



António Ramos Rosa: alguns aspectos

“Ninguém prescreve o percurso do poema
O que o move é um obscuro desejo
e ninguém o vê antes de aparecer”

António Ramos Rosa, *in*
Lâmpadas com Alguns Insectos. Guimarães:
Pedra Formosa Edições, 1992, p. 56.

1.

Há na poesia de António Ramos Rosa um regresso a uma essencialidade da linguagem que, raramente, foi atingido pela poesia em língua portuguesa. É certo que Alberto Caeiro foi quem mais longe tentou a radical metamorfose do verbo em coisa. A visão seria a grande aprendizagem a fazer pelo poeta. “Vejo como um danado”, escreve. E se isso é certo, se é com o pastor, “guardador de rebanhos”, que o fingimento bucólico se abre à sua revelação (“os rebanhos é meus pensamentos”), se é com o Mestre dos heterónimos que podemos atingir uma simplificação do dizer o mundo, escondendo por dentro desse dizer, que “há metafísica bastante em não pensar em nada”, apenas com mais dois ou três poetas a nossa forma de ver o real atingiu a harmonia que, algures, o Homem viveu com a Natureza. Eugénio de Andrade, que escreverá de costas para Pessoa, é um dos momentos esplendorosos em que, pela via de um moderno lirismo, a poesia se redescobre ingénua, plena de um sentir-pensar que extravasava o conceptismo, a racionalidade fria do inventor dos heterónimos.

Uma certa essencialidade contra a opacidade da palavra é com Eugénio de Andrade que nasce. Uma clareza, uma solaridade que ilumina a palavra poética, o Homem, a Terra onde ele vive e o corpo de que é feito. Por isso, ao lermos o autor de *Mar de Setembro*, entramos num universo de pujantes metáforas, todas elas trabalhadas com o sentido, não de pensar (no sentido que este verbo tem em Pessoa) o mundo, mas de o revelar como mundo onde o sujeito deve viver. A *hybris* que possamos identificar em Eugénio de Andrade, eis o que Pessoa – mesmo pela voz de Campos – deixou como caminho (como (e)vidência) em aberto para a poesia que se lhe seguiu.

Outros dois nomes maiores da poesia portuguesa – Sophia e Ramos Rosa – rasgam as malhas de uma conceção de linguagem centrada num intelectualismo hiperanalítico ou numa espécie de teatralização contínua do próprio signo, tal qual essa dramatização é fundada por Fernando Pessoa. Participam, estes poetas, daquela mesma pessoana interrogação sobre como pode a palavra poética aceder ao ser-em-si das coisas e dos seres, sem dúvida. Mas em Sophia de Mello Breyner essa interrogação da palavra obriga-a a perseguir uma arquetípica Grécia harmoniosa, símbolo de uma não menos harmoniosa palavra que mesmo em Ricardo Reis, seu mestre, era ponte quebrada para o ser e estar no real. E quanto a Ramos Rosa, dir-se-ia que o seu verbo poético procura uma veemência metafórica, que é um modo outro de extravasar aquele hiperintelectualismo, como se tudo fosse visto pela primeira vez no exato momento em que o poema, por um efeito galopante das metáforas e das imagens, se torna um mundo inescapável. No poeta de *O Grito Claro*, a linguagem torna-se o tema por excelência, entendida como sistema de símbolos por meio dos quais o próprio humano se revela. Uma das questões mais candentes desta obra é que é na

¹ A poesia traduzida por Ramos Rosa encontra-se, hoje, disponível no volume *Voz Consonante – traduções de poesia* (organização de Ana Paula Coutinho Mendes). Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, Lisboa, 2006. Os poetas mais representados nessa coletânea de traduções são René Char (5 poemas); Paul Eluárd (4 poemas); Vasko Popa (4 poemas); Ulalume González de León (4 poemas); Roberto Juarroz (4 poemas); Eugénio Montejo (4 poemas); Edmond Jabès (5 poemas). Este último, em particular, é das mais fortes influências na poesia ramos-rosiana. Irmanam-se nos mesmos tópicos e no mesmo procedimento retórico, ainda que Jabès seja um autor de poesia mais concentrada e menos exuberante. Mas em ambos o deserto, o brilho das palavras, a escrita cerimonial com a natureza.

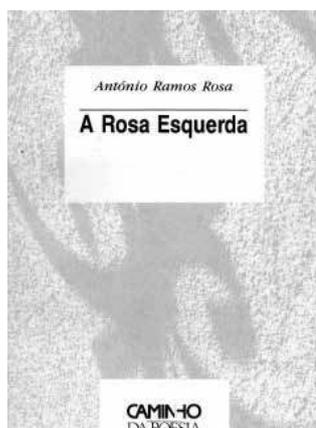
linguagem que se procura a regeneração entre Homem e Mundo. E se é certo que este mesmo tópico é comum a uma geração de poetas para quem o trabalho estético foi sinónimo de posicionamento ético (de Gomes Ferreira a Carlos de Oliveira, de Sena a Cesariny e deste ao próprio Ramos Rosa, contemplando um arco de autores que fazem a constelação dominante das poesia portuguesa de entre os anos 40 a 70), não menos certo é que no poeta de *Volante Verde* essa regeneração parece ficar a meio caminho, ou melhor, num território movediço em que a palavra pode abrir-se como veículo da interação das consciências, como pretende Husserl, ou permanecer mistério insondável. Não há, pois, certeza ou segurança quanto à capacidade regeneradora da palavra poética e, com ela, regeneração do homem. E por isso fazer poesia é ainda e sempre uma luta em nome de uma íntima liberdade em nome da possibilidade de inquirição da linguagem em si mesma.

Com efeito, se o poeta ao nomear faz existir as coisas, nem sempre em Ramos Rosa essa nomeação corresponde à irrupção de um universo claro, uno, equilibrado e clássico, como em *Sophia*. Ou luminoso e tangencial a uma plethora de vida, como em Eugénio. Impõe-se, não raro, a criação, pelo poema, de um cosmos turbilhante, estimulante e desejoso e em que o Eu aspira a uma ocupação total de um espaço que, no seu deserto, não é a figuração de quaisquer grécias ou luminosidades ancestrais. Em Ramos Rosa o espaço que o poema cria ou descobre é um espaço silencioso, primordial porque pré-humano, e ao mesmo tempo sideral e que a imagem da nebulosa tão amplamente figura. Com justeza se pode dizer que é com Ramos Rosa que a poesia portuguesa se expande (ou explode) e irradia formando a imagem de uma galáxia de textos, de obras (de uma obra que tem mais de uma centena de títulos!) e que, afinal, não estará longe do ideal de se criar um espaço literário que é a sua via láctea ou o seu “caminho de palavras”.

O universo em permamante expansão e não apenas a vivência de um sujeito no tempo ou num lugar antigos construídos, imagetivamente, no poema, eis o que primeiramente torna a própria linguagem ramos-rosiana um caso de espantosa inovação semântica, lexical e sintática. Se se trata de ver a criação de um cosmos poético, veja-se como, semanticamente, Ramos Rosa soube alargar os significados de certos vocábulos (por exemplo, quando se refere ao “sol do poema que está para lá do sol”, sendo esse o sol verdadeiro) ao mesmo tempo que inovou, pelas metáforas preposicionais, o vocabulário poético, seguindo a teoria das correspondências, do seu mestre Baudelaire e, por último, a forma como nele o arranjo versificatório se torna jogo visual e simultaneamente jogo entre sintagmas que beneficiam de associações insuspeitadas.

Assim, a finalidade última de uma obra poética como a de Ramos Rosa passa por criar uma gramática nova; uma gramática elemental, cognoscitiva, feita de uma “aridez fecunda” e onde encontramos o sol, sem dúvida, pensado como símbolo máximo desta poética. O sol como astro-rei, equivalente semântico do poema, surge como espécie de sol criador e vital, essencial à vida do poeta. Do mesmo passo, é o sol, símbolo da sabedoria, e da mãe terra. O sol de Ramos Rosa é o dos amantes iluminados por uma epifania, a *poiésis*; e é ainda o sol como imagem por meio da qual se geram outros astros, outros sóis, os diversos poemas de que é autor. Nesta medida, se pode falar de uma solaridade verbal, como se os poemas fossem moradas incandescentes a que o poeta regressa repetidas vezes para retemperar as forças criativas, ou se refugiar ou resistir ao mundo.

Talvez essa “solaridade” derive em António Ramos Rosa, leitor atento da poesia francesa e sul-americana¹ (e cujas consequências foram determinantes para a construção de um estilo próprio, entre Jabès e Octavio Paz, Eluard e Michaux ou René Char e Juarroz ou Vicente Huidobro) de uma procura similar àquela que, por exemplo Paz ou Jabès, realizaram quando referem o poema como “piedra del sol” (Paz), por exemplo, ou “escrita de chuva e luz” (Juarroz). A procura de uma palavra iluminante, uma prática da poesia como “erótica verbal”, na feliz expressão do poeta mexicano, torna-se obsidante eixo de sentido na formulação da poesia do autor de *A Rosa*



Esquerda (1990). A mesma iluminação, de ecos rimbaudianos, obriga a que desde cedo o fazer textual se firme enquanto “diálogo com o universo”.

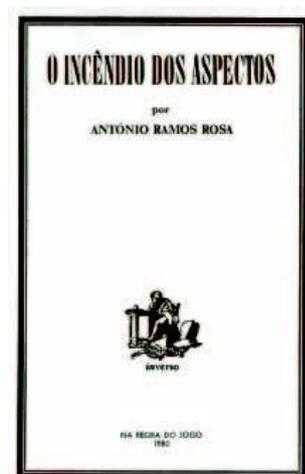
² Itálico nosso.

Assim, importando poetas e poemas, traduzindo incessantemente, fazendo-se correspondente de periódicos internacionais de poesia, com especial relevo para o conhecido *Journal des Poètes*, a afirmação de uma galáxia de textos, concebida como sistema solar, releva da crença na edificação da poesia como vida possível. Sistema literário com seus planetas (os outros textos, de ensaio e crítica), os quais giram em torno de um astro-rei: esse sol poético, ainda possuidor de uma aura. De um nome para as coisas, que Sophia perseguiu e desejou, temos uma torsão ramos-rosiana, uma como que substituição fundamental cujas consequências são relevantes: em vez de um nome, o que se pretende é um *querer estar*² nas coisas. Pode a realidade fenomênica não ter um nome, ao poeta caberá, acima de tudo, habitá-la, ocupá-la, em plena liberdade, sem o peso das categorias. Por isso também a ideia do poema como ausência ou prefiguração (ou representação) textual de um espaço nulo, onde nada existe ou que as palavras tentam elidir. Por isso também os lugares abertos à sua «permanência clara», ao imanentismo puro, que leva o poeta a procurar ou a perceber a existência de uma «Pedra harmoniosa / do abrigo simples, / lúcido, unido, silencioso, umbigo / do ar».

Sem a sobrecarga de um edifício cultural caduco, que é em Ramos Rosa o mundo ocidental padronizado e maquinal, pode o poema ser essa “facilidade do ar” (título de uma das mais representativas coletâneas de poesia do autor). O gesto da escrita perfaz, assim, esse gesto de “respir[ar] a sombra viva”. O poema pensa-se, logo, como casa (do ser) onde sempre se encontra “o puro nó / do silêncio”, condição *sine qua non* da própria escritura. Certas palavras tornam-se obsessivas, recorrentes, mas todas elas participando daquele princípio elemental que organiza toda a conceção de arte da palavra de poesia ramos-rosiana. Elemental neste poeta significa Terra, e a terra é o lugar escasso, árido, o lugar da solidão e do silêncio (ou do silenciamento). Frequentemente, a terra é a terra-mãe e terra-mulher. Deste elemento se evolui para o elemento água, associada à fecundação dessa terra (a palavra-água fecundando a terra-página), elemento que faz vivificar o solo árido, a sedenta superfície das coisas necessitando da água, essa superfície outra, oscilante, transitória, associada à vida e distante da terra como coisa ainda seca e improdutiva.

Por outro lado, associa-se o elemento aquático à morte, mas explora-se a ambivalência do signo: a água é ainda o meio natural do (re)nascimento. O poeta constrói, deste modo, associações vitais/mortais como água-sangue e água-seiva, porquanto é com as palavras e nas palavras que existe vida. Já os elementos fogo e ar ocupam em inúmeros poemas um lugar que ganha sentido também pelas correspondências que ativam. O fogo está relacionado com o conhecimento, tantas vezes próximo de um saber inspirado, ardente, dionisíaco e que é título de um dos mais representativos livros do autor: *O Incêndio dos Aspectos* (1980). O fogo anima a criação e evola-se, como fumo, no ar. É este elemento convocado semanticamente para sugerir o momento da respiração, do movimento de sístole e diástole do sujeito trabalhando a sua matéria, e refletindo o não-limite, o aéreo, a liberdade que se confere ao próprio objeto estético e à escrita, movimento que exige ritmo (respiração), ponderação, (re)fletindo sobre a mesa o corpo, ora exuberante e carnívoro, criador de uma nova espacialidade, ora expectante de outro corpo: o corpo feito verbo, texto e que resulta da concentração poética.

Nesta medida, não é essa recorrência ou organização em torno de recorrentes campos semânticos uma simples forma ou fórmula de conseguimento textual de uma obra que soube, desde 1958, dizer não aos vários “ismos” coevos. Certas palavras são recorrentes, pois é recorrente neste universo, no viver deste poeta, a perplexidade com o mundo, isto é, com tudo o que faz do mundo um lugar ontologicamente crítico, frágil e fascinante, excessivo, por vezes brutal e a que só a força das imagens pode dar plena significação, fazendo emergir a capacidade criativa do Ser. O espaço pejado de cultura e a natureza que rodeia o homem, tudo parece ser lugar armadilhado, porque é também armadilhada a condição do dizer poético, que é sempre o dizer de uma presença – a do



³ António Ramos Rosa, *A Mão de Água e Mão de Fogo*. Lisboa: Fora do Texto, 1987.

⁴ António Ramos Rosa, *O Aprendiz Secreto*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, pp. 72-73.

poeta sobre a terra – ameaçada. Não por acaso, Ramos Rosa considera ser a poesia uma resposta a essa ameaça, mas só uma poesia metaforizante, libertadora, e entendida como um exercício de reaprender a imaginar, só assim se pode almejar uma vida sobre a terra. Pensar por imagens e libertar a própria linguagem das amarras daquilo que ditatorialmente bloqueia a imaginação – as convenções, a mecanização quotidiana –, eis o que conduz à alienação. Eis o plano em que esta poesia se confronta.

Esta é uma escrita procedente de um terror (“precipício”, equivalente semântico da página) que propicia, em vez de uma estática existência, medrosa ou submissa, um movimento da escrita ora sumptuoso, ora especulativo, ou mesmo, em seus momentos mais apaziguados, profundamente radical, violento, explosivo. Não é invulgar a escrita ser sinónimo de desejo (aquele “desejo de amor que se mantém desejo” do celebrado verso de René Char, que Ramos Rosa tantas vezes convoca), uma irradiação de potencialidades expressivas:

O desejo da escrita não será o desejo de percorrer um corpo poro a poro,
uma língua com a própria língua?
Que a linguagem se espraie como uma onda, como um conjunto de ondas
amorosas...
Como uma textura, e não como um texto, a superfície da página sua,
sangra, dissemina o suor, o sangue, o sémen.
Não é a língua a voz do excesso intraduzível, o reconhecimento do mundo
como excesso? ³

2.

Desse mundo poético onde estão as casas, as mulheres, o mar, onde o silêncio é branco, onde há a saudade de um “único sabor” irrompe, portanto, um mundo outro, o da poesia, o da palavra-imagem reiventando-se até ao infinito. A recorrência de certos lexemas, seguros e certos num mundo que condena os homens a viver com poucos meios para se reconhecer no mundo e o reconhecer – e tantas vezes à mercê de tentaculares modos de fazer falar, muitas vezes tangenciais ao ruído, ao insignificante –, bem como a procura da ultrapassagem das contradições do Homem, querendo-o fundir com o Cosmos, num combate contra “[a] estupidez, esta crassa crença intratável, esta confiança indestrutível em si mesmo”, transporta-nos, não raro, para um território poético que, para além de elemental, como vimos, é igualmente sedutor. Muitas vezes a palavra é encontro de corpos ou o poema é o lugar onde Homem e a Mulher se reúnem para realizar a simbiose alquímica, essa construção de *energeia* que leva a que se declare que o poema é o lugar cósmico, da construção inteira; lugar da afirmação humana por excelência:

A relação que a construção instaura é uma nova ordenação do mundo ou o mundo no seu começo para além das determinações estabelecidas do real. O corpo é, assim, a grande fonte energética que gera o movimento da construção e lhe abre o horizonte da totalidade originária. Esta totalidade engloba as zonas mais obscuras e violentas do ser e liberta-as da asfixia e da tirania da mente e da visão. A verdade outra que ameaçava a verdade aparente das coisas torna-se, mediante o gesto construtivo, a verdade do ser na liberdade das energias insurrectas. Esta metamorfose unifica e equilibra as diversas e contrárias vertentes do ser e integra-as na temporalidade construtiva em que o instante é permanentemente renovado pela atenção criativa e pela sua fruição estética como instância da plenitude corporal. ⁴

Mesmo quando, em 1960, escreve poemas que podemos ler como renovadas formas de gritar contra a opressão, contra tudo o que era desconstrução, desunião e divisão (“Não posso adiar o amor para outro século”, “O Funcionário Cansado”, “O Boi da Paciência” ou “Telegrama sem Classificação Especial”), jamais na linguagem ramos-rosiana se repetiram os motivos ou as estratégias surrealizantes da escrita para, de algum modo, fecundar por meio de automatismos vários ou experimentações enumerativas, uma realidade fatalmente empobrecida. Nem tão-pouco cedeu esta obra ao triunfalismo de uma vaga neorrealista que, ainda nos anos cinquenta e sessenta, acabará por se unir a jogos bem mais políticos que poéticos... Vale dizer, neste contexto, que Ramos Rosa é, bem vistas as coisas, o poeta que de forma mais evidente entendeu o fazer da poesia como gesto contra a política e, no limite, contra a própria cultura, tal qual um Caeiro postula, ao aspirar à dinamitação, por dentro, da própria linguagem. E talvez não seja descabido reler Ramos Rosa como o mais fiel dos discípulos de Caeiro e aquele que ultrapassou o mestre por ter sabido colocar os sentidos a pensar nas palavras...

Veja-se como a construção da elementaridade, do erotismo ou o investimento metafórico que há na sua obra estão de acordo com o projeto humanista do pastor-poeta, defensor de um regresso ao paganismo e cantor da capitulação ou do aluimento do edifício cultural ocidental, alegorizado no célebre “O Guardador de Rebanhos”, no segmento VIII, pelas canónicas figuras da pomba / o Espírito Santo (a pomba mais estúpida do mundo), de Santa Maria (que passava os dias a fazer meia) e do próprio Deus (segundo Caeiro, um velho sempre a praguejar e a escarrar no chão...).

Ramos Rosa fará o sincrético movimento de traduzir num estilo mais transfigurador esse mesmo desejo de um recomeço de tudo, do Mundo e do Homem, tal qual o Mestre dos heterónimos preconiza. E se o homem é o estilo, a verdade é que o estilo ramos-rosiano inflete o seu trilha à medida que, cada vez mais, o poeta se aplica a pensar metapoeticamente a sua escrita e o lugar dela no mundo (e dela como mundo), algo de mais evidente nos livros publicados a partir da década de setenta em diante.

Do conhecido verso “estamos nus e gramamos” a poemas como o que a seguir transcrevemos, inserto em *Os Animais do Sol e da Sombra* (2003), é todo um posicionamento ético, sem falhas, que a poesia vem dizer, mas sem deixar de fazer imaginar, longe que estamos do uso da poesia como palco de ideológicos posicionamentos:

Aqueles que não o sabem e não podem
na sua miserável luta
são a margem purulenta do poema
Os que se mascaram com necessárias mentiras
os que bebem a secura da poeira
ou que vomitam a amargura dos seus passos
os que não podem entreabrir uma janela de água
ou de silêncio
os que não conseguem seguir um fio de música
ou que são incapazes de abraçar um torso nu
os que se perderam no nevoeiro
os que já não vislumbram um horizonte ou um jardim
os que são conduzidos em lancinantes ambulâncias
os que enfim resvalam para a margem impossível da existência
esses são a miserável emergência do poema supérfluo
que nunca é tão nu como a nudez absoluta do infortúnio humano ⁵

⁵ Cf. António Ramos Rosa, *Os Animais do Sol e da Sombra seguido de O Corpo Inicial*, (selecção, organização e posfácio de António Carlos Cortez). V. N. de Famalicão: Edições Quasi, 2003.



⁶ V. Gilles Deleuze, *Crítica e Clínica*. Lisboa: Ed. Século XXI, 2000, p. 149.

Ao político, ao mundo burocrático e banal (numa entrevista dirá Ramos Rosa que vivemos sob a ditadura da banalidade), opõe o autor de *Estou Vivo e Escrevo Sol* “sabor, sabor oculto, / submerso, / sabor adormecido”, esse sabor “antes da consciência, antes de tudo” que é o sabor da poesia, entendida como exercício em “liberdade livre” contra o cinzentismo desse “Dezembro frio e rouco” que no poema “Sílabas” ilustra a atmosfera contrária à primavera da poesia e ilustra toda a forma de despotismo ou de repressão:

Sílabas.
O álcool de Dezembro é frio e rouco.
O cigarro amargo. É um cigarro clínico.
Sílabas.
[..]

Note-se, para além do mais, que Ramos Rosa, por meio de um léxico muito selecionado (sol, casa, relâmpago, lâmpada, mar, palavra, terra, ar, sangue, pássaro, corpo, mulher, presença, sombra, estrela, diadema, corola, luz, silêncio, sonho, sono, raízes, noite, obscuro...), edifica um modo de estar no mundo que cumpre, de forma original, uma das mais fortes mensagens da própria Modernidade: o poeta, escrevendo, constrói uma fala nova, um dizer novo dentro do próprio sistema que o domina, aquela “língua fascista” que obriga a dizer, segundo Barthes. A linguagem corrente, a gramática tornada técnica, fazendo aquilo que é próprio de um grande criador – “fazer fugir a língua”, expressão acertadíssima de Gilles Deleuze, porquanto Ramos Rosa faça gritar, gaguejar, balbuciar, “murmurar a língua ela mesma”, fito da grande poesia⁶. Presente-se em livros como *O Grito Claro* (1958), *Viagem Através de uma Nebulosa* (1960), *Voz Inicial* (1960), *Sobre o Rosto da Terra* (1961), *Estou Vivo e Escrevo Sol* (1966) a presença de Heidegger, já pela oposição que também Ramos Rosa irá estabelecer entre técnica e tradição, já pela reflexão metapoética sobre os limites e possibilidade de o poema explicar e implicar o mundo em que o sujeito evolui.

3.

Num ensaio publicado no número dedicado a Ramos Rosa pela revista *Relâmpago* (n.º 5, de Outubro de 1999), João Rui de Sousa começa por constatar que uma das oposições mais fecundas nesta obra reside na dicotomia entre indivíduo e sociedade. É sob o regime da antítese que Ramos Rosa apela a uma envolvimento do mundo poético a partir da destruição de todos os modos de opressão. Talvez que o estremecimento que experimentamos ao entrar no seu mundo seja a prova de que o poético é sempre a experiência de um excesso: excesso de imaginação, de audácia e criatividade. Não por acaso, Ramos Rosa considera em *Poesia, Liberdade Livre* (1962) que:

A poesia [...] tem uma densidade própria, uma existência. Existência num sentido estético, pressupõe coerência interna, individualidade, unicidade. Através da organização de signos e sons, a impulsão criadora repercute-se, algo da criatividade inicial se propaga e se transmite ao leitor. Um poema é, assim, um princípio de vida.

Ora, a condenação da alienação, a contraposição da liberdade poética à angústia e asfixia de um quotidiano sufocante, torna-se uma das principais coordenadas do projeto poético do autor de *Ciclo do Cavalo* (1975). Tende-se a consolidar, à medida que aprofunda a sua estesia em favor de uma reflexão sobre a significação da linguagem, o primado do poema como um dos alicerces fundamentais da modernidade.

Sob este prisma, Ramos Rosa soube construir uma densa “arma da ironia”, que é arma poética. Nos poemas da sua primeira fase, mais combativos (de “O Funcionário cansado” a “Telegrama sem classificação especial”), esses procedimentos de desmontagem do real, próprios da ironia, irão dando lugar a composições que, por

dentro do poema, alargam o significado da luta entre indivíduo e sociedade, não já sob o regime dessa ironia, mas segundo a alegoria, ou a metáfora viva. De acordo com João Rui de Sousa, a poesia de Ramos Rosa se desdobra, a partir dos anos setenta, em função do binómio “força-fragilidade”, condensa-se em cascatas de imagens, menos ornamentando que colocando um desafio hermenêutico de profundas consequências. O leitor não entra nos poemas facilmente: a irrupção imagética é tal que a densidade misteriosa sobre o que se diz deixa de ser determinante. É no “como” que tudo na poesia acontece. Jamais se pode esquecer o poeta que é na própria poesia que essa luta se faz combate entre linguagem literal e linguagem metafórica. Em nome da individuação do poema e do seu ressurgimento absoluto, imaginante e significativo, podemos falar da defesa de uma palavra ontologicamente valorizada ao lermos António Ramos Rosa. Por isso se tornou vulgar associar a sua poesia e o seu ensaísmo a essa ideia de “diálogo com o universo”, já porque o Poeta considera a escrita do poema como assunção plena da imaginação (querendo levar a imaginação ao poder) – e da imagem –; já porque, como pensador do fenómeno poético, colocou esse trabalho ao serviço de uma liberdade e autonomia que ampliam o próprio significado de subversão no campo do fazer literário.

Deste modo, como escreve em *A Parede Azul – Estudos sobre poesia e artes plásticas* (1991):

A palavra (poética) subverte, instaura. Um mundo em que se formula uma palavra nova é um mundo que perde as suas articulações habituais. A palavra põe em causa as regras estáveis e a hierarquia dos valores estabelecidos. Deste modo perturba a estabilidade pela qual o ser se fixou e se tornou mudo. O homem tem necessidade de se agarrar aos conceitos e à razão para não ser levado pela corrente, para não se perder. A sua segurança e o seu repouso assentam no esquecimento da palavra criadora pela qual se ligava ao cosmos. A palavra poética cria a perspectiva absolutamente nova aberta a uma possibilidade, e de modo algum constitui um mundo fechado e já feito.⁷

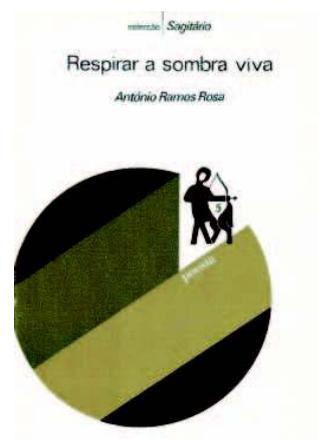
4.

O poema, como construção de um sentido, terá, como defende Ricoeur, uma estrutura metaforizante, amplificadora. O símbolo torna-se, neste contexto, o processo (o mecanismo, a forma e função da poética ramos-rosiana) essencial de elaboração poemática. Com origem no símbolo o poema nasce, cresce, desenvolve-se e liberta-se cosmicamente e faz oscilar ou agitar a estrutura da linguagem comum. Essa possibilidade de recriar por dentro do sistema convencional um modo novo de dizer acaba por recentrar o debate sobre a poesia moderna no plano não da expressão, mas no da criação. E, nessa ótica, “interpretar um poema já não é reduzir o poema a um sentido anterior, mas procurar o que o poema inaugura”⁸.

Tal qual os seus textos se estilham em frases cumulativas, ou circundam o sentido com base numa palavra, assim podemos falar, como quer o poeta, não da construção de um texto, mas antes de uma tessitura de palavras ou, se quisermos, num “movimento de conversão à origem”, sendo a palavra não só um signo, mas um reconhecimento, “o logos na sua plenitude”, como declara. Simbólica é toda a linguagem, sem dúvida. Sucede, porém, que neste universo linguístico, o sistema de signos abre-se a uma negatividade, os conceitos estilham-se ou jogam entre si, atingindo um ponto de ebulição que levará à dignificação das palavras, pois recebe delas um investimento renovado. Ramos Rosa fala, algures, no seu “caminho de palavras”, percurso humanizante e criativo, apontado à felicidade de uma ação ou de um pensar: o de fazer da escrita (do poema) esse “terrear” que conduz o homem a uma relação dinâmica e estruturante com os outros. O poema está onde estão os símbolos de um viver evanescente. Mas o poema está também num outro lado que corresponde

⁷ Cf. António Ramos Rosa, “A Palavra Subversiva”, in *A Parede Azul – Estudos sobre poesia e artes plásticas*. Lisboa: Caminho, 1991, p. 31.

⁸ *Ibidem*, p. 32.



⁹ Cf. António Ramos Rosa, *A Mão de Água e a Mão de Fogo – uma antologia*, op. cit.

¹⁰ V. António Ramos Rosa «O princípio criador» in *A Parede Azul – Estudos sobre poesia e artes plásticas*, op. cit., Lisboa: Caminho, 1991, p. 27.

¹¹ Cf. António Ramos Rosa, *O que não pode ser dito*. Évora: Casa do Sul, 2003, p. 18.

à concretude do viver dentro da realidade. Nesta medida, escreve-se esta poesia entre espaços, procurando habitar o que entre eles está pedindo preenchimento e autocriação. Dum quarto vê-se uma praia, e no ato da visão posta na escrita o olhar alarga-se e torna o mundo visto um ser vivo, vindo até nós, mergulhando em nós:

De um quarto quente, corremos a uma varanda, uma praia ou uma janela.
O mar visita-nos mesmo no espelho. Ao crepúsculo, um sangue alaranjado
aflui ao rosto da casa. Depois do mar sulcamos a terra, a caminho da noite,
viajamos na brisa, na fugitiva liberdade dos nossos sonhos.⁹

Vale a pena concentrar a nossa atenção no feixe de sentido que se produz entre determinados semas neste belíssimo texto-imagem. Antes de mais, a situação (a vidência ou projeção) em que irá decorrer a escritura.

Assim, é num quarto quente (e os espaços quentes, as referências ao Verão, ao fogo, à ardência, são recorrentes ao longo da obra), exigindo respiração e liberdade (e a água aparece enquanto símbolo e indício dessa liberdade desejada que faz com que o eu corra, e alguém com ele, nós) que visionamos uma “praia ou janela”. A liberdade começa a desenhar-se como realidade factual. Explode, como desejo inescapável, o mar, animizado, personificado, que “visita mesmo ao espelho”. Percebe-se, portanto, pelo simbólico espelho, também concomitante ao símbolo do mar, ligado ao inconsciente e ao feminino, à intuição e à noite inspiradora, o modo como o poema irrompe: ao espelho (do latim “speculum”), o sujeito projeta a imagem dum quarto quente e estabelece a dicotomia com o espaço exterior – o mar, a praia, a varanda, que é lugar de passagem entre o dentro e o fora – sendo visitado por esse mar vital. Entardecendo, numa paisagem repleta de um sabor estival, melancolicamente marinho, o sujeito do poema está vivo e com ele a casa – “um sangue alaranjado”, pois entardece, “aflui ao rosto da casa”.

Com efeito, há aqui uma reiterada ambiguidade ramos-rosiana, na medida em que neste poeta o motivo da casa tanto pode ser o espaço doméstico, lugar apaziguado, com livros, com memórias e silêncio, como pode ser o próprio homem, casa em permanente e urgente (re)construção (e lembremos aqui o conhecido “A mulher a casa” onde são correlatos o poeta, a casa e a mulher, a respiração da casa e da mulher: “A casa é viva / (A mulher dorme / Dorme na espuma / nas cores puras / Dorme na espuma do silêncio // [...] // Chego em silêncio / à mulher viva / dormindo // A casa é ela / em espiral / rodando / branca [...]).

Resta observar que o rosto da casa (do poeta?) se vai alaranjando, ou melhor, um sangue com as cores do sol ao crepúsculo “aflui” à casa e é nesse mar cromático que se irá sulcar a terra – do poema – “a caminho da noite”, tempo da intuição e da criação por excelência, dando largas – agora que o quarto, espaço mínimo ficou para trás, preso aos referentes concretos, no mundo dos fenómenos – à plena liberdade (que os termos “brisa” e “sonhos” corroboram por meio do verbo “viajamos”) “fugitiva” e por isso tão desejada. Trata-se, como sabemos, daquela mesma realização do “eu” a que Ramos Rosa se refere no ensaio “O princípio criador”, lembrando que o “reconhecimento do valor é uma realização do eu através da qual se processa a conversão do desejo selvagem, ou da afectividade libertada, em projecto de verdade”¹⁰.

Num processo muitas vezes infinito, o poema, no limite, transforma quem lê em sujeito criador. A poética que se defende, de tão imagética e sinestésica, com tão sábia manipulação de hipálages e de metáforas, de alegorias e símbolos, só pode ser uma poética restauradora da originalidade perdida. Num dos seus livros mais discretos (pois não foi, creio, alvo de atenção por parte da crítica), escreverá Ramos Rosa que:

A palavra viva é a palavra do espaço. É a palavra que passa do silêncio ao silêncio numa fluida deriva em que a imobilidade nos liga à terra e nos dá a secreta morada do nome vivo.¹¹

Não há, apesar da extensão monumental desta obra, desvio algum em relação ao desígnio inicial de Ramos Rosa enquanto poeta. Não se deixou nunca de aspirar ou de procurar a palavra viva, o verbo criador da liberdade plena no ato artístico, nem a assunção de um combate em nome da palavra ontologicamente válida.¹²

Nesta medida, ao símbolo do sol, ou aos quatro elementos (ar, água, terra e fogo), se adiciona um outro símbolo de enorme relevância para a compreensão da literatura de Ramos Rosa: o cavalo (“cavalo diamante”, “minério de cavalo”, essa “sombra do cavalo”, esse cavalo que é simultaneamente terrestre e aéreo, porque é um “pássaro no jardim da água”). Precisamente no cavalo, encontramos a virilidade, o fálico símbolo da poesia entendida também como força animal. Do *Ciclo do Cavalo*, onde sentencia que a escrita, a lâmpada desvenda o dia e o cavalo:

O meu trabalho é este sobre a página branca
Com a lâmpada branca desvendar as cores
Do dia e do cavalo, o crescimento sóbrio,
Dilatação de vasos, circulação de rios¹³

passamos ao cavalo como emblema maior de uma poética animal e selvagem que sobriamente cresce numa “dilatação de vasos” (os vasos comunicantes entre todos os seus textos) que nos reenviam ao sentimento / sagesa do subterrâneo da terra até à “água atroz do lago”, galopando o cavalo – o poema – por sobre um mundo desfigurado e estéril, ativando no poeta a energia criadora que o levará ao “incêndio dos aspectos”. Nesta perspectiva, o poeta vai luminando, diz João Rui de Sousa, “[os] inumeráveis aspectos do ser e das suas reais ou imaginárias vivências e visualizações”.¹⁴

Dir-se-ia que a exuberância do discurso poético de Ramos Rosa, escrevendo-se dicotomicamente, acaba por se concentrar em pólos extremamente produtivos que, de forma singular, nos conduzem a um “animal olhar” totalizante. Do cavalo ao incêndio, da pedra e do ar (e não por acaso uma das suas reuniões de poesias se intitula *A Mão de Água e a Mão de Fogo* (1987); do som ao silêncio (“o silêncio do grito”), até chegarmos ao embate entre linguagem e mundo (problema central da própria modernidade estética), António Ramos Rosa não desiste de interrogar o próprio signo, o símbolo, o sinal, as “vogais”, a “página”, a “sílabas”, o “nome”, concebendo um *mundo outro* onde fosse possível instaurar (e viver em liberdade livre) um saber universal, uma sagesa que em muitos momentos é correlata aos desígnios maiores dessa mesma modernidade estética. A inescapável referência a Rimbaud, mas também a Mallarmé, e a ideia de poesia como elevação do humano intensificam a experiência de linguagem e, por isso, intensificadamente se pode escrever que “o cavalo que respira a manhã e bebe o sol / é água e terra como o homem que o lê / nas letras desta página ou deste muro”. Sobre um verso de Paul Éluard (“La terre est bleue comme une orange”) dirá que “A imagem impõe-se por si mesma, o seu sentido é ela mesma [...]”. Só um grande poeta pode ser tão seguro na sua audácia, tão confiante na palavra [...]” e essa força das imagens não pode deixar de se relacionar, em todo o caso, com essa outra certeza estética e poética: a de que a poesia anula as distâncias entre sujeito e objeto, entre ser o mundo, impondo uma “presença original” e tornando o universo “num corpo vivo, onde a razão perde o pé com as suas categorias”¹⁵.

É dessa sabedoria, dessa “vita nuova”, dessa “natureza cósmica”¹⁶ que o poema pretende atingir, que nos vem falar no poema “Delírio legível” (*Boca Incompleta*, 1977), ou esse magnífico texto em prosa, “Um Excesso de Transparência e de Leveza”:

Expectativa na nulidade em que nenhum impulso se gera ainda. Escuto ou não, e não é o silêncio que oiço nem o murmúrio do vazio. Quero começar a partir do momento em que sinto o tremor lúcido de uma palavra que surja de uma evidência misteriosa, inelutável, pura. Por enquanto escrevo sem escrever, isto é, sem necessidade. Ignoro, porém, se estas palavras prematuras não irão precipitar o momento da eclosão em que o silêncio espontaneamente se manifesta através de uma formulação que seria a própria pulsação do informulado. Estou completamente árido, nulo,

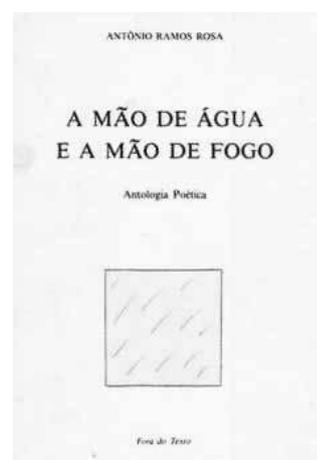
¹² E valerá a pena ler o que Ramos Rosa, o crítico, sobre este problema da palavra poética como procura de uma ontologia, de uma nova gnoseologia, deixou escrito, a respeito de vários autores e vários problemas de teorização poetológica, nos dois volumes de *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real*, Vols. I e II. Lisboa: Arcádia, 1979, 1980, respetivamente.

¹³ António Ramos Rosa, *Ciclo do Cavalo*. Limiar: Lisboa, 1975, p. 75.

¹⁴ Cf. João Rui de Sousa, “A antítese na poética de António Ramos Rosa”, *Relâmpago*, n.º 5, (Outubro de 1999), p. 68.

¹⁵ Seguimos aqui a edição António Ramos Rosa, *Poesia, Liberdade Livre*. Lisboa: Ulmeiro, 1986.

¹⁶ A expressão é de Gastão Cruz, referindo-se à criatividade de linguagem e à irrupção desta poesia no contexto da contemporaneidade. A este respeito, remetemos o leitor para os fundamentais ensaios de Gastão Cruz sobre Ramos Rosa, compilados em *A Vida da Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, pp. 175-190.



¹⁷ Antônio Ramos Rosa, "Um excesso de transparência e de leveza", in *A Mão de Água e a Mão de Fogo – Antologia Poética*, op. cit., p. 235.

¹⁸ Antônio Ramos Rosa, "A constituição da palavra poética", in *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real*, Vol. 1, 1979, p. 86.

¹⁹ V. Antônio Ramos Rosa, *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real*. Vol. II, 1980, p. 73.

nulo, apagado. É, todavia, nesta clareira de cal que devo permanecer. [...] Na verdade, o que procuro é um espaço para respirar. Que as minhas palavras desenhem uma paisagem aérea, silenciosa, inicial. Dir-se-ia que algo me impede de forçar, de pesar, como se a eclosão da palavra viva só se desse num excesso de transparência e de leveza. [...] ¹⁷

5.

É, pois, entre leveza e excesso, entre força e fragilidade que esta obra igualmente se labora. Mas, se é certo que Ramos Rosa procura uma palavra inicial (tal como em Sophia se persegue aquela "palavra justa" ou em Eugénio uma palavra ingênua, sem pecado ou mesmo anterior ao pecado – e por isso solar, mesmo quando se entrega o poema à "haste mais alta / da melancolia"), sempre essa palavra inicial se relaciona com uma mais funda crença nos poderes imanentes da palavra da poesia, tangencial à restauração genesiaca da primeira palavra, primordial, criadora.

Herdeiro de Rimbaud, Ramos Rosa dirá que "o poeta moderno não escreve para dizer algo que conheça previamente, mas para suscitar o que ele mesmo ignora, para encontrar o verdadeiramente desconhecido – que não é necessariamente insólito nem onírico – para descobrir o novo, o inicial, a pureza absoluta do desejo". ¹⁸ Também nesse sentido podemos dizer que, apesar de herdeiro de um surrealismo revivescente, Ramos Rosa afasta-se desse movimento, como do neorrealismo, porquanto a poesia venha a ser, em todo o caso, obediência a uma escola. O que se quer, na verdade, é a irradiação de uma palavra que ocupe todo o espaço da vida; palavra que, tal como Ramos Rosa defende, tem de transmitir a "pureza absoluta", a "inocência triunfal", tais quais elas se operam no autor de *Illuminations*. E curiosamente, no ensaio sobre o poeta francês, "Rimbaud: o 'gênio da vida' ou 'a dança à beira do vulcão'", ecoam as mesmas palavras que comparecem no poema "as palavras mais pobres e mais nuas", assim:

A totalidade da visão amorosa, o espaço do desejo, o progresso fraterno, condensam-se aqui [num poema de Rimbaud, que Ramos Rosa comenta] na simplicidade elementar das palavras mais pobres e nuas, palavras que, no entanto, se revestem de esplendor de uma inaudita possibilidade e que manifestam o próprio movimento da criação [...]. ¹⁹

Se a alienação existe, ao poeta cumpre rejeitar a aparência, o superficial, fazendo do texto um espaço cósmico, e é nesse espaço de linguagem genesiaca, original (e não necessariamente onírica, porquanto o poeta está imerso no real que o asfixia e enfrenta o cotidiano tal como os outros homens), que outros pólos de conflito se tornam igualmente responsáveis pela edificação de uma voz. Renova-se a polaridade, desmonta-se o real não apenas tendo em conta as docotomias a que há pouco nos referimos, mas novas oposições que levam o poeta à tentativa de dirimir as oposições que de outras emergem: treva / luz; respiração / asfixia; sagrado / profano; visão / cegueira.

O texto congrega, assim, uma ética da criação, ou da recriação. Cria-se sobre o já criado, mas numa total abertura à descoberta de novas formas de percepção do real. O empenhamento de Ramos Rosa está, porém, longe de anquilosar o poema em quaisquer formalismos ou preceitos de escola, e este é dos poetas que mais longe leva aquilo mesmo que animou, nos primórdios, esse neorrealismo que se quis escola literária contra a alienação. Se há poemas que podem ecoar na nossa memória histórica e que foram escritos contra o obscurantismo e o fascismo, e mesmo contra essa outra forma de alienação e obscurantismo que é o império tecnocrático, não tenhamos dúvidas de que são "O Boi da Paciência" ou "O Funcionário Cansado" esses poemas. Todavia, a intervenção social da poesia de Ramos Rosa é fundamentalmente estética, essencialmente linguística, fazendo estilizar as regras ou as certezas estratificadas da língua em que escreve. E a função primordial da palavra poética acaba por ser uma função humanizadora, apelando a uma construção plena de correspondências,

abolindo fronteiras entre o “como se diz” e os referentes concretos, libertando o poema de espartilhos vários. A afirmação desta poesia passa, se quisermos, por uma única certeza:

Penso numa linguagem desconcertantemente simples,
falsamente transparente, um pouco tosca
Térrea e pétrea
E aí brilha uma lâmpada, uma pedra, o ar
Uma linguagem de restituição.

Não se pense, porém, que a linguagem simples que se persegue é sinónimo de facilitarismo verbal. Em rigor, a escolha vocabular a que já nos referimos obedece a uma complexa teia de preocupações, ou melhor, obsessões.

De facto, a liberdade que se exige é uma liberdade gramatical, sintática e que tanto pode pautar-se pela construção elíptica dos versos como pela narrativa desenfadada, em blocos de imagens e em contínua associação, algo patente em livros que, por serem mais recentes, não podemos, breve e aleatoriamente, deixar de indicar: *Delta* (1996); *Pátria Soberana seguido de Nova Ficção* (1999); *O Sol é Todo o Espaço* (2000); *O Teu Rosto* (2001); *O Aprendiz Secreto* (2001); *Deambulações Oblíquas* (2001); *Os Volúveis Diademas* (2002); *Os Animais do Sol e da Sombra* (2003); *O Que Não Pode Ser Dito* (2003)... Nestes volumes, o autor de *A Rosa Esquerda* (1991) amplia a elaboração discursiva e, não raro, a elipse (processo que, em todo o caso, não se abandona) dá lugar a uma multimoda respiração verbal, larga, extensa, torrencial, ofegante, pois um texto, o poema, como refere Cristina Almeida Ribeiro, “um texto não é uma entidade estática ou inerte, nem pretende veicular sentidos prestabelecidos, mas, pelo contrário, é uma realidade viva que se agita numa dinâmica de produção de novos e vários sentidos [...]”.²⁰

Sirva, meramente como exemplo (e gozo de leitura), dois poemas distanciados cerca de trinta anos:

«A parede inseparável
do dia alto
respirando à altura da folhagem
A vida não é um sonho é um caminho
um espaço

Coroa de árvores
radicadas
tronco do abraço
todo o campo vivo

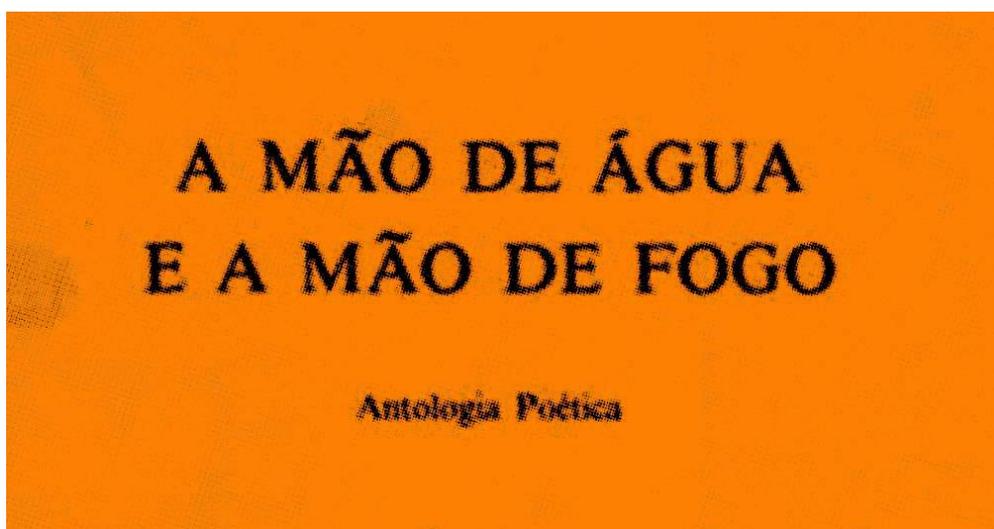
(in *Estou Vivo e Escrevo Sol*, 1972)

Não se podem abrir janelas para a morte
porque não é um mistério um enigma ou um segredo
Ela é anónima flecha que nunca se extravia
nos ziguezagues dos nossos passos oscilantes
Desejaríamos que fosse um casulo de seda ou búzio do mar
para consumarmos o sono vegetal
de uma vida que atingiu o seu término como um fruto
Mas ela é sempre extemporânea e oblíqua
alheia à essência do tempo e à transparência do espaço
Que sabedoria solar poderá acolher
que beatitude ou puro consentimento
poderiam preparar-nos para a inimaginável fauce
Que há-de pulverizar a nossa incerta identidade?
Imaginamo-la não como o limbo de definitivo repouso
mas como o rasgão da matéria do mundo
que subleva o sangue numa ascensão vertical
Mas ela nunca é aquilo que pensamos
a qualquer apreensão ou juízo apaziguante
Se morremos não é a morte que nos mata
porque ela não tem ser na sua ausência absoluta
e dela só morremos por ela nada ser

(in *Delta* – seguido de *Pela Primeira Vez*, 1996)

²⁰ Cristina Almeida Ribeiro, *Poemas de António Ramos Rosa*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1985, p. 16.

No limite, dir-se-ia que o que rege a obra de Ramos Rosa é a fidelidade a uma ideia de poesia que poderia ser lida como um manifesto (e manifestação) de toda uma geração que soube exaltar o poético por meio de um discurso centrado na criatividade das imagens. Tal não veio a ser sinónimo de alienação do discurso fazendo a poesia fechar-se sobre si própria. António Ramos Rosa preferiu a abertura total da palavra poética. Inventou “outra escrita entre os muros”, lançando-se numa aventura de linguagem prodigiosamente viva neste tempo inimigo da energia criadora, a única que pode fazer da palavra um objeto iluminante e simultaneamente obscuro. Contra a pacificadora literalidade do mundo.



Referências bibliográficas:

Ativa:

Rosa, António Ramos, *A Mão de Água e a Mão de Fogo – Antologia Poética*. Coimbra: Ed. Fora do Texto, 1987 (posfácio de Maria Irene Ramalho Sousa Santos).

_____, *Respirar a Sombra Viva*. Lisboa: Plátano Editora, 1975.

_____, *O Ciclo do Cavalo*. Porto: Ed. Limiar, 1975.

_____, *O Aprendiz Secreto*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2001.

_____, *Os Animais do Sol e da Sombra* seguido de *O Corpo Inicial*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2003 (Seleção, organização e posfácio de António Carlos Cortez).

Passiva:

Cruz, Gastão, *A Vida da Poesia – textos críticos reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

Deleuze, Gilles, *Crítica e Clínica*. Lisboa: Ed. Século XXI, 2000.

Lourenço, Eduardo, *Tempo e Poesia*. Lisboa: Relógio d'Água, 1987.

Ribeiro, Cristina Almeida, *Poemas de António Ramos Rosa*. Lisboa: Ed. Comunicação, 1985.

Rosa, António Ramos, *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real – I*. Lisboa: Arcádia, 1979.

Rosa, António Ramos, *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real – II*. Lisboa: Arcádia, 1980.

Rosa, António Ramos, *Poesia, Liberdade Livre*. Lisboa: Ulmeiro, 1986.

Rubim, Gustavo, “O poema ao engendrar-se – Questão e retóricas da escrita em Ramos Rosa”, *Relâmpago*, n.º 5 (Outubro de 1999), pp. 51-63.

Sousa, João Rui de, “A antítese na poética de António Ramos Rosa”, *Relâmpago*, n.º 5 (Outubro de 1999), pp. 65-74.