

# A palavra de António Rosa, música que nos canta

Pedro Corga

Mestrando – Universidade de Aveiro

**Palavras-chave:** Poesia, música, pobre, terra, pedra, real, natural, cósmico, silêncio, erotismo, corpo, físico, desejo, feminino, verdade.

**Keywords:** Poetry, music, poor, earth, rock, real, natural, cosmic, silence, eroticism, body, physical, desire, feminine, truth.

## 1. Uma breve introdução: relações entre música e poesia

A experiência de poesia passa pela sensação que em nós causam as palavras, as frases, animadas de um querer, como se nos usassem como veículo para um sentido qualquer, não necessariamente determinado, fazendo da fala e do mundo um só, unindo-se e unindo-nos no espaço e no tempo como categoria suspensa, mas neles enraizada, criada e intrinsecamente fundida. Tal como a música, também a poesia é atemporal, mesmo que inscrita no tempo e eivada de um ritmo primordial que nos anima, que nos dá alma e sentir. Esse «próprio sentir é já linguagem, talvez uma espécie de música» (Lopes, 1981: 11). A música ascende ao universo para dele fazer parte, pairando e deixando antever o divino. Carlos França, no seu ensaio intitulado *Pensar a Arte*, afirma que «quer a música quer a arquitectura não extraem o seu modelo referencial de nenhuma forma ou ideia presente na natureza» (França, 2001). Ambas partem delas próprias: no caso da arquitectura temos o vazio espacial e no caso da música a plenitude temporal sonora. Estas categorias, espaço e tempo, são mais sensíveis ao ser e a ele mais abertas, já que a sua «referência ontológica ultrapassa a realidade fazendo remontar o seu plano de imitação ao próprio nada» (França, 2001). Do mesmo modo, a linguagem será tanto mais próxima do ser e a ele mais sensível (e

por isso mais próxima do real) quanto mais da realidade funcional se afastar. Será então mais musical, porque jogará com as sonoridades mais ao nível do significante. Assim será poesia, que, como a música, se constrói ascendentemente, ao encontro de um instante harmonioso. Nesse instante, a poesia, tal como a música, sente-nos, fala-nos e, nesse mesmo instante, como afirma Óscar Lopes, somos o que ouvimos.

A fala contém melodia e ritmo, pois uma frase quando dita possui já em si sentimentos e sentidos que se podem identificar de certa forma através da sua musicalidade, da musicalidade inerente à própria linguagem, ao próprio acto de fala. Esse ritmo e essa melodia da linguagem surgem na poesia, formando um todo de sentido poético. Assim, há que compreender como esse sentido poético surge. Paul Valéry considera que a poesia nasce da música. Existem exemplos que comprovam a opinião de Valéry que vão desde as sociedades primitivas, passando pela Antiguidade Clássica e pelas canções de trabalho norte-americanas (*work songs*), raízes do *Blues* e do *Jazz*, estilos que por sua vez influenciaram toda a música popular moderna. O ritmo, marcado pelos trabalhadores que entoavam essas canções em conjunto, criava uma unidade preenchida por frases adaptadas ao ritmo. Deste modo, pode afirmar-se que existe uma unidade primitiva entre a música e a poesia, sempre com a característica de libertação e transcendência, como podemos ver nas canções de trabalho, cuja função terapêutica tornava o esforço mais agradável e possibilitava um certo extravasar de sentimentos de angústia e tristeza relativamente à condição dos escravos que as cantavam, acompanhando a melodia com o batimento ritmado do corpo, criando um ligação bastante física com a música. Esse acto de cantar e marcar o ritmo fisicamente proporciona também uma experiência de libertação espiritual bastante intensa, como acontecia nos rituais sagrados feitos pelas civilizações primitivas. Neste rituais, as palavras animavam-se de um ritmo interior e mágico, necessário ao transe e ao encantamento, no qual existia sempre um ritmo fisicamente marcado com o pé, estabelecendo-se, deste modo, a ligação do real com o espiritual através do contacto do pé com a terra marcando a pulsação da oração, entoada em direcção aos deuses. Segundo Denny Marquesani, «essa acção de marcar o ritmo com o pé gerou a denominação de pé, unidade rítmica básica do poema» (Marquesani, 2004), sistema de organização do poema, denominado quantitativo, usado na Antiguidade Clássica. Esse ritmo tem um papel fulcral no coração do poema e no coração do real em que nos inserimos. Octavio Paz fala-nos do ritmo como factor de unidade num poema (Paz, 1956), afirmando que o poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundada no ritmo. Esse ritmo, essa sucessão de batimentos e pausas revela uma certa intencionalidade e direcção, ainda que não saibamos qual seja. Octavio Paz afirma que o ritmo é essencial à nossa existência pois coloca-nos sempre numa atitude expectante relativamente ao que se seguirá, ao próximo batimento ou à próxima pausa. É ele que nos faz balançar. Nesse ensaio, Octavio Paz afirma que «el ritmo es sentido de algo, aunque no sepamos qué pueda ser esse algo», sendo, nesse sentido, «tiempo original» (Octavio

Paz, 1956). E tudo isto acontece também com o ritmo verbal, já que a ideia poética é o próprio ritmo: «por eso hay metros heróicos y ligeros, danzantes y solemnes, alegres y fúnebres» (Paz, 1956).

A designação de poesia lírica tem origem na palavra «lira», um instrumento musical muito utilizado pelos gregos a partir do século VII a.C. A poesia lírica passa, mais tarde, a designar a canção que era entoada ao som desse mesmo instrumento. Na Idade Média, a música e a poesia encontravam-se igualmente associadas nas canções trovadorescas e nos cantares de amigo. Estas composições continham linhas melódicas que eram repetidas e contavam com acompanhamento musical. A partir do Renascimento assistimos à presença da música dentro da própria disposição sonora e rítmica do poema, como acontece nos sonetos de Petrarca. Houve, portanto, uma junção íntima entre o som e a palavra, entre a música e a poesia, que perdurou até ao século XV. Desde então, o que se tem vindo a verificar é uma progressiva influência da música dentro da poesia, que nos permite falar de «música da poesia». Para Paul Valéry, conforme nos diz Marquesani, em *Poesia: ritmo, sonoridade e sentido*, de 2004, a poesia entra em contacto com a música para dela retirar e fazer ressaltar a musicalidade inerente das palavras. Segundo o artigo de Denny Marquesani, estamos perante uma música da poesia que se constitui de uma forma muito particular. Marquesani faz o paralelo entre a poesia escrita no papel e a música escrita numa partitura: ao contrário do que acontece nesta, num poema não existe nenhuma codificação que nos indique a altura, o andamento ou a melodia que devemos seguir aquando da leitura. Deste modo, o autor conclui que o poema apresenta um maior grau de liberdade do que a música, em termos de codificação. Paul Valéry faz a defesa de uma análise da música de cada poema em si, encarando-o como um todo. É nessa perspectiva que tentaremos, no presente trabalho, uma análise da música da poesia de Ramos Rosa, da sua musicalidade, fazendo breves referências a poemas ou passagens de poemas em que a música é mencionada e onde se encontra uma musicalidade roseana, que se revela muito particular, dada a articulação com as temáticas do erotismo, da sexualidade e do corpo feminino. Essa mesma relação revela-se idêntica à relação que aquela estabelece com a natureza e o mundo real e cujo espaço puro é o espaço de inauguração do silêncio primordial, ao qual a poesia roseana pretende regressar. Nesse sentido, o poeta Eugénio de Andrade, em «Nascimento da Música», fala-nos do aparecimento da poesia e da música, «como se ambas jorrassem da mesma fonte», da fonte «da arte do desejo» (Andrade, 1979).

## 2. O universo musical da poesia de Ramos Rosa

Poesia reduzida a sensações, a impressões, ao que é inerentemente crepuscular na

musicalidade da linguagem, algo de limite que se cola à realidade, para mostrar como ela é enganadora, artifício que deixa a descoberto a falha do real e se coaduna com os alvos maiores que nos fazem sonhar e alcançar sempre mais. A realidade é tudo menos nivelada e a poesia mostra-nos os seus planos alternativos através das associações inesperadas das metáforas, paradoxos, oximoros, associando-os a aliterações que nos fazem dançar como num encantamento lunar que desafia o sol e a claridade. E é aí, nesses artifícios da linguagem, que reside a musicalidade, através dos instrumentos que servem de *ostinato* rítmico e sonoro ao «grito claro» de Ramos Rosa, puramente desejo, puramente erótico, puramente cósmico. Tudo isto é o poder da palavra. Um poder nulo, mas total e totalizante quando revelado, quando desvelado.

O desejo cósmico da poesia de Ramos Rosa parte sempre de um ligação primordial e essencial com a realidade, com o que é natural. Neste sentido, a música da sua poesia é uma música chã, térrea. E, como todo o som, advém do silêncio e a ele regressa. A palavra e a música partem ambas da mesma realidade inicial, a única verdadeira realidade para o poeta: o silêncio, fenómeno que se consome a si mesmo, como própria poesia e a própria música, feitas dessa mesma matéria indizível. A propósito desta característica da poesia roseana, afirma Casimiro de Brito em *Vagabundagem na poesia de António Ramos Rosa*: «todos os caminhos convergem na brancura da página, no silêncio que é preciso convocar e ferir em busca de mais silêncio» (Brito, 2001: 45). O poeta pretende atingir o silêncio primordial das Origens através da abertura do espaço por um caminho branco de palavras. Como afirma Teolinda Gersão na novela intitulada *Os Teclados*, a estrutura do cosmos está em íntima relação com a música: «a primeira música era a de cada planeta. O movimento dos planetas era música, a música era o princípio de tudo, a expressão de poderes superiores que governavam o mundo» (Gersão, 1999: 71-72). Essa música é branca, suspensa, um silêncio exterior que contém dentro de si sonoridades por revelar, tensões de contrários, que quando reveladas criam harmonia, como já afirmara Heraclito de Éfeso. Esse silêncio também é música: nele ouvem-se ecos de muitos sons, sons que são possibilidade, sons que são ecos interiores (sons da interioridade), devir – tal como o silêncio do cosmos antes da criação. Para Ramos Rosa é necessário aprender a ouvir de novo o silêncio e toda a musicalidade que este contém. O silêncio necessita de si próprio para se poder ouvir – imagem da imagem, palavra da palavra, a palavra «palavra», «coisa-coisa» tornada «coisa-símbolo», seu espelho convexo, eterna repetição. O silêncio é a força motriz, a motivação do poema, sua origem, imagem da própria criação: é direcção para o som, para a concretização musical através da palavra. O som é, por sua vez, direcção para o silêncio, qual mito do eterno retorno. Deste modo, a poesia de Ramos Rosa pretende instaurar-se como algo entre esse som e esse silêncio, no momento em que silêncio e música se tocam e se confundem, tal como a música dos astros, dos planetas, da terra e da pedra, servindo-se para isso da pobreza das palavras rudes e cruas que designam todas as realidades nuas e imediatas.

Neste sentido, a poesia de Ramos Rosa é obscura, à semelhança do próprio acto de criação que pretende imitar: «o acto de criação é de natureza obscura», afirma Eugénio de Andrade em *Rosto Precário* (Andrade, 1979). E como afirmaria no poema «Ver Claro» na sua obra *Os Sulcos da Sede*, de 2001, «toda a poesia é luminosa, até/ a mais obscura» (Andrade, 2001). O mesmo Eugénio de Andrade, nesse texto maravilhoso intitulado «O Sacrifício de Efigénia» afirma que «ao princípio é o ritmo; um ritmo surdo, espesso, o do coração ou o do cosmos» (Andrade, 1979). Segundo o poeta, esse ritmo inicial chama as sílabas, chama as palavras, nesse «difícil amanhecer» – amanhecer da música ascendente e inominável da poesia, que é a «voz do homem», a sua mais gloriosa e natural criação. Ao falarmos de ritmo estamos a falar de «dirección hacia algo», como afirma Octavio Paz no seu notável ensaio intitulado «El Ritmo», texto que integra a obra *El arco y la lira*, de 1995. Neste ensaio sobre o ritmo, Octavio Paz começa por falar acerca da situação de tensão entre contrários, já aqui referida anteriormente. Esta situação de «extrema tensión de la conciencia, sentimiento agudo del lenguaje» é um estado inconsciente, uma fala do interior da alma que cria uma «zona armónica». Entre os estados de tensão que possibilitam esses momentos de sublimação encontram-se a cólera, o entusiasmo e a indignação. O poeta é o ser que vive em permanente estado de tensão, em permanente estado de «virtud libertadora», conjugando em si «pausas y exclamaciones, risas e siléncios». Então, «el diálogo es más que un acuerdo: es un acorde» (Paz, 1956). Com efeito, o ritmo é considerado a forma mais primitiva de música e algo que preside a toda a linguagem e que orienta e anima toda a nossa vida. Todas as nossas acções são eivadas de um ritmo essencial e inicial, pulsação, movimento vertiginoso, que nos projecta em direcção a algo. A poesia é a tentativa de imitar esse ritmo essencial e a palavra roseana é constante busca desse ritmo primitivo, dessa manifestação musical primitiva, tão próxima do próprio silêncio, tão simples e despida como ele. Como afirma Casimiro de Brito, «no fundo de cada palavra (...) o som adormece. Basta acordá-lo. Convém. É preciso acordá-lo» (Brito, 2001: 20). E poderá ser que essa repetição exaustiva do mesmo «teclado dos seus sons» (Lopes, 1981: 34) provoque a nudez progressiva das palavras, fazendo com que elas se gastem, como se gastam as pedras que se chocam uma contra a outra. Desse modo, cada vez mais despida, a palavra estaria mais próxima do silêncio germinal, que contém, ao fim de tudo, a música iniciática do primitivo. Em Ramos Rosa a palavra procura transfigurar-se em música, que funciona como fim necessário a um princípio e, ao mesmo tempo, representa esse mesmo princípio. A palavra desapareceria para dar lugar à música, que por sua vez seria substituída pelo silêncio, que se constitui como a «música do espaço puro» de que fala o poeta em *O Livro da Ignorância* (Rosa, 1988). Assim, a música assemelha-se às inúmeras metáforas simbólicas evocadas pelo poeta, como a luz e o silêncio: como «limites da linguagem» e «realidade na qual a linguagem procura transmudar-se», como afirma Martinho Guimarães no seu ensaio intitulado *António Ramos Rosa ou a obscuridade luminosa da palavra poética*. Mas porquê

a música? Porque a música não tem por excelência nem tempo nem espaço, tal como os poemas de Ramos Rosa, e porque existe nela uma ligação natural entre o mundo físico e o mundo espiritual.

A característica de suspensão musical, já aqui referida, leva-nos a uma categoria que está muito próxima da musicalidade e que se conjuga com o ritmo primordial que anima toda a palavra roseana: o tempo. O tempo que perpassa a poesia de Ramos Rosa e que nela habita não é um tempo cronológico, mas um tempo suspenso, um tempo que se poderia dizer espacial, porque fundado no espaço. Esse tempo é, como afirma Miguel Casado num artigo intitulado *Los pajaros rojos*, «un tempo de admirable sentido musical» (Casado, 1998). E a música é suspensão, é bailado, é ritmo. O tempo de Ramos Rosa poder-se-ia dizer fundado no ritmo e no espaço que fazem pulsar o poema. Torna-se assim uma categoria cósmica, suspensa na musicalidade dos campos semânticos que o poeta escolheu para marcar o ritmo da sua criação poética e dos quais raramente se afasta, fazendo assim jus à ambivalência cósmica da sua escrita, detendo a sua existência, fazendo-a perdurar quase imóvel, contendo, no entanto, em si uma mobilidade que vai muito para além dos simples movimentos bruscos que procuram uma direcção. O que procura é sim um expandir-se côncavo, como o próprio poeta gosta de afirmar, numa elasticidade que pretende levar as potencialidades criadoras das mesmas palavras até ao limite, para que depois disso possamos ouvir outro som nessas palavras, outro eco. O tempo funda-se no espaço e é uno com ele, nascendo assim o poema, inventado sempre que o actualizamos na leitura. Mas o poema de Ramos Rosa parece perpetuar esse tempo e esse espaço, como se desde sempre tivesse apenas existido esse tempo e esse espaço, como a infinidade do Cosmos ou o alcance do nosso pensar. A cadência do poema roseano é a própria cadência do espaço infinito em que se insere e que incessantemente procura fora de si: é suspenso. Tudo isto no coração do real e nunca fora dele.

### 3. Música e erotismo em Ramos Rosa: a busca da verdade do real

Para Octavio Paz, o poema é uma «erótica verbal» (Paz, 1956), pois desvia a linguagem da sua principal finalidade, que é comunicar. Esse erotismo verbal é conseguido através da conjugação da sonoridade de cada palavra e do ritmo primordial que as cria e as anima, que é «visión del mundo» (Paz, 1956). Desta combinação nasce o poema, algo de mágico, cósmico. Mas, antes de mais, erótico. Assim, de facto, é a poesia: a palavra isolada nada pode contra a poeira. Mas combinada com outras palavras, através do artifício do poeta, misto de mago e construtor (para usar as designações de Paz, primeiro e de Eugénio de Andrade, depois), chega a confundir-se com a própria «substância da luz» que «também em si mesma se perde», como nos diz

Octavio Paz, no seu magnífico *Liberdade sob Palavra* (Paz, 1935-1957). Como uma luz, a poesia de Ramos Rosa também ilumina e esclarece, apesar da sua obscuridade. E assim como a música mais obscura e soturna nos faz vibrar, chocando-nos e deslumbrando-nos, também a poesia pobre e nua de Ramos Rosa produz em nós um ritmo tribal, primitivo e erótico que anima. Em Ramos Rosa existe, de facto, esta aparente contradição, que se pode designar de «obscura claridade» – obscura, porque pretende o silêncio e a escuridão, mas pretendendo-os para depois iluminar, tal como fomos nós iluminados no acto da criação (que se repete no acto do nascimento, milagre erótico da vida). O que o poeta deseja recuperar com as suas palavras nuas é a palavra pela palavra, é o momento uno e unívoco da criação *ex nihilo* e para tal são importantes os sons que ele transporta para a sua construção poética. É uma música térrea, chã, com sonoridades «pobres», como a sonoridade das palavras «pedra», «terra», «chão» ou «sangue», necessárias à mensagem que a sua poesia pretende veicular, necessárias ao mundo que esta pretende abrir, iluminar. Esse é todo o uso que o poeta faz da música ao incluí-la na palavra que escreve: servir, em última análise, o sentido poético, a direcção para algo, imprimindo um ritmo ao som, um andamento específico e uma luminosidade própria, ainda que obscura e dura. Essa dureza do som e da palavra roseana está intimamente ligada a outro aspecto constante da sua poesia, que pertence também ao domínio do erótico, ao domínio do instante erótico e criador do Início: o corpo, o da mulher e o da natureza, que se confundem e são um só, que é a própria palavra, eivada de sentido musical. O corpo é música e a música é o corpo da construção: ambos são um só e em Ramos Rosa são indissociáveis. As referências à música e ao universo musical na sua poesia são acompanhadas pela ligação inevitável ao corpo.

A palavra roseana é assim animada pelo erotismo do corpo, o erotismo vertical da construção do silêncio esguio, pela sensualidade de um corpo feminino suspenso no etéreo e frágil de que é feita a construção primordial. Palavra que diz o nada, palavra dura, de uma musicalidade atroz, prestes a abandoná-la, mas não ainda. Existe em Ramos Rosa o limiar entre o enlace erótico e o desenlace que quase não se vê, que não se antevê. Existe em Ramos Rosa o limiar entre a musicalidade das palavras chãs, a fuga à luminosidade musical e o abraçar de um caos sonoro que fere, destruindo para voltar a construir – casa de palavras que se aproximam do silêncio, da pausa, da suspensão musical tão desejada por António Ramos Rosa e por toda a poesia moderna. Na sua poesia, o corpo da mulher, corpo feminino, mistura-se com o *Eros térreo*, como a pedra, entidade feminina, com a palavra, de pedra, ser feminino também. A música, igualmente feminina, entra também desta forma, dando origem a um outro ser feminino, confluência de todos estes elementos: a poesia. Deste modo, da alma do poeta brotam versos como este, plenos de uma musicalidade física e erótica: «Se eu tocar a tecla desse osso / tu poderás cantar» (Rosa, 2001). Neste excerto de um poema incluído em *Deambulações Oblíquas*, de 2001, assistimos a uma simbiose entre o som e

o físico («tocar a tecla desse osso»), fazendo da música corpo e do corpo música, caixa de ressonância do poema. O acto de «cantar» é o acto de libertação que esse corpo de música (que é metáfora da própria poesia) possibilita – uma libertação através da música, através do acto musical de cantar, accionado pelo toque, que é o toque (e som) da palavra mágica do poeta, dessa tal palavra obscura que, quando tocar «a tecla do osso», irá iluminar (e fazer «cantar»). Outro aspecto está intimamente ligado com a música erótica da palavra: a fertilidade, a fecundidade da casa que é o corpo feminino, pleno de música e poesia – o ventre é a casa, os seios o alimento, espaço de vida e espaço de prazer, espaço erótico. É espaço do instante revelador, igualmente erótico, que procura abarcar a verdade do real numa torrente musical de palavras pobres e rudes, como afirma o próprio poeta. Deste modo, tal como música, também a poesia de Ramos Rosa pretende representar a realidade, como o pretende, aliás, toda a forma de arte, ainda que a realidade representada seja a percebida pelo poeta, que nos revela a sua interpretação da mesma. De facto, Fernando Pessoa, diz-nos Óscar Lopes, afirma que toda a boa arte é realista, porque é «produto de uma insatisfação quanto ao que existe» e «é por isso mesmo a sua mais pertinente crítica» (Lopes, 1981: 38). Tendo como ponto de partida esta observação pessoana, trazida pela mão de Óscar Lopes, consideramos também que a música da poesia roseana é eminentemente realista, porque eminentemente fundada no real. Tal como a sua poesia e os significados das suas palavras, ela inscreve-se e instaura-se neste mundo, para o desafiar, para procurar a sua essência, a sua verdade, o real do real, nele inscrito e nele esquecido. A musicalidade das suas palavras, a música que delas emana, é realista, porque é a ligação mais profunda que as suas palavras têm com o real – o som do real, do natural de palavras como «pedra», «rocha», «corpo», «terra», «sangue», «seiva». Estas são palavras que contêm em si a musicalidade da própria realidade que representam e é também com elas que Ramos Rosa se liga mais profundamente e de modo mais térreo ao real. Mas a poesia roseana é mais do que isso: é a busca da verdade, assumindo abertamente a sua ignorância (aliás, requisito essencial para essa busca), é, no fundo, uma viagem («através de uma nebulosa», diria o poeta). E assim também o é uma peça musical, assim também são os sons, uma grande e vertiginosa viagem, até ao repouso final, até a uma magnífica cadência, que termina em *ralentando*, com uma nota em suspensão. Tal como se escrevem e combinam sons numa partitura, também Ramos Rosa abre sulcos na terra da folha de papel (na terra do poema) para plantar palavras, de terra também (cultivar a terra com a terra).

Tal como Eugénio de Andrade, também Ramos Rosa incorpora na sua poesia os quatro elementos da natureza e os faz dançar com a música das palavras. O que difere é o tipo de música: apesar de a intenção dos dois poetas ser uma poesia de palavras simples (aparentemente), a música que Eugénio de Andrade nos traz é mais luminosa, mesmo que depois, a um nível mais profundo, seja obscura ou mesmo escura. A palavra

roseana é assumidamente obscura, principalmente numa fase mais avançada da sua criação poética. Os elementos da natureza, assim como todo o mundo natural, têm em Ramos Rosa uma dimensão e uma conotação eminentemente cósmicas, transcendentais. O seu movimento musical é também ele mesmo cósmico, suspenso, astral. O seu ritmo e a sua melodia (sentido, direcção musical) são suspensos, aparentemente imóveis. De facto, trata-se mais de uma música interior, um movimento, um andamento que vem de dentro e que aos poucos se revela, o mais silencioso possível. A música da sua poesia é de uma «imobilidade fulminante» (Rosa, 1998), porque interior.

Para concluir esta abordagem das relações existentes entre erotismo, música e o mundo natural, gostaríamos de tecer algumas considerações particulares relativamente à presença do cavalo na poesia de Ramos Rosa, particularmente no seu livro intitulado *Ciclo do cavalo*, de 1975. A imagem do cavalo encerra em si todos os elementos sobre os quais temos falado até aqui: a música, o erotismo, poesia e o mundo real (a natureza). A poesia roseana é como um cavalo: combina o rigor e a força musculada com a graciosidade suspensa do trote, que faz lembrar algo distante, livre, como as crinas ao vento (imagem de acalmia), de «memória viva do silêncio» (Brito, 2001: 14). O cavalo concentra todos os seus músculos, fazendo um esforço de enorme violência para depois produzir a graciosidade da corrida em direcção à liberdade, quase silenciosa, que toca os astros com o ritmo do trote, ritmo encantador e vivo – que parece fazer voar. Tal é a música da palavra: conjugação de aparentes contrários, do movimento sincopado e forte do trote do cavalo, do seu ritmo de vertiginosa corrida e da graciosidade final com que se contempla a sua dança. Para terminar, segue-se um excerto de um poema de Ramos Rosa presente em *Ciclo do cavalo*, em que assistimos à descoberta do homem, «tendo o cavalo criado como mediador» (Ribeiro, 1985: 74):

Não sei a tua cor, mas tens em ti o campo,  
A liberdade e a força que eu experimento em ti.  
Para onde vais, cavalo, tão veloz, violento  
Ou na paz do teu trote, sem sela e livre, livre!  
(...)  
És tu que me crias com as palavras justas  
Que da tua elegância e ritmo se libertam  
e me erguem a uma vida pura e vertical.  
(Rosa, 1975)

## Bibliografia

ANDRADE, Eugénio de (1979), *Rosto Precário*, Porto: Limiar.  
(2001), *Os Sulcos da Sede*. Lisboa: Fundação Eugénio de Andrade.

- BRITO, Casimiro de (2001). *Vagabundagens na Poesia de Ramos Rosa seguido de Uma Antologia*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.
- CASADO, Miguel (Dezembro de 1998). «Los pájaros rojos». *Mdiario abc*. <http://www.pequenhavenecia.com/ramosrosa.htm>
- FRANÇA, Carlos (Maio de 2001). «Pensar a Arte». Conferência proferida na *Associação Industrial do Minho*. <http://www.ciberkiosk.pt/artes/fran%E7a.htm>
- GASTÃO, Ana Marques (1998, 4 de Julho). «António Ramos Rosa – Só a poesia». *Diário de Notícias (suplemento DNa)*.
- GERSÃO, Teolinda (1999). *Os Teclados*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- GUERREIRO, António (1998, 14 de Março). «O eterno retorno». *Jornal Expresso*, <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/livrs3rrosa.htm>
- GUIMARÃES, Fernando (2001, 4 de Abril). «António Ramos Rosa – crónica de poesia. O que procura a palavra?». *Jornal de Letras Artes e Ideias*. <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/arrosatemajl2.htm>
- GUIMARÃES, Fernando Martinho (2001). *António Ramos Rosa ou a obscuridade luminosa da palavra poética*. <http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk4/ensaios/rosa.htm>
- LEAL, Filipa (2004, Março). «António Ramos Rosa: a rosa necessária». *Suplemento Das Artes Das Letras – Edição electrónica de O Primeiro de Janeiro* <http://www.oprimeirodejaneiro.pt/?op=artigo&sec=d67d8ab4f4c10bf22aa353e27879133c&subsec=077e29b11be80ab57e1a2ecabb7da330&id=35b5bbdab1b33e68f2a1e1ecda717cc4>
- LOPES, Marília Miranda (1998, Abril). «A Imobilidade Fulminante de António Ramos Rosa». *Letras&Letras (Instituto Pedro Nunes)*. <http://www.ipn.pt/literatura/letras/recen018.htm>
- LOPES, Óscar (1981). *Uma espécie de música (A Poesia de Eugénio de Andrade) – três ensaios*. Lisboa: Estudos Portugueses/Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- MARQUESANI, Denny (2004, Fevereiro). *Poesia: ritmo, sonoridade e sentido*. <http://www.odialetico.hpg.ig.com.br/literatura/critica/ritmopoesia.htm>
- NUNES, Maria Leonor (2001, 4 de Abril). «Vida de palavras». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/arrosatemajl.htm>
- PAZ, Octavio (1956). «El ritmo». In Fondo de Cultura Económica (1995). *OC*, v. I. México: Edición digital de Patricio Eufaccio Solano, 73-88. <http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/paz/paz4.htm>
- (1998). *Antologia Poética*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- PEREIRA, Miguel Serras (1981, 1 de Setembro). «Ramos Rosa: o segredo dos espaços». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/rrosaespacos.htm>
- RIBEIRO, Cristina Almeida (1985). *Poemas de António Ramos Rosa*. Lisboa: Editorial Comunicação.
- ROSA, António Ramos (2001). *Antologia Poética (selecção de Ana Paula Coutinho Mendes)*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

(2001). *Deambulações Poéticas*. Lisboa: Quetzal Editores.

SANTOS, André (2001). «Recensão crítica do ensaio *A Origem da Obra de Arte*, de Martin Heidegger»<http://www.aputadasubjectividade.net/artigos/As/A%20Origem%20da%20obra%20de%20Arte.htm>

VALINHO, Patrícia (2001). Literatura Portuguesa – A. Ramos Rosa.[http://www.citi.pt/cultura/literatura/poesia/ramos\\_rosa/](http://www.citi.pt/cultura/literatura/poesia/ramos_rosa/)

**Resumo:** No presente trabalho, pretendemos descobrir qual a música que se ouve na especificidade da poesia de António Ramos Rosa, poeta de palavras pobres e térreas que visam um contacto físico com o real mais profundo, mais cósmico. Tentar ler o que os seus versos nos cantam foi o passo que inevitavelmente se seguiu. Poesia e música sempre estiveram intimamente ligadas ao longo dos tempos, influenciando-se e tocando-se profundamente. Deste modo, podemos chegar à conclusão de que existem musicalidades inerentes a qualquer acto verbal. Na poesia roseana, estas musicalidades revestem-se de características específicas e servem perfeitamente como veículo da sua mensagem poética acerca do real e do natural, que se encontram impregnados de um erotismo térreo e visceral. A musicalidade inerente às palavras de Ramos Rosa é uma musicalidade que procura incessantemente regressar ao silêncio absoluto e cósmico, que encerra a verdade do real. E é essa essência que a poesia de Ramos Rosa pretende capturar, sempre partindo do coração do real, através de um corpo de palavras animado de um musicalidade fisicamente primitiva, num ritual pleno de desejo e erotismo verbal.

**Abstract:** This text will try to unveil the sounds within the poetry of António Ramos Rosa: poet of simple and earth-bounded words, aspiring to touch the deep, cosmic truth. On attempting to hear the music in his words, we will inevitably establish meaningful relationships between poetry and music – an organic bondage that has existed since the beginning of language. With his words, Ramos Rosa establishes pure links between nature and reality in such a way that can take us back to the primitive and cosmic silence, the primitive and cosmic Truth. Attaining the pure essence of words within the core of completeness is conquered with the simplicity of an erotic ritual of sounds piercing through his poems.