

POESIA DO SÉCULO XX

COM ANTÓNIO RAMOS ROSA AO FUNDO

ORGANIZAÇÃO

ANA PAULA COUTINHO MENDES

PORTO 2005

FICHA TÉCNICA

TÍTULO: POESIA DO SÉCULO XX COM ANTÓNIO RAMOS ROSA AO FUNDO

ORGANIZAÇÃO: ANA PAULA COUTINHO MENDES

EDIÇÃO: FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

ANO DE EDIÇÃO: 2005

COLECÇÃO: FLUP e-DITA
ISSN: 1646-1525

CONCEPÇÃO GRÁFICA: MARIA ADÃO

COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO: GRECA, ARTES GRÁFICAS

N.º EXEMPLARES: 300

DEPÓSITO LEGAL: 226035/05
ISBN: 972-9350-94-9

© FACULDADE DE LETRAS

ÍNDICE

SOB O SIGNO DA POESIA: UM POETA ENTRE POETAS	7
FERNANDO GUILMARÃES	15
Os lugares da imagem na poesia de António Ramos Rosa	17
GASTÃO CRUZ	23
António Ramos Rosa: a legitimidade das palavras	25
NUNO JÚDICE	31
A construção do poema em António Ramos Rosa	33
FERNANDO PINTO DO AMARAL	41
Melancolia e plenitude na poesia de António Ramos Rosa	43
PEDRO MEXIA	53
O cavalo é sem porquê	55
DEBATE	67
UM POEMA NO HORIZONTE DE LÍNGUAS VÁRIAS	87

Sob o signo da Poesia: Um Poeta entre Poetas

SOB O SIGNO DA POESIA: UM POETA ENTRE POETAS

Por ocasião da passagem do 80º aniversário de António Ramos Rosa, o Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da Faculdade de Letras do Porto promoveu um colóquio centrado no poeta de Estou vivo e escrevo sol, (re)lido a partir das perspectivas de cinco diferentes vozes da poesia portuguesa contemporânea.

Não é a primeira vez que se assinala e homenageia publicamente essa idade redonda de um escritor, e a explicação mais plausível para o destaque atribuído a este marco temporal tem certamente a ver com o facto de 80 anos, para um escritor (ou para um artista em geral), corresponder já, salvo algumas vocações ou projecções mais tardias, a meio século de dedicação à arte, no caso concreto, à publicação de poesia e ensaio.

É verdade que se tivermos como princípio a data de publicação do primeiro livro, essas bodas de ouro para António Ramos Rosa ocorrerão apenas em 2008, uma vez que a plaquette O Grito Claro veio a lume em 1958, já o seu autor contava 34 anos. No entanto, surgiram aí poemas anteriormente publicados, que remontam a finais da década de 40 e, inícios da década de 50, nomeadamente à época da revista Árvore, publicada entre 1951 e 1953. Por conseguinte, António Ramos Rosa não só escreve e publica há mais de meio século, como é seguramente o nosso poeta contemporâneo vivo que conta com uma obra mais extensa, reunida em livro ou publicada dispersa, por compulsão voluntária de partilha ou por solícita colaboração em múltiplos projectos editoriais.

Tanto pelas suas dimensões como pela sua qualidade e significado no contexto da poesia contemporânea, não é difícil imaginar que a obra ramos-rosiana será objecto, num futuro próximo, de vários encontros e congressos científicos mais alargados, reunindo diferentes especialistas, nacionais e estrangeiros. Não obstante, concordar-se-á certamente que o encontro de que aqui se edita a versão escrita (e mediática), podendo ser uma espécie de prolegómeno desse desejável estudo e debate alargados, representa aquele que será sempre o núcleo mais perene, porque simbólico ou literariamente mais consequente, da recepção crítica à obra de António Ramos Rosa. Com efeito, todo o leitor que é em simultâneo escritor, é quem verdadeiramente define o futuro das formas e dos valores

literários, como oportunamente expôs a ensaísta brasileira Leyla Perrone-Moisés¹.

Obviamente, não está aqui em causa sugerir que só os poetas podem ou devem falar de poesia, à imagem do que pretenderam, por exemplo, teóricos românticos como o alemão F. Schlegel (Lyceum der shoenen Kuenste, §117). Seria no mínimo estranho que defendesse tal princípio no lugar de enunciação donde me é dado apresentar um colóquio concebido e realizado numa Faculdade de Letras. Mas aquilo que não posso deixar de subscrever é que a leitura crítica dos poetas tem um estatuto muito próprio e central no contexto do campo literário, pois, paralelamente a todo o valor simbólico de que se reveste, desde logo pelo estatuto cultural dos seus sujeitos enunciadoreis, representa também um processo reflexivo e auto-reflexivo, explícita ou implicitamente judicativo, de que a própria poesia se vai nutrindo ao longo dos tempos, enquanto “fala de ninguém”, seguindo a expressão adoptada por um dos poetas presentes no colóquio. Tudo o resto faz parte das polémicas que, ciclicamente, têm pautado a vida literária, em Portugal como no estrangeiro, e que visam, na maior parte dos casos, legitimar postos ou redefinir fronteiras de poder simbólico, mais do que discutir princípios estéticos ou deontológicos.

Independentemente do estatuto académico e do percurso profissional de cada um dos cinco intervenientes em “Poesia do Século XX com António Ramos Rosa ao fundo”, foi na qualidade de poetas-críticos que foram convidados a apresentar a sua leitura da poesia ramos-rosiana. Ainda que possa soar como redundante, uma vez que na tradição da modernidade estética todo o poeta é crítico, a expressão hifenizada que surgia na divulgação do colóquio e que aqui reitero, pretende visualizar tanto a associação como a autonomia relativa de cada uma das condições ou, se quisermos, de cada uma das dimensões da escrita.

Poderia dizer-se também ao contrário: estes são críticos-poetas, mas

(1) Cf. Leyla Perrone-Moisés, *Altas Literaturas - Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

como a ordem dos factores não é indiferente, insisto na fórmula “poetas-críticos”, mesmo que não vá ao ponto de considerar que a crítica que fazem seja um subproduto da sua actividade criadora, consoante estabelecia T. S. Eliot para o caso do crítico que também é poeta².

O próprio António Ramos Rosa foi ao longo de toda a segunda metade do século XX um poeta-crítico com uma considerável obra “leitural”, para de novo invocar Leyla Perrone-Moisés num dos seus sugestivos neologismos. Talvez tenha sido mesmo aquele que mais escreveu sobre os seus pares, designadamente sobre os poetas participantes neste encontro (com excepção de Pedro Mexia que começou a publicar praticamente quando o autor de Incisões Oblíquas abandonou a leitura e a crítica mais regular de outros poetas, incluindo as obras de jovens poetas).

Também cada um destes cinco autores já se havia debruçado uma vez ou outra (alguns mais do que uma vez) sobre a poesia ramos-rosiana³. Nunca, todavia, se tinha congregado um painel que abrangesse ao mesmo tempo poetas de sucessivas gerações, reflectindo sobre a obra daquele que é, reconhecidamente, um dos nossos maiores poetas da segunda metade do século XX. O espírito que presidiu à estrutura deste colóquio foi, pois, o de convocar, ou mesmo provocar, uma leitura plural da obra de António Ramos Rosa que, por encadeamento e/ou por cruzamento, reflectisse tam-

(2) T. S. Eliot, *To criticize the critic and other writings*. Ed. ut. *Criticar al critico y otros escritos*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, p. 13.

(3) Para além de referências dispersas em jornais e revistas, veja-se, de Fernando Guimarães: “António Ramos Rosa - a poesia sob a forma de ciclo” in *Colóquio/Letras*, 45, Setembro de 1978, pp. 28-35 e “A reconência de imagens em António Ramos Rosa” in *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989, pp. 45-56; de Gastão Cruz: “António Ramos Rosa poeta realista”, *Diário de Lisboa*, 16 de Abril de 1964, p. 21 e “Nudez, Evidência, Pobreza, nas Palavras de António Ramos Rosa”, *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Plátano Editora, 1973, pp. 121-126; de Fernando Pinto do Amaral: “As palavras mais simples” in *JL*, 8 de Maio de 1984, p. 12 e “António Ramos Rosa: a divina matéria” in *JL*, 30 de Maio de 1989, p. 21; de Pedro Mexia, “Algumas das palavras”, *DNA*, 12 de Maio de 2001, pp. 42-45.

bém alguma da historicidade da escrita-leitura da poesia portuguesa da segunda metade do século XX.

Por formação profissional, por opção (in)consciente ou pela circunstância em si, com uma inevitável componente institucional, as leituras apresentadas não enveredaram propriamente por uma “crítica parcial e apaixonada”, no sentido baudelairiano⁴, à excepção de um ou outro apontamento por ocasião do debate. No entanto, não será de todo impossível recuperar alguns pontos de afirmação e de mutação no pensamento poético da últimas décadas se atendermos quer aos pontos de abordagem escolhidos, quer a algumas das particularidades sublinhadas, ou quer mesmo à forma discursiva de cada uma das leituras dos cinco poetas-críticos. Isto significa que, neste caso, a actividade crítica não contempla apenas duas espécies de relação: a relação da linguagem crítica com a linguagem do autor analisado e a relação da linguagem-objecto com o mundo⁵; nela existe também uma terceira relação implícita, ou seja, uma relação entre poéticas - a do autor analisado e a do autor que analisa. Por outras palavras: apesar de serem textos relativamente breves e manifestamente circunstanciais, não deixam de constituir passagens de uma crítica autoral (para além de um ou outro pormenor autobiográfico).

De resto, foi essa toda a especificidade deste colóquio e todo o nosso privilégio enquanto ouvintes e enquanto participantes no momento de debate, conduzido pelo Professor Arnaldo Saraiva, também ele um leitor atento de António Ramos Rosa, com quem privou durante bastantes anos.

Deixe-se ainda aqui registado que, por motivos de saúde, António Ramos Rosa não esteve presente nesta homenagem que sobrelotou o Anfiteatro Nobre da Faculdade de Letras, num dia de particular e rigorosa tempestade. Mas a sua ausência física foi de algum modo compensada pelas palavras que fez questão de enviar expressamente para o encon-

(4) Charles Baudelaire, “À quoi bon la critique?”, *Salon de 1846* in *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, p. 229.

(5) Cf. Roland Barthes, “Qu’est-ce que la critique?”, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1964, p. 255.

tro. Ousaria até afirmar que essa acabou por ser a forma mais emblemática de Ramos Rosa estar entre nós, porquanto tem sido sempre esse, ao longo do tempo, o seu modo de presença no mundo: aparentemente distante, se não mesmo alheado, embora atento aos mais ínfimos sinais e afectuosamente próximo dos outros pelos gestos das palavras.

Assim, num jogo de espelhos (in)voluntário, mas em todo o caso sintomático, quis António Ramos Rosa que fosse lido na sessão que lhe era dedicada o poema que a seguir se transcreve e com que ele, por seu turno, havia acabado de homenagear um outro poeta e amigo:

A João Rui de Sousa pelo seu aniversário

*Il ne se passe pas grand - chose... mais à condition d'être suffisamment attentif,
on trouve toujours des petits détails à raconter*
Patrick Deville (Longue Vue)

*...é sempre de um outro para um outro
no vazio numa distância
num espaço branco
propício à imagem
a uma metamorfose talvez*

*talvez porque
não perdemos a possibilidade de admirar
o simples insignificante na singularidade indizível
talvez o espaço a cor o gosto
de respirar através de uma sombra
o gosto de um fruto
um fragmento do indivisível
e a ignorância de ver
no ébrio entusiasmo paciente
de sermos nada
na lentidão vaga da visão
entre duas cores ou dois matizes de uma cor
o amarelo e o dourado*

*a música de uma sombra diluída
fronteira flutuante entre duas sílabas
um pequeno pormenor a génese indecisa
de um começo
de uma outra sintaxe
que respira
como o azul no cinzento
a cor viva de um enigma amoroso*

Se ainda alguma dúvida houvesse, teria bastado este gesto remissivo do próprio António Ramos Rosa para esclarecer, em definitivo, que homenagear o autor de “Não posso adiar o amor para outro século” é reconhecer nele o constante “passeur” da poesia: tanto a sua como a dos outros. Numa constante permeabilidade de vozes que, confirmadas na sua presente dignidade, prenunciam já o continuum desviante de um futuro próximo.

Ana Paula Coutinho Mendes

FLUP, Dezembro de 2004



Fernando Guimarães

Porto, 1928

Tal como António Ramos Rosa, revelou-se como poeta na década de 50, mas em rigor a sua estreia foi anterior, dado que o seu primeiro livro, *A Face junto ao Vento* (1956), veio a lume antes de *O Grito Claro*.

Ao pendor reflexivo da sua poesia, cedo se associou a escrita ensaística publicada em revistas, designadamente na *Árvore* e naqueloutra que Fernando Guimarães co-dirigiu – *Eros* (1951-1958), bem como em edições autónomas e regulares de reflexão crítica que remontam ao seu primeiro ensaio — *O Problema da Expressão Poética*, de 1959.

Os seus vários estudos sobre a poesia portuguesa – do Simbolismo até à actualidade – constituem referências bibliográficas fundamentais, e a sua reflexão sobre questões da Modernidade tem-se construído no cruzamento fecundo com a sua formação académica de Filosofia (vd. *Poesia Portuguesa Contemporânea e o Fim da Modernidade* (1989), *Os Problemas da Modernidade* (1994)). Mais recentemente, em *A Poesia Contemporânea Portuguesa* (2002), retomou, com oportuna lucidez, algumas das suas leituras das obras de poetas, do final dos anos 50 aos anos 90.

A problematização da linguagem e a interrogação ontológica ligadas a uma reflexão estética que abarca o diálogo da literatura com as outras artes, têm constituído os núcleos geradores da sua actividade poética, regularmente organizada em livros, de que se poderão destacar *Os*

Habitantes do Amor (1959), *As Mãos Inteiras* (1971), *Tratado de Harmonia* (1988), *O Anel Débil* (1992) e *Lições das Trevas* (2003), para além de não serem de todo alheios àquele que tem sido também o seu importante trabalho de tradução de poesia estrangeira (Byron, Keats, Shelley, Dylan Thomas...), realizado individualmente ou em colaboração com Maria de Lourdes Guimarães.

Os lugares da imagem na poesia de António Ramos Rosa

O lugar que em António Ramos Rosa a imagem desempenha talvez justifique que esta seja considerada não só em relação ao poeta, mas também na sua evolução ao longo dos tempos. Sendo assim, poderíamos pôr esta questão: Qual é o lugar da imagem na poesia? Se olharmos para o passado, verifica-se que os preceptistas tendiam a considerar especialmente as “imagens engenhosas”. É o que faz, por exemplo, Francisco Leitão Ferreira na sua *Nova Arte de Conceitos*, um tratado de retórica publicado em 1721 dentro das coordenadas do Barroco. As imagens engenhosas eram figuras como é o caso da metáfora ou do “conceito”, se dermos a esta última palavra o sentido que lhe era atribuído na época barroca. Ao considerarmos, agora, um preceptista como Cândido Lusitano que, também no século XVIII, opta francamente pelo Classicismo, verificamos que a imagem nos aparece, um pouco surpreendentemente, referida à “fantasia”. É o que se pode ler na sua *Arte Poética*, a qual foi publicada em 1748, isto é, cerca de 25 anos após a *Nova Arte dos Conceitos*. Mas a surpresa que poderíamos ter tido ao encontrar uma palavra como fantasia, tão cara aos românticos, logo desaparece se estivermos atentos a uma passagem como esta: “a fantasia pois unida com o entendimento (e por isso obrigada a procurar algum verdadeiro) pode, e costuma produzir imagens, que ou directamente são para ela **verdadeiras**, ou que directamente parecem tais ao entendimento”.

Há aqui, nesta noção de fantasia, uma certa ambiguidade que tem raízes no pensamento grego, mais precisamente no de Aristóteles que, no *De Anima*, embora a distinga da razão, admite que ela contribui para uma visão do inteligível no sensível. A fantasia ou imaginação é *phaos*, luz. Esta apresentação ou possibilidade de ver que em Aristóteles é ante-predicativa, abre caminho para a aceitação de uma verosimilhança a que Cândido Lusitano, como acontecerá com a generalidade dos retóricos do Neo-Classicismo, se mostrará favorável.

A noção de imagem, efectivamente, está muito ligada à de visualização ou visualidade. Não é raro ela ser associada a um referente físico, à *loci descriptio*. Da fantasia, para que tende a imaginação, passaríamos

para a imitação - a celebrada mimese - que tanta influência há-de exercer no pensamento estético até ao Romantismo.

A reacção romântica relativamente ao Classicismo veio pôr em questão certos pressupostos que convinham a este, nomeadamente uma tradição retórica onde o peso de Aristóteles, Horácio ou Quintiliano se fazia sentir no campo da criação artística, sobretudo na literatura e nas artes plásticas. A imagem do mundo – onde pesava uma cosmologia ou, mais alargadamente, uma metafísica de raiz aristotélica – sofre uma verdadeira convulsão. Essa imagem, no campo da literatura, encontra um elemento mediador que já não é de natureza cosmológica. Tal elemento, que é a linguagem, vai centrar-se no homem. O paradigma da cosmologia é substituído pelo da filologia ou, mais alargadamente, pelo das ciências humanas.

Cada vez mais se afirma o papel que a dimensão verbal desempenha na expressão literária, nomeadamente na poesia. Shlegel refere que a “realidade mediadora de que se serve a poesia é precisamente a mesma pela qual o espírito humano toma consciência e sustenta as suas representações para as exprimir: a linguagem”.

Ora na linguagem não há apenas uma dimensão lógica que permita atingir a verdade. Pode haver, como diz também Shlegel, uma “invenção artística”, a intervenção transfiguradora de uma poética. E precisa esta noção: “a poética é o que nos eleva para além da realidade comum em direcção a um mundo de fantasia”.

Eis de novo a fantasia! Mas, neste novo contexto, ela não é a *phantasia* que supunha o preceptismo clássico, o qual deriva de um conhecimento sensorial através do qual a realidade se vê e sente. A fantasia a que se refere Shlegel é já uma disposição criativa; é, como nos diz, a “invenção artística”.

A imagem, entendida como forma de apropriação do mundo, fica a oscilar entre a sua apresentação e a sua modificação. Com efeito, a imagem do mundo pode ser tanto a representação da realidade como a constituição verbal que permite mediar a figura do mundo. Neste último caso, os pre-

ceptistas falariam em *elocutio*. Mais uma vez haveria aqui uma referência figural. Mas, neste caso, as figuras, que poderiam ser, por exemplo, a metáfora, o símbolo, etc., não se pautam já pela imitação ou mimese, mas pela verosimilhança. Há a considerar aquela “invenção artística” a que se já deu particular ênfase. Passa-se da representação para a apresentação. Como dirá mais tarde Paul Klee, “a imagem não reproduz o visível; torna-se visível”.

Abre-se naturalmente a partir dos românticos o caminho para a poesia moderna. Nela, a imagem deriva para a constituição de figuras que, a partir de uma mediação verbal, promovem uma multiplicidade de sentidos. Octavio Paz, num capítulo de *El Arco y la Lira* que dedica à imagem, diz que o poema não tem mais sentido que o das suas imagens. Mas importa acrescentar que a imagem acaba por ser expressa por uma palavra que tem múltiplos sentidos, pois, de outro modo, a leitura que se fizesse não seria mais que uma espécie de descodificação que impeliaria a imagem do que é enquanto tal para um outro plano, o da conceptualização. O sentido da imagem é, pois, essa multiplicidade.

Octavio Paz é um autor que soube situar-se com a sua obra numa modernidade sobre a qual reflectiu lucidamente. O interesse que lhe mereceu a imagem relativamente à linguagem poética está também presente em outros escritores desde Reverdy ou André Breton, que nos anos 20 acompanham as movimentações surrealistas, a Dylan Thomas que, entre os anos 20 e os anos 50, irá assentar a sua poesia, como nos diz, numa “multidão de imagens” que se perseguem e, entre si, divergem para que cada uma delas se desenvolva numa “constante aparição e destruição”.

Há uma nova experiência que afecta a poesia tal como ela se vai escrevendo em várias latitudes e em várias línguas – aqui limitamo-nos a exemplificar com autores de língua espanhola, francesa e inglesa –, experiência essa que não podia deixar de se fazer sentir no caso da poesia portuguesa.

É nos anos 50 que se situa o início da obra de António Ramos Rosa. A imagem desempenha também um papel importante na sua poesia. De certo modo é da influência surrealista que ela se há-de aproximar,

sobretudo a partir de uma direcção própria que lhe soube imprimir Paul Éluard. O *imagismo* deste poeta que acompanhou de perto o Surrealismo, mas que nele encontrou outras derivas, conseguiu corrigir algumas das arbitrariedades e alguns dos equívocos tão frequentes na escrita dos seus companheiros mais ortodoxos.

A influência surrealista no limiar dos anos 50 foi particularmente importante para a nossa poesia. O Surrealismo retomava um ideal de modernidade que vinha das vanguardas. E aqui surge um equívoco. O aparecimento do versilibrismo com os modernistas, nomeadamente Fernando Pessoa, era interpretado apenas como uma das mais radicais manifestações de vanguarda. O Surrealismo veio dar ao versilibrismo um aprofundamento que passava também por uma libertação da imaginação; mas continuava muito próximo daquele sentido assumidamente negativo – contra a tradição, o passado literário, etc. – que vinha das primeiras vanguardas. Repare-se em poetas como Vitorino Nemésio – cuja obra surge antes do surto tardio do nosso Surrealismo – e de outros poetas mais novos que, todavia, se afirmaram antes dos da geração da *Árvore*, nomeadamente Ruy Cinatti, Sophia de M. B. Andresen, Eugénio de Andrade ou Jorge de Sena. Eles vieram ao encontro de uma expressão poética já longe das veleidades vanguardistas. Por exemplo, em relação aos surrealistas há um afastamento quanto a certos processos, desde as associações livres ao *cadavre-exquis*, compensado pelo modo como se fazia uma exploração do imaginário a que o exemplo de Éluard vinha dar um novo relevo.

De Paul Éluard, o n.º 3 da *Árvore* publica o prefácio do livro *Poesia Involuntária Poesia Intencional*, onde se retoma a bem conhecida afirmação de Lautréamont segundo a qual “a poesia será feita por todos”. Daí a aceitação de que “as palavras dizem o mundo e dizem o homem”. E acrescentar-se-á: “o poeta, na mira das obscuras notícias do mundo, restituir-nos-á as delícias da mais pura linguagem, a do homem da rua e do sábio, da mulher, da criança e do louco”.

É efectivamente no jogo entre uma poesia involuntária – por onde,

nomeadamente, passavam os veios da imaginação surrealista – e a intencional – por onde passava o sentido possível das ideologias – que se iria decidir a posição assumida por alguns poetas dos anos 50. António Ramos Rosa foi particularmente sensível a tais tensões. No texto que serve de apresentação ao primeiro número da *Árvore* – texto não assinado, mas onde se evidencia a contribuição de Ramos Rosa – diz-se o seguinte relativamente à poesia: “o seu fim é eminentemente social mesmo quando a sua mensagem é pessimista”, o que não a impede de “agir sobre o mundo”.

Note-se, no entanto, que uma interpretação demasiado presa à letra desta afirmação poderia conduzir a uma opção de tipo neo-realista que já era vista com a maior das desconfianças; por isso, surge de imediato a necessidade de pôr fundamentadas reservas quanto a tal ponto de vista: “não pode haver razões de ordem social que limitem a altitude ou a profundidade dum universo poético, que se oponham à liberdade de pesquisa e apropriação dum conteúdo cuja complexidade exige novas formas”.

A afirmação deste universo poético faz com que António Ramos Rosa se debatesse com algumas ambiguidades. Em “A poesia é um diálogo com o universo”, que sai no último número da *Árvore*, Ramos Rosa recorre ao pensamento de Tristan Tzara que igualmente se confronta com ambiguidades semelhantes: “A poesia não tem que exprimir a realidade. Ela exprime-se a si mesma. Mas, para ser válida, deve incluir-se numa realidade mais larga, a do mundo dos vivos.” As ambiguidades e os equívocos oscilam entre uma referência existencial humana, a especificidade do poético e uma filosofia total que, como dizia Tzara, correspondia a uma humanista “realidade mais larga” a que o pensamento marxista não era alheio como efectivamente o não foi para ele.

É dentro deste contexto que podemos ler poemas como o “Poema dum funcionário cansado” ou “O boi da paciência” – que saíram no livro *O Grito Claro* (1958) – ou, tendo aparecido no primeiro número da revista *Árvore* (1951), “Viagem através duma nebulosa”, o qual se abre para um mundo imaginário mais desenvolvido.

Mas a poesia, de Ramos Rosa evoluiu e o seu imaginário ganhou então

outras dimensões. Dir-se-ia que as imagens passaram a ocupar outros lugares, na procura de uma expressão libertadora. Aparece, deste modo, o que seria um outro “mundo aberto”. Não é na realidade que se procura a origem directa das imagens, como acontece nos dois poemas citados de *O Grito Claro*, mas, como diria Breton, é “o imaginário que tende a tornar-se real”.

Uma realidade nova surge e nela, paradoxalmente, é a transfiguração que permitirá identificar as coisas. Cada poema prossegue como um “navio de matéria” para, através de um complexo cruzamento de imagens, encontrarmos nele as árvores, os astros, o vento, a presença da mulher, a água, o espaço - encontro esse que se faz de tal modo que todas as imagens são, afinal, “a substância / que quer a liberdade”.

Fernando Guimarães



Gastão Cruz

Faro, 1941

Conterrâneo de António Ramos Rosa, é ainda em Faro que inicia a sua já longa ligação pessoal e intelectual com o poeta de *Voz Inicial*. Este viria, aliás, a constituir uma importante referência para a chamada “Poesia 61”, de que Gastão Cruz foi um dos principais impulsionadores, e no âmbito da qual surgiu o seu primeiro título – *A Morte Percutiva*. Logo depois, ao livro *A Doença*, de 1963, seguiram-se muitos outros, de que se poderá salientar, nos anos 70, *Teoria da Fala e Campânula*, e na década de 90, *As Leis do Caos* e *As Pedras Negras*, para além dos recentemente publicados *Rua de Portugal* (2002) e *Repercussão* (2004).

Autor de uma poesia marcadamente centrada sobre o trabalho da palavra, nem por isso ela deixou de se reclamar e mostrar vinculada ao real, apesar de os seus últimos livros parecerem sugerir que essa ligação é agora mais evidente. De resto, foram marcantes as polémicas em que Gastão Cruz se envolveu sobre o sentido de “poesia realista” ou do alegado “regresso ao real” a partir de meados da década de 70. Marcante foi também a sua leitura da mais significativa poesia portuguesa contemporânea, publicada em 1973, com o título de *A Poesia Portuguesa Hoje*, corrigida e aumentada em 1999. Actualmente, a sua actividade crítica tem-se desenvolvido essencialmente no âmbito da revista *Relâmpago* de que é um dos directores, bem como no trabalho de edição, de que se destaca a criteriosa escolha e apresentação de *Quinze Poetas Portugueses do Século XX* (2004).

Gastão Cruz tem também levado a cabo um trabalho notável com actores, no âmbito da leitura pública da poesia e, de uma forma geral, da sua divulgação no meio escolar.

António Ramos Rosa: a legitimidade das palavras

Em 1957, ainda antes de António Ramos Rosa ter publicado qualquer livro, Adolfo Casais Monteiro, afastado de Portugal pela ditadura salazarista para um exílio de que não regressaria, escrevia no *Jornal do Brasil*:

“A poesia de António Ramos Rosa deixa ver bem claramente que vem depois do surrealismo e que também foi caldeada, não direi no neo-realismo, mas naquilo que na autêntica expressão poética corresponde a este, ou seja: o não se sentir alheio à vida de todos os homens, não pedir presentes individuais aos deuses, não se ter como enviado de Deus, etc., em suma, de ser humano entre os humanos. (...) António Ramos Rosa impõe-se à primeira vista, acho eu, como um poeta de profunda autenticidade; nos seus versos não há uma imagem que não venha dum lugar “habitado” – quero eu dizer: que não tenha sido alimentada por qualquer coisa muito viva dentro dele, seja na ideia, seja no coração, seja no instinto. São “verdadeiros”, e falam da vida sem deixar de falar de experiências íntimas. São sinais duma luta pela expressão, e não exercícios, nem habilidades de circo. São poesias.”

Se cito este texto já remoto, mas que poderemos considerar histórico, de Casais Monteiro – de entre os poetas e críticos presencistas, porventura o mais aberto à evolução que a poesia portuguesa vinha tendo – é porque ele me parece definir com exactidão os começos da obra poética de António Ramos Rosa, traçar precisamente as coordenadas em que o seu aparecimento se situa. Descrevendo a poesia de Ramos Rosa como pós-surrealista e pós-neo-realista, Casais mostra uma percepção clara do momento da história da nossa poesia em que o autor de “O tempo concreto” plenamente se afirma como um dos poetas mais representativos da poderosa síntese que caracteriza a década de 50 - síntese que é, não apenas do neo-realismo e do surrealismo, mas inclui a recém-reunida obra de Fernando Pessoa, nas edições da Ática, e mesmo algumas experiências com origem nos *Cadernos de Poesia*. A revista *Árvore*, que Ramos Rosa dirigiu, com Raul de Carvalho, Luís Amaro, José Terra, António Luís Moita e, por fim, também Egito Gonçalves, foi, de alguma forma, o órgão dessa riquíssima confluência, em si concentrando o que era mais mo-

dermo e renovador na poesia da época (e até politicamente mais progressista, o que a censura do Estado Novo intuiu, impedindo a continuidade da revista).

Convém não esquecer que a primeira parte daquele que é, verdadeiramente, o primeiro livro de Ramos Rosa, *Viagem através duma Nebulosa*, de 1960, volta a intitular-se *O Grito Claro*, tal como a *plaque* de 58. Porém, os poemas aí incluídos não são exactamente os mesmos desta, mas somente aqueles que o autor remete para um período de produção compreendido entre 1945 e 1952. Alguns dos poemas do primeiro *O Grito Claro* figuram, no livro de 1960, numa terceira parte intitulada *Poemas Nus* e datada de 1953-1958. Estando inseridos no novo *O Grito Claro* poemas como o que tem esse mesmo nome (e que não aparecia não caderno de 1958) e “Não posso adiar o amor para outro século”, “O funcionário cansado”, “Sílabas”, “O tempo concreto”, “O boi da paciência” ou “Telegrama sem classificação especial”, por exemplo, não admira que a data inicial de 1945, altura em que Ramos Rosa, integrado no MUD Juvenil, desenvolveu, aliás, actividade política contra o regime, seja significativa para uma aproximação da sua poesia inicial aos sectores mais valiosos da tão injustiçada poesia neo-realista, nomeadamente a um Políbio ou a um Manuel da Fonseca, com cujos “Coro dos empregados da Câmara” e “Romance do terceiro-oficial de finanças” tem evidente relação o “Poema dum funcionário cansado” de Ramos Rosa (como, de resto, “o dia burocrático” do sujeito poético de “Um adeus português” de Alexandre O’Neill). E não é menos certo, por outro lado, que vários dos poemas dessa fase de Ramos Rosa, como “Viagem através duma nebulosa” ou “Telegrama sem classificação especial”, não devem menos ao surrealismo do que alguns dos poemas da mesma época de O’Neill e Mário Cesariny.

É interessante observar como alguns dos mais poeticamente eficazes e veementes poemas contra a ditadura, ou de feroz crítica social, se situam, não tanto na poesia neo-realista, cujos melhores momentos pertencem ao domínio do lirismo ou até do intimismo (*Os Dias Íntimos* se intitula um dos

melhores livros de João José Cochofel), mas em poetas como Ramos Rosa, O'Neill e Cesariny, e outros, como Sophia, Ruy Belo, Luiza, Fiama, Armando Silva Carvalho ou Fernando Assis Pacheco, já na década de 60.

O “funcionário cansado” que fala no poema de Ramos Rosa (“Sou um funcionário apagado/um funcionário triste/a minha alma não acompanha a minha mão/Débito e Crédito Débito e Crédito/a minha alma não dança com os números/tento escondê-la envergonhado/o chefe apanhou-me com o olho lírico do quintal em frente/e debitou-me na minha conta de empregado(...)”), esse “funcionário”, dizia, está realmente, como já atrás referi, próximo do protagonista de “Um adeus português” de Alexandre O'Neill, provavelmente o mais violento poema político que em Portugal se escreveu, a mais enérgica denúncia da opressão a que estava sujeita a maioria dos que viviam em Portugal nesses tempos tenebrosos:

Não podias ficar nesta cadeira
onde passo o dia burocrático
o dia-a-dia da miséria
que sobe aos olhos vem às mãos
aos sorrisos
ao amor mal soletrado
à estupidez ao desespero sem boca
ao medo perfilado
à alegria sonâmbula à vírgula maníaca
do modo funcionário de viver.

O “dia burocrático”, “o modo funcionário de viver”, essas prisões quotidianas, não poderiam ser ignoradas pela melhor poesia desses anos asfíxiantes. Como diz também Mário Cesariny, “entre nós e as palavras, os emparedados/e entre nós e as palavras, o nosso dever falar”. Disso nos fala igualmente um outro poema central deste período da poesia de Ramos Rosa, “O boi da paciência”:

Teoricamente livre para navegar entre estrelas

minha vida tem limites assassinos
(...)
Deixem-me livre por um momento em qualquer parte
para uma meditação mais natural e fecunda
que me afogue o sangue!
Recomeçar!

A aspiração a uma liberdade negada, num contexto histórico bem definido, onde são impostos à vida “limites assassinos”, irá ser o motor da própria poesia, o seu ponto de partida.

Em vez de o protesto ou o combate social e político se situarem no plano de uma linguagem convencionalmente reivindicativa, como aconteceu em alguns casos, nas décadas de 40, 50, e mesmo 60, António Ramos Rosa concentra na palavra o poder de libertação mais absoluto (“não posso adiar para outro século a minha vida/nem o meu amor/nem o meu grito de libertação”), dele fazendo a própria essência da extraordinária aventura da poesia. A liberdade torna-se a ideia-chave de toda a sua importantíssima teorização como crítico, na defesa de uma poesia verdadeiramente moderna. O primeiro livro em que Ramos Rosa reúne os seus ensaios, em 1962, intitula-se *Poesia, Liberdade Livre*. E no livro de ensaios seguinte, o primeiro volume de *A poesia moderna e a inter-rogação do real*, de 1979, afirma: “A arte moderna nasceu sob o signo da liberdade”.

A acentuação deste conceito, a batalha, com algumas polémicas pelo meio, pela imposição de uma “lógica” própria da poesia, em tudo diversa da lógica do senso comum e dos racionalismos que esterilizam a imaginação, foi um não pequeno impulso para a formação de uma nova geração de poetas, que viram no autor de *Voz Inicial* um precursor dos variados experimentalismos que caracterizariam a década de 60. A estratégia de valorização da palavra como elemento nuclear do discurso poético é, realmente, Ramos Rosa quem a funda e a teoriza também na própria poesia. Até num poema tão insuspeito de tentações experimentalistas como “O funcionário cansado” encontramos uma enumeração

que reforça o peso de cada palavra e aumenta o seu valor como imagem: “Soletro velhas palavras generosas/Flor rapariga amigo menino/irmão beijo namorada/mãe estrela música”. E outro poema bem representativo, “O único sabor”, de *Voz Inicial*, estrutura-se segundo uma fortíssima dinâmica de justaposição de sucessivas imagens, que lutam pela definição desse “sabor oculto”, “esse sabor original, fonte de todo o sabor”, que, mais uma vez, poderá ser a metáfora da natureza e da origem ocultas da poesia. No mesmo livro, outras palavras são convocadas, para a definição de um espaço: “E certas palavras prazer/mágoa água plenitude/a cor navegando alta/a casa com flores e chamas”.

É neste sentido, o da “ocupação” de um “espaço” que se identifica com a própria linguagem poética, um espaço de liberdade construído com a liberdade das palavras e com a livre associação das imagens, que a poesia de António Ramos Rosa incessantemente se dirige, formulando e reformulando artes poéticas que apontam para o imperativo de recuperar a “voz inicial”, o despojamento da “pedra nua” (“Poemas nus” se chamava a terceira parte do seu livro *Viagem através duma Nebulosa*), de conseguir para o poema “a facilidade do ar”. De algum modo, o seu projecto não anda muito longe da procura de pureza de Sophia, da definição das palavras como “um cristal” ou como “orvalho apenas”, de Eugénio de Andrade, ou da equação entre o peso das palavras e a necessidade de para elas conseguir a “leve têmpera do vento”, enunciada por Carlos de Oliveira em *Cantata*.

É significativo que António Ramos Rosa tenha intitulado um dos seus mais recentes livros *As Palavras*. É uma ousadia que, provavelmente, só ele poderia cometer sem que tal título soasse a um irrecuperável lugar-comum, depois de tantos, e mesmo, ou sobretudo, ele próprio, terem levado quase à exaustão o tema das palavras. Porém, o que noutro poeta poderia afigurar-se-nos inaceitável resulta em Ramos Rosa perfeitamente legítimo. Coerentemente com toda uma obra que, se contarmos com a sua aparição nas páginas da *Árvore*, se estende por mais de uns fecundíssimos cinquenta anos, ele vem novamente dizer-nos que só as palavras

podem dar corpo às emoções, às ideias, às múltiplas experiências vividas, que concorrem numa torrente informe para se transformarem em algo que tem um som, que tem um sentido (que, todavia, “não está em parte alguma”, como nos diz no poema “O sentido”, de *Acordes*), para a espécie de milagre que é a fixação dessas experiências, dessas ideias, em corpos de sílabas, animados de vida própria, independentes já da sua, incerta, aliás, origem existencial. O que Ramos Rosa nos repete é a lendária advertência de Mallarmé de que “a poesia se faz com palavras”. Tem autoridade e, como disse, toda a legitimidade para o fazer, porque ninguém como ele, na poesia portuguesa do século XX, lutou tanto pela afirmação de uma poesia e de uma poética em que as palavras fossem, na sua nudez, as detentoras dos sonhos de que o poeta é mensageiro, - em que “as palavras mais nuas/as mais tristes” “se reunissem para uma alegria nova”. Como o poeta cedo nos disse:

As palavras mais nuas
as mais tristes.
As palavras mais pobres
as que dormem
na sombra dos meus olhos.
Que alegria elas sonham, que outro dia,
para que rostos brilham?

Gastão Cruz



Nuno Júdice

Meixilhoeira Grande, 1949

Embora também algarvio, foi mais tarde, já em Lisboa, que veio a cruzar-se com o poeta de *Viagem* através duma nebulosa, nomeadamente quando ambos publicavam na revista *O Tempo e o Modo*.

Tendo-se estreado em 1972, com *A Noção do Poema*, onde é clara a tendência para uma poesia de reflexão metatextual, a sua obra tem revelado, desde então, várias cambiantes em termos discursivos, prevalecendo contudo uma importante componente autoreflexiva, ancorada num lirismo sábio e melancólico, não raro subtilmente irónico.

Autor verdadeiramente polígrafo, a sua bibliografia não é apenas vasta no domínio da poesia, onde se têm sucedido, com grande regularidade, livros tão significativos para o discurso poético contemporâneo como *O Mecanismo Romântico da Fragmentação* (1975), *Um Canto na Espessura do Tempo* (1992), *Meditação sobre Ruínas* (1995), *Teoria Geral do Sentimento* (1999), *Cartografia de Emoções* (2001) ou *O Estado dos Campos* (2003). São já várias também as suas obras de ficção – *Plâncton* (1981), *A Manta Religiosa* (1982), *Roseira de Espinho* (1994) *Por todos os Séculos* (1999), *A ideia de amor e outros contos* (2003), *O Anjo da Tempestade* (2004), para além de algumas incursões teatrais como *Antero - Vila do Conde* (1979) ou *Flores de Estufa* (1993).

A sua obra criativa tem-se feito acompanhar de uma escrita ensaística (a que não é, de todo, alheia a sua actividade académica), no âmbito da qual

não só tem reflectido sobre a criação poética em geral, como também tem desenvolvido leituras muito perspicazes de obras de autores nacionais e estrangeiros, num espectro que, se privilegia a contemporaneidade, nem por isso deixa de abarcar quer o período medieval, quer poéticas oitocentistas: *O Espaço do Conto no Texto Medieval* (1991), *O Processo Poético* (1992) e *As Máscaras do Poema* (1998).

A construção do poema em António Ramos Rosa

Há um modelo de poema em Ramos Rosa; e toda a sua obra é um projecto em construção, visando atingir esse poema no fim do que se pode designar como a imensidade de uma escrita. Por contraposição ao «poema vertical» de Roberto Juarroz, que é uma das referências de Ramos Rosa, poderíamos indicar, no seu caso o projecto de um «poema infinito», em que o processo expansivo da escrita não encontra outro limite que não seja o do próprio espaço poético.

Há, por outro lado, um início e um fim: o caos e a ordem, que são os dois pólos deste percurso:

A música começa
no deserto do não
(no túmulo do quarto
as sílabas são mudas) (p. 62)¹

A este princípio que inscreve a negatividade e o silêncio no espaço «uterino» de um quarto, contrapõe-se o início da ordem designada como a «música», ou seja, o próprio princípio rítmico da poesia. A matéria que vai servir para a construção do poema tem a sua origem no húmus verbal – sílabas e palavras – que constitui a génese da linguagem poética:

Sílabas.
O álcool de Dezembro é frio e rouco.
O cigarro amarga. É um cigarro clínico.
Sílabas.
Com sílabas se fazem versos. (p. 44)

Essa matéria é o ponto de partida para o que parece ser uma deriva imagética: a «sílabas» sucede um verso que inscreve o tempo – «o álcool de Dezembro é frio e rouco» – e um outro que junta ao álcool a referência ao tabaco («O cigarro amarga. É um cigarro clínico») instalando-nos num espaço que podemos identificar como o espaço da criação ou da

(1) Todas as citações são extraídas da *Antologia Poética*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 2001.

boémia (escrita/álcool/tabaco).

No entanto, esta saída do espaço do poema para o espaço do mundo (mesmo que seja um mundo ligado à literatura, pela conotação «boémia» do álcool e do tabaco), é fechada quando se regressa a «sílabas», com a conclusão «com sílabas se fazem versos», que instala a sua lógica fractal do universo expansivo do poema no mundo restrito da escrita. O tema da escrita, então, não é tanto uma concentração semântica resultante do problema da palavra como um refrão que intervém de forma recorrente, impedindo à escrita uma deriva «excêntrica» ao poema:

E com as palavras de vento e de pedras, invento o vento e as pedras, caminho um caminho de palavras. (p. 67)

Ramos Rosa entende a poesia como um espaço, sendo a escrita o meio que permite ao poeta desbravar o campo da linguagem que ela lhe oferece e conhecer o rumo que conduz ao poema. A insistência nas imagens do «vento» e das «pedras», por outro lado, corresponde a uma preocupação cardeal, sendo adjuvantes desse percurso que ele vai fazendo, deixando as suas marcas, como no conto infantil, para que o regresso seja possível, sendo que neste percurso há, sempre, a necessidade de voltar ao princípio para recomeçar, a partir de uma «brancura» que, mais do que a pureza, designa o instante original do poema.

Esse instante é concebido como a casa vazia que as palavras terão de habitar, esvaziando do seu interior uma linha de fuga lírica, ou seja, a subjectividade que contraria o peso da linguagem. Não se procure, por isso, esse sujeito lírico, num espaço marcado pela «ausência», sendo a partir dela que a presença se afirma, numa dimensão fantasmática a que a escrita dá corpo:

A coincidência da ponta do lápis
com a ponta da sombra do lápis
convida a uma coincidência de todos os pontos
da incoincidência vasta em que escrevo. (p.82)

A consciência deste lugar de ruptura, ou de desencontro ausência/pre-

sença, no instante da escrita, é então o motor do poema, desembocando no processo construtivo desse espaço poético onde é fabricada a «presença» real do ser escrito. É nesse diálogo com o silêncio do poema que a palavra se liberta, ganhando uma voz que se substitui à expressão subjectiva (por material que seja, como na heteronímia pessoana):

Aconteceram hoje palavras como folhas
na tua nuca de silêncio.
Como pássaros que ainda mais dizem o céu,
como pedras que ainda mais dizem a terra,
aconteceram hoje palavras que disseram
o nosso encontro em fuga. (p. 86)

A questão do dizer é colocada pelo silêncio, ao qual o poeta arranca essas palavras que estão dentro dele, num conflito que decorre da própria natureza da palavra-objecto, a palavra-pássaro ou a palavra-pedra, na sua realidade elementar (céu e terra), a qual é contrariada pelo processo dos significados que a envolvem e que a esvaziam da sua materialidade significante para a conduzirem à abstracção. Há, por isso, algo de anti-malarmeano em Ramos Rosa, na medida em que ele contraria a «sugestão» para propor a evidência, num plano solar que procura iluminar, e não obscurecer, o sentido.

Assim, o poema ganha uma dimensão especular desse horizonte espacial em que a sua realização se torna possível. A palavra, neste sentido, não se limita à transparência de um significado que a percorre, e nela se esgota; pelo contrário, abre-se num outro mundo em que as coisas são interrogadas pelo vazio espacial desse poema nascido da «nudez da palavra»:

És palavra ou és corpo nascido em nada?
é de mim que nasces ou do mundo solta? (p.116)

Esta interrogação, que remete para o campo filosófico, funciona como um embraiador desse desejo significante que abre o poema ao conhecimen-

to, não no plano de uma resposta existencial, mas no da envolvente gnóstica de uma linguagem que remete para a própria origem do ser o questionamento do presente, abolindo as fronteiras em que humano e sagrado se separam:

Inventarei outra escrita entre os muros
Anularei a magia branca da esperança vã
Ó pedra verde ou por que não a vagina viva
a voracidade audaz de uma resposta nova (p. 152)

É esta «voracidade audaz» que inicia o movimento capaz de produzir a «resposta nova» que é o poema, e que tem na escrita o seu processo dinâmico, que o poeta terá de dominar para impedir a vertigem desse «signo que aponta a uma infinidade de sentidos/ou o sentido é infinito. Um sentido impossível.» (p. 185) No poema «Proposições sobre «Le Domaine Enchanté» de Magritte», que é uma arte poética de Ramos Rosa, a impossibilidade diz-se através da imagem:

O que nos diz a imagem? Diz-nos o que é e não o diz.
Porque não é uma palavra. Antes um silêncio.
O seu sentido é uma promessa de sentido.

Nesta oposição entre «um sentido impossível» e o sentido que «é uma promessa de sentido» o poema instala o «silêncio» que substitui a «palavra», surgindo a «imagem» como o elemento mediador entre ambos - a palavra («diz-nos o que é») e o silêncio («não o diz»). A imagem é concebida como um «oxímoro», não diria dialéctico, como em Ricardo Reis, mas «essencial» no sentido em que é dessa junção de opostos, ou dessa ontológica reunião de contrários que a imagem poética reconcilia o «infinito do signo» com a sua impossibilidade.

Todo o problema está, então, em conseguir dar um corpo a essa imagem do «impossível» que é o *poema infinito*, sabendo que o projecto parte do que parece ser essa «impossibilidade» inscrita na sua génese; e o resultado é o «outro corpo» verbal, em que a palavra é a matéria capaz

de reunir esses opostos que são o dizer e o não dizer «o que é», ou seja, esse ser inscrito na imagem, e que esta anula a partir do momento em que se materializa na linguagem que, por definição, não se pode reduzir à imagem dado que a sua natureza tende ao esvaziamento do lado imagético no aspecto fónico, significante, que produz um objecto «outro» do objecto real que ela procura designar, nessa dupla natureza que se depreende da interrogação já referida:

És palavra ou és corpo unido em nada?

De facto, o risco logocêntrico está subjacente a este questionamento que obriga o poeta à procura de uma saída que só o poema lhe poderá indicar, nessa invenção de «uma outra escrita entre os muros»; e não poderemos, aqui, deixar de lembrar a alegoria do labirinto que envolve o processo da escrita, sendo a palavra como «pedra» o adjuvante de um caminho até à saída que é o poema, como totalidade que, de forma reveladora, ilumina subitamente o desenho de um percurso através do que parecia ser um beco, ou um deserto. São essas palavras, vindas de «lugares fragmentários» (p. 205), que dão corpo ao imaterial e ao invisível:

Matrizes primordiais matéria habitada
forma indizível num rectângulo de argila
quem alimenta este silêncio senão o gosto de
colocar pedra sobre pedra até à oblíqua exactidão? (p. 205)

É todo um caminho que inscreve também a dinâmica da escrita que Ramos Rosa nos descreve, nessa longa diacronia que é esse «poema único» subjacente à sua escrita, apontando igualmente um futuro que não esgota nunca o presente da escrita, no seu curso «infinito»:

Escreve mas para dissipar o que está escrito (p. 210)

É uma vez mais o oxímoro como ponto de partida, mas prolongando esse desígnio de «oblíqua exactidão» que tem uma raiz estética no «intersecionismo» de «Chuva oblíqua» onde a palavra poética nasce de um cruzamento de planos e imagens não coincidentes, que no entanto fundam na sua fragilidade («O poema é um arbusto que não cessa de tremer»,

(p. 231) a verdade do mundo, descrita como

... uma arquitectura volante

em suspensas superfícies ondulantes. (p. 232)

A construção do poema é, assim, uma procura de resolução desse oxímoro, tendo por objectivo restabelecer essa ingenuidade inicial, «infantil», em que a palavra é, apenas, a própria palavra, na sua pureza de signo não contaminada por desvios e interpretações. A essa purificação Ramos Rosa dá o nome de «silêncio»:

Escuto na palavra a festa do silêncio (p. 234)

É, por isso, uma celebração, esse momento em que a palavra se liberta para ser, ela própria, o mundo que designa:

Se digo árvore a árvore em mim respira (p. 234)

Não se trata de um universo logocêntrico, dado que a palavra do poema não é um valor absoluto, que esvazia de sentido os objectos e o mundo; pelo contrário, trata-se de um ser vivo, onde é possível realizar a fusão do objecto com o som, nessa «respiração» essencial do dizer que só é possível nessa «escuta da palavra» que dá origem à «festa do silêncio». E é através deste acto de «renomeação» que é possível, no instante do poema, a superação do oxímoro:

Aprender com as palavras a substância mais nocturna
é o mesmo que povoar o deserto
com a própria substância do deserto. (p. 251)

Regresso ao momento inicial em que Ramos Rosa coloca a origem do poema na negatividade:

A música começa
no deserto do não;

mas ao dizer isto, há imediatamente o acento positivo da «música» que emerge desse espaço negativo, vencendo-o. O trabalho do poema será, então, povoar esse deserto, ou esse vazio, que o poeta tem pela frente, e que numa

imagem simplista se descreve como o «branco do papel». Ora, a relação com o papel não é uma relação passiva, estática, em que o branco se contraporiria de forma também simplista ao negro da escrita; o que temos, pelo contrário, é essa dinâmica a que Mallarmé chamou «vibração» (e de onde retirou também a ideia da «sugestão», prolongando o poema no espaço envolvente das suas palavras, mais do que das suas imagens). E quando Ramos Rosa fala da «música» nascida do não, é exactamente esse processo de produção do poético que temos presente, como movimento e nunca como imobilidade.

Ramos Rosa é, então, um poeta do luminoso; e esta consciência está presente num dos seus mais claros poemas sobre a natureza da palavra poética:

A palavra é curva. Nunca atinge
o alvo. Só o silêncio
é recto.
Mas a chama de um e de outro
limpa a lepra do tempo
e descobre a fonte branca
como o desenho latente que na página respira (p. 331)

Trata-se da constatação dessa dialéctica entre palavra e silêncio presente na construção do poema, em que se contrapõem os dois princípios negativo e positivo, ou diurno e nocturno, numa indissociabilidade que evoca o próprio signo linguístico, na sua definição saussuriana de significante e significado. Também esse dois momentos em que palavra e silêncio confluem são descritos como um instante único no decurso de um movimento «curvo» da palavra que, ao tocar o «silêncio recto», provoca essa «chama» que liberta a palavra da «lepra do tempo», provocando a aparição da imagem («o desenho latente que na página respira»).

E o que encontramos, neste poema de Ramos Rosa, é uma das mais belas e sintéticas descrições do processo criador que tem no seu fim o poema, com os três elementos materiais que o compõem - palavra, silêncio, imagem - e o conflito dramático entre tempo e eternidade que só no instante poético pode ser superado.

Nuno Júdice



Fernando Pinto do Amaral

Lisboa, 1962

Em rigor, a sua estreia poética ocorre ainda na década de 80 com o livro *Acédia*, cujo título apontava já para o indelével sentimento de falha de que se nutrirá a sua poesia, onde se (re)ergue um sujeito lírico tão consciente da retirada de um sentido absoluto (“Neste canto/do mundo os versos não acolhem já/qualquer verdade”), como profundamente irónico em relação a uma discursividade própria do “Zeitgeist” contemporâneo.

Os seus primeiros dez anos de publicação foram assinalados por Poesia Reunida que, para além de *Acédia* e dos livros *A Escada de Jacob* (1993) e *Às Cegas* (1997), inclui também o inédito *A Cinza do Último Cigarro*. Já em 2004, publicou *Pena Suspensa*.

No âmbito do ensaio, começou por publicar uma estimulante leitura de poetas revelados na década de 70 (*O Mosaico Fluido - Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa mais Recente*, 1991), e o tom saturniano que lhes apontava como afinidade de uma sensibilidade finissecular voltaria a presidir não só à sua reflexão seguinte, justamente intitulada *Na Órbita de Saturno* (1992), como a todo o seu trabalho académico em torno da presença da melancolia na tradição poética portuguesa.

Enquanto crítico literário, Fernando Pinto do Amaral tem desenvolvido um trabalho regular de mediação tanto na imprensa (*Público, Ler*),

como na rádio (Antena 2), e codirige, tal como Gastão Cruz, a revista *Relâmpago*. De realçar são também as suas traduções de autores tão decisivos para a modernidade estética como Baudelaire, Verlaine e Jorge Luís Borges.

Melancolia e plenitude na poesia de António Ramos Rosa

L' inconnu du langage reste inconnu.
Maurice Blanchot

I

Em face de um poeta como António Ramos Rosa, acontece por vezes que o eco das suas palavras e a soberania da sua fala nos roubam quaisquer hipóteses de análise ou as faculdades de um discurso mais ou menos coerente exercido a partir dos seus poemas. Apesar disso, alinharei neste breve depoimento alguns aspectos que à primeira vista me parecem particularmente relevantes na sua leitura. Estou sobretudo a falar dos textos publicados a partir dos anos 60 e 70, num ininterrupto caudal de poesia que hoje se espraia por largas dezenas de títulos, embora também não devamos esquecer a importância da fase inicial da sua obra, que ficou marcada por poemas como o do “Funcionário cansado” ou “O boi da paciência”, ainda tão emblemáticos de uma certa atmosfera dos anos 50, carregada de uma angústia existencial com preocupações sociais.

Nessa primeira fase da escrita de Ramos Rosa encontramos-nos, de facto, mergulhados num ambiente fechado e quase claustrofóbico, no qual se detectam ainda alguns traços neo-realistas, já que, como afirmou o próprio autor num texto de 1990, tais poemas ilustram “uma consciencialização do mundo social e político e também da realidade cósmica”¹. Começemos, então, por reler quase na íntegra “O Funcionário Cansado”:

A noite trocou-m os sonhos e as mãos
dispersou-me os amigos
tenho o coração confundido e a rua é estreita
[...]
estou num quarto só num quarto
[...] com toda a vida às avessas a arder num quarto só
Sou um funcionário apagado

(1) Cf. Fernando J. B. Martinho, *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa, Colibri, 1996, p. 243.

um funcionário triste
a minha alma não acompanha a minha mão
Débito e Crédito Débito e Crédito
[...]
o chefe apanhou-me com o olho lírico na gaiola do quintal
em frente
e debitou-me na minha conta de empregado
Sou um funcionário cansado de um dia exemplar
Porque não me sinto orgulhoso de ter cumprido o meu
dever?
Porque me sinto irremediavelmente perdido no meu
cansaço?
Soletro velhas palavras generosas
Flor rapariga amigo menino
irmão beijo namorada
mão estrela música.
São as palavras cruzadas do meu sonho
palavras soterradas na prisão da minha vida
isso todas as noites do mundo numa noite só comprida
num quarto só.

Identificando-se aqui com um obscuro e insignificante “funcionário” que se limita a mais um “dia exemplar” de trabalho, o sujeito autoretrata-se como alguém profundamente imerso num clima cujo espaço físico se limita às paredes de um “quarto só”, espécie de cárcere quotidiano onde a sua vida decorre “às avessas”, devorada pela opressão da cidade e pondo em relevo a inutilidade do trabalho maquinal que todos os dias vai executando como um autómato, sem conseguir achar uma saída, já que, apesar das “palavras generosas” que ainda é capaz de repetir quase ritualmente, também elas estão “soterradas” e não o libertam da solidão nem do absurdo.

Estamos, assim, perante uma melancolia parcialmente derivada da atmosfera social, é certo, mas que não deve ser lida apenas numa óptica

neo-realista, na medida em que o seu alcance extravasa essa dimensão e ganha uma configuração existencial mais profunda, inerente à condição humana contemporânea, numa perspectiva existencialista que marcou a década de 50 e as opções de muitos escritores face à sociedade do seu tempo. Alguns dos textos iniciais de Ramos Rosa misturam por vezes tal desconforto com a descida a um quotidiano em que o sujeito se queixa de um déficit de amizade ou de verdadeira comunhão humana e em que, à falta de uma casa habitável, se resigna ao convívio à volta de uma mesa de café – veja-se o poema “Tertúlia”:

Não encontro casa
casa onde estar
Ai amigo senta-te
fala-me de ti
Não encontro amiga
não encontro amigo
[...]
Os meus estão longe
e não têm casa
A natureza é longe
A uma mesa de café
somos quatro quatro quê?

Ainda dentro desta linha essencialmente melancólica merecem referência poemas como “O tempo concreto”, “O boi da paciência” ou “Telegrama sem classificação especial”: no primeiro assistimos a um longo requisitório contra a dureza do tempo vivido pelo eu e pelos seus companheiros de geração, desdobrando-se em enumerações de elementos geradores de tristeza, revolta ou desencanto, ora através de imagens sugestivas – as “unhas de pedra”, os “fantasmas de carne”, etc. –, ora remetendo para uma reflexão moral carregada de “remorso” ou de uma “dor sem limites”:

O tempo duro

com estas unhas de pedra
este hálito pobre
de órgãos esfomeados
estas quatro paredes de cinza e álcool
este rio negro correndo na noite como um esgoto
[...]
O tempo escuro
da peste consentida do vício proclamado
[...]
e do sabor amargo de não sei que remorso
[...]
dos fantasmas de carne que nos apertam as mãos
das anedotas contadas num outro mundo de cafés
e das vidas dos outros sempre fracassadas
[...]
O tempo impessoal
em que fingimos ter um destino qualquer
para que nos conheçam os amigos forçados
[...]
e este fardo de trevas esta dor sem limites
a possamos levar numa mala portátil.

A mesma angustiada atmosfera paira sobre “O boi da paciência”, em que a asfixia encerra o **eu** e lhe transforma o corpo numa “cela ambulante”, sob o peso de um sofrimento cada vez mais difícil de suportar e que lhe dá uma terrível consciência de “tempo perdido”, enquanto o “homenzinho diário” se ocupa em absurdos afazeres. Todavia, manifesta-se neste caso uma ânsia de libertação, um desejo de respirar com os pulmões e o sangue já limpos desse “polvo de detritos” que os suja e engrossa e polui:

Noite dos limites e das esquinas nos ombros
[...]
há toda esta noite a negar que me esperam
e estes rostos de insónia

e o martelar opaco num muro de papel
e o arranhar persistente de uma pena implacável
[...]
Desertem-me este quarto onde me perco!
Deixem-me livre por um momento em qualquer parte
para uma meditação mais natural e fecunda
que me limpe o sangue deste polvo de detritos
[...]
Mas o homenzinho diário recomeça
no seu giro de desencontros
A fadiga substituiu-lhe o coração
As cores da inércia giram-lhe nos olhos
[...]
Ó boi da paciência, que fazes tu aqui?
[...]
A tua marcha lenta enerva-me e satura-me
[...] Há tanta coisa que eu ignoro
e é tão irremediável este tempo perdido
Ó boi da paciência sê meu amigo!

Finalmente, em “Telegrama sem classificação especial”, sempre sob a sombra tutelar da frase que abre e encerra o poema – “Estamos nus e gramamos” –, o tom apresenta-se algo diferente, bem mais irónico e menos submerso no **pathos** depressivo, parecendo limitar-se à constatação de factos irrecusáveis na sua realidade aparentemente perene – “A vida continua” – e provocando no sujeito uma impressão de inelutável **evidência** perante a qual o próprio valor atribuído à poesia e ao seu eventual “canto” acaba por ser lucidamente posto em causa:

Estamos nus e gramamos.
[...]
As paisagens continuam a existir.
[...]
Continuam também a existir

outras coisas que dão matéria para poemas.
A vida continua.
Felizmente que há ódios, comichões, vaidades.
A estupidez, esta crassa crença intratável, esta confiança
[indestrutível em si mesmo,
é o que felizmente dá uma densidade, uma plenitude a *isto*.
[...]
Evidentemente que o poeta suicidou-se.
[...]
Na grama um passarinho canta.
Canta por cantar, ou não, canta.
Eu poderia, com rigor, agora
cantar
[...]
Ou rigorosamente ainda
[...]
inutilizar o poema,
todos os poemas,
porque
estamos nus e gramamos.

II

A partir deste período inicial, no entanto, a obra de António Ramos Rosa evoluirá rapidamente para uma poética centrada na importância da **palavra**, que, em vez de perfilhar um conceito tradicional de **mimesis**, se esforçará por nos devolver a realidade não apenas **através** do poema, mas sobretudo no poema, como se tentasse operar uma transposição do real na sua própria verdade.

Esta renúncia da ideia convencional da representação torna-se, portanto, fundamental para compreender a poesia de Ramos Rosa e a coerência da sua linguagem, apoiada num léxico relativamente simples, dentro

do qual poderiam isolar-se alguns núcleos de sentido agrupados em torno de palavras como **terra, ar, água, pedra, vento, corpo, espaço, claridade, deserto, luz, silêncio**, etc. Com estes e outros elementos, o poeta é o único a tecer a sua teia sem fim, numa tarefa recomeçada a cada instante, retomando o seu fluxo como se estivéssemos perante uma **respiração**. Nada mais simples, nada mais infinito. Conservando sempre uma profunda fidelidade ao seu universo – e trata-se de um universo aberto, sempre em expansão –, a escrita evolui na exacta medida da sua dose de deslumbramento: “Dir-se-ia que o ser respira e se deslumbra”.

Estamos, portanto, na presença de um poeta que persegue palavras inaugurais, na sua ânsia de dizer o novo, de perscrutar a renovação de um real inesgotável, sempre pronto a brotar de um território difuso, já que nele se dissolvem as fronteiras que habitualmente separam cada objecto ou cada ser. Trata-se de penetrar numa região intersticial e de aí procurar “o fulgor da língua” (para usar um título de outro poeta). Perdendo as ilusões quanto aos processos de uma descrição *naïve* da realidade, o essencial é aqui atingido graças a fulgurações que se abrem no poema e nos são oferecidas como uma espécie de promessa pronta a desabrochar, mas que permanece suspensa no limiar de si mesma. Isso desencadeia um **efeito de evidência** que mantém, ao mesmo tempo, uma zona de sombra pairando sobre cada contorno da realidade visível, mas que tem evoluído rumo a uma ideia de transparência. Não me refiro à transparência de uma descrição pretensamente mimética, mas a algo que passa a habitar o próprio cerne das palavras - palavras cujo destino é o de nos seduzirem para logo a seguir nos escaparem irremediavelmente, até que o esplendor da sua nudez possa reencontrar um silêncio sem peso nem medida.

Será para esse eterno “desconhecido da linguagem” que esta poesia se dirige, fazendo permanente uso de um processo que a leva a tentar captar as “vibrações quase imperceptíveis” do real, comprometendo-se a perseguir esse “quase”, numa infinita busca através da qual cada palavra **exige** as outras palavras que constituem o poema. Na escrita de Ramos

Rosa, é como se elas fossem atraídas umas para as outras, estabelecendo uma rede de influências recíprocas, ou melhor, um autêntico **campo magnético** onde gravitam. Tais movimentos de gravitação desenham órbitas semelhantes às de pequenos astros, gerando um sistema de forças cujo núcleo parece quase não ter peso, o que explica a imponderabilidade que também caracteriza esta poesia. As suas palavras tornam-se aéreas, a sua fala dissipa-se no ar – “escrevo para dissipar o que está escrito” – e essa **volatilidade** leva as palavras a libertarem-se dos seus sentidos habituais, em que tantas vezes as aprisionamos. Trata-se de 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. Como se escreve em *Acordes*:

É a terra, é talvez o rosto
da terra e uma oferta do céu, o paraíso esparso
que entre os ramos e as sombras atravessou todo o campo
da memória numa imóvel vertigem.

Lido este fragmento, haverá nele pelo menos duas palavras-chave: a **terra** e a **vertigem**. Quer dizer: a atenção que esta poesia dá à matéria e aos seus mais ínfimos elementos terrestres poderia levar algumas pessoas para uma leitura apenas voltada para os contornos palpáveis do real, mas o que é posto em jogo ultrapassa claramente essa dimensão, porque da matéria nasce a vertigem, ou seja, essa “alegria divina” que arrasta a linguagem para um projecto de reconciliação universal que a leva a comunicar com a densidade das coisas - uma densidade animal e vegetal que corresponde a uma forma de plenitude tornada inviolável: “Que inviolável felicidade que é a minha e do universo!”

Mas atenção: esta felicidade não corresponde aqui a um sentimento individual, como o que encontraríamos numa poesia tradicionalmente lírica. Digamos que neste caso o que ocorre implica sempre uma delicada expectativa, uma aceitação e um acolhimento sem reservas em face da multiplicidade de um universo feito de seres e paisagens voláteis, aflo-rado à superfície das coisas e do irreduzível mistério da sua imanência.

Isto conduz a um permanente mecanismo de irradiação semântica, sendo o conhecimento operado pelos sentidos humanos, à medida que se fundem com a linguagem que os acompanha. Tal percurso torna-se mais do que uma mera procura subjectiva e confere a esta poesia uma estranha **liberdade**, já que se sabe condenada à imanência (e também à iminência) de uma fala que tem o poder de nomear, de dizer todos os nomes, mas que é, afinal, tão efémera como tudo o resto: “Estas palavras não são mais que um hálito, uma espuma / que morre como poeira transparente”.

Absolutamente diurna – mesmo quando fala da noite, mesmo nas suas infinitas penumbras, mesmo quando atravessa a obscuridade mais impenetrável –, a escrita de Ramos Rosa **sabe e não sabe**, porque absorve de todas as coisas a glória da sua evidência, e a um tal ponto que a polifonia dos seus “acordes” se abre a novas harmonias e nos devolve a cada momento uma aparente serenidade. Digo aparente porque, ao corresponder quase sempre a uma respiração, ela parece retrair-se e depois expandir-se, como se obedecesse às mesmas leis cósmicas que regulam a pulsação do universo.

Do ponto de vista da linguagem, estamos aqui diante de uma pulsão metafórica inscrita em cada palavra ou em cada frase, em busca de um conhecimento não conceptualizável por nenhuma teoria nem formulável por nenhum sujeito, implicando, isso sim, uma subjectividade difusa e flutuante, uma disseminação que se infiltra em cada partícula do real. Dir-se-á, portanto, que para esta poesia o sentido do mundo pode estar em todos os lugares e simultaneamente em lugar nenhum. A sua ausência interroga-nos e os textos de Ramos Rosa, ao procurarem responder-nos, habitam um deserto ilimitado onde é necessário esperarmos com paciência para assim interpelarmos o permanente enigma que move a impressionante máquina da escrita - um enigma que jamais se resolverá através da razão, já que uma das mensagens desta obra é a de que o conhecimento pode atingir-se pela via de um **Livro da Ignorância** infinitamente declinado em modulações que aqui seria impossível analisar, mas que de qualquer modo nos conduzem a uma dialéctica geralmente baseada na experiência dos sentidos humanos, num jogo sempre renovado entre a

luz e a sombra, entre a unidade e a dispersão, entre uma pressentida harmonia universal e uma noção da plenitude material da terra que habitamos, transformando a escrita numa espécie de ponte cuja travessia se mostra decisiva, já que só aí encontramos qualquer coisa “unindo a obscuridade terrestre à claridade divina”.

Antes de terminar, chamaria ainda a atenção para a importância central desse desejo obscuro e imediato de fusão com todas as coisas, como se na gênese mais funda da poesia de Ramos Rosa houvesse sempre um elo capaz de nos ligar a essa divindade acesa na matéria de que é feito o mundo e de sustentar a sua energia, no coração de cada átomo de que somos feitos. Por isso o seu deus é um “deus sem rosto”, um deus “desejo puro”, transcendendo os limites da consciência individual e acabando por se ligar a uma forma de plenitude amorosa que, embora envolvendo uma dimensão inegavelmente erótica, nos seduz e arrasta para lá dessa fronteira humana, ensinando-nos, no sábio ardor da sua voz, a verdade plena de lições tão importantes como esta:

O amor fecha os olhos, não para ver, mas para absorver: a obscura transparência, a espessura das sombras ligeiras, a ondulação ardente: a alegria. O amor conhece-se sobre a terra coroada: animal das águas, animal de fogo, animal do ar: a matéria é só uma, terrestre e divina.

Fernando Pinto do Amaral



Pedro Mexia

Lisboa, 1972

Pedro Mexia faz parte de um conjunto de jovens poetas revelados ao longo da década de 90, e que, sem pressuporem nem pretenderem qualquer homogeneidade, tendem na maioria dos casos a privilegiar, no seu discurso poético, a tensão emocional ligada a “ocasiões mínimas” do quotidiano.

É, pois, no quadro dessa manifesta circunstancialidade que erradicam as “abstracções biográficas/simples, partilháveis” deste autor que, embora tenha ganho uma maior notoriedade pela sua recente incursão na blogosfera, de que veio a resultar o livro *Fora do Mundo* (2004), já vinha a destacar-se no campo da poesia desde 1996 – altura em que começou a publicar na *Colóquio-Letras*, tendo-se seguido os livros *Duplo Império* (1999), *Em Memória* (2000), *Avalanche* (2001), *Eliot e outras Observações* (2003) e, recentemente, *Vida Oculta* (2004).

Cultor de um estilo por vezes marcadamente prosaico, os seus poemas vivem de memórias do real empírico, presente ou passado, pessoal e colectivo, se bem que transfiguradas e intercaladas pelas leituras de outros autores, a que se associa a exigência de uma unidade orgânica para suporte arquitectónico de cada um dos livros.

Assumidamente céptico em relação ao poder da crítica é, todavia, a ela que tem dedicado, com particular frontalidade, grande parte da sua vida profissional, escrevendo crónicas e textos de crítica literária para a im-

prensa, em especial para o *Diário de Notícias*.

O cavalo é sem porquê

I

Dois ou três equívocos persistentes impedem uma leitura sensata da poesia de António Ramos Rosa. O mais nefasto resulta de uma recepção desinteressada face a uma bibliografia abundante, sobretudo a partir da década de oitenta. Existe uma normal resistência perante um autor prolixo: é difícil acompanhar a obra completa, ainda mais dada a dispersão por uma miríade de editoras, algumas pequenas ou ínfimas, e a curta vida dos pequenos volumes nas escassas livrarias que os vendem. A par disso, surge a sensação, algo paradoxal, de que há quase duas décadas que Ramos Rosa escreve sempre o mesmo livro, se não o mesmo poema. Como se fosse uma máquina lírica, entregue aos seus automatismos, e que organiza, de modo arbitrário, colectâneas poéticas com a produção mais recente. É inegável que esta suspeita encontra fundamento em alguns livros de Ramos Rosa, que reúnem de forma aparentemente aleatória textos muito semelhantes. E mais semelhantes ainda na medida em que a poesia de Ramos Rosa parece ter tomado a feição de poesia sobre a poesia, de poema sobre o poema. Mais do que espectadores de exercícios metapoéticos, estaríamos então numa dimensão meramente mental, quase gasosa, na qual o poeta seria apenas um produtor de poemas. Mas não um produtor técnico, referencial, concreto: o poema roda sobre si mesmo, provém das raízes do próprio impulso poético (não necessariamente da chamada «inspiração», mas de algo semelhante). Mais do que auto-reflexiva, a obra de Ramos Rosa seria assim redundante, tautológica, como se o impulso que leva outros poetas (Artaud, Celan) à desagregação ou ao silêncio nos conduzisse neste caso a uma espécie de afasia, mas um afasia que se caracteriza não pela extinção da linguagem mas pela sua multiplicação incessante, quase na fronteira da insignificância.

Equívocos, então, que não são gratuitos. Mas equívocos, ainda assim. Como se uma obra (um cânone) se fizesse necessariamente de forma controlada, imediata e universalmente acessível. Sabemos que é da natureza da poesia permanecer (quando permanece) em obras completas ou em antologias, e não necessariamente em volumes individuais, que muitas vezes nunca são reeditados. O mesmo se diga da redundância: as

obsessões temáticas, a retórica, as recorrências vocabulares, o tom, tudo isso marca a obra de certos poetas sem que isso os torne menos fascinantes; pelo contrário, são essas recorrências que recortam uma determinada marca, uma determinada assinatura. Nem todos os poemas de Sophia de Mello Breyner são sobre a Grécia e o mar, como nem todos os poemas de Alexandre O'Neill são chalaças lisboetas: mas existe um estilo canónico em todos os artistas (isso é flagrante na pintura) que permite a vulgarização da imagem de um autor, imagem essa que, sendo naturalmente parcelar e criticamente ténue, costuma fazer de porta de entrada num universo (o que permite, mais tarde, a descoberta de outras portas, e de insuspeitas divisões interiores).

No caso de António Ramos Rosa a própria visão unívoca é desmentida pela obra das décadas de 60 e 70, surgida na órbita de uma espécie de neo-realismo de empregado de escritório e transitando daí para uma poética ontológica, nem empenhada nem (como se diz) poesia «pura», e que tem muito a ver com leituras filosóficas mas sobretudo com um intenso diálogo crítico com a poesia francesa do pós-guerra (Char, Ponge, Bonnefoy), uma poesia notoriamente fascinada com possibilidades especulativas e teóricas do poema. E mesmo depois de uma espécie de exílio exterior (também ligado à própria saúde do poeta e ao seu desaparecimento do espaço público), são assinaláveis as específicas marcas e coerências de algumas colectâneas: *Mediadoras* (1985), *Acordes* (1989), *O Teu Rosto* (1994) e *Pátria Soberana* (1999). Uma leitura cuidadosa destes livros (entre outros) põe a evidência a dimensão orgânica e conceptual de alguns livros de Ramos Rosa.

II

Mais curioso é notar que essa coerência (mesmo num contexto diferente) se encontra em todas as fases da obra, mesmo que em quase todas fosse possível recorrer ao epíteto «poesia sobre poesia». Em *Ciclo do Cavalo*, publicado em Dezembro de 1975 na colecção «Os Olhos e a Memória» da extinta editora Limiar, encontramos, como o título explicita, uma unidade estrutural e temática (o Ciclo) em torno de uma palavra

(o Cavalo). Só podemos dizer assim – uma palavra – porque dizer que se trata de uma «ideia» ou de um «símbolo» quadra mal com a desmultiplicação metafórica do poema. A palavra «cavalo» é usada em praticamente todos os 72 poemas do livro. Em termos meramente animais, existem referências à anatomia do cavalo (cascos, garupa) e aos referentes humanos da sua domesticação (estábulo, sela). Mas não é difícil perceber que «cavalo» raramente tem aqui a conotação meramente zoológica: se quisermos exprimir a sua função, diríamos que nestes poemas o cavalo é tudo. E é tudo, precisamente, porque é o poema, o espaço onde tudo existe ou reverbera. É evidente que certos poemas se apropriam simbolicamente da imagem do cavalo; mas é um símbolo mutável, em trânsito, que se faz metamorfose de si mesmo. Escrevem Jean Chevalier e Alain Gheerbrant num conhecido dicionário de símbolos:

«Aussi les psychanalistes ont-ils fait du cheval le symbole du psychisme inconscient ou de la psyché non-humaine (...), archétype voisin de celui de la Mère, mémoire du monde, ou bien de celui du temps, puisqu'il est relié aux grandes horloges naturelles (...) ou encore de celui de l'impétuosité du désir (...) Mais la nuit conduit au jour et il arrive que le cheval, suivant ce processus, quitte ses sombres origines pour s'élever jusqu'aux cieux, en pleine lumière. (...) il cessa alors d'être lunaire et chthonien et devient ouranien ou solaire, aux pays des dieux bons et des héros: ce qu'élargit encore l'éventail» de ses acceptions symboliques»¹.

Salientado o seu carácter de animal simbólico por excelência (só ultrapassado, na mitologia, pela serpente) estes autores acentuam que o cavalo é sobretudo manifestação. Cito: «Car le cheval n'est pas un animal comme les autres. Il est la monture, le véhicule, le vaisseau, et son destin est donc inséparable de celui de l'homme» (*ibidem*). Uma imagem lunar, solar, materna, inconsciente, temporal, desejanste, e por fim um transporte ou um vaso: todas estas noções encontram algumas representações nos poemas de *Ciclo do Cavalo*. Mas a pluralidade simbólica de «cavalo» no contexto de um mesmo ciclo faz com que seja mais produtivo pensar em «cavalo» como pensamos em «terra» ou «fogo» (aliás palavras

(1) Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 223.

reincidentes). Ou seja: como se fosse um *elemento*. *O cavalo, neste contexto*, é uma força primordial, um *totem* rupestre, uma figuração junguiana, o que quisermos: «O cavalo é uma hipótese», diz-se num poema, e essa hipótese corresponde à crença no poema como cosmos, no qual evidentemente tudo existe. E isso mesmo nos é dito: «A sombra do cavalo engloba tudo o mais» (e aí nem é o cavalo, mas a sombra que desencadeia sentidos). Se pensarmos no outro referente que, em poesia, significa tudo, encontramos evidentemente a rosa, palavra capaz de exprimir a sensualidade armadilhada pelo tempo («Gather ye rosedbuds while ye may»), o inexprimível («a rosa é sem porquê») ou mesmo a suprema tautologia da linguagem («a rose is a rose is a rose»).

Também em Ramos Rosa o cavalo é sem porquê. Nalguns poemas há ainda uma abertura de sentido:

Já alguém viu o cavalo? Vou aprendê-lo
no jogo das palavras musculares.
Alento alto, volume de vontade,
força do ar nas ventas, dia claro.
Aqui a pata pesa só a mancha
do cavalo em liberdade lenta
para que o cavalo perca todo o halo
para que a mão seja fiel ao olhar lento
e o perfil em cinza azul aceso
de clareira de inverno. Bafo, o tempo
do cavalo é terra repisada
e sem véus, de vértebras desenhadas,
lê o cavalo na mancha, alerta
na solidão da planície E uma montanha. (p.8)

Reparemos na ironia quase metafísica da interrogação que abre o poema: «Já alguém viu o cavalo?». Como se o cavalo fosse a alma, que nunca ninguém viu na ponta do bisturi. Mas o mundo de Ramos Rosa não é metafísico, é imanente, e logo o cavalo se anuncia preso no jogo das

palavras. E o livro (este é logo o segundo poema) começa como «liberdade lenta», que depois se vai soltar, vai dar o centro à «vontade», e o cavalo será noutros poemas trote ou galope. Na página 22 o cavalo assume a sua feição selvagem, imbuído de entusiasmo, vitalidade, optimismo:

Há um sol de cavalo nas ruas e nos olhos.
Há um cavalo de sol nos campos e nas cores.
E a tua língua embriaga-se de sabores tão verdes
como as maçãs da infância das tias e avós.
Há um sul e há um norte na cabeça do cavalo,
uma agulha se crava no centro do meu cérebro,
as minhas vértebras dilatam-se pelo vigor do novo,
por cada pedra ferida e pelo verbo intenso.
O minério do cavalo, a parede, o incêndio
tudo devora a palavra, tudo tomba e se centra
no vigor de um alento de primavera verde.

É este vigor que faz de propulsão do cavalo – e da imagem do cavalo – no poema. A todo o momento somos puxados pela dimensão vocabular de «cavalo» e ao mesmo tempo nunca nos esquecemos dessa imagem primordial e familiar. A palavra cavalo só é animada desse vigor porque existem cavalos. Mas os cavalos só cavalgam na palavra cavalo. Há mesmo dois poemas consecutivos que o dizem com grande clareza:

Cavalo, cavalo da terra, saltas sobre
toda a pobreza chã ou obstáculo.
O vigor da palavra é evidência acesa
é saber-te do chão até à crina.
Quem te arranca a força de raiz
em que vale te cavam ou te calam,
de perfil ou de frente és cavalo sempre,
cavalo de sempre.
O teu nome é uma parede que nos fala
sobre o teu silêncio. E é um nome

que não se excede e horizontal se lê,
a prumo. (p. 15)

É magnífica esta descrição do cavalo que se torna numa descrição da palavra cavalo (o «nome», diz Ramos Rosa). A palavra «vigor» e a visão vocabular do cavalo são retomadas logo a seguir:

O vigor do cavalo, o rigor da palavra
nua. Pátria do meu corpo.
Sopra nuvens brancas, cavalga o continente
com a terra toda vibrante e luminosa.
Vejo que a pedra é pedra, a terra terra,
mas negando a pedra, negando a terra,
de novo encontro a pedra, de novo encontro a terra
numa primeira vez de compacta lucidez.
Cavalo que me reúnes sobre escombros e cinzas
a uma textura carnal, aos ossos inseridos,
a uma fecunda cave, às raízes da voz.
Escrevo o chão consolidando a terra
por amor do teu garbo, tua dura estrada,
teu lento amadurecer, tua lição de andar. (p. 16)

A dialéctica presença/ausência ou afirmação/negação (Ramos Rosa tem um livro chamado *O Não e o Sim*) encontra o seu expoente neste poema, no qual os elementos (e também o elemento cavalo) surgem pela negação, fortalecidos pela negação, numa «compacta lucidez» que exprime bem a estratégia deste volume.

Pelos poemas citados, parecemos estar então nessa espécie de sótão do poético que tanto exaspera alguns. Mas como será possível ignorar a força do «real» em *Ciclo do Cavalo*? O real em Ramos Rosa não é da ordem do quotidiano (excepto nos primeiros poemas), nem se esgota no «real absoluto» de Novalis, do qual é naturalmente devedor. O que é então o real em Ramos Rosa? Eduardo Lourenço escreveu que se trata essencialmente de uma «mitologia do poético». Uma mitologia que se

constrói pela nomeação, na palavra. Cito:

“A propósito de dois poetas franceses, que muito preza, Ramos Rosa emprega as duas expressões «a poesia como restituição do real» e «a poesia como afirmação do real». Entre estes dois pólos oscila a sua própria criação poética. O poema não é para António Ramos Rosa nem realidade paradisíaca, nem o seu análogo imagético ou alegórico, mas simples lugar de luta por uma unidade – uma unificação sobretudo – jamais dada nem jamais alcançada e no entanto presente pelo palpável e fulgurante excesso que o contacto com o real estabelece em nós. Ou talvez, melhor ainda, pelo des-contacto, a falha, que só o poema premente busca aniquilar, refazendo às apalpadelas o milagre monstruoso de uma coincidência anterior a todas as palavras que podem falar dela»²

E Lourenço continua, referindo que essa «aventura ontológica» está ofuscada pelo «esplendor da realidade, pelo seu excesso, pela sua demoníaca plenitude». E conclui: «Nunca o poema está no lugar do do real». Esse «excesso que o contacto com o real estabelece em nós» tem um nome em *Ciclo do Cavalo*. É o erótico. Ou, se preferirmos, o corpo. No ensaio citado, o próprio Eduardo Lourenço afirma que em Ramos Rosa «o corpo» é «forma do real», uma espécie fulgurante «brasão do mundo». Em *Ciclo do Cavalo*, o corpo é uma das áreas semânticas dominantes, mesmo porque as metáforas equestres são uma constante na poesia erótica. Lembremos que em Ramos Rosa o erotismo é uma «construção do corpo», uma construção escrita, poética, ao ponto de um corpo ser chamado «uma grande página branca». Cito três exemplos de poemas de *Ciclo do Cavalo* que facilmente se inscrevem nessa zona temática:

A teoria do cavalo – o friso das mulheres.
Os animais que auscultam o silêncio da noite,
a mulher enleada numa teia de aranha,
um grito que morreu no silêncio mais frio.

A explosão dos ombros, o punho desse olhar,

(2) Eduardo Lourenço, «Poética e poesia de Ramos ou o excesso do real» in *Tempo e Poesia*, Lisboa, Gradiva, 2003, pp. 187-188.

a torsão desse corpo na fúria do amor,
a explosão das palavras como o sémen na vulva,
a suavidade sedosa no seio de uma lâmpada.
A noite amorosa até ao fim da noite.

Não existe espectáculo para a visão mais íntima.
Os corpos mais suaves arrancam-se da fúria
e banham-se no óleo feliz do absoluto (p. 45).

Neste poema, o cavalo parece a mais, fora de assunto, mesmo porque não há nenhuma metaforização imediata (excepto a referência aos «animais»). Mas subsiste essa «teoria do cavalo» que se fez teoria amorosa. Mais directo é o poema da página 57:

Com o tremor da mão,
vivendo o ferro de um instante ileso,
a mão no dorso do cavalo destemperado.

Conter aqui o curso desesperado,
a noite.
O rio convulso e negro e essa bandeira escura
que flutua sobre a água.

Retalhar a mão na página,
ferir de alegria o branco,
recuperar a vida na deflagração do orgasmo.

A mão quebrada cede o seu lugar ao pulso.
À água destas linhas, à espécie
mais amarga
de uma amêndoa amorosa.

O eros metaforizado em cavalo surge de modo ainda mais
intenso num típico elogio feminino, vibrante e solar:

Da substância ao quarto a substância cresce
pelo amor de uma árvore ou de um brinquedo fácil.

Tu despes-te. Alegria de tão suave seio.

A substância cresce com o cavalo aceso.

Quem regula o manejo que faz vibrar o verde?

Quem une as fibras e alarga as estreitas vértebras?
O animal avança para uma praça forte
onde as varandas todas abrem o céu inteiro.

Esta é a terra das moitas de sol, das dunas
e dos grilos. Pernas fortes, seios de lança,
a rapariga avança sobre um cavalo sem sela. (p.25)

Como esta imagem de amazona erótica mostra, o cavalo é uma imagem, mesmo quando é também um símbolo. Escreve Fernando Guimarães sobre *Ciclo do Cavalo*: «A palavra «cavalo» acaba por se entreabrir para uma dimensão ou, melhor, função simbólica, a ponto de as outras palavras afins (...) traduzirem (...) a possibilidade de uma utilização metafórica de metonímias»³. Mais que um símbolo, estamos perante um «mito pessoal» (Guimarães refere o muito diferente *Cavalo Encantado* de Nemésio). E conclui: «É, na verdade, para o acto de escrever – o qual coincide com a imagem escrita sempre recorrente e tal como ela se situa na sua diversidade ao longo da obra de Ramos Rosa – que tendencialmente aponta a maior incidência simbólica que no *Ciclo do Cavalo* se desvela»⁴.

Assim, com a abundância, a nudez, a rarefacção vocabular, Ramos Rosa, em *Ciclo do Cavalo* como noutros livros, constrói uma poesia erroneamente pobre, porque na verdade carregada de sentido. *Ciclo do Cavalo* é um livro da maturidade (foi publicado aos cinquenta anos), uma maturidade que se prolonga em livros posteriores. O que no volume de 1975 encontramos é uma espécie de possibilidade expansiva que contraria leituras apressadas, não apenas na medida em que prova que a contenção pode ser fulgurante, mas porque deixa claro que na própria matéria verbal do poema (e na realidade que ele instala) existe uma enorme riqueza conceptual, e não meramente vocabular. É curioso que alguns poemas quase pareçam sonetos, mesmo sem o número de versos e a disposição estrófica do sone-

(3) Fernando Guimarães, «A recorrência das imagens em António Ramos Rosa» in *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989, p.50.

(4) *Ibidem*, p. 51.

to. É que, tal como nessa forma, os poemas contêm mais camadas e sugestões que a sua simples referencialidade. «Eu sou cavalo no cavalo», escreve Ramos Rosa, numa fórmula alucinante e duplamente feliz. O poema, em Ramos Rosa, está pois em expansão (e não é por acaso que cita Octavio Paz) e faz-se facilmente um poema sobre tudo.

Em paredes esverdeadas, à luz do nevoeiro,
atravessas as casas e as cabeças dos homens.
Tuas pastagens são a relva e a raiva
viril da perfeição no pavor negro da força,
com que saltas os muros e rebentas os quartos,
onde já foram casas, famílias ou palácios
e corres pelo papel sem fome e no desejo
de um touro ou unicórneo que furasse o pasmo
de tudo ser um além inapreensível, ferro-velho
da vida, cronologias, notícias, tudo alheio,
perícia para atravessares os vales negativos,
as opacas montanhas, os mais pobres mistérios (p.69)

Saltando os muros, esta poesia feita de palavras mostra, numa época de descrença e decadência da palavra que esta tudo concentra e tudo multiplica.

III

Num evidente eco shakespereano António Ramos Rosa escreve: «Quem me vale agora se perdi o meu cavalo?». É uma ausência, uma falha, que sempre esteve presente na poesia de Ramos Rosa. Que, porém, tem a sua grande força numa capacidade afirmativa, num «direito de viver pela

escrita» que se exprime, com porte indomável e animal, num poema como este:

O direito de viver pela escrita incorrupta,
a seta disparada acerta ou não o alvo,
o poeta ganha o seu cavalo por dia,
virilmente o arranca do seu escuro magma.

O direito de viver pela vida mais forte
na intensidade pura do cavalo que
reúne em si tensões e rasga a folha escrita,
é o direito ao mar, ao espaço inteiro.

O direito da vida pela palavra viva,
por ela o meu cavalo:
as suas patas ferem o sol e rasgam nuvens» (p. 44)

Pedro Mexia

Debate

Arnaldo Saraiva – Ouvimos depoimentos de bons conhecedores de Ramos Rosa, alguns deles até seus amigos de longa data, como eu próprio me orgulho de ser, e dois deles algarvios como Ramos Rosa – Gastão Cruz e Nuno Júdice. Curiosamente, os depoimentos tiveram ainda o interesse suplementar de serem devidos a “experts” de distintas gerações: Fernando Guimarães nasceu em 1928, quatro anos depois de Ramos Rosa, Gastão Cruz em 1941, Nuno Júdice em 1949, Fernando Pinto do Amaral em 1960, e Pedro Mexia em 1972. Mas mais curioso ainda é o facto de todos os palestrantes reunirem, como o próprio Ramos Rosa, a qualidade de poetas e de críticos credenciados. Eis o que pode favorecer ou estimular mais o debate que agora abrimos, e que incidirá sobre o que foi dito ou sobre o que não foi dito. Quem quer ter a ousadia, ou talvez não, de tomar a palavra e fazer a primeira e geralmente mais corajosa intervenção?

/ Silêncio. /

Foi há pouco aqui citada Gertrude Stein, e o silêncio leva-me a lembrar o que dela se diz: que quando estava a agonizar perguntou à sua companheira Alice Toklas:

— Qual é a resposta?

Pergunta inesperada e embaraçosa que exigiria talvez outra pergunta também embaraçosa (resposta a quê, sobre quê?); pergunta sem resposta quando quem a fazia era alguém que estava a morrer, para quem a verdadeira resposta seria a da morte, seria a morte. Alice, evidentemente, nada respondeu. Mas daí a pouco, Gertrude Stein ainda faria outra pergunta, na circunstância não menos embaraçosa:

— Então qual é a pergunta?

Pergunto agora eu que, felizmente, parece que não estou a morrer, a vocês que estiveram atentos e estão bem vivos:

— Qual é a (primeira) pergunta?

Pedro Eiras – Salvo erro, todos os elementos da mesa referiram, citaram, leram o incontornável poema “O Funcionário Cansado”. Parece-me

extremamente curioso verificar que António Ramos Rosa, com uma produção imensa e muito firme nas suas propostas, parte de uma linguagem que alguém sugeriu mesmo aproximar-se do neo-realismo – penso que foi o Pedro Mexia –, uma linguagem de quase neo-realismo ou, pelo menos, com elementos tendencialmente realistas, de grande ligação a um certo real que se propõe enquanto tal, para, mais tarde, mas muito cedo, abandonar esta primeira abordagem num sentido totalmente diferente. Portanto, uma primeira dicotomia possível, que oporia elementos do mundo a uma gramática que os coloca numa órbita de metáforas e metamorfoses, vê-se transformada num jogo muitíssimo mais livre de formas, neo-barroco, e sem referência a uma realidade civilizacional e contemporânea.

Isto parece-me muito peculiar, tanto mais que esta segunda metade do século XX, marcadíssima por Ramos Rosa, atravessada praticamente toda por Ramos Rosa, pelo contrário, parece evoluir de alguma autotelia (aqui e ali, não sempre: seria preciso matizar...) para evoluir, pelo contrário, de formas em metamorfose para uma nova procura de um certo real. Isto é uma generalização, perigosa como todas as generalizações, mas talvez possa funcionar como ponto de partida para a observação da obra de Ramos Rosa num dado contexto da poesia portuguesa recente ou contemporânea. Como hipótese de trabalho.

Por outro lado, o que me parece curioso também nesta evolução – muito assintomática e portanto muito própria de Ramos Rosa – tem a ver com uma espécie de grande depuração (o abandono de traços neo-realistas também parece passar por aí, neste caso), mas uma depuração do trabalho do pensamento, da escrita e das formas, de modo a conseguir uma maleabilidade mais profunda no poema. Digamos assim: quanto mais o poema perdeu, mais o poema ganhou como fragilidade. Há um poema lindíssimo de Tarkovsky, no *Stalker*, sobre a importância e a vida de todas as substâncias frágeis. Suponho que os abandonos de Ramos Rosa têm a ver com esse ganho de uma fragilidade trabalhada, procurada, difícil. Perde-se a referência ao mundo, o poema existe como acontecimento instável de uma linguagem sem sustentação referencial, nenhuma realidade pode vir em seu socorro – mas por esse mesmo gesto o poema reencontra uma soberania muito própria e uma imprevisibilidade absoluta. Quero dizer: descobre a sua extrema legibilidade, ao prescindir de uma chave hermenêutica extra-textual.

Talvez isto possa remeter para o primeiro ponto de partida: uma estética barroca, de que falava Fernando Guimarães. Eventualmente, a maleabilidade última de Ramos Rosa (estou a pensar na década de noventa e

nos últimos livros já deste novo milénio) terá a ver com a possibilidade extraordinária da fuga barroca. Já não interessa tanto referir qualquer conteúdo do mundo mas muito mais, a partir de materiais estudadamente depurados (a terra, a água, a palavra, o corpo), conseguir chegar a uma última possibilidade de dicção: a combinatória de formas num devir conjunto.

Como na fuga, interessa verificar onde e como se dão os surgimentos dos temas, que arquitectura nasce desses encontros e diferimentos, e não esperar da música que ela venha descodificar o mundo onde nasceu. Mesmo se essa descodificação, afinal, também acaba por acontecer pela música...

Nuno Júdice – Se fala da relação com o barroco parece-me, de facto, um tópico que pode ser bem explorado porque, se há um ponto de partida evidente em Ramos Rosa, trata-se dos objectos, que são convertidos em imagem: uma imagem que é a palavra no poema vai determinar com que esse objecto perca a sua dimensão exterior para se materializar numa outra dimensão, ou numa outra matéria, que é essa matéria verbal. Portanto, tudo isto evidentemente está já na retórica barroca e na relação estreita que os barrocos têm com a imagem e com a alegoria; no entanto, ao passar para o poema, todo esse espaço referencial vem «reduzir-se» a uma pura dimensão verbal. Pensamos ser este um factor interessante em Ramos Rosa e é talvez dos poucos poetas contemporâneos em que a tradição barroca encontra um eco.

Pedro Mexia – Queria só dizer duas outras coisas muito rápidas. Eu não vou sequer falar da questão do real, sobre a qual as pessoas tendem a zangar-se (é extraordinário que as pessoas se zanguem por causa de poesia). Mas quero em todo o caso dizer uma coisa. De facto, apesar desses primeiros poemas que, aliás, o Gastão aproximou, acho que de uma forma feliz, de Manuel da Fonseca, o real em Ramos Rosa não é de todo esse real a que supostamente se terá «regressado» e que tem a ver com uma dimensão do quotidiano e da subjectividade que, como o Fernando [Pinto do Amaral] disse há bocado, nem sequer se põe em Ramos Rosa. Por isso é que «real» é uma palavra armadilhada e há muitas discussões estéreis: é porque quer dizer coisas diferentes. Certamente que esse real do funcionário é um real, se quiserem, mais político, mais filtrado por uma necessidade premente de ser político. Por outro lado, não concordo totalmente, embora globalmente isso seja verdade, que exista uma espé-

cie de fuga total e completa para dentro das palavras ou para dentro do poema do Ramos Rosa, para além desse primeiro núcleo de poemas. Há um poema muito conhecido, um dos poemas mais conhecidos do Ramos Rosa, que se chama: “Daqui deste deserto em que persisto” e que começa:

Nenhum ruído no branco.
Nesta mesa onde cavo escavo
rodeado de sombras
sobre o branco
abismo
desta página
em busca de uma palavra

É um poema sobre a poesia, mas é um poema político e foi escrito especificamente como um poema político. É um poema político escrito na perspectiva de um poeta para quem aquela questão política concreta – estamos a falar do período imediatamente a seguir ao 25 de Abril – tinha uma leitura que, para ele, também era poética (concordando ou discordando, o que não é isso que interessa em poesia, como é óbvio). Portanto, não é totalmente verdade que ele, digamos, desapareça para dentro do poema. O que há, de facto, é uma espécie de peso das palavras e, de facto, ele, numa fase já tardia, chamou a um dos seus livros *As Palavras*. De facto, ele não desistiu desse caminho e acentuou-o cada vez mais e, evidentemente, com a produção tão abundante, isso tornou-se cada vez mais notório e, uma ou outra vez, talvez um bocadinho desagradável ou redundante.

Fernando Pinto do Amaral – Só quero acrescentar uma coisa. É que a pergunta que fez notava um aspecto ao qual depois, afinal, nós acabamos por não responder. Porque é que todos acabamos por falar do poema “O Funcionário Cansado”, não é? Eu julgo que precisamente pelo contraste ser relativamente evidente entre essa primeira fase que, no cômputo geral do Ramos Rosa, é escassa, comparada com todo o aluvião da outra. Há “O Boi da Paciência”, “O Poema do Funcionário Cansado”, “O Telegrama sem classificação especial”, digamos, três ou quatro grandes poemas que, em relação à primeira fase, é quase inevitável tendermos a citar. É quase obrigatório, precisamente por não serem muitos. Ou seja, se fossem muitos, nós não iríamos citar; cada um teria escolhido o seu. A insistência vem simplesmente daí e não de nenhum, enfim, fetichismo especial por esse poema. Julgo que não será isso.

Pedro Mexia – Queria só acrescentar uma coisa de que me lembrei quando o Fernando [Pinto do Amaral] estava a falar disto. No ensaio do Eduardo Lourenço sobre o Ramos Rosa, que eu citei e que está no livro *Tempo e Poesia*, o Eduardo Lourenço cita uma crítica do Alexandre Pinheiro Torres ao Ramos Rosa em que ele elogia precisamente essa primeira fase e depois diz: «Bom, mas agora já são só palavras». E, portanto, evidentemente, ele foi criticado por uma ala mais ortodoxa do neo-realismo, na altura em que realmente as polémicas literárias eram a valer, e não eram só literárias (nunca são só literárias). Se havia um sector mais, digamos, conservador literariamente (podemos associar ao João Gaspar Simões), que o atacavam por um lado, ele era também atacado por outro lado. Aliás, verdadeiramente, os grandes escritores são sempre atacados de todos os lados.

Gastão Cruz – Só queria dizer qualquer coisa sobre a questão de “O funcionário cansado”. Penso que a razão por que citamos esse poema é porque ele é representativo duma primeira fase, está até próximo do neo-realismo e insere-se entre aquelas datas que o Ramos Rosa indica na primeira parte da *Viagem através duma Nebulosa*, que reúne poemas escritos entre 1945 e 1952. Em 1945 ele tinha 21 anos e talvez seja essa a data da escrita d’ “O funcionário cansado”. Aliás, curiosamente, aquela experiência de “funcionário cansado” é a experiência dele próprio porque, na verdade, ele veio para Lisboa, foi empregado de escritório, não aguentou aquela vida... Aquele que o chefe apanha com o “olho lírico na gaiola do quintal em frente” é decerto o próprio poeta, o sujeito lírico do poema, que não teria, no entanto, de identificar-se necessariamente com o autor, enquanto indivíduo civil, é claro. Assim como provavelmente Alexandre O’Neill, no “Adeus Português”, é de si próprio que fala (temos, aliás, algumas informações sobre isso). São poemas um pouco autobiográficos, em que toda aquela opressão é vivida de uma forma muito pessoal e quase interiorizada, não é? Como já tenho dito, penso que há um equívoco na leitura habitual da poesia neo-realista, ou de alguma dela, porque alguns dos poetas mais interessantes do neo-realismo são poetas líricos, como Polábio Gomes dos Santos, Álvaro Feijó, Carlos de Oliveira, João José Cochofel e outros, Manuel da Fonseca – um poeta de grande qualidade – e não se lhes ajusta aquela imagem que depois se criou para o poeta neo-realista (embora certamente houvesse alguns que escreviam poemas nesse registo), a do panfletário que não liga muito à forma e que só quer utilizar a poesia como uma arma de combate social; justamente isso não acontece com os poemas do Ramos Rosa, do Alexandre O’Neill: com “O funcionário cansado” ou com “O boi da paciência”, ou com “Um

adeus português”, que são realmente poemas muito combativos, poemas de resistência, sem dúvida, mas sempre verdadeiros poemas, como acontece com a poesia da Sophia, quando ela também evolui nesse sentido. A Sophia vem de uma poesia a que poderíamos chamar “poesia pura”, ou qualquer coisa do género, não é?... Inicialmente, fala do mar, do vento, das praias... E, a partir de certa altura... – aliás, eu já contei isto. Ela disse, uma vez, que alguém, ao ler, no *Mar Novo*, um poema como o “Nocturno da Graça”, que fala de “espiritismo, bares e cinemas”, lhe teria dito que, anteriormente, a poesia dela falava das praias, do mar e do vento e agora falava dos bares, das mulheres lavando a louça às janelas, e outros elementos urbanos, ao que ela responderia: “É que eu dantes vivia na praia da Granja e agora moro no bairro da Graça”. O mais importante nisto é talvez salientar que o fundamental não é saber de que é que o poema fala, embora isso tenha, naturalmente, interesse. O que mais importa, na verdade, é se o poema funciona como objecto autónomo, do ponto de vista da criação verbal. Aliás, o Ramos Rosa tem isso muito presente desde muito cedo – e lembro-me que, num dos números dos *Cadernos do Meio-Dia*, ele faz a recensão ao *Amor em Visita* do Herberto Helder e define a poesia como, sobretudo, uma “invenção verbal”, citando Jorge de Lima e *A Invenção de Orfeu* como paradigma desse tipo de poesia. Outros casos, como o de Ruy Belo, e tantos mais, em quem também encontramos, por vezes, uma temática social ou política, mostram bem como as coisas só funcionam, do ponto de vista da linguagem poética, quando existe autêntica criação de uma linguagem, que é também a criação de um mundo, quando o poeta verdadeiramente confia no poder das palavras e tem a capacidade de conferir densidade e peso às palavras. Aliás, a questão do realismo é hoje algumas vezes recolocada, especialmente em relação aos poemas que são escritos sobre o quotidiano... Bem, a polémica não tem muito sentido, na verdade, acho que a única questão importante é se esses poemas vão além de simples apontamentos, se têm real existência como poemas... Pode-se escrever poemas sobre todas as coisas. Há grandes poemas sobre tudo: sobre o café, a mesa do café, a pessoa que está ali, o poema ao amigo... Enfim, pode-se escrever sobre qualquer acontecimento, qualquer facto menor. No entanto, se não houver qualquer coisa que transcende o *fait-divers*, quer seja um sopro metafísico, quer seja uma criação particularmente fascinante de linguagem poética, o poema soçobra e o problema reside aí. Não há melhor exemplo – e também já o tenho citado algumas vezes – que o de Carlos Drummond de Andrade, de como realmente se pode fazer poesia a partir das coisas mais banais e escrever admiráveis poemas: “A morte do leiteiro”, “O desaparecimento de Luísa Porto”, tantos outros... Realmente, são poe-

mas extraordinários sobre o *fait-divers*. A questão é essa. A poesia do Ramos Rosa, pelo menos em parte, partiu de uma abordagem do “tempo concreto” (título de um dos seus primeiros poemas). Só para terminar: ele não abandonou, não excluiu completamente, a possibilidade de uma temática mais ligada a coisas concretas, até mesmo a momentos ou situações históricas, e um livro como *Pátria Soberana*, por exemplo, mostra isso. E a segunda parte desse livro, *Nova Ficção*, é um poema magnífico e uma “arte poética” muito significativa. Mas, nos últimos tempos, perdeu-se talvez um pouco a noção do que está nos livros do Ramos Rosa. Trata-se, como sabemos, de uma produção muito abundante, espalhada por livros por vezes pouco visíveis, porque alguns deles são publicados por pequenas editoras, sem grande capacidade de distribuição. Por exemplo, *Deambulações Obíquas*, que é um dos últimos que ele publicou, considero-o um excelente livro. E também é evidente que há diferentes tipos de poetas. Há uns, como Camilo Pessanha ou como Carlos de Oliveira, que produzem apenas um número bastante restrito de poemas, todos extremamente trabalhados, de grande perfeição formal. Depois há outros que são caudalosos, como Ramos Rosa ou Jorge de Sena. É evidente que, nestes casos, desde que exista, como existe, um mundo próprio, uma linguagem forte, inconfundível, como sempre acontece com os grandes poetas, tudo acaba por funcionar como uma corrente poderosa, uma massa poemática que pode até conter alguma irregularidade, sem que isso diminua a dimensão do autor.

Voz não identificada – Na poesia de Ramos Rosa há também uma presença muito obsessiva da pedra. Como integrar essa constante no conjunto da sua poética?

Fernando Pinto do Amaral – Eu julgo que é um dos elementos entre outros com funções, como aquilo de que nós falamos há bocado, quando se falava dos elementos constitutivos da poesia do Ramos Rosa do ponto de vista do léxico, não é? A água, o ar, o cavalo, a sombra, a luz, etc. - e a pedra faz parte disso. Agora, é um elemento do real também, não é? Também é claro que é um elemento do real.

Arnaldo Saraiva – Se me permitem, lembrarei a importância que Drummond, o autor de um dos mais famosos poemas que a pedra já inspirou, teve para o Ramos Rosa, e que ele próprio reconheceu. Mais alguma intervenção?

Voz não identificada – Eu vou recorrer a uma expressão utilizada pelo Pedro Mexia, quando referiu o erotismo na poesia de Ramos Rosa. Eu - e falo enquanto leitora – penso que o erotismo do corpo na poesia do Ramos Rosa surge mais como uma fulguração. Portanto, não é aquela violência física do corpo contra o corpo. Gosto mais de falar – e se é que se pode utilizar esta expressão – numa eroticidade ou numa lubricidade da palavra poética. Portanto, a palavra poética, ousou mesmo dizer – é quase autofágica: alimenta-se de si própria e, a certo ponto, satura, rebenta. Portanto, em Ramos Rosa, o peso da palavra é um peso mediador. Mas medeia o quê? A relação do Homem com o mundo? Ou é iconoclasta? Destroí alguns paradigmas mas também assume um projecto de construção? Recordo-me de um livro dele, *O Aprendiz Secreto*, em que podemos ter este ritmo sequencial: silêncio construtor, silêncio construção. Portanto, a minha questão para o debate é mesmo esta: o poder da palavra em Ramos Rosa e se há nela uma eroticidade. Muitas vezes, quando se fala da poesia de Ramos Rosa, não se foca esta problemática. Diz-se que é uma poesia da superabundância, do excesso, mas há também esta questão do erotismo, sobre a qual gostaria que falassem...

Fernando Pinto do Amaral – Acho que essa é uma das temáticas fundamentais. Se passou das nossas intervenções que esse aspecto não é importante no Ramos Rosa eu, enfim, peço também desculpa porque realmente não é a minha perspectiva. Acho que é importante. Aliás, há uma antologia organizada, se não estou em erro, pelo Arnaldo Saraiva... *Matéria de Amor*, exactamente, na colecção “Forma”, da Presença. Um livrinho pequenino, com uma capa cor de laranja ... pequeno de formato... Só com poemas eróticos do Ramos Rosa. Portanto, é realmente uma componente fundamental.

Voz não identificada – Referia-me sobretudo à carga erótica das próprias

palavras...

Fernando Pinto do Amaral – A eroticidade da palavra, claro, claro, à carga sensual, lúdica e lúbrica, ao mesmo tempo, se quiser, que a palavra possa ter, embora com o segundo adjectivo eu não... não simpatize muito.

Pedro Mexia – Eu ando a tentar procurar precisamente um dos poemas que penso que o Professor Arnaldo Saraiva tinha antologado... Não encontro esse mas encontrei por exemplo este do livro chamado *Nos Seus Olhos de Silêncio*, 1970. É um poema curto que vou ler:

Onde é que o centro
Onde se respira
A cama limpa, o corpo inteiro e nu
Onde é a fome e o braço toca o esplendor
Respira o ventre
A vela incha ao sol e ao mar sem fim
Onde é aqui?
A fome nua
A árvore exacta no centro da alegria
A luz e o olhar aberto ao mar
Onde é onde. A mão sabe
A carícia da anca e a língua
Fabrica o seu sabor a sol.
Onde o fogo acende o pulso do poema.

Este poema parece brutal – para utilizar a expressão que penso que utilizou – bastante violento nesse sentido. E acaba com a palavra poema. Portanto, nunca há, de facto, essa distinção. Foi por isso que eu também falei no texto sobre o *Ciclo do Cavalo*, em que todas estas coisas acontecem enquanto poema. Não há uma linguagem meramente referencial, a uma coisa que existe fora, não é uma descrição de um acto exterior.

É um erotismo do poema, e não um poema sobre o erotismo, como é, por exemplo, em David Mourão-Ferreira, por exemplo, que é talvez, um poeta erótico mais constante, digamos assim.

Ana Paula Coutinho – Eu não resisto a lançar-lhes o desafio para uma declaração mais personalizada. Não digo que cada uma das vossas leituras, bem como o seu conjunto, não tenham sido muito interessantes, e de certeza que todos aprendemos a (re)ler Ramos Rosa guiados por elas.

Mas, para glosar o título deste Encontro – “Poesia do século XX com António Ramos Rosa ao fundo” – com vaga inspiração (confesso) de um célebre título de Teolinda Gersão, gostaria de perguntar a cada um aquilo que a obra de Ramos Rosa representa para a vossa própria poesia: um fundo de partida ou um fundo de chegada, um horizonte, portanto? Por outras palavras mais directas: o que é que na poesia ramos-rosiana já não lhes interessa? A que é que “voltaram as costas”, para utilizar a famosa expressão de Eugénio de Andrade em relação a Fernando Pessoa? Ou então, o que é que na poesia de Ramos Rosa permanece ainda à vossa frente? O que é que encontram nela que ainda é (ou pode ser) pertinente para o vosso próprio trabalho poético?

Fernando Guimarães – Bem, muitas vezes, o problema que põe é uma maneira de perguntar qual é a influência de um poeta sobre outro. E quando me perguntam a mim...

Ana Paula Coutinho – Desculpe interromper, mas evitei deliberadamente o termo “influência” por ele ser normalmente entendido num sentido muito restrito, se não mesmo pejorativo, quando associado a uma concepção positivista das relações entre obras, autores, e limitando, conseqüentemente, a própria dinâmica da criação literária...

Fernando Guimarães – Pois, mas é fácil a resposta. Quer dizer, pelo

menos a resposta que eu daria relativamente à influência que qualquer poeta teve sobre mim. Respondo sempre que todos exerceram influência. O caso de António Ramos Rosa, eu acho, é um caso muito especial, na medida em que ele surge num momento em que precisamente uma herança de Fernando Pessoa, nunca sendo posta em questão, implicava uma viragem da linguagem poética, na medida em que, de facto, se corria o risco de um epigonismo. Isso aconteceu com alguns dos neo-realistas, por exemplo, com Cochofel, em que vários poemas estão ainda muito presos a Fernando Pessoa ortónimo. Ou um Álvaro de Campos mal assimilado como o foi em Joaquim Namorado, etc. Ora, nos anos 50, António Ramos Rosa e a geração da *Árvore* puseram a questão dessa viragem de uma maneira muito viva. Ramos Rosa teve consciência disso não só na reflexão que fez sobre a poesia, mas também na própria poesia que fez. E se, por um lado, essa geração verificava que a influência de Fernando Pessoa tinha de se tornar numa influência outra, uma outra influência, o mesmo acontecia em relação ao neo-realismo, porque curiosamente, na sua generalidade, os poetas ligados à *Árvore* são poetas que tiveram uma consciência política, numa altura em que, de facto, se verificava que a poética neo-realista podia conduzir a uma poesia puramente ideológica, uma poesia de propaganda. A tal ponto que isso se não vive só entre nós mas, por exemplo, em França. Eis uma afirmação de Tristan Tzara (Tristan Tzara é precisamente citado num dos artigos da *Árvore*). O que é que ele diz? “A poesia não tem que exprimir a realidade.”

Como se sabe, Tristan Tzara estava ligado ao surrealismo e também ao marxismo. É um caso típico em que a herança surrealista e o empenhamento marxista coincidem no mesmo autor. E dizia ele: “A poesia não tem que exprimir a realidade. Ela exprime-se a si mesma.” Parece que estamos em face de um poeta puro. Mas esta medalha tem, como todas as medalhas, um reverso. Ele acrescenta: “Mas, para ser válida, deve incluir-se numa realidade mais larga: a do mundo dos vivos.” Há, pois, um resvalamento para uma perspectiva de tipo ideológico bem marcado e, portanto, animada por uma concepção do mundo que era a concepção marxista. António Ramos Rosa teve a consciência de que este ter-

reno era extremamente resvalante mas julgo que sempre teorizou em termos que não andam muito longe desta perspectiva do Tristan Tzara.

É bom que a poesia assuma uma especificidade, assuma a realidade da sua linguagem. Mas nunca deve esquecer-se de uma realidade existencial, humana. De facto, e julgo que esta é uma das razões porque o “Poema do funcionário cansado” tantas vezes foi aqui evocado. É porque esse poema marca bem essa situação de aresta em que se pode resvalar para uma face ou para a outra face.

Quer dizer, estas faces são indecisas, ambíguas. Mas há uma dimensão humana que, dentro da minha perspectiva, se aproximaria mais de uma perspectiva aberta, de uma concepção filosófica existencialista, do que de uma concepção de tipo marxista que corresse o risco de se tornar puramente ideológica. Ora, a consciência desta situação foi muito importante para os poetas dos anos 50, o momento em que a *Árvore* surgiu.

Nuno Júdice – Posso dizer que, por detrás da pergunta está outra pergunta, ou seja, se António Ramos Rosa é um poeta que fez parte dos meus «livros de cabeceira» eu diria que não. Mas, ao mesmo tempo, como disse Fernando Guimarães, todos os poetas nos influenciam necessariamente de um modo ou de outro; e esse é o caso também do Ramos Rosa do tempo de «O Boi da Paciência», em que há algo do neo-realismo mas um neo-realismo heterodoxo, que não se limita a ser um panfleto com missão ideológica; mas é depois dessa fase que Ramos Rosa encontra a sua voz contemporânea. É o poeta que estabelece uma relação com a linguagem, que apresenta uma proposta poética que, essa, está sempre muito ligada àquilo que, para mim me interessa pessoalmente, a construção do corpo, em que o problema da construção está ligado ao mesmo tempo à vida e à poesia e o poema ilustra a relação do ser com a linguagem.

Gastão Cruz – Eu tenho de voltar sempre mais atrás... À memória do contacto inicial com os primeiros poemas que conheci do Ramos Rosa e que, realmente, me marcaram muito, independentemente da questão de eles serem mais neo-realistas ou menos neo-realistas, ou o que quer que

fossem. O que me surpreendeu neles foi aquela linguagem poética, que era, com toda a evidência, uma coisa diferente. Diferente daquilo que eu conhecia como poesia. Isto passou-se nos meus anos finais do liceu, em Faro. Acontece que havia um jornal que era o *Correio do Sul*, um semanário cujo director se interessava por coisas literárias. E a certa altura, resolveu fazer um suplemento literário, que se chamou *Arraial*. Foi aí que eu e um colega do liceu e meu grande amigo publicámos as nossas primeiras tentativas poéticas. Houve um dia, uma semana, em que apareceu uma página do *Arraial* toda dedicada ao Ramos Rosa. Eu sabia quem era a pessoa, porque era meu vizinho, ouvia falar dele, mas creio que estava longe de saber que ele era poeta. Nesse número do jornal saíram vários poemas do António Ramos Rosa, que eu já não sei quais eram, mas deviam ser, talvez - porque isto passava-se para aí em 57 - , alguns dos que estão na *Viagem através duma Nebulosa*, ou mesmo n' *O Grito Claro*, que é de 58. Sei que fiquei um bocado surpreendido com aquilo porque, obviamente, as selectas do liceu não traziam nenhuma poesia daquele género, não é? O mais moderno que lá havia era um poema do Miguel Torga à morte da mãe e um pequeno poema do José Régio. Eram essas as coisas mais recentes, mais próximas de nós. Para mim, mais do que uma influência directa, do que uma vontade de imitá-lo – penso que nunca tive essa intenção propriamente – o importante foi perceber que a linguagem poética podia ser uma coisa diferente daquilo que eu estava habituado a encontrar nas selectas liceais. Foi na mesma época que, com o meu colega do liceu a quem já me referi, fui a uma biblioteca de propósito para ler a “Ode Marítima”, porque não tínhamos os poemas de Álvaro de Campos, nem era coisa que, nesse tempo, fosse muito fácil encontrar. E achámos aquele um poema um pouco estranho... Mas, de qualquer modo, também foi uma revelação incrível, quase um choque, sem dúvida. Depois vem a fase do conhecimento pessoal do Ramos Rosa, primeiro com a abordagem, na principal livraria de Faro, para lhe pedir um autógrafa na plaquette *O Grito Claro*, acabada de publicar, depois através dos *Cadernos do Meio-Dia*. As pessoas com quem eu me comecei a dar na Faculdade de Letras de Lisboa, a Fiama, a Luíza Neto Jorge, aproximaram-se também. A Luíza Neto Jorge chegou a dar aulas no liceu de

Faro, no ano lectivo de 60/61. Aliás, penso que a Luiza tem, de início, alguma influência do primeiro Ramos Rosa. E a partir daí, é curioso ver que, no mesmo ano de 1960, o António Ramos Rosa publica dois livros que marcam já uma mudança de fase, especialmente o segundo, *Voz Inicial*. O outro é *Viagem através duma Nebulosa*, onde se inclui *O Grito Claro*, embora a terceira parte do livro, “Poemas Nus”, marque uma diferença em relação aos poemas mais ligados aos anos 40. Mas, por exemplo, o poema “Viagem através duma Nebulosa”, propriamente dito, não tem nada de neo-realista, é até um tanto surrealizante, tal como “Telegrama sem classificação especial”, talvez mais aparentado, este último, com o Alexandre O’Neill:

Os anjos exactos
que empunham tesouras
de encontro aos factos
- ó minhas senhoras

Mas o livro de viragem é, de facto, *Voz Inicial*. A partir daí, cada livro do Ramos Rosa que saía - *Ocupação do Espaço*, *A Construção do Corpo*, etc. – era uma revelação, a pesquisa de uma nova linguagem, uma permanente reflexão sobre a palavra poética e a sua relação com o mundo. *Ocupação do Espaço* foi um livro que teve um eco muito forte na poesia portuguesa, um poema como “Animal olhar”, por exemplo. Não sei bem se houve propriamente uma influência, mas havia ali um caminho que ele começou por abrir e, ao longo dos anos 60, teve grande afinidade com os de poetas das gerações mais novas. Também lemos muito o Mário Cesariny na mesma época. Dos mais recentes, na altura, foram talvez os dois poetas que sobretudo marcaram os mais novos...

Fernando Pinto do Amaral – Eu não vou falar muito. Eu, quando comecei a ler o Ramos Rosa, foi no final dos anos setenta. Portanto, em 76, 77, 78, creio que tinha 15,16,17 anos. Estava a acabar o liceu, digamos. Portanto, já em ambiente de democracia mas numa fase em que na minha casa, na minha família... Os meus pais não eram de Letras. O meu pai era

de Medicina. Gostava de ler mas eram sobretudo os clássicos e depois ia até aquela geração da Sophia, do Eugénio de Andrade, do Régio e do Torga, enfim, o Pessoa também lá havia em casa. Mas o Ramos Rosa era assim um autor ainda... Na altura, eu lembro-me que os primeiros livros do Ramos Rosa que comprei, que aliás depois se descolavam imenso porque a edição também era mal colada, eram aquelas edições da Plátano: *Respirar a Sombra Viva*, *Não posso adiar o coração*, *Animal Olhar* ... Saíram três ou quatro da Plátano que foram importantíssimos, porque nos anos setenta foram a minha maneira de conhecer o Ramos Rosa. Mas depois, a partir daí, evidentemente, que é, como já foi dito aqui, aliás pelo Pedro Mexia, e eu também disse o mesmo e é verdade: é realmente uma descoberta de alguma coisa diferente. Aquilo é um mundo totalmente diferente do resto da poesia portuguesa. Isso é verdade. Agora refiro-me ao Ramos Rosa, já não especificamente ao da primeira fase. O Ramos Rosa que eu descobri, já era esse que depois veio a persistir. Portanto, eu diria apenas duas coisas: primeiro, a importância que ele sempre deu à poesia como uma liberdade livre; depois, também de certa maneira como contraponto à minha ideia de... uma certa... Eu, por vezes, por temperamento, pela ideia que tenho de literatura, tenho a tentação de olhar a literatura um bocadinho na ideia do Jorge de Sena: muito testemunhal, muito ligada à vida, muito ligada a coisas muito concretas, isto é, desconfiar muito só das palavras pelas palavras. E, portanto, o Ramos Rosa funciona aí muito bem para nos lembrar – e para me lembrar em particular – do valor e do poder das palavras e do prazer das palavras. Mas o poder, sobretudo, das palavras. Ou seja, que mesmo aquilo a que nós chamamos testemunho, ou vida, ou o que quiserem, do mais visceral, vindo do fundo do ser ou das vísceras, mesmo isso, precisa de palavras para se exprimir através da literatura. A literatura não se pode exprimir a não ser através de palavras e, portanto, e sobretudo o Ramos Rosa, nunca embarcou numa ideia – que me parece errada – que é o mito ou, enfim, – é uma ideia interessante mas que não funciona – que é a ideia da poesia dita “pura”, ou seja, totalmente pura. Porque, se fosse pura, seria o silêncio, não havia poesia. Portanto, nesse sentido, a poesia é sem-

pre, ainda que de forma residual, impura. Ou seja, tem a ver com qualquer coisa de resto, de vestígio, que deixou lá, não é? Caso contrário, é o silêncio, de facto. Temos o Nirvana, ficamos noutra dimensão e acaba mesmo a necessidade de comunicar. Porventura, comunicamos já noutra dimensão ... mas não por palavras. Enquanto se comunicar por palavras, precisamos delas, precisamos mesmo delas. E eu acho que é essa uma das grandes lições do Ramos Rosa, mesmo para quem, como eu – e devo confessar – do ponto de vista da influência directa não noto tanto. A minha poesia vai mais numa linha do Jorge de Sena, do Ruy Belo. É uma poesia mais realista nesse sentido.

Pedro Mexia – Mas eu, para evitar a palavra «influência», que é a tal palavra que traz a «angústia» associada, diria de outra maneira, que é uma maneira, uma forma como eu gosto de pôr as coisas: a questão das famílias poéticas. Eu, nesse sentido, diria que Ramos Rosa não é a minha família poética, assim como diria que é a minha família poética o Cesário Verde, o António Osório, o Ruy Belo, ou o Alexandre O'Neill. Portanto, claramente há um território que é aquele em que eu mais facilmente me reconheço, embora fosse extremamente pretensioso falar sequer de «influência» (além de «angústia»). Mas há duas coisas, de facto, que me afastam bastante em termos dessa relação mais directa. Como leitor, por exemplo, gosto imenso do Herberto Helder mas a noção de poesia do Herberto Helder está muito distante da minha. No entanto, é o poeta que admiro acima de quase todos os outros. E há, de facto, algumas coisas no Ramos Rosa de que eu não estou próximo, por exemplo, o entusiasmo pela linguagem. Mas o Ramos Rosa crítico, tal como o Sena, o Joaquim Manuel Magalhães, enfim, pessoas de convicções poéticas muito diferentes, foi muito importante para mim para ler a poesia portuguesa e para ler poetas estrangeiros. A primeira vez que li o Éluard foi na tradução do Ramos Rosa, a primeira vez que ouvi falar do Bonnefoy ou do Ponge foi no Ramos Rosa e talvez a grande descoberta – no sentido que lhe é mais específico - que é o Roberto Juarroz que, aliás, foi traduzido pelo Professor

Arnaldo Saraiva e que foi, de facto, um poeta que ele sempre admirou e que, para mim, foi uma descoberta espantosa, porque nunca tinha ouvido ninguém falar dele senão o António Ramos Rosa. E, portanto, essa dimensão do Ramos Rosa crítico também sempre foi muito importante.

Arnaldo Saraiva - Estamos aqui há horas, temos de encerrar o interessante debate. Ou ainda há mais alguém que queira intervir, esclarecer alguma dúvida? Se houver, impõe-se que seja breve.

Sim? Não? Bom. Há muita maneira de celebrar um poeta, de celebrar os oitenta anos de um poeta, mas creio que a celebração que aqui fizemos esta tarde foi muito digna, foi até excepcional, como era de esperar quando tínhamos na mesa cinco dos mais relevantes poetas e críticos da poesia portuguesa actual. Só lamentaremos que nesta sala cheia, onde ouvimos intervenções tão autorizadas sobre um dos melhores poetas portugueses vivos, tenham primado pela ausência, como vem sendo hábito em circunstâncias afins, os meios de comunicação social, que correm velozmente e em força para os campos de futebol ou da política. Ainda no sábado passado ouvi Manuel de Oliveira queixar-se: “As coisas da cultura não atraem a grande imprensa que temos hoje, os grandes media, nunca atraem...” E fez a queixa numa sessão onde esteve ele, Eduardo Lourenço, Agustina Bessa-Luís e Mário de Carvalho, entre outras personalidades relevantes da cultura portuguesa - que evidentemente não podem competir com um deputado ou com um futebolista.

Felizmente, a organização deste encontro vai publicar os textos que foram lidos, de outro modo nem memória ficaria desta sessão memorável.

Ana Paula Coutinho – É preciso fazer justiça à TSF que esteve aqui presente durante toda a tarde...

Arnaldo Saraiva – Foi a exceção. Que dá razão à minha queixa, que só fiz porque se trata de uma situação hoje muito comum, e à queixa de Manuel de Oliveira. Também há exceções, é evidente, na imprensa e na televisão. Mas a regra obriga-nos a protestar, não só a lamentar, se não consideramos a actividade cultural e poética como secundária, ou irrelevante, e se vemos o perigo da incultura de quem dirige os media.

Quando se homenageia um poeta também se homenageia a poesia. E creio que em Portugal a poesia já viveu pior até do que hoje vive. Hoje há alguma euforia poética. Por sinal, tendo a ver nisso também um sinal muito negativo da sociedade em que estamos – rasca e pobre, não é?; porque os países pobres cultivam muito mais a poesia do que os países civilizados, precisam muito mais dela. Nos Estados Unidos, os grandes poetas vendem quatrocentos, quinhentos exemplares, como aqui. Seria bom decerto que a poesia fosse feita por todos, e talvez não fosse mau se ela desaparecesse – desde que todos vivêssemos poeticamente.

Viver poeticamente é o apelo ou o desejo que exprime a poesia e a vida de António Ramos Rosa. E permito-me discordar das leituras que foram feitas do “Poema dum funcionário cansado”. É que ele até pode, como quase toda a poesia, partir de uma experiência pessoal e concreta mas, na realidade, se o poema caiu no goto ou no gosto geral – eu fui um dos que o sabia de cor pouco depois da sua publicação –, é porque todos nos reconhecemos nele, porque todos nós somos alguma vez funcionários cansados, mesmo que não sejamos funcionários, e mesmo que não estejamos cansados, como creio que começamos a estar a esta hora....

Agradeço muito aos que estiveram presentes nesta longa sessão, agradeço muito o trabalho dos cinco poetas e críticos e dos demais participantes no debate, e agradeço e louvo a Ana Paula Coutinho pela iniciativa e pelo trabalho que desenvolveu para que pudéssemos prestar a Ramos Rosa esta merecida homenagem. Muito obrigado a todos.

UM POEMA NO HORIZONTE DE LÍNGUAS VÁRIAS

Não posso adiar o amor para outro século
não posso
ainda que o grito sufoque na garganta
ainda que o ódio estale e crepite e arda
sob montanhas cinzentas
e montanhas cinzentas

Não posso adiar este abraço
que é uma arma de dois gumes
amor e ódio

Não posso adiar
ainda que a noite pese séculos sobre as costas
e a aurora indecisa demore
não posso adiar para outro século a minha vida
nem o meu amor
nem o meu grito de libertação

Não posso adiar o coração

António Ramos Rosa

No puedo aplazar el amor para otro siglo
no puedo
aunque el grito se asfixie en la garganta
aunque el odio estalle y crepite y arda
bajo montañas grises
y montañas grises

No puedo aplazar este abrazo
que es un arma de doble filo
amor y odio

No puedo aplazar
aunque la noche pese siglos sobre la espalda
y la aurora indecisa tarde
no puedo aplazar para otro siglo mi vida
ni mi amor
ni mi grito de liberación

No puedo aplazar el corazón

António Ramos Rosa

(Tradução para castelhano de Rogélio Ponce de León)

Je ne peux remettre l'amour à un autre siècle
je ne peux pas
même si le cri s'étrangle dans ma gorge
même si la haine éclate crépite brûle
sous des montagnes grises
et de montagnes grises

Je ne peux ajourner cette étreinte
qui est une arme au double tranchant
d'amour et de haine

Je ne peux rien ajourner
même si la nuit pèse des siècles sur mes épaules
même si tarde l'aurore indécise
je ne peux remettre ma vie à un autre siècle
ni mon amour
ni mon cri de libération

Non, je ne peux ajourner le cœur.

António Ramos Rosa

(Tradução para francês de Michel Chandeigne)

Non posso rinviare l'amore all'altro secolo
non posso
quantunque il grido soffochi in gola
quantunque l'odio scoppi e crepiti e arda
sotto montagne grige
e montagne grige

Non posso rinviare questo abbraccio
che è un'arma a doppio taglio
amore e odio

Non posso rinviare
quantunque la notte pesi secoli sulle spalle
e l'aurore indecisa tardi
non posso rinviare all'altro secolo la mia vita
né il mio amore
né il mio grido di liberazione

Non posso rinviare il cuore

António Ramos Rosa

(Tradução para italiano de Giuseppe Mea)

Nu pot amâna dragostea pe alt secol
nu pot
cu toate că strigătul mi se înăbușă în gât
cu toate că ura năvălește, trosnește și arde
sub munți cenușii
sub munți cenușii

Nu pot amâna această-mbrățișare
care-i o armă cu două tăișuri
dragoste și ură

Nu pot amâna
cu toate că noaptea atârnă secole pe umeri
și aurora nchotărâtă se lasă așteptată
nu pot amâna pe alt secol viața mea
nici dragostea mea
nici strigătul meu de mântuire

Nu pot amâna inima

António Ramos Rosa

(Tradução para romeno de Tanty Ungureanu)

I cannot postpone love to another century
I cannot
even if the cry stifles in the throat
even if hate crackles and bursts and burns
under grey mountains
and grey mountains again

I cannot postpone this embrace:
this two-edged weapon
love and hate

I cannot postpone
even if the night weighs on the back like centuries
and the unsettled dawn slows down
I cannot postpone my life to another century
or my love
or my cry for freedom

I cannot postpone my heart

António Ramos Rosa

(Tradução para inglês de Ana Luísa Amaral)

Ich kann nicht die Liebe für ein kommendes
 [Jahrhundert aufchieben
Ich kann nicht
selbst wenn der Schrei im Hals erstickt
selbst wenn der Hass knackt und knistert und brennt
unter grauen Bergen
und grauen Bergen

Ich kann nicht diese Umarmung aufchieben
die eine zweischneidige Waffe ist
Liebe und Hass

Ich kann es nicht aufchieben
Selbst wenn die Nacht jahrhundertschwer mir auf
 [den Schultern lastet
und die zögerliche Morgenröte verzögert
Ich kann weder mein Leben für ein kommendes
 [Jahrhundert aufchieben
noch meine Liebe
noch meinen Befreiungsschrei

Ich kann nicht das Herz aufchieben

António Ramos Rosa

(Tradução para alemão de Luísa Geyer)

لا يمكنني أن أؤجل الحب لقرن آخر
لا يمكنني
لأن الصراخ سيشنق حلقي
و لأن الكراهية ستنفجر و تسيح و تحترق
فوق جبال رمادية
و جبال رمادية

لا يمكنني أن أؤجل هذا العناق
لأنه سلاحا ذو حدين
حبا و كراهية

لا يمكنني أن أؤجل
لأن الليل يمر كالقرون على عاتقي
و الشروق المشكوك يمكن أن يتأخر
لا يمكنني أن أؤجل حياتي لقرن آخر
و لا حبي
و لا صراخي رمز الحرية

لا يمكنني أن أؤجل قلبي

الشاعر أنطونيو غاميش عز

ترجمة سويس عبدللاه

António Ramos Rosa

(Tradução para árabe de Abdelilah Suisse)

A organizadora agradece não só o empenho dos intervenientes directos no Colóquio, como também a colaboração de Alice Fernandes (pela concepção gráfica do convite e cartaz); dos Professores Rogélio Ponce de León, Giuseppe Mea, Ana Luísa Amaral, Tanty Ungureanu e Abdelilah Suisse, (pelas traduções inéditas); das estudantes Andreia Augusto, Cátia Santos, Diana Tavares, Ilda Lixa, Luciana Pereira, Luísa Geysler (que também traduziu), Sónia José e Tânia Moreira (pela disponibilidade entusiasta para a leitura pública das diferentes versões de “Não posso adiar o amor para outro século”), de Henrique Silva (pela transcrição do debate), da jornalista Alexandra Nunes e da TSF (pela cedência de um trabalho de reportagem) e ainda todo o apoio material do Conselho Directivo da Faculdade de Letras do Porto.

