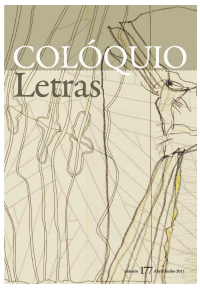

COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: https://coloquio.gulbenkian.pt

Texto e contexto de «Poesia 61» num quadro tardo-modernista

Fernando J. B. Martinho

Para citar este documento / To cite this document:

Fernando J. B. Martinho, "Texto e contexto de «Poesia 61» num quadro tardo-modernista", *Colóquio/Letras*, n.º 177, Maio 2011, p. 9-27.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

Texto e contexto de «Poesia 61» num quadro tardo-modernista

Fernando J. B. Martinho

aceite-se ou não o modernismo poético português como um único e mesmo processo artístico, ou com algumas das subdivisões que a tradição crítica foi consagrando, como Primeiro e Segundo Modernismos, a que há mesmo quem, mais problematicamente, acrescente um Terceiro, de uma coisa não há dúvida: na década de 60, os anos que, entre nós, definem o termo da vigência do paradigma modernista, assiste-se a uma revivescência da tradição vanguardista. O conjunto de cinco *plaquettes* saído em Faro sob uma capa comum com o título de *Poesia 61* protagoniza o momento inaugural dessa revivescência. As rupturas que os poetas aí incluídos instauram, como as de signo diferente, que praticam os poetas reunidos, pouco tempo depois, nos dois números de *Poesia Experimental*, situam-se no âmbito de uma neovanguarda, comum a outros espaços culturais, consciente do que a separa das vanguardas históricas dos princípios de Novecentos, mantendo-se embora fiel ao ímpeto inovador e transgressivo que as animou.

O título escolhido para o conjunto de cadernos saído em Faro no ano com que se iniciava uma nova década deixa bem em evidência como os poetas aí reunidos atribuíam ao seu gesto, de inequívocas intenções manifestárias, o significado de um *marco*. A diferença em relação ao que vinha antes ficava assim claramente assinalada. A ousadia do gesto não deixava de comportar riscos, mas ela tinha, de algum modo, a ancorá-la uma certa margem de segurança que a todos os cinco poetas aí presentes, com excepção de um, dava a circunstância de não serem já estreantes em termos de publicação em livro.

As transgressões operadas por estes poetas situam-se, fundamentalmente, a nível dos códigos fónico-rítmicos e da sintaxe, levando mais longe, a respeito deste último aspecto, a tendência que se verifica já em alguma poesia anterior para o recurso ao que Hugo Friedrich chamou «procedimentos hostis à frase» (Friedrich, 1999, p. 220-1). Exploram a materialidade da linguagem, tal como os experimentalistas, mas, para estes, partindo de uma outra tradição,

em que se destacam as experiências de poesia visual surgidas no âmbito das vanguardas históricas, nomeadamente os caligramas de Apollinaire, e, mais próximo deles, o concretismo brasileiro, é essencial a dimensão visual dos significantes.

O *novo*, fundamento maior da lógica modernista, para os cinco autores que se juntaram em *Poesia 61* (Casimiro de Brito, Fiama Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge, Maria Teresa Horta), não se processa também sem a consciência de uma tradição, de uma tradição de avanços que eles vão radicalizar. O seu ideal é, de um modo geral, um ideal de condensação, de escassez expressiva, face ao derramamento lírico de muita da poesia da década anterior. Uma palavra o define, a esse ideal, reiteradamente afirmada por aquele que age como a consciência crítica do grupo, Gastão Cruz: *antidiscursivismo*. E não lhe faltam exemplos nesse sentido na poesia mais próxima de si. O nome que, na circunstância, imediatamente se recorda é o de António Ramos Rosa, com quem alguns deles tiveram inclusive ocasião de conviver em Faro, onde já, depois do forçado desaparecimento, em 1953, de *Árvore*, animara uma revista que lhe continuava o espírito, os *Cadernos do Meio-Dia*. No que foi a sua estreia em volume, *O Grito Claro*, a inaugurar em 1958 uma colecção dirigida por um dos colaboradores de *Poesia 61*, Casimiro de Brito, figurava um poema, «O Tempo Concreto» —

> O tempo duro
> com estas unhas de pedra,
> este hálito pobre
> de órgãos esfomeados
> estas quatro paredes de cinza e álcool
> este rio negro correndo nas noites como um esgoto

—, que ilustrava a clara inserção de Ramos Rosa num veio da tradição moderna que privilegiava o fragmentarismo do discurso, a centralidade nele do substantivo, o que Friedrich designou de *estilo nominal* (Friedrich, 1999, p. 219-20). Tanto o aspecto fragmentário de alguns dos poemas de Rosa como a reflexão metapoética presente em tantos outros, nomeadamente no texto que encerrava *O Grito Claro*, «Poema» («As palavras mais nuas / as mais tristes. / As palavras mais pobres / as que vejo / sangrando na sombra e nos meus olhos»), representarão um impulso decisivo para as experiências recolhidas em *Poesia 61*, orientadas, na maior parte dos casos, para uma cada vez mais radical desarticulação do discurso.

Também à libertação que o surrealismo trouxe à imagem e à metáfora se mostraram sensíveis alguns dos autores das *plaquettes* reunidas em *Poesia 61*, designadamente Luiza Neto Jorge e Gastão Cruz. À própria poesia de António

Ramos Rosa na sua primeira fase, que para eles representou, como vimos, um estímulo determinante, não era alheio o legado surrealista, bem patente, por exemplo, na violência e na estranheza das imagens de alguns passos de «Viagem através duma Nebulosa»:

O arsenal do estupro lento
as orquestras do caos
os benfeitores dos monstros
em vão tentam amortecer o dinamismo da paisagem
as máquinas delicadas dos turistas
acenam bom senso
em vão

ou no humor desenvolto de «Telegrama sem Classificação Especial», de tão rara ocorrência depois na sua poesia:

Na grama um passarinho canta.
Canta por cantar, ou não, canta.
Eu poderia, com rigor, agora
cantar:

Os anjos exactos
que empunham tesouras
de encontro aos factos
— ó minhas senhoras!

Ou rigorosamente ainda,
com veemente exactidão,
inutilizar o poema,
todos os poemas,
porque

Estamos nus e gramamos.

Por outro lado, nos anos que precederam de perto o aparecimento de *Poesia 61*, deu Mário Cesariny a público dois dos seus títulos mais importantes, *Manual de Prestidigitação*, 1956, e *Pena Capital*, 1957, a que se seguiram *Alguns Mitos Maiores Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor*, 1958, e *Nobilíssima Visão*, 1959, e impossível era aos que, na passagem para os anos 60, «desejavam ardentemente o aparecimento de novas vias» (cf. depoimento de Gastão Cruz, in *Relâmpago*, n.º 26, Abr. 2010, p. 134-5) escapar ao fascínio de

uma poesia tão poderosa como a sua. Não foram eles, aliás, então, os únicos a ser atingidos pelo abalo *cesarinyano*, para além, naturalmente, dos assumidos continuadores do surrealismo no grupo do «Gelo», como António José Forte. Refiro-me a dois poetas que se inscrevem, por essa altura, num clima de mudança afim do que esteve na origem de *Poesia 61*, Pedro Tamen, que, entre *Poema para Todos os Dias*, de 1956, e *Primeiro Livro de Lapinova*, de 1960, vai complexificando a densa malha verbal dos seus poemas, e M. S. Lourenço, que junta ao cultivo confesso da escrita automática toda uma tradição de desarrumação modernista, predominantemente de proveniência anglo-saxónica, no seu singular livro de estreia, *O Desequilibrista*, de 1960.

Eugénio de Andrade é um dos autores de quem os poetas de *Poesia 61* sempre se sentiram muito próximos. Não é difícil perceber porquê. Há, na sua poesia, um cuidado posto na construção do texto, uma valorização da imagem e da metáfora, uma busca da palavra exacta que faziam dele referência inevitável para quem punha no centro das suas preocupações a linguagem e o rigor da sua organização dentro do poema. Na última colectânea que publicou nos anos 50, *Coração do Dia*, encontravam eles não apenas o reatamento do fulgor poético que marcara o livro que impusera a sua poesia em 1948, *As Mãos e os Frutos*, como também viam confirmada a orientação que era muito a deles para um regresso à autonomia do texto, lugar de todas as tensões e do exercício da própria reflexão sobre as palavras (cf. «As Palavras»: «São como um cristal, / as palavras. / Algumas, um punhal, / um incêndio. / Outras, / orvalho apenas.»). De *Cantata* (1960), de Carlos de Oliveira, livro frequentemente apontado como um dos lugares por onde terá passado a aprendizagem dos jovens poetas de *Poesia 61*, diz Gastão Cruz, no prefácio à edição de 1999 dos seus *Poemas Reunidos*, que a «restrita divulgação» que o livro teve impediu que os autores mais novos a ele tivessem acedido, só tendo vindo a entrar verdadeiramente em contacto com ele quando, em 1962, foi incluído na edição de *Poesias* numa célebre colecção da Portugália Editora. Não sei se terão tido oportunidade de ler *Os Quatro Cantos do Tempo*, de David Mourão-Ferreira, editado no Brasil, em 1958. Seja como for, poderiam, pelo menos, ter lido as segundas edições dos seus dois livros anteriores, saídas em 1958 e 1960, respectivamente, e, no caso dos que foram alunos de David na Faculdade de Letras de Lisboa, motivados até pelo grande interesse que as suas aulas de Teoria da Literatura suscitavam. Gastão Cruz, de resto, no já citado prefácio de *Poemas Reunidos*, não deixa de aludir a «poéticas» de que, então, tomara conhecimento, e entre elas encontrava-se precisamente a de David Mourão-Ferreira. Não custa imaginar o interesse com que terão lido um poema como «Canto Secular», incluído na 3.ª Série das *Líricas Portuguesas*, organizada por Jorge de Sena, e que foi para aquela geração de jovens literatos indispensável *vade-mécum*. E, se chegaram a ter acesso em tempo ao livro editado no Brasil

de que esse poema provinha, certamente se terão detido em «Capital», um texto que ilustra na perfeição o ideal que neles ia ganhando forma de uma poesia exemplarmente atenta aos jogos do significante, aos sortilégios do estrato fónico-linguístico como diria um autor da especial predilecção de David, Roman Ingarden, e, ao mesmo tempo, capaz de transmitir significados, apontando, para o caso, a uma visão crítica da circunstância histórica que era também a sua: «Casas, carros, casas, casos. / Capital / encarcerada. // Colos, calos, cuspo, caspa. / Cautos, castas. Calvos, cabras. / Casos, casos... Carros, casas... / Capital / acumulado.»

No período que precede imediatamente o aparecimento de *Poesia 61*, verifica-se, em alguns poetas, uma nítida tendência para a concisão expressiva. O que os move será, porventura, uma desconfiança relativamente à eficácia poética de uma emotividade descontrolada. Parecem, antes, investir numa estética da intensidade, que conta com o poder irradiante das imagens e das metáforas. Às vezes o poema é mesmo, todo ele, no seu breve desenvolvimento, uma sucessão ininterrupa de imagens, como pode ver-se neste texto de *A Beleza e as Lágrimas* (1957), de Jorge de Amorim:

Não acender esta rosa.
Não, entornada, no vento.
Corola? Aroma? Formosa
brasa comigo! Que alento,
de fúria bela, a consome?
Mas nunca a rosa: teu nome,
nunca!... E, intacto, em peso,
é levar todo o perfume
em brasa. E até ao gume.
E só o coração ileso.

Idêntica força imagética se pode observar nos poemas dos dois primeiros livros de Fernando Echevarría, também ele, como Amorim, marcado pelo imagismo de alguns dos poetas da geração espanhola de 27, como Jorge Guillén. No seu caso, o desenvolvimento frásico admite paragens, interrupções que criam no leitor um notório efeito de estranhamento, mas que o obrigam a deter-se na ressonância expressiva da palavra ou palavras. Veja-se, a este respeito, «Beijo», de *Tréguas para o Amor*, de 1958, um poema que igualmente se impõe pelo dinamismo que lhe empresta a recorrência da metáfora do verbo:

Entrou. Sim, flecha. Sim, viva.
Lábios ou arco? Só lume

poderá levá-lo ao cume
de carne tão agressiva.
Partiu... Pela carne dentro
treme, espírito... cume! O centro
cintila. A alma é perto.
No alvo, por fim, no alvo!
Estrelas, o céu aberto,
porque este beijo está salvo.

Um gosto semelhante pela concisão se encontra num outro poeta revelado na mesma época, António Reis, que, todavia, não se insere na tradição simbolista que é a da poesia de Amorim e Echevarría, mas sim na tradição de um realismo lírico, trazido para os espaços íntimos da vida quotidiana: «Enquanto estudas / oiço-te na cozinha // sei o que fazes / o que pensas / sentes // Vês uma flor / no ovo da sertã // dás vida / a um peixe / o mar // mas o gosto / atraiçoa-te / e a maçã». A esta simplicidade, a esta limpidez expressiva, e a esta apetência pelo concreto, não terá sido alheia a lição de Guillevic, de que David Mourão-Ferreira traduzirá uma selecção de poemas, alguns anos depois da edição das duas colectâneas de Reis, *Poemas Quotidianos* (1957) e *Novos Poemas Quotidianos* (1960). Uma outra linha sensível nos fins da década de 50 é a de um pendor construtivista no trabalhar da matéria verbal do poema, na sua cuidada organização, e dela se encontram excelentes exemplos na última colectânea poética publicada por José Terra, em 1959, *Espelho do Invisível*, e em *Circulação*, de 1960, o livro de estreia de um poeta que vinha da revista *Cassiopeia*, João Rui de Sousa, e do qual se transcreve «Soneto para a Morte Própria»:

Vejo grades brancas, deito-me ao comprido:
sei que a morte vem por vultos de artifício,
sei que ela desliza com os seus dedos brancos
por flores de tédio ou de vício.

Sei que ela percorre entre céus parados
caminhos de amargura e desenganos.
Sei que ela procura e sei que ela descobre
o medo dos meus gestos, com seus ramos

de ânsias e de dúvidas, de signos e cansaços,
da breve hesitação com que distingo ou não
nos gestos os abraços,

da tanta dor do mundo, do mal que nos vigia
e do grande caos profundo com que inundo
de grades muito brancas cada dia.

Os nomes acabados de citar não estão aqui porque pense que as suas poesias de algum modo influenciaram as dos autores que se fizeram publicar em conjunto em *Poesia 61*. A sua menção pareceu-me, no entanto, indispensável porque eles ajudam a compreender, enquanto representantes da geração imediatamente anterior, em que sentido se processa a evolução da poesia portuguesa, nas vésperas da década que representará o ponto culminante do nosso Modernismo tardio poético. Já em *Voz Inicial*, de 1960, o livro com que António Ramos Rosa dava início à segunda fase do seu percurso, mais atenta a uma auscultação das origens e do mundo elemental, que acaba por se confundir com a auscultação das raízes do próprio acto poético, encontravam os poetas que haveriam de se juntar em *Poesia 61* uma confirmação da busca em que estavam empenhados de uma poesia que estabelecesse uma relação com o mundo, sem renunciar às exigências dos seus próprios valores.

*

A primeira metade dos anos 60 é um período de grande vitalidade e de profundas transformações na poesia portuguesa. No mesmo ano em que vem a lume *Poesia 61*, publicam os seus primeiros livros, *A Colher na Boca* e *Aquele Grande Rio Eufrates*, respectivamente, dois poetas, Herberto Helder (no seu caso, se não considerarmos *O Amor em Visita*, a *plaquette* que deu à estampa em 1958) e Ruy Belo, que se tornarão as figuras mais marcantes de toda a década e que virão a condicionar, de modo decisivo, a evolução da nossa lírica posterior. Também em 1961, Nemésio e Sena terão ocasião de fazer um primeiro balanço do seu percurso poético, no caso do primeiro, como o título indica, *Poesia (1935-1940)*, fixado no período entre 1935 e 1940, e, relativamente a Sena, abrangendo, em *Poesia I*, os livros publicados entre a sua estreia, em 1942, e *As Evidências*, de 1955, a que foi acrescentado um *Post-Scriptum*, contendo poemas compostos entre 1944 e 1959 e nunca antes incluídos em volume. Sena publicará, dois anos depois, *Metamorfoses*, que dá praticamente início à exploração de uma linha na nossa lírica, a do diálogo entre a poesia e as artes visuais, a cujo fascínio não resistiram muitos dos poetas que vieram depois, alguns dos quais, os de orientação mais abertamente experimentalista, não deixaram também de saudar os *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena*, que completavam o volume. No ano anterior, Sophia dera a público *Livro Sexto*, em que mais claramente emergia, num período de grande exigência cívica, a faceta interventiva da sua poesia que *Mar Novo*, de 1958, já deixara, de algum modo, perceber. Também de 1962 é a publicação na colecção Poetas de hoje

das *Poesias* de um autor já aqui citado, Carlos de Oliveira, que se tornará uma das referências de topo para os poetas do decénio, nomeadamente para os que estiveram juntos em *Poesia 61*. O movimento de Poesia Experimental, sobretudo depois do primeiro número da revista que iria publicar, em 1964, com esse nome, daria azo a todo um conjunto de manifestações, *happenings*, recitais, exposições, proclamações públicas, que traziam à memória a efervescência das vanguardas do princípio do século. Em 1965, um poeta que a crítica tem aproximado dos autores de *Poesia 61*, Armando Silva Carvalho, levava mais longe, em *Lírica Consumível*, o veio irónico e paródico do nosso surrealismo. A situação política do país, com a Guerra Colonial, as lutas estudantis, iria, em larga medida, justificar a revivescência a que se assiste neste período de uma poesia de intervenção, de que os exemplos mais expressivos serão *Cuidar dos Vivos*, de Fernando Assis Pacheco, de 1963, e *Praça da Canção*, de Manuel Alegre, de 1965. Os próprios poetas de *Poesia 61*, como o provam títulos que publicam ao longo da década, não ficariam imunes a essa tendência que tem a ver necessariamente com o enraizamento da literatura na sua circunstância histórica.

Na abordagem de *Poesia 61*, irei cingir-me, no essencial, ao *momento* que os cadernos de cada um dos seus cinco colaboradores registam. O que, acima de tudo, me interessa é analisar o que essas *plaquettes* significaram num tempo de mudança para a qual trouxeram um importante contributo. Estou, certamente, consciente de que todos eles se encontravam, então, em começo de percurso e um era mesmo estreante, e que, portanto, na maioria dos casos, estavam ainda longe de ter definido a plenitude da sua voz. Como também sei que todos eles vieram a percorrer caminhos bem diferenciados (se é que, à partida, não se apresentavam já bem diferentes uns dos outros), que às vezes implicaram mesmo o reconhecimento de um afastamento da lógica de vanguarda que teria presidido à sua colaboração no volume vindo a público em Faro, como é o caso de Fiama, que, num depoimento de 1988, não deixou de marcar as suas distâncias relativamente às «vanguardas loucas e devoradoras». Passados 50 anos sobre o gesto que levou aqueles cinco poetas a colocarem as suas recolhas poéticas sob um mesmo título, o meu olhar sobre o sentido desse gesto e das realizações individuais em que ele se corporizou é simultaneamente o de alguém inevitavelmente ligado a este presente que é o nosso e que tem entre as suas experiências mais marcantes de leitor de poesia a da leitura daquele conjunto de cadernos no tempo em que ele viu a luz do dia.

Na primeira das dobras da capa de *Poesia 61*, figuram os nomes dos cinco colaboradores por ordem alfabética. O caderno do que vem em primeiro lugar, Casimiro de Brito, tem como título *Canto Adolescente*. Está dividido em dois conjuntos, o primeiro dos quais dá o título ao volume. Tanto o primeiro conjunto, formado por poemas em prosa pouco extensos, como o segundo («Novos Telegramas»), constituído por poemas em verso breves, têm 12

unidades, o que, de imediato, sugere uma preocupação de simetria, de regularidade.

«Canto Adolescente», o primeiro conjunto, corresponde a um ciclo compositivo, como pode ver-se não só pela data de elaboração (Junho de 1960), como também pela unidade existente entre os textos que o constituem. O poema em prosa não conhece então uma grande voga na poesia portuguesa e esse é já um dos factores de novidade a registar. Um outro factor a sublinhar, numa outra dimensão, é a existência de uma clara coesão textual em cada um dos doze poemas, que se manifesta especialmente pela articulação perfeita entre as partes e o todo. Essa preocupação de organicidade coloca os textos de «Canto Adolescente» à margem de uma estética vanguardista, que, como é sabido, a tal respeito, se define precisamente por opções inorgânicas (cf. Bürger, 1993, p. 131). Isso não obsta a que em diversos passos se não revele uma ousadia nas imagens que as identifica com as grandes conquistas expressivas do Modernismo, como pode observar-se, por exemplo, nesta frase-versículo do 6.º poema: «O sangue tem as costas nuas e é cortinas de fogo impetuoso.»

O conjunto situa-se na tradição de um lirismo de celebração e exaltação, que integra panteisticamente o eu, com a assunção aberta do corpo, no mundo natural. O enquadramento paisagístico, essencialmente marítimo, e de retorno à dissolução numa unidade primordial, é o de um Sul, de recorte mítico, edénico, a que o poeta associa todos os valores solares de uma felicidade hedonística que a complementaridade da morte com a vida não faz senão reforçar: «A morte respira, é bela, nela me reflicto e sou alto como um profeta ante o nada. Tudo é saudável no fundo do mar. A ninguém incomoda o meu corpo quase dissolvido. Há muito que sei estar só e nu ao mesmo tempo.»

O segundo conjunto, «Novos Telegramas», vem na continuidade dos poemas de uma *plaquette*, *Telegramas*, que Casimiro de Brito publicou dois anos antes, numa colecção por si dirigida, de título bem sugestivo, A Palavra. Os poemas, como a categoria genológica inscrita no título logo sugere, situam-se no âmbito de uma das linhas mais visíveis da lírica do autor, a da depuração expressiva. As versões de seis *haikai* de poetas japoneses que o poeta publicou no n.º 3 dos *Cadernos do Meio-Dia*, de Outubro de 1958, publicação de que era um dos coordenadores, já davam indicações sobre um dos veios que confluíam na referida linha, e que a edição de um conjunto mais alargado, sob o título de *Poemas Orientais*, em 1963, veio confirmar. A bem dizer, porém, no conjunto de 12 poemas, só um deles corresponde verdadeiramente ao modelo formal do *haiku*, «Primavera»: «Uma árvore tem música / ou é música / balouçando-se». Aí o que está essencialmente em jogo é a arte da sugestão, o que há sempre de enigmático no texto poético, e o que se exige em termos de colaboração do leitor na produção de sentido. Os outros textos seguem ainda, embora de modo menos pronunciado, uma estética da brevidade. O princípio

da organicidade está aqui igualmente presente, quer na cuidada organização do texto de modo a criar o efeito de um todo, quer no recurso a processos de reiteração ou de paralelismo sintáctico e semântico. Como se isso não bastasse, num texto muito ao gosto das reflexões metapoéticas da época, as palavras são aproximadas a seres vivos, quer do reino animal quer do reino vegetal:

Pobres palavras
colhidas
ao sabor do vento
finas abelhas esquivas
ao pólen da morte
folhas vivas
delgadas
simples sementes de fogo
nuas
tenras e nuas
em louvor do sangue
e do lodo
e das coisas mais simples

O caderno seguinte, *Morfismos*, de Fiama Hasse Pais Brandão, ao contrário do de Casimiro, aposta decididamente na ruptura vanguardista. Antes da colaboração que deu a *Poesia* 61, Fiama publicara *Em cada Pedra Um Voo Imóvel* (1957), livro constituído por um conjunto de «recitações dramáticas», sob o influxo do teatro Nô japonês, e por um grupo de poemas em prosa, em que se podia perceber uma inclinação narrativa que virá a encontrar mais clara expressão em *O Aquário*, narrativa incluída em 1960 na já citada colecção A Palavra. Por outro lado, um seu poema figurava no quinto e último número dos *Cadernos do Meio-Dia*, de Fevereiro desse mesmo ano, onde também colaboravam dois dos seus companheiros em *Poesia 61*, Gastão Cruz e Maria Teresa Horta.

A *plaquette* de Fiama era composta por poemas numerados dentro de cada uma das secções em que o volume se dividia, «Grafia», «Tema» e «Sincronia», as quais, ao mesmo tempo, não deixavam, de algum modo, de sugerir categorias genológicas. Tanto o título do caderno como o de duas das secções deixavam a claro a preocupação da poeta com os fundamentos linguísticos do seu trabalho, remetendo, respectivamente, para a relevância nele da forma, da escrita, e da inspiração recebida de estudos teóricos muito marcados, então, por uma linguística sincrónica, de inspiração saussuriana. A ênfase posta na forma, no significante, reflectia o influxo, que, concomitantemente, por esses mesmos anos, exerceram o estruturalismo e o redescoberto formalismo russo.

Sintomaticamente, uma colecção de poesia, iniciada nos começos da década, escolhera como título Colecção Forma e exibia como legenda na contracapa de cada um dos livros nela incluídos o seguinte excerto do formalista russo Boris Eikhenbaum: «A noção de forma tomou um novo sentido: já não é um mero revestimento exterior, mas uma integridade dinâmica e concreta que tem nela própria o seu conteúdo, fora de toda a correlação.» Voltando aos títulos das secções por que se repartem os poemas de Fiama, não deixe, todavia, de se realçar a presença neles de um «tema» que indicia que a poeta, não obstante a relevância que concedia ao significante no seu trabalho poético, não esquecia a necessidade de atender à outra face do signo, a do significado.

Ao poema de abertura do caderno, «Grafia 1», voltou frequentemente a crítica que se tem ocupado da obra poética de Fiama, porventura, por nele ver o paradigma de uma prática auto-reflexiva que se tornou tão comum na poesia da autora. Ali estão já as «palavras» com que se faz o poema, a «sílaba» em que assenta a formação da «palavra». Tais termos, no entanto, comparecem no texto com um inequívovo envolvimento metafórico, o que, de imediato, sugere que o poema não é um simples enunciado teórico mas um espaço de transfiguração da experiência que vive muito da ressonância das imagens e das metáforas: «Água significa ave // se // a sílaba é uma pedra álgida / sobre o equilíbrio dos olhos // se // as palavras são densas de sangue / e despem objectos // se // o tamanho deste vento é triângulo na água / o tamanho da ave é rio demorado // onde // as mãos derrubam arestas / a palavra principia». A par do inusitado e da força expressiva das metáforas, é essencial para o efeito estético alcançado o processo de organização das palavras no texto, a sua sintaxe e o relevo que aí assumem as orações condicionais, depois do verso incial, em que se afirma o primado da imaginação no trabalho poético, que as sucessivas metáforas vão confirmando. O fecho do texto, por sua vez, associa o nascimento da palavra poética ao derrube de convenções, a um gesto de liberdade.

Essa liberdade será reafirmada no poema seguinte, «Grafia 2», por via de uma palavra-imagem («rio») que já comparecia no texto inaugural. Inesperado é, neste segundo texto, o verso final, que dificilmente permite ao leitor o estabelecimento de uma ligação com o enunciado anterior. Quer este tipo de ocorrência quer o carácter abrupto dos fechos de alguns poemas mostram bem que a poeta contraria a tendência da obra orgânica para o acabamento perfeito, e aí temos, assim, um dos mais claros sinais da orientação transgressiva, vanguardista do seu trabalho poético de então. Todo o desenvolvimento do poema, de resto, se processa de modo a deixar evidente o que nele há de fragmentário e inorgânico.

Tais procedimentos hostis à frase não impedem, todavia, que, por entre a enredada malha *significante* do texto, não passem os *significados*. E estes

remetem para o clima de repressão e asfixia que se vive no país, e que surge metaforizado por sintagmas ou palavras que conotam violência e destruição, como «meteoros degolados», «mãos demolidas» «cremação das pedras», «cadafalso», «medo». Uma outra relevante rede de significações diz respeito à afirmação que se faz no texto de uma nova visão da feminilidade, longe do sentimentalismo e da tendência eufemística de muita da poesia feminina anterior. Os vocábulos a que, nesse sentido, Fiama recorre não deixam dúvidas sobre o seu claro propósito de romper com visões diáfanas e platonizantes da condição feminina: «sexo», «ovário», «fêmea», «abdómen», «útero», «sémen», «ventre».

Embora o poema, neste livro, como vimos, não seja produzido, de um modo geral, «como um todo orgânico», e seja, antes, montado «sobre fragmentos» (cf. Bürger, 1993, p. 119), estamos em crer que o método mais adequado para o abordar não seja o método formal, reservado para as obras de arte inorgânicas. Nem também, evidentemente, o método hermenêutico, que se aplica às obras orgânicas (*ibid*., p. 133). O mais apropriado seria, antes, aquele que considerasse a possibilidade de uma síntese dos dois processos, e que Peter Bürger encara em termos de uma «hermenêutica crítica», que, «em vez do teorema sobre a necessária harmonia dos todos e das partes, estabelecerá a investigação das contradições entre os níveis da obra» (*ibid*., p. 133-4).

No prefácio da edição de 1999 dos seus *Poemas Reunidos*, a que já aqui se fez referência, desvaloriza Gastão Cruz, a certo passo, o «radicalismo» de muitos dos poemas que integravam *Poesia 61*, chamando inclusivamente a atenção para alguns textos que poderiam servir de exemplo para provar a existência de «antecedentes» de tal *radicalismo*, como «O Tempo Concreto» ou «O Boi da Paciência», de Ramos Rosa, e «Poema Podendo Servir de Posfácio», de Cesariny (*ob. cit*., p. 24-5). Um pouco mais à frente, reforça mesmo essa ideia, quando, a propósito da importância que tiveram para os poetas de *Poesia 61*, no final dos anos 50, correspondente à «fase final da sua aprendizagem», alguns livros então publicados ou reeditados (de Ramos Rosa, Sophia, Sena, Eugénio de Andrade e Gomes Ferreira), sublinha que nunca aqueles poetas «se consideraram em ruptura com tais antecessores, mestres brilhantes no uso da imagem e na revalorização da palavra como elemento nuclear do discurso poético.» (*ibid*., p. 25-6). Percebe-se que Gastão Cruz quer deixar claro que as experiências levadas a cabo pelos autores das cinco *plaquettes* editadas conjuntamente em Faro, em 1961, não se processavam no vazio, antes tinham em conta algumas linhas da tradição poética moderna portuguesa que os nomes citados ilustravam. Uma passagem do depoimento de Gastão sobre Cesariny no n.º 26 da revista *Relâmpago* (2010, p. 134-5) ajuda a melhor esclarecer em que sentido se orientavam as inovações intentadas por aqueles poetas.

Realça-se, aí, a pretexto do impacto que o «inconformismo» da linguagem de Cesariny tivera junto dos poetas que se revelaram na transição da década de 50 para a de 60, o quanto eles «desejavam [...] o aparecimento de novas vias, fundadas na plena liberdade de utilização e associação de imagens, na ousadia das metáforas, no uso dos mais variados recursos (anáfora, epífora, paronímia, quebra de regras gramaticais, e muitos outros não catalogáveis), que levassem mais longe as concepções de poesia instauradas pelos poetas modernistas e pelos seus antecessores imediatos.» Indubitável me parece que o propósito inovador dos jovens poetas a que Gastão Cruz alude, e nos termos em que o faz, iria conduzir a uma radicalização do discurso poético, e que, conforme seria de esperar, como tal na época foi recebida.

A Morte Percutiva, a *plaquette* com que Gastão se estreia em *Poesia 61*, será, seguramente, uma das que mais longe levam tal radicalização. No plano das figuras sintácticas, salientam-se, aí, dentro de uma nítida preferência pelas estruturas paratácticas, as justaposições frequentemente inesperadas presentes nas múltiplas séries enumerativas. A coerência sintáctica dos poemas é, por outro lado, não raramente posta em causa por surpreendentes mudanças de rumo discursivo como também pelas suspensões de sentido a que dá azo uma pronunciada inclinação para a anacolutia. As figuras fónicas, no âmbito de um discurso poético tão consciente de todos os recursos retóricos que pode mobilizar, assumem igualmente desusada visibilidade em *A Morte Percutiva*. E é o caso da aliteração («no azulado zinco dos cabelos») ou da paronímia («o indistinto / distende os olhos dos vivos / estende na terra o olhar inútil dos mortos»). Também as figuras que jogam com categorias gramaticais, como a que Christine Brooke-Rose designou de metáfora do verbo, marcam aqui a sua presença («a marcha negra a *abortar* as ruas»; «nas vérberas *arando* o pavimento», sublinhados nossos). De outras vezes, a *violência* exercida sobre a gramática leva a que as palavras cumpram uma função que não é a sua, como neste caso em que uma conjunção adversativa é chamada a fazer o papel de um substantivo («Aurora incriminada de *porém*», sublinhado nosso). Quanto à estranheza de muitas das metáforas que se sucedem nos versos, beneficiou ela do impulso que a esse respeito trouxe a libertação surrealista, cujo legado Gastão Cruz nunca deixou de reconhecer. Como quer que seja, os procedimentos estilísticos aqui salientados estão ao serviço de significados que eles adensam, sem, todavia, os anularem, e que remetem para uma atmosfera sufocante marcada não apenas por um recente contacto do poeta com a morte, mas também pela angústia e pela revolta que à sua consciência traz todo um «tempo de crimes e desastres».

O conjunto mais perdurável do caderno, porém, é o dos cinco sonetos que o encerram, e não por acaso quatro deles, com alterações não muito profundas, mantêm o seu lugar na edição mais recente da obra poética de Gastão Cruz.

Eles testemunham não apenas a incrível capacidade de sobrevivência de uma forma, como o soneto, que tantas vezes se julgou à beira da exaustão, mas também um apuradíssimo sentido de construção que o seu autor nunca esqueceu mesmo nos momentos em que, na fase inicial, mais se entregou à desarticulação do discurso poético. Transcreve-se, aqui, o magnífico soneto apresentado como de homenagem a Pessanha, e que deixa também transparecer essa condição pelas várias alusões que contém a poemas do autor de *Clepsydra*:

Caíram folhas brancas nesta casa
o soalho de chumbo e gasolina
mais envelhece a perguntar o dia
caíram no soalho bombas rápidas

Ergo nos dedos ossos esmagados
e fica o pó das folhas nas retinas
mais velha faz-se a casa na planície
despenharam-se nela aviões válidos

A pergunta da noite sobre os mortos
vem das aves com asas assimétricas
passou o outono já a guerra é morta

e desloca-se o vento para o norte
a resposta da morte envolve a terra
devolve ao chão as folhas e os ossos

Tanto neste soneto como no que encerrava a *plaquette* —

O sol amarga a luz apodreceu
a presença do sono gela a boca
quem encontrou no cemitério verde
o cadáver intacto deste choro?

Dorme-se e apodrece o pesadelo
o sol nunca existiu e o resto é lodo
temos a boca aberta ao desespero
e do choro jamais alguém falou

Encerramos num círculo a garganta
o corpo dilatado os órgãos lisos
quando já temos sobre a voz o pântano

das luzes e dos fornos incendidos
e a pausa necessária da cidade
e o cadáver dos astros abatidos

— está já a matriz dos sonetos de *As Aves*, de 1969, que constituem um dos pontos mais altos do itinerário de Gastão Cruz.

Em declarações feitas ao *Diário de Lisboa* (25 Maio 1961), quando da publicação de *Poesia 61*, defendia Luiza Neto Jorge que, entre nós, o surrealismo ainda tinha «a sua razão de ser — como total destruição de cânones bafientos, como reacção a um ambiente social rígido». Bastava ler *Quarta Dimensão*, o caderno com que colaborava no conjunto de *plaquettes* vindo a lume em Faro, ou ter tido acesso a *A Noite Vertebrada*, um pequeno volume publicado no ano anterior na colecção A Palavra, para constatar que também a sua poesia, à semelhança de muita da «moderna poesia ocidental», tinha «raízes bastante fundas no surrealismo». Logo no texto inaugural de *Quarta Dimensão* deparamos com a presença de imagens cuja proveniência, sem dificuldade, associamos à poética surrealista, com o seu gosto pelo estranho e pelo insólito: «(trilhos de formigas / descem no cabelo / patinado de pó o coração) // [...] / E sem o monstro gótico apunhalado aos pés». O poema que se lhe seguia, «Ritual», por sua vez, aproximava-se da técnica do inventário, muito cultivado pelos surrealistas portugueses, e nomeadamente por Cesariny e O'Neill, então bem actuantes na cena literária nacional:

a jarra tombou
a água correu sobre a mesa

as flores calaram-se aos poucos
o espantalho tocou o acordeon

a criança cansou-se do vento
desatou as sandálias

o mar meditou duas vezes
qual o horizonte

do sótão a galinha presa
viu um avião voar

uns quantos vestiram-se de negro
viveram da morte dos outros

suicidou-se uma sombra
debaixo do meu pé

Para além da estranheza e do insólito das aproximações feitas, o inventário vive muito do efeito alcançado, por via da ironia e do humor. E é essa uma nota que Luiza traz a um conjunto, de outro modo, em regra, mais propenso a um tom de grande gravidade.

A inclinação lúdica para o humor fica especialmente patente nos poemas do caderno que se tornaram mais conhecidos, como «A Porta Aporta», «Balada Apócrifa» e «Exame». Do primeiro não está mesmo ausente a tonalidade perturbadora do humor negro, nem a intenção crítica que foi muito também a dos nossos surrealistas e a que o depoimento feito ao *Diário de Lisboa*, como vimos, não deixava de aludir. Por outro lado, os experimentalistas, dando, então, os primeiros passos entre nós, não teriam dúvidas em subscrever o que era uma outra intenção do poema, a do efeito conseguido com a sua disposição gráfica. «Balada Apócrifa», por sua vez, adequa-se perfeitamente ao espírito lúdico a que Luiza Neto Jorge, mesmo nos seus momentos mais sombrios, sempre se manteve fiel. A poeta que nunca esqueceu «o menino que vive dentro de nós», adopta aqui o ritmo das danças de roda infantis, com o recurso ao heptassílabo e ao modelo de variações dentro da simetria das cantigas paralelísticas, a que, no entanto, não deixa de acrescentar uma nota de inquietação nunca de todo ausente da sua poesia:

Olhai os lírios do campo
meninas da saia rodada
íris de teias de aranhas
desvendam o mar nas searas

Olhai os lírios de pedra
em copos de limonada

Os soldados em manobras
enterram a sombra caiada
(Bebei os lírios de água
com grandes bicos de aves)

Sofreram grande derrota
deixaram mãos enforcadas
sem lençóis com clarins
grades de pernas doadas

Olhai os lírios do tempo
meninas virgens por dentro

Os soldados em manobras
têm noite por espingarda
Colhei os lírios do corpo
meninas da saia travada

O terceiro, «Exame», joga parodicamente com a ambiguidade das relações de poder que uma situação constrangedora como é a de um exame oral, para o caso na instituição universitária, tem tendência a gerar. O conseguimento poético do texto resulta muito do modo como ele aposta no registo oralizante do diálogo entre examinador e examinanda e dá expressão ao mal-estar que os dois interlocutores sentem relativamente aos seus próprios papéis na comédia de enganos em que estão ambos envolvidos.

A memória da instituição escolar, a associada à infância neste caso, é parte importante do que o poema final, e que dá o título ao volume, põe em jogo. Mas a «quarta dimensão» a que o título alude transcende em muito tal circunstância, e afirma-se antes como metáfora da *diferença* com que a poeta quer marcar o seu trabalho poético, indo além do estabelecido, e subvertendo-o profundamente, na convicção de que nada «é possível só com 3 dimensões».

O caderno com que Maria Teresa Horta colaborou em *Poesia 61*, *Tatuagem*, era dedicado a Simone de Beauvoir, então um dos nomes mais em evidência no movimento feminista internacional. A colectânea anterior da poeta, *Espelho Inicial*, vinda a público em 1960 na colecção Sílex, também em Faro, era, aliás, antecedida de uma epígrafe da mesma autora. No fim da *plaquette* integrada em *Poesia 61*, comparecia, de novo, a autora de *Le Deuxième Sexe*, por via de uma breve citação («Toute jouissance est projet»), que remetia para o lugar central que o *gozo*, o *prazer*, ocupava em *Tatuagem*. Não constituirá motivo de surpresa para ninguém esta insistência no nome de Beauvoir por parte de uma autora que irá, ao longo da década de 60, trazer um importante contributo para o aprofundamento, entre nós, de uma consciência feminista, e que culminará com a colaboração que deu às *Novas Cartas Portuguesas*, em 1972. Por outro lado, para além da citada epígrafe final, *Tatuagem* apresentava uma outra em posição inicial, da autoria de Camus, escritor que teve uma grande voga em Portugal no decénio anterior, particularmente entre os que se interessavam pelas filosofias da existência. A leitura que o excerto transcrito, de imediato, sugere, identificando a vida à não resignação, é uma leitura política, e o que, aqui, se insinua é a necessidade de resistir à situação que se vive no país.

A *plaquette* é constituída por apenas três poemas, dois longos e um mais breve, que não vai além de uma página. Mesmo nos textos mais extensos, mantém-se a tendência, já sensível no livro de estreia, para o verso curto e para as combinações estróficas com reduzido número de versos. O verso curto tem consequências a nível de ritmo, que propende para o *staccato*. Os diversos tipos de regressos, de retornos, a que etimologicamente está ligado o verso, também dão o seu contributo para a notória marcação rítmica dos poemas, nomeadamente as anáforas que desenham, logo desde o *incipit*, o andamento dos dois poemas extensos, num caso através da forma verbal «beijo» e no outro através do adjectivo «preto».

A imagem ocupa um lugar central nos poemas, e os mais longos são mesmo, a bem dizer, uma sucessão, obsessiva, de imagens, que, frequentemente, reflectem a grande libertação que o surrealismo trouxe a essas figuras (e.g., «as viúvas são laranjas / vestidas / de encarnado»). Não faltam aqui, por outro lado, alguns exemplos da ampla paleta de metáforas que Christine Brooke-Rose classificou à luz das funções gramaticais do termo metafórico (cf. *A Grammar of Metaphor*, 1958). E nessa paleta sobressaem, às vezes com raras estranheza e capacidade expressiva, as metáforas do genitivo (os termos metafóricos vão assinalados em itálico, neste e nos exemplos seguintes: «*ombros* das plantas»; «*joelhos* da luz»; «*cogumelos* de asfalto»; «*ogiva* / dos lábios»), do verbo («insectos nevoeiro / *aliterados* / nos olhos»; «abelhas *saqueadas* / na saliva ruiva»), e do adjectivo («Preto / [...] // *Rouco*»; «Preto *clínico*»). Num outro plano, Maria Teresa subverte as regras gramaticais através da recuperação dum dispositivo muito usado pelos paùlistas do Primeiro Modernismo, as regências anómalas («e o neon é um cavalo / *de mergulharmos os dedos*»; «onde antiguidade de manhã / é gaiola insubmersa / *de nunca existirem pássaros*»; «monge / de planície de pranto / *de perante o dia*»).

O corpo ganha uma grande visibilidade, inclusive na sua dimensão sexual, na poesia de todos os colaboradores de *Poesia 61*, e por aí passa uma das suas linhas divisórias relativamente a muito do lirismo anterior. Mas é, sem dúvida, Maria Teresa Horta, num título (*Tatuagem*) que, logo, remete para a pele, área por excelência erógena do corpo, quem vai mais longe na explicitação erótica dos seus mecanismos metafóricos (cf. o último texto, «poema de insubordinação»).

Os primeiros anos da década de 60, numa fase tardia do Modernismo português, são, como vimos, um período de grandes transformações, a que as *plaquettes* de *Poesia 61* deram um contributo decisivo. Essa contribuição, como foi salientado, processou-se essencialmente através de um recentramento do trabalho poético no texto, do relevo concedido à imagem e à metáfora, marcadas por toda uma tradição modernista de aproximações inesperadas entre os termos que as definiam, e por uma desagregação do discurso que, frequen-

temente, punha em causa a organicidade do poema. A ênfase que estes poetas põem no trabalho da linguagem não significa, porém, um seu alheamento em relação à realidade circundante, e em todos eles, pelo contrário, são bem perceptíveis os sinais de mal-estar, de angústia e de revolta diante da que era, então, a asfixiante situação social e política do país.

BIBLIOGRAFIA ESSENCIAL:

BÜRGER, Peter, *Teoria da Vanguarda*, trad. Ernesto Sampaio, Lisboa, Vega, 1993.

CASTRO, E. M. de Melo e, *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

CRUZ, Gastão, *A Poesia Portuguesa hoje*, Lisboa, Plátano Editora, 1973.

———, *A Vida da Poesia. Textos Críticos Reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.

FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la Poésie Moderne*, Paris, Le Livre de poche, 1999.

GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, Modernismo, Vanguardas*, 2.ª ed., Porto, Lello & Irmão – Editores, 1992.

PAZ, Octavio, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

Poesia 61, Faro, Composto e Impresso na Tip. Cácima, 1961. Capa e orientação gráfica de Manuel Baptista.

ROSA, António Ramos (sel., pref. e notas), *Líricas Portuguesas*, 4.ª série, Lisboa, Portugália Editora, 1969.

SENA, Jorge de (sel., pref. e notas), *Líricas Portuguesas*, 3.ª série, Lisboa, Portugália Editora, 1958.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da, *Portugal Maio de Poesia 61*, Lisboa, Imprensa Nacional--Casa da Moeda, 1986.