1989: 49). A intencionalidade que é fiel ao presente do vivido é, pois, aquela que *apresenta* na medida em que *de-presenta*, ou seja, em que se faz esquecimento.

---

<sup>249</sup> Num exercício comparativo entre as poéticas de Ramos Rosa e de Herberto Helder, Manuel Frias Martins defendia: “António Ramos Rosa, tentando alcançar (retornar a) um momento anterior à fala (anterior ao tempo), separa [...] a palavra do objecto de maneira a (re)lançar este no vazio de onde veio. [...] Herberto Helder, que parte de um impulso oposto, postula a unidade entre a palavra e o objecto que representa [...]” (1986: 67-68)

<sup>250</sup> Mais especificamente, com o seu artigo “Représentation et image” (in *De la Phénoménologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1976: 38ss).



Da mesma forma, o poema, tal como meditado por Ramos Rosa, apenas será experiência do presente, acontecimento inaugural no qual palavras e real se unificam, na medida em que se liberta da necessidade de presentificar qualquer coisa/fenómeno que o anteceda ou suceda na cadeia temporal, sinalizando antes o *aparecer* de um desconhecido sem diacronia. Já aqui dissemos que o essencial do poema está numa *sensação originária*, que, esclarece Ramos Rosa, sendo “anterior à percepção”, coincide com o “momento estético, uma vez que este não incide nas aparências dos objectos definidos mas na forma ou formação do seu aparecer ou seja na sua totalidade nascente” (PD: 111). É neste sentido que a sensação é “uma potencialidade significativa que está aquém da significação” (PD: 111), exigindo a expressão própria daquele tipo de linguagem a que Merleau-Ponty chama *falante* (por contraposição à *falada*), a linguagem que cria o seu sentido no momento mesmo da expressão, não se conformando a sentidos previamente constituídos (cf. Merleau-Ponty, 1969: 17)<sup>251</sup>.

A ontofenomenologia da criação poética aventada por Ramos Rosa, cujos contornos fomos procurando aclarar, põe em evidência um movimento que, radicando na imanência do texto, na matéria das palavras, se faz abertura radical a um real e a um sentido sempre novos e impensados. É precisamente na *carne* do poema — feita de signos, sons, formas, figuras... —, no lugar íntimo da *dobra* em que, tal como no corpo, se opera a transitividade entre visível e vidente, visível e invisível, que se abre o espaço da fenomenalização desse “ser por existir” (OP-II/LAI: 531). Esvaziar os signos e as imagens de sentidos prévios, tal como esvaziar o sujeito que escreve de uma identidade dada, é a forma de eliminar do discurso poético marcas de constrangimento e de poder, de pôr a nu essa “impostura da língua” que a figura dá a ver, como sugeria Maria Gabriela Llansol (2016: 129)<sup>252</sup>, e que é simultaneamente o que põe em causa o sentido e o que

---

<sup>251</sup> Afirma o filósofo em *La Prose du Monde* (obra póstuma publicada em 1969): “Disons qu’il y a deux langages: le langage après coup, celui qui est acquis, et qui disparaît devant le sens dont il est devenu porteur, — et celui qui se fait dans le moment de l’expression, qui va justement me faire glisser des signes au sens, — le langage parlé et le langage parlant.” (Merleau-Ponty, 1969: 17) Importa notar que Ramos Rosa afirmava, em carta de 25 de Agosto de 1976 enviada ao amigo Roger Munier, que estava a ler a referida obra de Merleau-Ponty.

<sup>252</sup> Escreve a autora em *Um Beijo Dado mais Tarde*: “Nunca olhes os bordos de um texto. Tem que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta. Mas, no ponto-voraz, surgem fugazes as imagens. Também lhes chamo figuras. Não ligués excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impostura da língua.” (Llansol, 2016: 129)

permite que, pela palavra poética, este se ofereça em estado nascente. Nasce o poema como o carimbo de *algo* que jamais está *aí*, mas que, a cada *relâmpago*, abre uma nova visibilidade na momentânea cegueira, novos espaços de sentido e de expressão.

Desembocando, como antes dissemos, em noções-limite como *nada*, *vácuo* ou *vazio*, que surgem a apontar a passagem para um campo pré-ontológico, e sem deixar de aprofundar o sentido de comunhão com a natureza e com o cosmos, a poesia rosiana manifestará um acento sapiencial que, como aprofundaremos no capítulo seguinte, a coloca em diálogo com os filósofos pré-socráticos, as tradições místicas e as filosofias orientais.

## **CAPÍTULO IV**

### ***UMA MEDITAÇÃO SAPIENCIAL***

**Vazio e terra, gênese e todo, ascese e comunhão**

*La poesía es una mística de la realidad. El poeta busca en la palabra no un modo de expresarse sino un modo de participar en la realidad misma. Recurre a la palabra, pero busca en ella su valor originario, la magia del momento de la creación del verbo, momento en que no era un signo, sino parte de la realidad misma.*

Aldo Pellegrini, “Se llama poesía todo aquello que cierra la puerta a los imbéciles”

*Le mot vivant: éclair traversant en un seul instant tous les niveaux de Réalité.*

Basarab Nicolescu, *Théorèmes Poétiques*

*Cabe à arte a lucidez que a dirija para o Uno [...].*

António Ramos Rosa, “Ver e não ver para ver”

## Limiar

Em 1986, Ramos Rosa dava ao prelo *Volante Verde*, obra que, nas palavras do próprio poeta, firmava “uma relação mais feliz com a terra, com o mundo e com a própria linguagem” (Rosa, 1987b: 18). Várias são as passagens do referido volume que o mostram, indiciando um novo estado de aceitação e comunhão com o real: “O meu corpo é de argila estou vivo e aceito o dia.” (OP-I/VV: 1048) Porém, a par desse momento *feliz* em que corpo é de *argila* e a consciência se rende à *aceitação do dia*, outra forma de dizer a comunhão natural e cósmica desde sempre procurada por esta poesia, será notório um apelo cada vez mais premente do vazio e da vacuidade, a que se aliará a crescente relevância assumida pelos tópicos da ausência, do silêncio e da ignorância.

Colocando o enfoque sobretudo na poesia dada ao prelo a partir dos anos 80, naquela fase da obra rosiana em que Casimiro de Brito vislumbrou um “ciclo da sabedoria”<sup>253</sup> (2001: 42), este último capítulo do trabalho assume o objectivo de avaliar de que forma os dois gestos — a procura de uma comunhão cósmica e a defrontação de um puro vazio — se unificam na poesia rosiana da maturidade e nos dão a medida do alcance sapiencial logrado por tal poesia. Procuramos, pois, aclarar agora em que medida a meditação metapoética rosiana acolheu e propulsionou, a par e para além da meditação de feição ontofenomenológica a que nos dedicámos no capítulo anterior, uma meditação de carácter mais contemplativo e sapiencial que entra em diálogo com várias vozes e tradições, entre as quais as filosofias orientais — especialmente o budismo tibetano, o budismo zen e o taoísmo —, os filósofos pré-socráticos e as tradições místicas.

Nesse sentido, começaremos por iluminar a convivência entre uma *alegria nova* e o apelo do vazio que se torna manifesta nas obras publicadas a partir de meados dos anos 80, concorrendo para a crescente toada sapiencial da poesia rosiana. Num segundo momento, interessar-nos-á mostrar em que medida o apelo

---

<sup>253</sup> Casimiro de Brito propôs a leitura da obra de Ramos Rosa a partir de três ciclos, sendo o último o referido ciclo da sabedoria: “Correndo embora o risco de algum esquematismo assinalo três ciclos na poesia de Ramos Rosa: o ciclo da inspiração (vigiado por uma extrema consciência crítica); um ciclo marcado pelo domínio formal e, enfim, o ciclo da sabedoria, em que o poeta revela tanto o que sabe como o que já esqueceu.” (2001: 42)

da g nese e do todo se verteu numa experiência poética de fei o ascética e mesmo mística, pondo em relevo tópicos como a procura de uma integra o na *unidade pura*, o confronto com o *branco vazio* ou a *g nese branca*, a experiência de uma comunhão de fulgor místico, a no o de deus *ausente* ou *nulo* e a exigência da ignorância e do silêncio. Por fim, olharemos para alguns títulos dos anos 90 e 2000, nos quais buscaremos os derradeiros indícios deixados pelo poeta para a compreensão da rela o entre escrita, vida e pensamento desenhada na sua obra, bem como os seus acenos   posteridade.

### 1. Uma *alegria nova* e o inexorável apelo do vazio

Como fomos mostrando nos capítulos anteriores, a ideia de que a poesia comporta uma dimensão religiosa e espiritual, na medida em que é uma forma de religa o do ser humano a uma unidade simultaneamente elementar e cósmica, não só estava já patente nos textos que Ramos Rosa publica na revista * rvore* (cf. I, 3b), como cedo norteou a sua produ o poética, ganhando um renovado fôlego nas obras dos anos 80. Lembre-se, a este propósito, a defesa convicta, nos tempos da * rvore* — título que não será despiciendo, tendo em conta que a árvore é um dos grandes símbolos da vida cósmica (cf. Tuzet, 1965: 389) —, de que a poesia é a “mais alta opera o espiritual” ([s.a.], 1951: [2]), “a atitude mais franca, mais aberta, mais generosa e produtiva perante o real [...], fundamentalmente religiosa e unitária” (Rosa, 1953a: 10). E outros seriam os momentos da ensaística rosiana que fariam lembrar Novalis e a sua defesa de que a poesia é a religião original da humanidade. Na escrita poética, o ímpeto unitivo e cósmico que assomava já no poema “Viagem através duma nebulosa”, publicado no primeiro fascículo da referida revista, revelar-se-ia um dos principais matizes do caminho que o poeta faria sobretudo a partir de *Voz Inicial* (1960).

Na senda de um percurso poético que entretanto contava com quase uma vintena de livros, configurando um *caminho de palavras* que tinha já assumido a forma de numa travessia do *deserto* (cf. II, 3b), a poesia publicada nos anos 80

manifestaria um maior fulgor no que ao referido ímpeto de comunhão diz respeito. A adesão a “uma nova terra” e a um “novo corpo” (OP-I/G: 927) que se anunciava em *Gravitações* (1983) gerará um enlevo fusional e uma confiança discursiva que terão a sua mais fulgente deflagração em *Volante Verde* (1986) e *Clareiras* (1986), irradiando também amplamente em obras como *No Calcanhar do Vento* (1987) ou *Acordes* (1989).

É importante notar neste contexto que, entre 1987 e 1989, na sequência da atribuição do Prémio Nicola precisamente a *Volante Verde* e, sobretudo, do facto de ter ganho o prestigiado Prémio Pessoa (edição de 1988), António Ramos Rosa concedeu vários depoimentos e entrevistas<sup>254</sup>, nos quais fazia um balanço do seu percurso poético — das suas fases, temas essenciais e influências — e avaliava a especificidade do referido livro, bem como o momento que ele representava na evolução da sua poesia. Nessa altura, Ramos Rosa distingue duas fases na sua escrita: uma primeira fase mais ligada “a certos condicionalismos sociopolíticos” e uma segunda fase em que se aproximou mais de “uma atitude contemplativa, de abertura ao mundo e à natureza” (cf. Rosa, 1988e: 46), e na qual, diria ainda, “assoma uma nova espiritualidade” (cf. Rosa, 1989: 4).

Não deixou também o poeta de fazer a relação dos grandes guias dessa sua viragem poética. Numa entrevista concedida ao *Expresso* em 1988, destacava, entre os francófonos, Jean Tortel, Edmond Jabès (de que é devedor *Quando o Inexorável*) e Salah Stétié (grande influência de *O Incêndio dos Aspectos*<sup>255</sup>), alongando-se sobretudo na lista das influências hispânicas (cf. Rosa, 1988e: 48-49). Já num depoimento publicado em 1990 na revista *Ler*, o destaque dado à influência das poesias

---

<sup>254</sup> Listamos alguns dos principais testemunhos e entrevistas concedidos à imprensa periódica nessa fase, no ensejo dos dois prémios mencionados: “Ramos Rosa: uma relação feliz com o universo” (*O Jornal*, 16 Jan. 1987: 28); “Ramos Rosa: café e poesia” (*O Jornal*, supl. “O Jornal Ilustrado”, 3 Abr. 1987: 18-19); “Entrevista” por Fernando J. B. Martinho (*Revista da Faculdade de Letras*, n.º 8, 5.ª série, Dez. 1987: 121-124), entrevista que, embora tendo como mote a aproximação dos 30 anos de percurso literário de Ramos Rosa, e não os prémios que referimos, é igualmente um dos principais testemunhos do balanço e releitura que o poeta fazia da sua poesia por estes anos; “Fui sempre descrente de mim mesmo” (*Expresso*, supl. “a revista cultura”, 19 Nov. 1988: 46-49); “António Ramos Rosa: ‘A arte não tem mensagem’” (*O Primeiro de Janeiro*, supl. “Das Artes e das Letras”, 1 Fev. 1989: 4); “A criação poética é uma grande alegria” (*O Diário*, supl. “Cultura — fim de semana”, 11 Fev. 1989: 1).

<sup>255</sup> Em carta não datada a Philippe Jaccottet, que integra o espólio deste poeta francês conservado na Bibliothèqu(e) Littéraire Jacques Doucet, Ramos Rosa dizia que o título e o conteúdo de *O Incêndio dos Aspectos* se deviam a Salah Stétié, mas também à poesia do seu interlocutor.

espanhola e hispano-americana surge a par de um silenciamento das influências francófonas, à exceção de uma alusão a Paul Éluard<sup>256</sup>. São evocados à cabeça Juan Ramón Jiménez e outros poetas espanhóis da geração de 27, como Jorge Guillén e Vicente Aleixandre, figuras seminais na medida em que o ajudaram “a encontrar um caminho em que a liberdade da linguagem poética não se separava de uma relação muito viva e sempre renovada com o real” (Rosa, 1990: 18). A estes, juntam-se depois Octavio Paz, Pablo Neruda e Roberto Juarroz, e mesmo alguns nomes de poetas mexicanos menos conhecidos, como José Gorostiza, Carlos Pellicer e Xavier Villaurrutia. Nesta ocasião, como na entrevista anterior cedida ao *Expresso*, o poeta aproveitava também para reivindicar o seu elo à poesia norte-americana, destacando dois nomes: Wallace Stevens e Theodore Roethke.

Era notória a intenção de estabelecer um mapa de influências cujas amplitude e diversidade extravasavam a língua francesa — ainda que, como vimos acima, o apelo das vozes francófonas continuasse a ecoar nas obras desses anos —, bem como de fazer da poesia em língua espanhola a grande interlocutora da demanda de uma relação fusional com o real a que se lançaria o seu discurso poético.

Não deixando de salvaguardar que a tendência cósmica e a atracção pelo elemental se notavam já nos seus primeiros livros, logo mesmo em *Viagem através duma Nebulosa* (1960) (cf. Rosa, 1988e: 48), o que sugeria que a “segunda fase” por si referida teria tido muito cedo o seu início, é em *Volante Verde* que o poeta identifica um ponto de viragem propiciado pela maturação de tais pulsões. Falar-nos-á o autor de uma *alegria* e de uma *plenitude* novas na sua poesia:

A linha poética de *Volante verde* talvez não seja inteiramente nova na minha poesia, mas creio que há um novo tom e uma plenitude que só em raros poemas anteriores existe. É um livro que exprime, ou cria, uma relação mais feliz com o universo. [...] Posso dizer talvez que nunca a minha poesia foi tão

---

<sup>256</sup> Note-se, no entanto, que Ramos Rosa nunca deixou de sublinhar a vertente espiritual e cósmica que encontrou em vários poetas francófonos. Em *Poesia, Liberdade Livre* (1962), por exemplo, aludia à noção de poema como “conquista espiritual” de Reverdy (PLL: 193) e a Éluard enquanto representante da “linha de alta espiritualidade” na poesia (PLL: 177). Mas também nas colectâneas de ensaio seguintes, e até mesmo em *A Parede Azul* (1991), encontraremos alusões à dimensão espiritual que autor desvelava nos poetas francófonos, nomeadamente à noção de que a função da poesia é alimentar o espírito do homem, pondo-o frente a frente com o cosmos, de Francis Ponge (cf. PMIR-I: 115) ou à ideia de que a poesia visa criar um novo sentido do universo e uma nova relação com o cosmos, que o autor sinalizava na poética de Yves Bonnefoy (cf. PA: 192).



elemental ou, se se preferir, cósmica. [...] *Em Volante verde* há quase só a alegria da unidade, da inserção cósmica, e a plenitude lírica. (Rosa, 1987a: 28)

Tal livro surgia, pois, como corolário de uma vocação primordial da poesia rosiana, assim reiterada pelo poeta nos depoimentos desses mesmos anos: a tentativa de “estabelecer uma relação com o mundo” e “uma integração” (Rosa, 1988c: 15), e de tornar a “relação com a natureza” numa “forma — activa — da contemplação” (Rosa, 1988e: 46). Lembremos, neste contexto, que já num dos seus primeiros ensaios<sup>257</sup> Ramos Rosa defendia, a partir da leitura de Paul Claudel, que “[e]ntre o mundo espiritual e o mundo elementar existe uma secreta e profunda afinidade” (PLL: 52).

Depois de *O Incêndio dos Aspectos* (1980) e do “novo espírito” (OP-I/IA: 732) que essa obra consubstanciava — o do “incêndio de todas as imagens” para “dizer a referência absoluta/ irreal da folhagem no cavalo/ da fuga absoluta, pedra e não pedra/ água e não água, terra absoluta” (OP-I/IA: 752) —, *Volante Verde* surgia como um *canto elementar*<sup>258</sup> em que palavra e poeta, de tanto que se haviam despojado, coincidiam enfim, por um instante que fosse, com a tal *terra absoluta*. Era este um momento *feliz*, de pacificação e de confiança, de uma poesia que sempre tinha carregado uma profunda consciência crítica da falha inerente à linguagem, como sugere, aliás, o título do poema que abre o volume: “Fácil escrever”.<sup>259</sup> Ressaltam, no livro em apreço, a já referida toada jubilante e, por

---

<sup>257</sup> Referimo-nos ao texto “A experiência poética”, primeiramente publicado na revista *Colóquio* (n.º 9, Jun. 1960: 47-49) e recuperado, em *Poesia, Liberdade Livre*, com o novo título “A gênese do poema”.

<sup>258</sup> Em carta endereçada ao poeta Fernand Verhesen, em Março de 1986, a acompanhar o envio de *Volante Verde*, Ramos Rosa escrevia: “[...] un livre aérien, léger, un chant élémentaire. D’où vient tout ce bonheur! ma vie est pauvre... Peut-être ai-je atteint une limite qui me fait éviter de dire le négatif, peut-être le bonheur naît-il de ma nudité.” (*apud* Verhesen, 1990: 7)

<sup>259</sup> A sinalização, em *Volante Verde*, de um tom manifestamente mais jubiloso e apaziguado na poesia de Ramos Rosa, assim como de uma conexão mais íntima e imediata com o real, foi um gesto amplamente partilhado pela crítica. Numa recensão à referida obra publicada no jornal *Expresso*, Eduardo Prado Coelho escrevia que “nunca até hoje Ramos Rosa havia escrito um livro em que a felicidade fosse tão evidente”, e concretizava: “*Volante Verde* é a apoteose de uma espécie de reconciliação com a natureza [...]. [...] Ao contrário do que sucedia em anteriores livros de Ramos Rosa, não há aqui o intervalo, a síncope, a dispersão ou a distância, nem qualquer dramatização da falha. Pelo contrário, tudo se passa na pura euforia do sim que resulta de uma aderência total à realidade [...]” (Coelho, 1986: 9) Também numa recensão publicada pouco depois no *Expresso*, António Guerreiro distinguia “uma voz serena e afável, exprimindo o júbilo de si e do mundo” (Guerreiro, 1987: 10). O mesmo crítico haveria de reafirmar essa leitura em textos posteriores, sem neles deixar também de sublinhar uma trégua na luta contra a opacidade e o excesso da linguagem,

momentos, quase eufórica, o fulgor sensorial e sensual de uma comunhão simultaneamente com o mais concreto e com o mais *aéreo*, a expansão metafórica e imagética, a par do alongamento dos próprios versos, e um tom mais afirmativo e confiante, com a conseqüente dissipação das elipses e das marcas de dúvida e incerteza outrora tão presentes. Tudo isto, curiosamente, num livro cuja regularidade formal, pouco habitual na poesia rosiana, não deixou de ser assinalada pela crítica (cf. Ribeiro, 1987: 120), entrevendo-se uma continuidade entre o maior rigor da forma e o efeito mais solar e expansivo do discurso.

A *alegria* que perpassa *Volante Verde* diz-se explicitamente não apenas pela forte recorrência dos vocábulos “alegria” ou “alegre”, mas também de outras palavras que carregam o mesmo sentido positivo de exultação, como “felicidade”, ou “feliz”, e “festa”. É esta, de facto, como se lê num dos seus versos, uma *alegria nova*<sup>260</sup>, a da adesão imediata aos *simples prodígios*, da *firmeza suave*, da ocupação dessa *casa de pedras e de sol*:

Oscilo na folhagem. Vibro entre mãos aéreas  
sobre os sulcos dos insectos. Amo os simples  
prodígios, os percursos leves, as sombras verdes.  
Esta é a minha casa de pedras e de sol.  
Esta é a minha firmeza suave, minha alegria nova. (OP-I/VV: 1058)

Sendo esta uma alegria que consagra “o silêncio de um pedra ardente” (OP-I/VV: 1093), não deixa ainda, e sempre, de ser a palavra que tece e confirma este novo sentido de comunhão. Nessa medida, a *alegria nova* é, antes de mais, a de

---

como são o prefácio a *Obra Poética I* (Fora do Texto, 1989) (cf. Guerreiro, 1989: XI) e o posfácio a *Obra Poética II* (Assírio & Alvim, 2020), no qual lemos: “A partir desse livro [*Volante Verde*] é possível perceber uma trégua nessa luta desesperada contra a opacidade e o excesso da linguagem que sempre tinham estado no centro da poesia de Ramos Rosa e a abriam a uma dimensão *crítica* em que todo o poema reflectia sobre as suas próprias condições de possibilidade. Este livro inaugura uma voz em certa medida reconciliada consigo e com o mundo, exprimindo essa reconciliação de um modo por vezes quase jubilante, e fazendo da *aceitação do que é* todo um programa existencial.” (Guerreiro, 2020: 848)

<sup>260</sup> A locução “alegria nova” aparecia já em *Viagem através duma Nebulosa* (1960) e em *A Pedra Nua* (1972), mas remetendo ainda para um desejo ou uma possibilidade: “[As palavras nuas] Se reunissem/ para uma alegria nova,/ que o pequenino corpo/ de miséria/ respirasse o ar livre/ [...]” (OP-I/VN: 54); “Sem o ofegar da tensão cativa/ sóbria soberana/ em assomos planos de dorso/ o elemento único global/ a alegria nova e luminosa” (OP-/PN: 456). Note-se que, neste trecho de *A Pedra Nua*, tal *alegria nova* surge explicitamente como algo a que se acede(ria) através da suspensão do *ofegar da tensão cativa*, do esforço ou angústia da escrita, associando-se ao *elemento único global*. Terá sido, pois, essa a concretização, consistente mesmo que não absoluta, de *Volante Verde*.

uma nova confiança nas palavras, de uma certa forma de serenidade face aos paradoxos inerentes à linguagem: “Entre os nomes e as árvores é um fulgor tranquilo” (OP-I/VV: 1056), escreve agora o poeta, ainda que não deixe de lembrar que “Nenhuma palavra diz a alegria do vento” (OP-I/VV: 1060).

Versos como aqueles mostram-nos duas coisas importantes: por um lado, que nem num momento particularmente solar da sua escrita poética a consciência *crítica* do estigma inerente à palavra cessa; por outro, que a alegria que agora se expressa de forma mais afirmativa, sendo indissociável, como dizíamos, de uma maior confiança na linguagem poética, não só não esbate a dimensão metapoética desta poesia, como exige que esta se mantenha e reactualize. Veja-se, por exemplo, que a afirmação veemente do poder demiúrgico da palavra e da consequente possibilidade de esta *aderir*, coincidir com o ser mesmo dos seus referentes, se diz cabalmente em dois poemas cujos títulos logo nos reconduzem ao espaço da metapoesia rosiana, “A construção do poema” e “A palavra” (título, aliás, partilhado por dois poemas do volume). Neles lemos, respectivamente: “A construção do poema é a construção do mundo.” (OP-I/VV: 1081); “Ela [a palavra] encanta-se. Adere, coincide com o ser mesmo/ da coisa nomeada.” (OP-I/VV: 1090)

Assim, se em livros publicados pouco antes o poeta punha em cena a capitulação da linguagem face a um indeterminado que é tanto excesso quanto imobilidade — “Cessaram os nomes ou petrificaram-se” (OP-I/DS: 983); “Suspendem-se os nomes.” (OP-I/M: 1003) —, em *Volante Verde* parece cumprir-se o projecto sugerido em *O Incêndio dos Aspectos* (1980): o de, por uma sucessão de necessárias combustões, se elidir a distância entre as palavras e as coisas, tornando-se o poema no espaço vibrátil em que linguagem, corpo e mundo se unificam. Este veio que entrevemos entre uma e outra obra pode bem ser iluminado a partir da continuidade que se desenha entre dois versos. Onde *O Incêndio dos Aspectos* dizia “Ó árvore ó palavra ó árvore” (OP-I/IA: 711), assim se forjando a identificação entre palavra e objecto, *Volante Verde* dirá: “Se digo árvore a árvore em mim respira.” (OP-I/VV: 1096)<sup>261</sup>

---

<sup>261</sup> Trata-se, como já notava Eduardo Lourenço a propósito de obras de Ramos Rosa anteriores, de “[n]ão falar de *árvore*, mas *sê-lo*” (Lourenço, 1987a: 238), gesto no qual vislumbra um passo em

O optimismo face à escrita poética e à conseqüente relação do poeta com o mundo que se diz sob o epíteto da *facilidade* — “Tenho a facilidade verde e a volúpia das vogais.” (OP-I/VV: 1108) — não deixa, no entanto, de convocar, nesta fase do percurso de Ramos Rosa, tópicos de sinal aparentemente contrário que foram ganhando uma importância crescente na sua obra, como são o vazio e o silêncio. Vemos, neste sentido, as palavras assumirem-se como uma “condição de alegria no vazio sensual” (OP-I/VV: 1082), escutando-se nelas não o esplendor do discurso, mas a “festa do silêncio” (OP-I/VV: 1095), questões que desenvolveremos adiante.

O momento de quase superação da negatividade que sempre alimentou esta poesia não excluía, assim, um confronto consciente com a ausência e a vacuidade. Quer *Volante Verde*, quer as obras que se lhe seguiram, mostravam que o crescente sentido de comunhão patente nesta poesia, com o que este implica de uma simbiose *erótica* entre corpo, palavra e real, se fazia a par de um caminho ascético de depuração e encontro com o vazio, de que expressões como “vazio sensual”, atrás citada, são reveladoras. Isso mesmo é confirmado pelo poeta em forma de exortação num poema de *Volante Verde* não por acaso intitulado “A nudez das palavras”: “Prepara-te para a aliança na vacuidade da tua morada.” (OP-I/VV: 1113)

A adesão *feliz* ao real e a confiança discursiva de que algumas obras dos anos 80 foram um inegável testemunho não elidiram, assim, a dimensão *meditativa* da poesia rosiana que se orientava no sentido de uma interrogação sobre o indizível que desafia a palavra e, logo, sobre o paradoxo inato ao poema. Prova-o a poesia publicada nos anos 90. Não obstante se tratar da década em que o ritmo torrencial de publicação<sup>262</sup>, feita muitas vezes de forma dispersa e em pequenas editoras, não só reforçou a associação da poesia rosiana à ideia de monotonia como ditou o

---

frente em relação ao programa poético de Alberto Caeiro.

<sup>262</sup> A velocidade de publicação por esta altura chega a ocasionar a vinda a lume de cinco títulos de poesia num mesmo ano: em 1992, são publicados *Pólen-Silêncio*, *As Armas Imprecisas*, *Clamores*, *Dezassete Poemas* e *Lâmpadas com Alguns Insectos*. Note-se, neste sentido, a opção de Maria Filipe Ramos Rosa, ao seleccionar os poemas que integrariam a antologia *Poesia Presente* (Assírio & Alvim, 2014), editada após a morte do poeta, de deixar de fora alguns livros da década de 90 que “pelo seu carácter repetitivo, lembram exercícios diários de sobrevivência” (Rosa, 2014: 7). Foram eles, como esclarece a antologadora no mesmo passo, *Estrias*, *Pólen-Silêncio*, *As Armas Imprecisas*, *O Navio da Matéria*, *Tr3s*, *Nomes de Ninguém*, *A Imagem e o Desejo*, *Os Animais do Sol e da Sombra* e *Vogal Viva*.

silêncio da crítica face a vários títulos, encontramos na poesia destes anos, como aclarámos no capítulo anterior (cf. III, 2), uma renovada dimensão filosófica<sup>263</sup>, fortemente estimulada pelas noções de *gênese* e de *todo*, mas também de *nada*, *vazio* e *vacuidade*.

Acolhendo e interrogando tais noções, a meditação (meta)poética que o poeta leva a cabo nesta fase adquirirá, como antes procurámos evidenciar (cf. III, 3c e 3d), contornos de uma ontofenomenologia radical, bem como, muitas vezes em simultâneo, de um texto místico ou sapiencial<sup>264</sup>. O interesse que o poeta tinha, por exemplo, por alguns poetas místicos<sup>265</sup>, pelo taoísmo e pelo budismo zen não terá sido estranho à toada que muitos dos seus textos — não apenas os poemas, mas também os textos crítico-ensaísticos — adquiriam agora de forma mais premente. São, de resto, várias as referências explícitas do autor a essas tradições. Encontramo-las em textos de comentário crítico às obras de outros autores<sup>266</sup>, mas também nos textos dos anos 90 escritos em modo de diálogo, entrevistas e mesmo cartas. Numa das entrevistas de finais dos anos 80 em que fazia o balanço do seu percurso, conduzida por Antónia de Sousa e publicada no *Diário de Notícias* em Outubro de 1987<sup>267</sup>, Ramos Rosa não só desenvolvia a questão da relação entre poesia e mística, como confessava: “Sim, também tive certos interesses pela filosofia zen.” (Rosa, 1991e: 286) A conjugação da frase no passado não viria, no entanto, a mostrar-se coerente, visto que, em entrevistas dos anos 2000, aludiria

---

<sup>263</sup> Sendo muito poucas as obras poéticas com epígrafes de filósofos até finais dos anos 80, surgem, nessa altura, as primeiras epígrafes de Heidegger — filósofo que Ramos Rosa lia com bastante interesse desde jovem —, nomeadamente em *Três Lições Materiais* (1989) e *Acordes* (1989). Alguns anos depois, *À Mesa do Vento seguido de As Espirais de Dioniso* (1997) retomaria o diálogo epigráfico com filósofos, ao apresentar uma epígrafe de Hegel.

<sup>264</sup> É relativamente conhecida a influência que tradições sapienciais como o budismo tiveram na fenomenologia, desde logo em Husserl, mas também nos seus principais discípulos, como Heidegger, Merleau-Ponty e Maldiney. Sobre essa questão, veja-se a obra de Françoise Dastur intitulada *Figures du Néant et de la Négation entre Orient et Occident* (2018), mais concretamente o capítulo v, intitulado “Le néant, le négatif et la phénoménologie: Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, Maldiney” (pp. 177-208).

<sup>265</sup> A resposta à pergunta pelos poetas preferidos que Ramos Rosa daria no âmbito do questionário Proust, ao qual respondeu em 1962 por iniciativa do *Jornal de Letras*, apontava já nesse sentido: “Lao Tsu, os trágicos gregos, Maitre Eckhart, Montaigne, Cervantes, Nietzsche, Hermann Broch, Beckett, Lupasco.” (Rosa, 1962a: 16)

<sup>266</sup> Entre eles, estão Rilke (cf. PMIR-II: 91) e Eugenio Montejo (cf. PA: 205, 207), nos quais vê Ramos Rosa uma atitude taoísta, assim como Rui Magalhães, cujo sentido de perda de identidade motivará uma aproximação da poesia deste autor ao zen (cf. PA: 161).

<sup>267</sup> A entrevista integraria mais tarde o volume *Palavras no Tempo*, vol. 2: *Cultura* (Diário de Notícias/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991), a partir do qual citamos.

algumas vezes ao budismo zen. A certa altura, o autor chegaria mesmo a declarar uma forte identificação com esta filosofia, motivada pelos mais persistentes anseios da sua poética, nomeadamente a busca de uma inocência do olhar e a interrogação do real:

Posso dizer que me identifico muito com o Budismo Zen porque se trata sobretudo de uma atitude perante o mundo. Abolir completamente a cortina mental que separa o sujeito do objecto da sua visão — eis uma das grandes máximas desta filosofia. Um discípulo do Budismo Zen pergunta ao mestre: qual é a origem do Universo? A resposta do mestre não é com palavras mas sim com uma cajadada na cabeça. Esta é talvez a melhor preparação para alcançar a tal inocência do olhar. De certa maneira, todas as filosofias procuram o mesmo — a visão real do mundo. (Rosa, 2004b: 129)

Assim, tornava-se agora frequente a convivência de versos marcadamente metapoéticos com outros que evidenciavam a comunhão e a *alegria* antes experimentadas ou que assumiam um agudo acento filosófico-sapiencial, como vêm mostrar obras como *A Intacta Ferida* (1991) e *Lâmpadas com Alguns Insectos* (1992). Em *A Intacta Ferida*, torna-se notória uma cumplicidade entre a verve metapoética e um discurso dirigido a um *tu* que, recorrendo a vários imperativos e condicionais, adquire um tom de adágio ou sentença, e um acento filosófico e sapiencial:

Tudo o que tocas se apaga  
na outra face inominável  
Se tu puderes reter  
o hálito do seu rastro

talvez possas ser  
a corola do instante  
em que o intacto fulgure  
no centro do vazio (OP-II/IF: 319)

Não traduzas  
a palavra inaudível  
não procures  
separar  
o que está no meio (OP-II/IF: 320)

O cruzamento, agora mais explícito, entre a meditação metapoética, o apelo de uma integração na unidade primordial e a meditação de pendor filosófico-sapiencial será visível, de uma forma genérica, na restante produção dos anos 90 e também nos títulos dos anos 2000. É a partir desse entrelaçamento, por exemplo, que o poeta colocará Deus em questão, quer já em *O Deus Nu(lo)* (1988), quer anos mais tarde em *O Deus da Incerta Ignorância seguido de Incertezas ou Evidências* (2001), ou que voltará a pôr em relevo a cesura ontológica e a interrogação da matéria poética, em títulos como *As Palavras* (2001) ou *O Que não Pode Ser Dito* (2003); ou, ainda, que celebrará uma gênese mítica, em jeito de paraíso perdido, em obras como *Os Animais do Sol e da Sombra seguido de O Corpo Inicial* (2003). Merecem ainda destaque o livro *O Aprendiz Secreto* (2001), a já referida obra de pendor iniciático e sapiencial, cuja reflexão em torno da *construção* poética tem uma irradiação simultaneamente estética, existencial, ontológica e espiritual, e um livro como *Em torno do Imponderável* (2012), o penúltimo volume poético dado ao prelo, que, sendo constituído por pequenos, e aparentemente despreziosos, poemas-fragmento com sabor a aforismos ou parábolas, parece consubstanciar, *despojadamente*, a sabedoria que este longo caminho poético-meditativo havia trazido ao poeta.

Podemos dizer que o percurso poético de António Ramos Rosa, cujos sentido e alcance se iluminam melhor se tivermos em vista as obras mais tardias, surge como fruto de uma forte relação entre metapoesia e metafísica, ainda que esta última noção exija um esforço de clarificação no contexto da sua poética. Não se trata da metafísica moderna ocidental que Heidegger rechaçava, aquela em que, nas palavras do próprio Ramos Rosa, “a separação sujeito-objecto é consumada e levada ao extremo pela auto-imposição”, mas daquela que “aponta à relação total, à libertação da visão integral por uma relação imediata que rompe as aparências da visão social e os limites da consciência reflexiva”, como a exerceu Rimbaud (PMIR-II: 72-73). Não admira, por isso, que a metafísica que pode ser sinalizada na obra rosiana se aproxime, como antes defendemos, da que é contemplada em

ontofenomenologias como as de Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne<sup>268</sup> ou Maldiney, bem como em algumas filosofias orientais.

Sublinhe-se, no entanto, que a metafísica que aflora nesta poesia é indissociável da meditação metapoética, pois, como escrevia o autor a partir de Roberto Juarroz, num texto coligido em *A Parede Azul* (1991)<sup>269</sup>, “não há poesia onde não houver uma perspectiva ontológica ou metafísica e onde não existir interrogação sobre a poesia, [...] uma perspectiva metapoética” (PA: 196). Mas note-se ainda — em jeito de lente que se deixa para as páginas que se seguem — que, em Ramos Rosa, a primazia é sempre a da palavra e, assim, da meditação metapoética, como reiteraria o autor numa entrevista de Ana Marques Gastão:

A minha poesia é cognitiva e metapoética. Se a metafísica é uma forma de conhecimento do universo, das coisas, da linguagem, então sim, tenho essa inquietação. Os meus textos não se reduzem a um hábito circunstancial. Mas quando escrevo um poema, o tema que se me impõe imediatamente é o da palavra, da linguagem. Desde sempre. (Rosa, 2011: 119)

Nesta perspectiva — e eis o que em grande medida este trabalho se propõe demonstrar —, podemos dizer que a dimensão metapoética da obra rosiana, ou seja, a sua interrogação da palavra poética tendo em vista tópicos como a génese e o todo, o indizível e o vazio, propulsionou e dimensionou o seu capital metafísico, cognitivo e, se quisermos, sapiencial, concorrendo para a integração numa unidade humana, natural e cósmica que desde cedo foi procurada pelo poeta<sup>270</sup>.

---

<sup>268</sup> Na sequência do que aclarámos no capítulo anterior, a metafísica a que podemos associar a obra de Ramos Rosa será cúmplice da evocada por Mikel Dufrenne na sua reflexão sobre a experiência estética. De acordo com este filósofo, há uma dimensão metafísica na experiência estética que tem que ver com uma remontada ao originário, a um fundo habitado pelos possíveis (cf. Dufrenne, 1994: 167).

<sup>269</sup> Referimo-nos ao texto “Poesia e realidade segundo Roberto Juarroz”, antes publicado no *Jornal de Letras* (26 Mar. 1988: 6).

<sup>270</sup> Veja-se, por exemplo, a resposta que, em Agosto de 1961, Ramos Rosa dá a uma leitora do *Diário de Lisboa* que havia detectado uma mudança de orientação na sua poesia: “Se o poema tende a tornar-se actualmente nalguns poetas poema de si mesmo (é essa, confesso, a tendência que começa a desenhar-se nos meus últimos livros), é porque justamente nessa autodefinição se evidencia uma liberdade que não é apenas mito ou ilusão, mas realidade original. [...] No seio do poema encontro uma força integradora que através da minha experiência poética se tem tornado cada vez mais sensível e que me faz sentir uno com as coisas, os seres e os homens na luta pelo humano.” (Rosa, 1961a: 19).



## 2. Da gênese e do todo: ascese e comunhão poéticas

### a) Escrever para integrar a *unidade pura* e o *sopro cósmico*

“Quem não sonha com a gênese [...]?” (OP-II/LI: 52), perguntava o autor de *O Livro da Ignorância* (1988), iluminando, num livro posterior precisamente intitulado *Gênese seguido de Constelações* (2005), o que está em causa nesse sonho da seguinte forma: “Em cada hausto procuramos a unidade pura/ em que o nosso hálito se confundiria com o sopro cósmico/ como uma constelação à plácida baía das águas superiores” (Ge-C/65).

A pergunta pela gênese, num duplo sentido poético e ontológico, cedo anima a escrita de Ramos Rosa, como tópico indissociável da sua demanda por um *diálogo com o universo* e por uma unidade originária, que, como as obras da maturidade viriam a comprovar, se ampliou verdadeiramente até uma dimensão cósmica. Animada pelo desejo dessa gênese misteriosa (a que já nos dedicámos em II, 3a e III, 3d), que nutrirá a um tempo as figuras do caos e do paraíso, do vazio e da terra, do nada e do todo, a poesia rosiana encenará incessantemente o retorno a esse ponto ou momento inicial em que poema e universo são uma mesma *lucidez*. Nessa medida, tornar-se-á evidente a forte afinidade desta poesia com a ideia mallarmeana de que no acaso da escrita ressoa a intemporal dinâmica cósmica (cf. I, 1b), como *Volante Verde* (1986) mostra de forma inequívoca: “No acaso da escrita, a necessária equivalência./ Energias latentes do universo em ressonância.” (OP-I/VV: 1068) A mesma ideia será reiterada em obras mais tardias, como *Deambulações Oblíquas* (2001) e *Gênese seguido de Constelações* (2005), em versos que epitomizam a dimensão cósmica que a poesia logra na obra de Ramos Rosa:

Talvez a escrita seja uma expansão do universo  
e o que parece fantasia ou arbitrários lances  
seja a lucidez da energia cósmica (DO: 76)

A página aguarda o harmonioso harmónio das constelações  
que vibrem com o sémen fugidio das sílabas  
Elas oferecem o peito adolescente à sequiosa mão  
que nele acaricia o indolente veludo antiquíssimo  
de uma corola materna de matéria celeste

E então as palavras correspondem às estrelas e planetas (Ge-C: 60)

Voltemos, uma outra vez ainda, a *Poesia, Liberdade Livre* (1962), para recordar que já aí encontramos um texto intitulado “A gênese do poema”<sup>271</sup> (cf. PLL: 46-55), bem como a ideia de que a poesia é veículo de uma “recuperação da unidade perdida” e de uma integração do “homem no universo” (PLL: 12). Indagar a gênese do poema através da própria criação poética surge, assim, não só como uma forma de aproximação à gênese do mundo e do cosmos, mas também como um modo de recuperar a ligação humana a uma unidade primeva ou de criar uma unidade para o real. Daí que o poeta afirmasse, no texto acima referido, que “[a] vida fora da poesia (para o poeta) é a vida fora da unidade” (PLL: 49).<sup>272</sup>

O apelo da *origem* e do *início* torna-se evidente na poesia rosiana sobretudo a partir da década de 70. Lembremos, por exemplo, a alusão a um “Ponto, antes do início” (OP-I/PN: 459), em *A Pedra Nua* (1972), a um “aquém de toda a origem” (OP-I/BI: 530), em *Boca Incompleta* (1977), ou ainda à “origem de tudo” (OP-I/MD: 594), em *As Marcas no Deserto* (1978). Porém, é interessante notar que, embora a noção de *gênese* surja logo nos primeiros anos da ensaística do autor, apenas a encontraremos na poesia rosiana em *Dinâmica Subtil* (1984), no poema “Caos aberto”. Aí, a *gênese* surge associada a um “turbilhão”, evocando a passagem do caos ao cosmos sugerida nas antigas cosmogonias, nomeadamente na *Teogonia* de Hesíodo<sup>273</sup>: “o fundo à superfície o furor formidável/ turbilhão da *gênese* [...]” (OP-I/DS: 956). No entanto, como sugere o próprio título do poema citado, tal caos surge sobretudo, precisamente como em Hesíodo, como um espaço aberto<sup>274</sup>, que, “aquém dos sinais definidos” (OP-I/DS: 956), é simultaneamente a

---

<sup>271</sup> Como já mencionado (cf. nota de rodapé 257), este texto foi primeiramente publicado na revista *Colóquio*, com o título “A experiência poética”.

<sup>272</sup> Numa entrevista publicada na revista *Textos e Pretextos* em 2006, uma das últimas que o poeta deu, Ramos Rosa reafirmava essa ideia, dizendo: “A poesia é uma criação da linguagem pela linguagem. Mais ainda, a poesia não é uma dissociação em relação ao real, é uma convergência de significados diferentes para uma unidade do real.” (Rosa, 2006: 162)

<sup>273</sup> Lemos nos versos desse poema (cf. vv. 116ss), que remonta aos séculos VIII-VII a.C., que primeiro surgiu o Caos e só depois Gaia (a Terra) e Eros, bem como tudo o que veio a existir (cf. Hesíodo, 2005: 44-45).

<sup>274</sup> Neste contexto, é importante lembrar que o Caos de Hesíodo é pensado como abismo ou abertura infinita, na proximidade do sânscrito *Ka*, e não como confusão, sentido que se estabelece com Aristóteles e com os estóicos. Veja-se, nesse sentido, o esclarecimento, apresentado em nota de rodapé, que acompanha a entrada em cena do vocábulo “Caos” nas páginas da tradução da

gênese do tempo e do espaço, do corpo e do mundo, do cosmos e do poema. O poeta construía aqui, como em vários outros poemas, a *ficção do início* a que aludia em *Boca Incompleta* (cf. OP-I/BI: 552), ou seja, a ficção de um momento em que “a língua dança” livremente e não há ainda “nenhum alvor nenhuma mensagem nenhuma palavra” (OP-I/DS: 957).

Perguntar pela origem ou pela gênese, e construir delas a ficção, é, em Ramos Rosa, o caminho necessário para a adivinhada unidade e para a desejada comunhão. Ao reconduzir a sua escrita ao ponto de que tudo emana, o poeta abre-a à totalidade do que existe, acalentando nessa abertura a promessa de uma intimidade amorosa com o real<sup>275</sup> e de um novo sentido de participação no todo. A sua poesia haveria de concretizar essa promessa, muito especialmente a partir dos anos 80-90, altura em que os tópicos da gênese e da integração do sujeito poético numa totalidade ou unidade originária ganham uma expressão mais robusta e, sobretudo a partir da década de 90, também mais filosófica<sup>276</sup>.

Como notámos no ponto anterior, obras como *Volante Verde* (1986) ou *Acordes* (1989) surgem como hinos de uma jubilosa adesão ao real. O sujeito poético cantava agora a felicidade de uma comunhão 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:

[...] 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/VV: 1066)

---

*Teogonia* antes referidas (cf. nota de rodapé anterior): “O grego diz *Chaos*, não com a noção que tem para nós de ‘desordem’, e consagrada a partir de autores latinos como Ovídio (*Metamorfoses*, 1.5-7), mas provavelmente de um ‘espaço aberto’ preexistente [...]”

<sup>275</sup> Num poema intitulado “Monólogo” de *Voz Inicial* (1960), já o poeta escrevia: “Perdi a infância e as grandes horas/ e procuro numa árvore não sei que intimidade/ como se um sol para as mãos nascesse deste olhar” (OP-I/VI: 88).

<sup>276</sup> Os referidos tópicos tornar-se-ão capitais também nos textos ensaísticos dos anos 90 e de inícios dos anos 2000, nos quais encontramos frequentemente uma verdadeira fenomenologia da gênese do poema e da relação entre sujeito/corpo e mundo, como mostrámos no capítulo anterior.

A figura do círculo, que surgia já nas primeiras obras poéticas do autor<sup>277</sup> e que se plasmava no título *Círculo Aberto* (1979), será uma presença constante nas referidas obras, sugerindo, sob o signo de Heraclito<sup>278</sup>, uma totalidade em que todos os contrários se reconciliam, mas também um princípio gerador do universo e da escrita — lembre-se a circularidade inerente à escrita poética de que nos acercámos no capítulo II (cf. 3a). Este círculo diz-se através de várias modulações. Para além de “grande círculo móvel”, como líamos na citação anterior, encontramos, em *Volante Verde*, referências ao “círculo intacto” (OP-I/VV: 1050), ao “círculo do princípio” (OP-I/VV: 1074), ao “círculo cego” (OP-I/VV: 1077), ao “círculo de um mistério verde” (OP-I/VV: 1100) ou aos “círculos do desejo” (OP-VV: 1103), assim como versos iluminadores da metáfora inerente a tal figura: “Tu preenchas o círculo completo, totalidade limpa.” (OP-I/VV: 1078); “[...] um círculo calmo/ resume em si a inércia feliz do movimento.” (OP-I/VV: 1084) As obras seguintes — nomeadamente *Clareiras* (1986), dada ao prelo no mesmo ano de *Volante Verde*, que integrará um fulgurante texto intitulado “No círculo total” (cf. OP-I/C: 1130) — continuarão a pôr em relevo a figura do círculo, que surgirá até aos últimos títulos de Ramos Rosa, sugerindo a unidade e a totalidade do real.

A desejada comunhão com o todo reclamará um conjunto de antinomias e movimentos dúplices, já em boa parte aflorados nos capítulos anteriores, que só não são irreparavelmente bipolares porque o mesmo e o outro, tal como o *yin* e o *yang* taoístas, mordem mutuamente a sua cauda no *grande círculo móvel* de que o poeta falava em *Volante Verde*. Como sugere a epígrafe de Heidegger que surge a abrir *Acordes* (1989) — “... abrir-se à amplitude do céu e do mesmo passo enraizar-se na obscuridade da terra.” (OP-II/A: [105]) —, a poesia de Ramos Rosa,

---

<sup>277</sup> Em *Viagem através duma Nebulosa* (1960), lemos: “passado futuro/ o mesmo círculo calmo/ que o rubro núcleo do desejo liberto/ irradia” (OP-I/VN: 16). Em *Voz Inicial* (1960), encontramos a alusão ao “círculo inteiro” (OP-I/VI: 123) e, em *O Rosto da Terra* (1961), ao “círculo da página” (OP-I/SRT: 141). Veja-se ainda, em *Estou Vivo e Escrevo Sol* (1966), a associação da figura do círculo à busca de uma *felicidade* ou *alegria*, num poema precisamente intitulado “À felicidade viva”: “[...] Uma figura/ como um círculo pura e grande espaço,/ um esforço alegre, ó inviolável página!” (OP-I/EVES: 247)

<sup>278</sup> Lembramos o fragmento 103 de Heraclito, segundo o qual, num círculo, princípio e fim são comuns (cf. nota de rodapé em Kirk *et al.*, 2010: 254). A marca do filósofo pré-socrático na pulsão da poesia de Ramos Rosa para a conciliação dos contrários é evidente, tanto mais que ouviremos o poeta dizer o seguinte numa entrevista de 2004: “Vivemos de certa maneira sob o signo de Heraclito. O caminho que vai para baixo é o caminho que vai para cima. O que é negativo na poesia é essencial, sem esse negativo não havia criação poética.” (Rosa, 2004c: 8)

como assinalava João de Rui de Sousa em texto sobre a obra mencionada<sup>279</sup>, assume esse duplo movimento “de abertura à infinitude dos grandes espaços e de fidelidade ao mais firme, e não raro ao mais recôndito, da realidade telúrica” (Sousa, 1998: 101). Esta poesia realiza, assim, o seu *diálogo com o universo* através de um gesto que permanece “unindo a obscuridade terrestre à claridade divina” (OP-II/A: 123), como escreve o poeta em *Acordes*, ou afirmando “a indissolúvel unidade do ínfimo e do infinito” (OP-I/CD: 813), como já havia escrito em *O Centro na Distância* (1981), dada a intuição de que será afirmativa a resposta à pergunta “Será que tudo se liga, o deserto e o oásis/[...]/?” (OP-II/A: 120).

Nesta medida, a desejada integração num todo que se pressente como uno não deixa de exigir, a par da abertura à totalidade cósmica, ao aéreo e ao infinito, uma poética de pés assentes no húmus, na materialidade da terra, e de dócil atenção aos seres ou partículas mais ínfimos. Os próprios títulos de Ramos Rosa, quer de obras, quer de poemas ou partes de obras poéticas, ao mobilizarem repetidamente o termo “terra”<sup>280</sup>, confirmam a busca de um enraizamento no espaço telúrico, para além de um novo *horizonte* de relação com o mundo, como antes defendemos (cf. III, 3a). Mas, a par dessa fortíssima presença da *terra*, é também evidente a contínua evocação dos outros três elementos que animavam as cosmogonias pré-socráticas (água, ar e fogo), originando e regendo as dinâmicas da natureza, tal como dos diferentes reinos — mineral, vegetal e animal — que a compõem, assim se garantindo o carácter elementar — ou *elemental*, como preferia o poeta — da poesia rosiana.

---

<sup>279</sup> Referimo-nos ao texto “*Acordes de unidade e de dicotomia*”, que, segundo nota apresentada no volume em que foi coligido e a partir do qual citamos, *António Ramos Rosa ou o Diálogo com o Universo* (1998), foi lido, em Janeiro de 1991, na sessão pública de entrega do Grande Prémio de Poesia-APE 1989 a António Ramos Rosa e publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* logo depois (15 de Jan. 1991).

<sup>280</sup> Para além dos títulos de obras *Sobre o Rosto da Terra* (1961) e *Terrear* (1964), é de destacar alguns títulos de partes de livros: “Corpo e terra” — que integra duas séries poéticas intituladas, por sua vez, “Corpo e terra” e “Seis poemas da terra” — e “No vagar da terra”, de *Voz Inicial* (1960); “Transcrição da terra”, de *Ocupação do Espaço* (1963); “Há um país na terra que a mão tranquila alcança”, de *Estou Vivo e Escrevo Sol* (1966); “No silêncio da terra”, de *A Pedra Nua* (1972); “Pulsações da terra”, de *Círculo Aberto* (1979); “Pronunciar a terra”, de *Dinâmica Subtil* (1984); “Na densidade da terra” e “Vozes da terra”, de *O Não e o Sim* (1990). Em títulos de poemas, as aparições do vocábulo ou de adjectivos dele derivados são tantas que nos dispensamos de fazer essa listagem. Vale a pena, no entanto, destacar *Acordes* (1986), uma das obras para as quais direccionamos a nossa objectiva neste capítulo, por aí encontrarmos quatro poemas que nos servem de exemplo: “As duas mãos da terra”, “Um acorde terrestre”, “Terra” e “Figura da terra”.

Tendo em vista os referidos elementos, lembremos, para além de *Sobre o Rosto da Terra* (1961) e *Terrear* (1964), títulos como: *O Incêndio dos Aspectos* (1980); *A Mão de Água e a Mão de Fogo* (1987), título de uma antologia; *No Calcanhar do Vento* (1987); *Facilidade do Ar* (1990); *À Mesa do Vento [seguido de As Espirais de Dioniso]* (1997); e *O Princípio da Água* (2000). Evocando entes dos vários reinos naturais, merecem ainda menção os seguintes títulos: *A Pedra Nua* (1972); *Animal Olhar* (1975), título de antologia; *A Rosa Esquerda* (1991); *Pólen-Silêncio* (1992); *Lâmpadas com Alguns Insectos* (1992); *Cada Árvore é um Ser para Ser em Nós* (2002); *Os Animais do Sol e da Sombra [seguido de O Corpo Inicial]* (2003); *A Rosa Intacta* (2007); e *Numa Folha, Leve e Livre* (2013), o último livro publicado.<sup>281</sup>

Regressemos a *Volante Verde* e a outros títulos nos quais se torna mais sensível uma comunhão com os elementos e com as várias formas matéricas da natureza. “O olhar agora está ligado à terra” (OP-I/VV: 1047), lemos no poema de abertura da obra referida, sendo vários os versos que haverão de mostrar que tal ligação é o portal de entrada num novo estado de fusão com a matéria e os elementos naturais:

Estou no interior da árvore, entre negros insectos.  
Sinto o pulsar da terra no seu obscuro esplendor. (OP-I/VV: 1050)

O olhar vê e adere e escreve as carícias voluptuosas  
deste caminho silencioso. Em fogo, em água, em terra

e ar. [...] (OP-I/VV: 1074)

A invocação da terra assume-se, desde as primeiras obras, como um modo de acoplar o *olhar* poético ao mais originário e às evidências mais imediatas, abrindo-o assim, contra os perigos da especulação abstracta que tudo separa, à visão da unidade: “Tudo se reúne e se compreende sob a sombra da noite porque a terra nos rodeia sem confusão nem imagens ilusórias.” (OP-I/C: 1136) Mais que elemento ou planeta, a terra apresenta-se várias vezes como espaço total da

---

<sup>281</sup> Nas obras escritas em colaboração e nas antologias cuja seleção de poemas não ficou a cargo de Ramos Rosa, encontramos igualmente títulos que confirmam a importância da matéria e dos elementos naturais na poética do autor: *Duas Águas, Um Rio* (1989), escrito com Casimiro de Brito; *Bichos Instantâneos* (2005), em colaboração com Isabel Aguiar Barcelos; e *Os Quatro Elementos* (2004), antologia cuja seleção poética esteve a cargo de Agripina Costa Marques.

natureza, como g nese ou princípio unificador dos vários elementos e da vida, e mesmo como veio de liga o ao espaço cósmico ou manifesta o divina:

Até à terra, [...]  
[...]  
rela o de folha e língua e pedra e água  
e ar, leve tangência de um imenso sopro. (OP-I/VV: 1065)

Era como se a terra amasse o sonho  
e com a mão de fogo e a mão de água  
desenhasse o instante da primeira  
alegria divina. [...] (OP-II/A: 107)

[...] Era uma deusa  
ou a terra, era a oferenda. [...] (OP-II/A: 127)

entro na boca da terra  
onde encontro a nascente (OP-II/NS: 205)

Como tudo   real como tudo respira  
porque a terra   única (OP-II/Cl: 447)

Na poesia de Ramos Rosa, a terra parece muitas vezes investir-se do papel de *arch *, o elemento primordial do mundo e do universo a que se dedicou em grande medida a filosofia pr -socrática, mas também outros elementos assumirão essa fei o. Note-se que o fogo surge desde cedo, nomeadamente na forma de sol, como símbolo de um poder criador e regenerador. “Aí, no fogo, onde o gesto começa e a f rca rompe.” (OP-I/T: 227), lemos logo em *Terrear* (1964), encontrando-se, em *Pólen-Silêncio* (1992), uma alusão ao “fogo que precede o universo” (OP-II/PS: 385). J  em *Gravita es* (1983), o poeta escrevia que “Tudo se compreende no domínio do ar” (OP-I/G: 937), elemento que, em *Facilidade do Ar* (1990),   evocado também como a origem da própria linguagem: “Tudo o que queremos dizer sai dos lábios do ar” (OP-II/FA: 262). Por outro lado, lemos, em *Volante Verde* (1986), que “A luz nasce da  gua” (OP-II/VV: 1074), surgindo esta, em *O Princípio da água* (2000), como a “mãe que regenera e dádiva redonda” (PAg: 21).

Não seria difícil acreditar que aqueles trechos saíram do punho de um filósofo pr -socrático, de tal forma parecem meditar, com uma toada afor stica,

sobre a questão do elemento primordial. Na verdade, depressa nos ocorre um desfile de figuras: Heraclito de Éfeso e a sua defesa do fogo como *arché*, Tales e Anaxímenes de Mileto, com as respectivas defesas da água e do ar como esse princípio de tudo, mas também Parménides, por ter feito do poema a sua forma de meditação filosófica sobre a origem e a natureza do ser.

Mas é talvez de Anaxágoras, pela sua defesa de que no princípio está algo anterior aos elementos que preside ao plural e ao mutável — pensado pelo filósofo como uma inteligência (*nous*) —, mas sobretudo pela sua tese de que tudo participa do Todo<sup>282</sup>, que a meditação poética de Ramos Rosa mais se aproxima. Como mostram mais agudamente as obras publicadas a partir dos anos 80-90, a poesia rosiana porá em evidência essa “relação deliciosa/ do todo com o todo, nuvens, folhas, astros,/ rumores, mar e céu” (OP-II/FA: 259). Neste quadro, todos os elementos podem assumir-se como gèneses porque participam igualmente do todo e provêm da mesma origem, replicando a sua dinâmica geradora. Criam-se e alimentam-se uns aos outros, como criam e nutrem o globo e toda a natureza, numa dança harmónica cuja coreografia radica numa unidade primordial: “o globo que é fogo e água e ar unificados” (OP-I/VV: 1088). É que a gèneses, num sentido derradeiro, será ainda anterior: o tal informulado ou a tal *brancura* a partir da qual tem lugar a criação de mundos e de poemas, irmanando-se num só *murmúrio* os elementos naturais e as palavras: “Há uma chama para além do fogo, no círculo/ onde o informulado vacila. Dançarina branca.” (OP-II/A: 126); “Lugar de aroma e claridade e de palavras,/ o ar e a água e o fogo, o murmúrio essencial.” (OP-I/VV: 1066)

Outra figura que poderíamos associar a esta cosmogénese poética é a de Hermes Trismegisto, sobretudo por via de um dos princípios herméticos que estão plasmados no *Caibalion*: o princípio da correspondência. Assevera tal lei que o que está em cima é igual ao que está em baixo, e o que está dentro é igual ao que está fora, assim gizando uma correspondência entre os vários planos e fenómenos da

---

<sup>282</sup> Numa entrevista publicada em 2009 na revista *Babilónia*, Ramos Rosa mostra o seu entusiasmo em relação a essa ideia que já animava o pensamento das civilizações antigas, dizendo: “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 Tudo’.” (Rosa, 2009: 371)



vida. E ainda podemos invocar Plotino — não obstante as várias demarcações que podemos fazer entre o poeta português e o neoplatonismo —, tendo em vista a noção plotiniana de *Uno* como princípio de todas as coisas e a ideia de que nada está separado por um corte do que o precede (cf. Plotino, 2003 [V; 2, 1]: 32, 34). Veja-se, por exemplo, o que o poeta escreve em *As Palavras* (2001): “As coisas só na aparência têm limites/ e cada uma é uma rede intrincável” (P: 75).

De facto, o autor de *Volante Verde* põe em perspectiva um todo uno em que as antinomias são subsumidas num jogo de continuidades, equivalências ou correspondências. Como começámos por dizer, não só o céu se une à terra, ou seja, o que está em cima ou o mais aéreo se une ao que está em baixo ou ao mais concreto, como o mais pequeno e mesmo ínfimo se torna metonímia dessa totalidade. Assim, a par do universo ou das constelações, bem como dos grandes espaços ou componentes terrestres — o mar, a montanha ou o deserto —, são presenças frequentes na poesia rosiana a aranha, o insecto (frequentemente na forma de formiga), o caracol, a folha, a pétala, a semente e o gérmen. Nesse mundo da pequena escala, mais perto da invisibilidade e do segredo, encontra o poeta indícios da equação de um movimento universal:

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. (OP-I/VV: 1073)

Ao mesmo tempo, no mundo dos pequeníssimos animais, nomeadamente no dos insectos, cujas antenas captam as energias que animam o todo — e lembre-se a forte analogia que esta poesia estabelece entre tais seres, com as suas antenas, e o texto poético —, estarão as pistas do caminho humano e poético a seguir, mas também de um novo modo, *animal*, de caminhar: “Apoio-me na inconsistente linhagem/ dos insectos./ Caminho em pequenas pistas” (OP-II/E: 271); “Aceita, acolhe a minúscula astronomia de um jardim: os insectos com as suas múltiplas facetas e as delicadas antenas com que se orientam.” (OP-II/TLM: 101)

Sobretudo a partir dos anos 90, o tópico da recuperação de uma “unidade perdida” — que, como atrás referimos, era já aludido num ensaio de 1960 coligido em *Poesia, Liberdade Livre* (cf. PLL: 12) — torna-se capital nesta poética. Afirmado meridianamente, em *Volante Verde* (1986), “Quero ser um sopro da unidade perdida.” (OP-I/VV: 1067), o poeta daria forma a uma *ficção* mítica da génese, aclamando uma unidade primordial, espécie de paraíso perdido, em que humanos, natureza e deuses estavam em perfeita comunhão<sup>283</sup>. Tornava-se, assim, mais evidente a dimensão *religiosa*, no sentido de *re-ligação* a uma unidade primeva, propiciada pela tendência regressiva<sup>284</sup> desta poesia. Agudizada nesta fase, tal tendência conferirá à poesia rosiana uma feição melancólica e um ímpeto para desfazer a história — características, aliás, atribuídas por María Zambrano (cf. 1996: 97-98) à poesia, quando a filósofa ressalta a inata dimensão regressiva do trabalho poético.

Ramos Rosa cedo notou que a tendência para o originário e para o primitivo, sendo uma das grandes marcas do romantismo, se aprofundou na poesia moderna, nomeadamente nas poéticas de Rimbaud e de Mallarmé. Bastará lembrar o anseio de reversão do ser humano ao “estado primitivo de filho de sol” do primeiro e a tentativa de aproximação ao “tempo anterior à queda na consciência infeliz e segregadora”, ou ao “tempo edénico das bodas do espírito com o mundo”, pela restituição da “força mágica” da linguagem do segundo (cf. PLL: 170). Ao manifestar a mesma tendência, Ramos Rosa filiava-se num dos veios da modernidade poética que o punha em contacto com a poesia romântica,

---

<sup>283</sup> Numa recensão à antologia *Poesia Presente* publicada em 2014, Ana Paula Coutinho Mendes fala, reportando-se às obras do final da década de 90, da “insistente celebração de uma nova génese, de uma narrativa mítica do ciclo da vida individual e cósmica e da despojada integração do ‘eu poético’ numa realidade primordial partilhada com os deuses, como num ‘côncavo recuo para o começo do mundo’” (Mendes, 2015: 181).

<sup>284</sup> Neste contexto, vale a pena atentar nas palavras de Ramos Rosa na já antes referida entrevista publicada no *Diário de Notícias* em 1987 (18 Out.), grifando a natural tendência regressiva do ser humano e da poesia, à qual era associada uma dimensão ascensional: “Eu penso que há uma tendência regressiva no homem, como explicou Freud. [...] Os ensaístas falam muito da unidade perdida, da unidade do ser, e realmente parece-me que, como um processo estudado, há realmente uma unidade, que é uma coisa vislumbrada apenas por momentos e que o poema tenta captar. [...] Agora estou a teorizar, a especular, que essa tendência regressiva para a estabilidade total possa conduzir-nos a um ponto alto de superação de si próprio. Essa necessidade de recuperar a estabilidade total, que no caso de Freud se encontraria na matéria inorgânica, pode conduzir-nos para um além, para um futuro, pode constituir uma projecção e ter esse carácter ascensional!” (Rosa, 1991e: 285)

nomeadamente com Victor Hugo, Novalis, Hölderlin, Shelley, Blake ou Coleridge (cf. PLL: 170). No entanto, dada a sua ampla rede de influências e a leitura assídua de poetas seus contemporâneos, temos de lembrar aqui outros diálogos, sobretudo com a poesia espanhola e hispano-americana, muito especialmente na sua forma neo-barroca. Destacam-se, nesse sentido, poetas espanhóis da geração de 27, como Vicente Aleixandre ou Rafael Alberti, e hispano-americanos como Octavio Paz, nos quais surpreendemos essa mesma noção de poesia como linguagem primitiva e visionária, e como utopia regressiva<sup>285</sup>.

A poesia rosiana sugerirá, assim, um movimento regressivo até uma espécie de ponto zero, anterior à divisão tempo-espço e sujeito-mundo<sup>286</sup>, um ponto *tão longe de tudo* que coincidirá com o princípio, como lemos no poema “Memória da origem” de *O Não e o Sim* (1990):

Quando teria sido? Mas o aroma é  
o paraíso de um momento, o cimo vegetal.  
[...]  
Estamos tão longe de tudo que talvez seja o princípio. (OP-II/NS: 170)

Tal *princípio*, associado amiúde à já referida figura do círculo, mas também às figuras do ovo ou da concha<sup>287</sup>, que simbolizam ao mesmo tempo a génese e o todo, surgirá, por esta altura, frequentemente configurado como um lugar genesiaco. Torna-se, assim, patente a remissão a uma *antiguidade* ou “pureza

---

<sup>285</sup> No âmbito deste diálogo de Ramos Rosa com as poesias espanhola e hispano-americana, muito especialmente no que diz respeito aos tópicos tratados neste capítulo, é de destacar o artigo “A influência de alguns poetas em língua espanhola na poesia de António Ramos Rosa”, de Paula Cristina Costa, publicado na revista *Espacio/Espço Escrito*, em 2004. Entre os vários autores com quem a autora põe Ramos Rosa em diálogo, destacamos Vicente Aleixandre, irmanado ao poeta português por uma visão paradisiaca da poesia, entre outras características, e Octavio Paz, pela noção de poesia como linguagem primitiva (cf. Costa, 2004: 171, 175).

<sup>286</sup> A sedução desse ponto zero é já notória nas primeiras obras, como mostra a epígrafe de André Frénaud que surge a abrir a terceira e última parte de *Viagem através duma Nebulosa* (1960), “Poemas Nus”: “Mes chiffres ne sont pas faux/ ils font un zéro pur”. Num texto crítico sobre essa obra e a que se lhe seguiu, *Voz Inicial* (1960), João Rui de Sousa notava já a tentativa de Ramos Rosa se aproximar desse *zéro pur*, “um zero cuja particularidade parece ser a de simbolizar o exacto instante de junção do homem com a terra, com os outros seres e com as coisas” (Sousa, 1998: 29).

<sup>287</sup> Tais figuras tornam-se axiais em obras como *O Princípio da Água* (2000) e *Deambulações Oblíquas* (2001), nas quais lemos: “Nos seus puros enlacs de fresca antiguidade/ o mundo arredonda-se sob uma concha de pólen” (PAG: 21); “o que a boca procura/ é o ovo primeiro do desejo/ para sentir a sensação absoluta do redondo”; “Ouve o murmúrio do ovo/ no lodo negro/ A boca não quer palavras/ apenas quer ser o ó/ da coincidência/ do círculo interior/ com o círculo do universo” (DO: 56, 58).

antiga” (OP-II/NS: 218)<sup>288</sup> que reclama o recurso a pretéritos, a advérbios como “outrora” e locuções como “já não”, ainda que exorbite a linha cronológica do tempo. Atente-se, neste sentido, nos seguintes versos de *Lâmpadas com Alguns Insectos* (1992):

Mas a árvore do paraíso já não está no centro azul  
e essa gema intacta que flutuava nas águas  
sumiu-se no deserto escuro da velocidade (OP-II/LAI: 520)

Desperta então o ressentimento de um fogo emparedado  
que conheceu outrora o paraíso ou o reino de Dionisos (OP-II/LAI: 541)

Identificado muitas vezes como paraíso perdido, a “terra onde não regressámos” (OP-I/CV: 1150), esse seria o lugar ou momento mítico em que convivíamos com os deuses<sup>289</sup> e habitávamos o Uno, estabelecendo com o mundo uma “relação total”<sup>290</sup>, imune ainda às cisões e oposições desenhadas por um pensamento desenraizado da *mais viva unidade*:

Dançavam outrora os homens com os deuses  
e o mundo era uma esfera azul  
Mas o mundo o que é agora se já não é um todo  
em que a vida era o cântico da mais viva unidade? (MV-ED: 54)

---

<sup>288</sup> Em *Ocupação do Espaço* (1963), já o autor se referia a um “país velho” como espaço em que se morre por nele não se encontrar a “antiguidade pura”: “Num país velho, sem antiguidade pura/ morre-se à míngua de uma palavra nova,/ num país que soçobra e subsiste, longe,/ longe, mas aqui.” (OP-I/OE: 170)

<sup>289</sup> Essa antiga aliança entre humanos e deuses, que remete para um *in illo tempore*, ganha espaço na poesia de Ramos Rosa sobretudo nos títulos dos anos 90 e 2000, através da alusão a vários deuses e figuras das mitologias grega e romana, entre outras. Exemplo disso é *Deambulações Obliquas* (2001), obra na qual vemos desfilar Dioniso, Apolo, Narciso, Eurídice e Orfeu, mas também figuras do imaginário romano, como as deusas Vénus e Diana (cf. DO: 63, 70). Em *O Aprendiz Secreto* (2001), tais deuses antigos são identificados como as figuras evocativas de um espaço virgem e inicial, espaço que o poeta, neste mundo sem deuses, é chamado a projectar: “O espaço do corpo é o espaço da insurreição e da vitória unificadora de Eros sobre as tendências negativas do ser. Quando o construtor projecta este espaço, sente a vivacidade feliz da energia liberta e a sua ondulação unânime e unificadora. Os deuses da antiguidade preencheram este espaço virgem e inicial em que o mundo aparece no seu começo e nas suas fascinantes configurações.” (AS: 79)

<sup>290</sup> A expressão surge, em *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real II* (1980), associada às demandas poéticas de Rimbaud (cf. PMIR-II: 73) e de Rilke (cf. PMIR-II: 84), ressurgindo em vários textos das colectâneas de ensaios posteriores. No entanto, é já nos anos 2000 que a expressão ganha lugar nos títulos poéticos, nomeadamente em duas obras publicadas em 2001, *O Aprendiz Secreto* e *Deambulações Obliquas*: “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.” (AS: 32); “Na obra há dois movimentos contrários/ um avança abrindo-se/ outro recua e recolhe-se/ [...]// [...]// Talvez isso seja o trabalho da morte/ inerente à produção da relação total/ e à língua bífida do fogo” (DO: 14).

O real era uma diferença que unia e que chamava  
com o relevo dos deuses ao nível dos elementos  
e as palavras tinham o sabor da seiva a luz das árvores  
Era a vida mesma unificando-se e cindindo-se era o movimento da verdade  
e as figuras da consciência entrelaçavam-se e o seu jogo abria o mundo

(MV-ED: 47)

É porque a marca desse paraíso original perdura em nós como uma ausência que “o mundo se torna o paraíso da nostalgia” (OP-II/TR: 582). O *desejo* sobre o qual a poética rosiana sempre versou assume, assim, cada vez mais a forma de uma *nostalgia* ou de uma *melancolia*. Neste contexto, o acto poético surge a carregar “a nostalgia/ dos imóveis confins” (OP-II/IF: 294) ou essa “Melancolia, que tanto em si é que se apenumbra/ e sede da sombra traz acima/ a antiguidade de uma pátria pura” (NN: 81). Daí que o poeta escreva, em *As Palavras* (2001), livro cuja meditação metapoética é claramente atravessada por essa essencial *nostalgia*: “Ela [a palavra] talvez só queira ser o espaço/ que vai abrindo e o ignoto horizonte/ porque talvez se lembre do leve paraíso/ que a faz partir sem jamais poder chegar” (P: 78).

Ao falarmos da meditação rosiana sobre a criação poética na sua relação com a génese e o todo, impõem-se ainda a imagem da mulher e o tópico do amor, muitas vezes associados à invocação da adolescência e da primavera, e apresentados como símbolos da ingenuidade, da vitalidade e do primeiro fulgor tão procurados nesta poética.

A mulher assumir-se-á como uma das grandes metáforas da génese poética, mas também do próprio corpo do poema, ou do *poema-corpo*, como aclarámos no capítulo anterior (cf. III, 3b), assim como da força dos elementos naturais e da exuberante fecundidade do ser<sup>291</sup>: “Como uma mulher aberta, o poema é um pomar.” (OP-I/VV: 1053); “Conheço as sensações da mulher nua: água, terra, fogo e vento.” (OP-I/C: 1141); “que frescura de terra que ascensão tão nua/ que núbil e

---

<sup>291</sup> Partindo de *Volante Verde* e de outras obras da segunda metade da década de 80, Maria Irene Ramalho escreve: “A grande metáfora da génese poética é, uma vez mais, [...] o corpo da mulher, lugar primeiro e último do desejo e da mortal certeza. Seja musa, amante ou mãe, a figura da mulher surge sempre associada à torrente irreprímível do ser, por excelência a fonte simultânea da beleza, do prazer e da geração.” (Ramalho, 1992: 354)

forte é a mulher fluvial” (OP-II/PS: 399). Declinada em mãe<sup>292</sup>, amante, rapariga, musa ou deusa, cada uma iluminando os diferentes aspectos — origem e geração, erotismo, ingenuidade e nubilidadade, inspiração e dimensão divina/cósmica — que nela se congregam, a mulher assoma também como a grande *mediadora*, espécie de terceiro incluído que irmana palavra, terra e ser: “o teu ventre de primavera absoluta/ ó terra ó mulher ó palavra iminente/ ó pátria redonda e lisa pátria ilesa” (OP-II/PS: 395).

Se, em *Mediadoras* (1985)<sup>293</sup>, a mulher se apresenta essencialmente como figura do *entresser*, mediadora entre os vários elementos e pólos do real<sup>294</sup>, em obras posteriores surgirá simultaneamente como o *ser de entre* — para usarmos as expressões de Maria Gabriela Llansol (cf. 2006: 172)<sup>295</sup> —, figura do Aberto ou do entrelaçamento original. A este propósito, atentemos nos quatro poemas de *Volante Verde* (1986) que acolhem no seu título a palavra “mulher”<sup>296</sup>, anunciando desde logo a importância de tal figura na referida obra. Note-se como nesses quatro poemas a figura feminina surge associada à figura do círculo, figura por excelência de uma origem em que tudo é contemporâneo de tudo, na imobilidade de um eterno “agora”:

Diz luz porque diz agora e és tu e sou eu, num círculo  
só. [...] (OP-I/VV: 1080)

---

<sup>292</sup> Esta *mãe* surge amiúde na poesia rosiana como metáfora da génese primordial, remetendo-nos para alguns textos das tradições orientais, como o *Tao Te King*. Em *Três Lições Materiais* (1989), o poeta escreve: “O que não tem nome ascende nas suas fugidias veias com uma força cega: mãe, matriz, matéria.” (OP-II/TLM: 94) É difícil não surpreendermos neste excerto ecos do primeiro poema do *Tao Te King* — obra atribuída ao mestre Lao Tse (ou Tzu) que esteve na base quer do taoísmo chinês, quer do budismo zen japonês —, no qual a voz poética esclarece, referindo-se ao *Tao*: “Sem nome, representa a origem do universo;/ com um nome, torna-se a Mãe de todos os seres.” (Tse, 2011: 13)

<sup>293</sup> Nesta obra, Ramos Rosa explora os vários sentidos colhidos por esta *mediadora*, de que dão desde logo notícia os próprios títulos dos poemas, como “Mediadora do corpo”, “Mediadora da escrita”, “Mediadora da ausência”, “Mediadora da totalidade secreta”, “Mediadora do princípio” ou “Mediadora do real”.

<sup>294</sup> “Vive no meio de um incêndio/ entre o silêncio e a água./ [...]// [...] Move-se entre espelhos e sombras. [...]” (OP-I/M: 991); “Espessa e subtil entre o fulgor e a névoa” (OP-I/M: 994); “entre colinas e praias/ em avidez fulgurante” (OP-I/M: 1015); “[...] Com um hálito/ de espuma transparece/ entre vertentes e vértices.” (OP-I/M: 1019)

<sup>295</sup> Citamos de *Amigo e Amiga: Curso de Silêncio de 2004* (2006): “a vocação do homem é a de fazer confluir/ o ser e o não-ser no entresser./ Nesse movimento, a mulher não será mais/ passagem, nem mediadora, mas o *ser de entre*”.

<sup>296</sup> “A mulher feliz”, “A mulher”, “A mulher do espaço” e “A mulher que medita aérea”.

Numa deriva imóvel, o seu hálito é o tempo  
que em espiral circula ao ritmo da origem. (OP-I/VV: 1096)

Em círculos a nudez demora-se em desejos  
onde tudo é abolido e tudo principia. (OP-I/VV: 1097)

Ilumina-se no círculo de um mistério verde. (OP-I/VV: 1100)

Com efeito, esta *mulher* convoca uma forma poética de pensamento que, embora não esquecendo a dialéctica ao nível da razão lógica, pela qual se compreende precisamente o sentido da mediação entre pólos de que falávamos, aponta para aquilo a que María Zambrano chamou “razão mediadora” e, posteriormente, “razão poética”, ou seja, a capacidade de, pela *lucidez* da imaginação criadora, sermos trespassados pela evidência do real no seu original entrelaçamento, para lá do ilusório jogo de antinomias. Como em Pedro Salinas, também em Ramos Rosa a mulher é portadora ou mediadora de uma luz cujo espectro tem um alcance cósmico, surgindo amiúde associada à imagem da lâmpada, grande metáfora da lucidez poética na metapoesia rosiana (cf. II, 3c): “Entrar em ti, mulher, ó lâmpada de seda” (OP-I/VI: 79); “mulher lâmpada nascente” (OP-II/PS: 393).

O *amor*, por sua vez, assumir-se-á simultaneamente como desejo dessa fonte *maternal*, “interminável sim” (OP-I/CD: 830) do ser e força (re)unificadora, pela qual tudo partilha a mesma matéria: “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/TLM: 93) Esta polissemia é bem reveladora de que, em Ramos Rosa, o amor adquire a altíssima dimensão que lhe atribuem autores como Teilhard de Chardin<sup>297</sup>, que o elege como a mais universal, formidável e misteriosa das energias cósmicas (cf. Chardin, 1997: 51).

---

<sup>297</sup> Entrevistado por Paula Cristina Costa, Ramos Rosa aludia precisamente a Teilhard de Chardin ao esclarecer a sua concepção do amor: “O amor não é uma coisa meramente idílica, edénica. Concordo em absoluto com o que disse o filósofo e físico francês Teilhard d[e] Chardin, que cito de memória, tentando ser o mais fiel possível: o amor é a força mais extraordinária num homem, num ser humano, porque é através dele que o universo coincide consigo próprio.” (Rosa, 2004a: 145) Em entrevista anterior, concedida a Ana Marques Gastão (*Diário de Notícias*, supl. “DNa”, 4 Jul. 1998: 10-15), já o poeta afirmava: “Procuro o que há de mais feliz no erotismo e no amor. O amor é a palavra mais inesgotável que existe.” (Rosa, 2011: 121)

Energia genesíaca, unitiva e harmónica, o amor convoca o olhar e a escrita a uma relação dócil com o real que se faz como reconhecimento e contemplação: “e na pureza única/ o amor é só reconhecimento” (OP-II/LI: 22); “O amor cerra os olhos, não para ver mas para absorver: a obscura transparência, a espessura das sombras ligeiras, a ondulação ardente: a alegria.” (OP-II/TLM: 93) Daí que, contra a mão impositiva e calculadora, o poeta perguntasse, em *Volante Verde* (1986), “[...] onde o pulso/ amoroso que navega na aragem?” (OP-I/VV: 1062), chegando mesmo, em *Facilidade do Ar* (1990), a apresentar o amor como aquilo que, unindo o *sentido* e o *segredo*, tece e legitima a relação entre a linguagem, o mundo e a fonte, e, assim, o ofício da mão que escreve:

A alta língua do sono, a alta língua do sal,  
penetra na medula da linguagem.  
Esta é a medida do mundo, o seu violento violino  
em que o amor uniu o sentido e o segredo. (OP-II/FA: 248)

A relação entre poema e corpo que se desenha na poética de Ramos Rosa (cf. III, 3a e 3b) encontrará a sua modulação mais expressiva na correspondência entre escrita poética e corpo erótico — o corpo do desejo e da fusão — que vinha a evidenciar-se pelo menos desde os anos 70, como mostram poemas como “Amor da palavra, amor do corpo” ou “Da grande página aberta do teu corpo”, de *Nos Seus Olhos de Silêncio* (1970), e sobretudo várias passagens de *Boca Incompleta* (1977):

Eu desejo a palavra do corpo uma única  
de cada vez que escrevo o sempre bem amado  
membro eterno do desejo que fundo cava a cova  
cava o sexo nocturno donde a luz do corpo nasce (OP-I/BI: 517)

A dança quase imóvel a palavra à beira do seu ser o princípio do desejo  
que não cessa a chama do corpo nas palavras (OP-I/BI: 540)

Mais do que uma plenitude da presença ou uma sensibilidade erógena, este erotismo da escrita pressupõe, tal como em Barthes<sup>298</sup>, uma intermitência, um jogo

---

<sup>298</sup> Em *Le Plaisir du Texte* (1973), Barthes associa o texto a uma modalidade específica do corpo, precisamente o corpo erótico, dando a pensar o erotismo a partir das noções de falha e de intermitência: “L’endroit le plus érotique d’un corps n’est-il pas là où le vêtement bâille? Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n’y a pas de ‘zones érogènes’ (expression au reste assez casse-pieds); c’est l’intermittence, comme l’a bien dit la psychanalyse, qui est érotique: celle de



de tensão entre o que se mostra e o que se esconde, aparecimento e desaparecimento, presença e ausência. É essa a dinâmica propiciadora do desejo que move, a um tempo, o corpo erótico e a escrita/leitura do texto, especialmente do texto poético, o mais erótico, por ser aquele em que a marca da ausência se agudiza.

Contemplando a referida dinâmica aparição-desaparição, a meditação rosiana sobre o acto poético enquanto forma de re-ligação *erótica* à génese e à totalidade do real não deixará de concatenar a atenção à plenitude das presenças mais *elementais* — de que vimos de falar — com a presença da ausência e da nudez, do nada e do vazio.

#### **b) O branco vazio ou a génese branca**

A sugestão de uma correspondência entre a página por escrever e um ponto genesíaco do mundo que se apresenta como *branco* e *vazio* desenhava-se já em *Viagem através duma Nebulosa* (1960), obra na qual o poeta invocava o “branco vazio” (OP-I/VN: 58) e sonhava com um retorno poético ao mesmo: “durmo no centro vazio do mundo” (OP-I/VN: 47). A interrogação do poema e do real tendo em vista esse “Ponto, antes do início”, “ponto vazio,/ plenamente vazio” (OP-I/PN: 459) ganhará especial relevo a partir dos anos 80, tornando-se um vector essencial na escrita rosiana dos anos 90 e 2000.

Ramos Rosa dava assim mais um passo no sentido dos limites — e mesmo do para lá — do domínio ontofenomenológico, pois, se aquilo que reverbera no poema se dizia já pelas fórmulas neutras do *algo* ou do *há*, de que falávamos no capítulo anterior (cf. III, 3d), agora punha-se sobretudo em questão o contraponto desse *há*, ou seja, o *não há*, o *nada* ou o *vazio*. Na verdade, tratou-se de aprofundar

---

la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche); c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore: la mise en scène d'une apparition-disparition.” (Barthes, 1973: 19)

um tópico e uma intuição que já não eram de todo novos em Ramos Rosa, como mostra, para além dos versos atrás citados, este excerto de um texto de 1966<sup>299</sup>:

[...] a palavra poética não anula nunca o vazio da linguagem, condição da sua própria afirmação e que ela tem por fim manifestar. A plenitude da palavra poética é uma afirmação *através de — e de — esse* vazio; contra esse vazio porventura, mas este *contra* converte-o ela em *por*. (PMIR-I: 22)

Os textos ensaísticos publicados nas referidas décadas darão especial notícia da associação do indeterminado, desconhecido ou indizível que Ramos Rosa sempre tinha posto no coração da escrita poética ao vazio e ao nada. Veja-se, por exemplo, o ensaio “O indeterminável e o desconhecido na poesia moderna”, publicado na *Revista Crítica de Ciências Sociais* em 1988, no qual lemos: “O indizível [...] é sempre uma intensidade do desconhecido, uma fulguração do vazio ou do indeterminável.” (Rosa, 1988b: 187) Mas é sobretudo em textos como “O excesso e a carência”, “A primazia da livre imaginação originária”<sup>300</sup> e “O paradoxo do acto poético”, vindos a lume em 1984, 1992 e 1994, respectivamente, que encontramos uma reflexão sobre a criação poética a partir de uma ontologia aberta ao *não há* ou ao *nada* que possibilita o próprio ser e a imaginação:

Não há *outra* realidade ou antes, *não há*. Essoutra realidade é a irrealidade que domina e obsidia o real pela sua ausência, pela sua vacuidade absoluta.

O que *há* ou o que *é*, é indissociável do nada que ao mesmo tempo consolida e esvazia o mundo. O vazio está ligado ao ser e forma com ele o sustentáculo do ilimitado. O ser *é*, mas não sem o nada. (Rosa, 1984: 17)

Na verdade, o que está na origem da manifestação, seja poética ou filosófica, é um nada. Esse nada é a imaginação que, sendo originária e espontânea, é a origem da génese criadora e da génese do fenómeno real. (PD: 42)

Se o poeta entra em contacto com o ser-outro, o ser não está separado do nada, é o nada inexprimível. O poeta não encontra nenhuma presença ótica ou efectiva nenhuma realidade [...]. (Rosa, 1994a: 50)

---

<sup>299</sup> O excerto que apresentamos pertence ao texto “A palavra poética ou palavra no poema”, que, em *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real I*, surge datado de 1966.

<sup>300</sup> Este texto foi originalmente publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (10 Mar. 1992: 7), integrando depois *Prosas seguidas de Diálogos* (2011), volume a partir do qual o citamos.

O ensaísta deixava assim claro que o acto poético, apontando para o tal vazio anterior ao início, exigia o pensamento do que é ainda anterior ao ser e à sua manifestação, anterior ao plano óptico, mas também ao plano ontológico: o pensamento de uma ausência absoluta que coincide com o nada ou com o *não há*, e não daquela ausência que remete ainda para uma presença ou que é subsidiária de uma suspensão (a redução fenomenológica de que falávamos no anterior capítulo)<sup>301</sup>. Considerado na sua radicalidade, o vazio (ou o branco) antecede qualquer determinação, pelo que não se restringe ao negativo da ausência, ou à ausência como negativo, que a poética rosiana desde cedo indigitou, surgindo antes como ponto de coincidência da negatividade e da plenitude<sup>302</sup>. Daí o vislumbre desse “sim/ da ausência neste espaço não” (OP-I/IA: 715) mencionado em *O Incêndio dos Aspectos* (1980).

Feito este enquadramento, atentemos na forma como as referidas noções vão reverberando na escrita (meta)poética de Ramos Rosa, aprofundando o sentido da “aridez fecunda” (OP-I/VI: 87) evocada logo nas suas primícias. Em *Ocupação do Espaço* (1963), o poeta já fazia equivaler o seu ofício a uma “Paciência no vazio” (OP-I/OE: 166), lançando claramente, em *Nos Seus Olhos de Silêncio* (1970), a sugestão de que a escrita se constitui como espaço de ressonância do nada: “Entre a palavra e a figura/ treme o nada/ a boca branca (OP-I/SOS: 411). No entanto, a par dessa sugestão da negatividade do nada ou do vazio, veremos o *vazio* ou o *branco*, a que se associam a *nudez* e a *pobreza*, irromperem carregando o sentido positivo de um espaço de respiração (da escrita) contra a formatação e a turbulência do mundo:

---

<sup>301</sup> Num dos ensaios de *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real I*, “A autonomia do texto ou a criação da criação”, por exemplo, o nada associado à escrita poética é ainda o da suspensão do real: “O verso não exprime nada, surge do nada, da suspensão de todo o real, realiza essa mesma suspensão de que partiu, vai até ao extremo de si [...]” (PMIR-I: 49)

<sup>302</sup> Em 1987, o poeta esclarecia: “De qualquer maneira, [o branco] tem mais a ver com o vazio, com o que eu posso chamar de plenitude do vazio. [...] O vazio não é apenas uma realidade negativa. O vazio pode ser pleno, pode ser uma plenitude do vazio. [...] eu sinto cada vez mais que há um silêncio, uma ausência, uma não resposta, daí a necessidade de uma relação com o real, que inclua a própria ausência e o próprio vazio. (Rosa, 1991e: 286). Estas são linhas da já citada entrevista conduzida por Antónia de Sousa e publicada no *Diário de Notícias* (supl. “Cultura”) de 18 de Outubro de 1987, sob o título “Uma poesia que se abre ao obscuro”, que surge posteriormente na colectânea de entrevistas *Palavras no Tempo*, vol. 2: Cultura (org. Diário de Notícias, 1991), a partir da qual citamos.

Um vazio se abre, e é vazio, um branco... aí respiras... aí onde ainda é vazio, onde ainda é pobreza, onde ainda é possível. (OP-I/SRT: 136)

Um desejo o futuro de um desejo no espaço irrespirável  
Como pode ser um lugar invisível não é visível o branco  
o nu o nulo?  
Eu disse um espaço para respirar [...] (OP-I/BI: 553)

Como antes dissemos, a meditação metapoética sobre a origem e a natureza do poema tendo em vista tais noções adensa-se a partir da década de 80. Em *Quando o Inexorável* (1983), por exemplo, encontraremos a afirmação de que o rumor primordial que atravessa o poema e o põe em movimento não é nem palavra nem objecto, mas um nada que sempre reconduz o poeta ao branco da página e à própria matéria gráfica da escrita:

Mas o que oscila, invisível (quase?) não é palavra nem objecto. Poderá ser para um efeito poético uma nuvem ou uma sombra. Não é nada. Nem sequer oscila. Quem escreve sente a matéria gráfica e o branco da superfície da página. (OP-I/QI: 894)<sup>303</sup>

Apontemos agora a nossa atenção para *Volante Verde* (1986), obra na qual a exaltação das presenças mais evidentes coabita com a celebração de um vazio que assume sobretudo o sentido positivo de ponto principiador e espaço da desejada comunhão. O poema “A nudez das palavras”, reiterando que “Tudo está suspenso no vazio”<sup>304</sup> e que “a nudez das palavras” é “o único caminho” (OP-I/VV: 1113), apontará esse vazio simultaneamente como o “ponto” feérico de uma *claridade que inicia* e como o “ponto” de chegada do caminho regressivo das *palavras nuas*, no qual é possível a *aliança*:

Palavras, palavras ainda mais nuas com a pureza do húmus  
e a luz das pedras. Palavras para a ausência e o abandono.  
Para o pouco e o nada, para a sobriedade do silêncio.  
No coração do vazio há uma claridade que inicia.

---

<sup>303</sup> Este excerto pertence a um texto sugestivamente intitulado “Oscilação no branco”, escrito em prosa poética, como aliás uma boa parte da obra em que se insere.

<sup>304</sup> Esta afirmação tinha já aparecido em *Dinâmica Subtil* (1984): “Nada treme e tudo está suspenso no vazio.” (OP-I/DS: 969)

Prepara-te para a aliança na vacuidade da tua morada. (OP-I/VV: 1113)<sup>305</sup>

Num outro poema do mesmo livro, intitulado “Um discurso transparente”, o poeta anunciava o vazio como qualidade do *princípio do princípio*, expressão pleonástica que dá conta da dimensão meta-ontológica e meta-fenomenológica para que tendia agora a sua meditação metapoética. Nesse *princípio do princípio*, que é vazio e solipsismo, potência e acto coincidem, sendo o desejo que nasce a própria possibilidade de nascer, a possibilidade de criação:

É vazio o princípio do princípio. Solipsismo.  
A possibilidade de nascer é o desejo que nasce. (OP-I/VV: 1071)

Nada e tudo, o vazio anuncia-se como espaço simultaneamente de extravio das construções do mundo e de coincidência de tudo o que existe ou virá a existir: “Tudo se perdeu no vazio, tudo se encontra no vazio.” (OP-I/VV: 1064) Nessa medida, é nele que os contrários se irmanam e tudo refulge como contiguidade e equivalência, como sugere o poeta em *O Livro da Ignorância* (1988):

E sem figuras entramos em contacto  
com o vazio ardente  
que envolve todos os contrários numa afirmação silenciosa  
e dentro de nós consuma a mágica obscuridade  
em que ser é como não ser e não ser como ser (OP-II/LI: 32)

Sendo *o idêntico que não se consuma*, o vazio presente-se como *nudez anónima* ou *neutro*. Continuamos a citar *O Livro da Ignorância*, obra particularmente interessante no que respeita à meditação rosiana em torno do vazio, como mostram estes versos:

Nudez anónima  
certeza de igualdade repentina  
entre um e o outro  
entre o singular e o geral

---

<sup>305</sup> Notamos a cumplicidade existente entre os últimos dois versos deste excerto e textos fundacionais do taoísmo. Neste sentido, começemos por atentar no poema XVI do *Tao Te King*: “Alcança a vacuidade suprema/ e mantém-te em quietude;/[...]/[...]/ Conhecer o permanente é a iluminação.” (Tse, 2011: 28) As mesmas ideias são buriladas em linhas atribuídas aos mestres Chuang Tzu e Lié Tzu, respectivamente: “Descobre o vazio. É no vazio que a luz vive.”; “Na quietude e no vazio encontraremos a verdadeira morada.” (Tzu e Tzu, 2014: 59, 147).

entre o eu e o neutro (OP-II/LI: 21)

É o vazio que timbra em ser tão neutro  
que uma só linha liga a aura e o esquecimento  
[...]  
Mas o vazio é o idêntico que não responde  
e não se consuma [...] (OP-II/LI: 31)

Na obra poética de Ramos Rosa, as palavras “anónimo” e “neutro” aparecem consistentemente desde os primeiros<sup>306</sup> aos últimos títulos, geralmente na forma de adjetivos, sendo o verso acima apresentado “entre o eu e o neutro” uma das raras excepções. Como antes dissemos, ambos os vocábulos surgiam já nesta poesia como formas de designar esse *algo/há* (cf. III, 3d) que não comporta género, nem número, nem nome, surgindo, assim, próximos da proposta de Blanchot.

Por via do seu diálogo com o *il y a* de Levinas, Blanchot protagonizou uma reflexão sobre a linguagem e o espaço literários que, orbitando desde cedo em torno das noções de *impessoal* e *anónimo*, desembocaria no *neutro*, noção seminal que aparece nos ensaios coligidos em *L'Entretien Infini* (1969). Diferentemente do neutro de Heidegger, que é ainda pensado a partir de uma adequação ao ser, o neutro blanchotiano aponta para aquilo que, como lembra a própria etimologia da palavra (do latim *ne uter*), não é *nem um, nem outro*, constituindo o nome para a ausência de nome, ou para aquilo que precede todos os nomes. Nesse sentido, tal *neutro* aponta para um absoluto desconhecido que não se distribui em nenhum género nem em nenhuma categoria, e que supõe outro tipo de relação que não releva nem de condições objectivas, nem de disposições subjectivas (cf. Blanchot, 1969: 440), fazendo estremecer toda a acção e todo o discurso. O reconhecimento da força indomesticável e disseminadora deste *neutro* levaria o ensaísta francês a agudizar a

---

<sup>306</sup> É em *Sobre o Rosto da Terra* (1961) que o termo “anónimo” tem a sua primeira aparição: “Um corpo vivo na semiobscuridade bafejada por um vento anónimo de portal.” (OP-I/SRT: 142) Por seu turno, ainda que em *Viagem através duma Nebulosa* (1960) se faça alusão à “azáfama alheia e neutra/ duma viagem de eléctrico” (OP-I/VN: 58), as primeiras aparições de “neutro” com uma carga manifestamente ontofenomenológica têm lugar em *Estou Vivo e Escrevo Sol* (1966), nomeadamente no poema “O aparato silencioso das coisas” e no metapoema “Caminhar Habitar”, onde respectivamente lemos: “Ó fontes de vertigem [...] / dispostas como as torres neutras simples” (OP-I/EVES: 242); “Eis a folha branca./Eis talvez o mar./ [...] // Ou algo mais neutro.” (OP-I/EVES: 274)

sua concepção da escrita como experiência da impossibilidade, votando-a à inevitabilidade do *désœuvrement* e do *desastre*<sup>307</sup>.

Uma meditação semelhante parece acompanhar as aparições do vocábulo “neutro” na poesia de Ramos Rosa, como podemos ver, por exemplo, nos versos de *Boca Incompleta* (1977), já por nós citados noutros momentos, “Aqui é um lugar neutro o lugar nu O lugar livre/ [...] / Aqui nada se disse e por isso está tudo por dizer” (OP-I/BI: 550) ou na alusão ao “centro neutro/ silencioso” (OP-I/F: 1038) que surge em *Ficção* (1985). É, pois, com vista ou a partir desse lugar que é preciso escrever, daí a exortação burilada em *Versões/Inversões* (1997): “Ah as palavras disponíveis sempre demasiado disponíveis/ é preciso dissolvê-las ou neutralizá-las” (VIn: 40). Mas tanto a noção de *neutro* como a de *anónimo* surgirão cada vez mais associadas, já não ao *há*, mas ao vazio e ao *não há*.

Embora a referência ao *não há* surja, como há pouco mostrámos, em ensaios dos anos 80 e 90, a expressão só ganha espaço poético nas obras nos anos 2000, surgindo a par de referências ao *nada*. Veja-se, em títulos como *Deambulações Oblíquas* (2001) e *Relâmpago de Nada* (2004), a afirmação de que a indagação da génese do ser nos coloca em confronto com a ressonância muda do *não há* ou do *nada*, presentida para lá do bulício do mundo:

Se me perguntassem  
o que é o ser onde está o ser  
diria  
Não há  
Toda a perscrutação vai dar aí  
Todo o silêncio diz Não há

Se a sombra fala é um murmúrio  
mas não diz nada  
Só o ovo se completa  
e nada diz  
senão o cheio que é o vazio (DO: 36)

---

<sup>307</sup> Ao ser expressão do *neutro*, de algo que antecede a própria nomeação e que nunca se subsume na ordem da palavra, a escrita surgirá como *desastre*, trabalho que se faz sob condição da sua própria dispersão e fragmentação. Da mesma forma, a obra, ao não conseguir dar conta do excesso que carrega, fica condenada ao *désœuvrement*, “des-obra”, desaparecimento ou ausência. Em virtude do trabalho de interrupção e disseminação do neutro, resta a opção por uma escrita fragmentária, forma escolhida pelo próprio Blanchot em obras ensaísticas mais tardias, como *Le Pas au-delà* (1973) e *L'Écriture du Désastre* (1980).

O que se ouve, para além do movimento da cidade, é o monótono murmúrio do nada. Apenas sombra de nada, quem nele procura um apelo ou uma resposta não os encontra ou encontra um sinal negativo. Nada diz esse murmúrio nulo, que é o eco inalterável do vazio do mundo, mas quem o ouve sente a radicalidade da sua negação como se a cada momento nos dissesse: Não há. (RN: 21)

Feito este excursão, regressamos à obra *O Livro da Ignorância* (1988). Declarando que o “canto” começa “aqui na ausência absoluta” (OP-II/LI: 51), o poeta anunciava agora: “a lâmpada do vazio é a tua bússola” (OP-II/LI: 51) — lâmpada essa que não é exterior à palavra ou ao poema, mas que se acende a partir deles. Trata-se, pois, como aclara o poeta na mesma obra, do “vazio que está no centro da palavra/ e antes dela” (OP-II/LI: 43), suspendendo o corpo e embargando os nomes e as figuras: “É o corpo inteiro que se suspende no vazio/ Nenhum nome nenhuma figura capta o fundo cego” (OP-II/LI: 48).

Em obras posteriores, o poeta empenhar-se-ia em confirmar o vazio como a grande evidência e o grande motor da escrita poética, e, assim, do próprio eu que escreve:

Não sei se respondo ou se pergunto.  
Sou uma voz que nasceu na penumbra do vazio.  
[...]  
Sou alguém que espera ser aberto por uma palavra. (OP-II/FA: 245)

As coisas esvaziam-se de si mesmas  
e o vazio é a presença pura  
de uma palavra ainda por nascer (OP-II/IF: 305)

O poema é um palácio de areia  
à beira do vazio. (OP-II/RE: 336)

o vazio pulsa nas pontas dos dedos (OP-II/CI: 441)

A escrita volve-se, nesta medida, em experiência do vazio e da mudez que radicam no fundo da linguagem, dos entes e do “eu”, mas também da plenitude desse vazio, na medida em que este é aquilo que torna possível o movimento e, logo, o ser e a criação. Voltamos a *O Livro da Ignorância*, onde o poeta assevera, em jeito de aforismo, que “Quem fala nesta boca é o mutismo do osso e do rochedo/ O



vazio torna possível o ritmo e o movimento do vivo” (OP-I/LI: 57), versos nos quais é difícil não captar ressonâncias taoístas e budistas. Vejamos, por exemplo, o poema XI do *Tao Te King*, que, sendo uma das obras fundadoras do taoísmo, inspirou também o budismo zen: “Trinta raios convergem para o meio/ mas é o vazio do centro/ que faz avançar o carro.” (Tse, 2011: 23)

É pela escrita, pelo surgimento das palavras na folha em branco e pelas várias figuras que o poema vai criando, que o poeta pressente a “gênese branca” (OP-II/FS: 812) de que tudo emana e onde as próprias figuras *adormecem*: “Todas as figuras adormeceram no vazio.” (OP-II/NS: 172) Lançado no branco genesíaco, o poeta faz-se testemunha da passagem do não-ser ao ser, intuindo, porém, algo ainda mais radical: o *centro vazio*<sup>308</sup> ou o *vazio do centro*<sup>309</sup> — expressões que logo nos remetem para o pensamento oriental —, ou ainda, para usar a locução que o próprio poeta viria a preferir, o *puro vazio*<sup>310</sup>, esse “mistério da ausência,/ [...] / que inicia e revela, que unifica e promove” (OP-II/FA: 248).

Na meditação metapoética de Ramos Rosa emergirá, assim, uma meditação em torno do vazio e do não-ser que tanto nos remete para as noções chinesas de *wu* (nada) ou de *hsu* (vazio original) — de que são complementares o *you* (o que existe) e o *shih* (o pleno) — dos primeiros taoístas, como para a noção budista de *sunyata*

---

<sup>308</sup> Importa notar que a expressão é mobilizada pela primeira vez logo em *Viagem através duma Nebulosa* (1960), onde se lê “Durmo no centro vazio do mundo/ na estéril matriz” (OP-I/VN: 47), voltando a surgir em obras posteriores, nomeadamente em *A Construção do Corpo* (1969), *Boca Incompleta* (1977), livro no qual encontramos um poema intitulado “Palavras no centro vazio” (OP-I/BI: 538), e *Dinâmica Subtil* (1984), volume em que se alude ao “centro vazio do movimento” (OP-I/DS: 955). Depois destas obras, a referência a um qualquer “centro” será cada vez mais escassa, optando o poeta por locuções como “puro vazio” ou “vazio puro”.

<sup>309</sup> O poeta elege esta segunda formulação no poema que constitui a plaquete *Le Domaine Enchanté* (1980) e que se tornaria numa das partes de *O Centro na Distância* (1981). Como mostra o anexo 5, a expressão constava já no rascunho em prosa desse texto que Ramos Rosa enviou por carta a Roger Munier em 1979, mantendo-se na versão em verso que seria publicada no ano seguinte: “Olha o vazio, o vazio do centro./ [...] / Porque a visão suspende-se/ ante o vazio do centro.” (OP-I/ CD: 828)

<sup>310</sup> A expressão surgirá na poesia de Ramos Rosa bastante depois da mencionada locução “centro vazio”, mais especificamente em *Clareiras* (1986): “A negação aceite, assumida porventura, a não-esperança, não seria a transparência mesma, a nudez do puro vazio?” (OP-I/C: 1134). Voltaremos a encontrá-la, poucos anos depois, em *Acordes* (1989), obra na qual esse “puro vazio” assoma como predicado de um deus — “um deus respira e é o puro vazio” (OP-II/A: 111) —, e em várias obras dos anos 90 e 2000. A substituição da expressão “centro vazio” por “puro vazio” seria justificada em versos de *Os Volúveis Diademas* (2002): “Se não há um centro há um ouvido verde/ onde o puro vazio é nupcial” (VD: 71) Em *O Livro da Ignorância* (1988), o poeta optava antes por apontar um “vazio puro” (cf. OP-II/LI: 54, 60).

(termo sânscrito que pode ser traduzido por “vacuidade”). Nestas tradições, o vazio é, *grosso modo*, pensado como um ilimitado, um fundo sem fundo<sup>311</sup> que permite o aparecer e o movimento, à semelhança daquilo a que Rilke chamaria o Aberto. Nesse sentido, a analogia que melhor o representa é a do espaço<sup>312</sup>, o que não deixou de ser também intuído ou assimilado por Ramos Rosa, dada a primazia que a noção de *espaço* desde cedo logrou na sua poética<sup>313</sup>. No entanto, tal vazio, como se torna sensível sobretudo no budismo zen, não se opõe à forma, nem pressupõe uma transcendência ou anterioridade causal face à substância ou aos entes, como explicita Byung-Chul Han em *A Filosofia do Budismo Zen*<sup>314</sup>:

O conceito central do budismo zen, a saber, *sūnyatā* (vacuidade), representa sob muitos aspectos o conceito oposto ao de substância. [...] No entanto, o vazio de modo nenhum constitui um princípio *originante*, uma “causa” primeira da qual surja todo o ente, tudo o que tem forma. E nenhuma ruptura ontológica o eleva a uma ordem superior de ser. O vazio não assinala seja que “transcendência” for que se anteponha às formas que aparecem. Assim, a forma e o vazio instauram-se no mesmo nível de ser. Não há qualquer desnível de ser que separe o vazio da “imanência” das coisas que aparecem. (Han, 2018: 44)

Ora, o referido “vazio do centro” aludido na poesia rosiana também se

---

<sup>311</sup> Este sem-fundo será também invocado na contemporaneidade por físicos como Basarab Nicolescu, um físico de vocação transdisciplinar que, num dos seus *teoremas poéticos*, dirá: “Le fondement du monde est le sans-fond. C’est pourquoi il ne peut pas y avoir de fondement de la pensée.” (1994: 46)

<sup>312</sup> O mestre do budismo tibetano Yongey Mingyur Rinpoche esclarece em que sentido o espaço é a melhor analogia para o vazio: “It’s actually out of the unlimited potential of emptiness that phenomena [...] can appear, move, change, and ultimately vanish. [...] I’ve found that the best way to describe this aspect of emptiness is by going back to the analogy of space as understood in the Buddha’s time — a vast openness that is not a thing in itself, but rather an infinite, uncharacterized background against and through which galaxies, stars, planets, animals, human beings, rivers, trees, and so forth appear and move. In the absence of space, none of these things could appear distinct or individual. There would be no room for them, no background against which they could be seen. Stars and planets can only come into being, move about, and dissolve against the background of space.” (Mingyur Rinpoche, 2007: 62-63)

<sup>313</sup> A opção pelo espaço como a melhor analogia para dizer o inexprimível vazio é reiterada num texto dos anos 90, a meio caminho entre a poesia e o ensaio, cujo título é já disso expressão: “Sei apenas que és um espaço” (*Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 4 Fev. 1992: 9). Neste texto, que seria recuperado em *Prosas seguidas de Diálogos* (2011), Ramos Rosa firma a relação entre tal espaço vazio e a possibilidade de o poeta abrir *livremente* um espaço novo através das suas palavras: “Quando escrevo, não pretendo ocupar um território, mas abrir um espaço novo em que o teu vazio possa vibrar nas palavras [...]. Poderia eu escrever sem a tua ausência e sem a tua vacuidade pura? A minha liberdade seria nula se eu não sentisse o teu espaço vazio como o não lugar que possibilita a orientação das minhas palavras flutuantes e dispersas.” (PD: 18-19)

<sup>314</sup> Esta obra, intitulada *Philosophie des Zen-Buddhismus*, foi publicada em 2002.

configura como “o fundo sem fundo do próprio fundo” (OP-I/CD: 828), formulação que, para além de ecoar as tradições que vimos de referir, também evoca as declinações do *Grund* (*Urgrund*, *Abgrund* e *Ungrund*) que, desde Mestre Eckhart, animaram a mística renana. Para além disso, também o vazio rosiano é, à semelhança do que nos dá a pensar o zen<sup>315</sup>, um “rútilo vazio” ou um “vazio ardente” (OP-II/LI: 15, 32), como se lê em *O Livro da Ignorância* (1988), que tudo contém ou envolve e que a tudo dá forma — tal como o ar, elemento não por acaso associado ao vazio e ao jogo presença-ausência por Ramos Rosa<sup>316</sup>. Assim, a não-dualidade implícita nas citadas tradições orientais será igualmente várias vezes iluminada na metapoesia rosiana mais tardia, sendo a palavra *nua* do poema apresentada como aquela que poderá manifestar a pulsação única da substância e do vazio, como acontece em *Pólen-Silêncio* (1992):

uma palavra nua poderá nascer côncava e iminente  
numa só pulsação em que a substância e o vazio se confundem (OP-II/PS:  
387)

Neste pulsar conjunto que sempre implica “a restituição do mínimo no ABERTO” ou d’“o absoluto no ínfimo” (OP-I/CD: 813), encontra o poeta uma outra forma de relação entre o vazio e o ente, a página em branco e o aparecer do poema; enfim, entre a ausência e a presença, par a que extensamente se dedicou a sua meditação poética e ensaística. Em *O Centro na Distância* (1981), ausência e presença — que apenas aparentemente são dois pólos contrários — são postos numa relação de simultaneidade e quiasma: “Presença-Ausência Ausência-Presença” (OP-I/CD: 813) Através deste gesto, o poeta sugeria precisamente aquilo que, como há pouco aclarámos, está implícito na noção zen de vazio, ou seja, que o vazio não é transcendente face às formas que aparecem e que não há qualquer ruptura ontológica entre este — ou, neste caso, a Ausência

---

<sup>315</sup> Atentemos no que diz o mestre Dogen, fundador da escola Soto Zen, no seu *Shôbôgenzô* (tradução nossa a partir da tradução francesa): “Saibam que o vazio é uma erva. O vazio eclode como se milhares de ervas florissem... Ao verem as múltiplas cores da flor do vazio, calculem os frutos incomensuráveis do vazio.” (Dôgen, 1980: 112)

<sup>316</sup> Dizia Ramos Rosa numa entrevista publicada em 1999 na revista *Relâmpago*: “Nudez, nu, nulo, vazio, ‘puro’, transparência são palavras da minha poesia que sugerem o ar, a sua abertura total. O ar é ao mesmo tempo o elemento que possibilita a presença e a sua relação com a ausência e, pela sua transparência, separa e reúne o real e o irreal, conjugando-os e indefinindo-os na sua perspectiva aberta e ilimitada.” (Rosa, 1999: 28-29)

maiusculizada — e a presença, como mostra terminantemente o verso que logo se segue ao atrás citado: “Não o além do mundo mas o além no aqui” (OP-I/CD: 813).

Esta *Ausência* que a poética rosiana dá a ver surge, no nosso panorama poético, com “uma função e uma estrutura original”, como já notava Eduardo Lourenço em inícios dos anos 70<sup>317</sup>, na medida em que, desembaraçada de um sentido psicológico e mesmo metafísico (se tivermos em vista certa metafísica ocidental), consiste na “simples sombra, mas persistente sombra, que nasce aos pés da própria Realidade, da presença comum e excessiva do mais simples objecto” (Lourenço, 1987a: 202). De facto, a poesia rosiana dá-nos frequentemente a pensar que é o excesso da presença que carrega em si a sua sombra, a tal ausência ou vazio, da mesma forma que tal ausência, oferecendo-se como o espaço da própria presentificação, não se separa da dimensão das coisas. As palavras e muito especialmente o texto poético (também eles coisas ou entes que se *presentificam*) não só tornam evidente essa dinâmica, como vivem desse vazio pelo qual é sempre possível o aparecimento de novas formas.

O sentido desta Ausência e da experiência do vazio que tem lugar na poesia de Ramos Rosa tem vindo a ser investigado por Paulo Borges em diálogo com as tradições sapienciais, sendo pensado de uma forma que, dada a nossa linha de argumentação, nos importa acompanhar:

Em convergência com múltiplas tradições sapienciais da humanidade, a poesia de António Ramos Rosa emerge de uma flagrante e constante experiência do vazio, essa abertura sem contornos a que os gregos chamaram *Kháos*, como o fundo sem fundo de tudo. É a isso que também chama “Presença-Ausência” ou “Ausência-Presença”, sugerindo uma experiência que é menos a da evidência da *Praesentia* (cf. a *parousia* grega), ou seja, a de algo definido que está aí diante e se dá inequivocamente a ver (cf. a experiência grega do *eidos* ou *ideia*) do que a da *Absentia*, menos a do espaço ontologicamente saturado, objectivado, entificado e visível ou inteligível do ser do que a do espaço aberto e por isso indeterminável da vacuidade. Esta vacuidade mostra um abismo no seio de tudo o que aparece, uma ausência de chão ou fundo em tudo o que o parece ser ou ter [...], pois na verdade escapa às antinomias da razão humana,

---

<sup>317</sup> Referimo-nos ao já antes citado artigo “Poética e poesia de António Ramos Rosa ou o excesso do real”, publicado na revista *Colóquio/Letras* em 1973 e, depois, no volume *Tempo e Poesia*, a partir do qual citamos. Sobre a originalidade que a Ausência assume na visão de Ramos Rosa face a outros poetas portugueses, escreve Lourenço: “Na verdade, a Ausência tem na visão de Ramos Rosa uma função e uma estrutura original. Ela não é nem metafísica como em Pessoa, nem psicológica como em Régio, nem ideológica como no neo-realismo.” (Lourenço, 1987a: 202)

como “ser” e “nada” ou “afirmação” e “negação”. (Borges, 2021: 173-174)<sup>318</sup>

Compreendendo, pois, que a intuição da Ausência ou do vazio não é estranha à presença excessiva e fulgente das coisas no mundo, Ramos Rosa designou à sua poesia a difícil, mas luminosa, tarefa de, pela adesão ao real mais concreto e primitivo, tocar essa vacuidade de que tudo emana e em que tudo se desvanece. Assim, a par da celebração da matéria, a sua poética põe em relevo uma fenomenologia em que o branco da página é experienciado como esse espaço aberto ilimitado (o vazio ou o sem-fundo), e a escrita, como propõe Paulo Borges, “como a génese das formas de si e do mundo que se entrelaçam, emergindo e imergindo, nesse omni-envolvente espaço sem contornos” (Borges, 2021: 184).

### **c) Em busca da *relação total*: imanência, contemplação, Deus**

Ao voluntariar-se para um encontro com esse indeterminado que, na sua derradeira forma, surge como o vazio, essa intimidade silenciosa de tudo que aponta para uma universalidade e para uma transpessoalidade, a poesia de Ramos Rosa assume, à sua maneira, contornos de uma experiência ascética e mística. Entre os principais leitores da obra rosiana, vários foram os que, sobretudo a partir de finais da década de 80, sublinharam tais dimensões, robustecendo a tese, já apresentada por Eduardo Lourenço na década anterior, de que a poesia de Ramos Rosa consistia numa “aventura ‘mística’, de um misticismo de olhos abertos” (Lourenço, 1987a: 206). Por exemplo, Robert Bréchon surpreendeu na obra rosiana não só a exigência de uma ascese, mas também a passagem a uma intimidade silenciosa que é análoga à dos místicos, sejam eles cristãos ou orientais (cf. 1990: 24-25). Pascal Fleury, por seu turno, entreviu nos versos de Rosa uma “mística em

---

<sup>318</sup> Para além do artigo citado, recentemente publicado na colectânea de ensaios *António Ramos Rosa: Escrever o Poema Universal* (CLEPUL, 2021), vejam-se ainda os seguintes textos de Paulo Borges sobre a experiência do vazio e do silêncio na poesia de Ramos Rosa: “Do vazio em António Ramos Rosa”, in Maria Celeste Natário *et al.* (org.), *De Portugal a Macau: Filosofia e Literatura no Diálogo das Culturas*. Porto: FLUP, 2017: 261-269 (edição digital em acesso aberto); “Do imediato, da palavra, do silêncio e do vazio em António Ramos Rosa”, *Cultura entre Culturas*, n.º 4, Outono-Inverno 2011: 97-99.

estado selvagem” (2004: 206). Mais recentemente, destaca-se a observação de Tolentino Mendonça no seu prefácio à antologia *Poesia Presente* (2014), publicada um ano depois do desaparecimento do poeta, aproximando Ramos Rosa dos místicos vagabundos<sup>319</sup> da tradição russa:

Quem é, por fim, o desconhecido que nos surge naqueles inesquecíveis retratos? Talvez ganhemos em aproximá-lo da figura dos místicos vagabundos e dos *stárets* (anciãos e pais espirituais do povo) tão presentes na tradição russa [...]. Esses que se confundem facilmente com peregrinos, estrangeiros e deslocados ou com mendigos. Não têm dono, não são heraldo de ninguém, não convergem para uma meta precisa. São frugais e leves. São abertos e vigilantes. Preservam a sua humildade com mansidão. (Mendonça, 2014: 15)

Lembremos, neste sentido, que, já nos textos que compõem *Poesia, Liberdade Livre* (1962), Ramos Rosa atribuía à poesia a capacidade e o desiderato de restabelecer “a unidade na multiplicidade” e a “riqueza da percepção original” (PLL: 12), bem como de “ultrapassar o nível da consciência reflexiva” (PLL: 18) e as “dicotomias da consciência privada” (PLL: 19), assim ajudando o “humano” a cumprir-se enquanto “acto de consciência perfazendo-se no sentido da totalidade” (PLL: 24).

Tais indícios de uma concepção da poesia que tange as dimensões ascética e mística teriam a sua confirmação e o seu desenvolvimento em vários ensaios dos anos 80 e 90, sendo também aclarados na série de entrevistas, antes mencionadas, que o poeta concedeu nesse período. Merece, desde logo, destaque o pequeno texto “Os poetas do deserto”, publicado em 1982 nos *Cadernos de Literatura*. Apresentados como aqueles que prosseguem a aventura da poesia moderna na sua “busca de um inacessível sentido” (Rosa, 1982: 35), os “poetas do deserto” — expressão que, tal como o programa poético que traz dentro, terá algo a dever ao encontro de Ramos Rosa com a poética de Edmond Jabès — são apresentados como aqueles que “realizam uma revolução permanente a partir do ponto extremo que põe em causa

---

<sup>319</sup> A associação da noção de vagabundagem à poesia de Ramos Rosa tinha já sido notada por Casimiro de Brito, organizador de uma antologia de poemas rosianos cujo título é, precisamente, *Vagabundagem na Poesia de António Ramos Rosa* (2001). Num dos textos que antecedem o conjunto de poemas do autor de *O Grito Claro*, Casimiro de Brito assinala uma “vagabundagem circular”, assim justificada: “A fala e a errância no mesmo ovo, vagabundagem circular, porque todos os caminhos convergem na brancura da página, no silêncio que é preciso convocar e ferir em busca de mais silêncio.” (2001: 45).

a linguagem mas que incessantemente a alimenta e instaura” (Rosa, 1982: 36). Não obstante a clave ascética pela qual tal afirmação pode ser lida, o ensaísta esclarecia que não se tratava de uma ascese, porquanto “o poeta não visa a morte do desejo” (Rosa, 1982: 36), o grande motor do acto poético na sua demanda impossível.

No entanto, no texto “O paradoxo do acto poético”, dado ao prelo em 1994 na revista *Limiar*, no qual Ramos Rosa tematizava o encontro do poeta com o nada que é inseparável do ser, já o ensaísta apresentava categoricamente o poeta como um *asceta*, dada a sua relação com um inexprimível que nunca captará:

No limite, onde [o poeta] se encontra, nada acontece ou aparece, tudo é virtual ou pura possibilidade do que pode vir ou poderia vir e não chega nunca a constituir uma presença. O poeta é assim um asceta que procura a relação viva com o inexprimível, que nunca poderá ser figurado ou expresso. (Rosa, 1994a: 50)

Indigitando cada vez mais esse inexprimível fundo sem fundo que sempre interpela e escapa ao poeta, e em virtude do qual o acto poético procurará, como procurámos mostrar no capítulo III, ser contemporâneo do momento em que sujeito e mundo co-nascem, o ensaísta haveria de se confrontar com a questão da afinidade entre experiência estética/poética e experiência mística — questão a que, aliás, ia aludindo amiúde também ao fazer a leitura crítica dos seus pares<sup>320</sup>.

No texto, já outras vezes por nós citado<sup>321</sup>, “A sensação primordial”, escrito em 1993, Ramos Rosa orbitava em torno da noção de *sensação originária*, entendida como aquela que nos liga à totalidade, captando a unidade sujeito-objecto ou sujeito-mundo antes das divisões operadas pela actividade perceptiva. Nesse texto, instigado pelas interpelações de Mário, essa espécie de *alter ego* de ascendência socrática, que intui em tal movimento a manifestação do sagrado ou de uma transcendência, o ensaísta acabava por reconhecer que há “uma identidade incontestável entre a experiência mística, a experiência erótica e a experiência

---

<sup>320</sup> Por exemplo, sobre o livro de estreia — *Instantes. Permanência* (1993) — da poeta Agripina Costa Marques, sua companheira de vida, Ramos Rosa escrevia: “[...] este poeta situa-se na continuidade da poesia dos grandes poetas e místicos de todos os tempos. [...] Mas a plenitude do ser, se é a revelação de uma continuidade essencial, é, por outro lado, uma ruptura e uma descontinuidade no seio da vida habitual. Por isso o poeta conhece os momentos de ‘secura’ e do vazio inerentes à procura da ‘permanência’ e que tanto os místicos como os poetas conhecem.” (Rosa, 1994b: 13)

<sup>321</sup> Ver notas de rodapé 164 e 170.

artística”<sup>322</sup>, uma vez que as três “se originam na totalidade viva do corpo como encontro com a origem e a unidade primordial” (PD: 112). Contudo, não deixava de apontar os pontos de descoincidência entre a tríade mencionada, ressaltando que, ao contrário do que acontece com os místicos, a experiência dos amantes e dos artistas não culmina no silêncio nem transcende a “naturalidade originária da sensação” (PD: 112).

A relação da poesia com as experiências ascética e mística, embora fosse claramente afirmada pelo poeta-crítico, não deixava de aparecer como problemática, o que gerou por vezes, não só em artigos como os citados, mas também em entrevistas<sup>323</sup>, observações aparentemente ambíguas e um esforço de clarificação dos pontos de proximidade e de distanciamento entre o acto poético e o êxtase místico. Na verdade, apesar de a (sua) demanda poética pelo indizível e pela totalidade comportar uma certa forma de ascetismo e de misticismo, nunca a poesia, tal como pensada e criada por Ramos Rosa, elidiria a dimensão do desejo ou desprezaria, quer a imanência do mundo e do corpo, quer a imanência do texto. Daí que a sinalização, por Eduardo Lourenço, de uma “mística da imanência” (1987a: 222) e de uma “busca mística da Palavra” afim à de Juan Ramón Jiménez (1987a: 241) tenha aparecido como uma boa chave de leitura da poética rosiana<sup>324</sup>.

---

<sup>322</sup> A relação entre a experiência mística e a experiência erótica é desenvolvida num outro texto da mesma fase, “O erotismo e o sagrado”, publicado no *Jornal de Letras* em Outubro de 1993. Aí, o ensaísta, fazendo radicar uma e outra experiência nas potencialidades imanentes ao corpo, esclarecia: “Por diferentes que sejam os místicos, os amantes, tanto uns como outros se identificam com a unidade potencial do corpo humano e actualizam-na numa plenitude em que já não há separação entre o espírito e o corpo. O Real Absoluto revela-se-lhes como a integridade de um corpo absoluto que na realidade quotidiana se dispersa e fragmenta e que se actualiza [...] na deslumbrada entrega à vida total que se manifesta como actualização das potencialidades mais vivas e mais ardentes do corpo humano.” (Rosa, 1993c: 14)

<sup>323</sup> Na entrevista concedida a Antónia de Sousa para o *Diário de Notícias* (18 Out. 1987), Ramos Rosa, confrontado com a pergunta pela faceta *mística* da sua poesia, reafirmava a “semelhança fundamental entre o êxtase místico e o acto poético” pelo compartilhamento da “energia do próprio absoluto que se manifesta, e em que ambos encontram uma unidade total”. Porém, não deixava de notar que “há uma diferença fundamental entre os dois, na medida em que o místico se resolve inteiramente no silêncio e o poeta recorre à palavra” (Rosa, 1991e: 283). Noutra entrevista, publicada em 1988 no jornal *Expresso*, uma vez mais inquirido sobre a aplicabilidade do adjetivo “místico” aos seus poemas, o poeta diria que “a poesia se distingue da mística na medida em que constrói um corpo e reconstrói o ser na própria linguagem”, acrescentando algo que se afigura da maior importância, na medida em que explica a razão por que a sua poesia foi sendo lida como uma “mística da imanência”: “A palavra do poeta é comparável à vida muscular na sua extrema intensidade. Ela é uma descida iniciática à matéria.” (Rosa, 1988e: 48).

<sup>324</sup> O próprio poeta afirmava, na entrevista ao *Diário de Notícias* referida na nota anterior, a sua opção pela imanência: “Devo dizer que, em termos filosóficos, digamos assim, penso que sou mais um poeta da imanência do que da transcendência.” Ao mesmo tempo, esclarecia que, apesar de tal



No antes referido texto “O excesso e a carência”, por exemplo, Ramos Rosa corroborava tal hipótese, reconduzindo uma vez mais o invisível à imanência ou ao *coração do próprio mundo*:

A verdadeira pátria não se situa além, num outro mundo. A prodigiosa força da vida impele-nos para o sensível, para um aqui e agora que é sempre uma inadiável urgência de viver. O além, a outra face das coisas, o invisível, não estão para além do mundo, mas no coração do próprio mundo.” (Rosa, 1984: 19)

Nos seus momentos mais metapoéticos e *críticos*, a própria poesia de Ramos Rosa declarava e balizava o que nela havia de pulsão mística — tal como fazia em relação à sua vocação ascética, através, por exemplo, dos tropos do branco e do deserto. Nesse sentido, veja-se, em *Ficção* (1985), a “Figura” poética a ser associada a um “modo não reflexivo/ de participação” e a uma “unificação imediata e coerente” (OP-I/F: 1036-1037), próprios das tradições contemplativas a que o mundo ocidental chamaria “místicas”. E, já nos anos 90, em *O Teu Rosto* (1994), a afirmação lacônica que dissipava qualquer dúvida mais persistente sobre a vocação para a imanência da demanda *ascética e mística* que podia ser identificada nesta poesia:

Tu procuras algo que transcenda o mundo  
eu procuro o mundo no mundo ou para alguém dele (OP-II/TR: 588)

A provar o que lemos nos dois versos citados, note-se que dificilmente encontramos nas obras poéticas de Ramos Rosa as palavras “transcendência” e “transcendente”, e que, quando estas surgem, é com o sentido de algo ilusório<sup>325</sup> ou designando a simples face oculta das coisas<sup>326</sup>. Pelo contrário, “imanência” e “imane” surgem a carregar um sentido positivo, de fecundidade ou plenitude: “Plenitude da sombra sem lábios, sem eco, iminente, imane, materna.”

---

tendência, a sua poesia “não é uma poesia do quotidiano” nem “uma poesia que tenha uma característica realística ou referencial” (Rosa, 1991e: 282).

<sup>325</sup> “Porque queremos sempre ir além sabendo que/ não podemos ultrapassar os limites do tempo e do espaço/ nem podemos encontrar o transcendente apoio/ a que a nossa ânsia aspira sempre em vão?” (P: 33)

<sup>326</sup> “A transcendência do que não vemos/ a outra face do todo/ é uma perspectiva simbólica/ inerente à imediata presença/ da face que estamos vendo” (DO: 27).

(OP-II/DN: 82); “A pele, a terra, o ar, conjugação de imanência no instante em que o silêncio é a boca plena e liberta.” (OP-II/DN: 83)

Pode dizer-se, neste contexto, que há um elo entre a gravidade e a graça, ainda que para Ramos Rosa, ao contrário de Simone Weil, para quem a graça é a lei do movimento descendente (cf. Weil, 1991: 10), a graça emane da própria matéria, da terra, do peso das coisas. Nesta medida, podemos entrever em Rosa um gesto que se aproxima da proposta fenomenológica de Richard Kearney, quando este filósofo sugere uma quarta redução que nos leve de regresso ao *eschaton* ou ao espanto inerente à existência quotidiana e ao contacto com as coisas concretas, permitindo-nos ver o mais “alto” no mais “baixo”:

Our wager is that such a fourth reduction — this last and least of returns — might eventually lead us back (*re-ducere*) to the *eschaton* curled at the heart of quotidian existence. Such a revisiting of the least of things, in order to retrieve the voice and visage of the highest in the lower, is what we call an eschatological reduction. (Kearney, 2006: 5)

De facto, já desde, pelo menos, *A Construção do Corpo* (1969), a poesia rosiana cerzia um modo de adesão ao real que convocava explicitamente o sensível e a matéria, fazendo radicar no “corpo [que] sabe/ a ciência certa da navegação no espaço” (OP-I/CC: 320) a possibilidade de abertura à totalidade da vida e, no “peso material/ a que a língua adere” (OP-I/CC: 322), a transcendência daquilo a que chamamos o invisível. Sob essa clave, a produção poética posterior adensaria a ideia de que o que propicia a escrita do poeta “é a enigmática profusão/ da terra, onde renova o pacto com a matéria intensa” (OP-I/CV: 1165).

Entre os finais dos anos 80 e os anos 90, a exaltação da matéria, que surge a par da premência da abolição da distância entre o eu e as coisas, torna-se num dos grandes acordes da poesia de Ramos Rosa, o que justifica títulos como *Três Lições Materiais* (1989) e *O Navio da Matéria* (1994)<sup>327</sup>. Nesta última recolha poética, encontramos um poema no qual se condensa o essencial desse caminho que, optando pela *pobreza* da matéria, procura unir *no mesmo arco da matéria tranquila* o sujeito poético e as coisas, o todo e o nada, revelando a sua indistinção na “brancura do abismo”:

---

<sup>327</sup> Esta obra foi editada na Corunha, não tendo conhecido nenhuma edição portuguesa.

[...]

Hoje fui por um caminho pobre da matéria  
como se procurasse um segundo limiar

[...]

Nada me falava nem mesmo um só indício  
e já não havia espaço entre mim e as coisas  
e todavia era o caminho ainda  
que me dizia eu sou o céu eu sou a terra

[...]

As cores falavam-me nos muros e nas árvores  
mas sob elas a brancura do abismo  
como se o todo e o nada se ligassem  
no mesmo arco da matéria tranquila (OP-II/NM: 631-632)

A tentativa de aceder ao real na sua nudez, de ser “esta mão que procura as evidências mais simples” (OP-I/VV: 1063), exige, como fomos mostrando nos capítulos anteriores, um desnudamento da palavra e do “eu”, a única forma de se respirar no compasso da natureza e da vida, ou de o “coração” se mover “ao ritmo do universo” (OP-II/LI: 46). Enfim, de realizar a referida abolição da distância entre o “eu” e as coisas, e a integração do corpo na unidade natural e cósmica. Nessa obra seminal em que a comunhão é quase palpável, que foi *Volante Verde* (1986), escrevia o poeta: “Dispo-me e sou um tronco, ou um ramo, uma figura da terra.” (OP-I/VV: 1058) Despido, o poeta será o infinito da linguagem, um corpo expandido em que vibra todo o universo, como lemos em obras da mesma fase, nomeadamente em *No Calcanhar do Vento* (1987) e *Acordes* (1989): “O meu corpo é uma caverna aberta até aos astros.” (OP-I/CV: 1185); “eu sou agora o que a linguagem mostra”, “esta glória de um corpo em que se consuma o universo” (OP-II/A: 140, 127). Em suma, na deflagração da palavra poética, encontra o poeta a evidência de que “nada tenho, nada sou, a não ser esta vacuidade silenciosa” (OP-I/C: 1134) e a possibilidade desse estado, de inegável pendor místico<sup>328</sup>, “em que nada sendo e sem forma sou o todo” (OP-II/Cl: 457).

Estamos perante aquilo a que podemos chamar uma fenomenologia da fusão, em que a evidência do olhar se oferece já como toque, quiasma, vibração conjunta do corpo e da terra, ou do corpo e do universo, e cujos epítomes podem

---

<sup>328</sup> Lemos, por exemplo, em Angelus Silesius (II, 148): “Só o aniquilamento te eleva acima de ti próprio/ Quem mais aniquilado estiver, maior divindade terá.” (1991: 57)

ser encontrados no poema “Visão”, de *Volante Verde* (1986), e no texto “No círculo total”, recolhido em *Clareiras* (1986):

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

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. Suspenderam-se as interrogações, nada pode ser proclamado nem aclamado aqui. (OP-I/C: 1130)

Não é difícil vislumbrar uma certa continuidade entre o programa de Ramos Rosa que temos vindo a explorar e o de Alberto Caeiro, por via de um mesmo desejo de fusão com a terra e de uma aguda consciência do real<sup>329</sup>. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, por exemplo, notava que *Volante Verde* se propunha “realizar o programa erótico-poético proposto por Caeiro na célebre fórmula deslumbrada do radical desejo da terra: ‘Se eu pudesse trincar a terra toda/ E sentir-lhe um paladar’” (Santos, 1992: 353). No entanto, sem que tais afinidades sejam postas em causa, o programa que Ramos Rosa abraça sobretudo a partir dos anos 80 afigura-se-nos mais radical, pela sua exigência de superação de uma certa ironia metafísica — da ideia do real a favor da evidência desse mesmo real —, que, sendo um traço essencial da poética pessoana, não deixava de ressoar também no guardador de rebanhos. Assim, a avistarmos ainda um Caeiro na poesia rosiana mais tardia, só se for, como viria a propor Eduardo Lourenço, “um Alberto Caeiro em último grau” (Lourenço, 2013: 9)<sup>330</sup>, despido já de qualquer resquício de intelectual sobranceira face à espessura enigmática da terra.

---

<sup>329</sup> Tendo reiterado, em entrevistas anteriores, que, embora fosse um grande admirador da obra pessoana, não foi particularmente influenciado pela mesma (cf. Rosa, 1988d: 33; Rosa, 1988e: 47-48), Ramos Rosa admitia, numa entrevista de 2004, a influência de Caeiro, dizendo: “A visão do real, para além da mente, foi uma das características da sua poesia que mais me marcou.” (Rosa, 2004b: 130)

<sup>330</sup> O texto donde tais palavras emanam, “Todo um poeta!” (*Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2 Out. 2013), foi recentemente recuperado num dos volumes da obra completa de Eduardo Lourenço: *Obras Completas VIII: Requiem para Alguns Vivos* (Lisboa: Gulbenkian, 2020: 449-50).

Certo é que o enlevo fusional que se tornará palpável na poesia rosiana adquire, tal como em Caeiro e, sobretudo, como no êxtase místico, um pendor sensual e erótico. Acontece, pois, o nascimento do poema como esse momento em que “o corpo e o mundo se encontram num amoroso enlace” (OP-II/D-PV: 744). Este erotismo que perpassa tanto a experiência poética como a experiência mística não se reduz a uma sensação sexual ou venérea, associando-se antes, como propõe Bataille (cf. 1988: 218), a uma abertura para o movimento imediato da vida, que, estando habitualmente comprimido, se liberta subitamente no transbordar de uma infinita alegria de ser. É, pois, esse movimento que encontramos na poesia de Ramos Rosa, plasmado em várias passagens que, na sua dimensão extática e voluptuosa, lembram vozes como as de San Juan de la Cruz ou Santa Teresa de Jesús (Santa Teresa d’Ávila). Voltamos a *Clareiras* (1986), obra na qual encontramos alguns dos melhores exemplos do que acabámos de dizer, nomeadamente nos textos “No círculo total”, há pouco citado, e “Viver sem ti”:

Que magnífica dilatação de todo o espaço interno! Estou talvez no centro liberto. Sinto a realidade numa profusão harmoniosa que me inclui, que me abraça, que a mim vem e de mim rompe em tranquilos e ardentes jorros. (OP-I/C: 1130)

Como te quero assim, no inteiro contacto, tocando-te e respirando-te, ardendo onduladamente em tuas veias! Esta é a mais perfeita glória, o gozo mais pleno, a mais maravilhosa identidade. Estou em ti e já nada me distancia ou me separa do que tu és dentro de ti e fora de ti. Estou dentro de ti, cego e luminoso, sou o teu espaço interno, o teu permanente renascer. [...] Estou dentro do teu corpo, maravilhosamente dentro, no sol do teu sexo, no centro da tua consciência. (OP-I/C: 1131)

Eis a grande consumação da “necessidade de síntese” ou da “indiciação de um terceiro estado” que Manuel Frias Martins (1983: 93) detectava, a partir da leitura de *O Incêndio dos Aspectos* (1980), na poética rosiana, atribuindo-lhe um valor *profético*, entendido no sentido da “percepção e revelação de verdades intemporais” (1983: 92). Eis, também, essa passagem a uma intimidade silenciosa e a esse grau profundo de meditação, em que — diria Robert Bréchon — “chez le poète comme chez les mystiques, chrétiens ou orientaux, les contradictions s’abolissent” (1990: 25). Abraçando a promessa de que na escrita “se revele a transparência inicial/ em que a luz de estar a ver seja a palavra mesma”, como escreve num poema, inédito,

enviado a Rodolfo Alonso (cf. anexo 9), o poeta vislumbra esse momento de súbita *inteligência* em que o mundo se *ilumina* e todas as mediações se dissolvem ante a imediata *visão do vazio*, o momento de *glória* em que por um instante existimos na *realidade das realidades*. Tudo isto é dito em *Tr3s* (1995):

Que a contemplação estremeça quando as pupilas pulsam  
e a inteligência se afina na antiguidade dos perfis.  
[...]  
Comprendemos então que não há mediações  
e que imediatas são as lâmpadas da visão do vazio.  
É o momento em que a glória nasce com a plenitude precisa  
dos seus membros castos. Toda a montanha se ilumina  
e graças a ela existimos na realidade das realidades. (OP-II/Tr: 677)

O nível de meditação propiciado pela escrita poética assumirá, como lemos nos versos acima e como o poeta aclara em *O Aprendiz Secreto* (2001), a forma de uma *contemplação*, isto é, de uma receptividade que não deixa de ser uma “meditação activa em que o gesto construtivo antecede o pensamento e se liberta da cadeia temporal” (AS: 56). Nesse estado, sujeito e mundo descobrem-se numa síntese quiasmática, num movimento de co-criação:

A meditação não é mais do que a contemplação de uma matéria que contém em si o excesso da sua energia calma e a densidade materna que envolve todas as interrogações e torna supérfluo e intruso o pensamento. 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 tímida e fresca serenidade da paisagem que o envolve. 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. Esta circularidade é a mais harmoniosa manifestação do uno [...]. (AS: 32)<sup>331</sup>

Esta meditação ou *relação total* com o real exigirá ao poeta o recurso a figuras como o quiasmo (veja-se a penúltima frase da citação apresentada), a hipálage e,

---

<sup>331</sup> Veja-se a proximidade entre estas linhas de Ramos Rosa e este excerto de um dos sermões — “Uma luz que está na alma, que é incriada e incriável” — do teólogo e místico Mestre Eckhart: “Acontece, porém, que o meu olho é um e simples em si mesmo, e que (agora) está aberto e orientado para a contemplação do bosque; assim, cada um permanece aquilo que é, todavia, no cumprimento da contemplação ambos se tornam de tal modo um, que em verdade se poderá dizer: olho-bosque, e o bosque é o meu olho.” (Eckhart, 2009: 258)

muito especialmente, o oximoro<sup>332</sup>, mobilizado não apenas para operar “a circulação viva dos contrários” (AS: 23), mas também a síntese sujeito-mundo, como mostram as seguintes passagens de obras publicadas entre finais dos anos 80 e início dos anos 90:

[...] equilíbrio de um signo  
que incerto e pleno de cinzas ilumina. (OP-II/A: 111)

Saturado estou da subtil espessura  
de aérea intimidade, de perfumes silvestres. (OP-II/FA: 257)

Sente-se o ser que dura em harmonia  
e em cerrada amplitude material.  
Visível eternidade do instante  
[...] (OP-II/RE: 333)

Assume-se, assim, a *construção* poética como o grande movimento da (re)unificação dos vários pólos e dos vários reinos, como “a esfera do Uno e a habitação viva em que o construtor e a natureza se unem na unidade viva da origem” (AS: 55), e ainda como a “actividade unificadora do sono e da vigília, do silêncio e da palavra, da vida animal e vegetal e da matéria inanimada” (AS: 58-59), como escrevia o poeta em *O Aprendiz Secreto*.

Também à semelhança do que sucede na experiência mística, a actividade poética assim concebida ocasiona uma experiência *outra* do tempo, constituindo-se, como líamos há pouco, como “uma meditação activa em que o gesto construtivo antecede o pensamento e se liberta da cadeia temporal” (AS: 56). Na sua liberdade e autonomia, a obra poética inaugura não só um novo espaço, mas também uma temporalidade própria, que surge como uma fenda na continuidade cronológica. A imagem que surge neste contexto é, uma vez mais, a do círculo, símbolo de um

---

<sup>332</sup> A fecundidade do oximoro na poesia de Ramos Rosa tem vindo a ser notada por vários dos seus comentadores, nomeadamente: Manuel Frias Martins, que vê em tal figura o “elemento sintetizador dos contrários e das antinomias” que é chamado a operar a desejada síntese (1983: 95); Gilbert Durand, que destaca, na referida poesia, uma “fusão oximorónica” (1990: 33); Luís Miguel Nava, que afirma que o principal objectivo de tal figura, a par da hipálage, “parece ser tornar sensível a ‘espessura subtil’” ([2004]: 180); e Nuno Júdice, que faz notar a concepção rosiana da imagem como oximoro “essencial”, no sentido em que é “dessa ontológica reunião de contrários que a imagem poética reconcilia o ‘infinito do signo’ com a sua impossibilidade” (2005: 36).

movimento pelo qual passado, presente e futuro se reconciliam na fulgurância de um instante ou de um imorredouro presente:

Um círculo se forma em torno do ser e os seus sucessivos anéis possuem a leveza e o fulgor de uma idade que é, simultaneamente, maturidade, adolescência, infância. Este instante é o instante da integridade pura em que o ser é envolvido pela sua construção aberta e transparente. (AS: 55)

Embora, em *Ocupação do Espaço* (1963), o poeta falasse já de um “obsessivo presente sem presença” (OP-I/OE: 199), será, no entanto, nas obras em que o sentido de comunhão se agudiza, nomeadamente *Volante Verde* (1986) e *No Calcanhar do Vento* (1987), e a partir delas, que a afirmação de um *absoluto presente* ganhará a força de um refrão nesta poesia. Atente-se, em *Volante Verde*, no poema “Presente absoluto”, no qual se exalta esse instante feérico em que “Corpos [...] / abrem-se como velas vermelhas”, “os olhos embriagam-se de miríades de cores/ e todos os vocábulos são recentes como o orvalho” (OP-I/VV: 1092). Em *No Calcanhar do Vento*, um poema com o título “Presente” continuará a perscrutação do que cabe nesse fecundíssimo instante que surge como um rasgão na cronometria: “Abolição no presente, soberania do germen”, iluminação súbita do “nada”, do “fundo inacessível”, do “inominado” e do “inerte mutismo” (OP-I/CV: 1185). Mas será talvez em dois versos de *Facilidade do Ar* (1990) que esta experiência de um rútilo instante de fusão com o todo, por via de um corpo amante e de uma consciência nua, melhor se diz: “abre-se o corpo que ama na consciência nua/ e o corpo é o instante nunca mais e sempre” (OP-II/FA: 250).

Como demonstrou Jorge Maximino, a ontologia do discurso poético configurada na poesia rosiana convoca um *tempo imanente*, ou seja, “la phénoménologie d’un temps qui n’a donc aucune temporalité au-delà de la pure expérience esthétique” (Maximino, 2013: 324). Mas nesse tempo poético, em que “as palavras oscilam no círculo vazio/ sem antes nem depois entre as ruínas do dia” (OP-II/Cl: 465), lembrando-nos, como diria Maria Gabriela Llansol, que “nada foi, tudo está sendo” (Llansol, 2005: 220), abre-se uma outra forma de lucidez que evoca as tradições contemplativas: “Não queiras mais que a gratuita lucidez/ do instante sem caminho [...]” (P: 32), escreveria o poeta em *As Palavras* (2001). É nesse instante simultaneamente fugaz e eterno, ponto de todas as



coincidências, que o *anónimo* e o *impessoal* se revelam a natureza última do ser e do próprio sujeito poético:

Tão perto de ser nada, renasço no vazio, renasço anónimo. (OP-I/CV: 1154)

Quando tudo coincide no instante  
o ser torna-se anónimo  
e a sua nulidade é substância  
o fogo de nenhum ser é todo o ser  
o particular torna-se impessoal  
e as perspectivas convergem no horizonte (OP-II/LI: 63).

A procura activa de uma comunhão de amplitude cósmica por via da imanência da matéria e do corpo conduziria, assim, o poeta cada vez mais à intuição de um vazio ou de uma brancura núbil, perante a qual o próprio sujeito como se apaga, convertendo-se a sua acção numa forma de pura receptividade. Daí que o poeta escrevesse, sintomaticamente na obra a que deu o título *Três Lições Materiais* (1989):

Cheguei a um limbo: fundo vazio de silenciosa brancura [...]. A minha alma é ao mesmo tempo a tecedeira das viagens e a pastora calada na absoluta imobilidade da recepção. (OP-II/TLM: 98)

O confronto com esse limbo ou limite, para o qual a interrogação da origem, do *princípio do princípio*, foi apontando, levaria necessariamente o poeta à questão de Deus — termo que conviverá com alusões a “deuses”. Tal questão ganha espaço poético sobretudo a partir de finais dos anos 80<sup>333</sup>, sendo explicitamente assumida em títulos como *O Deus Nu(lo)* (1988) e *O Deus da Incerta Ignorância [seguido de Incertezas ou Evidências]* (2001), e tem o seu desenvolvimento ensaístico mormente na década de 90<sup>334</sup>. Reportando à ausência inapelável ou ao puro vazio que

---

<sup>333</sup> Não obstante, encontramos referências a “deus” logo nas primeiras obras poéticas. Se no poema “O boi da paciência”, da plaquete de estreia *O Grito Claro* (1958), tal “deus” aparecia como uma necessidade psicológica do sujeito poético face ao seu desespero existencial — “Inventei um deus só para que me matasse” (OP-I/VN: 24) —, em *Ocupação do Espaço* (1963), porém, “deus” surgia já associado à plenitude da natureza e do corpo, sugestão que seria aprofundada em obras posteriores: “[...] então o corpo vivo/ respirou na claridade o fogo calmo/ e deus na plenitude era sem tempo/ o ondular das ervas, sob a luz,/ um corpo aberto: ó sangue puro!” (OP-I/ OE: 200)

<sup>334</sup> Destacam-se, nesse sentido, textos como “Eles sabiam que Deus não existe”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 27 Ago. 1991: 9; “Deus é aquele que não é para nós”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 22 Set. 1992: 7; “Deus e a natureza humana”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 29 Jun. 1993: 31; e “O Deus

reverberavam no poema, a meditação poética de Ramos Rosa em torno de Deus assumiria um tom em que podemos encontrar ecos do romantismo<sup>335</sup>, mas também da teologia negativa ou via apofática de Pseudo-Dionísio (o Areopagita), de Angelus Silesius ou do já evocado Mestre Eckhart. Ao mesmo tempo, na senda da volúpia da *terra* pela qual o poeta se deixou seduzir, a divindade é muitas vezes reconduzida, num gesto que nos faz lembrar Espinosa, à imanência, isto é, ao mundo sensível e ao horizonte interno das coisas, configurando-se no quadro de uma certa gnose de cariz sensual e de um certo paganismo.

Como logo nos elucidam os textos iniciais de *O Deus Nu(lo)* (1988), o encontro com o *deus desconhecido* equacionado pelo poeta exige, ao contrário do que ocorre na experiência mística, a palavra. Trata-se, pois, de um encontro poético<sup>336</sup>, mas apenas possível quando a pobreza e a transparência das palavras se fazem signos dessa *silenciosa irradiação do vazio* em que o *pobre deus mudo* se presente:

É, porém, o que escrevo que torna possível o encontro, o transparente dizer da alteridade. Escrevo e o que escrevo não conduz a parte alguma. As palavras são pobres, brancas, transparentes. São, talvez, uma silenciosa irradiação do vazio. Mas é assim que me aproximo do deus desconhecido. (OP-II/DN: 71)

Espera-me decerto, na sua pobreza incomensurável, pobre deus mudo, sem abrigo, de uma infinita miséria. O que escrevo, o que escreverei será a oferenda para o encontro dele. Mas não haverá encontro se ele não respirar na inesperada transparência de uma linguagem branca. (OP-II/DN: 73-74)

---

imane de Juan Ramón Jiménez”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 21 Set. 1993: 7. Os dois primeiros textos seriam recolhidos em *Prosas seguidas de Diálogos* (2011).

<sup>335</sup> Fernando Guimarães empenhou-se em sublinhar a linhagem romântica da referência de Ramos Rosa a “deus” ou a “deuses”. Num artigo intitulado “O que procura a palavra?”, publicado no *Jornal de Letras* em 2001, o ensaísta escrevia: “A referência a deus ou a deuses é sempre bem significativa na poesia de Ramos Rosa. É, sem dúvida, uma herança que provém do espírito romântico, sobretudo do Romantismo alemão. A divindade pode existir fora de uma concepção estritamente confessional. Ela [...] representa uma espécie de dádiva, um *sopro santo*, como dizia Hölderlin.” (Guimarães, 2001: 21)

<sup>336</sup> Sobre a relação desse Deus com a escrita, são particularmente esclarecedoras as palavras de Ramos Rosa, alusivas a *O Deus Nu(lo)*, quando entrevistado por Michel Camus para a revista francesa *L'Autre* (n.º 2, Jun. 1991). Nesse momento, assumindo-se como pagão, o poeta ressaltava a natureza eminentemente poética de tal Deus (ou dos deuses), na medida em que está sempre “em suspenso” na escrita: “Je suis fondamentalement un païen. Je crois aux dieux comme figuration poétique! J’ai écrit *Le dieu nu(l)*, un dieu plus qu’absent: nul, car il ne vit que du rapport que l’écriture entretient avec le vide. En d’autres termes, un dieu toujours en suspens dans l’écriture et qui vit de son vide ou de son imminence nulle. Je ne crois pas à Dieu. Le mystère de la création est insondable et je n’y vois pas le moindre indice d’un créateur. Si Dieu existe, il s’est absolument retiré de sa création.” (Rosa, 1991b: 19)

Não era, aliás, nova esta aproximação entre a poesia e a divindade, uma vez que, em *Quando o Inexorável* (1983), o poeta não só apontava para essa relação, como sugeria já uma concepção de deus como dom da própria escrita: “Repara, o teu deus não é mais que o deus dos teus dedos, o silêncio da tua mão nua.” (OP-I/QI: 897) Em *O Deus Nu(lo)*, porém, pode dizer-se que entre Deus e escrita se desenha fundamentalmente uma relação de reciprocidade, por via das noções de *ausência* e de *vazio*. Se, como antes dizíamos, é a palavra que nos conduz a esse *deus nulo*, este é, por sua vez, a possibilidade de nascimento da palavra: “E, no entanto, como poderia escrever sem ele? Mesmo ausente, ele é a possibilidade da palavra, a iminência do encontro.” (OP-II/DN: 74)

À semelhança do bíblico *Deus absconditus*, formulação que animou boa parte do discurso místico, o Deus rosiano configura-se como a “Ausência mais ausente” (OP-II/DN: 74), convocando sobretudo adjetivos de sinal negativo ou neutro, relacionados com as ideias de vacuidade, desconhecido, silêncio, pobreza e separação<sup>337</sup>. É, pois, este um “deus mudo e insignificante”, “sempre fugidio”, “solitário, vazio, irremediavelmente separado” (OP-II/DN: 74), ou, como leremos nas obras que se seguiram a *O Deus Nu(lo)*, *Três Lições Materiais* (1989) e *Acordes* (1989), “a suprema metamorfose do vazio” (OP-II/TLM: 97) ou “o puro vazio” (OP-II/A: 111). No seu absoluto mistério, ele é aquilo que nunca saberíamos dizer, aquilo que a nada se assemelha, tornando imperioso o mesmo discurso em modo de apófase que encontramos na teologia mística. Atentemos, por exemplo, nas palavras atribuídas a Pseudo-Dionísio — autor que teve uma grande influência na mística cristã da Idade Média —, segundo as quais Deus não se deixa dizer nem pensar, visto que “não é nenhuma das coisas que não existem nem das que existem”, ou “qualquer outra coisa que nós ou outros entes possamos abarcar com

---

<sup>337</sup> Em artigos publicados nos inícios dos anos 90 no *Jornal de Letras*, Ramos Rosa desenvolvia a sua concepção de Deus a partir das referidas ideias. Em “Deus é aquele que não é para nós” (29 Set. 1992), o autor escrevia: “A nossa experiência do seu silêncio é a experiência de um deus que não é ou que, se é, é aquele que não é para nós. Para além dessa experiência, não existe qualquer possibilidade de um encontro com Deus, que é inteiramente inacessível.” (PD: 81) Noutro texto, intitulado “Deus e a natureza humana” (29 Jun. 1993), o autor continuava essa meditação, dizendo: “Deus está integrado na espessura vivencial e, por isso, não se manifesta, embora seja a origem da manifestação. Por isso, Deus não é um interlocutor nem uma presença que se defronta. Ele é no ser o que no ser não é exprimível nem objectivável.” (Rosa, 1993a: 31)

o conhecimento” (1996 [V]: 25). De uma forma semelhante, Angelus Silesius, padre e poeta místico do século XVII, escrevia<sup>338</sup>:

O que Deus é não o sabemos: Ele não é nem luz nem espírito,  
Nem verdade, nem unidade, nem o que chamamos divindade,  
[...]  
Ele é o que nem eu, nem tu, nem criatura alguma  
Jamais experimentam senão tornando-se o que Ele é. (1991: 67)

Surpreendemos em vários passos da poesia rosiana o mesmo discurso pela negativa, única forma de dizer um Deus que seria sempre o *outro ser* sem identificação:

Deus e Eva, deus desejo puro, a brancura da alegria, o outro ser que não é de água, nem de fogo, nem de terra, nem de ar e nem sequer de luz. (OP-II/TLM: 97)

Como mostra o início deste excerto, tal Deus apenas pode ser afirmado como “deus desejo puro” — lembrando o *deus desejanste* de Juan Ramón Jiménez<sup>339</sup> — e “brancura”, ou seja, não exactamente pelo que é, mas pela ordem da possibilidade e da potência, a mesma ordem do poético, “onde tudo no branco recomeçará” (OP-II/LI: 65). Estabelece-se, neste sentido, uma forte homologia entre a criação poética e uma suposta criação divina, na medida em que ambas actualizam a fecundidade do vazio e do nada.

Como antes adiantámos, esta meditação em torno da ideia de Deus conviveu com aproximações pagãs da divindade à natureza, ao corpo e a uma dimensão erótica do real. É este o gesto esperado do poeta que crê na imanência para sinalizar o mais obscuro e desconhecido: “O obscuro é um deus deslumbrado que repousa sobre as ervas” (OP-II/LI: 61); “Não conheço o deus vivo que sou, o deus do deus./ Quem move estas sílabas é uma árvore de água.” (OP-II/FA: 250)

---

<sup>338</sup> Citamos o fragmento IV, 83, de *O Peregrino Querubínico*.

<sup>339</sup> Ramos Rosa publicou no *Jornal de Letras* (21 Set. 1993) um texto de comentário à obra *Dios Deseante y Deseado (Animal de Fondo)*, de Jiménez, intitulado “O Deus imanente de Juan Ramón Jiménez”. Nesse Deus do poeta espanhol, viu Ramos Rosa o nada que está na origem da consciência desejanste e que se oferece como possibilidade de uma *unificação total*: “Deus, para Juan Ramón Jiménez, é um nada, porque ele é o correlato da sua consciência nua, vazia, sem objecto e sem finalidade externa: nesse despojamento essencial a origem da consciência desejanste é um nada, um vazio, um silêncio e só assim o infigurável da divindade imanente se oferece como possibilidade da unificação total.” (Rosa, 1993b: 7)

Esta ideia de que Deus deve ser procurado no plano da vida concreta, nomeadamente no próprio sujeito (*o deus vivo que sou*), é também corrente na poesia que se inscreve na tradição mística. A título de exemplo, vejamos o que se lê num dos textos (I, 82) da obra *O Peregrino Querubínico*<sup>340</sup>, de Angelus Silesius: “Pára! Para onde corres? O céu está em ti./ Procurar Deus noutra lugar, é nunca O alcançar.” (1991: 37) Mas Ramos Rosa também bem poderia fazer coro com o escritor e místico indiano Tagore, quando este escreve “Está tranquilo, meu coração, estas majestosas árvores são orações!” (Tagore, 2016: 43).

Com efeito, tanto somos apresentados a “um deus vegetal entre cigarras” (OP-II/FA: 234), a um deus que “com o seu odor a argila e o peso do seu corpo/ entra pelas portas magníficas do verão” (OP-II/FA: 248) ou a “um deus transparente de água e de ar” (OP-II/LAI: 550), como ao deus que coincide com o que no corpo é a capacidade de uma relação erótica — e também poética e mística — com o mundo. É este último que encontramos sobretudo em *Tr3s* (1995), obra de marcado pendor sensual:

De um velho poeta pagão ouvi estas palavras:

Creio no fulgor do meu hálito  
e no frémito das minhas narinas sensuais.  
Creio no deus eléctrico do meu corpo. (OP-II/T: 692)

O que em mim é deus e energia do universo  
explode em rajadas de fogo e violentas delícias (OP-II/T: 693)

Em 2001, uma obra aparece a reafirmar a premência da questão de Deus, ou do Absoluto, na poética de Ramos Rosa: *Deus da Incerta Ignorância seguido de Incertezas ou Evidências*. Na senda de *O Deus Nu(lo)*, bem como de alguns textos publicados na imprensa periódica<sup>341</sup>, esse título configura uma meditação em que a

---

<sup>340</sup> *Cherubinischer Wandersmann* (1657).

<sup>341</sup> Entre a publicação de *O Deus Nu(lo)* (1988) e *O Deus da Incerta Ignorância* (2001), Ramos Rosa publicou alguns textos de pendor ensaístico-filosófico nos quais continuava a sua meditação sobre Deus, nomeadamente a partir da noção de *vazio*. Veja-se, por exemplo, o texto “Eles sabiam que Deus não existe”, publicado no *Jornal de Letras* (27 Ago. 1991), no qual o autor sugeria a substituição da ideia católica de Deus por uma noção de *vazio* de ascendência budista e taoista: “Naturalmente, os que anulam o recurso a Deus como criador do universo ficam perante o vácuo, perante o *vazio*. Mas porque não aceitar o *vazio*? [...] A criação será talvez a negação do *vazio*, a vida uma negação da morte, etc., mas o *vazio* está em toda a parte, inalterável, permanente, indivisível. Então, Mário

poesia é posta em diálogo com a natureza vazia e silenciosa de Deus, adquirindo a sua dimensão metapoética uma toada que o filia na tradição da poesia mística. Esse Deus, que novamente é apresentado como *desconhecido*, *vazio* e *nada* — à semelhança do *puro nada*<sup>342</sup> evocado por Silesius (cf. 1991: 33)<sup>343</sup> —, é agora afirmado através de fórmulas vizinhas do pleonasma e da dupla negação. Fazendo-nos lembrar a proposta de Mestre Eckhart segundo a qual, diferentemente das criaturas, que carregam em si uma negação (uma nega ser a outra), Deus, sendo “Um”, é a *negação da negação*<sup>344</sup> (cf. Eckhart, 1974: 186), este é um Deus que, no seu vazio e na sua ausência, é afirmação absoluta: “onde Deus é a ausência absoluta de ser Deus” (DII-IE: 50); “[...] Deus é o vazio que nada é para ser ele próprio” (DII-IE: 6).

Na sua irredutível nulidade, este Deus é, pois, silêncio, o silêncio que possibilita e faz mover a palavra: “Ele é um silêncio e esse silêncio move-nos/ a procurar a palavra mais digna de tão puro silêncio” (DII-IE: 37). Neste Deus de Ramos Rosa, essa “última sede a mais silenciosa” (DII-IE: 9), encontraremos, enfim, não o Deus criador da teologia, mas esse vazio silencioso que desde cedo o poeta tinha indigitado como aquilo que, atravessando a matéria das palavras, torna possível a própria linguagem, e sobretudo o poema:

Se no intervalo das palavras se pode ouvir o silêncio dos campos  
como se o poema fosse um harmónio côncavo  
é a inversão do mundo num silêncio e não o mundo  
e a atenção sem objecto entre o interior e o exterior do poema  
Esta é a matéria do poema um nada que advém e faz advir  
envolvendo o fogo no vagaroso veludo das palavras (DII-IE: 33)

---

observou: Talvez exageres, mas tens uma certa razão. O que dizes faz-me lembrar o taoísmo, o budismo zen.” (PD: 34).

<sup>342</sup> Numa obra publicada no mesmo ano, *As Palavras* (2001), Ramos Rosa recorre a essa mesma expressão para designar o que tem a dimensão do infinito: “É o inconcebível infinito o seu puro nada/ que nas palavras ressoa com a incandescência do ser” (P: 17).

<sup>343</sup> Referimo-nos ao texto I, 33, de *O Peregrino Querubínico*, no qual o poeta místico alemão concebe Deus como um *puro nada*: “Deus é um puro Nada. Nem o *aquí* nem o *agora* O tocam./ Quanto mais tentas captá-Lo, tanto mais te escapa.”

<sup>344</sup> A referida ideia surge no sermão “Unus deus et pater omnium”.

**d) Uma *ignorância lúcida, um silêncio núbil***

*Tenho o privilégio de não saber quase tudo.  
E isso explica  
o resto.*

Manoel de Barros, *Menino do Mato*

*[...] escrevo por profundamente querer falar. Embora  
escrever só esteja me dando a grande medida do  
silêncio.*

Clarice Lispector, *Água Viva*

A publicação, em 1988, de um livro intitulado *O Livro da Ignorância* confirmava a premência de um tópico que já há muito assomava na poesia de Ramos Rosa. Em *Ocupação do Espaço* (1963), aludia já o poeta a uma *ignorância conquistada* (cf. OP-I/OE: 216), que, em *Ciclo do Cavalo* (1975), é apresentada como reduto da esperança e modo da felicidade: “a ignorância surge e nela a esperança!”; “o puro alento da felicidade ignorante” (OP-I/CCa: 494, 496). Não obstante, tal tópico adquiria uma ressonância ambivalente, uma vez que outros versos surgiam, mesmo já nos anos 80, a enfatizar uma dimensão negativa, cruel até, da ignorância, ao associá-la à impossibilidade inerente à palavra e à irredutível cisão ontológica: “a cruel ignorância encerrando a palavra” (OP-I/IA: 724); “A minha ignorância do teu ser é completa. É a distância de uma total separação.” (OP-I/C: 1130)

Dedicado sintomaticamente a um poeta que é também filósofo, Fernando Echevarría, *O Livro da Ignorância* — título que imediatamente nos lembra um outro surgido pouco depois: *O Livro das Ignorâncias* (1993), de Manoel de Barros — não só colocava o referido tópico no centro da meditação poética de Ramos Rosa, como o desenvolvia a partir de uma clave essencialmente positiva e com um pendor sapiencial incomum na poesia portuguesa contemporânea. Seriam sensíveis a esse gesto alguns dos mais atentos leitores do poeta, com João Rui de Sousa a logo

detectar uma “teoria da ignorância” (1998: 90)<sup>345</sup>, Robert Bréchon a confirmar a chegada do poeta à “secreta idade da ignorância”<sup>346</sup> (cf. 1991: 10) e Maria Irene Ramalho de Sousa Santos a incluir o poeta português numa constelação poética (em que cintilam o poeta brasileiro Manoel de Barros, mas também Wallace Stevens e Pessoa) que, segundo a autora, nos devia levar a considerar a existência de uma teoria transatlântica da poesia como ignorância (cf. 2008: 205, 213)<sup>347</sup>.

Na esteira de alguns livros anteriores, que já manifestavam a consciência aguda de uma *ignorância originária*<sup>348</sup> em versos de toada socrática — “se escrevo estas palavras é porque sei que não sei” (OP-I/CCa: 487) —, *O Livro da Ignorância* empenhar-se-ia em reiterar esse não-saber essencial, evidenciando amiúde uma atitude céptica quanto à nossa possibilidade de conhecimento da realidade:

Nada sabemos de quase tudo A vastidão  
é inapreensível A simultaneidade  
é inapreensível A disparidade  
é inapreensível E há um mutismo  
no mundo e em nós que não se quebra nunca (OP-II/LI: 56)

Este cepticismo gnosiológico, em que podemos entrever ecos de Pessoa, sobretudo de Álvaro de Campos e Bernardo Soares, não deixa, porém, de se reconciliar com uma modalidade da ignorância que se revela fecunda e

---

<sup>345</sup> O texto a que nos referimos foi originalmente publicado no quarto número do jornal *Letras & Letras*, em Março de 1988, com o título “Ramos Rosa: uma teoria da ignorância”. Este e outros textos do autor sobre Ramos Rosa foram depois recolhidos em *António Ramos Rosa ou o Diálogo com o Universo* (1998), volume a partir do qual citamos.

<sup>346</sup> Terá sido o próprio poeta português a sugerir essa chegada “à secreta idade da ignorância”, num poema publicado no livro *Duas Águas, Um Rio* (1989), que escreveu em parceria com Casimiro de Brito, não por acaso um poeta adepto do Zen. Trata-se do segundo poema do livro, que Bréchon identifica como sendo de Ramos Rosa, apesar de não haver indicação da autoria dos poemas que formam o volume. A expressão, vertida para francês (“L’âge secret de l’ignorance”), foi usada por Bréchon como título do prefácio que escreveu para a edição francesa de *O Livro da Ignorância* (*Le Livre de l’Ignorance*, trad. Miguel Chandeigne. Paris: Éditions Lettres Vives, 1991).

<sup>347</sup> Importa atentar na clarificação que a autora faz no final do artigo que aqui estamos a seguir: “But rather than one more theory of influence or intertextuality, I think we need a theory of poetic ignorance, or a theory of the *construction* of poetic ignorance, to account for the particular constellations of poets I have begun to sketch here. Such a theory of poetry-as-ignorance will have to include as well the Brazilian Manoel de Barros, whose *O livro das ignorâncias* (1993) could not but have ‘read’ Ramos Rosa, Stevens and, of course, Fernando Pessoa.” (Santos, 2008: 213)

<sup>348</sup> A expressão pertence ao título de um poema — “Sobre a ignorância originária” — de *Quando o Inexorável* (1983), que começa com a confissão, na primeira pessoa, dessa ignorância primeira: “Eu não sei nada [...]” (OP-I/QI: 898)



iluminadora. Nela, não só avistaremos esse não-saber socrático que convida à renúncia dos pseudo-conhecimentos acumulados e à abertura para o conhecimento verdadeiro, mas também a *douta ignorantia* exaltada pelo filósofo e teólogo alemão Nicolau de Cusa, a ignorância que, porque consciente de si mesma, é eminentemente sábia:

[...] nenhum outro saber mais perfeito pode advir ao homem, mesmo ao mais estudioso, do que descobrir-se sumamente douto na sua ignorância, que lhe é própria, e será tanto mais douto quanto mais ignorante se souber. (Nicolau de Cusa, 2003: 5)

Um aspecto que nos interessa na perspectiva de Nicolau de Cusa é o facto de este associar tal *douta ignorância* a uma noção de infinito que, não existindo ainda em Sócrates, também não é a que viria a vingar na modernidade, em cujo modelo de pensamento o infinito se transforma em algo a ser capturado ou superado<sup>349</sup>. Para o teólogo alemão, pelo contrário, o infinito só pode ser aquilo que, revelando a nossa ignorância radical, apela à nossa humildade. Não deixando esta perspectiva de ser atravessada pelo cepticismo, dada a consciência dessa infinitude que nunca poderemos abarcar inteiramente, certo é que tal cepticismo assume uma dimensão claramente positiva, dado que a consideração do infinito não só nos dá a medida dos nossos limites (convocando, ao mesmo tempo, para a sua superação), como alumia a busca da verdade, assumindo-se como ideia reguladora na construção de um conhecimento essencial.

Da mesma forma, o cepticismo que atrás detectámos em *O Livro da Ignorância*, e que ganharia também forma noutros títulos<sup>350</sup>, assume uma feição positiva ao tornar-se correlativo de uma *sábia ignorância*, propiciadora do conhecimento das verdades primordiais<sup>351</sup>: “Ignoro mas conheço/ a fluidez

---

<sup>349</sup> Sobre este assunto, ver o artigo “A filosofia à venda, a *douta ignorância* e a aposta de Pascal”, de Boaventura de Sousa Santos (cf. 2008: 26).

<sup>350</sup> Veja-se, por exemplo, a seguinte passagem de *Clamores* (1992): “Como poderei saber o que não sei/ o que nunca saberei se habito apenas/ o vazio da minha ignorância circular” (OP-II/CI: 464).

<sup>351</sup> A resposta do poeta numa entrevista de 1999, publicada no número da revista *Relâmpago* que lhe foi dedicado, é clarificadora do sentido do seu cepticismo, que, colocando sob suspeita o que está instituído, ou seja, não deixando de ter em vista os limites das nossas construções, não nega a possibilidade de uma sabedoria que pressupõe uma relação com a *verdadeira vida* e um despojamento face às construções instituídas: “Quanto a ‘sabedoria céptica’, eu gostaria de compreendê-la. Céptica em relação a quê? Toda a sabedoria poderá ser céptica, mas se é sabedoria terá de ser relacional (ou

essencial” (OP-II/LI: 12). Não admira, por isso, que, num livro que celebra a ignorância, verbos como “saber” ou “conhecer” surjam repetidamente. Vejam-se os seguintes versos, nos quais tais verbos remetem para um *intacto* essencial que se torna *saboreável* na experiência erótica ou amorosa, nas matérias mais primitivas (a argila, a seiva...) e, derradeiramente, no silêncio:

Sei de beijos mais nocturnos do que a terra  
[...]  
Sei de beijos como abelhas de sol e como uma agonia  
de uma longa glória Conheço as matérias salgadas  
e agridoces a argila a seiva o vinho  
e o grés das axilas a lua negra do púbis  
Conheço o sabor aceso e espesso do intacto  
que imediato se entrega na violência silenciosa (OP-II/LI: 21)

O exercício dessa ignorância obriga o sujeito a despir-se do rol de condicionamentos prévios e dos costumados jogos da razão. No fundo, a *des-iludir-se*, no sentido budista, claramente, mas também no sentido fenomenológico que lhe dá Merleau-Ponty: a perda de uma evidência a favor de uma outra evidência (cf. Merleau-Ponty, 1979: 62). É nessa medida que tal ignorância põe em jogo aquela forma de lucidez ou inteligência unificada em que consciente e inconsciente, tal como saber e não-saber, não se separam. “Entro num sono lúcido/ tão espesso como um fruto” (OP-II/LI: 12), escreve o poeta, consagrando esse modo de “Estar profundamente certo e ser ignorante/ no prestígio actualíssimo da alegria” (OP-II/LI: 46). Trata-se, pois, de uma “ignorante inteligência aérea e animal” (OP-II/LI: 16), uma forma de inteligência pré-reflexiva pela qual é possível essa visão ou evidência imediata que, na poética rosiana, se diz como *transparência*: “[...] Talvez um outro espaço/ mesmo na ignorância possa ser a transparência” (OP-II/LI: 56). E é bem no espaço aberto por essa ignorante lucidez que um novo olhar, uma forma de visão poética ou já mística, se acende, uma espécie de transe em que a experiência de um *estar sendo* nos revela em feliz comunhão com todas as coisas:

---

vital) com o que na vida há de maravilhoso ou o que na vida é a ‘verdadeira vida’, como diz Rimbaud. Se o termo ‘céptico’ incide sobre a ‘conformidade instituída’ na realidade efectiva, eu sou céptico ou mais do que céptico — insubmisso.” (Rosa, 1999: 26)

Concentramos o transe de estar sendo  
em cada coisa o peso e o contorno  
na felicidade ignorante acesa (OP-II/LI: 24)

Mas quando o olhar se acende vai-nos crescendo  
a lentidão das coisas e o seu trânsito leve  
na iluminação da inteligência aérea (OP-II/LI: 47)

Num dos seus *teoremas poéticos*<sup>352</sup>, o físico teórico de vocação poética Basarab Nicolescu propunha: “Le non-savoir n’est pas l’ignorance, mais le dépassement du savoir.” (1994: 47) De forma diferente, mas consonante, Ramos Rosa escreveria numa das suas últimas obras, *Em torno do Imponderável* (2012), composta curiosamente por fragmentos poéticos de ressonância aforística pouco distantes dos referidos teoremas de Nicolescu, os seguintes versos: “A sabedoria/ é uma espécie de ignorância/ que só apreende/ o que é digno de ser conhecido” (TI: 15). Numa e noutra proposta, ressalta a ideia de que há uma fulgente ignorância ou um não-saber que franqueia as portas de uma ordem superior de conhecimento ou compreensão. Note-se, nesse sentido, a afirmação lacónica feita pelo poeta em *O Deus Nu(lo)* (1988), obra publicada no mesmo ano que *O Livro da Ignorância*: “ignorar é compreender” (OP-II/DN: 84).

Como notaria Robert Bréchon (cf. 1991: 9), a ignorância foi o método eleito por Ramos Rosa para uma *ascese feliz* em direcção a esse fulgor originário que tanto buscou. O próprio poeta escreveria, ainda em *O Livro da Ignorância*, “Quanto eu escrever que seja o cimo ignorante/ do bem-estar [...]” (OP-II/LI: 11), fazendo da ignorância simultaneamente o ponto de partida e o corolário da escrita, e qualidade associada a um “bem-estar”. Nesta medida, a ignorância apresenta-se como condição de possibilidade de um canto ainda por nascer, canto *silencioso* e *feliz*, em que o silêncio se revela fértil na sua brancura:

E um canto nascerá da ignorância acesa  
em que o silêncio é núbil ou gravidade branca  
e um movimento da areia une os braços amantes (OP-II/LI: 19)

---

<sup>352</sup> Esclarece o autor, no “avant-propos” de *Théorèmes Poétiques* (1994), que tais teoremas são o encontro entre a física quântica, a filosofia da natureza e a experiência interior (cf. Nicolescu, 1994: 20).

Uma vez que escrever é “abrir áleas no ilimitado e no incógnito” (OP-II/LI: 46), o poeta abrirá tanto mais esse espaço quanto mais se deixar guiar pela lucidez da sua ignorância, a lucidez que assoma quando, despido de pensamentos feitos e significados estabelecidos, respirar tem a leveza de “fluir no olvido” (OP-II/LI: 32). É, pois, da “aprendizagem de desaprender”<sup>353</sup> consagrada por Alberto Caeiro que se trata, mas tal aprendizagem, em Ramos Rosa, tem na própria criação poética o seu espaço por excelência, pois, como escreveria o poeta em *O Deus da Incerta Ignorância seguido de Incertezas ou Evidências* (2001), “A criação é esta ficção de ignorância lúcida” (DII-IE: 75). Ora, a escrita do poema não só reclama a humildade de um não-saber — como lembra Stevens, em “Adagia”, “the poem reveals itself only to the ignorant man” (1957: 160) —, como cultiva esse mesmo não-saber, abrindo um vácuo no nosso bloco de conhecimentos, um espaço vazio em que um outro conhecimento se mostra possível:

Escrevemos e não sabemos se a figura  
de narinas irisadas e num ímpeto  
concebe os vestígios que a libertam  
de toda a verdade que não seja o vento  
[...]  
E não sabendo conhecemos devagar  
um outro espaço de translúcido desenho  
em que se delineiam os leves capilares (OP-II/LI: 28)

Acolhendo esse não-saber, ou essa ignorância, que a resgata do falatório do mundo, a palavra poética constrói-se “no pudor/ de tudo o que se afirma” (OP-II/LI: 25). Nesse sentido, mais do que afirmação, tal palavra faz-se essencialmente escuta: a escuta do “silêncio incandescente” e “inexpugnável” (OP-II/LI: 53, 56) que resiste na linguagem e na página que se escreve, interrompendo toda a afirmação. Ao perscrutar tal silêncio, a palavra adquire uma espécie de vidência acústica que a conduz ao mais primordial:

Ouvimos então um rumor que não é rumor  
mas a densidade fluida do silêncio (OP-II/LI: 45)

Mas o seu âmbito é este secreto e evidente

---

<sup>353</sup> No poema XXIV de “O Guardador de Rebanhos”, escreve Caeiro: “O essencial é saber ver,/ Saber ver sem estar a pensar,/ [...]// [...] Mas isso (triste de nós que trazemos a alma vestida!)/ Isso exige um estudo profundo,/ Uma aprendizagem de desaprender” (Pessoa, 1991: 50).

É, pois, preciso que o poema se escreva com palavras *silenciosas*, aquelas que não sabem de antemão, não prescrevem, nem procuram domesticar o tal rumor original que nelas reverbera. Palavras que fazem da sua afirmação uma forma de música, uma dócil fluidez que acolhe o silêncio e progride através dele: “Contra a violência da palavra o gesto musical/ que inclui o silêncio e o transforma noutra silêncio” (OP-II/LI: 29). Neste sentido, a *ascese feliz* em que se apostou Ramos Rosa reclamará uma forma *ignorante de vibração* apenas possível nesse trânsito, ou simbiose, entre a palavra e o silêncio. Dirá o poeta: “[...] Sou feliz na palavra e no silêncio/ como uma antena que vibra entre as coisas que a rodeiam” (OP-II/LI: 46).

Nos finais dos anos 80 — altura da publicação de *O Livro da Ignorância*, a obra que mais nos ocupou nestas últimas páginas — e inícios dos anos 90, a relação entre palavra poética, ignorância e silêncio assumia-se também como um dos principais eixos temáticos da escrita ensaística de Ramos Rosa, nomeadamente de alguns dos textos que formam a primeira parte da colectânea *A Parede Azul* (1991), sob o título geral “Sobre poesia moderna”. O sentido de tal relação era neles aclarado em consonância com o que emergia na escrita poética do autor, num jogo de iluminação recíproca que, não sendo de todo estranho no percurso rosiano, parecia atingir agora a sua maturidade. Importa, por isso, atentar nalgumas passagens, desde logo nas que esclarecem a natureza e o sentido da ignorância implícita no acto poético, como as que encontramos nos textos “A pobreza da poesia” e “A relação poética na poesia moderna”<sup>354</sup>, respectivamente:

Diante da página branca, o poeta é um ser despojado que ignora o que vai fazer, porque nenhuma técnica, nenhum sentimento, nenhuma ética pode predeterminar a eclosão do poema que é uma espécie de relâmpago entre dois pólos (a linguagem e o silêncio ou a consciência e o desconhecido) sem que, no entanto, a palavra atinja a plenitude total, uma vez que ela é apenas o pressentimento de uma palavra absoluta. (PA: 15)

O poeta está perante o desconhecido, e a sua ignorância é absoluta. Eis o homem aberto ao mundo, nu, despojado de todas as certezas e mitos,

---

<sup>354</sup> Este texto foi primeiramente publicado numa edição especial da revista *A Phala*, com o tema “Um século de poesia (1888-1988)” (Lisboa: Assírio & Alvim, 1988: 189-191).

presentindo a presença iminente mas sentindo a sua opacidade irreduzível [...]. (PA: 21-22)

Veja-se que, em linha com o que o autor sugeria na sua obra poética, e também com o que ia explanando em entrevistas<sup>355</sup>, a ignorância é aqui apresentada como um atributo inevitável e essencial do poeta que, ao invés de fazer do poema uma expressão do seu conhecimento, é guiado pelo pressentimento de um desconhecido. Perante tal desconhecido — indomesticável e, em última análise, incognoscível e indizível —, a criação poética acontece sob o signo de uma radical expropriação, pois nenhuma técnica ou ética, assim como nenhum sentimento ou significado prévios, lhe poderão servir de fundamento ou de farol.

Com efeito, o poema é essencialmente “uma realização e uma libertação do silêncio”, um discurso desapossado e *despersonalizado* em que “o poeta não fala em nome de ninguém, nem dele próprio” (PA: 16), como também se lê em “A pobreza da poesia”. Sendo o que resiste à dimensão ostensiva da linguagem, tal silêncio é também o que converte a palavra em palavra poética, conferindo-lhe uma porosidade e uma indeterminação que a predis põem ao acolhimento do indizível, como dava a pensar Ramos Rosa num outro texto de *A Parede Azul*, intitulado “A poesia, filha do desejo”:

Para que o desejo se materialize no verbo poético é necessário que se estabeleça uma circulação porosa entre a palavra e o silêncio. O silêncio suspende ou faz oscilar as significações para que o inexprimível possa integrar-se no tecido verbal do poema. Através da criação da palavra que se

---

<sup>355</sup> Também nas entrevistas de finais dos anos 80 e anos 90 encontramos momentos elucidativos relativamente ao tópico em questão. Neste contexto, e na sequência dos excertos ensaísticos que acabámos de apresentar, afigura-se-nos particularmente interessante a seguinte passagem de uma entrevista de 1988, na qual o poeta clarificava o sentido dessa *ignorância absoluta* que perpassa a escrita do poema, bem como do conhecimento que através dela se abre: “A poesia pode-se considerar que é uma forma de conhecimento, mas devemos acrescentar que é, sobretudo, uma forma de desconhecimento e que o seu conhecimento é feito através dessa ignorância absoluta que é a travessia do poema. A poesia conduz a um deserto e a um abismo mas, ao mesmo tempo, ela é condição para habitar esse deserto e para suportar esse abismo; é sempre o inacessível ou o invisível que ela busca e para isso ela tem que despojar-se de todos os apoios que a impeçam de se perder e de nessa perda encontrar a respiração viva do silêncio e da origem. Aqui está, talvez, a pré-memória por mim criada. É por isso que a poesia é uma arte do impossível. O seu conhecimento não é um conhecimento do mundo objectivo, mas duma realidade outra nos confins do desejo e do sonho, dos limites da palavra, no vazio e na plenitude do silêncio. O conhecimento de si pró[p]rio a que o poema conduz transborda os limites do eu e da subjectividade constituída, é um abertura à origem e o último recurso da nossa misteriosa necessidade de ser.” (Rosa, 1988c: 14)

abre ao silêncio, o objecto do desejo ganha uma presença viva e misteriosa.  
(PA: 18)

Regressamos ao volume poético *O Livro da Ignorância*. Sonhando esse momento derradeiro da escrita poética em que “sem figuras entramos em contacto/ com o vazio ardente/ que envolve todos os contrários numa afirmação silenciosa” (OP-II/LI: 32), o poeta arrogava-se uma escrita com a ductilidade e a indeterminação de que falávamos acima, uma escrita de vocação quase quântica, na medida em que se assume como um tráfego entre diferentes reinos por meio de vocábulos que *vibram*:

O que escrevo agora é como um movimento  
no fundo do movimento e um tráfego  
entre diferentes reinos os vocábulos vibram  
com um sangue de sílex [...] (OP-II/LI: 51)

Na sua dimensão silenciosa e vibrátil, pela qual integra os contrários e transita entre diferentes reinos e dimensões do real, a palavra poética configura-se, em Ramos Rosa, como a *despalavra* cinzelada por Manoel de Barros, essa palavra que, diferentemente do conceito, tem na sua ambiguidade a possibilidade de um trânsito, e mesmo de uma simultaneidade, entre diferentes *qualidades*:

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavra.  
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades humanas.  
[...]  
Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades de árvore.  
Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros.  
Daqui vem que todos os poetas podem humanizar as águas.  
Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo com suas metáforas.  
Que os poetas podem pré-coisas, pré-vermes, podem pré-musgos.  
Daqui vem que os poetas podem compreender o mundo sem conceitos.  
Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto.  
(Barros, 2010: 383)

Poeta que é, Ramos Rosa não abdica das palavras, mas nelas procura esse cume da montanha em que, no limiar da terra ou do mundo, um intransponível silêncio assoma, indiciando um vazio primordial e o (re)começo de tudo. Ciente de que “A palavra é curva Nunca atinge/ o alvo Só o silêncio/ é recto” (OP-II/LAI:

523), não fugiu, pois, o poeta ao imperativo que irmanou Wittgenstein e a tradição apofática, segundo o qual acerca daquilo de que não se pode falar tem de se ficar em silêncio (cf. Wittgenstein, 2015 [§6.54]: 142)<sup>356</sup>. No entanto, ao invés de abandonar a linguagem, procurou nela, no seu próprio tecido, formas de dicção que, movidas pela ignorância, ecoassem esse desconhecido ou vazio silencioso que sempre lhe resiste, pois, como augurava o poeta:

Tudo será construído no silêncio, pela força do silêncio, mas o pilar mais forte da construção será uma palavra. Tão viva e densa como o silêncio e que, nascida do silêncio, ao silêncio conduzirá. (AS: 11)

### 3. Uma *lúcida paixão*: escrita, vida, pensamento, posteridade

*Vivo através do poema o que ele diz.*

António Ramos Rosa, em carta a Roger Munier<sup>357</sup>

*O imperativo já não é viver mas escrever para viver e viver para escrever. Vivo como se não tivesse dito jamais uma palavra ou como se as que escrevi para sempre se tivessem desvanecido. [...] Sinto que os contrários se reúnem e algo vem à tona, que não é morte nem vida, mas a invisível flor do vazio. 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 [...].*

António Ramos Rosa, *Quando o Inexorável*

Nunca sabemos se alguém se faz poeta porque escolheu criar com palavras ou porque estas o escolheram. No caso de Ramos Rosa, certo é que a palavra é reiteradamente eleita como o seu lugar de enraizamento e exílio, compreensão e

---

<sup>356</sup> No seu *Tractatus Logico-Philosophicus*, que vimos de parafrasear, Wittgenstein advoga que o que se exprime na linguagem não pode ser expresso através dela (4.121) — asserção na qual Pierre Hadot vê um *apofatismo radical* (cf. 1987: 191). Na sequência, o filósofo alemão admitia a existência de um inexprimível que se revela, que é o místico (6.522), entendendo que místico não é *como* o mundo é, mas *que* o mundo exista (6.44) (cf. Wittgenstein, 2015: 64, 140-141).

<sup>357</sup> Carta de 20 de Maio de 1983 (cf. anexo 6).



assombro, num gesto que está longe da mera afirmação teórica. Na verdade, a exploração ascética do verbo que o poeta protagonizou verteu-se, como temos vindo a mostrar, numa radical experiência de pensamento e de vida, motivando um conjunto de intuições que configuram uma forma singular de sageza. Mas, quando a mais alta compreensão é um foro atribuído à poesia, de que forma o poema devolve à vida, ou de que forma o poeta devolve ao homem, aquilo que só na escrita foi evidência e aparição?

É em parte por causa da questão que lançámos que, ao olharmos para um percurso poético ou artístico, dificilmente cedemos à tentação de procurar nas suas últimas criações um derradeiro indício, uma chave de leitura ou de sentido. Ao olharmos para as obras mais tardias de Ramos Rosa, sobretudo para as que vêm a lume nos anos 90 e 2000, quando a sua aventura poética já contava com cerca de cinco décadas, tal tentativa não é inteiramente frustrada. Tendo esse conjunto de livros dado continuidade à meditação que já vinha das décadas anteriores, mantendo os seus nós principais (a interrogação da origem e da natureza da palavra, a busca da evidência e de uma comunhão com o universo, etc., mesmo que agora tópicos como a ignorância, o vazio, o silêncio ou Deus ganhassem uma renovada cintilação), a verdade é que, de uma forma geral, tais obras capitalizaram a faceta metapoética da poesia rosiana em versos que assumem a toada de um balanço poético e existencial<sup>358</sup>, bem como de uma voz dirigida ao futuro. É como

---

<sup>358</sup> Tal balanço é também visível em alguns dos textos em prosa publicados pelo autor na imprensa periódica ao longo dos anos 90 e inícios dos anos 2000. O melhor exemplo será o texto “A composição dos mundos”, vindo a lume na revista *Mealibra* (n.º 12, Verão de 2003: 25-30) e recolhido em *Prosas seguidas de Diálogos* (2011). O texto apresenta-se simultaneamente como uma súpula e um balanço do percurso poético-existencial do seu autor, que, apontando a sua “fragilidade” como o início de tudo (cf. PD: 25), como a causa da sua sensibilidade singular e o grande motor do seu *caminho de palavras*, clarifica o modo como tal fragilidade o conduziu aos seus principais temas poéticos — a liberdade, a comunhão com a natureza, Deus, a ignorância, entre outros — e a importantes aprendizagens. Neste sentido, veja-se a forma como Ramos Rosa relaciona a sua fragilidade com a uma progressiva abertura aos outros e ao mundo natural: “Foi quando descobri que a minha fragilidade era um sinal de composição geral do mundo que comecei a sentir-me mais à vontade na relação com os outros, a afirmar-me individualmente como uma composição do mundo. Conquistei, assim, a minha liberdade, e a minha voz ganhou o timbre da neutralidade do mundo em que eu me inseria e que era a minha composição pessoal, mas também transpessoal, do mundo. Através da minha fragilidade compreendi a temporalidade finita do homem, a sua fatal urgência de viver o mundo como produção fundadora do seu ser singular [...]. [...] Por outro lado, a minha fragilidade tornou-se extremamente receptiva e aberta às vozes da terra e do silêncio, nos seus espaços puros, nos seus elementos nutritivos. [...] Em certos momentos, sentia-me um puro receptáculo vegetal em consonância perfeita com o mundo vivo dos elementos da terra.” (PD: 26)

se o poeta procurasse delinear um círculo, reconduzindo os frutos de uma meditação que se quis de alcance ontológico e cósmico às dimensões existencial e humana, dimensões que agora, diferentemente do que sucedia nos poemas juvenis, apontavam para uma universalidade que transcendia um contexto humano, político ou social específico.

*Deambulações Obliquas* (2001) é um dos mais nítidos exemplos do que dissemos, podendo o seu centro irradiador ser desvelado numa pergunta que mostra bem o encontro das dimensões referidas: “E agora perguntamos/ Como pode a vida ter passado como uma nuvem obscura/ e continuar a passar/ como se não fôssemos mais do que folhas de cinza?” (DO: 79) Sob a égide desta indagação, seremos apresentados a um conjunto de poemas cuja força motriz parece estar no espaço, simultaneamente de sinonímia e de desencontro, em que a escrita e a vida se tocam: “É na palavra que se acende a minha vida/ mas a minha vida sobra sempre como uma cauda cinzenta” (DO: 82). É talvez do assombro provocado por essa sinonímia imperfeita, dada a consciência de que há um excesso na vida que é da ordem da escuridão ou da invisibilidade, que nasce uma meditação sobre o sentido e a valia de uma incondicional dedicação ao ofício da escrita, a par de uma meditação sobre (uma vez mais) a (im)possibilidade da palavra e da obra poéticas. Digno de nota é desde logo o facto de o poeta responder directamente a algumas críticas que eram feitas à sua obra, como a que apontava o excesso de escrita e de publicação, enfatizando a reiterada tentativa a que está votado quem, como ele, sabe do fracasso inerente à inscrição verbal:

Alguns dizem que eu escrevo de mais  
como se tivesse escrito alguma coisa  
Não, todas as minhas inscrições foram acenos  
a algo que nunca atingi  
e que era a única coisa que eu desejava dizer (DO: 35)

Num registo que oscila entre a confissão e o manifesto, o poeta continuava a fazer as derradeiras confidências e alegações. Neste contexto, não escusou aquela que, sendo talvez a confissão mais dolorosa para quem consagrou toda a sua vida à poesia — a suspeita de que talvez a palavra não seja necessária e até seja nociva —,

é também a que nos dá a medida do combate que travou com a matéria densa e escura da palavra:

Talvez não seja necessária uma palavra  
e talvez seja até nociva  
mas não sei como substituí-la  
Por isso escrevo como arranhando uma pedra  
ou um osso  
para atravessar a escuridão de uma incerteza  
e encontrar uma evidência na estranheza (DO: 38)

A confiança e a leveza de outrora cediam perante a consciência, persistente e nunca sonogada, do estigma da linguagem e da correlativa “língua bífida” (P: 100) do poema. É como se o balanço que agora se desenhava não pudesse deixar de reiterar os desafios e os riscos, tantas vezes experimentados, da escrita, pondo em marcha uma meditação sobre a criação de uma obra (e a *relação total* que esta procura) a partir dos velhos tópicos da tensão entre movimentos contrários e do *trabalho da morte* implícitos na obra poética:

Há na obra dois movimentos contrários  
um avança abrindo-se  
outro recua e recolhe-se  
O primeiro é a expansão vital ou da palavra  
o segundo é a ponderação secreta quer seja do ser quer do poema

[...]

Talvez isso seja o trabalho da morte  
inerente à produção da relação total  
e à língua bífida do fogo (DO: 14)

Tal *trabalho da morte* — expressão que carrega a marca de Blanchot<sup>359</sup> — próprio da criação poética cedo se perfilou como um dos mais prementes e fecundos tópicos metapoéticos da escrita de Ramos Rosa, como notámos sobejamente ao longo deste trabalho. Mas a relação entre poesia e morte adquiria

---

<sup>359</sup> Num dos seus textos axiais, “La littérature et le droit à la mort”, Blanchot debruça-se sobre o *trabalho de morte* que, estando implícito na linguagem, é aprofundado na escrita/obra poética: “Ou encore, il [l’écrivain] a écrit parce qu’il a entendu, au fond du langage, ce travail de mort qui prépare les êtres à la vérité de leur nom: il a travaillé pour ce néant et il a été lui-même un néant au travail.” (Blanchot, 1949: 327-328)

agora outra espessura, ampliando o seu sentido numa aproximação entre os planos poético e ontológico e o plano vivencial.

Desde os anos 90 que a escrita rosiana assumia como um dos temas mais expressivos essa “morte [que] não se anuncia mas presente-se/ como uma sombra impossível sobre a construção do corpo” (IFu: 49). Contígua à morte que silenciosamente opera no trabalho de nomeação das palavras, a morte pressentida pelo corpo é a marca da cesura ontológica que permeia qualquer existência, apenas sublimada pela *liberdade livre* da criação. No texto “O segredo da morte”, vindo a lume no *Jornal de Letras* em 1994, Ramos Rosa defendia, nesse sentido, que “[o] que há de mais próprio no homem pode ser determinado pela morte, mas o que o erige como existente é a sua capacidade de criar e viver contra a morte” (Rosa, 1994d: 43), proposição que pode ser reconhecida, com diferentes semblantes, em vários poemas da mesma década. Em *À Mesa do Vento [seguido de As Espirais de Dioniso]* (1997), por exemplo, reiterando que a morte é a confirmação da natureza contingente e excessiva da nossa vida<sup>360</sup>, o poeta escrevia: “A morte confirma que não éramos necessários/ e só a liberdade ou a sua invenção poderia integrar-nos/ na grande onda volúvel do universo” (MV-ED: 25).

Voltamos a *Deambulações Obliquas* (2001), onde novamente será entoado o refrão da contingência ontológica da existência: “Morremos por estarmos a mais/ e estar a mais é ir morrendo em cada dia” (DO: 16). Dada a consciência desse violento destino, e contra ele, as *deambulações* deste livro parecem ser tentativas, necessariamente *obliquas*, de justificação de uma vida nas suas dimensões pessoal e poética. E se estas dimensões se descobrem fatalmente irmanadas em Ramos Rosa é precisamente pela necessidade de construir uma liberdade que, abrindo um novo espaço ou sugerindo o infinito, transgrida essa negatividade essencial da existência:

[...] Quis ser livre  
apesar da violência do destino  
Mas o que é a liberdade? Obscuramente procurei  
o seu espaço e despi-me em terraços que davam para o mar (DO: 66)

---

<sup>360</sup> Em *Delta seguido de Pela Primeira Vez* (1996), volume publicado um ano antes, já se lia: “Nem quando morremos o mundo faz uma pausa/ porque embora sejamos uma consequência do universo/ não somos necessários como ele próprio o não é” (OP-II/D-PV: 755).

“[P]orque tudo é invenção/ contra o jugo do destino” (DO: 24), escrever será, na sua extrema liberdade inventiva, uma forma de sinalizar o “improvável [que] existe/ na concentração dos seus contrários” (DO: 65), para lá da malha opaca e inelutável que tece cada existência. Uma forma enfim de, como líamos nas linhas de *Quando o Inexorável* (1983) apresentadas em epígrafe, testemunhar que “os contrários se reúnem e algo vem à tona, que não é morte nem vida, mas a invisível flor do vazio” (OP-I/QI: 886).

O poeta renovava, assim, a convicção de que, ainda que “o poema seja um movimento de cinza”, “com ele se caminha de olhos vendados para a lucidez da água” (DO: 65)<sup>361</sup>, reconhecendo nessa tensão poética um portal para o conhecimento da dinâmica essencial da vida. Ao comparecer continuamente na luta *agónica* da palavra — entre a inevitabilidade da cinza ou da ruína e a promessa de uma nova luz ou lucidez —, e ao fazer dela a sua habitação, o poeta acedia a um conhecimento essencial sobre si mesmo e sobre os mistérios do ser e da vida. Se, por um lado, a poesia o põe em confronto com a sua fragilidade e com uma nulidade irreduzível no avesso do mundo, por outro, abre na linguagem um conjunto de possíveis, ou, como diria Leibniz, de compossíveis, que, equilibrando os contrários, inauguram uma nova visão unificada e unificadora, chegando a propiciar um estado de plenitude e de lucidez que nos remete para a noção budista de *soukha*<sup>362</sup>:

Ele chegou assim ao conhecimento da sua fragilidade  
e à percepção de uma nulidade irreduzível  
O ser não se opunha ao não ser nem o vazio ao pleno  
Toda a construção agora era um equilíbrio de contrários  
e a coluna que cada um levanta para alcançar o cimo

---

<sup>361</sup> Este movimento dúplice do poema é, como temos vindo a mostrar, sugerido ao longo de toda a obra rosiana. Encontramos dele uma boa formulação em versos de *O Livro da Ignorância* (1988), que aclaram o sentido da “cinza” e da “lucidez” evocados na citação de *Deambulações Oblíquas*: “[...] Escrever é aniquilar/ o que se escreve na precisão de quanto é dito/ mas é também abrir áleas no ilimitado e no incógnito” (OP-II/LI: 46).

<sup>362</sup> Rosa Alice Branco entreviu essa proximidade entre a noção de *soukha* — que designa um estado da consciência de plenitude duradoura, que permite perceber o mundo tal como ele é, sem véus ou distorções — e o estado de plenitude indiciado na poesia de Ramos Rosa, propondo que “os seus poemas deixam transparecer uma sagesa que encontra ressonância nessa postura de vida que não é comum entre nós, e que é praticada e tematizada pelo budismo, neste caso o budismo tibetano”. E, na sequência, aditava: “Dizem que há mestres que atingiram o conhecimento interior da natureza última do espírito: a não-dualidade. Ramos Rosa atingiu essa experiência interior na poesia e não há exterior que lhe seja exterior, tão só porque é inteira.” (Branco, 2006: s.p.)

poderia ser tão compacta como um tronco  
ou tão graciosamente leve como uma barca aérea (DO: 50)

Esta lucidez que assoma como uma possibilidade poética — e que, tendo cedo sido intuída pelo poeta a partir do quadro da poesia moderna, se foi confirmando e robustecendo ao longo da sua obra —, culminando nesse estado de serenidade contemplativa, não deixou também de ser, nas obras mais tardias, objecto de uma meditação que não só a legitimava enquanto forma de pensamento, como firmava a necessidade da sua integração na vida concreta.

Recuamos uns anos até *O Livro da Ignorância* (1988), em cujos versos encontramos esta questão seminal: “Porquê tão crucial esta ciência/ súbita/ de reunir os ecos e as sombras/ e os relâmpagos/ em constelações que ardem e consumam/ a paixão o desejo a nostalgia?” (OP-II/LI: 23) A resposta, ou seja, o porquê da importância dessa *ciência súbita* que se oferece como dom da poesia é insinuado através de uma série de outras questões que, recorrendo a um conjunto de infinitivos impessoais e pessoais, interpelam o futuro:

Onde nos abriremos? Ou que outro modo ser  
de estarmos onde estamos? Como avivar  
o que apático envelheceu e já não fulge?  
[...]  
[...] Como fundar ainda  
a realidade na esfera da atenção? (OP-II/LI: 33)

Como sugerem estas interrogações, tal *ciência súbita*, outra forma de dizer a lucidez poética, remete-nos para esse momento em que “Pensar era ser cúmplice dos súbitos meandros/ do ar e ter a mobilidade de uma argúcia/ cândida” (OP-II/LI: 35), ou em que “o pensamento repousa/ numa sílaba de ouro” (OP-II/LI: 42). Contra o pensamento calculador que tolhe a vida nas sociedades modernas, inibindo a capacidade de espanto e o sentido de participação numa unidade viva, esta forma poética de lucidez refulge como modo de abertura e de atenção, pelo qual ainda é possível inventar a realidade, reacender a sua chama, e entrever novas formas de ser e de estar. Nesse sentido, é necessário escrever, porque é preciso “Renovar se possível o lúcido exercício/ que é ir entrando até onde a claridade/ traz a brisa ao tempo e a lugares inviolados” (OP-II/LI: 32). O poeta

faz-se, assim, o obreiro de uma lâmpada cuja luz se destina a todos, e cuja vocação profética e futurante advém, paradoxalmente, de uma regressão a um momento *antigo*, inaugural, do pensamento: “A lâmpada leva-nos para um futuro antigo/ A luz é para todos no sossego de um só” (OP-II/LI: 24).

A consciência de que as suas palavras apenas se cumprirão nessa relação com os outros, e na medida em que inspirem a fundação material, histórica, de uma nova comunidade, perpassa a obra *À Mesa do Vento [seguido de As Espirais de Dioniso]* (1997), na qual a *lúcida paixão* da escrita é chamada a renovar um espaço asfíxiante que ganha a concreta e actualíssima forma dos *grandes blocos cinzentos*:

Como poderemos viver sem a lúcida paixão  
desse movimento que renovava o corpo e o espaço  
e nos abria o mundo? Como viver  
entre grandes blocos cinzentos  
sem a embriaguez do vento  
sem a liberdade de ser a invenção feliz  
entre um puro contacto e a celebração da palavra? (MV-ED: 13)

Para além de um alcance social, essa renovação tem um propósito eminentemente ético, uma vez que descerra prospectivamente a possibilidade de remirmos estes dias em que andamos “tão alheios uns aos outros tão perdidos tão sonâmbulos” (MV-ED: 23) no “dia em que reconhecemos os rostos uns dos outros”, e em que “a comunidade viva com que sempre sonhámos” será “a glória a única da identidade comum” (MV-ED: 20). Ou, como dirá o poeta em *O Deus da Incerta Ignorância [seguido de Incertezas ou Evidências]* (2001), nesse dia em que, pela “criação livre”, “se constrói a casa universal da identidade humana” (DII-IE: 45).

Nas obras mais tardias, é igualmente possível detectar nos poemas rosianos um pendor testamentário, tornando-se frequente a invocação do “leitor futuro” e mesmo dessa figura enigmática que será o “último leitor”. Esta tendência desenha-se ainda nos anos 80, agudizando-se nas décadas seguintes, através de uma meditação de tom prospectivo, testamentário e mesmo profético, orientada para o futuro e para a posteridade.

A incerteza relativa ao propósito e ao destinatário de tantas palavras, ou seja, àquilo que assegure a irradiação de uma obra e, em última análise, que a

justifique, assoma em *Ficção* (1985), com uma força que faz já adivinhar a centralidade que tal questão assumirá em obras posteriores: “Não se sabe ainda/ a que fim se destinam tantos gestos lentos/ palavras segregadas/ frases inacabadas que se dirigem talvez a todos” (OP-I/F: 1035). A premência desta dúvida teria a sua maior deflagração em obras dos anos 2000, em que a dimensão do futuro adquire relevo num cruzamento entre os domínios metapoético e existencial, associando-se tanto à vocação futurante da própria obra poética, como à conjectura de um leitor que, num tempo mais ou menos distante, testemunhe ainda uma obra e actualize o seu sentido.

A noção de que a criação ou *construção* poética nos devolve a “integridade temporal do ser” (AS: 68), sugerindo uma verticalidade do presente que integra passado e futuro, não era nova na poesia rosiana<sup>363</sup>, mas motivava agora uma meditação mais atenta, como a que tem lugar em *O Aprendiz Secreto* (2001):

Como a dimensão do futuro é inerente à verticalidade do presente, a construção é um ser que se projecta para diante numa abertura de confiança e de ingénuas fulgurações renovadoras. (AS: 68)

Reintegrando também o passado, como logo se lê depois deste excerto, o ser da obra aponta para um presente-futuro, pois, sendo intrinsecamente uma *projecção para diante*, na medida em que só um leitor poderá confirmar o seu sentido e estatuto ontológico, o seu presente é actualizado a cada nova leitura. Neste sentido, invocar o “leitor futuro” é não só pôr em perspectiva a sobrevivência dos poemas, mas também o próprio ser e sentido dos mesmos, nesse presente-futuro em que um leitor será simultaneamente receptor e obreiro da ficção poética, ampliando, precisamente pelo seu diferimento em relação à escrita — esse *trabalho da morte* —, o fulgor de tal ficção:

A tinta do poema é o mercúrio azul da morte  
que vai fixando o perfil de um cadáver sem mistério  
para um leitor futuro que nele lerá os enigmas inexistentes  
porque não pode ver a separação original  
que foi sempre o motor da ficção em movimento (ASS-CI: 10)

---

<sup>363</sup> Veja-se, por exemplo, em *Círculo Aberto* (1979), a sugestão de que a musa da poesia “é todo o passado, todo o presente e todo o futuro” (OP-I/CA: 693) ou, em *Acordes* (1983), a de que escrever é adentrar “um jardim subterrâneo onde a origem e o futuro/ se encontram reunidos como num espelho côncavo/ que recolhesse a luz da amplitude” (OP-II/A: 124).



Na mesma linha, e agudizando a ideia de que só por via de um leitor o poema cumprirá a ficção da “pura unidade”, que é o seu derradeiro destino e a sua primeira vocação, o poeta pergunta em *Génese seguido de Constelações* (2005): “Será que o poema se destina a um leitor futuro/ e só ele poderá senti-lo como a pura unidade/ que liga a língua ao fruto e a pupila ao horizonte?” (Ge-C, 2005: 66) Mas também a figura do leitor só pode ser vislumbrada pelo poeta na ficção da sua escrita, especialmente essa figura, tão presumível quanto improvável, que é o “último leitor”, a última testemunha de uma obra. Tal leitor é invocado na recolha poética *As Palavras* (2001), num poema que, designando-o como o seu destinatário, tem a respiração de uma carta aberta lançada ao futuro mais remoto. Num discurso entretecido de incerteza e de esperança, escreve o poeta:

Destino este poema ao último leitor  
porque haverá decerto um último leitor não sei daqui a quantos anos  
[...]  
Mas foi sempre para abrir um espaço que escrevi  
ou para respirar mesmo que as palavras não encontrassem o seu solo  
Não sei no entanto se alguma vez morei num dos meus versos  
ou se todas as minhas palavras se desagregaram como astros de areia  
Talvez para ti último leitor um frágil frémito ainda perpasse  
nalguma imagem que se salvou deste naufrágio no deserto (P: 154)

Perto do fim de uma obra, de uma vida, resta esperar que um ínfimo sinal, um qualquer aceno, persista contra o deserto e contra o tempo. Esperar, enfim, que sequer uma imagem irradie até ao último leitor, mesmo que ténue, mesmo que num *frágil frémito*. O poeta escrevia, num dos últimos livros, que o que “o leitor lê não será mais que a fantasia de um pássaro/ preso na ténue rede das palavras oblíquas/ uma leve constelação ou os gestos de uma delicada dança” (Ge-C: 76). Pode ser que o que nós, leitores, lemos e leremos na obra de Ramos Rosa seja apenas essa breve sugestão de um gesto, de um movimento, mas este chega-nos com a fulgurância de um princípio, de um começo de mundo. Pode não ser *a dança ainda, mas é como se fosse começar* (cf. OP-I/F: 1035).



## Considerações finais

*Mas é preciso acabar a frase*<sup>364</sup>

*A nossa capacidade de viver é a nossa capacidade de criar.*

António Ramos Rosa, “O excesso e a carência”

— *A realidade é uma questão de talento.*

Ingmar Bergman, *Sonata de Outono*

Ao longo deste trabalho, procurámos compreender de que forma uma *meditação (meta)poética* pode fazer-se simultaneamente *caminho de palavras* e caminho existencial, filosófico e sapiencial (ou, invertendo os termos, de que forma tal caminho verbal se verte numa *meditação*). Ao seguirmos as *marcas* deixadas por António Ramos Rosa, poeta cuja obra tanto se dá a ler pela lente da inevitabilidade e do excesso — “Eu não sei afastar a minha mão da página” (IFu: 26) — como pelas divisas da impossibilidade e da pobreza — “Vê a pobreza destas palavras pobres [...] / Elas são o movimento da minha ilusão” (IFu: 38) —, as páginas que escrevemos configuram sobretudo uma invenção, uma *ficção* que se soma à que foi criada pelo poeta. Como ele, não pudemos deixar de escrever. Também como ele, não conseguimos evitar um certo efeito de redundância e um certo comprazimento no paradoxo. Seja como for, é hora de *acabar a frase*, de assumir o dito, e de colher o que dele fique: os frutos ou as sobras.

Para Ramos Rosa, a poesia começa quando passamos ao “indizível, que, para uns, será o ser, para outros o desconhecido” (Rosa, 1987b: 19). É, pois, na medida em que abraça uma impossibilidade que a palavra se constitui como palavra poética, aquela que, na ausência de um referente determinado ou determinável, *apenas* dá a ver o seu próprio jogo de sombras e de luz. É por isso que um dos seus livros tem como título *Estou Vivo e Escrevo Sol* (1966) e que um pequeno engano de leitura como “estou vivo e escrevo o sol” — lapso, perfeitamente

---

<sup>364</sup> António Ramos Rosa (NFL: 13).

compreensível, que a certa altura ouvimos numa sessão de leitura de poesia — significa uma grande deslocação face ao programa poético de Ramos Rosa. É que, como várias vezes fomos reiterando, nesta poética a primazia é dada à palavra, neste caso à palavra “sol”, em detrimento do sol ele mesmo, pondo-se assim em relevo a dimensão auto-referencial do discurso poético. No entanto, como também fizemos por mostrar, a autonomia e auto-referência implícitas na poesia serão ainda, ou sobretudo, uma forma de consagrar o real, esse real mais profundo, *desconhecido*, que é da ordem da invisibilidade e do segredo. Ao escrever “sol” e ao atribuir à palavra usos e parentescos inauditos na rede verbal do poema, não deixa o poeta de fazer irradiar o *sol* na página — como *luz e claridade, meio-dia e evidência* — e de dar a ver formas possíveis da sua cintilação na grande teia do mundo. Daí que o poeta nos dê a pensar uma *lucidez* específica da palavra poética que tanto é correlativa da auto-reflexividade inata à escrita como da “lucidez da energia cósmica” (DO: 76).

Procurando compreender o alcance da *meditação* engendrada na poesia rosiana, dividimos a nossa caminhada em quatro capítulos. O primeiro, assumindo a tarefa de fazer um enquadramento introdutório do sentido que a referida noção de *meditação* assume na obra de Ramos Rosa, colocou a escrita rosiana em diálogo com a “modernidade poética”, tantas vezes aclamada pelo autor enquanto solo teórico e estético no qual inscreveu a sua poesia e a partir do qual reflectiu sobre o fenómeno poético em textos críticos e ensaísticos. Esboçado esse primeiro chão, com todas as hesitações e paradoxos inerentes à própria noção de *modernidade poética*, dedicámos cada um dos três capítulos seguintes a uma dimensão da *meditação* rosiana, ou a um plano *meditativo*: o *metapoético*, o *ontofenomenológico* e o *sapiencial*. Esta divisão, impondo-se num trabalho que não se pode furtar a um esforço de estruturação e conceptualização, não pretendeu, no entanto, dissimular a correlação e mesmo indiscernibilidade de tais planos na fulgurante *meditação* que encontramos na escrita de Ramos Rosa. Assim, mais do que recuperar as principais contribuições de cada um desses momentos, interessa-nos agora sinalizar algumas das principais ideias que emergem do seu cruzamento.

Um dos principais prodígios de uma obra como a de Ramos Rosa — e no qual radicou um dos primeiros ensejos deste trabalho — consiste, a nosso ver, na

relação que tece entre poesia e pensamento. A par, e para além, dos textos teóricos que assinou, o autor de *Estou Vivo e Escrevo Sol* mostrou cabalmente, na sua obstinada escrita de poemas, que o pensamento também tem lugar na ordem do poético, o que não só nos relembra da redefinição do conceito de *pensamento* que está ainda por fazer, como do proveito que a auscultação de textos poéticos poderá ter para a reflexão filosófica, não obstante os vários contributos que pensadores e poetas/artistas contemporâneos têm dado num e noutra sentido.

Mas relembremos em que medida, ou em que ponto, a poesia e o pensamento se encontram na poética de Ramos Rosa. Nela, encontramos desde cedo a afirmação de que o acto poético, sendo uma consagração da autonomia e da liberdade da própria linguagem, não é subserviente face a questões de pendor biográfico, psicológico ou social, o que sugere que, como precisamente afirmava Rilke (cf. 1975: 38), uma das figuras tutelares da modernidade poética em que Ramos Rosa se filiou, os versos não são *sentimentos*, mas *experiências*. No entanto — e talvez aqui resida a pedra-de-toque para compreendermos em que medida a sua poética e a sua poesia estão longe de ser formalistas —, Ramos Rosa fez ancorar a *meditação* poética no corpo e na sensação, enquanto baluartes de uma ligação da poesia ao ser, ao mundo e à vida. Assim, ainda que, como prescreve a lição moderna, nunca tenha deixado de colocar a palavra sob suspeita, tornando-a no grande tema da sua escrita, o poeta nunca perdeu de vista o mais sensível e o mais *elemental*. Talvez seja isso mesmo o que o situa “no centro e nos confins da Modernidade que ainda não deixámos de ser”, para usarmos as palavras de Eduardo Lourenço (1987c: 197-198).

Dito isto, não é com o momento especulativo do pensamento que o poema pretende coincidir, antes remetendo para o seu momento inaugural, o momento do encontro entre a *carne do corpo* e a *carne do mundo*. Como repetimos ao longo deste trabalho, o poema assume-se como testemunha — ou já *ficção* — da *sensação originária*, aquela que corresponde ao “momento estético, uma vez que este não incide nas aparências dos objectos definidos mas na forma ou formação do seu aparecer ou seja na sua totalidade nascente” (PD: 111). É nesse momento pré-reflexivo, em que a sensação assoma como o excesso que a totalidade do real cria no corpo, que escrita e pensamento têm a sua génese, podendo tornar-se numa

mesma coisa. Remetendo para esse momento primevo em que sujeito e mundo se constituem reciprocamente, a poesia não só vem lembrar que é aí que o pensamento, com todo o aparato teórico e categorial que possa vir a construir, radica, como dá a ver o movimento da eclosão desse mesmo pensamento e a forma como se faz discurso.

No entanto, ainda que tal *sensação originária* se ofereça como o conteúdo mais radical da poesia, esta não deixa de ser também uma questão de forma, razão pela qual o poeta se debateu amiúde com a questão da *arbitrariedade* em contexto poético, empenhando-se em distingui-la da liberdade poética que tanto proclamou<sup>365</sup>. Como esclarecia o autor, o acto poético deverá procurar uma feliz fusão entre o *eros* e o *logos* (cf. Rosa, 1987b: 18), entre o desejo de integração do corpo numa unidade natural e cósmica e a expressão desse mesmo desejo, entre a sensação e a forma discursiva. Assim, ao mesmo tempo que fez por mostrar que o real só se torna disponível a uma poesia — e a um pensamento — que não se priva do corpo, das dimensões da sensação e do desejo, não deixou o poeta de reiterar que o poema reclama “palavras justas”, libertadas com “elegância e ritmo” (OP-I/CCa: 485). Ora, o poeta que sonhou com o *incêndio dos aspectos*, com a combustão de todas as mediações com vista à “imediatez carnal” (OP-I/QI: 898) e às “imediatas evidências” (OP-II/NS: 171), não esquecia que esse *incêndio* seria ainda ficção da palavra e, assim, que apenas um determinado *logos* poético poderia restituir ou recriar o que se pressente como “sensação apenas, aérea, desprendida, total” (OP-I/C: 1129).

A poesia assoma, assim, como o espaço em que é possível ultrapassar a dicotomia forma/contéudo que habitualmente serve de base ao pensamento e ao discurso, ao acolher aquilo a que o autor chamou “forma-sentido”, a forma que nasce da/com a adesão imediata à vida (*eros*) e que é fiel a esse momento primordial da sensação e do pensamento. É nesse compromisso *forma-sentido*, que é “um compromisso com o real ao nível da linguagem, no seu próprio interior” (PMIR-I: 60-61), que em grande medida se fundará o valor heurístico e ontológico

---

<sup>365</sup> Lembre-se a crítica do jovem Ramos Rosa à “arbitrariedade” que encontrava nos versos da obra de estreia de Cesariny, *Corpo Visível*, e noutras criações surrealistas (cf. Rosa, 1951: 77), bem como as palavras (já apresentadas na nota de rodapé 51) com que, dez anos depois, justificava tal posição (cf. Rosa, 1961b: 18).

do texto poético. E é também aí que o pensamento pode (re)descobrir uma outra modalidade, mais  *sintética*  e próxima da espontaneidade da vida, para além do binarismo e dos princípios lógicos em que tradicionalmente assenta.

Por tudo isto, a poesia rosiana revela-se uma fecundíssima interlocutora de propostas filosóficas contemporâneas como a de Paul Ricœur. Defendendo que o texto literário/poético tem um singular valor ontológico e cognitivo, uma vez que a polissemia e a inovação semântica nele engendradas possibilitam uma relação inaudita com a complexa espessura da vida, o filósofo sublinhou a necessidade de a filosofia fazer de tal texto a sua fonte, sob pena de os seus conceitos não serem mais que abstrações vazias. Por sua vez, caberá à filosofia a tarefa de elevar a  *ontologia implícita*  do poético a uma  *ontologia explícita* , constituindo-se o discurso filosófico como um discurso  *reflexivo* , de segundo grau (cf. Ricœur, 1975: 375-376)<sup>366</sup>.

Ora, é para essa  *ontologia implícita*  do texto poético, que nos remete para o domínio pré-reflexivo, que aponta a  *lucidez*  reiterada na poesia de Ramos Rosa, bem como a demanda ontológica que o poeta sempre assumiu. Contudo, sabemos bem o quanto o nosso autor consignou o signo da reflexividade, pensado por Ricœur como marca distintiva do discurso filosófico, também ao texto poético. Ao eleger e proclamar o poema “moderno” enquanto aquele cuja escrita acontece como um  *re-flectir* , ou seja, como uma dobra ou interrogação da matéria verbal sobre si própria, o poeta irmanava poesia e pensamento num mesmo movimento de  *reflexão* , tornando-se o poema num exemplo vivo do movimento congénito ao pensamento. Nessa medida, a sua poesia parece exorbitar o lugar que a perspectiva ricœuriana atribui ao poético, ao procurar figurar não só uma regressão até à origem pré-reflexiva do pensamento e da palavra, mas também o movimento reflexivo pelo qual um e outro se tornam auto-conscientes, o que lhe conferirá uma certa dimensão  *crítica* . Como também fomos evidenciando ao longo deste estudo,

---

<sup>366</sup> Na senda de Ricœur, outros filósofos têm posto em evidência a dívida e a tarefa da filosofia em relação à literatura. Veja-se, por exemplo, a posição de Jean Granier em  *Le Discours du Monde: Essai sur la Destination de la Philosophie*  (1977), segundo a qual a literatura, e muito especialmente a poesia, “[...] offre à la philosophie une première élaboration, une première  *traduction*  de l’expérience immédiate. [...] La littérature fait des mots les figurations du monde dans l’imaginaire. Elle rend  *manifestes*  les choses et les événements  *comme*  réalités  *imaginaires* . Le travail de la pensée philosophique consiste, lui, à construire le mot en concept, en conservant la référence au pathos dont l’imaginaire donne la figuration. La littérature, en ce sens, propose au concept philosophique son  *schème* . (1977: 170)

vários são os momentos da obra poética de Ramos Rosa em que a fronteira entre poético e filosófico se torna ténue, como se o poema quisesse encenar o movimento integral do pensamento, nomeadamente a passagem do poético ao especulativo, ou fazer ele mesmo o trabalho de *explicitação* que Ricœur atribui à filosofia. Enfim, é como se coubesse ao próprio poema, a um tempo, ser o “clarão [...] branco/alucinante” (OP-I/IE: 860) e a interrogação disso mesmo que em si assoma apenas como *brancura* e *alucinação*, sem nome ou conceito.

Olhado a uma outra luz, o referido gesto da poesia rosiana será uma forma de mostrar que a *meditação* propiciada pela própria matéria da linguagem é só uma, sendo artificial a distinção entre discurso poético e discurso filosófico, e delirante o sonho de clareza e univocidade da filosofia, como deram a pensar autores como Blanchot ou Derrida. Se o paradoxo é, como dizia Kierkegaard (cf. 2012: 84), a *paixão do pensamento*, a poesia de Ramos Rosa parece investir-se de um toada filosófica, não para sugerir uma superação da contradição, mas precisamente para devolver todo o pensamento e todo o discurso, mesmo quando assumem um pendor mais crítico, ao paradoxo ou ao enigma que os motivou e que inevitavelmente os pulveriza. Escreve, nesse sentido, o poeta:

Não não fales a linguagem do rigor  
o canal está cheio de ruídos de rumor de imagens (OP-I/DS: 956)

a matriz branca está na longa ferida  
entre as ervas da morte e os nomes de argila  
e o pensamento é um cavalo pulverizado (OP-II/PS: 380)

Pressentindo e acolhendo os *ruídos* e o *rumor* que instabilizam a *linguagem do rigor*, o texto poético surge, nesta perspectiva, como o lugar por excelência de uma meditação sobre o resto, o rastro ou, como propõe Derrida, a *diferença* que, sendo inatos à linguagem, fazem estremecer todo o trabalho de nomeação, impossibilitando a coincidência do discurso consigo mesmo, ou o tal *rigor* aludido nos versos acima. É como se o poema, ao tornar sensíveis a ausência e o rastro que a palavra carrega, mas também o poder criativo dessa ferida do verbo, fosse chamado a fazer a meditação solicitada pelo movimento paradoxal que o constitui a si próprio e a todo o discurso. E se nessa meditação o discurso poético se aproxima por vezes do discurso filosófico, é para mostrar que uma mesma



impossibilidade os irmana ou que um e outro são intensidades de um mesmo tremor. Mas também, e apesar disso, que é no poético, no domínio da ferida anterior à pretensa cauterização especulativa, que a palavra pode propiciar uma *outra* meditação, uma forma dócil e contemplativa de *pensamento*:

E há um momento em que o pensamento repousa  
numa sílaba de ouro [...] (OP-II/LI: 42)

A meditação não é mais do que a contemplação de uma matéria que contém em si o excesso da sua energia calma e a densidade materna que envolve todas as interrogações e torna supérfluo e intruso o pensamento. (AS: 32)

Assim se compreende que a meditação que podemos surpreender na obra de Ramos Rosa seja simultaneamente metapoética e filosófica/sapiencial, dimensões que tomam parte num mesmo fio cerzido pela auto-interrogação desse *corpo* verbal que é o poema. Não é por acaso que destacamos a noção de *corpo*. Como procurámos mostrar, sobretudo nos capítulos III e IV, a relação poema-corpo, sendo um dos veios mais interessantes e produtivos da poesia e da poética rosianas, revela-se uma chave capital para compreendermos de que forma se opera a transitividade entre as dimensões acima referidas, ou seja, entre a interrogação do poema e a interrogação daquilo que ora é nomeado como *ser* ou *real*, ora como *desconhecido*, *infigurável*, *anónimo*, etc.

Como atrás dizíamos, apesar do forte ímpeto metapoético da sua escrita, o poeta foi crescentemente reiterando que só numa aproximação à matéria e ao corpo, e assumindo a própria matéria e o próprio corpo que é, pode o poema tocar o real e actualizar a sua vocação ontológica. Estando esta ideia já patente num título como *A Construção do Corpo* (1969), as obras da maturidade haveriam de consolidar e ampliar o sentido da mesma, nomeadamente ao associarem a intimidade poema-corpo a uma ontofenomenologia do *implícito* (lembrando-nos a *ontologia implícita* que Ricœur surpreende no texto poético). Relembremos algumas linhas dos poemas em prosa de *Relâmpago de Nada* (2004), nas quais o corpo é apresentado, na sua relação fundamental com o espaço — tópico, também capital na nossa reflexão, de que nos ocupámos no capítulo III —, como lugar de incorporação da parte implícita do ser e, assim, como a origem da *palavra aberta* do poema: “O implícito não se esconde mas incorpora-se no corpo e na fala

promovendo a presença evidente do ser vivo.” (RN: 29); “Tudo o que é implícito no corpo e na sua relação com o espaço volve-se o gérmen da palavra aberta sobre o seu próprio seio.” (RN: 19) É, aliás, tendo em vista este *implícito* que deve ser entendido o *realismo* rosiano, pois, como também esclarece a referida obra, em solo poético “[o] real nunca é actual mas o implícito que na manifestação não se manifesta e preserva em si a parte obscura e nutritiva do poema” (RN: 32).

Retomando o nosso fio, podemos dizer que, na poética rosiana, não só o poema precisa do corpo para poder captar as “energias latentes do universo em ressonância” (OP-I/VV: 1068) e garantir a sua ligação ao real, como descobre em si um corpo e uma matéria afins aos corpos e às matérias naturais — o que nos leva a considerar a pertinência de uma análise da obra poética de Ramos Rosa a partir de áreas de estudo recentes, como o novo materialismo ou o pós-humanismo. Mais do que análogos, poema, corpo e matéria descobrem-se consubstanciais, uma vez que “a matéria é só uma, terrestre e divina” (OP-II/TLM: 93), de tal forma que, em *No Calcanhar do Vento* (1987), obra que segue a toada luminosa e fusional de *Volante Verde* (1986), o poeta chega mesmo a escrever: “Já nada me separa de uma matéria lúcida/ que trabalho e acaricio com o meu corpo inteiro.” (OP-I/CV: 1175) É nesta medida que os vários corpos, matérias e elementos 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 do poema, mas também o contrário: a criação poética, enquanto construção de um corpo de matéria verbal, ajuda a compreender esse real mais originário, as suas qualidades, texturas e dinâmicas. A esta luz, a metapoesia torna-se discurso sobre o real e sobre o ser, adquire uma dimensão ontológica.

Uma outra noção fundamental na poética rosiana deve ainda ser evocada. Falamos de *vazio*, noção muitas vezes associada ao *nada*, ao *não-ser* ou à *ausência*, que emerge como algo pressentido pela palavra poética a partir da (sua) referida *matéria lúcida*. É nele que, em última análise, radica a possibilidade da criação enquanto fenómeno inaugural, da *liberdade livre* do texto e daquele *novo* procurado pela modernidade. Recordemos, nesse sentido, as seguintes linhas de um texto dos anos 90:

Poderia eu escrever sem a tua ausência e sem a tua vacuidade pura? A minha liberdade seria nula se eu não sentisse o teu espaço vazio como o não lugar que possibilita a orientação das minhas palavras flutuantes e dispersas.” (PD: 18-19)

E é também em virtude desse vazio que a meditação (meta)poética se assumirá, tal como os exercícios meditativos das tradições orientais, como uma descida (neste caso, da palavra) ao fundo de si, ou seja, a esse fundo vazio e silencioso que resiste para lá de toda a manifestação e discurso, propiciando as intuições filosóficas e sapienciais que procurámos aclarar sobretudo nos dois últimos capítulos.

Espécie de buraco de minhoca entre matéria e vazio, visível e invisível, ou actual e implícito, a palavra poética — não por acaso associada, na poesia rosiana, a noções como *fibra*, *vibração* e *vacuidade* — surge em Ramos Rosa próxima da concepção de Nicolescu (cf. 1994: 132): como a *suprema abordagem quântica do mundo*. É ela que, em dias claros, descerra por um instante aquele ponto candente em que tudo principia: as coisas, os nomes, a poesia, o pensamento. O percurso poético que aqui procurámos compreender é precisamente a história de um combate férreo, praticamente diário, com a sombra das palavras na esperança desse mirífico feixe de luz, de uma súbita *lucidez*, de um novo começo. E que outra forma haveria de “inaugurar esta manhã verde que é já o princípio de uma promessa no princípio do texto?” (OP-I/QI: 886)?



# Bibliografia

## I. De António Ramos Rosa

*Nota: As obras do autor são citadas a partir da respectiva abreviatura (ver lista de abreviaturas no início deste trabalho).*

### 1. Artigos e resenhas em periódicos

[S.A.] (1951). “A necessidade da poesia”, *Árvore: Folhas de Poesia*, 1.º fascículo (Outono). [2-4].

Rosa, António Ramos. 1951. “[Recensão a] *Corpo Visível*, de Mário Cesariny de Vasconcelos”, *Árvore: Folhas de Poesia*, 1.º fascículo (Outono). 77-78.

— [1953a]. “A poesia é um diálogo com o universo”, *Árvore: Folhas de Poesia*, [n.º 4], vol. II, 1.º fascículo. 5-12.

— [1953b]. “[Recensão a] *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano* — Mário Cesariny de Vasconcelos”, *Árvore: Folhas de Poesia*, [n.º 4], vol. II, 1.º fascículo. 54-56.

— 1960. “A experiência poética”, *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, n.º 9 (Junho). 47-49. <http://colouquio.gulbenkian.pt/al/sirius.exe/artigo?196>

— 1963. “Algumas considerações sobre poesia e arte modernas”, *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, n.º 22 (Fevereiro). 44-46. <https://colouquio.gulbenkian.pt/al/sirius.exe/artigo?614>

— 1968. “Uma poética em trânsito”, *Diário de Lisboa*, “Suplemento Literário”, 11 de Julho. 8.

— 1970. “Uma tendência na nova poesia portuguesa”, *Diário de Lisboa*, “Suplemento Literário”, 15 de Janeiro. 4-5.

— 1980. “O conceito de criação na poesia moderna — tópicos para um itinerário”, *Colóquio/Letras*, n.º 56 (Julho). 5-11. <https://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=56&p=5&o=p>

— 1982. “Os poetas do deserto”, *Cadernos de Literatura*, n.º 11. 35-36.

— 1984. “O excesso e a carência”, *Logos*, n.º 2 (Dezembro). 17-19.

- 1988b. “O indeterminável e o desconhecido na poesia moderna”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 24 (Março). 187-189.
- 1991a. “A filosofia da imanência radical”, *Letras & Letras*, 3 de Abril. 13.
- 1991c. “A arte contra o sistema (Uma moral do instante?)”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 16 de Julho. 5.
- 1993a. “Deus e a natureza humana”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 29 de Junho. 31.
- 1993b. “O Deus imanente de Juan Ramón Jiménez”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 21 de Setembro. 7.
- 1993c. “O erotismo e o sagrado”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 19 de Outubro. 14.
- 1994a. “O paradoxo do acto poético”, *Limiar: Revista de Poesia*, n.º 4. 50.
- 1994b. “Agripina Costa Marques — A procura do absoluto”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 11 de Janeiro. 13.
- 1994c. “A dinâmica inaugural da linguagem”, *Caderno de Filosofias*, n.º 8: *Estéticas* (Março). 35-51.
- 1994d. “O segredo da morte”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 7 de Dezembro. 42-43.
- 1995. “Ver e não ver para ver”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2 de Agosto. 38-39.

## **2. Entrevistas e depoimentos**

- Rosa, António Ramos. 1961a. “O neo-realismo e o surrealismo na obra de Ramos Rosa” [resposta a uma leitora], *Diário de Lisboa*, suplemento “Vida Literária”, 17 de Agosto. 17 e 19.
- 1961b. “Ramos Rosa e Melo e Castro continuam o diálogo com o público — Arbitrariedade e liberdade em poesia” [resposta a um leitor], *Diário de Lisboa*, suplemento “Vida Literária”, 24 de Agosto. 17-18.
  - 1962a. “António Ramos Rosa responde ao questionário de Proust”, *Jornal de Letras e Artes*, 15 de Janeiro. 16.

- 1962b. “Talvez os poetas de hoje anunciem uma inserção livre no espaço vivo do mundo — diz-nos António Ramos Rosa”, *Jornal de Letras e de Artes*, 27 de Junho. 12 e 15.
- 1964. “Contraponto com António Ramos Rosa”, *Jornal de Letras e de Artes*, 8 de Julho. 1 e 6.
- 1987a. “Ramos Rosa: uma relação feliz com o universo”, *O Jornal*, 16 de Janeiro. 28.
- 1987b. “Ramos Rosa: café e poesia” (entrevista por Jorge Listopad e Carlos Câmara Leme), *O Jornal*, suplemento “O Jornal Ilustrado”, 3 de Abril. 18-19.
- 1987c. “Entrevista” (por Fernando J. B. Martinho), *Revista da Faculdade de Letras*, n.º 8, 5.ª série (Dezembro). 121-124.
- 1988a. “António Ramos Rosa” [resposta a duas questões lançadas a poetas], in *A Phala: Um Século de Poesia, 1888-1988*. Organização de Fernando Pinto do Amaral, Gil de Carvalho, José Bento e Manuel Rosa. Lisboa: Assírio & Alvim. 174-175.
- 1988c. “Acho que a poesia portuguesa tem um nível excelente” (entrevista por Miguel Serrano e José Jorge Letria), *o diário*, suplemento “Cultural – fim-de-semana”, 16 de Abril. 14-16.
- 1988d. “Fernando Pessoa — próximo distante” [no âmbito da rubrica “Fernando Pessoa e a poesia portuguesa contemporânea — depoimentos de poetas portugueses”], *Vértice*, série II, n.º 8 (Novembro). 33.
- 1988e. “Fui sempre descrente de mim mesmo” (entrevista por Francisco Belard), *Expresso*, suplemento “a revista cultura”, 19 de Novembro. 46-49.
- 1989. “António Ramos Rosa: ‘A arte não tem mensagem’” (entrevista por Miguel Queirós), *O Primeiro de Janeiro*, suplemento “Das Artes e das Letras”, 1 de Fevereiro. 4.
- 1990. “O mundo aberto”, *Ler*, Edição Internacional Agosto-Setembro: *Escritores Portugueses de Hoje*. 18.
- 1991b. “António Ramos Rosa — Entretien avec Michel Camus”, *L'Autre*, n.º 2 (Juin). 17-19.
- 1991d. “Um espaço indispensável à poesia”, *Letras & Letras*, dossiê “Nos quarenta anos da revista *Árvore*”, 2 de Outubro. 13.

- 1991e. “António Ramos Rosa — entrevistado por Antónia de Sousa”, in *Palavras no Tempo*, vol. 2: *Cultura*, organização do Diário de Notícias. [Lisboa]: Diário de Notícias/Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 281-289.
- 1992a. “Sou um poeta extremamente influenciável e um pouco plagiador”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 25 de Agosto. 12-13.
- 1992b. “Todos somos influenciáveis” (entrevista por Maria Teresa Horta), *Diário de Notícias*, suplemento “Caderno-2”, 25 de Outubro. 2.
- 1999. “Entrevista — António Ramos Rosa”, *Relâmpago*, n.º 5: *António Ramos Rosa* (Outubro). 23-29.
- 2004a. “Entrevista a António Ramos Rosa” (por Paula Cristina Costa), *Espacio/ Espaço Escrito: Revista de Literatura en dos Lenguas*, n.ºs 23 e 24: *António Gamoneda/ António Ramos Rosa*. 141-148.
- 2004b. “O acordar da palavra — entrevista a António Ramos Rosa” (por Margarida Gil dos Reis), *Textos e Pretextos*, n.º 4: *O Silêncio* (Verão). 125-131.
- 2004c. “O poema é sempre uma heresia” (conversa de Alexandra Lucas Coelho com A. Ramos Rosa e Hélia Correia), *Público*, suplemento “Mil Folhas”, 23 de Outubro. 5-8.
- 2006. “O grito do poeta — entrevista a António Ramos Rosa” (por Ricardo Paulouro), *Textos e Pretextos*, n.º 9: *António Ramos Rosa* (Outono-Inverno). 160-168.
- 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. “António Ramos Rosa” [entrevista], in Ana Marques Gastão, *O Falar dos Poetas: Entrevistas*. Porto: Edições Afrontamento. 117-122.



## II. Correspondência de e para António Ramos Rosa

### 1. Correspondência editada

9 de Março de 1981 (carta de Herberto Helder). *Colóquio/Letras*, n.º 196: *António Ramos Rosa/Herberto Helder*, Setembro-Dezembro de 2017. 77.

2 de Outubro de 1961 (carta a Jorge de Sena). Jorge de Sena e António Ramos Rosa. 2012. *Correspondência 1952-1978*. Edição de Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço, com colaboração de Agripina Costa Marques e Inês Espada Vieira. Lisboa: Guimarães Editores. 243-246.

### 2. Correspondência inédita

#### 2.1. De António Ramos Rosa

s.d. (carta a Philippe Jaccottet). Chancellerie des Universités de Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Ensemble Philippe Jaccottet, Correspondance reçue par Philippe Jaccottet, JCT C 460. 2 pp.

2 de Maio de 1973 (carta a Roger Munier). Chancellerie des Universités de Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Roger Munier, Correspondance reçue par Roger Munier, MUN C 472 (1). 4 pp.

9 de Agosto de 1976 (carta a Roger Munier). Chancellerie des Universités de Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Roger Munier, Correspondance reçue par Roger Munier, MUN C 472 (1). 2 pp.

23 de Agosto de 1976 (carta a Roger Munier). Chancellerie des Universités de Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Roger Munier, Correspondance reçue par Roger Munier, MUN C 472 (1). 3 pp.

25 de Agosto de 1976 (carta a Roger Munier). Chancellerie des Universités de Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Roger Munier, Correspondance reçue par Roger Munier, MUN C 472 (1). [Com indicação, no manuscrito, de que a carta poderá ser antes de 25 de Junho.] 2 pp.

16 de Setembro de 1977 (carta a Roger Munier). Chancellerie des Universités de Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Roger Munier, Correspondance reçue par Roger Munier, MUN C 472 (1). 4 pp.

12 de Março de 1979 (carta a Roger Munier), anexo “*Le Domaine Enchanté de Magritte*”. Chancellerie des Universités de Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Roger Munier, Correspondance reçue par Roger Munier, MUN C 472 (1). 4 pp.

20 de Abril de 1980 (carta a Roger Munier). Chancellerie des Universités de Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Roger Munier, MUN Ms, *Absence réelle*. 3 pp.

2 de Dezembro de 1982 (carta a Rodolfo Alonso). Princeton University Library, Department of Rare Books and Special Collections, Manuscripts Division. Rodolfo Alonso Correspondence and Photographs (C1439), Box 3, Folder 13. 2 pp.

4 de Dezembro de 1982 (carta a Rodolfo Alonso). Princeton University Library, Department of Rare Books and Special Collections, Manuscripts Division. Rodolfo Alonso Correspondence and Photographs (C1439), Box 3, Folder 13. 4 pp.

20 de Maio de 1983 (carta a Roger Munier). Chancellerie des Universités de Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Roger Munier, Correspondance reçue par Roger Munier, MUN C 472 (1). 2 pp.

22 de Setembro de 1983 (carta a Roger Munier). Chancellerie des Universités de Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Roger Munier, Correspondance reçue par Roger Munier, MUN C 472 (2). 2 pp.

16 de Maio de 1984 (carta a Jean Tortel). Chancellerie des Universités de Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Jean Tortel, Correspondance reçue par Jean Tortel, JTL C 45 (28) 1. 2 pp.

## **2.2. Para António Ramos Rosa**

6 de Julho de 1960 (carta de Murilo Mendes). Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, Espólio de António Ramos Rosa: N7, caixa 2. 1 p.

24 de Janeiro de 1993 (carta de Robert Bréchon). Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, Espólio de António Ramos Rosa: N7, caixa 2. 1 p.

21 de Março de 1993 (carta de Robert Bréchon). Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, Espólio de António Ramos Rosa: N7, caixa 2. 2 pp.

4 de Outubro de 1993 (carta de Robert Bréchon). Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, Espólio de António Ramos Rosa: N7, caixa 2. 1 p.

### III. Bibliografia sobre António Ramos Rosa

AMARAL, Fernando Pinto do. 2005. “Melancolia e plenitude na poesia de António Ramos Rosa”, in *Poesia do Século XX, com António Ramos Rosa ao Fundo*. Organização de Ana Paula Coutinho Mendes. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 43-52.

BORGES, Paulo. 2021. “Vazio, branco da página e escrita do silêncio em António Ramos Rosa”, in *António Ramos Rosa: Escrever o Poema Universal*. Organização de Helena Costa Carvalho. Lisboa: CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 173-184.

BRANCO, Rosa Alice. 2006. “nascente submersa”, *Textos e Pretextos*, n.º 9: *António Ramos Rosa* (Outono-Inverno). [s.p.]

— 2021. “O diálogo intertextual como correspondência livre”, in *António Ramos Rosa: Escrever o Poema Universal*. Organização de Helena Costa Carvalho. Lisboa: CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 245-257.

BRÉCHON, Robert. 1990. “Le chemin de paroles d’António Ramos Rosa”, *Courrier du Centre International d’Études Poétiques*, n.ºs 185-186: *Hommage à António Ramos Rosa* (Janvier-Juin). 19-27.

— 1991. “L’âge secret de l’ignorance”, in António Ramos Rosa, *Le Livre de L’Ignorance*. Traduit du portugais par Michel Chandeigne, préface de Robert Bréchon. Paris: Éditions Lettres Vives. 9-13.

— 1993. “Le pouvoir des images”, in António Ramos Rosa, *Le Cycle du Cheval*. Traduit du portugais par Michel Chandeigne, préface de Robert Bréchon. Le Muy: Éditions Uns. 7-11.

— 1995. “Préface”, in António Ramos Rosa, *À la Table du Vent*. Édition bilingue (français-portugais), traduction de Patrick Quillier. Nantes: Le Passeur. 9-16.

- 2003. “Préface/Prefácio”, in Robert Bréchon e António Ramos Rosa, *Meditações Metapoéticas/Méditations Metapoétiques*. Lisboa: Editorial Caminho. 8-13.
- 2006. [sem título], *Textos e Pretextos*, n.º 9: *António Ramos Rosa* (Outono-Inverno). [s.p.]
- BRITO, Casimiro de. 2001. “25. *Correndo embora o risco de algum esquematismo...*”, in Casimiro de Brito e António Ramos Rosa, *Vagabundagem na Poesia de António Ramos Rosa seguido de Uma Antologia*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições. 42-45.
- CAPINHA, Graça. 2021. “Ramos Rosa — ‘(projétil (percussivo (proectivo): outras tradições, outras resistências”, in *António Ramos Rosa: Escrever o Poema Universal*. Organização de Helena Costa Carvalho. Lisboa: CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 205- 219.
- CIDADE, Hernâni. 1962. “[Recensão a] António Ramos Rosa, *Poesia, Liberdade Livre*”, *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, n.º 21 (Dezembro). 70-71.
- COELHO, Eduardo Prado. 1970a. “[Recensão a] António Ramos Rosa, *A Construção do Corpo*”, *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, n.º 57 (Fevereiro). 79. <http://colouquio.gulbenkian.pt/al/sirius.exe/artigo?1691>.
- 1970b. “António Ramos Rosa e a crítica”, *Diário de Lisboa*, “Suplemento Literário”, 5 de Março. 1 e 7.
- 1979. “Ramos Rosa: Onze lâmpadas para iluminar a sua poesia”, in *A Letra Litoral: Ensaios sobre a Literatura e o seu Ensino*. Lisboa: Moraes Editores. 202-216.
- 1980. [sem título], in António Ramos Rosa, *As Marcas no Deserto*. Edição bilingue português-francês, tradução de Filipe Jarro, prefácio de Pascal Fleury e textos introdutórios de Roger Munier e de Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Editorial Vega. 19-20.
- 1986. “[Recensão a] *Volante Verde*, António Ramos Rosa”, *Expresso*, suplemento “a revista”, 3 de Maio. 9.
- COSTA, Paula Cristina. 2004. “A influência de alguns poetas em língua espanhola na poesia de António Ramos Rosa”, *Espacio/Espaço Escrito: Revista de Literatura en Dos Lenguas*, n.ºs 23 e 24: *Antonio Gamoneda/ António Ramos Rosa*. 169-176.

- 2005. *António Ramos Rosa, um Poeta* in *Fabula*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.
- 2006. [sem título], *Textos e Pretextos*, n.º 9: *António Ramos Rosa* (Outono-Inverno). [s.p.]
- CRUZ, Gastão. 2001. “*Pátria soberana: ‘O sentido da unidade’*”, in António Ramos Rosa, *Pátria Soberana seguido de Nova Ficção*, 2.ª edição. Posfácio de Gastão Cruz. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições. 45-48.
- 2006. [sem título], *Textos e Pretextos*, n.º 9: *António Ramos Rosa* (Outono-Inverno). [s.p.]
- 2011. “Da ‘claridade simples’ ao ‘esplendor calcificado’ em António Ramos Rosa”, *Letras Com(n)Vida: Literatura, Cultura e Arte*, n.º 4, 2.º semestre. 172-176.
- DUMAS, Catherine. 2021. “‘O não-saber imagina-se’ na poesia de António Ramos Rosa, ou o lusco-fusco das imagens”, in *António Ramos Rosa: Escrever o Poema Universal*. Organização de Helena Costa Carvalho. Lisboa: CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 129-141.
- DURAND, Gilbert. 1990. “Trois brèves lectures d’António Ramos Rosa”, *Courrier du Centre International d’Études Poétiques*, n.ºs 185-186: *Hommage à António Ramos Rosa* (Janvier-Juin). 31- 35.
- FERREIRA, Vergílio. 1961. “Aridez fecunda, claridade” [posfácio], in António Ramos Rosa, *Sobre o Rosto da Terra*. Covilhã: Livraria Nacional. [21-30.]
- GONÇALVES, Egito. 1999. “Um humanismo ‘geracional’”, *Relâmpago*, n.º 5: *António Ramos Rosa* (Outubro). 91-92.
- GUERREIRO, António. 1987. “[Recensão a] *Volante Verde*, António Ramos Rosa”, *Expresso*, suplemento “a revista”, 7 de Fevereiro. 10.
- 1988. “António Ramos Rosa e a aridez fecunda da palavra”, in *A Phala: Um Século de Poesia: 1888-1988*. Organização de Fernando Pinto do Amaral, Gil de Carvalho, José Bento e Manuel Rosa. Lisboa: Assírio & Alvim. 126-131.
- 1989. “António Ramos Rosa e o horizonte da palavra”, in António Ramos Rosa, *Obra Poética*, vol. I. Prefácio de António Guerreiro. Coimbra: Fora do Texto. IX-XV.

- 2020. “Posfácio”, in António Ramos Rosa, *Obra Poética II*. Organização e revisão de Luis Manuel Gaspar, com a colaboração de Agripina Costa Marques e Maria Filipe Ramos Rosa. Lisboa: Assírio & Alvim. 841-849.
- GUIMARÃES, Fernando. 2001. “O que procura a palavra?”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 4 de Abril. 21.
- 2008. “A recorrência das imagens em António Ramos Rosa”, in *A Poesia Contemporânea Portuguesa: Do Final dos Anos 50 ao Ano 2000*, 3.<sup>a</sup> edição revista e aumentada. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições. 13-25.
- JESUS, Maria Helena. 2021. “A verdade como construção poética: entre o eu-corpo e o eu-linguagem”, in *António Ramos Rosa: Escrever o Poema Universal*. Organização de Helena Costa Carvalho. Lisboa: CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 143-154.
- JÚDICE, Nuno. 2005. “A construção do poema em António Ramos Rosa”, in *Poesia do Século XX, com António Ramos Rosa ao Fundo*. Organização de Ana Paula Coutinho Mendes. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 33-39.
- LOPES, Silvina Rodrigues. 2018. “Posfácio”, in António Ramos Rosa, *Obra Poética I*. Organização e revisão de Luis Manuel Gaspar, com a colaboração de Agripina Costa Marques e Maria Filipe Ramos Rosa. Lisboa: Assírio & Alvim. 1211-1218.
- LOURENÇO, Eduardo. 1987a. “Poética e poesia de Ramos Rosa ou o excesso do real”, in *Tempo e Poesia*. Lisboa: Relógio D’Água Editores. 201-243.
- 1999. “Palavra com poeta dentro”, *Relâmpago*, n.º 5: *António Ramos Rosa* (Outubro). 7-8.
- 2013. “Todo um poeta!”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2 de Outubro. 9.
- MARTINHO, Fernando J. B. 1986. “Prefácio”, in António Ramos Rosa, *Poesia, Liberdade Livre*. Lisboa: Ulmeiro. 13-17.
- MARTINS, Albano. 1999. “Viagem aos anos 50 na companhia de António Ramos Rosa”, *Relâmpago*, n.º 5: *António Ramos Rosa* (Outubro). 85-86.
- MARTINS, Manuel Frias. 1983. “O Incêndio dos Aspectos ou (n)a poética de António Ramos Rosa”, in *Sombras e Transparências da Literatura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 91-96.

- MAXIMINO, Jorge Augusto. 2013. *Philosophie et Modernité dans L'Œuvre Poétique d'António Ramos Rosa*. Paris: Hartmann.
- MENDES, Ana Paula Coutinho. 2001. “A poesia em espiral”, in António Ramos ROSA, *Antologia Poética*. Prefácio, bibliografia e selecção de Ana Paula Coutinho Mendes. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 17-26.
- 2003. *Mediação Crítica e Criação Poética em António Ramos Rosa*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.
- 2004. “A poesia arborescente de António Ramos Rosa”, *Espacio/Espaço Escrito: Revista de Literatura en Dos Lenguas*, n.ºs 23 e 24: *Antonio Gamoneda / António Ramos Rosa*. 149-163.
- 2015. “A posteridade de António Ramos Rosa em ‘Poesia Presente’”, *Colóquio/Letras*, n.º 189 (Maio). 179-185.
- MENDONÇA, José Tolentino. 2014. “António Ramos Rosa, esse desconhecido”, in António Ramos Rosa, *Poesia Presente*. Selecção de poemas de Maria Filipe Ramos Rosa, prefácio de José Tolentino Mendonça. Lisboa: Assírio & Alvim. 11-15.
- MEXIA, Pedro. 2021. “Espaços em volta” [recensão a *Obra Poética II*, de António Ramos Rosa], *E: Revista do Expresso*, 26 de Fevereiro. 56-57.
- MORNA, Fátima Freitas. 1988. “António Ramos Rosa: trinta anos de poesia (no lançamento de ‘A Mão de Água e a Mão do Fogo’)”, *Letras & Letras* [dossiê dedicado a Ramos Rosa], n.º 4 (Março). 17.
- MUNIER, Roger. 1980. “Ausência real”, in António Ramos Rosa, *As Marcas no Deserto*. Edição bilingue português-francês. Tradução de Filipe Jarro, prefácio de Pascal Fleury e textos introdutórios de Roger Munier e de Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Editorial Vega. 11-14.
- NAVA, Luís Miguel. [2004]. “O universo soberano de António Ramos Rosa”, in *Ensaio Reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim. 179-180.
- RIBEIRO, Cristina Almeida. 1985. “Apresentação crítica”, in António Ramos Rosa e Cristina Almeida Ribeiro, *Poemas de António Ramos Rosa*. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Cristina Almeida Ribeiro. [Lisboa]: Editorial Comunicação. 11-32.
- 1987. “[Recensão crítica a] António Ramos Rosa, *Volante Verde*”, *Colóquio/Letras*, n.º 95 (Janeiro-Fevereiro). 119-121.

<https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=95&p=119&o=p>

- ROSA, Maria Filipe Ramos. 2014. “Advertência”, in António Ramos Rosa, *Poesia Presente*. Selecção de poemas de Maria Filipe Ramos Rosa, prefácio de Tolentino de Mendonça. Lisboa: Assírio & Alvim. 7-8.
- RUBIM, Gustavo. 1999. “O poema ao engendrar-se. Questão e retóricas da escrita em Ramos Rosa”, *Relâmpago*, n.º 5: *António Ramos Rosa* (Outubro). 51-63.
- 2012. “Voo raso sobre o vazio: Metapoética — para Ramos Rosa”, *Golpe d’Asa*, n.º 2 (Novembro). 125-129.
- SALEMA, Álvaro. 1962. “[Recensão a] ‘Poesia Liberdade Livre’, por António Ramos Rosa”, *Diário de Lisboa*, 1 de Novembro. 24.
- SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. 1983. “‘A boca restituída ao corpo’: a propósito de *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real* de António Ramos Rosa”, *Colóquio/Letras*, n.º 73 (Maio). 58-61.  
<https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=73&p=58&o=p>
- 1987. “António Ramos Rosa, a língua do silêncio”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 16 de Novembro. 20-21.
- 1992. “Verde coincidência: a poesia feliz de António Ramos Rosa”, *Colóquio/Letras*, n.º 123-124 (Janeiro-Junho). 353-357.  
<https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=123&p=353&o=p>
- 2008. “A poetics of ignorance: António Ramos Rosa and Wallace Stevens”, in *Wallace Stevens across the Atlantic*. Edition by Bart Eeckhout e Edward Ragg. Basingstoke [England]/New York: Palgrave Macmillan. 204-215.
- SIMÕES, João Gaspar. 1961. “[Recensão a] Sobre o Rosto da Terra”, *Diário de Notícias*, suplemento “Artes e Letras”, 5 de Outubro. 13, 15.
- 1962. “[Recensão a] *Poesia, Liberdade Livre*, de António Ramos Rosa”, *Diário de Notícias*, suplemento “Artes e Letras”, 8 de Novembro. 13, 15.
- 1969. “[Recensão a] *Líricas Portuguesas*, quarta série, selecção, prefácio e notas de António Ramos Rosa”, *Diário de Notícias*, suplemento “Artes e Letras”, 11 de Dezembro. [17-18].



- 1970. “[Recensão a] A Construção do Corpo por António Ramos Rosa”, *Diário de Notícias*, suplemento “Artes e Letras”, 15 de Janeiro. [17-18].
- 1977. “[Recensão a] Boca Incompleta”, *Diário de Notícias*, “2.º Caderno/Cultura”, 31 de Março. 17.
- 1979. “O espaço de António Ramos Rosa”, *Diário de Notícias*, “2.º Caderno/Cultura”, 6 de Setembro. 13-14.
- 1999a. “António Ramos Rosa — *Voz Inicial*”, in *Crítica II: Poetas Contemporâneos: 1938-1961*, t. I, 2.ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 418-421.
- SOUSA, João Rui de. 1998. *António Ramos Rosa ou o Diálogo com o Universo*. Leiria: Editorial Diferença.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. 1966. “A poesia de Ramos Rosa ou: onde se mostra como também se passa do concreto para o abstracto”, in *Programa para o Concreto*. Lisboa: Editora Ulisseia. 185-212.
- VASCONCELOS, José Manuel de. 2006. “A fractura vertiginosa. Criação e construção poética em António Ramos Rosa”, *Textos e Pretextos*, n.º 9: *António Ramos Rosa* (Outono-Inverno). [s.p.]
- VERHESEN, Fernand. 1990. “António Ramos Rosa, notre ami”, *Courrier du Centre International d'Études Poétiques*, n.ºs 185-186: *Hommage à António Ramos Rosa* (Janeiro-Junho). 5-8.

#### IV. Outra bibliografia citada

- ABRAMS, M. H. 1971. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London/Oxford/New York: Oxford University Press.
- AGAMBEN, Giorgio. 1999. *Ideia da Prosa*. Tradução, prefácio e notas de José Barrento. Lisboa: Cotovia.
- 2007. “Arte, inoperatividade, política”, in Giorgio Agamben, Giacomo Marramao, Jacques Rancière e Peter Sloterdijk, *Política. Politics*. Tradução de G. Agamben *et al.* Porto: Fundação Serralves. 39-49.

- ALEXANDRE, António Franco. 1984. "Gastão Cruz: Poesia 1961-1981", *Colóquio/Letras*, n.º 81 (Setembro). 65-68.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. 2001. *Antologia Poética*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. 1985. *No Tempo Dividido e Mar Novo*. Edição revista e ampliada. [Lisboa]: Edições Salamandra.
- ARISTÓTELES. 2010. *Sobre a Alma*. Tradução de Ana Maria Lóio, revisão científica de Tomás Calvo Martínez. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BACHELARD, Gaston. 1961. *La Poétique de l'Espace*, 3.<sup>ème</sup> édition. Paris: Presses Universitaires de France.
- BADIOU, Alain. 1989. *Manifeste pour la Philosophie*. Paris: Éditions du Seuil.
- BARROS, Manoel de. 2010. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya.
- BARTHES, Roland. 1964. "Préface", in *Essais Critiques*. Paris: Éditions du Seuil. 9-18.
- 1973. *Le Plaisir du Texte*. Paris: Éditions du Seuil.
- 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil.
- 1984. "Écrire, verbe intransitif?", in *Essais Critiques IV: Le Bruissement de la Langue*. Paris: Éditions du Seuil. 21-31.
- BATAILLE, Georges. 1988. *O Erotismo*, 3.<sup>a</sup> edição. Tradução de João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona.
- BAUDELAIRE, Charles. 1951. *Baudelaire: Œuvres*. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dante. Paris: Éditions Gallimard.
- 1967. *Petits Poèmes en Prose: Le Spleen de Paris*. Paris: Garnier-Flammarion.
- 1999. *Les Fleurs du Mal*. Édition établie par John E. Jackson, préface d'Yves Bonnefoy. Collection Le Livre de Poche Classique. Paris: Librairie Générale Française.
- BENAVIDES, Gustavo. 1988. "Modernity", in *Critical Terms for Religious Studies*. Edition by Mark C. Taylor. Chicago/London: The University of Chicago Press. 186-204.

- BENJAMIM, Walter. 2004. “Rua de sentido único”, in *Imagens de Pensamento*. Coleção Obras Escolhidas de Walter Benjamin, vol. 2. Edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim. 9-69.
- 2019. “Paris, a capital do século XIX (versão alemã)”, in *As Passagens de Paris*. Coleção Obras Escolhidas de Walter Benjamin, vol. 7. Edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim. 109-122.
- 2016. “Dois poemas de Friedrich Hölderlin (*Coragem de Poeta — Timidez*)”, in *Ensaio sobre Literatura*. Coleção Obras Escolhidas de Walter Benjamin, vol. 6. Edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim. 7-37.
- BÍBLIA SAGRADA. 1995. Tradução interconfessional do hebraico, do aramaico e do grego em português corrente. Lisboa: Difusora Bíblica (Franciscanos Capuchinhos).
- BLANCHOT, Maurice. 1949. *La Part du Feu*. Paris: Éditions Gallimard.
- 1955. *L’Espace Littéraire*. Paris: Éditions Gallimard.
- 1959. *Le Livre à Venir*. Paris: Éditions Gallimard.
- 1969. *L’Entretien Infini*. Paris: Éditions Gallimard.
- 1973. *Le Pas au-delà*. Paris: Éditions Gallimard.
- 2003. *A Besta de Lascaux*. Tradução de Silvina Rodrigues Lopes. [Lisboa]: Edições Vendaval.
- BONNEFOY, Yves. 1990. *Entretiens sur la Poésie (1972-1990)*. Paris: Mercure de France.
- BRÉCHON, Robert. [1960]. “L’impossibilité d’écrire”, *Courrier du Centre International d’Études Poétiques*, n.º 32. 3-17.
- BRUNS, Gerald L. 1974. *Modern Poetry and the Idea of Language*. New Haven/London: Yale University Press.
- BUTOR, Michel. 1971. “Les paradis artificiels”, in *Essais sur les Modernes*. Paris: Éditions Gallimard. 7-15.
- CASTRO, E. M. de Melo e. 1987. *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, 2.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação.
- 2013. “Entrevista com o poeta experimental Ernesto Manuel de Melo e

- Castro” (por Ana Cristina Joaquim), *Desassossego*, vol. 5, n.º 9: *A Escrita e os Extremos* (Junho). 181-197. <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/52333/62583>.
- CHAR, René. 1971. “Arthur Rimbaud”, in *Recherche de la Base et du Sommet*, édition collective. Paris: Éditions Gallimard. 124-132.
- CHARDIN, Pierre Teilhard de. 1997. *Sur le Bonheur. Sur l’Amour*. Paris: Éditions du Seuil.
- CÍCERO, António. 2009. *O Mundo desde o Fim: Sobre o Conceito de Modernidade*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.
- COELHO, Jacinto Prado. 1977. *Originalidade da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- COLLOT, Michel. 1989. *La Poésie Moderne et la Structure d’Horizon*. Paris: Presses Universitaires de France.
- 2008. *Le Corps Cosmos*. Bruxelles: La Lettre Volée.
- COOPER, Ian. 2020. *Poetry and the Question of Modernity: From Heidegger to the Present*. New York: Routledge.
- CRUZ, Gastão. 1999. *A Poesia Portuguesa Hoje*, 2.<sup>a</sup> edição corrigida e aumentada. Lisboa: Relógio D’Água Editores.
- DASTUR, Françoise. 2018. *Figures du Néant et de la Négation entre Orient et Occident*. Paris: Éditions Les Belles Lettres.
- DAUZAT, Albert, DUBOIS, Jean e MITTERAND, Henri. 1977. “Moderne”, in *Nouveau Dictionnaire Étymologique et Historique*, 4<sup>e</sup> édition revue et corrigée. Paris: Larousse. 470.
- DE MAN, Paul. 1979. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven/London: Yale University Press.
- 1983. “Literary history and literary modernity”, in *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2<sup>nd</sup> edition. Introduction by Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press. 142-165.
- DELEUZE, Gilles. 1990. “Un portrait de Foucault”, in *Pourparlers: 1972-1990*. Paris: Les Éditions de Minuit. 139-161.
- 1993. “La littérature et la vie”, in *Critique et Clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit. 11-17.

- 2000. *Différence et Répétition*, 7<sup>e</sup> édition. Paris: Presses Universitaires de France.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 1973. *Capitalisme et Schizophrénie 1: L'Anti-Œdipe*, nouvelle édition augmentée. Paris: Les Éditions de Minuit.
- 2005. *Qu'est-ce que la Philosophie?*, Collection de Poche, reprise n.º 13. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques. 1967. *De la Grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- 1987. “Le retrait de la métaphore”, in *Psyché: Invention de l'Autre*. Paris: Éditions Galilée. 63-93.
- 1999. *Mémoires d'Aveugle: L'Autoportrait et Autres Ruines*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.
- 2012. *Pensar em não Ver: Escritos sobre a Arte do Visível (1979-2004)*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Edição da Universidade Federal de Santa Catarina.
- DIAS, Isabel Matos. 1989. *Elogio do Sensível: Corpo e Reflexão em Merleau-Ponty*. Lisboa: Litoral Edições.
- 2002. “Fenomenologia, arte, sentir”, in *A Fenomenologia Hoje: Actas do Primeiro Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Filosofia Fenomenológica*. Coordenação de José Manuel Santos, Pedro M. S. Alves e André Barata. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. 335-346.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 1992. *Ce Que Nous Voyons, Ce Qui Nous Regarde*. [Paris]: Les Éditions de Minuit.
- DÔGEN. 1980. *Shôbôgenzô: La Reserve Visuelle des Événements dans Leur Justesse*. Textes choisis, traduits et annotés par Ryôji Nakamura et René de Ceccatty. Paris: Editions de la Différence.
- DUFRENNE, Mikel. 1973. *Le Poétique précédé de Pour une Philosophie non Théologique*, 2<sup>e</sup> édition revue et augmentée. Paris: Presses Universitaires de France.
- 1994. “As metamorfoses da Estética”, *Caderno de Filosofias*, n.º 8: *Estéticas* (Março). 119-167.
- ECKHART (Maître). 1974. *Sermons* [1-30]. Introduction et traduction de Jeanne Ancelet-Hustache. Paris: Éditions du Seuil.

- 2009. *Tratados e Sermões*. Tradução de Paulo Borges, Jorge Telles de Menezes e Fr. José Luís de Almeida Monteiro. Lisboa: Paulinas Editora.
- ELIOT, T. S. 1934. “Baudelaire”, in *Selected Essays*, 2<sup>nd</sup> edition revised and enlarged. London: Faber and Faber Limited. 381-392.
- ÉLUARD, Paul. 1952. “La poésie de circonstance”, *La Nouvelle Critique*, n.º 35 (avril). 32-44.
- FERREIRA, Vergílio. 1981a. *Conta-Corrente*, vol. 2: 1977-1979. Amadora: Bertrand.
- 1981b. *Um Escritor Apresenta-se*. Apresentação, prefácio e notas de Maria da Glória Padrão. [Lisboa]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FLEURY, Pascal. 2004. *Modernidade do Imaginário Português: Olhares Cruzados sobre a Literatura Portuguesa*. Tradução de Agripina Costa Marques *et al.*, edição e selecção de textos de José Luís de Almeida Monteiro. Lisboa: Roma Editora.
- FOUCAULT, Michel. 1994a. “La pensée du dehors”, in *Dits et Écrits: 1954-1988*, vol. I: 1954-1969. Paris: Éditions Gallimard. 518-539.
- 1994b. “Qu’est-ce que les Lumières?”, in *Dits et Écrits: 1954-1988*, vol. IV: 1980-1988. Paris: Éditions Gallimard. 562-578.
- FRIEDRICH, Hugo. 1959. *Estructura de la Lírica Moderna: De Baudelaire hasta Nuestros Días*. Traducción de Juan Petit. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- GRANIER, Jean. 1977. *Le Discours du Monde: Essai sur la Destination de la Philosophie*. Paris: Éditions Gallimard.
- GUILLEVIC, Eugène. 1977. *Du Domaine*. [Paris]: Éditions Gallimard.
- 2001. *Art Poétique précédé de Paroi et suivi de Le Chant*. Préface de Serge Gaubert. Paris: Éditions Gallimard.
- GUIMARÃES, Fernando. 1989. *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*. Lisboa: Editorial Caminho.
- 2007. *A Obra de Arte e o Seu Mundo*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.
- GUSMÃO, Manuel. 2010. *Tatuagem & Palimpsesto: Da Poesia em Alguns Poetas e Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- HABERMAS, Jürgen. 2017. *A Modernidade: Um Projecto Inacabado*, 2.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Nova Vega.
- HADOT, Pierre. 1987. *Exercices Spirituels et Philosophie Antique*, 2<sup>e</sup> édition revue et augmentée. Paris: Études Augustiniennes.
- HAN, Byung-Chul. 2018. *Filosofia do Budismo Zen*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- HEIDEGGER, Martin. 1973. “Hölderlin et l’essence de la poésie”, in *Approche de Hölderlin*, nouvelle édition augmentée. Traduction de Henry Corbin *et al.* Paris: Éditions Gallimard. 41-61.
- 1976a. “La parole dans l’élément du poème”, in *Acheminement vers la Parole*. Traduction par Jean Beaufret *et al.* Paris: Éditions Gallimard. 41-83.
- 1976b. “Le chemin vers la parole”, in *Acheminement vers la Parole*. Traduction par Jean Beaufret *et al.* Paris: Éditions Gallimard. 227-257.
- 2002a. “A origem da obra de arte”, in *Caminhos de Floresta*. Coordenação científica e da tradução de Irene Borges-Duarte, tradução do ensaio por Irene Borges-Duarte e Filipa Pedroso. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 7-94.
- 2002b. “Para quê poetas?”, in *Caminhos de Floresta*. Coordenação científica e da tradução de Irene Borges-Duarte, tradução do ensaio por Bernhard Sylla e Vítor Moura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 309-367.
- 2012. *Ser e Tempo*. Edição em alemão e português. Tradução, organização, anexos e notas de Fausto Castilho. Campinas/Petrópolis: UNICAMP/Editora Vozes.
- HELDER, Herberto. 1988. *Última Ciência*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- 2013. *Servidões*. Porto: Assírio & Alvim.
- HENRY, Michel. 2000. *Incarnation: Une Philosophie de la Chair*. Paris: Éditions du Seuil.
- HESÍODO. 2005. *Teogonia: Trabalhos e Dias*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Introdução, tradução e notas de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- HÖLDERLIN, Friedrich. 2000. *Elegias*. Tradução e prefácio de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim.

- HUSSERL, Edmund. 1950. *Idées Directrices pour une Phénoménologie*. Traduit de l'allemand par Paul Ricœur. [Paris]: Éditions Gallimard.
- 1970. *Expérience et Jugement: Recherches en vue d'une Généalogie de la Logique*. Traduit de l'allemand par D. Souche. Paris: Presses Universitaires de Paris.
- 1972. *Philosophie Première: Deuxième Partie: Théorie de la Réduction Phénoménologique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- 2005. *Investigações Lógicas*, vol. I: *Prolegómenos à Lógica Pura* (de acordo com o texto de Husserliana XVIII). Editado por Elmar Holenstein, tradução de Diogo Ferrer. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- 2007. *Investigações Lógicas*, vol. II, 1.<sup>a</sup> parte: *Investigações para a Fenomenologia e a Teoria do Conhecimento* (de acordo com o texto de Husserliana XIX/1). Editado por Elmar Holenstein, tradução de Diogo Ferrer. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- 2010. *Meditações Cartesianas: Conferências de Paris*. Tradução de Pedro M. S. Alves. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- IONESCO, Eugène. 1967. *Journal en Miettes*. Paris: Mercure de France.
- JABÈS, Edmond. 1991. *Le Livre des Ressemblances*. Paris: Éditions Gallimard.
- JACCOTTET, Philippe. 1985. *Poésie 1946-1967*. Préface de Jean Starobinski. [Paris]: Éditions Gallimard.
- JUARROZ, Roberto. 1992. *Poesía y Realidad*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- KEARNEY, Richard. 1984. *Poétique du Possible: Phénoménologie Herméneutique de la Figuration*. Paris: Éditions Beauchesne.
- 2006. “Epiphanies of the Everyday: Toward a Micro-Eschatology”, in *After God: Richard Kearney and the Religious Turn in Continental Philosophy*. Edition by John Panteleimon Manoussakis. New York: Fordham University Press. 3-20.
- KEATS, John. 1958. *The Letters of John Keats: 1814-1821*, vol. I: 1814-1818. Edition by Hyder E. Rollins. Cambridge: Harvard University Press.
- KIERKEGAARD, Søren. 2012. *Migalhas Filosóficas*. Tradução, introdução e notas de José Miranda Justo. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- KIRK, G. S., RAVEN, J. E. e SCHOFIELD, M. 2010. *Os Filósofos Pré-Socráticos*, 7.<sup>a</sup> edição. Tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.



- KLEE, Paul. 2003. “O credo do criador”, in *Escritos sobre Arte*, 2.<sup>a</sup> edição. Tradução de Catarina Pires e Marta Manuel. Lisboa: Edições Cotovia. 38-45.
- KUMAR, Krishan. 1996. “Modernidade”, in *Dicionário do Pensamento Social do Século XX*, editado por William Outhwaite e Tom Bottomore. Edição da versão brasileira por Renato Lessa e Wanderley Guilherme dos Santos. Rio de Janeiro: Zahar. 473-474.
- LEFEBVRE, Henri. 1962. *Introduction à la Modernité*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 2004. “Introduction à l’œuvre de Marcel Mauss”, in Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, 11<sup>e</sup> édition. Paris: Presses Universitaires de France. IX-LII.
- LEVINAS, Emmanuel 1990. *De l’Existence à l’Existant*. Édition de poche. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- 2000. *Totalité et Infini: Essai sur l’Extériorité*. [Paris]: Kluwer Academic.
- LISBOA, Eugénio. 1984. *O Segundo Modernismo em Portugal*, 2.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- LLANSOL, Maria Gabriela. 2000. *Onde vais, Drama-Poesia?*. Lisboa: Relógio D’Água Editores.
- 2005. *Finita*. Fotografias de Duarte belo, posfácio de Augusto Joaquim. Lisboa: Assírio & Alvim.
- 2006. *Amigo e Amiga: Curso de Silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- 2016. *Um Beijo Dado mais Tarde*. Posfácio de João Barrento, fotografias de Duarte Belo. Porto: Assírio & Alvim.
- LOURENÇO, Eduardo. 1987b. “‘Presença’ ou a contra-revolução do modernismo português?”, in *Tempo e Poesia*. Lisboa: Relógio D’Água Editores. 143-168.
- 1987c. “Dialéctica mítica da nossa modernidade”, in *Tempo e Poesia*. Lisboa: Relógio D’Água Editores. 183-200.
- 1988. “Entre o ser e o silêncio: Cem anos de poesia portuguesa”, in *A Phala: Um Século de Poesia (1888-1988)*. Organização de Fernando Pinto do Amaral, Gil de Carvalho, José Bento e Manuel Rosa. Lisboa: Assírio & Alvim. 202-207.
- 2017. “Da criação como crítica à crítica como criação”, in *O Canto do Signo: Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Gradiva. 100-104.

- LOURENÇO, Jorge Fazenda. 2006. “Introdução”, in Charles Baudelaire, *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*. Antologia, tradução e notas de Jorge Fazenda Lourenço, tradução e notas de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D’Água Editores. 11-18.
- LUCRÉCIO. 2015. *Da Natureza das Coisas*. Tradução, introdução e notas de Luís Manuel Gaspar Cerqueira. Lisboa: Relógio D’Água Editores.
- MACHEREY, Pierre. 1990. *A Quoi Pense la Littérature?*. [Paris]: Presses Universitaires de France.
- MALDINEY, Henri. 2007. *Penser l’Homme et la Folie*, 3<sup>e</sup> édition. Grenoble: Éditions Jérôme Million.
- MALLARMÉ, Stéphane. 1959. *Correspondance: 1862-1871*, 5<sup>e</sup> édition. Recueillie, classée et annotée par Henri Mondor. [Paris]: Éditions Gallimard.
- 1991. *Igitur: Divagations: Un Coup de Dés*. Préface de Yves Bonnefoy. [Paris]: Éditions Gallimard.
- MARINHO, Maria de Fátima. 1989. *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX: Rupturas e Continuidades*. Lisboa: Editorial Caminho.
- MARTINHO, Fernando J. B. 2013. *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, 2.<sup>a</sup> edição revista. Lisboa: Edições Colibri.
- MARTINS, Manuel Frias. 1986. “A mimese do mito”, in *10 Anos de Poesia em Portugal: 1974-1984. Leitura de uma Década*. Lisboa: Editorial Caminho. 64-70.
- 1993. “Matéria negra”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 21 de Dezembro. 9.
- 1995. *Matéria Negra: Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*, 2.<sup>a</sup> edição revista. Lisboa: Edições Cosmos.
- 2021. “A pertinência pública da literatura”, in *A Lágrima de Ulisses*. Porto: Editora Exclamação. 255-265.
- MENDES, Ana Paula Coutinho. 2002. “Da referência em alguma poesia contemporânea: estrutura de horizonte e identidade relacional”, *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 5 (Julho). Organização de Ismênia de Sousa e Maria de Lurdes Morgado Sampaio. 9-39.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1960. *Signes*. [Paris]: Éditions Gallimard.
- 1969. *La Prose du Monde*. [Paris]: Éditions Gallimard.

- 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.
- 1996a. “La doute de Cézanne”, in *Sens et Non-Sens*. [Paris]: Éditions Gallimard. 15-44.
- 1996b. *Notes des Cours au Collège de France: 1958-1959 et 1960-1961*. Préface de Claude Lefort, texte établi par Stéphanie Ménasé. [Paris]: Éditions Gallimard.
- 2011. *L’Œil et l’Esprit*. [Paris]: Éditions Gallimard.
- MESCHONNIC, Henri. 1978. *Pour la Poétique*, vol. v: *Poésie sans Réponse*. [Paris]: Éditions Gallimard.
- MINGYUR RINPOCHE, Yongey (com Eric SWANSON). 2007. *The Joy of Living: Unlocking the Secret and Science of Happiness*. Preface by Daniel Goleman. New York: Harmony Books.
- MOLDER, Maria Filomena. 2017. “Dia alegre, dia pensante, dias fatais”, in *Dia Alegre, Dia Pensante, Dias Fatais*. Lisboa: Relógio D’Água Editores. 93-110.
- MONTAIGNE, Michel de. 1978. *Les Essais de Montaigne*, tome I, 3<sup>e</sup> édition. Édition conforme au texte de l’exemplaire de Bordeaux, préparée par Pierre Villey et réédité sous la direction et avec une préface de V. L. Saulnier. Paris: Presses Universitaires de France.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. 1972. *A Palavra Essencial*, 2.<sup>a</sup> edição. [Lisboa]: Editorial Verbo.
- MUNIER, Roger. 1979. “La déchirure”, in *Le Parcours Oblique*. Paris: Éditions de la Différence. 79-102.
- NANCY, Jean-Luc. 2000. *Corpus*. Paris: Éditions Métailié.
- NETO, João Cabral de Melo. 2014. *Poesia Completa*. Organização, prefácio, fixação de texto e notas de António Carlos Secchin. Lisboa: Glaciar.
- NICOLAU DE CUSA. 2003. *A Doua Ignorância*. Tradução de João Maria André. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- NICOLESCU, Basarab. 1994. *Théorèmes Poétiques*. Préface de Michel Camus. Monaco: Éditions du Rocher.

- NIETZSCHE, Friedrich. 1999. *Para além do Bem e do Mal (Prelúdio a uma Filosofia do Futuro)*. Tradução e notas de Carlos Morujão, prefácio de António Marques. [Lisboa]: Relógio D'Água Editores.
- O'NEILL, Alexandre. 1985. "Desaprender", in *Uma Coisa em Forma de Assim*. Lisboa: Editorial Presença. 25-26.
- PAZ, Octavio. 1990. *Los Hijos del Limo*, 3.<sup>a</sup> edición. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- 1992. *El Arco y la Lira: El poema, la Revelación Poética, Poesía y Historia*. 3.<sup>a</sup> edición. México: Fondo de Cultura Económica.
- PEACOCK, SHELLEY e BROWNING. 1972. *Peacock's Four Ages of Poetry/ Shelley's Defence of Poetry/ Browning's Essay on Shelley*. Edition by H. F. B. Brett-Smith. Oxford: Basil Blackwell.
- PESSOA, Fernando. 1928. "Tábua bibliográfica", *Presença*, n.º 17 (Dezembro). 10. [http://www.pessoadigital.pt/pt/pub/Pessoa\\_Tabua\\_Bibliografica\\_FPessoa](http://www.pessoadigital.pt/pt/pub/Pessoa_Tabua_Bibliografica_FPessoa).
- 1966. "Notas autobiográficas e de autognose", in *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, tradução dos textos ingleses por Jorge Rosa. Lisboa: Edições Ática. 3-83.
- 1980. "O caso mental português", in *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Edições Ática. 165-172.
- 1991. *Obras Completas de Fernando Pessoa*, vol. III: *Poemas de Alberto Caeiro*, 9.<sup>a</sup> edição. Nota explicativa de João Gaspar Simões, notas de Luiz de Montalvor. Lisboa: Edições Ática.
- PINSON, Jean-Claude. 1995. *Habiter en Poète: Essai sur la Poésie Contemporaine*. [Seysssel]: Éditions Champ Vallon.
- PITA, António Pedro. 1991. *O Poético e os Saberes — Oficina do CES*, n.º 28 (Junho). Coimbra: Centro de Estudos Sociais.
- PLOTINO. 2003. *Ennéades*, tome v. Texte établi et traduit par Émile Bréhier. Paris: Les Belles Lettres.
- POE, Edgar Allan. 2005. "The poetic principal", in *Collected Works of Poe*, vol. v. San Diego: Webster's Thesaurus Edition. 111-138.

- PROUST, Marcel. 1906. “Sur la lecture”, in John Ruskin, *Sésame et les Lys: Des Trésors des Rois. Des Jardins des Reines*. Traduction, notes et préface par Marcel Proust. Paris: Mercure de France. 7-58. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k962762/f4.item.texteImage>.
- PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA. 1996. *Teologia Mística* (publicado em *Mediævalia: Textos e Estudos*, n.º 10). Versão do grego e estudo complementar de Mário Santiago de Carvalho. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida.
- RAYMOND, Marcel. 1985. *De Baudelaire au Surréalisme*. Paris: Librairie José Corti.
- RÉGIO, José. 1927. “Literatura viva”, *Presença: Fôlha de Arte e Crítica*, n.º 1 (10 de Março). [1-2]
- 1976. *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, 4.ª edição. Introdução de João Gaspar Simões. Porto: Brasília Editora.
- REHDER, Robert. 2016. *Wordsworth and the Beginnings of Modern Poetry*. New York: Routledge.
- REVERDY, Pierre. 1950. “La fonction poétique”, *Mercure de France*, n.º 1040 (1 avril). 584-592. <https://www.retronews.fr/journal/mercure-de-france/01-apr-1950/118/2734035/16>.
- RICŒUR, Paul. 1975. “Métaphore et discours philosophique”, in *La Métaphore Vive*. Paris: Éditions du Seuil. 323-399.
- 1982. “Imagination et métaphore”, *Psychologie Médicale*, vol. 14, n.º 12. 1883-1887. [http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/articles\\_pr/imagination-et-metaphore-1.pdf](http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/articles_pr/imagination-et-metaphore-1.pdf).
- s.d. *Do Texto à Acção: Ensaio de Hermenêutica II*. Tradução de Alcino Cartaxo e Maria José Sarabando. Porto: Rés-Editora.
- RILKE, Rainer Maria. 1975. *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, 2.ª edição. Prefácio e versão portuguesa de Paulo Quintela. Porto: Editorial Inova.
- 1983. *Poemas: As Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*. Prefácio, selecção e tradução de Paulo Quintela. Porto: Oiro do Dia.
- 1985. *Cartas sobre Cézanne*. Edición de Clara Rilke, traducción de Nicanor Ancochea. Barcelona/Buenos Aires/México: Ediciones Paidós.

- RIMBAUD, Arthur. 1972. *Poésies: Derniers Vers/ Une Saison en Enfer/ Illuminations*. Nouvelle édition établie par Daniel Leuwers. Le Livre de Poche. Paris: Librairie Générale Française.
- 1990. *Lettres de la Vie Littéraire d'Arthur Rimbaud*. Paris: Éditions Gallimard.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. 2008. “A filosofia à venda, a douta ignorância e a aposta de Pascal”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 80 (Março). 11-43.
- SARTRE, Jean-Paul. 1986. *Mallarmé: La Lucidité et sa Face d'Ombre*. Paris: Éditions Gallimard.
- SENA, Jorge de. 1959. “Sobre Modernismo”, in *Da Poesia Portuguesa*. Lisboa: Edições Ática. 229-235.
- SILESIUS, Angelus. 1991. *A Rosa é sem Porquê*. Tradução e prefácio de José Augusto Mourão. [Lisboa]: Editorial Vega.
- SIMÕES, João Gaspar. 1976. *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa: Dos Simbolistas aos Novíssimos*. Porto: Brasília Editora.
- 1980. “Os poetas e os críticos”, *Diário de Notícias*, suplemento “2.º Caderno Cultura”, 14 de Fevereiro. 15-16.
- 1999b. “Sobre a evolução do conceito de poesia moderna”, in *Crítica II: Poetas Contemporâneos: 1938-1961*, t. I, 2.ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 23-43.
- SOLLERS, Philippe. 1968. “Littérature et totalité”, in *L'Écriture et l'Expérience des Limites*. Paris: Éditions du Seuil. 67-87.
- STEINER, George. 1985. “Silence and the poet”, in *Language and Silence: Essays 1958-1966*. London: Faber and Faber. 55-74.
- 1991. *Real Presences*. Paperback edition. Chicago: The University of Chicago Press.
- 2012. *A Poesia do Pensamento: Do Helenismo a Celan*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- STEVENS, Wallace. 1954. *The Collected Poems of Wallace Stevens*. New York: Alfred A. Knopf.
- 1957. *Opus Posthumous (Poems, plays, prose)*. Edited, with an introduction, by Samuel French Morse. New York: Alfred A. Knopf.

- TAGORE, Rabindranath. 2016. *A Asa e a Luz*. Tradução de Joaquim M. Palma. Porto: Assírio & Alvim.
- TORTEL, Jean. 1971. *Limites du Regard: Poèmes*. Paris: Éditions Gallimard.
- 1991. *Progressions en Vue de*. Paris: Maeght Editeur.
- TSE, Lao. 2011. *Tao Te King: O Livro da Via e da Virtude*, 7.<sup>a</sup> edição. Tradução, introdução e notas de António Melo. Lisboa: Editorial Estampa.
- TUZET, Hélène. 1965. *Le Cosmos et l'Imagination*. Paris: Librairie José Corti.
- TZU, Chuang e TZU, Lié. 2014. *A Borboleta Voando no Vazio: Um Encontro com as Raízes do Taoísmo*. Tradução de Joaquim M. Palma. Lisboa: Dinalivro Edições.
- UMBELINO, Luís António. 2009. “Enigma do espaço: fenomenologia e ontofenomenologia da profundidade em M. Merleau-Ponty”, *Phainomenon: Journal of Phenomenological Philosophy*, n.º 18-19. 185-206.
- VALÉRY, Paul. 1957a. “Situation de Baudelaire”, in *Œuvres*, vol. I. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris: Éditions Gallimard. 598-613.
- 1957b. “Le Coup de Dés — lettre au directeur des Marges”, in *Œuvres*, vol. I. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris: Éditions Gallimard. 622-630.
- 1957c. “Lettre sur Mallarmé”, in *Œuvres*, vol. I. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris: Éditions Gallimard. 633-643.
- 1973. *Cahiers*, vol. I. Édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson. Paris: Éditions Gallimard.
- WEIL, Simone. 1991. *La Pesanteur et la Grâce*. Presses pocket. [Paris]: Éditions Plon.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. 1980. *Culture and Value*. Edition by G. H. Von Wright, translation by Peter Winch. Chicago: University of Chicago Press.
- 2015. *Tratado Lógico-Filosófico/Investigações Filosóficas*, 6.<sup>a</sup> edição. Tradução e prefácio de M. S. Lourenço, introdução e comentários de Tiago de Oliveira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- WORDSWORTH, William. 1965. *The Prelude, with a selection from the Shorter Poems, the Sonnets, the Recluse, and the Excursion and Three Essays on the Art of Poetry*.

Edited, with an introduction, by Carlos Baker. New York *et al.*: Holt, Rinehart & Winston [13<sup>th</sup> printing].

— 1986. “Preface”, in Wordsworth and Coleridge, *Lyrical Ballads* [the text of the 1798 edition with the additional 1800 poems and the prefaces]. Edited with introduction, notes and appendices by R. L. Brett and A. R. Jones. London: Methuen. 241-272.

YEATS, W. B. 1936. “Introduction”, in *The Oxford Book of Modern Verse: 1892-1935*. Poems chosen by W. B. Yeats. London: Oxford University Press. v-XLII.

ZAMBRANO, María. 1996. *Filosofía y Poesía*, 4.<sup>a</sup> edición. México: Fondo de Cultura Económica.



## Obras de António Ramos Rosa

### (Roteiro das publicações monográficas)

#### Poesia — volumes de autoria individual

*O Grito Claro*. Colecção A Palavra, n.º 1. Faro: Tipografia Cácia, 1958.

*Viagem através duma Nebulosa*. Lisboa: Edições Ática, 1960.

*Voz Inicial*. Colecção Círculo de Poesia. Lisboa: Livraria Morais Editora, 1960.

*Sobre o Rosto da Terra*. Posfácio de Vergílio Ferreira, ilustrações de Manuel Baptista. Colecção Pedras Brancas. Covilhã: Livraria Nacional, 1961.

*Ocupação do Espaço*. Prefácio de E. M. de Melo e Castro. Colecção Poetas de Hoje. Lisboa: Portugália Editora, 1963.

*Terrear*. Pinturas de Vespeira. Lisboa: Minotauro, 1964.

*Estou Vivo e Escrevo Sol*. Colecção Poesia e Ensaio. Lisboa: Editora Ulisseia, 1966.

*A Construção do Corpo*. Colecção Poetas de Hoje. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

*Nos Seus Olhos de Silêncio*. Colecção Cadernos de Poesia. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.

*A Pedra Nua*. Colecção Círculo de Poesia. Lisboa: Moraes Editores, 1972.

*Ciclo do Cavalo*. Colecção Os Olhos e a Memória. Porto: Limiar, 1975; 2.<sup>a</sup> edição: (Com uma pintura de Franz Marc.) Colecção pequeno formato. Porto: Edições Asa, 2004.

*Boca Incompleta*. Colecção Licorne. Lisboa: Arcádia, 1977.

*A Imagem*. (Com um desenho de Armando Alves.) Porto: O Ouro do Dia, 1977.

*As Marcas no Deserto*. (Extratexto de Carlos Ferreira.) Colecção Subterrâneo três. Lisboa: & etc, 1978; 2.<sup>a</sup> edição: edição bilingue (português/francês). Tradução de Filipe Jarro, prefácio de Pascal Fleury, textos de Roger Munier, Eduardo Prado Coelho e Casimiro de Brito. Colecção O chão da Palavra. Lisboa: Editorial Vega, 1980.

*A Nuvem sobre a Página*. Colecção Poesia do Século XX. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

*Figurações.* (Com um desenho de Augusto Gomes.) Porto: O Ouro do Dia, 1979.

*Círculo Aberto.* Coleção O Campo da Palavra. Lisboa: Editorial Caminho, 1979.

*O Incêndio dos Aspectos.* Prefácio de Vergílio Ferreira. Coleção *inverno*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

*Declives.* Desenhos de Cruzeiro Seixas. Coleção Cábulas de Navegação. Lisboa: Contexto Editora, 1980.

*Le Domaine Enchanté.* (Com um fragmento de uma pintura de Magritte.) Porto: O Ouro do Dia, 1980.

*Figura: Fragmentos.* (Com um desenho de Victor Fortes.) Porto: O Ouro do Dia, 1980.

*O Centro na Distância.* Coleção Licorne. Lisboa: Arcádia, 1981.

*O Incerto Exacto.* Extratexto de Humberto d'Ávila. Lisboa: & etc, 1982.

*Quando o Inexorável.* Capa de Armando Alves. Coleção Os Olhos e a Memória. Porto: Limiar, 1983.

*Gravitações.* Coleção De Viva Voz. Lisboa: Litexa, 1983.

*Dinâmica Subtil.* Coleção Imagem do Corpo. Lisboa: Ulmeiro, 1984.

*Mediadoras.* Lisboa: Ulmeiro, 1985.

*Ficção.* Porto: Edições Nova Renascença, 1985.

*Volante Verde.* Coleção Círculo de Poesia. Lisboa: Moraes Editores, 1986.

*Vinte Poemas para Albano Martins.* Porto: Exercício de Dizer, 1986.

*Clareiras.* Lisboa: Ulmeiro, 1986.

*No Calcanhar do Vento.* Coleção Poesia do Nosso Tempo. Coimbra: Centelha, 1987.

*O Livro da Ignorância.* Capa de José Teófilo Duarte. Coleção Pequenos Continentes. Ponta Delgada: Signo, 1988.

*O Deus Nu(lo).* Capa de Tiago Manuel. Coleção Cronos/Poesia. Viana do Castelo: Centro Cultural do Alto Minho, 1988.

*Três Lições Materiais.* Lisboa: Kairos, 1989.

- Acordes*. Capa de Rogério Petinga. Coleção Graffiti. Lisboa: Quetzal Editores, 1989.
- O Não e o Sim*. Capa de Rogério Petinga. Coleção Graffiti. Lisboa: Quetzal Editores, 1990.
- Facilidade do Ar*. Coleção Caminho da Poesia. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.
- Estrias*. Coleção O Lugar da Pirâmide. Lisboa: Átrio, 1990.
- A Intacta Ferida*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1991.
- A Rosa Esquerda*. Coleção Caminho da Poesia. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- Oásis Branco*. Desenhos de H. Mourato. Coleção Harpa. Lisboa: Átrio, 1991.
- Pólen-Silêncio*. Prefácio de Rui Magalhães, ilustração de David de Almeida. Coleção Os Olhos e a Memória. Porto: Limiar, 1992.
- As Armas Imprecisas*. Capa de Rui Aguiar. Porto: Edições Afrontamento, 1992.
- Clamores*. Coleção Caminho da Poesia. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.
- Dezassete Poemas*. Prefácio de Fernando Guimarães, ilustrações do autor. Lisboa: Editorial Escritor, 1992.
- Lâmpadas com Alguns Insectos*. Capa de Adelino Ínsua. Coleção Arco Imperfeito. Guimarães: Pedra Formosa, 1992.
- O Teu Rosto*. Capa de Adelino Ínsua e do autor. Coleção Arco Imperfeito. Guimarães: Pedra Formosa, 1994; 2.<sup>a</sup> edição: com dois inéditos e um desenho de Hernâni Taveira. Coleção pequeno formato. Porto: Edições Asa, 2001; 3.<sup>a</sup> edição: 2004.
- O Navio da Matéria*. Prefácio de Xosé Lois García, ilustrações de Fidel Vidal. Corunha: Espiral Maior, 1994.
- Tr3s*. Capa de João Vieira. Lisboa: & etc, 1995.
- Delta seguido de Pela Primeira Vez*. Lisboa: Quetzal Editores, 1996.
- Figuras Solares*. Prefácio de João Rui de Sousa, pinturas de González Bravo. Lisboa: Ara-Galeria de Arte/Publicações Dom Quixote, 1996.
- Nomes de Ninguém*. Ilustrações de Luís Filipe de Abreu e do autor. Lisboa: Editorial Escritor, 1997.

- Versões/Inversões*. Colecção Alma Nova. Santarém: O Mirante, 1997.
- À Mesa do Vento seguido de As Espirais de Dioniso*. Capa de Adelino Ínsua. Colecção Arco Imperfeito. Guimarães: Pedra Formosa, 1997.
- A Imobilidade Fulminante*. Ilustrações do autor. Colecção Campo da Poesia. Porto: Campo das Letras, 1998.
- A Imagem e o Desejo*. Lisboa: Universitária Editora, 1998.
- Pátria Soberana seguido de Nova Ficção*. Colecção Uma Existência de Papel. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 1999; 2.<sup>a</sup> edição: com posfácio de Gastão Cruz, 2001.
- O Princípio da Água*. Ilustrações de Luís Nogueira e do autor. Colecção Cronos/Poesia. Viana do Castelo: Centro Cultural do Alto Minho, 2000.
- As Palavras*. Colecção Campo da Poesia. Porto: Campo das Letras, 2001.
- O Aprendiz Secreto*. Colecção Uma Existência de Papel. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2001; 2.<sup>a</sup> edição: 2005.
- Deambulações Oblíquas*. Prefácio de Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Quetzal Editora, 2001.
- O Deus da Incerta Ignorância seguido de Incertezas ou Evidências*. Capa de Adelino Ínsua. Colecção Arco Imperfeito. Guimarães: Pedra Formosa, 2001.
- Nascente Submersa*. Funchal: Livros de Cordel, 2002.
- O Sol É Todo o Espaço*. Ilustração do autor. Lisboa: Editorial Escritor, 2002.
- Os Volúveis Diademas*. Prefácio de Paula Cristina Costa, ilustrações do autor. Colecção Presença dos Poetas. Vila Nova de Gaia: Editora Ausência, 2002.
- Cada Árvore É Um Ser para Ser em Nós* (poemas de *No Calcanhar do Vento* e um inédito). Fotos de Paulo Gaspar Ferreira. Porto: In-libris, 2002.
- Os Animais do Sol e da Sombra seguido de O Corpo Inicial*. Posfácio de António Carlos Cortez. Colecção Uma Existência de Papel. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2003.
- O Que não Pode Ser Dito*. Évora: Casa do Sul, 2003.
- Relâmpago de Nada*. Posfácio de Paula Cristina Costa, capa de Isabel Ferreira Alves. Fafe: Labirinto, 2004.

*Passagens*. Desenho de Maria Keil. Colecção pequeno formato. Porto: Edições Asa, 2004.

*Vogal Viva* (álbum com sete poemas e sete desenhos do autor). Prefácio de Maria João Fernandes, grafismo e fotografias de João Prates, encadernação manual concebida por Vasco Antunes. Lisboa: Centro Português de Serigrafia, 2005.

*Génese seguido de Constelações*. Prefácio de Pascal Fleury, capa de Paulo Ferreira. Colecção Sopro. Lisboa: Roma Editora, 2005.

*A Rosa Intacta*. Desenhos do autor. Fafe: Labirinto, 2007.

*Horizonte a Ocidente*. Capa de Inês d'Orey. Maia: Cosmorama Edições, 2007.

*Em torno do Imponderável*. Desenhos do autor. Évora: Editora Licorne, 2012.

*Uma Folha Leve e Livre*. Ilustração de Miguel Horta. Colecção Meia Lua. Póvoa de Santa Iria: Lua de Marfim, 2013.

### **Poesia — volumes escritos em colaboração**

*Duas Águas, Um Rio* (com Casimiro de Brito). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989; 2.<sup>a</sup> edição: Colecção Uma Existência de Papel. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2002.

*Rotações* (com Agripina Costa Marques e Carlos Poças Falcão). Prefácio de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos. Lisboa: Cadernos Solares, 1991.

*O Centro Inteiro* (com Agripina Costa Marques e António Magalhães). Lisboa: Cadernos Solares, 1993.

*O Alvor do Mundo* (com Maria Teresa Dias Furtado). Colecção Uma Existência de Papel. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2002.

*Meditações Metapoéticas/Méditations Metapoétiques* (com Robert Bréchon). Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

*Bichos Instantâneos* (com Isabel Aguiar Barcelos). Desenhos do autor, prefácio de Hélia Correia. Colecção Trabalhos do Olhar. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2005.

*Vasos Comunicantes* (com Gisela Gracias Ramos Rosa). Prefácio de Maria Teresa Dias Furtado. Fafe: Labirinto, 2006.

## Antologias

- Horizonte Imediato*. Colecção Poesia Século XX. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1974.
- Não Posso Adiar o Coração*. Obra Poética, vol. I (*Viagem através duma Nebulosa, Voz Inicial, Sobre o Rosto da Terra*). Prefácio de Eduardo Lourenço. Colecção Sagitário. Lisboa: Plátano, 1974.
- Animal Olhar*. Obra Poética, vol. II (*Ocupação do Espaço, Terrear, Estou Vivo e Escrevo Sol*). Colecção Sagitário. Lisboa: Plátano, 1975.
- Respirar a Sombra Viva*. Obra Poética, vol. III (*A Construção do Corpo, Nos Seus Olhos de Silêncio, A Pedra Nua*). Colecção Sagitário. Lisboa: Plátano, 1975.
- A Palavra e o Lugar*. Colecção Poesia Século XX. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1977.
- Matéria de Amor*. Prefácio de Arnaldo Saraiva. Colecção forma. Lisboa: Presença, 1983.
- A Mão de Água e a Mão de Fogo*. Posfácio de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos. Colecção Poesia Nosso Tempo. Coimbra, Fora do Texto, 1987.
- Obra Poética*, vol. I (*Viagem através duma Nebulosa, Voz Inicial, Sobre o Rosto da Terra*). Prefácio de António Guerreiro. Coimbra: Fora do Texto, 1989.
- Poemas Escolhidos*. Organização de Maria Filipe Ramos Rosa. Porto/Lisboa: Civilização/Contexto, 1997.
- Antologia Poética*. Selecção, prefácio e bibliografia de Ana Paula Coutinho Mendes. Colecção Poesia Século XX. Lisboa: Círculo de Leitores/Publicações Dom Quixote, 2001.
- A. Ramos Rosa e Casimiro de Brito, *Vagabundagem na Poesia de António Ramos Rosa seguido de Uma Antologia*. Colecção Espaço do Invisível. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2001.
- O Poeta na Rua (Antologia Portátil)*. Selecção e prefácio de Ana Paula Coutinho Mendes. Colecção Finita Melancolia. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2004; 2.<sup>a</sup> edição: 2005.
- Do Domínio Plástico*. Selecção de Agripina Costa Marques, com uma ilustração de Magritte. Colecção pequeno formato. Porto: Edições Asa, 2004.
- Os Quatro Elementos*. Selecção de Agripina Costa Marques, com uma pintura de

Magritte. Coleção pequeno formato. Porto: Edições Asa, 2004.

*Os Signos da Amizade*. Selecção de Agripina Costa Marques, com um óleo de Manuel Baptista. Coleção pequeno formato. Porto: Edições Asa, 2004.

*Poemas da Resistência*. Selecção de Agripina Costa Marques, com uma pintura de Rui d'Oliveira. Coleção pequeno formato. Porto: Edições Asa, 2004.

*Animal Olhar*. Selecção e prefácio de Rosa Alice Branco e Rodrigo Petronio. São Paulo: Escrituras, 2005.

*Poesia Presente*. Selecção de poemas de Maria Filipe Ramos Rosa, prefácio de Tolentino de Mendonça. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

### ***Obra Poética (em processo de edição pela Assírio & Alvim)***

*Obra Poética I* (integra as obras publicadas entre *Viagem através duma Nebulosa* e *No Calcanhar do Vento*, inclusive). Organização e revisão de Luis Manuel Gaspar, com a colaboração de Agripina Costa Marques e Maria Filipe Ramos Rosa. Posfácio de Silvína Rodrigues Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018.

*Obra Poética II* (integra as obras publicadas entre *O Livro da Ignorância* e *Figuras Solares*, inclusive). 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, 2020.

### **Prosa**

*Prosas seguidas de Diálogos*. Fotografia de Inês Rosa Melo. Faro: 4águas Editora, 2011.

### **Ensaio**

*Poesia, Liberdade Livre*. Coleção O Tempo e o Modo. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1962; 2.<sup>a</sup> edição: prefácio de Fernando J.B. Martinho. Lisboa: Ulmeiro, 1986.

*A Poesia Moderna e a Interrogação do Real I*. Coleção Artes e Letras. Lisboa: Edições Arcádia, 1979.

*A Poesia Moderna e a Interrogação do Real II*. Colecção Artes e Letras. Lisboa: Edições Arcádia, 1980.

*Incisões Oblíquas: Estudos sobre Poesia Portuguesa Contemporânea*. Colecção Universitária. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

*A Parede Azul: Estudos sobre Poesia e Artes Plásticas*. Colecção Universitária. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.

### **Seleção e organização**

*Líricas Portuguesas*, IV série. Lisboa: Portugalia Editora, 1969.

### **Epistolografia**

Jorge de Sena e A. Ramos Rosa, *Correspondência 1952-1978*. Edição de Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço, com colaboração de Agripina Costa Marques e Inês Espada Vieira. Lisboa: Guimarães Editores, 2012.

### **Tradução de poesia (publicada em livro)**

*Paul Éluard*. Colecção Tempo de Poesia. Lisboa: Edições Tempo, 1963.

Paul Éluard, *Algumas das Palavras*. Antologia e prefácio de António Ramos Rosa, tradução de António Ramos Rosa e Luiza Neto Jorge. Colecção Cadernos de Poesia. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1969; 2.<sup>a</sup> ed., bilingue: colecção Poesia Século XX. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1977.

Ulalume González de León, *Arquitectura de Signos*. Colecção O Aprendiz de Feiticeiro. Porto: O Oiro do Dia, 1983.

Edwin Honig, *Dádivas de Luz*. Colecção Caminho da Poesia. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.

*Voz Consonante — Traduções de Poesia*. Organização e prefácio de Ana Paula Coutinho Mendes. Colecção O Barco Ébrio. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2006.



## **ANEXOS**

### **Correspondência inédita**



I. CARTAS DE ROBERT BRÉCHON<sup>367</sup>

Anexo 1 – Carta de 24 de Janeiro de 1993

Le Pecq, le 24 janvier 93

Cher António,

Merci de l'envoi de ces trois nouveaux livres de poésie. Dans ces Clamores, qui claquent en effet au vent de la parole plus fortement que dans d'autres recueils, je retrouve tout de même votre univers original; ici, le secret se dit à haute voix. Épopée? ou peut-être, aussi, une sorte de théogonie. Je n'ai pas encore eu le temps de me plonger dans les Lâmpadas, mais j'y devine un retour à une sorte d'occidentisme poétique. Quant aux 17 poèmes, j'y reconnais la pureté dans la sensualité qui est la marque de beaucoup d'autres recueils, dans l'impressionnante liste reproduite page IV, <sup>au recto</sup> après le page de titre. Mais je ne connais pas le livre d'Almeida Mattos (et je ne sais pas qui est Almeida Mattos).

Le commentaire de Fernando Guimarães (que je connais, lui), quand il évoque les Duas águas et les Rotações, ~~est~~ a provoqué dans mon esprit un déclic. Il m'est venu l'idée (folle?) de vous proposer de faire à mon tour avec vous un petit livre de poésie non seulement à deux voix, mais, en plus, bilingue. Cette nuit, alors que le tempête soufflait sur la région parisienne, des commencement de poèmes sont venus, en écriture automatique. Et déjà j'y discerne sinon un thème, du moins une ligne de pente: le mythe grec d'Europe et l'idée du dialogue franco-portugais dans la communauté européenne d'aujourd'hui. un titre? L'enlèvement d'Europe? tout cela est bien abstrait, je le confesse. Mais tout finalement se résout en images.

voici ces ébauches d'esquisses de commencement...

Je vais après-demain à Porto pour le jubilé de Vergílio Ferreira. Je serai à l'hôtel Sheraton. Je n'oublie pas que dans vos qui me l'avez fait connaître, Vergílio. que de chemin parcouru, depuis!

Affectueuses pensées de BNP

Vle Dely

<sup>367</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, Espólio de António Ramos Rosa: N7, caixa 2.

Le Pecq, 24 de Janeiro de 93

Caro António,

Obrigado pelo envio destes três novos livros de poesia. Nestes *Clamores*, que, de facto, batem ao vento da palavra, mais fortemente do que noutras recolhas, encontro todo o seu universo original; aqui, o segredo diz-se em voz alta. Epopeia? Pode ser, também, uma forma de teogonia. Ainda não tive tempo de me lançar a *Lâmpadas*, mas adivinho-lhe uma espécie de ascetismo poético. Quanto aos *17 poemas*, reconheço-lhes a pureza na sensualidade que é a marca de muitas outras recolhas, na lista impressionante reproduzida na página iv, antes da página do título. Mas não conheço o livro de Almeida Mattos (e não sei quem é Almeida Mattos).

O comentário de Fernando Guimarães (que conheço), quando evoca *Duas águas e Rotações*, provocou no meu espírito um clique. Fui tomado pela ideia (tonta?) de lhe propor fazermos um pequeno livro de poesia, não só a duas vozes, mas, mais do que isso, bilingue. Esta noite, enquanto a tempestade caía na região francesa, chegaram-me começos de poemas, numa escrita automática. E já distingo, se não um tema, pelo menos uma inclinação: o mito grego da Europa e a ideia do diálogo franco-português na comunidade europeia de hoje. Um título? *O rapto de Europa?* Tudo isto é muito abstracto, eu sei. Mas tudo se resolve enfim em imagens.

Seguem os primeiros esboços de começos...

Vou depois de amanhã ao Porto, para a jubilação do Vergílio Ferreira. Ficarei no hotel Sheraton. Não me esqueço de que foi você quem me deu a conhecer o Vergílio. Que caminho percorremos desde então!

Atentamente,

Bréchon [?]



Anexo 2 – Carta de 21 de Março de 1993

Le Pley, le 21 mars 93

Cher António,

Ceci n'est pas la séquence qui réplique à votre dernier envoi, mais une nouvelle version de la précédente (n° 5) dont je vous avais adressé un « brouillon ».

Je vous enverrai la séquence suivante (dont n° 7) dès qu'elle sera achevée.

J'ai lu avec bonheur votre lettre et la suite de poèmes (à laquelle je donne le n° 6) qui y était jointe. Oui, sans doute, il y a, dans le premier texte notamment, quelque chose d'un peu didactique qui est chez vous inhabituel ; mais je me réjouis pour ma part de voir le poète de l'orthologie pure revenir pour un moment à l'engagement historique de sa jeunesse. C'est presque un événement dans l'évolution de votre œuvre et de la poésie portugaise contemporaine. Et puis ce premier poème aboutit à un vers gnomonique<sup>(1)</sup> d'une perfection si universelle et intemporelle qu'il a l'air de venir du fond des âges (en j'ai d'abord cru que c'était une reminiscence d'un poète grec ou latin, mais non – cela vient sans doute d'encre plus lovin, hors du temps).

Toute la suite est une sorte d'Art Poétique, que je vois bien venir à cet endroit de notre parcours. Je finis d'ailleurs par croire que le principal ou seul "sujet" de notre commune entreprise, c'est le poème lui-même, en train de se faire. Telle est la fatalité de la poésie moderne, dont la vocation est de sans cesse parler d'elle-même.

Je n'ai pas encore <sup>fait tout</sup> ~~fini~~ de notre entreprise à un éditeur français. J'attends que vous ayez vous-même eu l'accord de votre éditeur portugais et que je connaisse ses propositions pour la réalisation du projet. Mais nous avons le temps. A mon rythme, qui risque de retarder un peu l'ensemble, il y en a sans doute encore pour des mois...

Je ferai le plus vite possible pour la suite. A bientôt,  
affectueusement,

BNP

(1) "mas o fim de uma religião..."

R.

TSP

P.S. Ci-joint une brochure contenant mon éloge de  
Predrag Matvejević, cet ami croate-bosniaque dont je  
vous ai peut-être parlé, qui a obtenu en 1992 le Prix  
européen de l'essai (qu'Éduardo Kowitenski avait reçu  
il y a deux ou trois ans) et en 1993 le Prix du meilleur  
livre étranger en France.

Le Pecq, 21 de Março de 93

Caro António,

Esta não é a réplica sequencial à sua última missiva, mas uma nova versão da precedente (n.º 5), na qual lhe enviei um “rascunho”.

Li com alegria a sua carta e a série de poemas (à qual dou o n.º 6) que vinha junto. Sim, sem dúvida, há, nomeadamente no primeiro texto, qualquer coisa de didáctico que é incomum em si; mas regozijo-me por ver o poeta da ontologia pura retornar por um momento ao engajamento histórico da sua juventude. É quase um acontecimento na evolução da sua obra e da poesia portuguesa contemporânea. E assim esse primeiro poema conduz a um verso gnómico (1) de uma projecção tão universal e intemporal que parece vir do fundo dos tempos (pensei, primeiramente, que era uma reminiscência de um poeta grego ou latino, mas não — vem, sem dúvida, de ainda mais longe, de fora do tempo).

Toda a série é uma espécie de Arte Poética, que creio ser bem-vinda neste ponto do nosso percurso. Acredito inclusivamente que o principal “assunto” da nossa empresa comum é a poesia ela mesma, no seu fazer-se. Tal é a fatalidade da poesia moderna, cuja vocação é falar incessantemente de si mesma.

Ainda não dei notícia do nosso projecto a nenhum editor francês. Espero que tenha tido o consentimento do seu editor português e que eu saiba as suas prerrogativas para a realização do projecto. Mas temos tempo. Pelo meu ritmo, que se arrisca a atrasar um pouco o conjunto, ainda demoraremos sem dúvida uns meses...

Farei por adiantar o mais rapidamente possível. Até breve, afectuosamente,

R.

(1) “mas o fim de uma religião...”

P.S. Segue em anexo uma brochura que contém o meu elogio de Predrag Matvejevitch, o tal amigo croata-bósnio, sobre o qual é possível que já lhe tenha

falado, que ganhou em 1992 o Prémio europeu de ensaio (que Eduardo Lourenço recebeu faz uns dois ou três anos) e em 1993 o Prémio de melhor livro estrangeiro em França.



N7/CR2

Le Plog, le 4 octobre 93

Cher Antonio,

Je travaille maintenant arduement à "notre" livre. Entre-temps, j'ai eu une nouvelle idée pour le titre : Méditations métapoétiques (avec un clin d'œil à Kamartine). Qu'en dites-vous ?

- Il apparaît que l'ensemble risque d'être beaucoup trop long pour n'importe quel éditeur. Je va donc falloir faire des sacrifices.

Je m'astreins à traduire tous vos poèmes, mais je me propose de ne garder pour l'édition française que ceux pour lesquels je serai parvenu à une traduction entièrement satisfaisante, pour la forme comme pour le sens. J'ai donc l'intention de supprimer :


- les poèmes que je ne comprends pas ou que je ne "sens" pas
- ceux que, tout en les comprenant et en les "sentant", je n'arrive pas à traduire convenablement
- ceux enfin dont la version française, même traduite d'une manière satisfaisante, ~~est~~ est faible (en français, l'abondance d'adjectifs donne une impression trop sentimentale).

Même ainsi, il restera, en ce qui concerne votre contribution, entre ~~50~~ et 100 poèmes.

Il faudra ensuite que je termine mes propres textes que j'avais abandonnés en plein chantier, de manière qu'il n'y ait pas une trop grande disproportion entre votre contribution et la mienne.

Je restera enfin à assembler tout cela, ce qui n'ira pas de soi.

Je remanierai ma préface, en fonction de l'évolution de notre projet. Peut-être pourriez-vous écrire vous aussi un texte de présentation en prose, qui viendrait soit en préface, soit en postface (mon propre texte devant alors postface) ?

 J'attends vos réactions et je vous tiens au courant. Amitiés, R.

Le Pecq, 4 de Outubro de 93

Caro António,

Estou a trabalhar assiduamente no “nosso” livro. Entretanto, tive uma nova ideia para o título: *Méditations méta-poétiques* [*Meditações metapoéticas*] (com um piscar de olhos a Lamartine). O que me diz?

Parece que o conjunto se arrisca a ser demasiado grande para qualquer editor. Será, por isso, necessário fazer-se sacrifícios.

Estou a esforçar-me por traduzir todos os seus poemas, mas tenho a intenção de guardar para a edição francesa apenas aqueles em que chegue a uma tradução inteiramente satisfatória, tanto na forma como no sentido. Assim, penso suprimir:

- os poemas que não compreendo ou que não “sinto” [.]

- aqueles que, compreendendo ou “sentindo”, não consiga traduzir convenientemente.

- aqueles, enfim, cuja versão francesa, mesmo traduzida de uma maneira satisfatória, é falha (em francês, a abundância de adjectivos dá uma impressão muito sentimental).

Em seguida, terei de terminar os meus textos, que abandonei em plena composição, de forma a não haver uma grande desproporção entre a sua contribuição e a minha.

Continuarei a organizar tudo isto, o que não será fácil.

Farei alterações no meu prefácio, em função da evolução do nosso projecto. Poderia também escrever um texto de apresentação em prosa, que viria como posfácio ou como prefácio (vindo assim o meu texto como posfácio)?

Aguardarei as suas respostas e mantê-lo-ei informado. Com amizade,

R.

## II. CARTAS PARA ROGER MUNIER<sup>368</sup>

### Anexo 4 – Carta de 23 Agosto de 1976

Lisbonne, le 23 Août 1976

Cher Roger,

ⓐ Il paraît un période un peu difficile en ce qui concerne ma santé (je n'écris guère avant du café et je dors très mal malgré les calmants): en même temps tous mes amis sont en vacances, ce qui aggrave ma dépression. Je lis le plus que je peux, mais j'ai toujours un grand besoin d'écrire que je ne peux toujours satisfaire. J'ai écrit à plusieurs écrivains français en leur demandant des livres ou j'ai commencé leurs œuvres chez mon libraire, mais les premiers peuvent n'arriver aucun livre ne m'arrive et si j'ai un tel besoin de ces livres c'est aussi parce que je sais qu'ils me font nécessaire pour que j'écrive et me débarrasse d'une dépression plus grande. Claude Gattebain m'a pas encore répondu après deux de temps. J'ai un grand besoin d'un autre exemplaire de Argile.

Il y a longtemps que je désire connaître un essai de Yves Bonnefoy qui n'est pas nouvelle dans aucun de ses œuvres. Son titre est "La poésie française et le principe d'identité". Je j'ai vu plusieurs fois cette et qui a paru,

<sup>368</sup> Chancellerie des Universités de Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds Roger Munier, Correspondance reçue par Roger Munier, MUN C 472 (1).



me semble-t-il, dans un revue de philologie belge.  
Relisant un chapitre de Pourquoi le Nouveau latin de  
de S. Doubravský, j'y ai vu une citation de  
cet essai qui a attiré mon désir de le lire.  
Je suppose que vous devez avoir lu cet essai  
et que vous devez avoir aussi le revue où il  
fut publié. Auriez-vous la possibilité de  
faire une photocopie de cet essai et me le  
faire envoyer? Ce serait une grande bonté  
de votre part.

En comment je lis le troisième volume  
de Dialogues avec Heidegger. J'avais oublié  
que je l'avais acquis et je l'ai trouvé par  
hasard dans ma bibliothèque. Votre indication  
m'a porté à le lire, tout d'abord à relire  
principalement "Husserl et Heidegger". Je me  
suis passionné et y a plus de vingt ans  
pour la philosophie de Husserl, dont j'ai  
eu des Méditations Cartésiennes Le Thème de  
la réduction phénoménologique <sup>me fascine</sup> me fascine  
et me fascine encore, mais <sup>maintenant</sup> je suis plus  
incliné à la "pensée de l'être" de Heidegger.  
Cette phrase du livre de Beauplet, p. 115,  
m'a frappé "Il y a... 1, pour Heidegger,  
un il y a de l'arbre qui rend d'abord possible

de perception et nous met devant lui plus  
originalement qu'il n'est mis par le je dans  
une relation exclusive avec celui-ci. je suis à lui,  
l'autre, plus radicalement qu'il n'est à moi,  
et c'est ainsi que si le moi n'est pas en  
moi mais dans le monde. En même temps  
je lis Marges, de Deleuze. Ses analyses sont  
d'une extrême finesse! j'ai beaucoup aimé  
la critique qu'il fait à Levinas, dont je  
relis La Totalité et L'Infini, qui m'émeut  
aussi.

Je vais vous envoyer un livre de poèmes  
d'un grand poète et philosophe du XIX<sup>ème</sup>  
siècle: Antonio de Suenal. Il s'est suicidé  
très près d'un son où il s'était écrit le  
mot Espérance.

Dans l'attente de vos nouvelles, je  
vous salue très affectueusement de ma part

Antony

A. R. Rose

Av. Bealra da Boceja, 3-5-824.

Lisboa 1 - (Portugal).

Lisboa, 23 de Agosto de 1976

Caro Roger,

Estou a passar um período um pouco difícil no que respeita à minha saúde (só escrevo se beber café e durmo muito mal, apesar dos calmantes): ao mesmo tempo, todos os meus amigos estão de férias, o que agrava a minha depressão. Leio o mais que posso, mas tenho sempre uma grande necessidade de escrever, que nem sempre posso satisfazer. Escrevi a vários escritores franceses a pedir-lhes os seus livros ou encomendei as suas obras na minha livraria, mas as semanas passam sem que nenhum livro me chegue. Se sinto uma tal falta desses livros, é também porque sei que eles são necessários para que eu escreva e não caia numa depressão maior. Claude Estebán ainda não me respondeu, passado todo este tempo. Faz-me muita falta um outro exemplar de *Argile*.

Já há muito tempo que quero conhecer um ensaio de Yves Bonnefoy que não foi recolhido em nenhuma das suas obras. O seu título é “La poésie française et le principe d’identité”, que vi várias vezes citado e que apareceu, julgo, numa revista de filosofia belga. Relendo um capítulo de *Pourquoi la Nouvelle Critique*, de S. Doubrovsky, li uma citação desse ensaio que acicatou o meu desejo de o ler. Suponho que tenha lido esse ensaio e que tenha a revista na qual foi publicado. Teria a possibilidade de fazer uma fotocópia desse ensaio e de me enviar? Seria uma grande gentileza da sua parte.

Neste momento, leio o terceiro volume de *Dialogue avec Heidegger*. Tinha-me esquecido de que o tinha comprado e encontrei-o por acaso na minha biblioteca. A sua sugestão levou-me a lê-lo, sobretudo a reler precisamente “Husserl et Heidegger”. Apaixonei-me há mais de vinte anos pela filosofia de Husserl, do qual li as *Meditações Cartesianas*. O tema da redução fenomenológica fascinava-me e fascina-me ainda, mas agora estou mais inclinado para o “pensamento do ser” de Heidegger. Esta frase do livro de Beaufret, p. 115, tocou-me: “Há [...], para Heidegger, um *há* da árvore que torna desde logo possível a sua percepção e nos coloca diante dela de forma mais original do que aquela que o *eu* pode estabelecer

numa relação exclusiva com este. Sou dela, árvore, mais radicalmente do que ela é minha, e assim vejo-a não em mim, mas no mundo...” Ao mesmo tempo, leio *Marges [de la Philosophie]*, de Derrida. As análises são de uma extrema elegância! Gostei muito da crítica que ele faz a Levinas, do qual reli *Totalité et Infini*, que também me toca.

Quero enviar-lhe um livro de sonetos de um grande poeta e filósofo do século XIX: Antero de Quental. Ele suicidou-se perto de um muro no qual estava escrita a palavra Esperança.

Aguardando notícias suas, receba um afectuoso aperto de mão.

António

A. R. Rosa

Av. Barbosa du Bocage, 3 – 5.º Esq.

Lisboa 1 – (Portugal)



Anexo 5 – “Le Domaine Enchanté de Magritte” [anexo à carta de 12 de Março de 1979]

Le Domaine Enchanté de Magritte

Qu'est-ce que nous dit <sup>cette image</sup> ce tableau ? Il dit ce qu'il est :  
il ne le dit <sup>parce</sup> car il n'est pas une parole. Il est plutôt  
un silence, une absence, un vide. Mais tout cela est déjà  
un sens – ou le creux d'un sens, ce qui revient au même –  
c'est qu'il est un signe ; bien que ce signe ne traduise  
<sup>pas</sup> un signifié, il nous renvoie à une infinité de sens, à son  
impossibilité. Ce sens n'est pas l'un d'une multiplicité  
de sens, il est l'insistant du signe, son vide et sa vie,  
tous les signes qu'il ne cesse de nous faire, ce signe incessant  
tout revient en cette immobilité d'un peu dehors qui  
n'est pas seulement la plage, le ciel, les nuages, le  
corps de la femme-statue mais qui est ce qui revient  
dans le regard et le visage de la femme qui ne  
regarde et qui voit. Un dont le regard vide est  
① la vision du peu dehors qui est en même temps  
son dedans. Tout le dedans est en elle le peu  
regard un dehors, du dehors du dedans. Si cela  
est ainsi, c'est que l'extériorité de <sup>l'image</sup> ce tableau  
est elle-même intérieure : son extériorité est ce  
qui est là, le plus extérieur, soit-il tout le  
paysage et le corps qui sont devant nous tels quels,  
soit le monde même que la femme voit et à  
partir du peu dehors qui est en elle et devant  
elle en une vision vide dont la réflexion se pose  
contient en soi ce soi d'un regard dont on ne  
pourrait plus dire qu'il s'extériorise en pure  
contemplation passive. En d'autres termes, le regard  
est la pure extériorité du soi, ce qui est la  
définition même du regard. Mais l'extériorité de



le regard vide est encore plus extérieurement que tout regard,  
car il réfléchit à sa surface tout l'intérieur, bien  
que cette même réflexion (au double sens du mot) soit  
l'ouverture intérieure ou l'ouverture à l'intérieur du  
dehors, du point dehors à partir duquel elle regarde et  
voit en son sein toujours devant elle en une sphère  
où la vision est aussi <sup>la</sup> présence fascinante de ce que l'on  
ne voit pas que l'absence de ce que elle voit : le tout est  
le rien de sa vision : sa pure viduité.

—  
Toute femme est une synthèse du visible et du invisible.  
Non. Elle est visible, elle est invisible — elle rassemble  
tout en sa ressemblance. Elle est pleine parce qu'elle  
est vide. Elle désigne, comme dit Heidegger, une  
"proximité pointaine" et à travers le vide atteint  
① la plénitude du silence et du visage du vide.  
Elle suspend le sens, ainsi le sens est sa venue  
qui n'est pas de venir. Elle suspend le sens cela  
est une forme de pondération inférieure du tout et  
de nous mêmes, car le regard ne passe pas l'ombre  
de la mémoire, le mal du bien ; il considère  
le cercle où point est ce qui est tel quel dans  
une pureté où l'ombre n'est pas abolie. Le regard  
voit tout mais en ce qu'il ne fait que regarder  
à travers, sans <sup>pour</sup> ce qu'il voit. Il ne choisit les  
choses et les êtres, il les traverse en traversant  
le vide du tout. Sa plénitude est le vide. Elle nous  
regarde de l'en-deçà d'ici, non pas de loin, mais  
de la proximité absolue du point dehors.

Qu'est-ce que cette femme regarde? Elle regarde notre  
manque; notre désir, l'objet perdu, l'origine, le mort,  
la vie insaisissable. Elle ne regarde. Elle voit. Elle ne  
voit. Elle regarde. Elle ne voit. Au haut bien du ciel  
et la ~~Comme~~ <sup>elle regarde</sup> ~~du soleil~~ <sup>charnelle de la terre</sup>. Elle est le suprême à qui le  
paraît qu'elle ne voit, mais regarde: le vide; le vide  
du centre. Et elle alors elle voit, mais quand elle  
voit, elle ne voit pas: elle regarde, car le vide du  
centre ne se regarde et peut voir.

Elle ne peut nous voir, car elle nous regarde. Regardons  
- la. Regardons ses yeux, son regard. Nous ne voyons rien  
non de regardons. Les yeux ne se voient pas, car on ne  
peut pas voir la lumière vide du ~~son~~ sans-fond de  
tout. Mais nous pouvons le regarder, car regarder c'est  
se fasciner et ce que nous regardons c'est la fascination  
(E) du vide, du sans-fond.

Mais son visage ne de nous dit-il autre chose? Son  
visage parle du silence de sa beauté et le plus intime  
desire de ce regard visage nous dit que le pur dehors  
qui n'est jamais saisissable est aussi cette terre même  
de la présence, d'un pur être, d'une semblance.  
Le visage nous reconnaît, car il est la  
semblance. Cette ressemblance nous rassure, nous  
nous reconnaît avec nous, c'est notre vraie reconnaissance.  
Ce visage nous accepte en son silence, en sa distance  
proche. Il y a un sourire insaisissable en ce visage  
qui est une acceptation et un amour, une certitude  
dans le mystère de l'être. Il nous attire par  
son retrait qui est la considération de la proximité  
de l'autre de la la pondération de notre présence,



car nous lui sommes présents à travers une contemplation  
qui refuse de regarder ce qui ne doit pas être vu  
mais qui ne voit que ce qui ne doit pas être vu,  
le seul, l'être, le centre où nous sommes pas mais qui  
nirait peut-être en nous, que son regard fait miroir.  
Elle n'est pas vue par nous. Nous la regardons et  
c'est tout son corps qui nous regarde, qui ne cesse  
de nous regarder. Nous faisons voir ses seins,  
nous les voyons mais c'est dans notre regard le  
regard du corps qui nous regarde, ~~qui ne cesse de nous~~  
~~regarder~~. Son corps est une parole et un silence,  
c'est une parole du silence et un silence de la  
parole, et cette parole-silence ~~est~~ en son retrait  
nous garde ce qui nous avais de plus beau : le "domaine  
enchanté" qui ne sait pas répondre que par  
la fascination d'une contemplation infinie qui  
~~ne~~ ne peut pas se détacher en aucun sens  
car elle est l'instant, l'interminable ou  
d'amour, de cet amour innommable ou l'amour  
nomme et ne cesse de nommer dans le silence  
d'amour. Et tout notre regard est le regard  
de ce corps de femme qui dit tout, qui  
identifie tous les contraires, qui à travers le  
visage qu'elle regarde traverse toute la distance  
infinie et se révèle comme la proximité des  
plus lointains pour nous identifier où nous sommes  
le manque et le désir, où nous pouvons que désirer  
l'être et être le désir de l'être.

Antonin Artaud

### *Le Domaine Enchanté de Magritte*<sup>369</sup>

*Nota: Destacamos, com negrito, as passagens que se mantêm iguais ou muito semelhantes na posterior versão édita, em verso, deste texto (ver anexo 5.1).*

**O que nos diz esta imagem/esta pintura?** Ela diz o que é: não o diz, porque não é uma palavra. **Ela é antes de mais um silêncio, uma ausência, um vazio.** Mas tudo isso é já um sentido — ou o vazio de um sentido, o que vem dar ao mesmo —, porque é um signo; ainda que este signo não traduza um significado, ele reenvia-nos a uma infinidade de sentidos, à sua impossibilidade. Este sentido não é o de uma multiplicidade de sentidos, é o incessante do signo, o seu vazio e a sua vida, todos os signos que ele não cessa de criar, aquele signo incessante que se torna, nessa imobilidade, uma pura exterioridade que não é apenas a praia, o céu, as nuvens, o corpo da mulher-estátua, mas que é o que assoma no olhar e no rosto da mulher que não olha e que vê. Ou cujo **olhar vazio é a visão de um puro exterior que é ao mesmo tempo o seu interior. Todo o interior é nela o puro olhar do exterior**, do exterior do interior. Se assim é, a exterioridade desta imagem é ela mesma interior: a sua exterioridade é o que lá está, o mais interior, seja ele toda a paisagem e o corpo que estão diante de nós *como são*, seja o próprio mundo que a mulher vê a partir da pura exterioridade que está nela e diante dela numa visão vazia, cuja reflexão expansiva contém em si esse si de um olhar do qual já não poderíamos dizer que se exterioriza numa pura contemplação passiva. Por outras palavras, este olhar é a pura exterioridade do si, o que é a própria definição do olhar. **Mas a exterioridade desse olhar vazio é ainda mais exterior do que todo o olhar, porque reflecte à superfície todo o exterior**, ainda que essa mesma reflexão (no duplo sentido da palavra) seja a abertura interior ou a abertura no interior do exterior, **do puro exterior a partir do qual ela olha e em si vê**, mas sempre diante dela, **numa esfera em que a visão tanto é a presença fascinante daquilo que não**

---

<sup>369</sup> Texto anexo à carta de 12 de Março de 1979 enviada por Ramos Rosa a Roger Munier. Chancellerie des Universités de Paris, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Fonds Roger Munier, Correspondance reçue par Roger Munier, MUN C 472 (1).

**vemos como a ausência do que ela vê: o tudo e o nada da sua visão: a sua pura vacuidade.**

---

Esta mulher é uma síntese do celeste e do terrestre. Não. Ela é celeste, ela é terrestre — assemelha-se a tudo na sua semelhança. É plena porque é vazia. Ela designa, como diz Heidegger, uma “longínqua proximidade” e através do vazio alcança a plenitude do silêncio e do “signo do vazio”. Ela suspende o sentido. Assim o sentido é a sua chegada que não cessa de chegar. Essa é uma forma de ponderação infinita do todo e de nós mesmos, porque este olhar não separa a sombra da luz, o bem do mal; ele considera o círculo onde tudo é o que é como que numa pureza onde a sombra não é abolida. Este olhar vê tudo, mas como se não fizesse mais do que olhar, sem possuir o que vê. Não distingue as coisas e os seres, atravessa-os ao atravessar o vazio do todo. A sua plenitude é o vazio. Ela olha-nos no além daqui, não de longe, mas a partir da proximidade absoluta do puro exterior.

O que é que esta mulher olha? Olha a nossa falta, o nosso desejo, o objecto perdido, a origem, a morte, a vida inacessível. **Não olha. Vê. Não vê. Olha.** Reúne o alto azul do céu e a plenitude carnal da terra. **É o supremo equilíbrio** porque não vê, mas olha: o vazio; o vazio do centro. E então ela vê, **mas quando vê não vê: olha, porque o vazio do centro não se pode ver.**

**Ela não pode ver-nos, porque nos olha. Olhemo-la, olhemos os seus olhos, o seu olhar. Não vemos nada, olhamo-la. Os seus olhos não se vêem porque não se pode ver a luz vazia do sem fundo de tudo. Mas podemos olhá-la, porque olhar é esse fascinar e o que que olhamos é a fascinação do vazio, do sem fundo.**

Mas não nos diz o seu rosto outra coisa? **O seu rosto fala do silêncio da sua beleza e a discreta plenitude deste rosto revela-nos que o puro exterior que nunca está acessível é também a terra mesma da presença, de um puro tu, de uma semelhança. Este rosto reconhece-nos porque é a própria semelhança. Esta semelhança reúne-nos, reconcilia-nos connosco, é o nosso coração reencontrado. Este rosto aceita-nos no seu silêncio, na sua distância próxima. Há um sorriso**

imperscrutável neste rosto **que é uma aceitação e um amor, uma amizade no mistério do ser. Ele atrai-nos pela sua distância**, que é a consideração da **longínqua proximidade** da ponderação da nossa presença, **pois estamos nela presentes através de uma contemplação que se recusa a olhar o que não deve ser visto** e só vê aquilo que deve ser visto, **o único, o ser, o centro onde não estamos, mas que talvez em nós amadureça, que o seu olhar faz amadurecer. Não a vemos. Olhamo-la e é todo o seu corpo que nos olha, que não cessa de nos olhar.** Podemos ver os seus seios, vemo-los, mas está no nosso olhar o olhar do corpo que nos olha. **O seu corpo é uma palavra** e um silêncio, é uma palavra do silêncio e **um silêncio da palavra**, e essa **palavra-silêncio**, no seu afastamento, olha aquilo que temos de mais bonito: esse “domínio encantado” que só sabe revelar-se pela fascinação de uma **infinita contemplação que não se pode deter em nenhum sentido, porque é o incessante, o interminável sim de amor**, desse amor inominável que o amor nomeia e não cessa de nomear no silêncio de amor. E todo o nosso olhar é o olhar desse corpo de mulher que diz tudo, que identifica todos os contrários, que através do vazio que ela olha atravessa toda a distância infinita e revela-a como a proximidade do mais longínquo para nos identificar onde somos a falta e o desejo, onde só podemos desejar o ser e ser o desejo do ser.

António Ramos Rosa

## Anexo 5.1. – “Le Domaine Enchanté” (versão édita)

### “Le Domaine Enchanté” de Magritte<sup>370</sup>

*A Maria João Seixas*

**O que nos diz a imagem?** Diz-nos o que é e não o diz.

Porque não é uma palavra. **Antes um silêncio,  
uma ausência, um vazio.**

O seu sentido é uma promessa de sentido  
ou o silêncio do sentido que respira e transparece.

Ausência na presença plena,  
Cintilação silenciosa e fixa de um olhar sem fim.

Um olhar vazio de tudo — que vê e não vê  
e só *vê* porque é cego.

Tudo nele é visão, mas a visão vê tudo.

Um signo que aponta a uma infinidade de sentidos  
ou o sentido é infinito. Um sentido impossível.

Este é o aspecto incessante do signo,  
o seu vazio e a sua vida,  
todos os signos de um signo,  
de um incessante signo.

**O olhar vazio é visão de um puro espaço  
onde tudo é exterior e ao mesmo tempo íntimo.**

**Todo o interior é nele o puro olhar do exterior**  
e a profundidade infinita do olhar silencioso.

---

<sup>370</sup> O presente poema foi publicado como plaquete (Porto: O Ouro do Dia, 1980), onde surge datado de 1978/1979, tendo sido recolhido, com pequenas alterações (a supressão de alguns pontos e vírgulas, bem como dos versos “Ela é a harmonia azul do céu/ e a plenitude terrestre. O supremo equilíbrio./ Mas ela não vê. Olha.”), em *O Centro na Distância* (Lisboa: Arcádia, 1981) com o título “Proposições sobre ‘Le Domaine Enchanté’ de Magritte” (cf. OP-I/CD: 825-830).

Tudo o que ele vê a partir do puro espaço,  
o horizonte que está em si e à sua frente  
e vem de dentro, do íntimo exterior,  
e é todo ele olhar em si,  
a pura exterioridade de si mesmo  
que ao abrir-se fecha-se e para dentro se abre.

**Mas este olhar vazio  
é ainda mais exterior do que qualquer olhar  
porque reflecte à superfície todo o exterior  
o puro exterior a partir do qual nos olha  
e em si mesmo vê  
numa esfera  
em que a visão é presença fascinante  
do que não vemos,  
a ausência do que ela vê  
— o tudo e o nada da visão,  
a vacuidade do próprio acto de ver.**

Ela olha... Não. **Não olha. Vê.**

**Não vê. Olha.**

Ela é a harmonia azul do céu  
e a plenitude terrestre. O supremo equilíbrio.

Mas ela não vê. Olha.

Olha o vazio, o vazio do centro.

**E ela vê.**

**Mas quando vê**

**deixa de ver: olha**

**apenas.**

**Porque a visão suspende-se**

**ante o vazio do centro.**



**Ela não pode ver-nos. Ela olha-nos.  
Olhemola.  
Olhemos os seus olhos, o seu olhar.  
Não vemos, olhamos apenas.  
Estes olhos não se vêem.  
Como não se vê a luz vazia,  
a luz do imo,  
o fundo sem fundo do próprio fundo.**

**Mas podemos olhá-la  
porque olhar é deixar-se fascinar  
e o que olhamos é a fascinação do vazio  
sem fundo algum.**

**Mas o seu rosto reflecte a harmonia  
do seu fundo sem fundo com a superfície pura.  
O seu rosto fala do silêncio  
que é o silêncio da sua beleza.  
E a discreta plenitude deste rosto  
revela-nos  
que o puro espaço inacessível  
é também a pura presença da terra,  
a misteriosa transparência de cada ser,  
a plenitude de uma semelhança.**

**Este rosto reconhece-nos  
porque é a própria semelhança.  
Esta semelhança reúne-nos,  
reconcilia-nos connosco,  
é o nosso coração reencontrado.**

**Este rosto aceita-nos no seu silêncio,  
na sua distância próxima.**

É um sorriso de uma serena plenitude,  
**um sorriso de aceitação e amor,  
uma amizade no mistério do ser.**

**Este rosto atrai-nos para uma distância,  
uma longínqua proximidade,**  
ponderação da nossa transparência,  
**porque nela nós estamos presentes  
através de uma contemplação  
que recusa olhar o que não deve ser visto,**  
que atravessa o visível para ver.

**Ela vê o que se oculta no visível,  
o único, o ser,  
o centro onde não estamos,  
mas que talvez em nós amadureça,  
que o seu olhar faz amadurecer.**

**Não a vemos. Olhamo-la.  
E é todo o seu corpo que nos olha,  
que não cessa de nos olhar.**

Vemos o seu corpo.  
Mas é antes o seu corpo que nos olha.

**O seu corpo é palavra e silêncio da palavra.**

A **palavra-silêncio** do seu corpo  
entra no íntimo de nós  
onde recolhe o sonho de viver  
que **só pode revelar-se numa infinita**

**contemplação**

**que não pode deter-se em nenhum sentido**

**porque é o incessante, o interminável sim do amor.**

Anexo 6 – Carta de 20 de Maio de 1983

Lisbonne, le 20-5-83

Ⓧ Cher Roger

Je lis en ce moment Le contour, l'éclat.

Je vous écris pour vous dire que c'est avec passion  
que je vous (re)lis. Je me demande si je connais  
l'expérience, dont vous parlez. Je vois que je  
l'ai connue (peut-être sans savoir...) mais je pense  
surtout que je suis en train de l'y prouver, que je  
la perds toujours. (Bien sûr, elle est aussi une  
perte). Il me semble aussi que j'ai eu pour  
formuler et inventer l'expérience, cette coïncidence  
riche et pleine qui est l'instant de la Présence  
ou son apparition-disparition. Je vis à travers  
le poème ce qu'il dit. Mais comment le  
poème prouve-t-il dire ce qui n'a pas lieu?  
~~le poème commence, continue, mais à partir~~  
~~d'un commencement qui il prouve mais~~  
~~qui se termine aussi. Le poème commence-t-il~~  
absolument à partir de rien? (non pas du  
rien dont vous parlez)! Cela est impensable.

Je ne vois  
pas les  
effets

Si le poème dit, et est, la récupération du paradis c'est par le comas, j'ai connu le paradis, c'est par le paradis est toujours là, dans le là du là, comme nos dites. L'écriture est le sommet de l'expérience, comme nos dites aussi. Mais elle ne le serait si avant, dans l'avant, le poète n'avait éprouvé, ou si éprouvé, la mystérieuse insupportable d'une relation avec le monde (l'inconnu). Le poème commence, certes, mais c'est fait d'un commencement par il pour que nos poésies <sup>de</sup> soient aussi.

Je ne fais pas ces observations méthodiques pour un plaisir à par nos dites. Ce par vous à ce qui est d'une justesse et profondeur insupportables. J'écris cette lettre pour poser très net une question qui me hante. J'essaie de le poser de nouveau: le poème n'est-il pas toujours ses racines dans la profondeur (dans la mystère)? Il y a-t-il des évidences ou il dit ce qui est caché, le mystère.

Il me vient de formuler très net le par si peu net.

Fidèlement, affectueusement,  
votre  
A.T.K.

Lisboa, 20-5-83

Caro Roger,

Leio de momento *Le contour, l'éclat* [O contorno, o brilho]. Escrevo-lhe para lhe dizer que é com entusiasmo que o (re)leio. Pergunto-me se conheço a *experiência* de que fala. Creio que a conheci (talvez sem saber...), mas penso sobretudo que estou a tentar experimentá-la, que a perco sempre. (Com certeza, ela é também uma perda.) Também me parece que escrevo para simular e inventar a experiência, essa coincidência vazia e plena que é o instante da Presença no seu aparecer-desaparecer. Vivo através do poema o que ele diz. Mas como poderia o poema dizer aquilo que não acontece? O poema começa absolutamente a partir de nada? (Não do nada do qual você fala!) Isso é impensável. Se o poema diz, e é, a recuperação do paraíso, é porque conheço, conheci o paraíso, é porque o paraíso está sempre lá, no *lá do lá*, como você diz. A escrita é o auge da experiência, como você também diz. Mas ela não o seria se antes, no *antes*, o poeta não tivesse experimentado, ou não experimente, o mistério insondável de uma relação com o mundo (o desconhecido). O poema começa, é claro, mas a partir de um começo que ele provoca mas que também o suscita.

Não faço estas observações desajeitadas para completar o que diz. O que você escreve é de uma correcção e profundidade insuperáveis. Escrevo esta carta para colocar muito mal uma questão que me envergonha. Tentarei colocá-la de novo: o poema não tem sempre as suas raízes nas profundezas (no mistério)? Ele abala as evidências ou diz o que está escondido, o mistério.

Peço desculpa por formular tão mal aquilo que penso mal.

Fielmente, afectuosamente, seu

António





Das líneas feitas por mim (e as que te enviarei  
o Adolfo) e outras em especial, por Herculano  
Antologia de la Poesia Portuguesa (um pouco)

É difícil escolher sete poetas depois  
de Ferreira, Pessoa e Sá-Carmona. Eu propo-  
-ti esta lista de dez; a saber, onze:

Adolfo Casais Monteiro (<sup>revista</sup> Presença)  
(Vitorino Nemésio)  
(José Gomes Ferreira ?)

José de Sampaio (<sup>revista</sup> Cadernos de Poesia)

Sophia de Mello Breyner

Carlos de Oliveira

Rui Nunes de Andrade

Mário Caspary de Vasconcelos (surrealismo)

António Ramalho Rosa

Herberto Helder

(Luiza Neto Jorge) (Poesia 61)

Por entre parêntesis cuja supressão se pode  
considerar sempre arbitraria, claro. ~~6~~ Ficarão

oito e já não deverão suprimir mais nenhuma. O

Cesário Verde é um poeta do século XIX.

Reculfo não presside certo. Na classe, m. t. e p. t. m. a

António



Lisboa, 2 de Dezembro de 1982

Querido amigo

Escrevo-te à pressa, após recepção da tua carta. Tranquiliza-te, vou mandar-te todo o material de que necessitas para a antologia que vais fazer. Enviar-te-ei amanhã mesmo fotocópias de vários excertos de antologias relativas aos poetas cuja escolha te proponho. Incluirei também os prefácios ou outros estudos sobre poesia portuguesa. Não te posso enviar nenhuma antologia, (porque estão esgotadas) a não ser a *Novíssima Poesia Portuguesa* de E. M. Melo e Castro, mas esta suponho que já a tens. Se não tens esta antologia, também posso enviar-te fotocópias de poemas que irás escolher. As fotocópias que te vou enviar são de três antologias: *IIIª Série das Líricas Portuguesas*, de Jorge de Sena, que abarca o período após o *Orpheu* (Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro), a *IV série das Líricas* feita por mim (eu não te enviei esta antologia) e outra em espanhol, por Angel Crespo, *Antología de la Poesía Portuguesa Contemporánea*.

É difícil escolher sete poetas depois de Fernando Pessoa e Sá-Carneiro. Eu proponho esta lista de dez; ou aliás, onze:

Adolfo Casais Monteiro (revista *Presença*)

(Vitorino Nemésio)

(José Gomes Ferreira?)

Jorge de Sena

Sophia de Mello Breyner (revista *Cadernos de Poesia*)

Carlos de Oliveira

Eugénio de Andrade

Mário Cesariny de Vasconcelos (surrealismo)

António Ramos Rosa

Herberto Helder

(Luiza Neto Jorge) (Poesia 61)

Pus entre parêntesis [aqueles] cuja supressão se pode considerar, embora arbitrária, claro. Ficarão oito e já não deverás suprimir mais nenhum. O Cesário Verde é um poeta do século XIX.

Desculpa esta apressada carta. Um abraço muito afectuoso,

António

Anexo 8 – Carta de 4 de Dezembro de 1982

Am, 4 de Dezembro de 1982

Querido amigo

Envio-te -ei dentro de dias duas encomendas,  
Uma, constituída por fotocópias (das <sup>notas e selecções dos</sup> partes que  
te propus) das seguintes antologias:

1- Antologia de la poesia portuguesa contemporanea,  
tomo I e II, de Angel Crespo, 1982 (As  
notas bibliográficas deste antologia estão  
actualizadas. Poder guiar-te por elas). Edições  
Jucar.

2- Líricas Portuguesas, Terceira Série,  
selecção, notas e prefácio de Jorge de Sena,  
Portugalia Editora, 1958

3- Líricas Portuguesas, Quarta Série, selecção  
notas e prefácio de António Ramalho Rosa, ~~1959~~  
Portugalia Editora, 1968

A ~~segunda~~ <sup>outra</sup> encomenda é constituída de alguns  
seguintes livros:

1 - Poemas Completos  
de Adolfo Casais Monteiro

Rectifica: não pude enviar este obra porque  
está esgotado; em vez dele envio-te fotocópias  
de três ou quatro livros deste poeta.

Os livros são, efetivamente, de muito melhor  
qualidade.

1 - Autobiografia, de Sophie de Mella Bruyner Andersen

2 - Trabalho Poético, de Carlos de Oliveira

3 - Pena Capital, de Maria Cesário de V. Almeida

Possas enviar-te mais livros, na medida que  
este material talvez já seja suficiente. As

fotocópias das autobiografias, em os prefácios  
e as notas, ~~mas também~~ <sup>constituem</sup> tua boa ajuda.

É muito bom o prefácio de autopsia.

espanhola de Angel Casero, e as <sup>suas</sup> notas  
biobibliográficas estão estudadas.

Além deste material, posso enviar-te  
fotocópias (de um prefácio e de poemas de alguns dos  
poetas <sup>tuos</sup> portugueses) de uma autobiografia de



R. M. Melo e Castro, mas eu não sei se tu não  
terias je' esta obra.

Quanto aos poetas <sup>cuja escolha +</sup> ~~que~~ <sup>te proponho</sup> ~~selecionei~~, fiz uma  
primeira escolha dos seguintes poetas:

- 1 - Adolfo Casais Monteiro (Presença)
- 2 - Sophia de Mello e Bryner
- 3 - Jorge de Sena (Cadernos de Poesia)
- 4 - Carlos de Oliveira (neo-realismo)
- 5 - Eugénio de Andrade
- 6 - Mário Cesariny de Vasconcelos (surrealismo)
- 7 - (Ruy Belo)
- 8 - António Ramos Rosa
- 9 - Herberto Helder
- 10 (Luiza Neto Jorge) (Poesia 61)

Seria bom perderes metade estes dez poetas,  
mas no caso de teres de eliminar dois, deverás  
eliminar, um muito pouco muito, Ruy Belo e  
Luiza Neto Jorge (um grande amigo muito e  
um grande poeta, um verás). Se tiveres de  
eliminar ainda outro, não sei ~~qual~~ <sup>qual</sup>  
será. ~~Se~~ <sup>Se</sup> tudo isto, no entanto, está  
dependente de tua própria escolha, e único  
pou ~~de~~ <sup>de</sup> ~~prevalência~~, em última análise.  
~~Para isto~~

Il paraît que ces photographies ont bien disparu  
à travers ces derniers de dies. Vous en avez-elles  
pour vous-même.

Un bonjour de la part de

Antoine

Lisboa, 4 de Dezembro de 1982

Querido amigo

Enviar-te-ei dentro de dias duas encomendas. Uma, constituída por fotocópias (notas e selecções dos poetas que te proponho) das seguintes antologias:

1 – Antología de la poesía portuguesa contemporánea, tomos I e II, de Angel Crespo, 1982 (As notas bibliográficas desta antologia estão actualizadas. Podes guiar-te por elas). Ediciones Júcar.

2 – Líricas Portuguesas, Terceira Série, selecção e prefácio de Jorge de Sena, Portugália Editora, 1958.

3 – Líricas Portuguesas, Quarta Série, selecção, notas e prefácio de António Ramos Rosa, Portugália Editora, 1969.

A outra encomenda é constituída pelos seguintes livros:

1 – Poesias Completas de Adolfo Casais Monteiro

Rectifico: não pude arranjar esta obra porque está esgotada; em vez dela envio-te fotocópias de três ou quatro livros deste poeta.

Os livros que, efectivamente, te envio nesta encomenda são:

1 – *Antologia*, de Sophia de Mello Breyner Andresen

2 – *Trabalho Poético*, de Carlos de Oliveira

3 – *Pena Capital*, de Mário Cesariny de Vasconcelos

Posso enviar-te mais livros, mas penso que este material talvez já seja suficiente. As fotocópias das antologias, com os prefácios e notas, constituem uma boa ajuda. É muito bom o prefácio da antologia espanhola de Angel Crespo, e as suas notas biobibliográficas estão actualizadas.

Além deste material, posso enviar-te fotocópias (de um prefácio e dos poemas de alguns dos poetas que te proponho) de uma antologia de E. M. Melo e

Castro, mas não sei se tu não terás já esta obra.

Quanto aos poetas cuja escolha te proponho, fiz uma primeira escolha dos seguintes poetas:

- 1 – Adolfo Casais Monteiro (*Presença*)
- 2 – Sophia de Mello Breyner
- 3 – Jorge de Sena (Cadernos de Poesia)
- 4 – Carlos de Oliveira (neo-realismo)
- 5 – Eugénio de Andrade
- 6 – Mário Cesariny Vasconcelos (surrealismo)
- 7 – (Ruy Belo)
- 8 – António Ramos Rosa
- 9 – Herberto Helder
- 10 – (Luiza Neto Jorge) (Poesia 61)

Seria bom poderes manter estes dez poetas, mas no caso de teres de eliminar dois, deverás eliminar, com muita pena minha, Ruy Belo e Luiza Neto Jorge (uma grande amiga minha e uma grande poeta, como verás). Se tiveres de eliminar ainda outro, não sei qual será. Tudo isto, no entanto, está dependente da tua própria escolha, a única que prevalecerá, em última análise.

Espero que as fotocópias e os livros cheguem às tuas mãos dentro de dias. Vou enviá-los por via aérea.

Um abraço muito afectuoso,

António



Anexo 9 – Poema “O desenhado corpo” (inédito, s.d.)

O DESENHADO CORPO

Talvez a linha se acenda e continue  
ondeando a página e sendo nós só margem  
de um domínio onde fulge a inocência,  
talvez se revele a transparência inicial  
em que a luz de estar a ver seja a palavra mesma.

Vêm figuras que se espraíam e crescem  
até serem apenas ondulada memória.  
Adensam-se outros corpos e enterram-se no fogo.  
As linhas enovelam-se num defricio exacto.  
A alegria ilumina penumbras de volumes.

Em tensos membros lúcidos e redondos  
move-se o desenhado corpo ligeiro  
e lento. Aumenta a densidade até ao centro  
de um amor que diz o esplendor silencioso.  
Ou só o ar ondeia num planalto de vento.

*António*

*a R. n. n. n.,  
dejeira. de  
em n. n. n.,  
m. n. n. n.,  
em n. n. n.,  
m. n. n. n.*

*António*

Anexo 10 – Poema “Zenão de Eleia” (inédito, s.d.)

Zenão de Eleia

Poderei chegar até àquele ponto  
Zenão de Eleia?  
àquela ponte não posso chegar  
os meus passos nunca chegarão até lá  
porque não posso  
nem ninguém pode atingir o horizonte

Se tu disseres o que estás a dizer  
a tua filosofia seria mais plausível  
mas talvez perderias o paradoxo da sua audácia  
e tornaria-se óbvia  
Sejama o seu pensar ninguém pode chegar ao seu destino  
porque o seu destino se perde em cada passo.  
Por isso em cada passo o ponto vai perdendo  
com o desajo de partir  
Para que cada passo implique o seguinte  
Mas o que dirias tu Zenão  
seoubesses o que te estou a dizer?  
Concordarias tu com a minha concordância contigo?  
ou dirias que ninguém pode sair dos seus passos.

António

Desculpá-me a falta deste poema em  
superficialmente despret.

## Zenão de Eleia

Poderei chegar até àquele ponto  
Zenão de Eleia?  
àquele ponto não posso chegar  
os meus passos nunca chegarão lá  
porque não posso  
nem ninguém pode atingir o horizonte  
Se tu disseses o que estou a dizer  
a tua filosofia seria mais plausível  
mas talvez perderia o paradoxo da sua audácia  
e tornar-se-ia óbvia  
Segundo o que pensas ninguém pode chegar ao seu destino  
porque o seu destino se perde em cada passo  
Por isso em cada passo o poeta vai partindo  
com o desejo de partir  
para que cada passo inaugure o caminho  
Mas o que dirias tu Zenão  
se soubesses o que te estou a dizer  
concordarias tu com a minha concordância contigo  
ou dirias que ninguém pode sair dos seus passos

António Ramos Rosa

Desculpe-me a letra deste poema não ser suficientemente legível.

