



Fernando Guimarães

Porto, 1928

Tal como António Ramos Rosa, revelou-se como poeta na década de 50, mas em rigor a sua estreia foi anterior, dado que o seu primeiro livro, *A Face junto ao Vento* (1956), veio a lume antes de *O Grito Claro*.

Ao pendor reflexivo da sua poesia, cedo se associou a escrita ensaística publicada em revistas, designadamente na *Árvore* e naqueloutra que Fernando Guimarães co-dirigiu – *Eros* (1951-1958), bem como em edições autónomas e regulares de reflexão crítica que remontam ao seu primeiro ensaio — *O Problema da Expressão Poética*, de 1959.

Os seus vários estudos sobre a poesia portuguesa – do Simbolismo até à actualidade – constituem referências bibliográficas fundamentais, e a sua reflexão sobre questões da Modernidade tem-se construído no cruzamento fecundo com a sua formação académica de Filosofia (vd. *Poesia Portuguesa Contemporânea e o Fim da Modernidade* (1989), *Os Problemas da Modernidade* (1994)). Mais recentemente, em *A Poesia Contemporânea Portuguesa* (2002), retomou, com oportuna lucidez, algumas das suas leituras das obras de poetas, do final dos anos 50 aos anos 90.

A problematização da linguagem e a interrogação ontológica ligadas a uma reflexão estética que abarca o diálogo da literatura com as outras artes, têm constituído os núcleos geradores da sua actividade poética, regularmente organizada em livros, de que se poderão destacar *Os*

Habitantes do Amor (1959), *As Mãos Inteiras* (1971), *Tratado de Harmonia* (1988), *O Anel Débil* (1992) e *Lições das Trevas* (2003), para além de não serem de todo alheios àquele que tem sido também o seu importante trabalho de tradução de poesia estrangeira (Byron, Keats, Shelley, Dylan Thomas...), realizado individualmente ou em colaboração com Maria de Lourdes Guimarães.

Os lugares da imagem na poesia de António Ramos Rosa

O lugar que em António Ramos Rosa a imagem desempenha talvez justifique que esta seja considerada não só em relação ao poeta, mas também na sua evolução ao longo dos tempos. Sendo assim, poderíamos pôr esta questão: Qual é o lugar da imagem na poesia? Se olharmos para o passado, verifica-se que os preceptistas tendiam a considerar especialmente as “imagens engenhosas”. É o que faz, por exemplo, Francisco Leitão Ferreira na sua *Nova Arte de Conceitos*, um tratado de retórica publicado em 1721 dentro das coordenadas do Barroco. As imagens engenhosas eram figuras como é o caso da metáfora ou do “conceito”, se dermos a esta última palavra o sentido que lhe era atribuído na época barroca. Ao considerarmos, agora, um preceptista como Cândido Lusitano que, também no século XVIII, opta francamente pelo Classicismo, verificamos que a imagem nos aparece, um pouco surpreendentemente, referida à “fantasia”. É o que se pode ler na sua *Arte Poética*, a qual foi publicada em 1748, isto é, cerca de 25 anos após a *Nova Arte dos Conceitos*. Mas a surpresa que poderíamos ter tido ao encontrar uma palavra como fantasia, tão cara aos românticos, logo desaparece se estivermos atentos a uma passagem como esta: “a fantasia pois unida com o entendimento (e por isso obrigada a procurar algum verdadeiro) pode, e costuma produzir imagens, que ou directamente são para ela **verdadeiras**, ou que directamente parecem tais ao entendimento”.

Há aqui, nesta noção de fantasia, uma certa ambiguidade que tem raízes no pensamento grego, mais precisamente no de Aristóteles que, no *De Anima*, embora a distinga da razão, admite que ela contribui para uma visão do inteligível no sensível. A fantasia ou imaginação é *phaos*, luz. Esta apresentação ou possibilidade de ver que em Aristóteles é ante-predicativa, abre caminho para a aceitação de uma verosimilhança a que Cândido Lusitano, como acontecerá com a generalidade dos retóricos do Neo-Classicismo, se mostrará favorável.

A noção de imagem, efectivamente, está muito ligada à de visualização ou visualidade. Não é raro ela ser associada a um referente físico, à *loci descriptio*. Da fantasia, para que tende a imaginação, passaríamos

para a imitação - a celebrada mimese - que tanta influência há-de exercer no pensamento estético até ao Romantismo.

A reacção romântica relativamente ao Classicismo veio pôr em questão certos pressupostos que convinham a este, nomeadamente uma tradição retórica onde o peso de Aristóteles, Horácio ou Quintiliano se fazia sentir no campo da criação artística, sobretudo na literatura e nas artes plásticas. A imagem do mundo – onde pesava uma cosmologia ou, mais alargadamente, uma metafísica de raiz aristotélica – sofre uma verdadeira convulsão. Essa imagem, no campo da literatura, encontra um elemento mediador que já não é de natureza cosmológica. Tal elemento, que é a linguagem, vai centrar-se no homem. O paradigma da cosmologia é substituído pelo da filologia ou, mais alargadamente, pelo das ciências humanas.

Cada vez mais se afirma o papel que a dimensão verbal desempenha na expressão literária, nomeadamente na poesia. Shlegel refere que a “realidade mediadora de que se serve a poesia é precisamente a mesma pela qual o espírito humano toma consciência e sustenta as suas representações para as exprimir: a linguagem”.

Ora na linguagem não há apenas uma dimensão lógica que permita atingir a verdade. Pode haver, como diz também Shlegel, uma “invenção artística”, a intervenção transfiguradora de uma poética. E precisa esta noção: “a poética é o que nos eleva para além da realidade comum em direcção a um mundo de fantasia”.

Eis de novo a fantasia! Mas, neste novo contexto, ela não é a *phantasia* que supunha o preceptismo clássico, o qual deriva de um conhecimento sensorial através do qual a realidade se vê e sente. A fantasia a que se refere Shlegel é já uma disposição criativa; é, como nos diz, a “invenção artística”.

A imagem, entendida como forma de apropriação do mundo, fica a oscilar entre a sua apresentação e a sua modificação. Com efeito, a imagem do mundo pode ser tanto a representação da realidade como a constituição verbal que permite mediar a figura do mundo. Neste último caso, os pre-

ceptistas falariam em *elocutio*. Mais uma vez haveria aqui uma referência figural. Mas, neste caso, as figuras, que poderiam ser, por exemplo, a metáfora, o símbolo, etc., não se pautam já pela imitação ou mimese, mas pela verosimilhança. Há a considerar aquela “invenção artística” a que se já deu particular ênfase. Passa-se da representação para a apresentação. Como dirá mais tarde Paul Klee, “a imagem não reproduz o visível; torna-se visível”.

Abre-se naturalmente a partir dos românticos o caminho para a poesia moderna. Nela, a imagem deriva para a constituição de figuras que, a partir de uma mediação verbal, promovem uma multiplicidade de sentidos. Octavio Paz, num capítulo de *El Arco y la Lira* que dedica à imagem, diz que o poema não tem mais sentido que o das suas imagens. Mas importa acrescentar que a imagem acaba por ser expressa por uma palavra que tem múltiplos sentidos, pois, de outro modo, a leitura que se fizesse não seria mais que uma espécie de descodificação que impeliaria a imagem do que é enquanto tal para um outro plano, o da conceptualização. O sentido da imagem é, pois, essa multiplicidade.

Octavio Paz é um autor que soube situar-se com a sua obra numa modernidade sobre a qual reflectiu lucidamente. O interesse que lhe mereceu a imagem relativamente à linguagem poética está também presente em outros escritores desde Reverdy ou André Breton, que nos anos 20 acompanham as movimentações surrealistas, a Dylan Thomas que, entre os anos 20 e os anos 50, irá assentar a sua poesia, como nos diz, numa “multidão de imagens” que se perseguem e, entre si, divergem para que cada uma delas se desenvolva numa “constante aparição e destruição”.

Há uma nova experiência que afecta a poesia tal como ela se vai escrevendo em várias latitudes e em várias línguas – aqui limitamo-nos a exemplificar com autores de língua espanhola, francesa e inglesa –, experiência essa que não podia deixar de se fazer sentir no caso da poesia portuguesa.

É nos anos 50 que se situa o início da obra de António Ramos Rosa. A imagem desempenha também um papel importante na sua poesia. De certo modo é da influência surrealista que ela se há-de aproximar,

sobretudo a partir de uma direcção própria que lhe soube imprimir Paul Éluard. O *imagismo* deste poeta que acompanhou de perto o Surrealismo, mas que nele encontrou outras derivas, conseguiu corrigir algumas das arbitrariedades e alguns dos equívocos tão frequentes na escrita dos seus companheiros mais ortodoxos.

A influência surrealista no limiar dos anos 50 foi particularmente importante para a nossa poesia. O Surrealismo retomava um ideal de modernidade que vinha das vanguardas. E aqui surge um equívoco. O aparecimento do versilibrismo com os modernistas, nomeadamente Fernando Pessoa, era interpretado apenas como uma das mais radicais manifestações de vanguarda. O Surrealismo veio dar ao versilibrismo um aprofundamento que passava também por uma libertação da imaginação; mas continuava muito próximo daquele sentido assumidamente negativo – contra a tradição, o passado literário, etc. – que vinha das primeiras vanguardas. Repare-se em poetas como Vitorino Nemésio – cuja obra surge antes do surto tardio do nosso Surrealismo – e de outros poetas mais novos que, todavia, se afirmaram antes dos da geração da *Árvore*, nomeadamente Ruy Cinatti, Sophia de M. B. Andresen, Eugénio de Andrade ou Jorge de Sena. Eles vieram ao encontro de uma expressão poética já longe das veleidades vanguardistas. Por exemplo, em relação aos surrealistas há um afastamento quanto a certos processos, desde as associações livres ao *cadavre-exquis*, compensado pelo modo como se fazia uma exploração do imaginário a que o exemplo de Éluard vinha dar um novo relevo.

De Paul Éluard, o n.º 3 da *Árvore* publica o prefácio do livro *Poesia Involuntária Poesia Intencional*, onde se retoma a bem conhecida afirmação de Lautréamont segundo a qual “a poesia será feita por todos”. Daí a aceitação de que “as palavras dizem o mundo e dizem o homem”. E acrescentar-se-á: “o poeta, na mira das obscuras notícias do mundo, restituir-nos-á as delícias da mais pura linguagem, a do homem da rua e do sábio, da mulher, da criança e do louco”.

É efectivamente no jogo entre uma poesia involuntária – por onde,

nomeadamente, passavam os veios da imaginação surrealista – e a intencional – por onde passava o sentido possível das ideologias – que se iria decidir a posição assumida por alguns poetas dos anos 50. António Ramos Rosa foi particularmente sensível a tais tensões. No texto que serve de apresentação ao primeiro número da *Árvore* – texto não assinado, mas onde se evidencia a contribuição de Ramos Rosa – diz-se o seguinte relativamente à poesia: “o seu fim é eminentemente social mesmo quando a sua mensagem é pessimista”, o que não a impede de “agir sobre o mundo”.

Note-se, no entanto, que uma interpretação demasiado presa à letra desta afirmação poderia conduzir a uma opção de tipo neo-realista que já era vista com a maior das desconfianças; por isso, surge de imediato a necessidade de pôr fundamentadas reservas quanto a tal ponto de vista: “não pode haver razões de ordem social que limitem a altitude ou a profundidade dum universo poético, que se oponham à liberdade de pesquisa e apropriação dum conteúdo cuja complexidade exige novas formas”.

A afirmação deste universo poético faz com que António Ramos Rosa se debatesse com algumas ambiguidades. Em “A poesia é um diálogo com o universo”, que sai no último número da *Árvore*, Ramos Rosa recorre ao pensamento de Tristan Tzara que igualmente se confronta com ambiguidades semelhantes: “A poesia não tem que exprimir a realidade. Ela exprime-se a si mesma. Mas, para ser válida, deve incluir-se numa realidade mais larga, a do mundo dos vivos.” As ambiguidades e os equívocos oscilam entre uma referência existencial humana, a especificidade do poético e uma filosofia total que, como dizia Tzara, correspondia a uma humanista “realidade mais larga” a que o pensamento marxista não era alheio como efectivamente o não foi para ele.

É dentro deste contexto que podemos ler poemas como o “Poema dum funcionário cansado” ou “O boi da paciência” – que saíram no livro *O Grito Claro* (1958) – ou, tendo aparecido no primeiro número da revista *Árvore* (1951), “Viagem através duma nebulosa”, o qual se abre para um mundo imaginário mais desenvolvido.

Mas a poesia, de Ramos Rosa evoluiu e o seu imaginário ganhou então

outras dimensões. Dir-se-ia que as imagens passaram a ocupar outros lugares, na procura de uma expressão libertadora. Aparece, deste modo, o que seria um outro “mundo aberto”. Não é na realidade que se procura a origem directa das imagens, como acontece nos dois poemas citados de *O Grito Claro*, mas, como diria Breton, é “o imaginário que tende a tornar-se real”.

Uma realidade nova surge e nela, paradoxalmente, é a transfiguração que permitirá identificar as coisas. Cada poema prossegue como um “navio de matéria” para, através de um complexo cruzamento de imagens, encontrarmos nele as árvores, os astros, o vento, a presença da mulher, a água, o espaço - encontro esse que se faz de tal modo que todas as imagens são, afinal, “a substância / que quer a liberdade”.

Fernando Guimarães