

Os Koans Revisitados (Ou de como Escrever entre Poesia e Prosa)

Rosa Maria Martelo

Universidade do Porto – Instituto de Literatura Comparada

Resumo: A junção de diferentes géneros e tipologias discursivas surge frequentemente associada à renovação da poesia portuguesa contemporânea. Tendo este facto em consideração, bem como a presença de diálogos entre poesia e prosa na escrita de poetas como Ana Hatherly, Herberto Helder e Manuel António Pina, pretende-se avaliar até que ponto os koans japoneses poderão ter facultado uma referência e um modelo de escrita inovadores para a poesia portuguesa dos anos 60 e 70.

Palavras-chave: Koan, budismo Zen, prosa poética, experimentalismo, anos 60 e 70.

Abstract: The renewal of contemporary Portuguese poetry is frequently associated with the use of a combination of different genres and different discourse typologies. Taking this into account, as well as the interaction of poetry and prose in the work of poets such as Ana Hatherly, Herberto Helder and Manuel António Pina, this paper aims to assess the extent to which Japanese koans may have provided a reference to innovative writing for the Portuguese poetry of the 60s and 70s.

Keywords: Koan, Zen Bouddhism, prose poetry, experimentalism, the sixties and the seventies.

1.

Consideremos dois textos vindos a público na década de 60. O primeiro começou por fazer parte de um preâmbulo escrito por Herberto Helder para o caderno *Poesia*

Experimental I (1964); o segundo, da autoria de Ana Hatherly, integra, desde a primeira recolha, em 1969, os volumes de *Tisanas*.

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido ao aparecimento do novo peixe.

O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. Os elementos do problema constituíam-se na observação dos factos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor – sendo o vermelho o nexo entre o peixe e o quadro através do pintor. O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

Ao meditar sobre as razões da mudança exactamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose.

Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo. (Helder 1994: 22-23)

Tisana 17

Era uma vez uma chave que vivia no bolso de um homem. Durante muito tempo desempenhou com honestidade o seu trabalho de abrir portas. Até que um dia descobriu que todo o seu trabalho tinha consistido sempre em abrir portas que já estavam abertas. Quando descobriu isso lançou-se corajosamente para fora do bolso. Caiu no chão. Ficou ali. Passa uma criança vê a chave e diz que coisa tão engraçada para fazer um carrinho. (Hatherly 2006: 24)

Publicados com poucos anos de diferença, estes dois breves textos, escritos numa prosa que não é fácil autonomizar da poesia, evidenciam muitas semelhanças temáticas, estruturais e poéticas¹. Num registo que lembra as histórias para crianças, começam ambos com um “Era uma vez...” – no caso, um pintor, um peixe, uma chave, uma criança, capazes todos eles de nos mostrarem um caminho novo, assim lhes prestemos a atenção devida. Pintor e chave rejeitam qualquer consabida epistemologia e repudiam uma condição de ser que apenas correspondesse ao que dela é esperado. Peixe e chave são exemplos de metamorfose, e conduzem-nos numa deriva surpreendente. A chave acabará transformada em carrinho por uma criança que não a vê como chave porque lhe reconhece o potencial de

transformação que a imaginação infantil ainda consente; o peixe há-de ter uma cor inesperada, aquela que lhe é conferida pelo artista. Peixe e chave mostram que é possível desfazermos a assertividade das leis e das regras, desestabilizam o domínio do *logos* e o senso comum, questionam o que pareceria óbvio e inquestionável. A saber: que uma chave seja tão-só uma chave, ou que um peixe vermelho não possa ser simultaneamente preto ou amarelo. Nestas histórias, a categorização não respeita a regra do terceiro excluído. Quando arrisca sair do bolso e lançar-se no desconhecido, a chave pode ser simultaneamente uma chave (para nós) e um carrinho (para a criança).

O pintor (o artista, o poeta) e a criança surgem, assim, muito próximos um do outro. Dão corpo à expectativa e, como agentes do porvir, apresentam a *poiesis* como princípio artístico, exemplificando uma ontologia da metamorfose. Com efeito, eles ilustram a instabilidade tanto do ponto de vista ontológico quanto do ponto de vista epistemológico; propõem que a instabilidade seja entendida como uma categoria ontológica fundamental – e também como uma poética. Em 1964, no seguimento do texto do caderno de *Poesia Experimental* em que então se inseria a pequena história do peixe que mudava de cor, Herberto Helder descrevia o gesto do artista como uma forma de “garantir a convivência com o real” (Helder 1964). Por certo, esta era uma forma de subscrever a indeterminação do sentido, a sua deriva permanente, como modo de nos relacionarmos com o mundo através da poesia e das artes em geral. De resto, o humor é, nos dois textos, um modo de ilustrar essa deriva – e também de a desdramatizar.

Entre os textos apresentados acima e os koans budistas há muitos pontos de contacto, e outros exemplos poderiam ser citados, quer entre as *Tisanas* de Ana Hatherly, quer entre os poemas em prosa herbertianos, como os de *Vocação Animal* (1971), livro que viria a incluir o texto de Herberto Helder atrás transcrito. A questão que se coloca é, então, a de perceber de que modo o conhecimento desse modelo narrativo, tão importante na tradição budista, teve impacto na poesia portuguesa; mais precisamente, importa saber de que forma ele coadjuvou o desenvolvimento de registos híbridos na poesia, quer ao nível do poema em prosa, quer ao nível de alguma poesia que, sem prescindir do verso, enveredou pela articulação entre lirismo e narratividade. Por outro lado, importa verificar que o estudo

do koan surge no contexto do interesse mais vasto de alguns poetas pelo budismo e pelo taoísmo.

Recorde-se que exactamente em 1963, isto é, no mesmo ano em que escreve o texto acima transcrito,² Herberto Helder publica *Os Passos em Volta*, livro que, segundo Nuno Júdice, “abre a possibilidade de uma comunicação entre prosa e poesia que irá ser explorada, em diversos modos, nos anos subsequentes” (Júdice 1992: 153). Esse registo intermédio, entre a narratividade do conto e a expressão de um universo intimista e imaginário que o registo autobiográfico agudiza, irá desenhar uma linha expansiva pela qual passa a renovação da poesia portuguesa, que nos 60 e 70 experimenta novos registos para o poema em prosa.

Na “Tisana 275”, Ana Hatherly perguntará: “Voltemos ao Koan. O que é o sentido? Uma mala fechada que nunca teve fecho. Eis a ironia e a humildade” (Hatherly 2006: 110). E é sintomático que, no prólogo de *A Cidade das Palavras*, título com que, em 1988, reuniu 222 Tisanas,³ Ana Hatherly recorde a influência do contexto estruturalista dos anos 60 e o assinalável avanço das ciências da linguagem sob o paradigma estrutural, ao mesmo tempo que enfatiza o estudo que então fizera dos koans budistas. Ao caracterizar a especificidade das Tisanas, a escritora esclarece:

(...) o que faz com que esses textos sejam Tisanas é, por um lado, o seu estilo de escrita e, por outro, a sua estrutura. Se o estilo de escrita é um estilo de vanguarda, com acentuados desvios da norma, no que diz respeito à estrutura da narrativa aí pode detectar-se algo herdado da tradição Zen. Todas as *Tisanas*, seja qual for o seu módulo, obedecem a um princípio semelhante ao do *Koan*: são sempre um acontecimento-problema-interrogação-enigma, seja ele uma situação, uma citação, um comentário, etc. Todas as *Tisanas* dizem respeito a algo que acontece, ao significado ou à questionação do significado de um acontecer que se depara ao narrador e que frequentemente se oferece ao leitor como um desafio.

Encontra-se nas *Tisanas* – e isso é o que grandemente contribui para as particularizar – algo dessa «indeterminação deslizante» atribuída ao ensinamento Zen, associado a uma técnica de destruição da certeza. Mas grande parte dessa consciência da «indeterminação deslizante» também decorre de uma meditação sobre a natureza da linguagem e da comunicação pela linguagem, que tem por base pressupostos da linguística moderna, de cujo estudo também me ocupei. (Hatherly 1988: 7-8)

Importa não esquecer que a vertente vanguardista que Ana Hatherly assinala nos seus textos assenta na mesma consciência da “indeterminação deslizante” do sentido que os koans amplamente exemplificam em concordância com o pensamento Zen. E também será de ter presente que o conceito de significância, proposto por Kristeva nos finais da década de 60 (*Semeiotike, Recherches pour une semanalyse*, 1969), procurará captar essa mesma indeterminação, ao enfatizar o engendramento do significante no texto e a condição libertária e transgressora do sujeito em processo. Ainda a propósito do conceito de significância, vale a pena recordar o que dirá mais tarde Henri Meschonnic:

Defino o ritmo na linguagem como a organização das marcas pelas quais os significantes, linguísticos e extralinguísticos (no caso da comunicação oral, em particular), produzem uma semântica específica e distinta do sentido lexical, que designo por significância: ou seja, os valores próprios de um discurso e apenas desse discurso. Estas marcas podem situar-se a todos os “níveis” da linguagem: acentuais, prosódicos, lexicais, sintáticos. No seu conjunto, elas constituem uma paradigmática e uma sintagmática que, precisamente, neutraliza a noção de nível. Contra a redução corrente do “sentido” ao lexical, a significância diz respeito a todo o discurso, está em cada consoante, em cada vogal que, enquanto paradigma e sintagmática, destaca as séries. Assim, os significantes são tanto sintáticos quanto prosódicos. O “sentido” deixa de pertencer às palavras, lexicalmente. (...) E sendo o sentido a actividade do sujeito de enunciação, o ritmo é a organização do sujeito como discurso no discurso e através do seu discurso. (Meschonnic 1982: 216-217)

É através deste mesmo conceito que podemos compreender alguns dos ensaios escritos por António Ramos Rosa ao longo da década de 60, nos quais o poeta insiste no facto de a poesia não se submeter à regra do terceiro excluído:

A imagem poética moderna restabelece a unidade na multiplicidade, recupera a riqueza da percepção original nas suas várias significações, estabelece a identidade dos contrários, cria uma nova realidade conservando, no entanto, cada termo concreto e independente. O princípio de contradição? Esse precioso instrumento será uma regra absoluta? A linguagem poética dispensa-o por inútil a este novo nível em que o imaginário e o real se identificam. (Rosa 1986: 22)

2.

Vejamos agora um koan reproduzido por Steve Heine no ensaio “Koans in the Dogen tradition: How and why Dogen does what he does with Koans”:

Na região de Chao-chou, uma velha mulher enviou ao mestre um donativo pedindo-lhe que recitasse toda a colecção de sutras budistas. Ao ouvir o pedido, o mestre levantou-se e deu uma volta à cadeira. Depois disse: “Acabo de recitar toda a colecção de sutras”.

Quando o mensageiro regressou e transmitiu à mulher a resposta de Chao-chou, ela perguntou: Pedi a Chao-chou que recitasse toda a colecção de sutras. Por que motivo ele não recitou senão metade? (Heine 2004: 16-17, tradução minha)⁴

Ana Hatherly destaca como princípio do koan budista a indeterminação que podemos ver exemplificada nesta e em muitas outras narrativas que nos conduzem à impossibilidade de decidirmos qual o sentido a atribuir, univocamente, ao episódio narrado. É essa indeterminação, ou melhor, é a experiência dessa indeterminação, que a escritora descreve, em 1988, como um “acontecimento-problema-interrogação-enigma”. E, de facto, apesar das muitas divergências dos especialistas quanto ao modo de entender o funcionamento discursivo, performativo e mesmo ritual dos koans, o reconhecimento desta indeterminação parece merecer unanimidade. Embora os koans possam confinar com as narrativas de episódios das biografias dos velhos mestres, as quais incluem frequentemente transcrições de diálogos com os discípulos, o termo *koan* parece aplicar-se apenas às narrativas que suscitam a meditação, e que são habitualmente paradoxais e acompanhadas de comentários de autoridade (cf. Foulk 2000: 27). Os “casos públicos” (é esse o sentido das palavras chinesas *kung-an*, que darão origem aos termo *koan*, no japonês, e *kongan*, no coreano) teriam esta designação precisamente por serem garantidamente concordantes com a visão dos patriarcas (Wright 2000: 200).

Não é fácil dizer o que é um koan, desde logo porque as origens desta forma textual remontam à China medieval, da qual mais tarde os koans foram levados para a Coreia (século IV) e depois para o Japão (século VI), o que corresponde a um campo de ocorrências extremamente vasto, quer em termos geográficos, quer em termos temporais. T. Griffith Foulk, orientalista muito familiarizado com o budismo Zen, lembra que, em 1931, Asahina Sogen, mestre Zen Rinzai, descrevia as funções do koan como sendo as de pôr à prova o

estado de espírito dos discípulos e de perceber se eles atingiam (ou não) a iluminação (Foulk 2000: 39). Por outro lado, os koans deveriam ainda servir para estimular o treino Zen e o esforço que ele exige, dado serem misteriosos, extraordinários e atractivos. Foulk cita, a este propósito, o mestre Asahina Sogen:

Koans are expressions in words or actions of the enlightened state of mind of people who have gained awakening through the intimate practice of Zen. Some of those words or actions are just spontaneous expressions arising from the enlightened state of mind, with no intention of showing anything to other people, but others are formulated with just such a purpose in mind. In either case, the words and actions express the enlightened state completely. But people who are not awakened yet cannot understand them, whereas awakened people react immediately – “Oh, I see” – and have no problem with them. (*Apud* Foulk 2000: 38)

Se a função primeira do koan é a de conduzir à meditação e proporcionar uma via para a iluminação (*satori*), ele não deixa todavia de obedecer a uma retórica de género – e esse é um ponto importante quando se pretende ter em conta o impacto que possa ter numa literatura ocidental, como é o caso da literatura portuguesa. Para Dale Wright, os dizeres dos koans são “typically «strange», unusual, and sometimes paradoxical from the perspective of those who have yet to achieve this state of mind” (Wright 2000: 201). Essa estranheza, acrescenta ainda o mesmo especialista, deveria sugerir a existência de uma diferença profunda entre os mestres que tinham protagonizado os casos contados, ou pronunciado as frases paradoxais, e aqueles que, pela frequência dos koans, ambicionavam agora poder ver e ouvir com os olhos e os ouvidos dos mestres. O “levar” um koan, como é comum dizer-se entre os monges, vivenciando-o exaustivamente até à apropriação singular, deveria permitir a repetição do estado de espírito que dera origem ao episódio narrado: “When we reproduce the same psychic conditions out of which the Zen masters have uttered these koans, we shall know them”, diz D. T. Susuki (*apud* Wright 2000: 200).

Há, em todo este processo de aquisição de conhecimento, muitos aspectos que as poéticas dos anos 60 e 70 não podiam deixar de considerar com interessada curiosidade, e mesmo cumplicidade. Enumerando alguns, será de destacar: 1) a reificação da linguagem enquanto acontecimento em si mesma, já que muitos dos casos narrados dizem respeito a ocorrências estritamente linguísticas que suscitam uma meditação sobre a própria linguagem

e o seu modo de funcionar; 2) o facto de a meditação sobre a linguagem intensificar a sensação de estranhamento, de deslizamento do sentido, bem como a consciência do paradoxo; 3) o modo como a atenção obsessiva dada às palavras nucleares do koan pode conduzir a um efeito de desligamento entre palavra e mundo. Para todos estes processos, facilmente encontramos equivalentes nas poéticas de tradição moderna, e muito especialmente nas actualizações já distanciadas de que essas poéticas serão objecto ao longo das décadas de 60 e 70. Pensemos no modo como as poéticas dos anos 60 procuraram determinar a especificidade de *uma* linguagem poética, susceptível de produzir a epifania; ou pensemos ainda na eficácia atribuída à imagem poética por ser capaz de gerar uma tensão e/ou revelação semântica muito semelhante ao *short cut* heurístico esperado dos koans; mas pensemos também no modo como alguns dos poetas dos anos 70 pensaram o desligamento da linguagem relativamente aos objectos por ela referenciados. Depois de citar Wittgenstein numa das epígrafes de *Os Objectos Principais* (1979), António Franco Alexandre desenvolve um tipo de discurso que passa muito perto dos efeitos paradoxais desse “manter o koan no espírito dia e noite” a que aspiram os monges (Wright 2000: 206).⁵ E o mesmo poderíamos dizer de Manuel António Pina, leitor tão atento a Wittgenstein quanto aos textos do taoísmo e do budismo.

Um aspecto que me parece particularmente importante, ao nível deste tipo de pontos de contacto, é o que podemos deduzir da seguinte reflexão de Dale S. Wright, quando fala das consequências da recorrência da meditação centrada num mesmo koan e do modo como dela pode decorrer uma inversão dos papéis de sujeito e objecto:

One form that this estrangement seems to have taken is revealed in Ch’an monks’ referring to a reversal of ordinary subject/object relations that occur in advanced koan study. In the midst of meditating on the koan as the object of contemplation, it may occur that the koan takes the subject position while the self of the practitioner experiences itself as the koan object or effect. (Wright 2000: 206)

Na medida em que transportam o ideário budista, os koans enfatizam a impermanência, o vazio, a não-dualidade e o não-eu (cf. Stephenson 2005: 478). E todas estas referências estão muito presentes não apenas nas Tisanas de Ana Hatherly, mas também na poesia de Manuel António Pina e na de António Franco Alexandre, dois poetas

vinculáveis a uma *sobremodernidade* já integradora da experiência modernista como “destino comum” e partilhado (cf. Augé 1992: 97-98) e não como vivência elitista e de excepção. Talvez este tipo de referências esteja até mais presente nestes poetas do que em Herberto Helder, autor que, como o atestam as versões de *O Bebedor Nocturno* (1968), se aproxima mais do budismo Zen em função do processo de religação e revelação evidenciado em algumas composições poéticas.

Uma das obras em que mais marcada está a presença do budismo e do taoísmo é a de Manuel António Pina. Nem sempre é fácil destrinçar o que nela provém de referências ocidentais, de Lewis Carroll a Wittgenstein, do que lhe vem do Oriente, mas a exploração dos tópicos budistas e taoístas está indubitavelmente presente. Pina é um amante de paradoxos, um desconstrutor do discurso, sempre pronto a questionar os processos de dessubjectivação: “A voz que fala, / a minha verdadeira voz de alguém, / é o silêncio que em / isto se cala?” – pergunta num poema de *Nenhum Sítio*, de 1984 (Pina 2001: 114). E num outro podemos ainda ler estes versos, que exprimem grande reserva face ao recorte que a linguagem faz no que nos dá a conhecer, analisando um contínuo que sempre lhe resiste porque as palavras inevitavelmente categorizam e separam:

(...)

O que está atrás de ti

é a tua imagem

que o Futuro persegue.

Este é um lado de tudo

e o outro é o mesmo e o outro. (Pina 2001: 87)

Apoiado numa “metodologia da dúvida” (Eiras 2002), Manuel António Pina é também um utilizador muito dubitativo do deíctico *eu*, que usa fazendo-o veicular uma elevada percentagem de vazio e incerteza. Os pontos de contacto com o esvaziamento da categoria do sujeito que os koans almejam produzir são muito visíveis em versos como estes: “Também eu (isto) não tenho história / senão a de uma ausência / entre indiferença e indiferença” (Pina 2001: 253). E têm sido muito comentados dois poemas de *Aquele Que*

Quer Morrer aos quais deu o mesmo título, “Tat tam asi” (ou seja, “isto és tu”, em sânscrito), remetendo para a noção de “todo sem limites” dos Upanishads.

Embora a poesia de Manuel António Pina não desista do sentido, da totalidade e da coincidência (termos seus, de resto), ela está em permanente confronto com o silêncio e com o vazio: “As palavras não chegam / para levar-me onde, fora / da infância está alguma coisa: / isto que quer falar // e vê e é visto”, lemos no poema “Espelho”, de *Nenhum Sítio* (*idem*: 113).

3.

Um koan não se destina a ser resolvido ou solucionado; o mais importante é que seja capaz de nos fazer entender que a questão nem sequer é essa.⁶ Quando defendem a condição performativa desta forma textual, alguns autores acentuam precisamente o facto de ser decisivo que o monge descubra a sua incapacidade de resolver o koan através da intelecção: “The koan is both an object of consciousness and the subjective activity of consciousness seeking and understanding the koan. The monk himself in his seeking is the Koan”, resume Victor Sogen Hori reportando-se ao curriculum dos monges Rinzai (Hori 2000: 288). E também Ruth Fuller Sasaki advoga uma leitura semelhante: “Koan study is a unique method of religious practice which has as its aim the bringing of the student to direct, intuitive realization of reality without recourse to the mediation of words or concepts” (*apud* Stephenson 2005: 478).

Por conseguinte, o koan abriria caminho para um exterior da linguagem, para o saber extra-linguístico que o budismo valoriza. Embora não linearmente, esse exterior é compaginável com o “de fora” de que fala Blanchot (“la pensée du dehors”) e que é revisitado por Gilles Deleuze, por exemplo no texto “La littérature et la vie”, de *Crítica e Clínica*. Nesse estudo, Deleuze fala de “visões que não são fantasmas mas verdadeiras ideias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios da linguagem”. E resume: “Elas não estão fora da linguagem, são o de fora da linguagem” (Deleuze 2000: 16). Ora, está amplamente estudado o papel desempenhado por esse “de fora da linguagem”, e pelas múltiplas tentativas de o fazer falar, nas poéticas de tradição moderna.

Com uma certa dose de ironia, António Franco Alexandre defende algo de muito semelhante ao vazio que é procurado nos koans, em “Primeiras Moradas”, na secção 17, “Emersoniana”: “esta dependência imediata da linguagem / esta radical correspondência das coisas visíveis nunca perde o poder de afectar-nos”, escreve (Alexandre 1992: 291). Dir-se-ia que, às palavras, Franco Alexandre prefere, como tantas vezes vai sugerir, os espaços vazios, os intervalos no discurso, os pequenos silêncios que estes geram entre si. Talvez por essa razão, em *A Pequena Face* o poeta (alguém) fala como se preferisse não falar: “aproximo-me de falar, mas ambiciono / guardar o silêncio; é duvidoso que lhe agrade / a simplicidade deste paradoxo” (*idem*: 203).

Eis, pois, alguns exemplos e motivos através dos quais é possível reconhecer, nas poéticas da segunda metade do século XX, processos de experimentação discursiva que, tendo em vista a desaprendizagem das evidências e o questionamento do senso comum, são aproximáveis dos koans budistas, quer no plano do funcionamento, quer ao nível heurístico. Tanto para os poetas aqui referenciados quanto para os praticantes dos koans, era importante desestabilizar a confiança na linguagem, no sujeito e no *logos*, pelo que não é de admirar que alguns dos poetas portugueses deste período se tenham interessado de forma explícita por esta e outras formas de meditação de origem oriental.

Bibliografia

AA. VV. (1998), *The Gateless Gate* (trad. de Eiichi Sheimomissé) http://www.csudh.edu/phenom_studies/mumonkan/mumonkan.htm

Diogo, Américo António Lindeza (1993), *Modernismos, Pós-modernismos, Anacronismos. Para Uma História da Poesia Portuguesa Recente*, Lisboa, Cosmos.

Augé, Marc (1995), *Los “No Lugares” – Espacios del anonimato*, 2ª edição, Barcelona, Editorial Gedisa.

Deleuze, Gilles (2000), *Crítica e Clínica*, Lisboa, Edições Século XXI.

Eiras, Pedro (2002), “Metodologia da Dúvida”, *Relâmpago*, n.º 10, Abril: 154-156.

Fouk, T. Griffith (2000), “The Form and Function of Koan Literature”, in Heine, Steve e Dale S. Wright (ed.) (2000), *The Koan, Texts and Contexts in Zen Buddhism*, Oxford e New York, Oxford University Press: 15-45.

Hatherly Ana (1988), *A Cidade das Palavras*, Lisboa, Quetzal.

-- (2006), *463 Tisanas*, Lisboa, Quimera.

Heine, Steve e Dale S. Wright (ed.) (2000), *The Koan, Texts and Contexts in Zen Buddhism*, Oxford e New York, Oxford University Press.

Heine, Steve (2004), “Koans in the Dogen Tradition: How and Why Dogen Does What He Does With Koans”, *Philosophy East & West*, Vol. 54, No. 1, Janeiro: 1–19.

Helder, Herberto (1964), [prefácio] in Herberto Helder e António Aragão (org.), *Poesia Experimental I*, caderno antológico, Lisboa. Disponível em: <http://po-ex.net/sobre-o-projecto/cd-rom-da-poex-projecto?showall=&start=4>

-- (1971), *Vocação Animal*, Lisboa, Dom Quixote.

-- (1996) *Os Passos em Volta*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Hori, Victor Sogen (2000), “Koan and Kensho in the Rinzai Zen Curriculum”, in Heine, Steve e Dale S. Wright (ed.) (2000), *The Koan, Texts and Contexts in Zen Buddhism*, Oxford e New York, Oxford University Press: 280-315.

Júdice, Nuno (1992), *O Processo Poético*, Lisboa, INCM.

Meschonnic, Henri (1982), *Critique du Rythme*, Paris, Verdier.

Pina, Manuel António (2001), *Poesia Reunida 1974-2001*, Lisboa, Assírio & Alvim.

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

Stepherson, Barry (2005), “The Koan as Ritual Performance”, *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 73, No. 2, Junho: 475–496.

Wright, Dale S. (2000), “Koan History: Transformative Language in Chinese Buddhist Thought”, in Heine, Steve e Dale S. Wright (ed.) (2000), *The Koan, Texts and Contexts in Zen Buddhism*, Oxford e New York, Oxford University Press: 200-212.

Rosa Maria Martelo é Professora Associada, com agregação, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde se doutorou, em Literatura Portuguesa, em 1996. Domínios de investigação: Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, Poéticas dos Séculos XIX, XX e XXI, Literatura Comparada. Nos trabalhos mais recentes, tem privilegiado o estudo da poesia contemporânea e das relações inter-artísticas (poesia/cinema). Nestas mesmas áreas, tem orientado várias dissertações de mestrado e de doutoramento. Coordena com Paulo de Medeiros (Universidade de Warwick) a rede internacional LyraCompoetics, vocacionada para o estudo das poéticas modernas e contemporâneas. Algumas publicações: *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia* (Campo das Letras, 1998), *Em Parte Incerta. Estudos de Poesia Portuguesa Contemporânea* (Campo das Letras, 2004), *Vidro do mesmo Vidro – Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961* (Campo das Letras, 2007), *A Forma Informe – Leituras de Poesia* (Assírio & Alvim, 2010 – Prémio Jacinto do Prado Coelho), *O Cinema da Poesia* (Documenta, 2012 – Prémio Eduardo Prado Coelho e Prémio PEN Clube). Organizou, com Joana Matos Frias e Luís Miguel Queirós, a antologia *Poemas com Cinema* (Assírio & Alvim 2010). Tem colaboração dispersa em várias publicações colectivas, nacionais e estrangeiras, e em diversas revistas (*Colóquio/Letras*, *Relâmpago*, *Diacrítica*, *Cadernos de Literatura Comparada*, *Abril*, *Tropelias*, entre outras).

NOTAS

¹ O texto de Herberto Helder foi depois incluído em “Retrato em Movimento” (1967) e é nesse conjunto que é apresentado na primeira edição de *Poesia Toda*. Reencontramo-lo depois como parte da “Dedicatória” de *Vocação Animal*, de 1971. Actualmente, está integrado em *Os Passos em Volta*, sob o título “Teoria das cores”. De edição para edição, há pequenas diferenças a assinalar, mas não são pertinentes para o estudo que aqui se pretende fazer, pelo que se transcreve a versão da 6ª edição de *Os Passos em Volta* (1996).

² 1963 é a data que acompanha este texto em *Vocação Animal* (Helder 1971: 12).

³ Além de reunir 222 Tisanas, *A Cidade das Palavras* recolhe ainda 3 Proto-tisanas e 2 Quase-Tisanas (Hatherly 1988: 105-115).

⁴ “In the district of Chao-chou, an old woman sent a message to the master with a donation and a request that he recite the entire collection of Buddhist sutras. Hearing of this, the master stepped down from his seat and walked around the chair one time. Then he said, «I have finished reciting the collection of sutras». The messenger returned to the old woman and told her what happened with Chao-chou. The old woman said, «I asked Chao-chou to recite the complete collection of sutras. Why did he recite only half the sutras?»” (Heine 2004: 16-17).

⁵ Ao analisar o livro de Franco Alexandre, Américo Lindeza Diogo ironizava acerca do carácter semanticamente deceptivo do título: “Não há Objecto, não há Principal”, dizia (Diogo 1993: 33). E de facto, o que o leitor deste livro experimenta é sobretudo a instabilidade e a indeterminação do sentido.

⁶ Veja-se o seguinte koan, identificado na célebre recolha *The Gateless Gate* como caso 7: “A monk told Joshu, «I have just entered this monastery. I beg you to teach me.» Joshu asked, «Have you eaten your rice porridge?» The monk replied, «I have.» «Then,” said Joshu, “Go and wash your bowl.» At that moment the monk was enlightened”.