
ANTÓNIO RAMOS ROSA: A POTÊNCIA DA INDECIDIBILIDADE

Aline Duque Erthal
Orientadora: Ida Maria Santos Ferreira Alves
Doutoranda

RESUMO

Dando sequência às pesquisas do doutorado, em que temos desenvolvido o conceito de *função deserto*, detemo-nos neste trabalho sobre a escrita de António Ramos Rosa, observando, especialmente: 1. a instauração de uma referencialidade que não se obriga a uma colagem com um suposto real pré-discursivo e inequívoco; 2. a configuração paisagística de lugares problemáticos, rarefeitos e abertos. Essas duas práticas poéticas apontam para um espaço de relações que, embora possam se condensar momentaneamente em uma de suas facetas (em um verso, labirinto; em outro, floresta; etc), são irreduzíveis a qualquer uma delas. A indecidibilidade se exerce, portanto, como uma ética – mas, ao contrário do que se poderia imaginar, essa poesia não se presta a escapismos: ela procurando o novo no aqui e no agora.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia portuguesa, deserto, António Ramos Rosa.

No âmbito das pesquisas do doutorado, temos desenvolvido o conceito de *função deserto*, defendendo ser ele um traço forte a atravessar diferentes poéticas produzidas em Portugal durante a segunda metade do século XX, e nos dedicado a observar alguns dos principais momentos em que essa função se materializa – em particular, nas escritas de Carlos de Oliveira, António Ramos Rosa e Luís Miguel Nava. Este artigo, como uma continuação do caminho trilhado por outros textos nossos publicados recentemente, traz mais um passo dessas observações – desta vez, a lupa recai sobre António Ramos Rosa¹ e seus procedimentos de indecidibilidade.

Conforme já desenvolvido em textos anteriores², o conceito de *função deserto* se refere à busca poética pelo abandono de acepções unívocas e à abertura para novas relações de linguagem, subjetividade, tempo e mundo, levadas a cabo por meio de metáforas e recursos visuais, sonoros e rítmicos que remetem para espaços de esvaziamentos. Trata-se de um duplo gesto: de afastamento em relação ao conhecido ou habitual; e de criação de novas configurações temporais, subjetivas, de paisagens e de linguagem. Esse duplo gesto ou *função deserto* corresponde, eticamente, à reivindicação de um lugar de liberdade e de não exclusão.

O deserto tem, em sua imagética direta, papel de refutação contrastante em relação ao mar – paisagem soberana da imagética portuguesa –, constituindo terreno fértil para denúncias de vazio ético em uma determinada situação política ou acusações do esvaziamento de sentido da vida moderna; manifestação da aridez das relações afetivas ou da fragmentação do sujeito e da rarefação de subjetividades; figuração da ausência de respostas (transcendentais ou não) para as questões da modernidade ou para desencantos efluídos do envelhecimento; para a desabitação causada pela perda – da infância, dos mitos, da esperança em si mesmo, nos homens e nos deuses.

Ler o deserto apenas como símbolo de distopia, porém, deixaria de fora a produtividade e o excesso de sua escassez. Em sua plurissignificação, o deserto mostra-se essencialmente como um espaço de cruzamentos, circulações e partilhas – e *partilha* (ou *comunhão*, se pensarmos no termo tantas vezes empregado e problematizado por Ruy Belo) está intimamente relacionada a transgressão, insubordinação. Em texto que parte de Ruy Belo para refletir acerca da ética e da estética de determinada poesia (que encontra diversas afinidades com a estudada neste trabalho), Luis Maffei escreve:

¹ Doravante, RR.

² Cf. ERTHAL, 2014, pp 9-30 e ERTHAL, 2015, pp. 59-73.

a poesia viola enquanto permite a comunhão porque logra o que Stierle enuncia como “coerência de uma pluralidade de contextos simultâneos” (STIERLE, 2008, p. 33). Assim como qualquer projeto poético ou em poesia, uma, por assim dizer, educação lírica não será prescritiva, em hipótese alguma coercitiva, mas capaz de abrir, no horizonte do educando (nesse círculo, penso que cabemos quaisquer leitores), fecundos espaços acolhedores do paradoxo e da contradição, aspectos que a norma repudia em nome da comezinha mas necessária comunicação cotidiana. (MAFFEI, 2015, p. 224).

Deserto é, então, potência, muito mais do que exclusão. A desertificação do real abre caminho para a deserção do conhecido, do estabelecido, do unívoco – abre caminho para a multiplicidade do possível. Nesse múltiplo, oposições binárias conceituais ou imagéticas caem por terra. As articulações imprevistas que o deserto engendra no tecido da poesia portuguesa moderna exigem a observação mais detida e mais plural de suas aparições. Retomamos o já mencionado por nós, em outras oportunidades, arremate borgesiano³ que Carlos de Oliveira dá a um texto de *O aprendiz de feiticeiro*, por condensar, quase matematicamente, o que procuramos mostrar:

A poesia portuguesa, sobretudo a moderna, está cheia de desertos. Deserto é uma palavra chave, uma obsessão, como podia provar facilmente. Mas descansem. Limito-me a propor a seguinte identidade mais ou menos algébrica:

floresta = labirinto

labirinto = deserto

deserto = floresta

Quod erat demonstrandum.” (OLIVEIRA, 1973, p. 202)

A equação proposta pelo poeta, que traz ecos de Álvaro de Campos, para além de assinalar a frequência de um vocábulo (uma palavra-chave), propõe uma variável algébrica. Em matemática, o uso das variáveis permite generalizações, fazendo com que equações ou desigualdades sejam formuladas como leis. A variável é capaz de representar um valor ainda não conhecido, a ser encontrado com a resolução da equação. Uma equação, por sua vez, é a afirmação de que duas expressões são iguais e permanecem iguais. As equações que são verdadeiras para todos os valores das variáveis envolvidas (como em $a + b = b + a$) são chamadas “identidades” – e é deste tipo de equação que Carlos de Oliveira nos fala, indicando que, onde se lê floresta, pode-se ler labirinto e pode-se ler deserto (o que não tira, evidentemente, a importância da forma escrita para o poema, a precisão de escolha de cada vocábulo; daí a proposição ser “mais ou menos” algébrica). Essa identidade chama a atenção para dois pontos

³ Cf. conto “Os dois reis e os dois labirintos” (BORGES, 2008, p. 122- 123), a ser reproduzido adiante.

fulcrais: a liberdade reclamada pelos significantes em relação aos significados (posto que os resultados das combinações entre estes podem se corresponder, ainda que aqueles sejam distintos entre si), ou seja, a instauração de um novo tipo de referencialidade, que não se obriga a uma colagem com um suposto real pré-discursivo e inequívoco; e o apontamento para um espaço de relações, que, embora possam se condensar momentaneamente em uma de suas facetas (em um verso, labirinto; em outro, floresta; etc), são irreduzíveis a qualquer uma delas. Essas relações permanecem circulando, potentes, em uma ideia de movimento reforçada pela escolha dos vocábulos para representar a equação: labirinto, floresta e deserto associam-se, até pelo texto em que se insere a proposição de sua identidade, à errância, à perda, à multiplicidade. O que é demonstrado pela equação é, então, a prevalência de um deserto que não pode ser entendido apenas em seu sentido referencial, mas sim passível de leitura mesmo quando o vocábulo “deserto” não se imprime no papel.

Por isso identificamos esse deserto como uma *função*: em matemática, esta representa um valor que depende de outros, e do qual esses outros também dependem. Trata-se, então, da peça de uma relação que não cessa de se fazer. Como a variável, a função é um elemento que não tem valor em si – este permanece suspenso, irreduzível a qualquer uma de suas facetas, apenas condensando-se momentaneamente a cada operação. Nunca se pode afirmar: x é sempre igual a 12, ou a função de y é sempre 22, ainda que x possa ser igual a 12 em infinitas equações, e a função de y possa ser 22 em infinitos gráficos. A *função deserto* pode, portanto, ser lida em imagens tão distintas quanto um campo branco, nulo ou vazio (frequentes em RR), a ponta de uma estalactite (caso de Carlos de Oliveira) ou um corpo intervalado (Nava), e ainda assim há algo que as une. A desarticulação entre linguagem e referente alarga de forma problematizadora as convenções do signo. Significados (tanto os de “fora” do poema, supostos referenciais na realidade, quanto os de “dentro”, constituídos no tecido do texto) são postos em radical desestabilização. As palavras, assim, tornam-se corpos abertos ao múltiplo, movimentando a relação de forças ou intensidades que se tece no poema. Esse processo não se confunde com um puro esvaziamento de sentido nem com uma indizibilidade, mas com a libertação em relação aos sentidos habituais na busca de novas possibilidades.

O firme timbre das frases repercute a passagem vibrante das imagens que se libertam nas águas. Algumas abrem-se em curvas de

concauidades. Escrevo agora na companhia efêmera de presenças puras. [...] Agora escrevo na coincidência e na amplitude do aberto. [...] Quantos caminhos se abrem na página respirável [...] (RR, 2001, p. 228)

O questionamento das relações de sentido estritamente habituais como ponto de partida para se criar uma nova linguagem corresponde ao desejo de criar um deserto e, *neste deserto*, criar uma habitação – um povoamento, uma partilha. A mesma orientação direciona a ruptura dos contornos corporais, paisagísticos e temporais: busca-se um espaço/tempo/corpo outro (ou “puro espaço”, como tantas vezes escreve RR), figurado muitas vezes pelo vazio, pela ausência, pela falha, pela aridez, pela “amplitude do aberto”. Essa procura é, evidentemente, ética. Reivindica-se, acima de tudo, a liberdade e a possibilidade de convivência entre múltiplos – a “alteridade essencial” (RR, 2001, p. 401).

Assim, diferentes redes metafóricas e processos de escrita podem corresponder a um mesmo esvaziamento do conhecido e a uma mesma abertura para novas possibilidades de relações entre sujeito, mundo, linguagem e tempo. Nessa abertura poética, imagens e significações permanecem em circulação, ou seja: permanecem em estado de potência. Ao mesmo tempo em que se rejeitam velhos significados cristalizados, não se almeja estabelecer novos, unívocos. A construção e o exercício da *possibilidade do múltiplo* são o que se busca com a linguagem. É justamente a esse esvaziamento potente, que pode ser observado em boa parte da poesia moderna portuguesa (especialmente a produzida a partir de 1960), que chamamos *função deserto*.

Nossa hipótese é, então, a de que existe um certo fundo desértico para o qual converge boa parte das imagens produzidas em um momento em que a poesia portuguesa reatou com a tradição modernista e preparou terreno para aquele que seria o olhar alegorista da novíssima poesia⁴. Esse fundo desértico de maneira nenhuma é sintoma de intransitividade ou fechamento do discurso em si mesmo. É um “campo” (espaço/tempo/paisagem/subjetividade), palavra bastante usada por esses poetas, esvaziado de usos comuns (da língua e muito mais: do corpo político, social, histórico, de memória, ideológico) e povoado por novos, *aberto* (outra palavra cara a essas escritas) a outridade[s]. Talvez a última coisa que esse campo – de mais a mais, muitas vezes expressamente dito, operado diante de nossos olhos e até, arriscamos, explicado em versos – se queira seja justamente representar qualquer fechamento. Esse fundo

⁴ Cf. MARTELO, 2007.

desértico é para onde aponta uma poesia que deseja o contra, a desestabilização, um mundo além mas ao mesmo tempo naquele mesmo, recusando portanto qualquer escapismo, mesmo que para o interior da língua poética: ela quer o novo *no que está*.

O que procuramos espreitar é esse campo plural e difícil de descrever, que pode, como temos dito, se condensar em palavras diversas, como labirinto, mar, espelho e o próprio deserto. Nesse sentido, RR oferece-nos alguns dos momentos mais explícitos em que a *função deserto* se condensa em imagens relacionadas a (problemáticos) lugares, movimentando vocábulos e imagens que, de livro para livro, giram obsessivamente à roda uns dos outros: branco, desertos, vazios, campos abandonados, vácuos, nulos, nada, buracos, vãos, puros espaços – denotados, conotados e performados, por exemplo, em intervalos prolongados ou irregulares entre as palavras impressas do poema. Não é apenas, no entanto, em substantivos que na linguagem comum já referenciam espaços rarefeitos ou abertos que se configura a *função deserto* em RR. Mais interessante é notar como ela se opera nos próprios processos poéticos. Os versos ardem na repetição de palavras ou de seus radicais, ou repetições (perfeitas ou quase) de expressões e sequências, desencadeando um deslocamento de significados até o desatrelamento em relação à referencialidade comum. Proximidades e distanciamentos passam a se dar mais pela materialidade da escrita (fonemas, grafemas, significantes), instaurando uma nova circulação de imagens.

Tomemos “A (in)coerência do fogo”, do livro *As marcas no deserto*, como exemplo. Ao longo de 29 estrofes, o texto se dá a ler em pleno processo de experimentação da linguagem, ainda calcando o solo, no caminhar que a escrita, em diversos momentos, explicita ser. A listagem e justaposição de imagens, à maneira de quem tenta explicar ou tornar algo mais claro para seu interlocutor, e o retorno obsessivo de significantes – rearrumados e recombinaados a cada comparecimento – põem em suspensão o sistema de referências da língua comum:

O desenho a fogo: os dedos e o sopro.
As pedras soltas suscitam algo,
uma textura sem segredo, aberta.
Como se não procurasse olho: sempre o deserto?

O corpo e essa onda, essa pedra – é uma linha
e o tumulto dos músculos no mar
eis o desejo da perda e do encontro
contra a parede, contra esta página
este deserto – o mar.
(RR, 1980, p. 27)

Soltas, pedras/palavras reúnem-se e se dispersam pelos versos, e é nesse movimento que se presentifica o desejo da poesia. Caminhando “entre as chamas e o apelo das ondas”, o poema empreende uma busca errante. Apela, invoca; interroga sobre seu *como fazer*; testa caminhos, hesita. Pergunta reiteradamente⁵; levanta e justapõe hipóteses (“Mas se...?”, “se fosse”); busca aproximações (“isto é, isto é, como se...?”)⁶. Por toda a extensão do texto, reforçam o cariz metapoético verbos e substantivos relacionados aos atos de escrita e enunciação, a elementos da linguagem, ao suporte da página, a formas e sons. Significantes como deserto, pedra, corpo, mar se repetem, giram e retornam sobre si mesmos, escrevendo-se e reescrevendo-se na aparição seguinte. As pedras, por exemplo:

As pedras soltas suscitam algo (p. 27)
O corpo e essa onda, essa pedra – é uma linha
e o tumulto dos músculos no mar (p. 27)

reúno ou disperso pedras sobre o mar
ou pedras (p. 29)

Eu continuo com estas pedras no deserto – no mar?
Nem são pedras estas pedras [...] (p. 29)

Mas tu esperas três palavras
três pedras (p. 31)

Uma sílaba apenas verde ou branca
e não o torso musical
e não a pedra do mar o esplendor da praia? (p. 33)

nada se ouve entre estas pedras (p. 33)

As pedras nem são pedras
mas palavras
mas o desejo de um contacto ardente
mas o ardor de um persistente insecto. (p. 37)

Ainda que nada veja senão as pedras
que delimitam o vazio (p. 37)

Que diz a forma da pedra – o corpo?

⁵ Exemplos: “mas a garganta / enfrenta o vento – e o deserto, / que corpo que corpo se perde ao rés da página / ou terra?” (p. 29); “Que diz a forma da pedra – o corpo? / Que diz este silêncio de erva? / Este punhal de feno no meu peito, / esta sílaba trêmula, esta sombra fria, / que diz a cor do muro?” (p. 39).

⁶ Exemplos: “Mas se não fosse o deserto – se fosse a praia / a música do corpo / e o vento no mar / e o teu corpo no meu corpo?” (p. 31); “Mas isto é, isto é, como se / um signo / fosse o sangue da lâmpada?” (p. 35).

Assim o mar, por exemplo, pode identificar-se com deserto, parede e página: “contra a parede, contra esta página / este deserto – o mar.” (p. 27); “ó apagada força amor do mar deserto força (p. 29); “Eu continuo com estas pedras no deserto – no mar?” (p. 29). Deserto, por sua vez, abre-se a outras mais vizinhanças:

Como se não procurasse olho: sempre o deserto? (p. 27)

Mas se não fosse o deserto – se fosse a praia (31)

e não a morte este céu deserto (p. 31)

Escrever assim mesmo com os ossos
com a proa no externo
com a proa do externo
com as sílabas no deserto (p. 31)

nada é aqui neste deserto (p. 33)

a página está deserta
a praia está deserta. (p. 35)

Praia, mar, sulcos na areia, vento
ou só deserto
eu vos invoco e vos insufla a chama
da garganta,
eu apelo para o cântico. Caminho? (p. 37)

A folha é escrita como uma paisagem
Ainda é o deserto e a noite é próxima! (p. 41)

Na esfera intraestrófica, imagens são listadas, empilhando-se como se elas se correspondessem ou uma complementasse a outra. Em fragmentos já citados referentes, respectivamente, aos diversos usos do vocábulo “pedra” e às diversas relações engendradas com o vocábulo “deserto”, por exemplo, têm-se os seguintes deslizamentos:

[“As pedras nem são pedras / mas”] palavras→o desejo de um contacto incandescente→o ardor de um persistente insecto (página 37).

[“Escrever assim mesmo com”] os ossos →a proa (no/do externo)→as sílabas no deserto (p. 31)

Os recursos se repetem, com vocábulos cambiando-se em relações improváveis, significantes se inscrevendo em um verso e se reescrevendo mais adiante, desestabilizando a todo o momento os sentidos (entendidos como ideias e direções) do texto. Por fim, o que assume entonação de desfecho do poema (“Mas os sinais

despertaram”, “Escolho”, “enfim”, “finalmente”) se afigura, afinal, como eco do que já havia sido dito na – ou, mais precisamente, *pela* – busca poética.

A folha é escrita como uma paisagem
Ainda é o deserto e a noite é próxima!
Mas os sinais despertaram o lugar
onde o silêncio é a consagração da terra.

Escolho a clareira do corpo silencioso.

É um corpo que envolve o corpo.
Posso assinar o rosto desse corpo?
Os sinais sangram enfim e dizem terra.
Escrever é finalmente subscrever o ar
das ervas
e desenhar o sopro com os dedos: amar o corpo.
Amar. Dizer amar: amar o mar
na proximidade do próximo, no ombro
do teu corpo ou no parapeito da terra. (p. 41)

Ainda é o deserto. E o silêncio, e a terra, o ar e o sopro. O encontro é a perda, e esta é uma perda sobretudo de amor. Como em Camões, é este o motor dessa poética, amor que em RR (e também nisso não se afasta do vate, resguardadas as respectivas particularidades e potências) é *do corpo*, e tantas vezes erotizado, inscrevendo-se como desejo: “o corpo contra o corpo *amante amado?*”, em verso do mesmo poema com grifo nosso. Desejo “de um contacto incandescente”, “ardor”, “chama”, “fogo” – (in)coerente, tão contrário a si: amor da poesia, amor do outro, amor do corpo, e seriam distintas as três esferas? Essa escrita não nos autoriza a assim pensar.

As significações infixas, somadas à dúvida (incerteza e desconfiança) levantada pelas interrogações e hesitações, compõem a uma das linhas de força desse ganhar em se perder que é a poesia de RR. Como um método, a problematização sucessiva muitas vezes torna-se tão radical que termina por descrever qualquer sentido unívoco – e é dessa indecidibilidade que nasce um novo, ou melhor, é nela que reside o novo desejado por essa poesia. Não há uma palavra, uma acepção, um verso, um contexto que saia vencedor. Todos o são – logo, nenhum. Abre-se um espaço em que todos os usos permanecem circulando: pura potência. É dele que procuramos nos acercar; é ele a *função deserto*. Um além *aqui*, concretizado na matéria verbal e que, em RR, se constrói (no apelo empreendido pela poesia e na errância e busca empreendidas pelo poeta, pela linguagem e pelo leitor) e se oferece em ato de amor (desejo) e de persistência – escrever *assim mesmo* com os ossos, com a proa no/do externo, no madeiro duro o

brando peito, com as sílabas no deserto. Pulsa, nessa poesia de caminhos múltiplos e indecíveis, uma *vontade de labirinto em rede* (Umberto Eco), no qual

cada ponto pode ter conexão com qualquer outro ponto. Não é possível desenrolá-lo. Mesmo porque, enquanto os labirintos dos dois primeiros tipos [clássico e maneirístico] têm um interior (o seu próprio emaranhamento) e um exterior, no qual se entra e rumo ao qual se sai, o labirinto de terceiro tipo, extensível ao infinito, não tem nem interior nem exterior. Pode ser finito ou (contanto que tenha possibilidade de expandir-se) infinito. Em ambos os casos, dado que cada um dos seus pontos pode ser ligado a qualquer outro ponto, e o processo de conexão é também um processo contínuo de correção das conexões, seria sempre ilimitado, porque a sua estrutura seria sempre diferente da que era um momento antes e cada vez se poderia percorrê-lo segundo linhas diferentes (ECO, 1991, p. 338-339).

Vontade de labirinto em rede, assinalamos, na medida em que os preceitos estabelecidos por Eco para essa configuração não se aplicam rigorosamente à escrita de RR (talvez os procedimentos do Oulipo, por exemplo, a serem mencionados adiante, se aproximem mais de um projeto em rede). Com essa observação, não estamos a indicar o fracasso de um plano do escritor, mas destacamos justamente essa *vontade* (desejo) como gesto significativo da sua poesia, que produz “marcas no deserto” (do título a que pertencem os versos recém-citados) – sulcos, inscrições, distinção, sim, mas em um espaço que se quer sem referências ou sentidos predeterminados, de livres circulações. “A página presente, o edifício novo, a madeira leve, / um perfume de vento. / Vários pontos. Junturas breves. / Passagem. (Nuvens possíveis.)” (RR, 1974 [1964], p. 78).

Roger Munier, em prefácio ao livro *As marcas no deserto*, escreve: “O mundo que, pouco a pouco, se impôs a esta voz é o mundo da ausência pura, da ausência como mundo, ou seja, de uma ausência que se confunde com tudo quanto existe” (MUNIER, 1980, p. 11). E, adiante (grifos do autor):

O *aqui* persiste, sem dúvida, como antes, e outro não existe. Mas já não é o *lugar*, ou seja, o aqui que permita uma permanência habitável. [...] É que, se a ausência está *dentro* das coisas, se tornou as próprias coisas, já nem sequer resta o algures que ela fazia pressentir, quando era sentida como carência e vazio supremos. Já não há saída [...] (MUNIER, 1980, p. 11).

Fazer do canto o movimento em direção ao canto, e desse movimento a expressão maior do desejo⁷. Destituindo-se significações unívocas, errando-se por multiplicidades, o infinito (circulação de potências) é aberto *no aqui, no labirinto, na*

⁷ Apropriamo-nos das palavras usadas por Blanchot em “O canto das sereias”, d’*O livro por vir* (1984, p. 4).

página. Transcrevemos o conto de Jorge Luis Borges a que Carlos de Oliveira faz referência imediatamente antes de propor a “identidade mais ou menos algébrica”:

Contam os homens dignos de fé (mas Alá sabe mais) que nos primeiros tempos houve um rei das ilhas da Babilônia que reuniu seus arquitetos e magos e os mandou construir um labirinto tão desconcertante e sutil, que os varões mais prudentes não se aventuravam a entrar, e os que entravam se perdiam. A obra era um escândalo, porque a confusão e a maravilha são operações próprias de Deus, e não dos homens. Com o passar do tempo veio à sua corte um rei dos árabes, e o rei da Babilônia (para zombar da simplicidade do hóspede) fez com que ele penetrasse no labirinto, onde perambulou ofendido e confuso até o cair da tarde. Então implorou socorro divino e deu com a porta. Seus lábios não proferiram queixa alguma, mas disse ao rei da Babilônia que ele na Arábia também tinha um labirinto que, se Deus fosse servido, lhe daria a conhecer algum dia. Depois voltou à Arábia, reuniu seus capitães e alcaides e devastou os reinos da Babilônia com tamanha boa sorte que arrasou seus castelos, dizimou sua gente e aprisionou o próprio rei. Amarrou-o em cima de um camelo veloz e o levou para o deserto. Cavalgaram três dias, e disse-lhe: “Ó rei do tempo e substância e cifra do século!, na Babilônia desejaste que eu me perdesse num labirinto de bronze com muitas escadas, portas e muros; o Poderoso teve por bem que eu agora te mostre o meu, onde não há escadas a subir, nem portas a forçar, nem cansativas galerias a percorrer, nem muros para impedir a passagem”. Logo depois, desamarrou-o e o abandonou no meio do deserto, onde ele morreu de fome e de sede. A glória esteja com Aquele que não morre (BORGES, 2008, p. 122- 123).

Um labirinto outro, sem chegada certa – mas com muitas aberturas, entradas infinitas –, sem sentidos pré-determinados, livre para as diversas possibilidades de trajetos, idas e voltas, articulado em nós que engendram bi(multi)furcações e sempre novas conexões: é esse o espaço desejado pela escrita de RR, é assim a *função-deserto* lida na equação de Oliveira (floresta=labirinto=deserto; identidades circulares, coincidências nas multiplicidades); e também a configuração de tempo, mundo, sujeito e memória em Nava.

As marcas no deserto foi publicado em 1980. Onze anos antes, saía, com procedimentos em muito dialogantes com os que acabamos de observar, o livro *A construção do corpo*. Dele, o poema “Esplendor calcinado”, em especial, oferece numerosos pontos de contato com “A (in)coerência do fogo”, poema em que nos detivemos há pouco: a metapoesia que se faz em um caminhar, os deslizamentos de significantes pelos versos, as interrogações acerca das palavras, as figurativizações do corpo e a perseverança subscrita.

Calcando o solo, colado ao vento,
ardo de segura, a frente aberta

para a chama da terra.

Caminho e ardo, o vento sopra
a chama dos livros,
o sangue sobe, a fome rompe
a parede de ar, a terra cresta
entre instrumentos frios. A terra nasce,
a terra gira no silêncio, o olhar morre. (RR, 1974 [1969], p. 80)

As duas primeiras estrofes, associadas ao título, “Esplendor calcinado”, indicam já o fogo como mais um elemento de ligação com o poema anterior. Lá, liam-se “incêndio da folhagem”, fogo soprado, chama insuflada em “contacto incandescente”; aqui, “Calcando o solo, colado ao vento, / ardo de secura”, “Caminho e ardo” (p. 80); “Caminho e ardo de secura”, “Caminho ao sol.” (p. 81); “Caminho e ardo sempre na secura calcinada” (p. 82). A frente abre-se “para a chama da terra” (p. 80), o corpo é “nu, ansiosamente nu, aberto à luz do sol, à secura da terra!” (p. 82). Terra, corpo, palavra crestam-se, queimam-se, em percurso marcado por cegueira, sede, fome, secura, morte. Uma profusão de espaços informes, associados a vazios, nulos, desertos e brancos, é convocada como figurações para o local dispersivo, onde se erra (persistindo, caminhando) e se espera (se abrindo) o acontecimento poético. Fragmentos (com grifos nossos):

Voltar à fonte, ao *nulo centro*,
refluir à vaga fria e dura,
ao extenso campo do abandono errado,
ao rés da terra [...] (p. 80)

Há palavras soltas como terra, há dedos de água dispersos,
sono não reunido, membros *entre espaços*,
nomes, corpos, pedras, animais de rastos,
a fome crestada sobre um *muro branco*,
[...] (p. 81)

A fome é uma oca brasa
sobre a página vazia do areal.
A terra é um corpo cego na luz, um tronco
sem braços, uma cintura informe.
O sol sobre os terraços *mil quadrados vazios*,
mil espaços vazios, o espaço da secura
e da sede. Da sede multiplicada ao sol, vazia. (p. 81)

Minha frente é de terra, meu corpo terra seca,
meus braços soltos, duros, sobre as *dunas desertas*,
meu olhar aberto sobre um *golfo deserto*.” (p. 81)

Terra deserta ao sol.
Corpo deserto ao sol.

Que palavra sobe desta *brancura cega*, deste *olhar branco*,
que palavra respira em teu *olhar perdido* sobre este *centro deserto*?
Que palavra aquece e esfria, da sombra à luz, do corpo ao sol,
da tua sombra ao sol,
que palavra caminha, vive ou morre
no esplendor calcinado? (p. 82)

Caminho e ardo sempre na *secura calcinada*
sobre a página vazia de um areal sem fim,
assento as plantas firmes sobre a areia lisa. (p. 82)

A página em que se escreve o poema identifica-se, assim, com esse espaço peculiar, e ainda com “brancura cega”, “olhar branco”, “refluir sem pálpebras”. Também aqui, o processo poético é, além de tematizado, performado nos versos, que evidenciam o aspecto visual dos grafemas (plantas firmes) assentados sobre a folha (areia lisa); do desenho dos vocábulos (assemelhando-se a “ossos”, “pedras”, “urtigas”); da impressão intervalada dos signos (“entre espaços”) sobre o branco:

Ó palavras crestadas, secas, como pedras.
Palavras ásperas que desenham ossos, pedras, urtigas.
Palavras sem nervuras, sem veios, palavras que são lascas
de pedra, palavras que não refrescam,
quentes, obscuras como o pêlo dos animais,
deslocadas e nuas, separadas como pedras,
entre espaços, desertas palavras no deserto.

Palavras áridas,
fronte deserta,
pulso do sol. (p. 83)

Crestadas, ásperas, secas são essas palavras-lascas, a perfazer uma política poética na aridez. Atenção aos lugares: “Caminho e ardo sempre na *secura calcinada*”; “desertas palavras *no deserto*”, lemos neste poema; “Ainda é *o deserto*”, “Escolho a *clareira do corpo silencioso*”, em “A (in)coerência do fogo”. Trata-se de mais do que a figuração e operação do ato contínuo e insistente de escrever sobre uma página; é nesses espaços que reside a própria possibilidade dessa poesia. É a partir daí (do branco, da *secura*, do deserto) que ela se erige, é aí que ela erra e é em direção a esse aí que se lança sua busca. Relação que, ao mesmo tempo que se faz, produz o que conta, e que só é possível como relação se ela realiza o que nessa relação acontece. Ou, em palavras nossas mescladas às do poeta (entre parêntesis, fragmentos de um mesmo texto do livro *O aprendiz secreto*): um movimento em direção a um espaço (“que ninguém pode desenhar, porque é imperceptível como *meio e origem dos nossos gestos e da nossa permanente habitação*”) tão imperioso (“o fundamento absoluto do nosso ser temporal e da nossa continuidade sempre recomeçada”) que fora dele a poesia não pode nem

mesmo começar; no entanto, é só a poesia que fornece esse espaço real, poderoso e atraente. “Por isso, a construção será uma construção do espaço com todas as aberturas necessárias para que a orientação vital se assegure nas grandes linhas das paisagens e nas passagens que serão as órbitas suaves e frementes de imprevisíveis astros.” (RR, 2005 [2001]. p. 13) Transcrevemos inteiro o poema “Onde ainda é possível”:

A maravilha, onde a maravilha já perfeitamente deposta, na memória árida, onde luziu ela? Não luz agora nas faces agrestes, no testemunho voluntarioso das fês, das parangonas. Não luz na solidão nem na amizade, não luz já no amor nem na poesia. A maravilha nem na pobreza nem no chão nem na aridez nem na esperança. Um vazio se abre, e é vazio, um branco... aí respiras... aí onde ainda é vazio, onde ainda é pobreza, onde ainda é possível.

Não cantes vitorioso nem a galope: deixa as palavras virem ao nível do seu vagaroso peso, do seu chão de água. Planas, não cantarão. Não dirão a segurança de uma esperança invejosa e dura. Caídas, quase neutras, um vento de pobreza as percorre, pobre mistério da sua existência, da sua breve espessura trémula. (RR, 1974 [1961], p. 37)

Espaços recorrentes em versos contemporâneos a RR – como casa, quarto, e mesmo bar, rua, hotel – dificilmente se apresentam como cenários na obra do poeta; e, quando há paisagens, elas são atravessadas por elementos desestabilizadores, que de algum modo as esvazia: “A paisagem estremece com os frutos / na clareira entre as árvores há um espaço de fresca ausência” (RR, 1974 [1961], p. 36). Determinar esses espaços, portanto, não é tarefa simples. Tomando os não-lugares de Marc Augé, por exemplo, tem-se que tanto eles quanto os espaços do poeta são marcados pelas passagens. Porém, elas adquirem, naquele caso, uma carga *questionável*, na medida em que inibem a personalização e propiciam a uniformidade, enquanto em RR essa circulação é *questionadora*, uma vez que se quer produtora de sentidos e da marca identitária dessa poesia⁸. Os não-lugares de Augé – como os aeroportos e as autoestradas – identificam-se com a sobremodernidade, que pressupõe uma relação meio/fim para as vivências. Em RR, o fim é justamente o meio, ou, em outras palavras: a finalidade e o *the end* de cada poema residem em seu percurso mesmo, no caminho de seus versos; o alvo é o “entre”, o persistir no caminhar. Talvez por isso se observem tantas recorrências temáticas e processuais em RR – não se trata de repetição vazia e

⁸ Augé fala sobre este “paradoxo ou contradição” das figuras da sobremodernidade: “por um lado, elas abrem cada indivíduo à presença dos outros; elas correspondem a uma circulação mais fácil dos indivíduos, das coisas e das imagens. Mas noutro sentido elas suprimem o indivíduo sobre si próprio, tornando-o um testemunho mais do que um ator da vida contemporânea. Essa contradição exprime-se exemplarmente nos espaços que me propus chamar não-lugares.” (AUGÉ, 1994, p. 166).

improdutiva, mas da operação da ética mesma de sua poesia. É com um propósito, portanto, que o poema “Onde ainda é possível” (1961), recém-citado neste trabalho, encontra ressonâncias em “Limite da noite, princípio do corpo”, publicado mais de 20 anos depois. Fragmento:

As palavras sonham *aqui* talvez, excessivas, ofegantes
na sua nulidade. Ouve-se acaso
o rumor do sangue? Eu digo e não vejo,
digo este deserto esta sede este sopro nulo.
Quem habita o caminho que se apaga,
procuro o sossego de um *silêncio habitável*,
[...]

[...] Quem povoa *este deserto*, quem partilha o crime
de escrever à margem sem o corpo,
quem ama o templo do instante renascido
da poeira, o *silêncio*
habitável,
a nudez luminosa além dos ossos e das cinzas?
[...]

Caminha ao encontro das *raízes do espaço*.
Nada mais que uma *relação*, uma *passagem*.
Sempre perdida a presença, ó nostalgia?
Múltipla de olhos diversos repousada
no *centro vazio* do movimento no espelho
do céu (RR, 1984, p. 12) [Grifos meus]

Deserto de palavras excessivas, ofegantes na sua nulidade; caminho que se apaga: como pensar esse (*este*) lugar, *aqui* onde *co*-incidem apelo, espera e errância a que se caminha ao encontro, nada mais “que uma relação, uma passagem”? Neste ponto, aproximamo-nos de uma definição de Agamben:

Ainda devemos habituar-nos a pensar o “lugar” não como algo espacial, mas como algo mais originário que o espaço; talvez, de acordo com a sugestão de Platão, como *pura diferença*, a que corresponde o poder de fazer com que “algo que não é, de certa maneira seja, e aquilo que é, por sua vez, de algum modo não seja”. Só uma topologia filosófica, semelhante àquela que na matemática é definida como *analysis situs* [*análise da posição*], em oposição à *analysis magnitudinis* [*análise das grandezas mensuráveis*], seria adequada ao *tópos outopos* [*lugar não-lugar*] cujo “nó borromeu” aqui se procurou configurar. (AGAMBEN, 2007, p. 15)

É nesse lugar e nessas relações de *função deserto* que RR vai colher a especificidade de sua poesia: “Deslizar como um gato sem me confundir, único, impalpável nada. / [...] / Sou um ritmo único. Respiro. Recomeço. / O mais perto *daqui*. O mais perto de *agora*.” (RR, 1974 [1969], p. 93); “Eis a *secura*. É um homem que caminha. [...] A nossa resposta ofegante encontra a respiração própria, frente ao vazio.”

(RR, 1974 [1961], pp. 38-39). Como essas primeiras observações indicam, o deserto (seja enquanto lugar nomeadamente referenciado, seja operado como função) não se presta a escapismos. Não representa um refúgio, e também não é mera metáfora para um mundo de desencantamento com religião, política ou história, de esperanças desertadas. E, se o deserto (dito ou não) aparece, em diversas de suas ocorrências, como um espaço buscado, certamente não o é enquanto figuração de unidade uniformizadora – uma globalização que objetivasse o esbatimento de diferenças culturais. Não: esses desertos-em-relação aproximam-se mais de uma “unidiversidade”, uma “poética da relação”, que é a “globalidade’ fundada no respeito e na troca das diferenças” proposta por Édouard Glissant (In: COLLOT, 2013, p. 194). Nesse sentido, e para repisar a diferença em relação a qualquer projeto pasteurizador ou autoritário, pensamos a poética de RR como vaga-lume, tendo em nossos ouvidos texto em que Didi-Huberman se pergunta, a partir de reflexões sobre o cineasta Pier Paolo Pasolini, sobre a sobrevivência desses pequenos, intermitentes e errantes projetores na era holofótica do espetáculo e do consumo.

o improvável e minúsculo esplendor dos vaga-lumes [...] não metaforiza nada mais do que a humanidade reduzida a sua mais simples potência de nos acenar na noite. [...] Não foi na noite que os vaga-lumes desapareceram. [...] Não, os vaga-lumes desapareceram na ofuscante claridade dos “ferozes” projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad.: Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

AUGÉ, Marc. *Le sens des autres*. Paris: Fayard, 1994.

BORGES, Jorge Luis. Os dois reis e os dois labirintos. In: BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. Davi Arriguicci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp. 122-123.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Coord. de trad. Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

ECO, Umberto. O antiporfírio. In: ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. pp. 316-341.

ERTHAL, Aline Duque. Deserto excessivo: povoamento de multiplicidades. In: *Revista Texto Poético (Anpoll)*, v. 16, 1^o sem. 2014. pp. 9-30. Disponível em: <http://www.revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/206/229>.

_____. O deserto na gota: tensão e cruzamentos em 'Estalactite', de Carlos de Oliveira. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literaturas de Língua Portuguesa em diálogo*, v. 25, n. 50, 2015. pp. 59-73. Disponível em: <http://www.cadernosdeletras.uff.br/index.php/cadernosdeletras/article/view/36/27>.

MAFFEI, Luis. Poesia por Ruy Belo, ensaísta vivo. In: ATHAYDE, Manaíra Aires (org.). *Literatura explicativa: ensaios sobre Ruy Belo*. Porto: Assírio & Alvim, 2015. pp. 217-232.

MARTELO, Rosa Maria. *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras, 2007.

MUNIER, Roger. Ausência real. In: RAMOS ROSA, António. *As marcas no deserto*. Porto: Editorial Veja, 1980. pp. 11-14.

OLIVEIRA, Carlos de. *O aprendiz de feiticeiro*. Lisboa: Seara nova, 1973.

RAMOS ROSA, António. *Horizonte imediato*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1974.

_____. *As Marcas do deserto*. Lisboa: Editorial Vega, 1980.

_____. *Dinâmica subtil*. Lisboa: Ulmeiro, 1984.

_____. *Antologia poética*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001.

_____. *O aprendiz secreto*. 2. ed. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2005.