



Nuno Júdice

Meixilhoeira Grande, 1949

Embora também algarvio, foi mais tarde, já em Lisboa, que veio a cruzar-se com o poeta de *Viagem* através duma nebulosa, nomeadamente quando ambos publicavam na revista *O Tempo e o Modo*.

Tendo-se estreado em 1972, com *A Noção do Poema*, onde é clara a tendência para uma poesia de reflexão metatextual, a sua obra tem revelado, desde então, várias cambiantes em termos discursivos, prevalecendo contudo uma importante componente autoreflexiva, ancorada num lirismo sábio e melancólico, não raro subtilmente irónico.

Autor verdadeiramente polígrafo, a sua bibliografia não é apenas vasta no domínio da poesia, onde se têm sucedido, com grande regularidade, livros tão significativos para o discurso poético contemporâneo como *O Mecanismo Romântico da Fragmentação* (1975), *Um Canto na Espessura do Tempo* (1992), *Meditação sobre Ruínas* (1995), *Teoria Geral do Sentimento* (1999), *Cartografia de Emoções* (2001) ou *O Estado dos Campos* (2003). São já várias também as suas obras de ficção – *Plâncton* (1981), *A Manta Religiosa* (1982), *Roseira de Espinho* (1994) *Por todos os Séculos* (1999), *A ideia de amor e outros contos* (2003), *O Anjo da Tempestade* (2004), para além de algumas incursões teatrais como *Antero - Vila do Conde* (1979) ou *Flores de Estufa* (1993).

A sua obra criativa tem-se feito acompanhar de uma escrita ensaística (a que não é, de todo, alheia a sua actividade académica), no âmbito da qual

não só tem reflectido sobre a criação poética em geral, como também tem desenvolvido leituras muito perspicazes de obras de autores nacionais e estrangeiros, num espectro que, se privilegia a contemporaneidade, nem por isso deixa de abarcar quer o período medieval, quer poéticas oitocentistas: *O Espaço do Conto no Texto Medieval* (1991), *O Processo Poético* (1992) e *As Máscaras do Poema* (1998).

A construção do poema em António Ramos Rosa

Há um modelo de poema em Ramos Rosa; e toda a sua obra é um projecto em construção, visando atingir esse poema no fim do que se pode designar como a imensidade de uma escrita. Por contraposição ao «poema vertical» de Roberto Juarroz, que é uma das referências de Ramos Rosa, poderíamos indicar, no seu caso o projecto de um «poema infinito», em que o processo expansivo da escrita não encontra outro limite que não seja o do próprio espaço poético.

Há, por outro lado, um início e um fim: o caos e a ordem, que são os dois pólos deste percurso:

A música começa
no deserto do não
(no túmulo do quarto
as sílabas são mudas) (p. 62)¹

A este princípio que inscreve a negatividade e o silêncio no espaço «uterino» de um quarto, contrapõe-se o início da ordem designada como a «música», ou seja, o próprio princípio rítmico da poesia. A matéria que vai servir para a construção do poema tem a sua origem no húmus verbal – sílabas e palavras – que constitui a génese da linguagem poética:

Sílabas.
O álcool de Dezembro é frio e rouco.
O cigarro amarga. É um cigarro clínico.
Sílabas.
Com sílabas se fazem versos. (p. 44)

Essa matéria é o ponto de partida para o que parece ser uma deriva imagética: a «sílabas» sucede um verso que inscreve o tempo – «o álcool de Dezembro é frio e rouco» – e um outro que junta ao álcool a referência ao tabaco («O cigarro amarga. É um cigarro clínico») instalando-nos num espaço que podemos identificar como o espaço da criação ou da

(1) Todas as citações são extraídas da *Antologia Poética*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 2001.

boémia (escrita/álcool/tabaco).

No entanto, esta saída do espaço do poema para o espaço do mundo (mesmo que seja um mundo ligado à literatura, pela conotação «boémia» do álcool e do tabaco), é fechada quando se regressa a «sílabas», com a conclusão «com sílabas se fazem versos», que instala a sua lógica fractal do universo expansivo do poema no mundo restrito da escrita. O tema da escrita, então, não é tanto uma concentração semântica resultante do problema da palavra como um refrão que intervém de forma recorrente, impedindo à escrita uma deriva «excêntrica» ao poema:

E com as palavras de vento e de pedras, invento o vento e as pedras, caminho um caminho de palavras. (p. 67)

Ramos Rosa entende a poesia como um espaço, sendo a escrita o meio que permite ao poeta desbravar o campo da linguagem que ela lhe oferece e conhecer o rumo que conduz ao poema. A insistência nas imagens do «vento» e das «pedras», por outro lado, corresponde a uma preocupação cardeal, sendo adjuvantes desse percurso que ele vai fazendo, deixando as suas marcas, como no conto infantil, para que o regresso seja possível, sendo que neste percurso há, sempre, a necessidade de voltar ao princípio para recomeçar, a partir de uma «brancura» que, mais do que a pureza, designa o instante original do poema.

Esse instante é concebido como a casa vazia que as palavras terão de habitar, esvaziando do seu interior uma linha de fuga lírica, ou seja, a subjectividade que contraria o peso da linguagem. Não se procure, por isso, esse sujeito lírico, num espaço marcado pela «ausência», sendo a partir dela que a presença se afirma, numa dimensão fantasmática a que a escrita dá corpo:

A coincidência da ponta do lápis
com a ponta da sombra do lápis
convida a uma coincidência de todos os pontos
da incoincidência vasta em que escrevo. (p.82)

A consciência deste lugar de ruptura, ou de desencontro ausência/pre-

sença, no instante da escrita, é então o motor do poema, desembocando no processo construtivo desse espaço poético onde é fabricada a «presença» real do ser escrito. É nesse diálogo com o silêncio do poema que a palavra se liberta, ganhando uma voz que se substitui à expressão subjectiva (por material que seja, como na heteronímia pessoana):

Aconteceram hoje palavras como folhas
na tua nuca de silêncio.
Como pássaros que ainda mais dizem o céu,
como pedras que ainda mais dizem a terra,
aconteceram hoje palavras que disseram
o nosso encontro em fuga. (p. 86)

A questão do dizer é colocada pelo silêncio, ao qual o poeta arranca essas palavras que estão dentro dele, num conflito que decorre da própria natureza da palavra-objecto, a palavra-pássaro ou a palavra-pedra, na sua realidade elementar (céu e terra), a qual é contrariada pelo processo dos significados que a envolvem e que a esvaziam da sua materialidade significante para a conduzirem à abstracção. Há, por isso, algo de anti-malarmeano em Ramos Rosa, na medida em que ele contraria a «sugestão» para propor a evidência, num plano solar que procura iluminar, e não obscurecer, o sentido.

Assim, o poema ganha uma dimensão especular desse horizonte espacial em que a sua realização se torna possível. A palavra, neste sentido, não se limita à transparência de um significado que a percorre, e nela se esgota; pelo contrário, abre-se num outro mundo em que as coisas são interrogadas pelo vazio espacial desse poema nascido da «nudez da palavra»:

És palavra ou és corpo nascido em nada?
é de mim que naces ou do mundo solta? (p.116)

Esta interrogação, que remete para o campo filosófico, funciona como um embraiador desse desejo significante que abre o poema ao conhecimen-

to, não no plano de uma resposta existencial, mas no da envolvente gnóstica de uma linguagem que remete para a própria origem do ser o questionamento do presente, abolindo as fronteiras em que humano e sagrado se separam:

Inventarei outra escrita entre os muros
Anularei a magia branca da esperança vã
Ó pedra verde ou por que não a vagina viva
a voracidade audaz de uma resposta nova (p. 152)

É esta «voracidade audaz» que inicia o movimento capaz de produzir a «resposta nova» que é o poema, e que tem na escrita o seu processo dinâmico, que o poeta terá de dominar para impedir a vertigem desse «signo que aponta a uma infinidade de sentidos/ou o sentido é infinito. Um sentido impossível.» (p. 185) No poema «Proposições sobre «Le Domaine Enchanté» de Magritte», que é uma arte poética de Ramos Rosa, a impossibilidade diz-se através da imagem:

O que nos diz a imagem? Diz-nos o que é e não o diz.
Porque não é uma palavra. Antes um silêncio.
O seu sentido é uma promessa de sentido.

Nesta oposição entre «um sentido impossível» e o sentido que «é uma promessa de sentido» o poema instala o «silêncio» que substitui a «palavra», surgindo a «imagem» como o elemento mediador entre ambos - a palavra («diz-nos o que é») e o silêncio («não o diz»). A imagem é concebida como um «oxímoro», não diria dialéctico, como em Ricardo Reis, mas «essencial» no sentido em que é dessa junção de opostos, ou dessa ontológica reunião de contrários que a imagem poética reconcilia o «infinito do signo» com a sua impossibilidade.

Todo o problema está, então, em conseguir dar um corpo a essa imagem do «impossível» que é o *poema infinito*, sabendo que o projecto parte do que parece ser essa «impossibilidade» inscrita na sua génese; e o resultado é o «outro corpo» verbal, em que a palavra é a matéria capaz

de reunir esses opostos que são o dizer e o não dizer «o que é», ou seja, esse ser inscrito na imagem, e que esta anula a partir do momento em que se materializa na linguagem que, por definição, não se pode reduzir à imagem dado que a sua natureza tende ao esvaziamento do lado imagético no aspecto fónico, significante, que produz um objecto «outro» do objecto real que ela procura designar, nessa dupla natureza que se depreende da interrogação já referida:

És palavra ou és corpo unido em nada?

De facto, o risco logocêntrico está subjacente a este questionamento que obriga o poeta à procura de uma saída que só o poema lhe poderá indicar, nessa invenção de «uma outra escrita entre os muros»; e não poderemos, aqui, deixar de lembrar a alegoria do labirinto que envolve o processo da escrita, sendo a palavra como «pedra» o adjuvante de um caminho até à saída que é o poema, como totalidade que, de forma reveladora, ilumina subitamente o desenho de um percurso através do que parecia ser um beco, ou um deserto. São essas palavras, vindas de «lugares fragmentários» (p. 205), que dão corpo ao imaterial e ao invisível:

Matrizes primordiais matéria habitada
forma indizível num rectângulo de argila
quem alimenta este silêncio senão o gosto de
colocar pedra sobre pedra até à oblíqua exactidão? (p. 205)

É todo um caminho que inscreve também a dinâmica da escrita que Ramos Rosa nos descreve, nessa longa diacronia que é esse «poema único» subjacente à sua escrita, apontando igualmente um futuro que não esgota nunca o presente da escrita, no seu curso «infinito»:

Escreve mas para dissipar o que está escrito (p. 210)

É uma vez mais o oxímoro como ponto de partida, mas prolongando esse desígnio de «oblíqua exactidão» que tem uma raiz estética no «intersecionismo» de «Chuva oblíqua» onde a palavra poética nasce de um cruzamento de planos e imagens não coincidentes, que no entanto fundam na sua fragilidade («O poema é um arbusto que não cessa de tremer»,

(p. 231) a verdade do mundo, descrita como

... uma arquitectura volante

em suspensas superfícies ondulantes. (p. 232)

A construção do poema é, assim, uma procura de resolução desse oxímoro, tendo por objectivo restabelecer essa ingenuidade inicial, «infantil», em que a palavra é, apenas, a própria palavra, na sua pureza de signo não contaminada por desvios e interpretações. A essa purificação Ramos Rosa dá o nome de «silêncio»:

Escuto na palavra a festa do silêncio (p. 234)

É, por isso, uma celebração, esse momento em que a palavra se liberta para ser, ela própria, o mundo que designa:

Se digo árvore a árvore em mim respira (p. 234)

Não se trata de um universo logocêntrico, dado que a palavra do poema não é um valor absoluto, que esvazia de sentido os objectos e o mundo; pelo contrário, trata-se de um ser vivo, onde é possível realizar a fusão do objecto com o som, nessa «respiração» essencial do dizer que só é possível nessa «escuta da palavra» que dá origem à «festa do silêncio». E é através deste acto de «renomeação» que é possível, no instante do poema, a superação do oxímoro:

Aprender com as palavras a substância mais nocturna
é o mesmo que povoar o deserto
com a própria substância do deserto. (p. 251)

Regresso ao momento inicial em que Ramos Rosa coloca a origem do poema na negatividade:

A música começa
no deserto do não;

mas ao dizer isto, há imediatamente o acento positivo da «música» que emerge desse espaço negativo, vencendo-o. O trabalho do poema será, então, povoar esse deserto, ou esse vazio, que o poeta tem pela frente, e que numa

imagem simplista se descreve como o «branco do papel». Ora, a relação com o papel não é uma relação passiva, estática, em que o branco se contraporria de forma também simplista ao negro da escrita; o que temos, pelo contrário, é essa dinâmica a que Mallarmé chamou «vibração» (e de onde retirou também a ideia da «sugestão», prolongando o poema no espaço envolvente das suas palavras, mais do que das suas imagens). E quando Ramos Rosa fala da «música» nascida do não, é exactamente esse processo de produção do poético que temos presente, como movimento e nunca como imobilidade.

Ramos Rosa é, então, um poeta do luminoso; e esta consciência está presente num dos seus mais claros poemas sobre a natureza da palavra poética:

A palavra é curva. Nunca atinge
o alvo. Só o silêncio
é recto.
Mas a chama de um e de outro
limpa a lepra do tempo
e descobre a fonte branca
como o desenho latente que na página respira (p. 331)

Trata-se da constatação dessa dialéctica entre palavra e silêncio presente na construção do poema, em que se contrapõem os dois princípios negativo e positivo, ou diurno e nocturno, numa indissociabilidade que evoca o próprio signo linguístico, na sua definição saussuriana de significante e significado. Também esse dois momentos em que palavra e silêncio confluem são descritos como um instante único no decurso de um movimento «curvo» da palavra que, ao tocar o «silêncio recto», provoca essa «chama» que liberta a palavra da «lepra do tempo», provocando a aparição da imagem («o desenho latente que na página respira»).

E o que encontramos, neste poema de Ramos Rosa, é uma das mais belas e sintéticas descrições do processo criador que tem no seu fim o poema, com os três elementos materiais que o compõem - palavra, silêncio, imagem - e o conflito dramático entre tempo e eternidade que só no instante poético pode ser superado.

Nuno Júdice

