

Título	Sobre Ana Marques Gastão, <i>Nós/Nudos. 25 poemas sobre 25 obras de Paula Rego.</i> Gótica, Lisboa, 2004
Autor	Rui Magalhães
Keywords	Ana Marques Gastão Paula Rego poesia
Origem	inédito
Referência	http://sweet.ua.pt/~f660/docs/AMG_Nos.pdf

©Rui Magalhães – Uso livre, indicando a fonte

No presente livro de Ana Marques Gastão, escrito sobre ou a partir de quadros de Paula Rego pressente-se a marca do excesso, do tudo ou nada. É, talvez, no último poema do livro, intitulado *Dança*, que esse excesso mais se enuncia: «Somos mortais em nossa manifestação aparente, imortais/na substância» (103). E, no entanto, este tudo ou nada, este excesso cumpre-se na forma radical do paradoxo: «Sou, na economia das coisas, um paradoxo/– da verdade não há visão ou consciência» (15). É, precisamente, entre esta mortalidade e esta imortalidade que todo o livro se desenvolve, se articula, e constantemente se recusa como lugar de encontro, como presença a si, exactamente o que seria mais expectável numa obra que, pelo menos graficamente, enuncia um diálogo. Na realidade é, em cada uma das suas palavras, «neuralgia/de uma pátria em exílio» (99), e acto mortal que «brinca/com o irremediável» (99).

O livro propõe-nos um diálogo. É esse o seu modo de apresentação: diálogo entre o registo imagético e o registo da escrita (para além do diálogo entre duas línguas, já que os textos aparecem também em versão castelhana).

São conhecidos os problemas da aproximação entre registos distintos, sejam eles o escrito e o pictórico ou o escrito e o musical (como acontece num livro anterior da autora intitulado *Nocturnos*). A tentação de encontrar ou estabelecer linhas de comunicação entre os dois registos de um modo mais ou menos directo é, certamente, grande e nem sequer poderemos dizer que o livro não se esforça por estabelecer essas linhas. De facto, se existe unidade na obra, será preciso admitir essa existência e, sem dúvida que essa unidade existe. Num certo sentido o livro é um todo, uma unidade biface. Porém, nunca os poemas podem ser entendidos como ilustração dos quadros. Escritos *sobre eles* (como o indica o sub-título), os eles não são, no entanto, uma infra-estrutura *sobre* a qual se ergam os textos escritos, nem estes tentam em caso algum, uma enunciação verbal de uma leitura da obra pictórica. Resta, então, a hipótese do diálogo. Como se poderá, no entanto, estabelecer um diálogo entre vozes

que falam uma língua diferente? Como vencer a especificidade da matéria de que cada uma dessas línguas é feita?

Não podemos comparar o texto de Ana Marques Gastão e o de Paula Rego de um modo directo. Será preciso, para cada caso, construir um outro texto que, simultaneamente, dependa deles, que lhes esteja ligado por um cordão umbilical, mas que, ao mesmo tempo, adquiriu já uma espécie de maturidade que, por isso, supõe uma certa dose de rejeição do texto inicial. Esses outros textos, serão de uma peculiaridade absoluta: textos desprovidos de matéria, desprovidos de língua, compostos por fragmentos extraídos de um e de outro dos textos e das línguas primitivas e que neles e nelas não encontram um verdadeiro lugar de habitação.

É só sobre esses dois outros textos – textos sem autor, textos livres de paternidade/maternidade, e, no entanto, limitados ainda pelo mundo que lhes é imposto pela origem, que poderemos tentar o diálogo. Ou melhor: criar o espaço para um diálogo que, todavia, é bom que não ocorra, porque é bom que o silêncio seja preservado como espaço para um eco de palavras que se situam bem para além das normas. É, então, esse silêncio que importa interrogar, é nele que poderemos instalar uma voz que também não é a nossa, mas que diz ou tenta dizer a simultaneidade da proximidade e da distância, isto é, respeitar o que é dito por cada um desses textos construídos de um modo simultaneamente natural e artificial que recobrem os textos iniciais e que, nesse processo, em vez de os ocultarem, os abrem na medida em que os arrancam ao domínio da intenção, do desejo, da consumação da verdade.

Na exterioridade, portanto, de toda a verdade, de toda a declaração, na exterioridade das limitações e das verdades impostas pela especificidade dos materiais (a cor, a escrita), abre-se um caminho em que os nomes perdem o seu estatuto de autoria, tornando-se singularidades com tudo o que isso implica de fragilidade. Os nomes, agora apenas próprios – Ana, Paula – tornam-se índices de lugares, imagens de imagens esquecidas da origem, posições radicalmente desprovidas de razões.

Neste espaço de nomes puros, isto é, dos quais toda a responsabilidade foi retirada, anulada até à mortificação, podemos, então, tentar pensar os deslocamentos, os breves movimentos de aceitação/recusa, os movimentos puros que não conseguimos nomear nem, provavelmente, apreender.

Longe, portanto, da tentação do paralelismo que nos é imposto pelo livro – o livro é, tal como a autoria, uma instância a destruir, a recusar –, longe do diálogo/repetição sugerido pelos títulos, trata-se de reconhecer uma palavra inscrita na distância, distância tanto maior quanto é, aparentemente, formalmente, inscrita numa proximidade.

É preciso ler o poema *Obediência*. Ele pode ser aplicado à própria relação entre a palavra e a imagem: «Consentir é uma dinâmica de recusa» (67).

O que é recusado é, essencialmente, a *exposição*. Ana aceita a exposição, “obedece-lhe” porque ela é um imperativo real, um momento incontornável, mas não lhe confere um valor ontológico de verdade. Isto é, talvez, o mais importante destes poemas em que a carne e o sangue convivem, de modo aparentemente harmonioso, com a ordem de razões que os instala numa presença obsessiva. Mas só aparentemente. No fundo, o que verdadeiramente conta é a diferença: a diferença entre a imagem que se expõe, que se dá a ler e a outra, secreta, imperceptível, insinuada, porém: «Etérea sou/mas só no livro» (71).

Este verso poderia ser exactamente o contrário que não seria menos verdadeiro. Porque o que verdadeiramente marca estes poemas é o facto da multiplicidade, das vias, por vezes justapostas, outras contrapostas, mas nunca reencontrando, verdadeiramente, uma solução sintetizadora que anule a multiplicidade.

Onde em Paula há exposição, em Ana há dor e medo, nostalgia de algo que se não sabe; se Paula expõe, Ana situa-se sempre num ponto imediatamente anterior ao da exposição, onde é ainda possível uma mudança de rota: «Nenhum drama de perversão dirá o bastante/sobre a paciência» (7). Há, certamente, a confissão da impotência: «Esta a confissão de uma mulher/incapaz de cumprir o milagre» (11), mas o milagre existe, existe plenamente, ainda que afastado por um abismo. Por isso, o que falta é sempre o que mais importa: «Prefiro a pródiga imagem do que me falta» (15).

Eis a grande diferença entre o texto de Ana e o de Paula. Se este tende a uma incessante e repetitiva enunciação de uma verdade, o de Ana desdobra-se em passagens múltiplas, em movimentos de lateralização: «Somos luz comum, porém caminho/idêntico e diverso» (87).

Ana sabe que as palavras são prisões, que cada palavra, seja ela qual for, existe sempre na forma de um rasto que pesa, que se acrescenta ao peso do mundo, mesmo quando é palavra de liberdade. Ana possui a sabedoria do silêncio, aquele silêncio que só é possível quando o diálogo com o eu se tornou inútil, quando o eu atingiu o seu ponto de maior fragilidade: «Ficamos/então/no espaço mínimo/da pele/e eu ver-me-ei/uma só vez/liberta de palavras» (43), verso que deve ser aproximado deste outro, que o complementa sem que o complete: «E tu dás-me/o que eu sou: metáfora doendo-se alto onde acaba o texto» (51).

A palavra é, então, simultaneamente, objecto de dádiva e caminho de libertação. A dádiva da palavra corresponde, no entanto, ao gesto de se abandonar à nudez, de ser arrastada

para a nudez: «Olha-me: deita o olhar em meu vestido, tira-o/num gesto ébrio e precipitado como a um prisioneiro» (51).

Poderíamos dizer, pois, que há neste texto, uma história narrada apenas em fragmentos; a história de uma tentação: a da liberdade como verdade.

E é, talvez, essa fraqueza, tão humana, tão feminina no que de mais forte existe no corpo-alma da mulher que constitui a maior fonte de encanto destes poemas, doridos até à exaustão, intensos, auto-devoradores, mas ao mesmo tempo libertos desse processo de auto-destruição, precisamente pela fragilidade de um eu que, embora exaustivamente enunciado, se sabe existir sempre noutro lugar, e apenas aí, lugar fora de qualquer geografia, fora de qualquer mundo.

Mas é preciso, ainda, perceber que essa tentação é apenas isso: tentação. Ana sabe bem que a supressão da «distância entre o rio e a árvore» (39) é o efeito da «luz, tátil clarão, poema a crescer/na exaustão». O paradoxo crescimento/exaustão é a única forma adequada ao instante do clarão. Instante de verdade na sua mais absoluta precariedade, encontro da palavra e do corpo, da proximidade e da distância. E depois, logo depois, «Quis falar, mas o amor, sepultado amor, já era exclusão» (55).