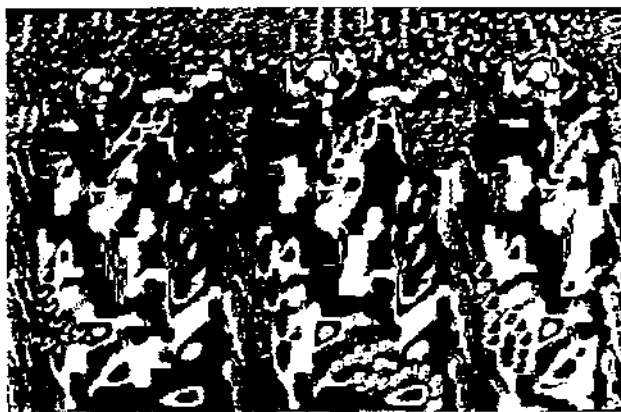


Da Perturbação e Da Heresia
Aproximação à Arte Poética de
António Ramos Rosa tomando
como pretexto o seu livro
MEDIADORAS, 985

Laureano Silveira



*TOUTE POÉSIE EST A DIEU. Sans cette ambition d'ange
Et cette humilité d'archange et l'engendrement humain
Des accords des nombres du temps et du secret de lumière,
Le vers ne serait que le jeu des osselets de la mort;*

*Tout poème a Dieu pour témoin et coeur et vrai réceptacle
Tout chant est substance à Dieu et même si Dieu absent:
Harmonie avec le torrent de dissonance dans l'orchestre
Cri exultant de l'univers en son voyage adorant.*

PIERRE JEAN JOUVE

Se, como afirma Malraux, a metamorfose não é um acidente, mas a própria lei da vida da obra de arte¹, e se, com Baudelaire, a poesia abandonou a narrativa, o que a arte moderna, na sua vertiginosa aventura interior, logrou confirmar em expressionistas poses rebeldes, foi a permanência dos fins na incessante renovação dos meios. Porque uma arte vive do que nos traz e não do que abandona², tal como num sacrifício o importante não é o problema existencial ou escatológico relativo ao valor da vida da vítima, mas o encadeado sistema de eventos a que esperadamente levará o acto ritual praticado sobre o seu corpo considerado como aglomerado de símbolos.

Toda a arte é excessiva porque é a própria vivência do que, sendo humano, está para além desse ser humano e o define à imagem do divino. Toda a arte se concentra na busca da radicalidade inerte à ideia de ser homem. Toda a arte, em última instância, olha no espelho o próprio rosto no qual surpreende o perfil, a marca, o vestígio ou a simples memória do homem com a máscara de Deus - ou deverei dizer de Deus com a máscara do homem?

Esta é assim a sua finalidade absoluta, o que permanece em si e para lá de si mesma quando parece perder-se na contemplação do próprio rosto. É que o rosto da arte é moldado a traços humanos, vive de procurar neles a sua máscara e de nos trazer, pela metamorfose dos meios, novos modos de olhar. E não se diga que no processo de pesquisa reflexiva em que a arte moderna se comprometeu julgando-se a sua própria e última finalidade (teria sido esta a metamorfose derradeira!), o homem foi

(1) Malraux, André, *As vozes do silêncio*, vol. I, na tradução portuguesa de José Júlio Andrade dos Santos, Edições Livros do Brasil, s/d, p. 59.

(2) Malraux, André, ob. cit., p. 129.

a vítima que o artista sacrificou. Estaríamos desse modo a esquecer a humanidade do criador, a sua presença inevitável na obra criada e a procurar conceber o inconcebível: uma arte que se criasse a si própria, onde não existisse mundo que não fosse o seu, da qual o homem se houvesse retirado ou tivesse sido expulso. Mas não se pode *imaginar uma arte sem mundo tal como não se imagina um mundo sem arte*³: *Imaginar um mundo sem arte é imaginar um homem que não há, ou seja um homem não humano*⁴.

Não cabe pois falar de destruição, de abandono, de renúncia mas de metamorfose, de recriação, de reinterpretação à medida que as condicionantes de tempo, espaço e circunstância vão re-formando o mundo e sendo re-formadas por ele. A arte moderna, ao descobrir uma identidade própria na coerência dos seus mitos internos, experimentou o fascínio de Narciso mas cedo constatou o carácter trágico desse fascínio. Pollock e Malewich sentiram o terror do absurdo. A poesia Simbolista foi um círculo fechado de desespero. A escola Concretista traduziu pela escrita o regresso ao lúdico infantil desvirtuado pela amargura de sonhar formas grotescas. E o homem retomou o seu lugar. Não o mesmo homem que habitara o mundo clássico e depois se submetera ao sacrifício cristão, mas um homem transformado à escala da vertiginosa dinâmica do mundo que afinal constituía o seu destino inexorável.

Novos expressionismos se nutriram das cinzas de sucessivos pavores. A arte renovou os seus processos na criação de universos onde o homem continua a interrogar o infinito até à exaustão - porque a exaustão final do homem será, para si próprio, a exaustão do infinito. Ergueu-se de abstracção em abstracção e descobriu novas metafísicas: no espaço onde vivem os objectos, nas relações dos objectos entre si, na problemática do sujeito e do objecto, no núcleo da linguagem que os nomeia. Submeteu-os, finalmente, a um cerimonial renovado onde os ritos se fundam em mitologias surpreendentes, elas mesmas construídas sobre outros entes e outros símbolos. E na linguagem recriada a poesia lançou âncora.

Nesta aventura de metamorfose e de renovação a obra de Antonio Ramos Rosa veio ampliar os horizontes poéticos portugueses⁵. Não que um Fernando Pessoa

.....
(3) Ferreira, Vergílio, *Invocação ao meu corpo*, Portugália Editora, Lisboa, 1969, p.226.

(4) Ferreira, Vergílio, *ob. cit.*, p.226.

(5) Defendo, efectivamente, o ponto de vista segundo o qual António Ramos Rosa e Herberto Helder, em caminhos paralelos, se apresentam como os mais importantes renovadores da poesia portuguesa contemporânea. Sobretudo no sentido em que tal actividade renovadora não tem cessado de se fazer sentir, estes autores destacam-se visivelmente de outros, porventura mais falados, da geração que é a sua.

Antonio Ramos Rosa nasceu em Faro, Algarve, em 1924 e só em 1958 publicaria o seu primeiro livro de poemas, *Grito claro*. Até 1963 a sua poesia, embora incorporando numerosos elementos que viriam a particularizá-la, não deixava de exprimir-se mais pelo grito que pelo canto, uma vez que as condições sociais, culturais e políticas de um país submetido à ditadura obrigavam os seus cidadãos mais lúcidos e inconformados - especialmente os intelectuais - a manifestar a sua oposição sem equívocos. Nesse ano, porém, com a publicação de *Ocupação do espaço*, A.R.R. abriu o seu universo criador à construção de um espaço poético substancialmente aprofundado por uma linguagem nova, surpreendente na raridade das imagens e fascinante na sua obscuridade. De então para cá tem publicado a um ritmo febril (mais de trinta livros em menos de trinta anos!) uma poesia que não pára de se interrogar quanto à sua finalidade, aos seus processos, ao seu significado... Complicando esta inquietação permanente, publicou já quatro títulos de ensaio e crítica poética o último dos quais foi distinguido com o Prémio de Ensaio da Associação Internacional de Críticos Literários.

Em 1989 e-lhe atribuído o Premio Pessoa e oficialmente designado como candidato português no Prémio Nobel.

O conjunto da sua obra abarca, entretanto, mais de quarenta livros, alguns traduzidos em diversas linguas.

não houvesse já pisado os terrenos da modernidade (atitude que o coloca, segundo Jakobson, ao lado de um Stravinsky) mas certamente não o fez no sentido em que o próprio Ramos Rosa a define em *POESIA, LIBERDADE LIVRE*⁶. Fernando Pessoa foi ainda, com todo o seu visionarismo e, acima de tudo, com esse trágico desencanto característico das civilizações contemporâneas, um poeta do século passado. Embora o seu processo de criação frequentemente se servisse da matéria das palavras numa atitude de descomprometimento olhando-se o poeta no acto de criar, na sua obra os elementos encontram-se ao serviço de uma racionalidade demiúrgica que submete a linguagem à lógica do sentido.

Tal atitude é subvertida na poesia de António Ramos Rosa. O poeta, mais do que impondo um percurso semântico ao partir para a escrita, é por ele criado numa sequência ritual de momentos puros. E o poema resulta deste compromisso: criar uma linguagem cuja essência dinâmica seja capaz de inventar o próprio criador com a sua aparelhagem de intenções. Pelo que a recolha dos sentidos dispersos por uma implosão dos elementos que o formavam, passa necessariamente por uma recriação individual através da qual o leitor se compromete com o poema e o autor nele se redime. Eis porque a arte poética de António Ramos Rosa é um espectáculo ao qual é negado o carácter de representação que se assemelha às cerimónias sacrificiais e que exige do espectador uma participação ritual. Poeta e leitor partilham o caminho do imaginário ocupando cada um, funcionalmente, um lugar na construção do próprio poema: obra aberta e em elaboração permanente, estruturada na acção do obscuro, do mistério inerente à própria razão de ser da cerimónia. Nem a representação teria sentido dado que, em verdade, o espectador não existe. Convidado a implicar-se até à aliança resta-lhe abordar as energias puras das imagens num percurso paciente pelo imponderável.

Chego assim a Platão, à sua serena face mítica. Evoco-o no sacrifício das palavras que o poeta, numa espécie de minuciosa e lúcida demência, escolheu iniciar. É um ritual de elementar rigor que atravessa as essências, a substância primeira dos objectos, submetendo os seus signos a uma desintegração na imponderabilidade do universo textual. Vai-se da palavra que nomeia e que não se assume como palavra porque é já o próprio objecto e, gradualmente, ascende-se de rarefacção em rarefacção à sua imagem extrema, à sua mais recôndita virtualidade já próxima da imatéria, já vizinha do divino. Na consciência do sujeito o objecto desintegra-se em imagens voláteis. Não sem perplexidade, não sem o sofrimento da imolação. A consciência do sujeito não é o paraíso e não é símbolo. É o poeta mental, aquele que submete o mundo físico à metamorfose de arte.

António Ramos Rosa é um poeta a quem é pertinente designar por platónico. Ou, talvez, mais apropriadamente, tal designação deva referir-se com relativa especificidade a um modo de partilhar, pela emoção e pela razão, um universo conceptual de ressonância platónica, por vezes arquetípico. Nesta perspectiva pode propor-se que se interprete a dimensão na qual inscreve o corpo, o domínio da sua expressão significante.

Primeiro, pelas coisas libertas do seu peso, abstraídas até à sufocação; depois, pela ligação ao acto trágico como cerimónia sacrificial ao serviço da perfectibilidade que

(6) Rosa, António Ramos, *Poesia, liberdade livre*, Morais Editora, Lisboa, 1962.

está depois de nós e que já esteve na nossa origem, que habita o obscuro, a sombra ilegível do enigma. Tragédia sem representação, imitação (*mimesis*) da coisa mesma que não pode ser ela (porque é ilusão, é arte) mas que, num universo específico e especificamente inventado, segundo outras leis, no círculo aéreo do divino, é uma realidade em si. Metamorfose do corpo na emocionalidade da sua evidência. O corpo, "estrela de argila/em núpcias consigo e com o mundo", feixe de emoções e de gritos abertos a uma racionalidade que o conduz por "espelhos / e sombras" e que através "dos dédalos, dos círculos", em "voo permante, submerso", cumpre a "matéria"⁷ cumprindo as fases do percurso em que devem realidade poética. Porque o corpo platónico não é um corpo de renúncia, não se inscreve na má consciência do sujeito imposta em séculos futuros pela ética crista. Nem oscila entre a culpa e a sedução do pecado. O corpo platónico paradigmaticamente elegido por António Ramos Rosa é, no universo conceptual de uma poesia física mas em superação e conjuntamente aos objectos que a povoam, um mediador da perfeição. Aqui "A paz é de sombra" e tudo apela ao "imóvel", ao "mutismo" ao "repouso", ao "sossego" e ao "ócio" numa "Lucidez / de vidro"⁸.

Dificilmente outro universo literário poderia ser mais evocativo do absoluto platónico. Em nenhum outro infinito esse corpo que hesita entre ser corpo e ser nome assume, numa dialéctica de morte e de renascimento ("Desaparece. / Renasce") a quase perversa faculdade de ser "imagem [que] gera outra imagem"⁹

Eis como num simples livro (mas não num livro simples) - MEDIADORAS - se pode reflectir, em síntese dinâmica porque elaborada em amplitudes, toda uma teoria de intenções, um corpus coerente de atitudes poéticas perseguidas com obsessiva lucidez ao longo de mais de trinta anos de labor estético. A abstracção, a sedução do abismo cósmico, a elevação de atmosfera em atmosfera pela mão das mediadoras obscuras de uma linguagem mártir à "perfeição aberta" e à "claridade", constituem e legitimam uma experiência dolorosa a quase ascética no sentido de tudo amar em tumultuosa serenidade até à perdição na fascinante obscuridade do infinito. E o poeta organiza a partir do caos que é apenas a limitação do humanamente compreensível um espaço essencial, pictórico, cósmico. Mediadora Caminhante: "em suave lucidez" (...) "Nada / decifra", "caminha claramente", ela é "a incógnita soberana"¹⁰. Aborda o desconhecido com a autoridade de ser incógnita e penetra no impenetrável onde as "palavras" [são] subterrâneas" e "o [s] viltumbre [s] obscuro [s]"¹¹. Mas o que escuta é o silêncio quando interroga a memória¹². Porque se o obscuro e o impenetrável têm uma criptografia que o poeta sente pulsar na própria respiração, como "Secreta totalidade", a memória está vazia, fundida na imensa amplitude do espaço registando apenas impressões e ecos dos sentidos. A linguagem é então o acto puro no presente. Por isso dispensa a história ("No limiar sempre onde nasce / tudo está salvo e sem história")¹³. Vê-se assim que o espaço de que falo é

(7) Rosa, António Ramos, *Mediadoras*, Editorial Ulmeiro, Lisboa, 1985, p. 9

(8) *Ibidem*, p.10.

(9) *Ibidem*, p.11.

(10) *Ibidem*, p.17.

(11) *Ibidem*, p.24.

(12) *Ibidem*, p.23

(13) *Ibidem*, p.31.

anterior à memória da memória. Na concavidade da consciência parece reminescente e também aí se concebe a perfeição com geometrizar simbologia: o círculo encerra o sonho do unânime. Habitam-no formas efémeras em anunciação da própria fuga, em "opressão [que] é permanente". Definem-no numa claridade insuportável que transforma os rostos em "máscaras brancas". É o "lugar da disparidade e da cegueira". É o terror de ser um "não-lugar"¹⁴. Está-se enfim em pleno vácuo, numa atmosfera que desconhece a gravidade, numa poesia imponderável, ignorante de valores, de hierarquias de objectos e imagens para a qual "as palavras serão o espaço / do grito, / o espaço do nada, o espaço / do espaço"¹⁵. Já em CICLO DO CAVALO¹⁶ o que parecia ser a carne incendiada por valores emotivos que a figura do animal ia espalhando não era mais do que energia pura, constelação de impulsos num universo de emoções abstractizadas, conceptualizadas numa espécie de campo magnético.

Aqui, porém, encontrar-se a harmonia, a consonância de dissonâncias onde os sentidos, flutuando, transformam as emoções em energia. Fica-se atônito onde um braço, uma coxa, um sexo fremente podem ser concebidos analiticamente como elementos estruturais de uma arquitectura corporal e onde a visão fascinada por um espaço pluridimensional percorre à velocidade da vertigem, como partículas num acelerador, a extensão que a conduz do infinitamente grande ao infinitamente pequeno.

Assim os olhos vêem o inconcebível do infinito - caminhando no poema comprometidos e aliados. Mas o infinito e o imponderável são qualidades de um espaço onde há imagens de objectos, projecções que, recordemo-lo, são realidades em si.

A recorrência a uma tão volátil ideografia de emoções intelectualizadas, depuradas do elemento expressionista mas não da expressão elementar, abriu à moderna poesia portuguesa um caminho semelhante ao que Cézanne percorreu na última fase da sua pintura depois de ter passado pelo academismo romântico, pelo realismo naturalista cuja última manifestação foi o Impressionismo e pelo Simbolismo que se lhe seguiu. Tal percurso, embora adivinhado pelo carácter solitário do seu acto criador, começou a ganhar forma cerca de 1880 e era já perceptível na PISAGEM DA PROVENÇA de 1878. Todavia, foi em 1885 que se iniciou o período de colocação de maior ênfase estrutural sobre a imagem pictórica doravante independente das cristalizações lumínicas. A série de CASAS DO ESTAQUE torna-se claramente inteligível de um ponto de vista estruturalizante que, de 1895 até 1906, ano da morte do pintor, se acentua e aprofunda em gradações de contenção passional até ao limiar da serenidade. "Então, a harmonia prevaleceu sobre o impulso da paixão, uma harmonia cósmica, alcançada e exprimida na sequência final de vistas do MONT SAINTE-VICTOIRE"¹⁷. Mas olhem-se as GRANDES BANHISTAS de 1898-1905: o grupo de figuras do primeiro plano compõe-se segundo o esquema (platónico!) da pirâmide ideal; os ramos das árvores encontram-se na parte superior da tela como

(14) Ibidem, p.33.

(15) Ibidem, p.34.

(16) Rosa, António Ramos, *Ciclo do Cavalo*, Editorial Limiar, Porto, 1975.

Deste livro existe tradução castelhana: de: Angel Campos Pampano, *el Pre-Textos/Poesía*, VALENCIA, 1985.

(17) Venturi, Lionello, *Cézanne*, na versão inglesa. New York, Rizzoli, 1978.

se fossem arcos góticos, apontados em mitra; os planos estão diferenciados por sequências cromáticas que são manchas de amarelos caligráficos e tons de azul-violeta-verde organizados volumetricamente. E, acima de tudo, este quadro não narra, impõe a evidência plástica de nudez: não de corpos tizianescos, luxuriantes pela aproximação à verdadeira carne e pela aceitação de um universo hierarquicamente concebido com os seus objectos ou os seus duplos, mas de arquitecturas físicas cuja verdade está para além da realidade no espaço de uma arte que se reconhece e que se assume¹⁸.

Ocorre-me então o termo permanência, a realidade inalterável (ou aparentemente inalterável), o que no universo é sinónimo de estabilidade. Talvez esse universo pertença ao foro do imaginário. Talvez resida aí uma primeira causa de perturbação: conceptualizar até ao sofrimento, criar uma ordem nova, essencial num universo que se revela ao homem pelo abstracto à maneira de Mondrian, pelo mutismo "onde não começa o sopro/no côncavo da língua muda,"¹⁹.

Antonio Ramos Rosa é um poeta do sacrifício, um poeta platónico, um poeta estrutural e tudo isto ele é como o foi Cézanne cuja linguagem se empenhou em organizar o caos das emoções rebeldes submetendo-as à disciplina da análise numa cerimónia minuciosa. Para ambos o espectáculo voraginoso da arte é vivido por dentro e o espectador (que assim se anula) é integrado nele e nele se empenha até à aliança cujas "armas (...) resguardam o silêncio"²⁰. Se o não fizer não poderá compreender ou abordar com o artista a tentação do obscuro. Voltem-se de novo os olhos para AS GRANDES BANHISTAS. Com o livro entre as mãos. Com as MEDIADORAS. Leia-se, enquanto a visão se banha nelas, a *Mediadora do Real*²¹:

Suavidade e tumulto.

Aroma da nudez.

*Luz redonda, luz delícia
de evidência.*

Prodígio da terra, grande

enlace

*de imediatas moradas
confiantes.*

Profusa maravilha, o centro

abriu-se.

Júbilo da nudez. Delírio fulvo.

A alegria lê a fábula real.

(18) Robbins, Daniel; *Cézanne and Structure in Modern Painting*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1963: "For one thing, Cézanne's desire to fix his sensations in front of nature led him to employ a strong structural framework. As his work progressed over the years, a satisfying sense of patterns arose from the interaction of the frequently employed lines and the short, usually, parallel, brushstrokes he used to apply pigment. His technique emphasized and flattened the pattern, even while he grappled with the difficulties of communicating the solidity and volume of objects and space."

(19) Rosa, António Ramos, op. cit., p.34.

(20) Ibidem, p.28.

(21) Ibidem, p.42.

Eis a nudez mesma da linguagem, a sua total depuração num discurso poético reduzido às imagens dos objectos (os nomes) apenas definidos por um enquadramento qualificativo (os adjetivos). Nada se ocupa em explicá-los ou em ligá-los entre si. Quase não há preposições ou pronomes. A pontuação respira um rigor lúcido evocando Valéry. A serenidade inunda os olhos pela exiguidade dos verbos: duas únicas vezes o poeta concede em exprimir uma acção. Onde não há corpos nus mas apenas nudez; onde a luz não explica -torna a evidência irrecusável; num lugar onde o real é da substância da fábula e a partir de cujo centro o "delírio" irradia justificando o "tumulto".

As imagens e o espaço, as banhistas e os planos: no poema e no quadro a renúncia à aparência da dimensão tripartida apoiada na representação²². Os elementos existem como um homem existe. Não são duplos de seres, são seres libertos para a eternidade. E recordo um poema onde seis grandes planos sequenciais (como os do cinema de Bergman) se abrem numa enorme composição especular para um percurso ficcional, misterioso e infinito. De uma forma duplamente ilusória e assim mesmo significativa, tal poema intitula-se, precisamente, FICÇÃO²³.

Penetra-se num espaço labiríntico onde um espectáculo parece querer libertar o seu volume (Foucault), onde as figuras e as coisas andam de realidade em aparência e onde o artista se inclui vendo-se simultaneamente do exterior no próprio acto de criar. Neste cenário cada gesto é um compromisso que o criador ata e desata na relação com o núcleo figurativo do poema e determina, no interior do próprio espaço em movimento, o grau de proximidade ou de afastamento do poeta relativamente a uma entidade nuclear (a *Figura* que por vezes se assemelha a uma personagem) e, num mesmo passo, ao espectador. Neste cenário tudo parece apelar ao universo barroco no seu modo de viver a representação. E, no entanto, a metamorfose, o exercício da procura, a regularidade de uma ordem que o poeta não consegue definir, recusam desde logo à cena qualquer velocidade representativa. Por isso o espectáculo não o submete (ou compromete) e inicia-se antes dele:

*Qual é cena? Hesito à luz escassa
Caminho para ela na distância
atravesso salas e salas
dispostas numa ordem regular
e decisiva
que não consigo definir Aqui
o espectáculo começou antes de mim²⁴*

Igualmente por isso a **Figura-personagem** que deveria assumir a consentida máscara da ilusão constantemente se perde no labirinto mental do eu e do tu (no labirinto da Linguagem?) pelo qual deambulam narrador e leitor unidos (aliados?)

(22) Platão. *Críticas*, 56.1, "[Quando os pintores representam montanhas, rios, etc., sentimo-nos contentes se há uma vaga semelhança de representação com o original] e ao não ter um conhecimento preciso deste tipo de coisas, não examinamos nem criticamos muito de perto o que foi pintado, limitando-nos a aceitar o facto de terem sido pintadas graças a uma representação ilusória que é enganosa e falaz."
(23) Rosa, António Ramos, *FICÇÃO*, longo poema editado em *Plaquete* por Edições Nova Renascença, Porto, 1985.

(24) *Ibidem*, p.5.

num mesmo lúcido (e lúdico) empenho. O que parecia uma construção inabalável na perplexidade da aparência desmorona-se em "traços cada vez mais desligados" num texto debruçado para o abismo no qual "nao há ponte entre uma frase e outra"²⁵. De novo a ascensão de atmosfera em atmosfera até que a Figura (talvez inicialmente determinada por um "desejo de semelhança") se reconhece "enigma fugidio"²⁶ e

"vacila (...) de pé e destroçada"²⁷ aproximando-se o momento em que o poeta, reconhecendo-a, a maltrata (sacrifício!) e lhe concede "as inflexões das sílabas do tempo (...) para que [nesses] exercício da paixão [acorde] nua"²⁸! Nua, sim, dessa nudez que veste as banhistas de Cézanne oferecendo-se num espaço de inteligibilidade bidimensional, num exercício de paixão. Soberano sacrifício na cerimónia de catástrofe!

Sinto agora claramente o aroma inconfundível da morte - Mediadora Negra²⁹. Sinto-o como segura ameaça no coração do enigma, quase ao centro do livro. "Inexorável e negra" abraça "toda a distância obscura / estéril inútil cega". Vem de uma anterioridade de perturbação, de uma incendiária origem. E eis que o espaço que atravessa abandona a serenidade sonhada. O que agora o define consubstancia-se na tormenta, no pavor das imagens: "obscuros relâmpagos" prenunciadores de "cinzentos abismos". E enquanto "delira palavras vãs", sua linguagem louca, "cresce num turbilhão de areia / e vidro".

Esta morte, porém, é ainda e sempre literatura. E isso, ao contrário do que se possa pensar, acentua o seu carácter eminentemente trágico. Quero dizer, a morte que o criador enfrenta no interior quase demencial do pensamento preso à construção artística é mil vezes mais dolorosa, na sua sombra réptil sussurrante, que a de qualquer homem vagamente intuída no adiar confiante da sua hora. Para o poeta ela é uma evidência, uma "evidência negra" no centro aberto cintilante da permanente e perplexa interrogação de tudo: "Como unir a terra à estrela?". Está-se perdido numa incomensurabilidade de pavor onde o silêncio ora é "um pensamento sem música" ora uma assustadora sinfonia de gritos como que ilustrando e tornando quase insuportável a solidão e a impossibilidade de o sujeito reconhecer um espaço onde ressoe a própria voz: "Gritos vãos e nenhum canto". Parece que só aqui o movimento é textual e não apenas o vagar no esquecimento de uma cosmologia imagética. Dir-se-ia que a linguagem sucumbiu ao excesso e que o poema, exausto, enfrentou o limite do seu terceiro paciente ("Muralhas, muralhas densas."). Mas é do scio da própria morte que se ergue a sombra tímida da alegria nas elementares "constelações do pólen", portanto junto ao infinitamente pequeno, cumprindo ainda esse percurso de vertigem. E embora hesitante sente-se que o poeta abre os olhos para uma mediação de sonambulismo e contempla (ou talvez sonhe) a prefiguração da dança³⁰. Já o corpo desaparecera e renascera ensinando esse modo misterioso de permanecer mas ocultando - como é próprio do seu perfil obscuro - a sua razão íntima. Por pudor? Provavelmente, mas por um pudor subtil, engenhoso, perverso nos recônditos de si com o qual recobre a imagem de tons vagos, sensuais, revelando e velando, oferecendo-se na distância, obrigando a um percurso pela sua projecção no pensamento.

.....
(25) Ibidem, ps.9,11 e 10, respectivamente, para os três fragmentos citados.

(26) Ibidem, p.14.

(27) Ibidem, p.16.

(28) Ibidem, p.20 que corresponde ao notável final.

(29) Rosa, António Ramos, *Mediadoras*, op. cit., ps.39,39 e 40.

(30) Ibidem, p.41.

*É um nome o que eu quero dizer mas
o que eu desejo não tem nome porque
é anterior a todas as palavras
e é por ele que cada coisa ganha um nome*³¹

São quatro versos de BOCA INCOMPLETA, uma estrofe de coerência no estilo inovador de António Ramos Rosa. Uma estrofe entre muitas de uma série de poemas que participam deste acto solene de se erguer a uma arte de incomparável sensualidade lírica mas profundamente subjectiva, velada pela sombra da incerteza da perfeição mas empenhada na busca da imponderabilidade possível: "O que toco é a pedra do sono"; "Eu nada espero e espero Caminho no silêncio da folha"³².

MEDIADORAS avança no seu concreto imaginário impulsionado sempre pela "Lucidez espacial" (pág. 44), pela aridez, pelo acaso ou seguindo mediadoras quase imperceptíveis e aéreas: *Mediadora Apagada*, *Mediadora Mínima* - nas alturas, ao vento, pela leveza, pelo silêncio numa iminência suave de limpidez e brancura.

E regresso a Platão, ao seu eco no poeta:

*Sai do ventre da sombra,
de sonâmbulas nuvens.
A alma está no ar,
nas luminosas grutas,*³³

a um Platão, face mítica, que se serve do corpo como evidência cálida, vaporosa alegria na temporalidade superável:

*O corpo, só o corpo
é alma imediata.
Qua maravilha total
na volúpia do ar*³⁴

Deste modo o poeta accita a síntese da emoção num sacrifício lento do objecto. Deste modo abstrai sem renunciar à *Figura*. Deste modo, enfim, dessacraliza e imola o corpo metafórico da linguagem. E assim o entendo numa escrita pagã. A divindade que elegeu recusa a clareza de uma imagem perceptível humanizada à sua semelhança e modelada na sua ética. Está ausente da construção do mundo, irresponsável das coisas, dos seus nomes cintilantes, das suas desconhecidas origens. Fala uma língua muda no silêncio frio da indiferença e não logra escrupulizar, com a ironia típica e o mito, na secreta razão dos objectos. É um deus de heresia ignorante da criação, associado ao cosmos num infinito magna estrelar.

O poeta caminha de rarefacção em rarefacção... No concreto imaginário. Se a serenidade existe é o espaço que a engendra. O espaço que o poeta vê construir-se em fumo no mistério. Será que a perfeição é coisa humana e nomeável? Será que a

(31) Rosa, António Ramos, *Boca incompleta*, Editorial Arcádia, Lisboa, 1977, p.59.

(32) *Ibidem*, p.55.

(33) Rosa, António Ramos, *Mediadoras*, op. cit., p.48.

(34) *Ibidem*, p.49.

morte vence na lucidez sanguínea da linguagem? Será que Deus observa com a humilhada máscara do homem?

O fascínio é mais profundo no interrogar do que no compreender. E se os olhos renunciam a abismarem-se na História é no cristal do nome dito agora - escrito, interiorizado, incompreendido, ansioso - que se aprende a sonhar a sombra ávida, o mistério inicial, a paz dispersa. A perturbação, assim, é o próprio núcleo, a secreta razão de uma heresia pela qual se sacrifica o mundo opaco a uma distraída divindade que nos sonha a sonhá-la numa intranquila e imensa ingenuidade.

Nashville, Fevereiro de 1986

Porto, 1988