

Constelações: a criação da imagem poética em Rosa Maria Martelo

Nuno Brito

Universidade do Porto

Resumo

Este estudo tem como objeto a criação da imagem poética na produção literária de Rosa Maria Martelo, os seus processos e recursos num amplo diálogo intertextual e interartístico com outras formas de criação da imagem verbal e visual, assim como salientar o seu contacto com a tradição literária e artística do passado, aprofundar a sua relação central Imagem-Velocidade e mostrar o seu forte carácter de experimentação e hibridiz de género.

Palavras-chaves: Rosa Maria Martelo; imagem poética; a porta de Duchamp; matéria.

Abstract

This study is aimed at the creation of the poetic image in Rosa Maria Martelo's literary production, its processes and resources in a wide inter-textual and inter-artistic dialogue with other forms of creating the verbal and visual image. Furthermore, this essay intends to highlight the contact of this creation with the literary and artistic tradition of the past, to deepen its central relationship Image-Speed and to show its strong experimental character and genre hybridism.

Keywords: Rosa Maria Martelo; poetic image; Duchamp's door; matter.

Ver com os sentidos todos juntos, como se ver não exigisse crença nenhuma. Como a música.

Martelo (2014, p. 18)

A criação da imagem poética em Rosa Maria Martelo é marcada por um diálogo amplo com outros processos de criação de imagens (poéticas e artísticas), por uma evidência dos recursos literários, enquanto tal, e por um amplo poder sugestivo e sensorial para o qual contribuem o cruzamento de imagens percetivas e a contínua sobreposição de diferentes planos. A produção da imagem surge, essencialmente, da relação entre imagem e movimento, da plasticidade e materialidade da metáfora, da *aceleração* da palavra com a imagem e da *aceleração* do poema na sua relação interartística. Em Rosa Maria Martelo, a criação da imagem poética tende a anular distâncias, a *trazer o longe para perto* e a criar uma zona de contacto entre as diversas linguagens artísticas e as diversas linguagens poéticas do passado.

Matéria, a mais recente publicação de Rosa Maria Martelo, manifesta-se como uma unidade poética pautada por uma grande diversidade formal, do verso longo de

“Um ouriço”, ao verso curto de “A mais estreita linha”, passando pela prosa poética de “A ponte afunda-se no rio”, “Fios”, ou “Verde”. Ao encontro (possível) da *Matéria Solar* de Eugénio de Andrade, ou de uma *matéria poética*, este título instaura um lugar semântico associado ao tangível, ao palpável, à densidade das formas. A única palavra que o compõe alia-se, densamente, a uma substância física, corporal, apreensível pelos sentidos, mas também numa outra aceção a um tema, assunto ou causa. Difícil é encontrar o termo isolado, denso (cru), e tão totalizante como nesta unidade poética, sem adjetivos, advérbios ou complementos, quando tudo nele aponta para algo menos grave, líquido, contínuo, perecível e fugaz – Sensação, esta, intensificada nos momentos de prosa, muito devido à valorização do tecido musical do poema, que se serve de recursos como as consonâncias ou a utilização de palavras rima, no poema “A ponte afunda-se no Rio”, por exemplo: “Há um azul que excede a palavra *azul*, há esse azul, e quando a sua mancha alastra, atrasa-se qualquer palavra acerca disso” (MARTELO, 2014, p. 47). Linguagem flutuante, líquida, tocada por uma harmonia que sugere a valorização fono-simbólica da poesia simbolista de Camilo Pessanha, da musicalidade e concisão lexical de Eugénio de Andrade, da criação impressionista de Cesário Verde e da criação da imagem em Raúl Brandão. Mais à frente será dada alguma relevância ao contacto com estes dois últimos casos.

Contactando com o Modernismo o retrato do exterior apresenta-se, por vezes, fragmentado, subtil, mutável “(espelhos de água partindo)” (MARTELO, 2014, p. 23). A noção de “um fragmento absoluto” (MARTELO, 2014, p. 10) em diálogo explícito com Friedrich Schlegel e o Romantismo alemão evidencia o choque, oxímoro, da criação poética: a um Mundo/Linguagem, descontínuo, só nos é possível a totalidade no fragmento. A criação poética é apresentada, então, como um ofício de construção: “Tracejados, recortes, uníamos os pontos”, “ E nós continuávamos nisto: pensar essa coisa por dentro e por fora – / com tesoura e lápis inventá-la sem eira nem beira, e deixá-la na rua / a ver como mexia, a ver se nos fugia. Um fragmento absoluto” (MARTELO, 2014, p. 9). A criação poética é aqui apresentada como um exercício (artesanal) de animar, dar vida ao que está isolado, de completar espaços, ou melhor ainda, de *unir os pontos*. Os utensílios artísticos constituem um campo semântico constantemente invocado por Rosa Maria Martelo, particularmente aqueles utilizados na criação das artes visuais, tais como tintas, pincéis, tesouras, papel, lápis, ou ainda o

copo sujo de tinta do poema “A última cor”. Estas ferramentas de produção artística permitem-nos *visualizar* o poema como uma oficina onde outras artes se manifestam, a pintura, a fotografia, o cinema, a escultura ou a performance tornam-se visíveis. Em *Matéria*, a criação poética é comparada a um exercício limite de criação de imagens: “Há um pensar por imagens ao qual as palavras / chegam com atraso” (MARTELO, 2014, p. 47). Trata-se de completar a linguagem, preenchê-la com imagens, nivelá-la com o visual. *Unir os pontos* é preencher uma insuficiência, acabar com uma descompensação da linguagem, animá-la verdadeiramente. Há, por isso, *um pensar por imagens* que completa e acelera a linguagem, “Há, eu sei, um avanço da imagem na linguagem” (MARTELO, 2014, p. 47). Um avanço que a linguagem tem que atingir e corresponder, e só com essa correspondência é possível “colar o vidro das palavras ao vidro das coisas” (MARTELO, 2009, p. 19). A linguagem verbal é apresentada, assim, enquanto um espaço estilhaçado ao qual é dada a possibilidade (poética) da comunicação plena, da comunhão contra a *Afasia* referida no poema inicial de *Matéria*. A *Afasia*, enquanto perturbação da formulação e compreensão da linguagem de criar nexos e comunicar, é mostrada não apenas como patologia específica, mas como metáfora do uso linguístico verbal, enquanto espaço incompleto e atrasado em relação à imagem poética. Nesse sentido, a imagem poética não só completa a linguagem, dissolve o que ela tem de limite e torna possível a sua expansão, há um *pensar por imagens* que adianta a linguagem, que a *ilimita*. A *Afasia* é, no entanto, apresentada como elemento indissociável do poético: “nunca poderia dizer isto, / a ponte afunda-se no rio” (MARTELO, 2014, p. 47). É proposto então um exercício limite, uma evidência a construir. *Há um pensar por imagens* que ultrapassa a linguagem e “ao qual as palavras chegam com atraso” (MARTELO, 2014, p. 47), essa expansão é o próprio espaço poético. Intertextualidade, aqui, com o texto de Fernando Pessoa¹ publicado em 1912 na revista *A Águia*,² em que ele aponta as características de toda a poesia objetiva – nitidez, plasticidade e imaginação: “tomando este termo no próximo sentido de pensar e sentir *por imagens*” (PESSOA, 1990, p. 8). A esta aceção de imaginação, Fernando Pessoa alia os conceitos de rapidez e deslumbramento. O pensar e sentir *por imagens* do

¹ *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico* [1912]. In: *Textos de crítica e de intervenção*. Lisboa: Ática, 1980, p. 45. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/typographia/textos/arquivopessoa-3101.pdf>>. Acesso em: 19 dez. 2014.

² *A Águia*, 2^a. série, Porto, n. 9, 11 e 12, set., nov. e dez. 1912.

poema “A ponte afunda-se no rio” de *Rosa Maria Martelo* manifesta-se, assim, na sua ligação mais estreita ao conceito pessoano de Imaginação. A relação entre imagem e velocidade torna-se assim o núcleo central da poética de Rosa Maria Martelo. A rapidez e o deslumbramento ao serviço da criação da imagem poética.

No conjunto de ensaios *O cinema da poesia* (2012), Rosa Maria Martelo realiza um estudo profundo sobre os processos de *fazer imagens* na poesia moderna e contemporânea. Conjunto de estudos que incide sobre as formas de conceber e articular as imagens na poesia e no modo como o texto poético se constrói em diálogo com outras artes da imagem, especialmente o cinema, a imagem em movimento produzida tecnicamente (MARTELO, 2012, p. 11). Insere-se, precisamente, neste conjunto de ensaios, o texto “Pensar e sentir *por imagens*” que aprofunda a aceção pessoana de imaginação a partir do texto publicado na revista *A Águia* em 1912.³ Partindo da Imaginação enquanto característica de toda a poesia objetiva que “imprime sempre ao verso uma rapidez inignorável”, Pessoa aponta como o caminho a percorrer pela nova poesia portuguesa, o de realizar o máximo equilíbrio entre a subjetividade e a objetividade, assim como proporcionar a fusão perfeita entre a poesia da alma e a poesia da natureza, uma vez que isoladamente a imaginação “dá à poesia objectiva deste género, quando intensamente inspirada, uma rapidez e um deslumbramento que, em alto grau, entusiasmando, deixam, quando sem elemento de pura espiritualidade, uma inquietante impressão de grandeza oca” (PESSOA, 1980, p. 8). Urgia então um pensar e sentir *por imagens*, detonador de rapidez e deslumbramento que animasse perfeitamente uma poesia da alma:

Só então a poesia portuguesa seria, por fim, completamente subjetiva e completamente objetiva, unindo as suas duas dimensões (a analítica e a sintética) numa síntese absoluta (ou seja efectivando a mudança qualitativa já anunciada). Fernando Pessoa descreve, assim, o que está feito ou a fazer-se, mas acima de tudo determina o que falta fazer. E, como se vê, o que falta fazer situa-se no plano da imagem, ou melhor, no plano do fluxo das imagens e da sua fluência, que deverá atingir uma rapidez até então desconhecida. (MARTELO, 2014, p. 46-47)

³ É de salientar aqui o diálogo que Rosa Maria Martelo estabelece entre a sua criação poética e a sua criação ensaística, colocando-os em contacto num diálogo de grande abrangência, o que confere também à sua criação poética uma grande marca reflexiva, típica da linguagem ensaística.

A relação Imagem/velocidade que Rosa Maria Martelo aprofunda na criação ensaística de *O cinema da poesia* é usada como imagem no poema final de *Matéria*. O deslumbramento e a velocidade de um pensar e sentir *por imagens* constitui uma aceleração e adiantamento, contínuo e expansivo, face às palavras que “chegam com atraso”. Estes versos de “A ponte afunda-se no rio” poderiam sublinhar as principais tensões da Poética de Rosa Martelo, iluminá-las com destaque, resumi-las como exercício limite da linguagem, área de dissolução das formas e de pleno contacto interartístico que concretiza a fusão entre o sensorial (plástico, nítido, veloz) e a interioridade com a abstração de um sistema linguístico que sem concreção imagética corre o risco de cair na Afasia e num atraso contínuo.

Para Rosa Maria Martelo *Fazer imagens* é, não só, suprir uma descompensação entre subjetividade e objetividade e ajustar as duas por uma mesma velocidade, mas também acelerar, com imagens, a linguagem. “Há um azul que excede a palavra *azul*, há esse azul, e quando a sua mancha alastra, atrasa-se qualquer palavra acerca disso”. (MARTELO, 2014, p. 47). Por isso mesmo a Poética de Rosa Maria Martelo confere às sensações visuais um lugar absolutamente central. Dos 22 títulos que formam *Matéria*, sete referem diretamente uma cor, os poemas “Negro”, “Verde”, “Vermelho”, “Amarelo”, “Azuis”, “Branco” e “A última cor” formam uma corrente semântica dentro do plano cromático, com a sua possibilidade de variações. Cores primárias, cujas palavras que as descrevem, são apresentadas como um exercício de Afasia, incomunicação. Atentemos ao poema “A última cor”.

A ÚLTIMA COR

«Venenoso escuro» disse a criança
Ao mergulhar na água o pincel sujo de tinta.

Aviso, sinal, apocalipse, rio sem futuro,
Pequeno muro onde cor nenhuma
Fechava a toda a luz um copo de água.

(MARTELO, 2014, p. 46)

Em contacto direto com o ato de pintar, *a última cor* é ao mesmo tempo resumo de todas as cores utilizadas na criação de uma pintura e o produto final de um desperdício (as cores que não são aproveitadas). É o ato de dissolução de todas as cores

num copo o elemento gerador destas novas variações cromáticas: *a última cor* ou *cor nenhuma*, “Aviso, sinal, apocalipse, rio sem futuro”. A imagem da *última cor* desencadeia uma corrente associativa de memórias, impressões e estados internos concretizados em toda a sua plasticidade e nitidez. Ela é “Aviso, sinal, apocalipse, rio sem futuro”, enumeração de uma corrente intuitiva, para a qual, é necessária uma cor que lhe dê forma. Exercício de animar um estado interno, de equilibrar a imagem enquanto enargeia e a subjetividade interna, associativa, de fundir a matéria sensível com a matéria intuitiva, a Poética de Rosa Maria Martelo manifesta-se como espaço de diluição das formas, de polaridades a serem vencidas (mescladas), de criação de uma zona (meramente de contato), *a mais estreita linha*.

A associação de imagens e o tratamento poético da cor lembra por vezes *Os pescadores* de Raúl Brandão e ainda mais nitidamente a poética de Cesário Verde. As sensações visuais predominantes de *Os pescadores* (1923) fazem parte de um conjunto de estímulos e impressões que o autor absorve e transfigura através da memória no cruzamento de estímulos sensoriais e estímulos afetivos. A paisagem só é possível enquanto mudança. As cores esvaem-se, desaparecem, transformam-se, renascem em novas matizes e formas: “Vejo outra vez tudo; as fisionomias, as coisas, a cor e a luz”, “Vou desenterrá-la tal qual, azul e névoas, névoa e azul [...] Além é o Cabedelo desfeito em pó azul”. A forte intensidade das sinestésias de Raúl Brandão é criada com recursos semelhantes aos que encontramos, mais tarde, na poética de Rosa Maria Martelo, “Apareceram primeiro uns flocos no céu, e a luz tornou-se logo mais azul, pegando azul à pele” (BRANDÃO, 1989, p. 43). A mesma relação entre imagem e movimento que implica a dissolução das formas e matizes “Luz a jorros – e o mar em ondulações verdes, cada vez mais transparentes e com reflexos rápidos” (BRANDÃO, 1989, p. 43). Ondulação emotiva e imprevisível da paisagem num exercício de rápidas correntes associativas. As *manchas* e o *alastrar* (dissolução) das cores, sugerem muito mais do que um exercício figurativo, epigramático, de contornos nítidos. São antes um exercício de dissolução e expansão. A pintura sobre o desenho, a mancha sobre o contorno, o vago e o subtil sobre o definido em que as formas se confundem (tal como nas memórias de Brandão), transporte contínuo entre o sensorial e o emotivo. Impossibilidade de os considerar isoladamente e de não os perceberem e intuir como um todo, uma síntese absoluta: “Esta Paisagem – mar, rio e céu – entranhou-se-me na alma,

não como paisagem, mas como sentimento” (BRANDÃO, 1989, p. 22), a paisagem surge assim como concreção imagética de um estado interior.

Tanto em Raúl Brandão como em Rosa Maria Martelo a cor nunca é descrita isoladamente do seu movimento: “A luz desmaia”, “A natureza esvai-se” e “o azul entontece” (BRANDÃO, 1989, p. 28), “e tudo isto se me afigura uma grande concha azul, formada pelo mar azul e pelo céu azul” (BRANDÃO, 1989, p. 28-31); da *Matéria* desaparecem os seus contornos para ficar apenas o seu movimento: “a vibração dos / troncos altos, a verde inclinação dos capitéis” (MARTELO, 2014, p. 12), o amarelo que “reverberava nos olhos, / no nariz, no zumbido dos insectos” (MARTELO, 2014, p. 18), ou “as quatro pétalas de uma flor acelerada” (MARTELO, 2009, p. 26). A escrita manifesta-se, assim, enquanto exercício de “extraordinária produção de velocidade” (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 45), movimento que transfigura as formas e possibilita “uma certa transparência da matéria” (MARTELO, 2009, p. 29).

Se até aqui referimos Raúl Brandão e Pessoa, o diálogo estabelece-se, sobretudo, com toda a tradição da poesia modernista, pela valorização da rapidez e da fluência do fluxo de imagens que ela inaugurou. Podemos assistir a processos semelhantes de criação de imagens em Rosa Maria Martelo e Cesário Verde, que inaugurou em Portugal a emergência das poéticas da Modernidade. As transfigurações metafóricas usadas por Cesário Verde, metáforas que deixam ver o processo que está na origem da sua criação quando habitualmente esse processo é omitido, introduzidas geralmente com expressões como “eu penso ver”, “julguei ver”, “lembram-me” ou “parecem”, são também um recurso metafórico usado com frequência na poética de Rosa Maria Martelo. Na primeira parte do poema “Verde”: “Podia imitar aqui essa subida frágil, o finíssimo pulsar das folhas ao vento, no verão” (p. 12) e no poema “Negro”: “imaginar-lhe o verde denso do verão? / Como a morte estaria nua, no inverso, sem mais nenhuma estação?” (p. 11) são apresentadas transfigurações metafóricas que mantêm visível um transporte e salientam a ligação entre dois planos: “o lado onde se bate e o outro lado do mundo” (MARTELO, 2009, p. 30). As expressões *Imaginar* ou *Imitar aqui* destacam a presença do sujeito poético e o seu poder de transfiguração do real. Tal como a própria Rosa Maria Martelo observou, em Cesário Verde a visão nunca se desliga do trabalho da memória. A Poética de Cesário Verde imprime à imagem uma tal força de plasticidade e “atribui à plasticidade da imagem uma tal capacidade de

estesia, que não é de admirar que o Pessoa sensacionista e modernista o considere como seu mestre” (MARTELO, 2012, p. 76).

A zona de contacto interartístico entre pintura e literatura, eixo central da poética de Cesário Verde, é também uma característica amplamente visitada em Raúl Brandão. Nos dois casos vemos a pintura enquanto atitude, metáfora e processo. A apreensão impressionista da realidade que transfigura a paisagem na concreção imagética de uma experiência interior, torna o poema um cruzamento de imagens perceptivas em que paisagem geográfica e humana se fundem. A referência à pintura e às suas técnicas permite, tanto em Raúl Brandão como em Cesário Verde ou Rosa Maria Martelo, criar um espaço visual de grande nitidez plástica, aproximar a linguagem literária da linguagem das artes plásticas, concretizar e complementar o *atraso* das palavras com imagens. A súbita *visão de artista* de “Num bairro moderno”, (VERDE, 1986, p. 46) sobrepõe-se a um espaço real, enche-o, anima-o e acelera-o com imagens. A mesma expansão nas “cem telas” possíveis, “variadas”, “com tintas novas e imprevisitas” que Raúl Brandão *utiliza* em *Os pescadores*:

Se eu fosse pintor, passava a minha vida a pintar o pôr do Sol à beira-mar. Fazia cem telas, todas variadas, com tintas novas e imprevisitas. É um espetáculo extraordinário. Há-os em farfalhos, com largas pinceladas verdes. Há-os trágicos quando as nuvens tomam todo o horizonte, e outros doirados e verdes, com o crescente fino da Lua no alto e do lado oposto a lua enegrecida e compacta. Tardes violetas, neste ar tão carregado de salitre que torna a boca pegajosa e amarga, e o mar violeta e doirado a molhar a areia e os alicerces dos velhos fortes abandonados. [...] Montedor é uma povoaçãozinha, dava isto com três brochas cheias de tinta – uma pincelada, maior, para o mar azul que não tem fim, até à linha azul do areal – outra para o mar verde e raso dos milheirais, na larga planície que vai de Montedor até Viana – outra enfim verde-escura para o biombo recortado que cinge esta faixa desde Caminha à Foz do Lima. Por fim, dois ou três toques para os montes ensaboados, muito ao longe, e um outro, lilás para um ponto que tremeluz e é talvez Esposende, ou talvez não exista. (BRANDÃO, 1989, p. 41)

A expressão “se eu fosse pintor” realça um transporte para outro plano, evidencia o mesmo tipo de transfiguração metafórica que intensifica a visualidade, “As brochas cheias de tinta”, “uma pincelada maior, para o mar azul que não tem fim” – As tintas *novas e imprevisitas* e os *trágicos* verdes são a demonstração de uma possibilidade e ultrapassagem que dialoga com “A última cor” de Rosa Maria Martelo: o *venenoso escuro* – cor nenhuma: “aviso, sinal, apocalipse, rio sem futuro / Pequeno muro onde cor nenhuma / Fechava a toda a luz um copo de água”.

Em *Matéria*, o poema “Transporte” revisita o amor enquanto núcleo temático ao longo da história literária, “assim se tem falado do amor”, simulação de um discurso poético *amoroso* repetido enquanto constante, “assim teremos dito, pelos séculos, todos, muitas vezes repetindo, / tempo sobre tempo, um depois do outro”. Diálogo de ampla intertextualidade que revisita os lugares recorrentes deste tema, que simula os excessos de arrebatamento passional, os fortes choques semânticos que procuram reproduzir os seus paradoxos, a sedimentação das camadas deste discurso. De Camões ao ultrarromantismo: lugar polarizado por antíteses intensas, choques que se anulam: *fogo que arde sem se ver*: E como sair desse campo deslocado para os seus extremos “se tão contrário a si é o mesmo Amor?” (CAMÕES, 1991, p. 56). Jogo de oxímoros de uma construção “já muito destilada” (MARTELO, 2009, p. 29).

TRANSPORTE

em
chamas

setas, facas de muitos gumes
por mais dilacerar, cortar, rasgar
assim se tem falado do amor. A ferida em flor
disseste, a morte, a morte! em arroubo e transporte
o mais correr do sangue a esvair-se em lentidão: antítese a fogo
frio, tremor e clamor, voz chamando sem nenhum ruído, o chão
ardido em lume repentino, as mãos em voo a nada, e quase perto
se infinito.

Assim teremos dito, pelos séculos, todos, muitas vezes repetindo
tempo sobre tempo, um depois de outro, êxtase e lamento
e num momento tudo – e depois, a vinda
e o avesso

por figuras:

o pobre imaginar
que inteiros nos levasse inteiro

e dele não haver regresso
ou desenlace

(MARTELO, 2014, p. 14)

Tal como o próprio título, o verso isolado “por figuras:” evidencia a criação metafórica e materializa uma zona de transporte, de porta para a criação de imagens, as

figuras invocadas. Um pensar e sentir *por imagens* que se sente com maior intensidade na primeira parte do poema. Processo semelhante é utilizado no poema “Ar” de *A porta de Duchamp*: “A tesoura é aqui apenas uma imagem, não serve para cortar, nem perfurar, não deixa à vista mais nada que uma leve sensação de atrito, já muito destilada” (MARTELO, 2009, p 29.) – A grande intensidade sinestésica deste texto é intensificada com a aparição da tesoura enquanto imagem, os recursos literários e os processos de criação de imagens são assim evidenciados enquanto tal e manifestam-se como lugar orgânico na própria produção poética. Tal como as ferramentas: as tesouras ou os pincéis, também as imagens, as sinestesias, as sínopes e sobretudo os processos metafóricos são ferramentas deixadas no poema. Nítidas na sua criação, “recortadas”, vista de longe, como num estúdio. Ferramentas técnicas e recursos literários tecem uma rede semântica que abrange as diferentes artes invocadas, os seus utensílios e técnicas, recursos nomeados e destacados como evidência que intensificam a sua utilização no poema. Tornar palpável esse transporte é um processo amplamente utilizado na criação da imagem poética em Rosa Maria Martelo. Ele não só concretiza e ressalta uma ligação entre dois planos e cria uma zona de transparência, mas possibilita também uma plena concreção imagética – *por figuras*. É o caso também do poema “Amarelo”:

Mais tarde ainda, um poeta escreveu isto de outra maneira. Disse ele que «defronte dos limoeiros crescia o ar amarelo / dedicado / a quem por lá se luzia». Como se humanamente falasse pelos olhos dos insectos atordoados no calor . Foi quando eu soube que a sinestesia é o mais humano dos pontos de vista não humanos : ver com os sentidos todos juntos, como se ver não exigisse crença nenhuma. Como a música.
(MARTELO, 2014, p.18)

A expressão *ver com os sentidos todos juntos* poderia resumir esta poética do olhar, o olhar moderno, líquido de Cesário Verde e o olhar-certeza de Caeiro, “Creio no mundo como num malmequer, porque o vejo” (PESSOA, 2013, p. 22). Se Caeiro lê e recria até (lhe) *arderem os olhos O livro de Cesário Verde*, “o modo como olhava para as casas, / E o modo como reparava nas ruas” (PESSOA, 2013, p. 22), a poética de Rosa Maria Martelo lê e recria o mundo com a mesma velocidade do olhar, a mesma nitidez plástica, amplamente sensorial, com um predomínio absoluto do visual sobre todos os outros sentidos, mas de um predomínio expansivo, que os aglutina num todo perceptivo,

nalgumas das sinestésias mais poderosas da poesia portuguesa. Um olhar de continuidade, criado por um cruzamento subtil de linguagens, de um amplo diálogo com todos os olhares artísticos, de um *ver* como a *música* ou de um *ver*, referindo Herberto Helder, o poema enquanto paisagem ou enquanto filme. Assim, não só a imagem poética acelera a palavra, mas também um olhar cinematográfico pode acelerar a imagem “naquele movimento contínuo de certos filmes que aceleram a vida das plantas” (MARTELO, 2009, 26). A poética de Rosa Maria Martelo manifesta-se assim enquanto produção (veloz) de olhares, multiplicação de sentidos. Criação de um olhar contínuo com os *sentidos todos juntos* que sublinha no poema os seus recursos, a sinestesia, por exemplo, enquanto *o mais humano dos pontos de vista não humanos*. É proposto então um olhar que absorva todos os outros – um olhar líquido, que absorve, nivela e cruza todos os outros olhares (percepções e linguagens), que compense o que neles, isoladamente, é impotência e afasia, possibilitando um equilíbrio entre fragmento e unidade, interioridade e exterioridade, objetividade e subjetividade.

Há um olhar romântico, como há um olhar moderno, mas há também uma forma de aproximar esses olhares, incorporá-los e expandi-los. A sensação de unidade em Rosa Maria Martelo parte dessa sugestão subtil, dessa sensação constante de confluência de olhares e linguagens. Nesse sentido incorporar olhares, abrir portas é a grande mensagem (imagem) de *A porta de Duchamp*. Símbolo vivo, orgânico e material, na aceção que a antiguidade greco-clássica lhe atribuíra. O símbolo, enquanto, expressão material de um estado ou ideia (a chave da cidade ou o laço negro). A concreção material de um estado, atitude ou ideia, que permite *sobrepôr o vidro das palavras ao vidro das coisas* (MARTELO, 2009, p. 13), tornar transparente, nítido e amplamente perceptivo esse contacto, *vidro do mesmo vidro*, é criar “uma certa transparência da matéria” (MARTELO, 2009, p. 29). Para que essa transparência surja é necessário que as imagens acelerem as palavras, que a construção da imagem se torne uma evidência (e não um ocultamento, baço e complexo), como no poema “Ar” de *A porta de Duchamp*, “A tesoura é aqui apenas uma imagem, não serve para cortar, nem perfurar, não deixa à vista mais nada que uma leve sensação de atrito, já muito destilada” (MARTELO, 2009, p. 29), mas esta tesoura enquanto imagem evidenciada é uma aparição que irrompe com maior força, que se sobrepõe enquanto recurso, o seu poder de sugestão é amplamente intensificado, a imagem, enquanto evidência, é

duplamente fortalecida, manifesta-se, tal como as transfigurações metafóricas, numa concreção que anula as distâncias, que traz “o longe para muito perto” (MARTELO, 2009, p. 31). “Queremos a presença das coisas. É tão simples, isto: queremos as coisas próximas, íntimas, como peças de roupa pousadas na cadeira ao nosso lado. Próximo e íntimo, desse mesmo modo, o que nos pertence ainda mais de perto: a evidência viva do mundo” (MARTELO, 2009, p. 20).

A *Tesoura*, enquanto figura tangível, é colocada no centro de uma rede semântica que sugere o corte, a ferida, a pele e a perfuração. Contacta aqui com certos lugares de Luís Miguel Nava, a pele, a sobreposição de planos de ampla sugestão sensorial e emotiva, o ato de rasgar, o predomínio do táctil. No poema “Ar”, a emergência das Sensações tácteis e visuais produzem a Enargeia no seu sentido mais amplo:

O bico da tesoura a levantar ligeiramente a pele. E o ar da manhã. Todas as manhãs a amanhecerem assim. «Um pouco dentro de mais», poderá alguém dizer, talvez pensando em sangue, ou carne viva. Mas não é isso. A tesoura é aqui apenas uma imagem, não serve para cortar, nem perfurar, não deixa à vista mais nada que uma leve sensação de atrito, já muito destilada: uma porta aberta pela manhã – e o ar muito fresco ainda, quase húmido. Sei que ver é uma maneira de ser visto. Não uma ferida, mas um estar a descoberto, e nem sequer muito fundo, porque não há fundo. Antes uma certa transparência da matéria, sob a qual o sangue corre como fora corre um rio.

(MARTELO, 2009, p. 29)

Sobrepôr o vidro das palavras ao vidro das coisas é então em Rosa Maria Martelo criar constelações de imagens que encham um vazio, abismo, ou apenas atrito, que há entre as palavras e as coisas, entre a realidade concreta e os seus símbolos, ou ainda em comunicação com Mário Cesariny, vencer o que há *entre nós e as palavras*; Seja isso: “Metal fundente”, “hélices que andam e podem dar-nos a morte”, “os emparedados”, ou “o nosso dever de falar” (CESARINY, 2007, p. 67). Criar *A mais estreita linha*: esse contacto e sobreposição ténue é o que interessa à poética de Rosa

Maria Martelo, nos seus processos de criação de imagens – Aproximar, confluir, cruzar olhares e tempos numa “linha onde tudo se inicia” (MARTELO, 2009, p.10). Sensação de uma unidade constantemente fragmentada, de continuidade e interrupção que dá ao leitor a possibilidade, como observou Luis Maffei, de ligar os textos uns aos outros produzindo inesperados sentidos, criando um lugar múltiplo tocado pela opacidade e pela transparência (MAFFEI, 2010, p. 3). Transparência no próprio processo de criação e no recurso à máxima expressividade e plasticidade da língua. É de salientar a criação de redes semânticas que estabelecem um diálogo amplo entre si ao longo dos diferentes textos. Espaço de polissemia, em que a mesma palavra (utilizada como rima) adquire novas ramificações de significados e sugestões: “como a palavra *porta* descola de qualquer porta se a dissermos duas vezes: uma porta-porta” (MARTELO, 2009, p. 7), ou ainda *o azul que excede a palavra azul*. Exercício de Multiplicar sentidos que transporta a palavra para outros planos sugestivos. O que interessa a esta criação é eliminar distâncias, trazer o longe para perto, evidenciar, criar transparências entre as palavras e as coisas, mas também entre olhares e criações. Aproximar “o lado onde se bate e o outro lado do mundo” (MARTELO, 2009, p. 30) – É de ressaltar neste verso o diálogo com o poema “A porta aporta” de Luiza Neto Jorge, “A porta maré que vem e que vai que bate e que fecha” (JORGE, 1993, p. 44).

Poética de grande intertextualidade, a criação de Rosa Maria Martelo manifesta-se, na sobreposição de diferentes linguagens artísticas, enquanto processo, metáfora e atitude, elementos que Helena Carvalhão Buescu salienta na criação poética de Cesário Verde (BUESCU, 1986, p. 69-73) e que já apontamos aqui também para Raúl Brandão. Área de interceção com outras artes (enquanto tempos, olhares e linguagens) que se concretiza fortemente no domínio da literatura ecfrástica: *A porta de Duchamp* que comunica com a instalação do artista francês, o poema *filme* que revisita a linguagem cinematográfica de Hitchcock e o texto “O viajante”, que prolonga poeticamente, a pintura *O Viajante sobre o Mar de Névoa* de Caspar David Friedrich são diálogos com outras formas de produção de imagens que criam um lugar interartístico (múltiplo) pautado pela diversidade e por uma forte vertente reflexiva que nos aproxima do ensaio.

Assim as relações interartes, objeto de eleição dos estudos de Rosa Maria Martelo são intensamente deslocadas para a sua poética através da reflexividade

ensaística e uma forte componente metapoético: Uma poesia que se propõe “pensar essa coisa por dentro e por fora – / com tesoura e lápis inventá-la sem eira nem beira, e deixá-la na rua / a ver como mexia, a ver se nos fugia” (MARTELO, 2014, p. 9).

No que toca à originalidade do tratamento formal, é de salientar ainda o uso de formas inovadoras de pontuação. No texto “Filme”, por exemplo, a passagem: “folhas nascem e abrem) e abrem) e abrem)” (MARTELO, 2009, p. 26) o segundo parênteses curvo é deslocado da sua função de organização textual (destacar uma ideia ou conter uma informação adicional), para passar a servir a sugestão rítmica de um movimento contínuo, repetido e ondulatório, que visualmente sugere um conjunto de estímulos ligados ao tempo e ao movimento. A pontuação é assim usada através de recursos novos, numa experimentação gráfica que nos aproxima da poesia visual, servindo assim à valorização rítmica do tecido musical do poema.

A imagem poética em Rosa Maria Martelo, é assim criada com recurso a processos múltiplos, à confluência e à interceção de diferentes olhares e planos, à relação imagem-movimento, à máxima exploração da plasticidade da língua, dos seus elementos sugestivos que servem a intensa concreção imagética e a materialidade dos símbolos. Lugar de des-subjectivação onde as figuras e recursos (imagens) se tornam nítidos e tangíveis.

Marcada pela nitidez, plasticidade e imaginação ela não deixa de ser subtil, vaga e complexa, nas aceções que Pessoa lhes conferia em 1912, exercício limite de uma síntese absoluta que citando Luis Maffei nos põe diante de uma obra “quase perfeita” (MAFFEI, 2010, p. 4). O poema enquanto *corpo visível, forma informe*, intermitência e porta multiplicadora de leituras, olhares, tempos e memórias.

Referências

- BRANDÃO, Raúl. *Os pescadores*. Lisboa: Europa-América, 1989.
- BUESCU, Helena Carvalhão. Pinceladas a propósito de Cesário Verde, *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, Vol. 93, p. 69-73, set. 1986.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Sonetos*. Lisboa: Europa-América, 1991.
- CESARINY, Mário. *Uma grande razão: os poemas maiores*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- JORGE, Luíza Neto. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.
- MAFFEI, Luis. Opacidade e transparência. Recensão de: MARTELO, Rosa Maria. *A porta de Duchamp*. Lisboa: Averno, 2009, *Pequena Morte*, Rio de Janeiro, n. 21, set. 2010. Disponível em: <<http://www.pequenamorte.net/14-16/#.VKieHyusUd0>>. Acesso em: 28 dez. 2014.
- MARTELO, Rosa Maria. *A porta de Duchamp*. Lisboa: Averno, 2009.

_____. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012.

_____. *Matéria*. Lisboa: Averno, 2014.

PESSOA, Fernando. *Poemas escolhidos de Alberto Caeiro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

_____. VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. Lisboa: Circulo de Leitores, 1986.

Minicurrículo

Nuno Brito é licenciado em História pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, tem a pós-graduação em História Medieval e do Renascimento. Atualmente é doutorando em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos na mesma Universidade. Foi professor de Literatura Portuguesa na Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas da Faculdade de Letras da Universidade Nacional Autónoma do México e bolseiro do Instituto Camões na mesma instituição. É poeta e escritor, tendo publicado até ao momento as obras *Delírio húngaro* (2009), *Creme de la creme* (2011) e *Duplo-poço* (2012).