

Título	O Ser Suspenso: Sobre António Ramos Rosa e Maria do Rosário Pedreira Sobre os livros de António Ramos Rosa, <i>O Aprendiz Secreto</i> , Quasi, V. N. de Famalicão, 2001 e Maria do Rosário Pedreira, <i>O Canto do Vento nos Ciprestes</i> , Gótica, Lisboa, 2001
Autor	Rui Magalhães
Keywords	Poesia António Ramos Rosa Maria do Rosário Pedreira Literatura Portuguesa Contemporânea
Origem	Publicado originalmente em <i>Ciberkiosk</i> , 2001.
Referência	http://sweet.ua.pt/~f660/docs/RR_MRP.pdf

«Há sempre uma não coincidência entre o espírito absoluto e a sua expressão»

Hegel

A poesia e o poético

Qualquer grande livro de poesia é, inevitavelmente, uma reflexão sobre o poético porque a escrita poética, por mais próxima que esteja do mundo das coisas, implica um afastamento essencial, uma suspensão da vivência das coisas na sua aparente imediatidade, o que implica um simultâneo enriquecimento e empobrecimento. O poeta sabe disso e mesmo que não seja essa a sua intenção primordial, a sua escrita manifesta esse deslocamento. Por isso, toda a poesia é da ordem do problemático e a relação do poeta com a sua obra é um elemento intrínseco à própria obra, ainda que esta relação possa ocorrer de múltiplas maneiras, incluindo a sua voluntária recusa.

A interrogação acerca do que pode ser o poético (não tanto a poesia que é apenas uma das formas possíveis do poético) permanece, por conseguinte, uma questão essencial que é recolocada pelo simples acto de escrever, pelo menos quando essa escrita não se aconchega na «literatura», isto é, na procura obstinada de ‘efeitos literários’.

Estes dois livros de Ramos Rosa e de Maria do Rosário Pedreira têm a incomparável virtude de se afastarem do literário aproximando-se, por isso, da sua própria essencialidade.

Mas o que pode aproximar estes dois livros tão diferentes, para além da quase coincidência temporal da sua publicação e desta atitude em relação ao ‘literário’? Diria que o que os une é o registo ontológico em que se desenvolvem e, no interior deste, uma ontologia do vazio ainda que diferentemente interpretada. Liga-os, ainda, a importância concedida à palavra, embora também neste caso, ela ocupe distintos lugares no interior das respectivas mundivisões.

Existe ainda uma outra razão para que fale, conjuntamente, destes dois livros. É que ambos foram, para mim, o revisitar de antigas revelações. Ramos Rosa foi, de todos os poetas portugueses, aquele que mais marcou a minha experiência da poesia, num grau só comparável aos casos de Rilke ou de Hölderlin. Durante um certo tempo mantive-me, no entanto, relativamente afastado desta poesia de tal modo que a leitura de *O Aprendiz Secreto* constituiu o revisitar de uma antiga paixão.

Quanto a Maria do Rosário Pedreira, não posso nunca esquecer a profunda emoção que senti, em plena livraria, ao ler o poema da contracapa do seu primeiro livro de poesia, *A Casa e o Cheiro dos Livros* (Quetzal, 1996) que permanece, até hoje, um dos textos poéticos de que mais próximo me sinto. Lembro-me também de ter, então, dito à autora que um dia escreveria sobre ela. Eis-me, pois, a cinco anos de distância, a cumprir essa promessa.

Mestria e pacificação

O livro de Ramos Rosa revela a mestria de alguém que há cinquenta anos escreve mantendo toda a sua força criadora e toda a profundidade de uma expressão que sem abandonar o seu espaço privilegiado, a palavra, se ergue ao nível cósmico, à relação mais íntima entre a palavra e o cosmos reflectindo os mecanismos de criação poética na sua ambivalência expressiva e cósmica e, ao mesmo tempo, na sua extrema (e absolutamente necessária) solidão. É toda a infinita sabedoria do poeta que se manifesta neste livro, todo ele feito à volta da ideia de construção. Mas manifesta, simultaneamente, aquele grau de sublimidade que lhe permite escrever «Não é altura de afirmar nada. Tudo deve permanecer oculto na sua inanidade (e unanimidade) inabordável» (p. 9), permanecendo, afinal, exactamente no mesmo ponto em que estava no momento em que a escrita se iniciava.

Livro em que o pormenor, «um vislumbre, uma pequena sombra» (p. 42) é essencial, em que a

breve sensação toca a maior profundidade, *O Aprendiz Secreto* desenvolve uma imensa e única metáfora material que põe em contacto os dois mundos: o das coisas e o das palavras (ou vice-versa). E este é, talvez, um dos pontos de maior proximidade com *O Canto do Vento nos Ciprestes*.

No entanto, enquanto o livro de Ramos Rosa se escreve num espaço de (pelo menos) aparente paz ou pacificação, própria de quem atingiu uma sabedoria e um despojamento que é o resultado de um longo exercício de vida, o livro de Maria do Rosário Pedreira existe numa infinita amargura, situando-se num momento de vida em que o maior conhecimento é ainda impotente para apaziguar a dor da mais infinita desolação. Esta diferença – compreensível pela diferença de idades dos autores é, todavia, mais do que isso: remete para distintos modos de existência. Enquanto em Ramos Rosa a poesia é uma deliberada e compulsiva convocação do poético, donde deriva a concepção da poesia como um quase ofício, constantemente exercitado, a escrita de Maria do Rosário Pedreira parece ser desencadeada por um certo número de imagens essenciais dependentes de particulares ‘acontecimentos poéticos’; aparentemente é necessário um certo tempo para que a sua relação com o mundo se condense numa particular sensibilidade, numa imagem fundamental que abre para o questionamento do sentido das coisas. Dir-se-ia que se em Ramos Rosa o poético é o seu único modo de existência, Maria do Rosário Pedreira existe num mundo em que o trágico é sempre concreto e mesmo que admitamos que a poesia existe antes da própria escrita, existe sob a forma de um vazio que é de natureza eminentemente mundana.

Qualquer um destes livros situa-se, portanto, num espaço de luta: do poeta contra os limites da dizibilidade; do poema, enquanto forma de vida, contra o risco da insignificância.

Ambos os textos são, assim, uma aproximação ao essencial, àquele espaço onde a existência se confronta, de modo mais ou menos directo, com os seus limites intrínsecos. Num caso como no outro, se trata, pois, de construção: do poema como metáfora inabitável ou da sombra infinitamente dolorosa da solidão.

A ausência suspensa

O extremo encanto (e encantamento), sempre magoado, de *O Canto do Vento nos Ciprestes* – livro de pequenas histórias de vida e de morte, de solidão e de desespero, de memória e de abandono – reside, em grande medida, no jogo de reenvios entre a mais íntima simplicidade dos sentimentos e a cosmogonia (e cosmologia) que, simultaneamente, reflecte essa simplicidade e é reflexo dela. Nisto se afasta de Ramos Rosa onde este tipo de reenvio se configura como repetição porque tudo é, desde o princípio, equivalente.

O livro de Maria do Rosário Pedreira é, pois, marcado pela continuidade e pela descontinuidade, simultâneas e indiscerníveis, do eu mais frágil e da fragilidade intrínseca do criador. Do mundo e do próprio eu enquanto o eu é totalmente pobre, tão pobre que nada é seu e tudo do outro (p. 63). De um outro tão infinitamente afastado como infinitamente próximo, nos seus restos, nos seus traços, no próprio eu abandonado que só vive por essa distância e que, desse modo, torna a distância uma espécie dramática de proximidade. Tudo se condensa no outro enquanto distância, enquanto ausência. Poesia, pois, feita de ausência, poesia que afirma a ausência e, simultaneamente, a suspende. Esta ausência suspensa constitui, talvez, o núcleo da experiência poética que nos transmite este livro. E não menos importante para a sua compreensão é o facto de essa distância se manifestar através de circunstâncias múltiplas (morte, separação) mas que são sempre equivalentes, como múltiplos são os interlocutores deste monólogo, ou, pelo menos, a sua circunstancialidade.

Há, nestes poemas um desejo obstinado de diurnidade, de plenitude: o que seria a presença, o encontro; mas há, precisamente no mesmo tempo e sobre a mesma linha, mais do que a tentação, a certeza da irrevogabilidade da distância, a impossibilidade do acontecimento de que o poema é, ao mesmo tempo, a expectativa e a (não) memória. *O Canto do Vento nos Ciprestes* é, por isso, o choro de alguém que, mesmo sem sair a porta, conhece profundamente os segredos do mundo. O livro desenvolve-se, assim, em dois registos inteiramente distintos que correspondem, um, aos poemas inicial e terminal e o outro a todos os que entre eles se encontram, desenhando, desse modo, um espaço de asfixia que é o modo próprio de ser deste eu que espera o que sabe que não virá e de que estaria pronto a fugir, caso a vinda se concretizasse.

Sentimos, assim, quase insensivelmente (e o paradoxo é aqui, estritamente necessário), que o amor não é (apenas) um sentimento, mas o modo de ser, o único que tornando o sujeito pobre o torna infinitamente rico porque lhe permite ser aquilo que é, mesmo que isso seja, absolutamente nada, ou, numa versão positiva, simples testemunha.

Opera aqui, é preciso sublinhá-lo, uma teoria da dádiva: e é só aí que a palavra existe plenamente: como a insistência na afirmação da beleza da criação, desse modo cumprindo o eu a sua função de testemunha e de interlocutor, função para que foi expressamente criado. A dádiva – equivalente à vida – só existe como absoluta e infinita, como apagamento de quem dá e por isso o amor é, aqui, a metáfora, a única metáfora de todo o livro ou, pelo menos, a única que não tem o «efêmero estatuto de metáfora» (42). Sobretudo porque é, essencialmente, metáfora de si mesmo.

E o amor é não mais do que o choro de um ser frágil, ponto singularmente imaterial entre dois tempos de conhecimento do ser: o sentido e a intensidade do ser intrinsecamente frágil que existe no interior de um saber ontológico constantemente convocado sob a forma de ligações entre o sentimento e a natureza, por exemplo, o que longe de atenuar a intensidade da existência sofrida antes a intensifica, elevando-a ao plano cósmico.

Um dos elementos poéticos mais importantes deste livro reside numa indecidibilidade essencial entre o cosmológico e o individual: nunca sabemos, verdadeiramente, qual plano é o originário. De modo que constituem-se duas séries paralelas e simultâneas que constantemente reenviam de uma para a outra o que faz com que a simplicidade deste livro seja só aparente: funciona apenas se o lermos nas suas partes, poema a poema, enunciação a enunciação, ou mesmo quando, reconhecendo a arquitectura ontológica do sistema poético, a separamos da dimensão imediata, isto é, do choro do sujeito poético.

A criação do mundo, como a sua alma é a forma englobante e, por contraposição, intensificadora, da distância onde tudo se inscreve e onde tudo existe. Por isso o criador carece de uma constante afirmação da beleza da sua criação.

Por caminhos distintos, Ramos Rosa e Rosário Pedreira chegam a um espaço idêntico em que

a distância é o elemento de ligação.

Melhor, no entanto, do que reconhecermos a situação deste sujeito sempre central, a sua fragilidade, como metáfora do homem no mundo, será sublinhar, por conseguinte, a indecidibilidade entre as duas séries, afirmar a sua sobreposição contínua e constante. Deste modo, um livro que parece quase excessivamente centrado no sujeito lírico, abre-se a uma ontologia do indecidível onde o que vale é, precisamente, a negação das metáforas, aquilo que se perde na metáfora, aquilo que só poderia ser dito literalmente mas que, ao sê-lo, corre o risco de se tornar mera expressão de sentimentos. Daí a função capital desempenhada pelo poema de abertura, *A criação do mundo* e pelo poema final, *Anima Mundi*.

Em Maria do Rosário Pedreira, também as palavras obedecem a uma lógica dupla do tudo e do nada. Poemas feitos de sensações e não de palavras, estas limitam-se a tentar calar o choro, mas de uma forma tão convulsiva e repetitiva como ele. É por isso que as metáforas são quase sempre cósmicas operando como elemento de ligação (de conhecimento) entre dois planos (ou seres) que, inseparáveis, estão, todavia, separados.

Não se trata, nunca, de explorar os efeitos da aura da palavra, os seus equívocos, as suas indecisões ou indecidibilidades semânticas e semióticas como acontece tantas vezes em Ramos Rosa. É antes uma poesia imediatamente feita de sentimentos: a linearidade textual insinua-nos essa imediatidade, mas, no entanto, no seu conjunto, o livro constrói (ou reconhece) uma mediação: o que se exprime não são os sentimentos imediatos do sujeito lírico, mas o espaço onde esses sentimentos ressoam infinitamente, tornando o sujeito quase uma forma de eco. Daí uma das formas mais essenciais em que esta poesia se desenvolve: a indecidibilidade.

Mas, por outro lado, a distância (do outro) implica o apagamento das palavras e, conseqüentemente, a indiferenciação de todas as coisas na medida em que não podem ser nomeadas. Donde a existência seja feita de silêncio. Só a palavra (do outro) tem o poder de fazer com que as coisas falem: «Na tua boca cantou subitamente uma voz./ E, ao dizeres o meu nome na rede de um abraço,/o rio que outrora bordava o campo emudeceu/com as suas pedras lisas. Então, foi possível// ouvir o vento soprar nas asas das borboletas/ e os lagartos recolherem-se nos veios dos muros/ e o sol ferir-se nos espinhos das roseiras.» (p. 15). A voz

do outro apaga os ruídos do mundo, os ruídos que criam a ordem visível (e, dir-se-ia, natural) do mundo, deixando então ouvir a natureza profunda de todas as coisas. Mas, ao mesmo tempo, essa transmutação é mais ilusória do que real, em razão do seu carácter momentâneo: «bordar uma toalha/para logo a manchar de vinho» (p. 22) e «Se não me amas, porque me avisas assim da dor?» (p. 23).

As palavras são, por conseguinte, algo de essencial nestes poemas, não precisamente ao nível da construção do poema mas ao nível da construção da realidade de que o poema é, simultaneamente, condição e expressão. O poema constitui-se como o único modo que possibilita a existência das coisas, embora sempre no modo da distância. O poema existe porque não existe a voz do outro; e o outro é presente apenas porque o poema existe: «Se terminar o poema partirás (...) não estarias aqui se eu não escrevesse» (p. 28).

No entanto, a convocação do outro pela escrita é, ainda, um acto de uma extrema fragilidade; não só pelo inevitável círculo que encerra e em que se encerra, mas porque o outro indisponibiliza a sua presença, furta-se à convocação: «Mas agora pedes-me que pare, que fique por aqui» (p. 27). Porquê? Porque essa a sua natureza, essa é a natureza de todas as coisas, destino inscrito desde a gênese, nessa fragilidade essencial que exige a constância do testemunho.

Tudo está, pois, dependente de um olhar e de uma palavra. O risco do total apagamento é tão constante como é inevitável.

E, no entanto, não o esqueçamos, é do amor que sempre se trata. De um amor no qual reside a possibilidade de existência do mundo. Mas que amor é este que, desde o início, vive da desesperança, do conhecimento da impossibilidade: «O meu mundo tem estado à tua espera; mas/não há flores nas jarras, nem velas sobre a mesa» (p. 13). Amor que reflecte a contingência de tudo, amor impossível, mas, por isso mesmo, mais amor, amor mais absoluto.

Em rigor poder-se-ia dizer que nestes poemas, Maria do Rosário Pedreira, colocando-se do lado do impossível constrói uma poesia que, diferentemente da de Ramos Rosa se não liga ao indizível, mas se instala, dolorosamente, no invivível da existência como distância, como

espera do que não pode ser. Todo o livro (toda a existência?) está suspenso de uma palavra que é gesto, que é a história não escrita do mundo.

É preciso ainda falar da beleza destes textos. Uma beleza de imagens que condensam os sentimentos e que, simultaneamente, constituem os pontos onde as duas séries se encontram, dando forma e visibilidade a algo que pertence a um outro regime ontológico, ao invisível: ao apenas perceptível.

Dessa beleza fazem parte elementos tão aparentemente abstractos como a reversibilidade entre o eu e o outro que pertence ao mesmo regime de sentido que a reversibilidade entre o sujeito e o mundo.

Se os poemas de Maria do Rosário Pedreira existem num registo eminentemente lírico que bebe as suas origens no romantismo, desenvolvem-se, ao mesmo tempo, numa extrema precaução metafísica, sabedora de que a metáfora é, muitas vezes, um modo eminentemente artificial de gerar efeitos poéticos. A metáfora é uma prisão: «o meu amor (...) sangra quando o encerram em metáforas» (18) ou «(...) quando morrer de amor/não tinha ainda perdido o efémero estatuto de metáfora» (p. 42).

As metáforas são, em muitos casos, em Maria do Rosário, tão elementares que se negam como metáforas, tornando-se imagens concretas, simplesmente desenhadas por uma suavidade discursiva que penetra no âmago da precariedade da existência e que nos faz a nós, leitores, desejar o poder demiúrgico de criar um mundo onde as palavras essenciais como os acontecimentos essenciais não fossem escondíveis (cf. p. 68) e onde estes poemas, exactamente estes, não precisassem da distância como seu alimento natural.

Uma ontologia do essencial

Há, em *O Aprendiz Secreto*, uma espécie de abandono da arte poética (ou melhor: da arte da poesia), uma espécie de cansaço da arte, de cansaço da construção na medida em que, enquanto tal, não pode libertar-se completamente do artifício. Agora não há espaço para continuar a construção da forma quase metódica que tinha sido tão característica do autor.

Tudo está dito excepto o que não pode sê-lo, como escreve num outro livro publicado pouco tempo depois: «O que poderia dizer eu já o disse/ e nunca o disse Ou talvez nunca o direi/ E é nessa extrema margem da minha ignorância/ que escrevo com os olhos fechados para ver/ o que nunca poderá ser visto ou que eu vejo sem ver (...)/ Por isso poema é um desvio oblíquo/ uma distância que avança para outra distância» (*Deambulações Oblíquas*, Quetzal, 2001, p. 15).

Em *O Aprendiz Secreto*, não se trata já de explorar caminhos, de suscitar aberturas. O tempo da exploração é um tempo passado inteiramente integrado, no entanto, no tempo presente que é, essencialmente, um não tempo. Agora, o poeta e a obra são uma e a mesma coisa e trata-se, simplesmente, de o dizer. Mas esta ‘nova forma’ não significa o encerramento de um percurso, mas antes a mais pura identificação com ele. Significa a compreensão definitiva do carácter circular desse percurso. Longe de significar uma passagem do poético ao reflexivo, representa antes a condensação poética naquilo que é a sua incontornável essência: a impossibilidade de dizer o que mais importa, sendo que, no entanto, na manifestação dessa impossibilidade algo de radicalmente essencial é dito.

O ser e a separação inscrevem-se, agora, mais do que nunca, numa espécie de fita de Moebius e toda a poesia se torna esse não percurso. Da pluralidade (de caminhos, de suscitações pela palavra), passa-se a uma unidade, a da obra, de que a construção é a face visível. É, afinal de uma nova forma de repetição que se trata; repetição que foi sempre uma das palavras-chave do gesto poético roseano que esclarece: «Alguns dizem que eu escrevo de mais/ como se tivesse escrito alguma coisa/ Não, todas as minhas inscrições foram acenos/ a algo que nunca atingi/ e que era a única coisa que eu desejava dizer// Sei hoje que talvez não fosse nada...» (*Deambulações Oblíquas*, p. 35).

O mais notável n’*O Aprendiz Secreto* é, talvez, o modo como a poesia e a reflexão se entrelaçam, se unem num discurso que, todavia, nada tem de híbrido. Como se o poema – que é, em Ramos Rosa, sempre reflexivo – se encontrasse, de súbito, perante a necessidade de se olhar não tanto na sua vertente propriamente criadora, mas nas condições em que essa dimensão se exerce, nesse espaço mágico em que as palavras são o caminho não para as coisas, mas das próprias coisas.

Pausa sem paragem, reflexão sem suspensão da criação propriamente poética, *O Aprendiz Secreto* é ainda, na sua natureza mais íntima (e secreta), a afirmação da indistinguibilidade da obra e do mundo, de um mundo que não é outra coisa do que o ser na multiplicidade das suas formas, reais e possíveis, visíveis e invisíveis. Corresponde, de certa maneira, à coincidência plena da distância e da proximidade, isto é, ao modo próprio de tudo ser, na sua diferença entre plenitude e possibilidade, entre nocturno e diurno, entre continuidade e diferença: «A continuidade do tempo é a sucessão de presenças e ausências, de elevações e quedas, de desaparecimentos no seio do aparecer, de enxames de sombras nos círculos luminosos» (p. 43). Este livro é, por isso, simultaneamente, a imagem e o facto da indissolubilidade da obra e do ser na sua separação e nas formas da sua continuidade.

O inexprimível

Se a poesia existe porque existe o inexprimível (*O Aprendiz Secreto*, p. 64), o que Ramos Rosa nós dá neste livro é a teoria concreta da nossa relação com esse inexprimível. A construção é, assim, e quase paradoxalmente, a do próprio inexprimível, tudo se processando num círculo infinito que se não tem, evidentemente, saída, não tem, também, nenhum ponto que possa ser visto como entrada. Neste contexto, compreende-se que a construção não é metáfora de coisa nenhuma: não é imagem da criação do poema nem da construção da vida: é o próprio facto da indissolubilidade dessas duas coisas. Se «A construção da morada é sempre uma reconstrução do corpo» (p. 74) , não é menos verdade que «A finalidade da construção não é a obra acabada para ser habitada finalmente na tranquilidade de um repouso merecido» (p. 71).

A construção justifica-se no próprio ser, na fractura que lhe é inerente. A separação não distingue duas coisas ou duas naturezas mas dois modos do mesmo. O vazio é o plano subjectivo (ou melhor, em linguagem fenomenológica, o noético) dessa fractura. Distingue, também, dois pólos.

O construtor habita o vazio porque sente a distância como pura negatividade e não, ainda, como possibilidade do encontro. É a mudança radical deste modo de sentir que deve ser

propiciado pela construção; que é a construção. Por isso, «A habitação será, assim, uma realização do ser, reconhecida como abertura essencial da terra e consagrada, na sua mudez, como a energia livre que reúne em si o vazio e a plenitude» (p. 67). Ou ainda: «A construção revela (...) a sua essência unitária e criativa, na medida em que se torna habitação pura de um espaço unificado e novo» (p. 68).

Mas o que faz nascer este movimento? Por um lado, a vivência do mal-estar; por outro, alguma coisa, no interior do ser, que indicia o segredo do próprio ser; vejamos como Ramos Rosa dá conta deste duplo processo: «Tudo se passa como se uma verdade oculta a cada momento ameaçasse a soberania da verdade aparente dos nossos hábitos (...) Essa verdade, que é a verdade do corpo e dos sentidos, foi suprimida pela visão que a integrou em si, apagando-a completamente na sua visibilidade imediata e na sua presença total. Mas entre a visão e os sentidos a diferença subsiste sempre e essa diferença manifesta-se na iminência de algo desconhecido ou num mal-estar ou ansiedade inexplicável. É esta parte secreta do ser que se subverte violentamente quando o construtor se entrega ao fluxo criativo» (p. 72).

Simultaneamente, «A construção não seria possível sem uma nesga de luz ou uma pequena formação do espaço se não se tivesse constituído no abismo obscuro da psique do construtor» (p.57). Ainda aqui encontramos a conjugação de factores objectivos e subjectivos. O construtor é (não representa) a dimensão de suspeita do ser, de suspeita da distância que fende a unidade. Todavia, é também esta distância a condição do (re)encontro das partes.

É, por outro lado, nesta nesga de luz que emerge o instante, isto é, aquele momento privilegiado em que o construtor e a construção se tornam, de facto, uma participação no ser. Como escreve Ramos Rosa, «O ser é assim a construção de si mesmo» (p. 29) e a própria distância é produtiva. O construtor não se opõe ao ser; está ligado a ele indissolivelmente e a construção visa, simplesmente, preencher o vazio (que é ainda ser) com o espaço da habitação: «A habitação será, assim, uma realização do ser, reconhecida como abertura essencial da terra e consagrada, na sua mudez, como a energia livre que reúne em si o vazio e a plenitude» (p. 67).

Tudo se passa, pois, no interior do ser, na passagem do ser que aspira à unidade; mas mesmo

esta unidade é já originária: «A habitação terrestre do ser reconciliado no seu espaço inicial e na sua pura finalidade originária» (p. 61).

Todavia, na unidade do ser existe uma falta essencial, um lugar onde emerge o desejo. O construtor nasce dessa falta, do desespero que ela provoca em si: «O construtor sente como ninguém a inexistência de indícios divinos tanto na realidade exterior como no seu interior. É na mais completa solidão que se inicia a sua construção...» (p. 30). E essa construção não tem outro objectivo que não seja a reposição da unidade originária: «Todo o gesto construtivo tem como objectivo essencial a integridade do ser» (p. 55).

O não ser do ser – o vazio – é o efeito da nomeação, do homem que institui a separação pela ruptura com as ligações naturais, com a unidade original. É uma separação que, todavia, desde o início espera pelo construtor. A visão é instituidora da diferença. Mas, em contrapartida, a construção, enquanto ultrapassagem desse abismo imanente ao ser, constitui um movimento em que todas as diferenças, todos os vazios, todos os abismos, são integrados numa unidade que recupera a continuidade: «O que há de inesperado e surpreendente em cada gesto construtivo é a emergência, através do vazio, de um ser uno que se projecta, de diferença em diferença, e todas as diferenças unifica no seu impulso ao mesmo tempo imemorial e inovador» (p. 60).

Vemos, deste modo, que em Ramos Rosa, a poética só pode ser pensada como ontologia porque a palavra, o acto original da nomeação se inscreve no espaço de simultaneidade da «flexibilidade da brisa e o peso maciço do ser» (p. 15). Daí a importância do instante (dimensão ontológico-temporal privilegiada pelo autor: «Celebrar o instante é consagrar a unidade na diferença e a sua virgindade inicial como a possibilidade da contínua renovação do ser» (p. 14).

O instante é o ponto em que a distância se compreende como a essência do encontro: «A essência da distância é a essência do encontro, do espaço renovado. Sem a distância nenhuma construção poderia ser habitável nem nenhum horizonte visível» (p. 28).

Sem distância não haveria encontro mas coincidência inconsciente: «É então que ele encontra a forma do ser como se o longínquo se tornasse acessível na distância» (p. 24) e «O mundo

surge então como criação do mundo...» (p. 36).

O presente, sobretudo sob a forma do instante, é a dimensão essencial porque é nele que, sob certas condições – precisamente aquelas que o construtor visa convocar – a origem e a finalidade se conjugam. Isso será a obra, noção onde se notam inequívocas ressonâncias alquímicas, por efeito da palavra que é o agente da transmutação: «O corpo, então, sente-se contemporâneo e cúmplice do grande círculo do ser em que os montes, o mar (...) são presenças vivas dele próprio reencontrado no espaço solar da unidade natural» (p. 74).

Conclusão

Se a poesia de Ramos Rosa é um infinito monólogo com o ser no interior de uma ontologia inequivocamente optimista, a de Rosário Pedreira é um diálogo com as sombras onde não há qualquer hipótese de ‘salvação’. A uma materialidade indeterminada em Ramos Rosa opõe-se, em Maria do Rosário Pedreira, uma materialidade concreta e impenetrável. É, pois, mais de impenetrabilidade do que de indizibilidade que esta poesia nos fala; o inexprimível é a própria vida, a ausência de espaço, essa espécie de asfixia. Mas a saída não seria a expressão: «Nenhum poema/ podia ser o chão da sua casa» (*O Canto do Vento nos Ciprestes*, p. 18). À ideia de uma possível saída opõe-se o segredo «Mas se há naufrágio guarda-se segredo da tragédia» (p. 71). E opõe-se, ainda mais radicalmente, esse gesto absolutamente incomensurável e indescritível «de quem subiu /à escarpa e, iludindo a arquitectura da luz, espreitou/ impunemente no decote do mundo e lhe arrancou a alma» (p. 71).

E, no entanto, há uma relação essencial com o mundo que obedece à lógica do paralelismo: «Quando me abraças pulsa nas minhas veias a convulsão/ das marés e uma canção desprende-se da espiral dos búzios» (p. 25). É essa relação que constitui, afinal, os «retratos efémeros» (p. 71) e autoriza esse extraordinário verso que diz: «Os vermes/alimentam-se dos sonhos de quem morre» (p. 31). O choro encontra, assim, a sua dimensão de algum modo gloriosa.

O que existe de comum entre Ramos Rosa e Maria do Rosário Pedreira é, sobretudo, o facto de a poesia estar sempre antes das palavras que a exprimem, num antes que, por não ser temporal, pode também ser depois. Trata-se de uma prioridade ontológica que anula qualquer

hipótese de cosmética literária ou ideológica. Em ambos estamos perante um sentimento de ser que as palavras circundam, indiciam, insinuam, mas também, simultaneamente, obscurecem e afastam, precisamente pela sua quase extrema materialidade, pelo sempre presente risco da metáfora. E estamos, seguramente, perante duas extremamente belas e tocantes obras.