



COLÓQUIO/Letras

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

«Poesia 61» hoje : uma necessária heterodoxia

António Carlos Cortez

Para citar este documento / To cite this document:

António Carlos Cortez, "«Poesia 61» hoje : uma necessária heterodoxia", *Colóquio/Letras*, n.º 177, Maio 2011, p. 28-45.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

«Poesia 61» hoje

UMA NECESSÁRIA HETERODOXIA

ANTÓNIO CARLOS CORTEZ

I. De que falamos quando falamos de *Poesia 61*? Como ler o gesto de um grupo de jovens que se reúnem em torno de uma edição que, ao cabo de meio século, nos interroga quanto ao projecto moderno na historicidade do discurso poético português? De *Poesia 61* poder-se-ia afirmar que pertence àquela «tradição da modernidade» de que participa inteiramente *Orpheu* (1915) — como momento simbólico fundador de uma poética nova. «Novos» serão, no contexto dessa revista, Pessoa/Álvaro de Campos, Sá-Carneiro e Almada. Após a interrupção do «presencismo», novamente ganham fôlego, ao longo da década de 40, poetas que restauram, pela imaginação metafórica e pelo inusitado de certas construções poemáticas, essa «tradição». Do Surrealismo e deste à *Poesia 61*, pressentem-se ainda hoje os caminhos ínvios que uma possível tradição da modernidade veio fazendo: uma «tradição» que deve ser relida à luz do que *Poesia 61* parece ter interrogado. Esse questionamento, poético e crítico, irá recentrar os problemas relativos à construção de uma linguagem de poesia por parte dos jovens reunidos nas *plaquettes*. Como continuar a poesia tal qual tinham propugnado os de *Orpheu* e, já agora, como revalidar as lições da vanguarda activando os precursores Nobre, Cesário e Pessanha? *Poesia 61* coloca-se, assim, numa posição favorável à criação de uma «gramática» que deveria dizer o seu tempo — os anos 60 — sempre de forma restaurada. Logo, como reinventar a ruptura dentro da tradição?

A designação «tradição da ruptura» traz consigo uma ambivalência de sentido que ilumina o entendimento da nossa aventura moderna quanto ao discurso poético, e não só¹. A contradição relaciona-se com a questão levantada por Octavio Paz em *Los hijos del limo*: «Si lo tradicional es por excelencia lo antiguo, como puede lo moderno ser tradicional? Si tradición significa continuidad del pasado en el presente, como puede hablarse de una tradición sin pasado y que consiste en la exaltación de aquello que lo niega: la pura actualidad?»² Por mais que falemos de *Poesia 61* como ponto de chegada dessa

tradição, ficaremos sempre a meio caminho, se não procedermos a uma releitura desses poetas em conexão com o que é hoje o discurso poético nacional. A pergunta de Octavio Paz ficará sem resposta se não revirmos alguns problemas que, depois de 1961, as obras publicadas por esses poetas promovem.

Ora, quando nos interrogamos se *Poesia 61* é um movimento, uma escola, um programa, uma tendência ou uma vanguarda, levanta-se o problema de saber até que ponto essas *plaquettes* questionam o Modernismo. Se os anos 60 dialogaram com as primeiras vanguardas do século XX, ao fazê-lo, parecem ter perdido aquele poder de negação que à vanguarda assiste. A ser assim, *Poesia 61* não é mais um dos imensos «ismos» por meio dos quais a vanguarda se fez vanguarda, mas antes uma forma de diálogo inovadora e que se afirma na relação com o Modernismo. Esse diálogo esclarece o próprio movimento tensional inerente à historicidade da linguagem da poesia moderna. Não admira que os anos 60 procurem conduzir a fala para um terreno ameaçado e frágil, para um «tempo» estranho e verbalmente outro. «Estranheza» e «fragilidade» assumem-se como vectores ideológicos, tendo em vista a construção de um verbo novo. A reinvenção de um código é o que promove em 60 a necessidade de redefinição do Modernismo, articulando-o «tanto [com] a existência de uma ruptura nos anos 60 quanto [com] a hipótese de uma ruptura posterior, que tem sido lida em função do conceito de Pós-modernismo»³.

Enquanto momento de chegada da própria «tradição da ruptura» de que fala Octavio Paz, *Poesia 61* pode definir-se: I) pelo investimento na dimensão textualista do poema; II) pela experimentação lexical e sintáctica entendida como revolta da linguagem poética contra uma opressora linguagem (ou língua) política; III) pela redescoberta das vanguardas, em particular o simbolismo e o modernismo; IV) pela elaboração de uma subjectividade renovada, a qual deve erguer-se no plano da poesia e no próprio engendramento do texto; V) na assunção de uma ideia de pesquisa e arqueologia do sentido do discurso poético perante uma realidade esvaziada de lógica narrativa (uma historicidade sem teleologia); VI) pela exploração da imagem e a liberdade conferida à palavra; VII) pela declaração da importância do corpo como *leitmotiv* literário, mas também enquanto questionamento da própria identidade pessoal; VIII) pela destruição de uma poética confessional e de teor psicologizante; IX) pela renovação do lirismo, agora entendido como interrogação das próprias noções de fingimento, assegurando, em todo o caso, a herança pessoal da poesia como pensar que sente e sentir que pensa; X) subversão do real à luz de uma óptica de «transfiguração» desse real; XI) pela reflexão metapoética e avanço para a concepção do texto como objecto orgânico, segundo uma certa atomização da palavra; XII) pelo «desejo de mostrar sem ajuizar», posição contrária às poéticas presencista e neo-realista; XIII) por fim, pela radical ideia de poema como expressão linguística extremada⁴.

Só enquanto clímax da própria evolução das formas poéticas do século XX e enquanto recuperação da aventura do Primeiro Modernismo pode hoje a *Poesia 61* ser lida, não esquecendo que os textos iniciais dos autores se lançam nos limites da significação ou do próprio signo linguístico. Com os jovens poetas de 1961, o que irrompe, ou se restaura, é a capacidade de valorizar o signo. Desviando-se do plano literal da língua-padrão, Gastão Cruz e Fiama, Luiza Neto Jorge, Maria Teresa Horta e Casimiro de Brito estilizarão o óbvio e o unívoco da linguagem corrente, recuperando a imagem e a surpresa expressivas que autores como Pessoa e Sá-Carneiro tinham promovido. Nesse processo de reinvenção, também porão em causa a tradição do realismo social imposto desde finais dos anos 30 e que, no caso português, teria funcionado como intervalo entre Pessanha, Pessoa e Sá-Carneiro e o que os anos 60 prefiguravam. Como reaprendizagem da palavra e da imagem (apetece dizer da *imaginação*), *Poesia 61* igualmente encontraria como legitimação da sua linguagem a própria poesia feita por alguns poetas dos anos 40 e 50, alguns deles entendidos como seus predecessores.

Nesse sentido, também, a poética daquele início de década reflecte um tempo de efervescência cultural que antecipa, em muito, a libertação ideológica que só acontecerá a 25 de Abril de 1974. No fundo, o (des)encontro entre a palavra e a circunstância histórica faz-se sentir na proposta estética desses autores. Por via desse desencontro, pode desfazer-se um primeiríssimo equívoco: por muito que o objectivo dos jovens de 61 fosse libertar a palavra de grilhões vários, e muito em particular de ortodoxias políticas, não se pode dizer que a situação contextual estivesse ausente das suas preocupações. Era a própria situação histórica que exigia uma tomada de posição estética que fizesse estremecer a ideologia reinante, a começar pelo sistema linguístico que lhe servia de suporte. Nesta perspectiva, *Poesia 61* funciona como revelação de *novos modos de dizer*, mais do que como um *dizer o novo*. Revelação que se distancia de certo mimetismo literário que encontramos em torno de duas revistas de Coimbra (*Poemas Livres*, 1962-1968 e *A Poesia Útil*, 1962), onde não há, a par do militantismo evidente, uma singular concepção do poema como facto de linguagem (exceptuando, em todo o caso, Fernando Assis Pacheco, o mais original dos poetas provenientes de uma segunda vaga neo-realista).

Nessas *plaquettes*, desenvolve-se, por outro lado, uma poética também presente noutros autores que entenderão a poesia como trabalho linguístico relacionado com a atomização textual e a procura de uma sintaxe e semântica renovadas. É o caso da segunda fase da poesia de Carlos de Oliveira, quando publica *Cantata*, em 1960. A noção de rigor, a depuração vocabular, a disposição dos versos e a atenção prestada à sintaxe — pelo efeito elíptico do discurso ou pelas quebras de verso que afastavam a mensagem dos textos de um efeito de comunicação imediato, segundo o padrão da língua corrente —,

a tendência para trabalhar a estrutura semântica investindo em processos de retórica — a imagem, a alusão e o oxímoro, mas também a anáfora, a epífora, a paronomásia, a metonímia — acabam por conduzir o leitor a uma certa ideia de estranhamento, definidora da própria condição da literatura.

II. O canto dos poetas de *Poesia 61* faz-se em dois planos: corpo e palavra. E esta afirmação não parece estar hoje posta de parte quando olhamos para as obras acabadas de Fiana e Luiza e para os actuais caminhos de Casimiro de Brito, Teresa Horta e Gastão Cruz. Se em Luiza há que notar uma adequação do tratamento linguístico às situações dos poemas⁵, tornando mais incisiva que sugestiva a matéria vocabular dos seus textos; se, em Fiana, importa salientar a teia de relações entre poesia e poética, as obras mais recentes dos outros três poetas são coerentes com a sua história, demonstrando como as mesmas preocupações continuaram sendo revistas e problematizadas.

Em particular, no caso de Maria Teresa Horta o fundo de revolta sexual que nos seus textos se declara, e que era um pacto de fidelidade para com todas as mulheres oprimidas por uma sociedade regida por princípios férreos de escravização do feminino, não pode deixar de se relacionar com explorações de linguagem que, no início do seu percurso, são da mais aguda percepção social. De resto, o seu declarado erotismo começa por ser uma invectiva, no seio da própria linguagem, contra a situação de enclausuramento da palavra; daí imagens que, pela sintaxe agramatical, suscitam a atmosfera desejanante em que o poema se engendra: «Este grito que / tenho / nas mãos misturadas // Ou mãos misturadas / que tenho de outubro / no sabor picante sentido nas casas»⁶.

Ao longo do seu percurso, a autora de *Minha Senhora de Mim* (1971) virá a afirmar — sobretudo no auge de *Inquietude*, que pode ser lido como arte poética e reformulação do seu *espelho inicial* — o corpo enquanto realidade não meramente erótica mas existencial. Escrito em andamentos, *Vivace*, *Apassionato*, *Agitato* e *Finale*, esta colectânea de poemas realiza uma laminar reconstrução do texto escrito num desalinho amoroso revelador: «Morrer de amor / e de amar / é a morte que eu mereço» («Paixão»)⁷. Refazendo até poemas de livros anteriores, como se se tratasse da reformulação de uma identidade, a autora de *Feiticeiras* (2006) reflecte sobre os caminhos de perseguição dos versos, cercando, pondo, dispondo do poema no desacato das frases no papel.

António Ramos Rosa indica como força motriz desta escrita a dimensão subversiva, relacionando a linguagem de Maria Teresa Horta com uma das *inquietações* da poesia moderna, a que se prende com o esforço de libertação do homem de todos os constrangimentos sócio-históricos⁸. Recuando a *Tatuagem* — a que Jorge Fernandes da Silveira dedica um exaustivo estudo de análise textual —, dir-se-ia que não há outra força maior nesta escrita que não a do corpo que quer, a todo o custo, libertar-se, temática que reaparece ao longo

de toda a sua obra e de que o volume *Mulheres de Abril* (1976) é um dos mais altos momentos⁹. Segundo esta óptica, é na poesia da autora de *Candelabro* que encontramos a desejada revolução (dos sexos) a ocorrer na cidade («Beijo-te / na cidade / nas ruas onde carros ...»); revolução da palavra poética concebida como uma «violência sensual», na feliz expressão do autor de *Poesia, Liberdade Livre*, e que em versos como os de «Poema da Insubordinação» começa por apreender a cabralina lição de uma sintaxe, só aparentemente agramatical, que faz ruir de vez o coloquial, o nível corrente da língua e revela o corpo também enquanto perscrutação de uma interioridade.

Como não ler, por outro lado, na insubordinada gramática de Luiza Neto Jorge aquela mesma revolta perante uma língua que estava sitiada e queurgia, num mesmo lance, libertar? A sua poesia, se é corpórea, é-o na exacta medida em que, enquanto corpo vibrante de oscilação da língua, a voz feminina irrompe. Veja-se como em «Minibiografia» se faz o balanço de uma vida, de uma língua, de uma fala:

Não me quero com o tempo nem com a moda
Olho como um deus para tudo de alto
Mas zás! do motor corpo o mau ressalto
Me faz a todo o passo errar a coda.

Porque envelheço, adoço, esqueço
Quanto a vida é gesto e amor é foda¹⁰

Neste singular poema, permanecem as aliterações («envelheço», «adoço», «esqueço») bem como a atenção às relações entre som e sentido, em torno de assonâncias que sugerem a incomodidade do corpo de mulher que só do avesso pode ser vivido, isto é, sem ser mulher doméstica/domesticada¹¹.

Luís Miguel Nava declara que a poesia de 60 reata «certas linhas de força próprias do simbolismo», ao mesmo tempo que se assiste a uma libertação do primado surrealista. Salientando a atomização textual em Fiama, Luiza Neto Jorge¹² e Maria Teresa Horta, houve inicialmente uma atenção ao tratamento visual do texto, posteriormente esbatido. Luiza Neto Jorge parte do imaginário surrealizante (leia-se «Balada Apócrifa»), congrega os actos erótico e da escrita na linha da intenção provocatória ou oscilante, de que toda a linguagem poética, segundo ela, se deve revestir, e acaba por fazer encaminhar a sua poesia, já nos anos 70 e 80, para uma «escrita poética [entendida] como experiência-limite na construção do sentido»¹³. Persiste a ideia de que o poema, na sua rede de correspondências, «resulta quando se ilumina em vidência a máquina textual que se torna reflexo da própria emergência do corpo fragmentado, estilhaçado e elíptico», como os seus versos, situando a gestualidade da escrita num campo político, pois a dicotomia poesia/política

é, nesta obra, concomitante à questão «da sexualidade [posta] de maneira claramente provocatória no contexto epocal em que a obra se situa»¹⁴.

Sob este prisma, em Luiza, «resistir é recuperar uma unidade que a sociedade alienou, é desactivar dicotomias como as que opõem o corpo e o espírito, o sonho e a realidade, o real e o imaginário [...] de forma a minar o edifício social repressivo», diz Rosa Maria Martelo, e tal resistência comunga da certeza de que é nas palavras que urge fazer explodir a realidade anquilosada:

Sendo com o seu ouro, aurífero
o corpo é insurrecto.
Consome-se, combustível,
no sexo, boca e recto.

Ainda antes que pegue
aos cinco sentidos a chama,
por um aceso acesso
da imaginação
ateiam-se à cama
ou a sítio algures
terra de ninguém,
(quem desliza é o espaço
para o corpo que vem)¹⁵

Só assim se entende esse «fingimento sabotador» e essa «racionalidade da escrita» destacados por Joaquim Manuel Magalhães¹⁶.

Se tal asserção é verdadeira nos poemas sobre situações em Luiza Neto Jorge, essa mesma ideia torna-se particularmente veiculadora de sentidos na poesia de Fiama. Os seus textos iniciais, marcados pelo interesse no teatro nipónico, mostram essa tendência para uma voz de «recitação dramática» usada por um autor impessoal, ficcionalizado ou des-subjectivado. Em Fiama, o problema da nomeação do mundo leva-a à insubordinação da linguagem, pela mistura de géneros ou de estratégias discursivas que fazem da sua *opera* um trabalho não só sobre o verso e a rima, e também o ritmo, mas igualmente uma reflexão sobre a essencialidade das coisas, que a conduzirá a um prosaísmo lírico que nos anos 70 atinge a sua máxima expressão, interrogando a História como labirinto e armazenamento de uma herança quantas vezes oculta¹⁷.

Se se trata de desocultar a labiríntica floresta de textos, não admira que as imagens sejam devedoras do teatro¹⁸ e da Natureza — teatro de imagens que se dá a ver ao olhar da autora enquanto espectáculo da vida. Esta noção de Mundo de sentidos escondidos em que tudo participa de tudo, atinge em *Área Branca*, pela irrupção das imagens, uma luminosidade essencial: revelando os objectos, os seres e as coisas, restaura-se uma essencialidade do

ver que procede poeticamente como epifania («Para quem como eu viu / o próprio corpo do poema / tomar uma configuração mole, / semelhante a um licor / em gotículas ou à de coágulos»; «Poderei suspeitar que a imaginação visual se tem exercitado / contra a frieza do discurso»). Em Fiana, a poesia nasce, portanto, como diálogo com o Ser e com as pequenas coisas naturais, do mínimo de que é feita, afinal, a própria circularidade da existência e de onde não está ausente uma concepção da poesia enquanto exercício religioso ou de incessante procura fenomenológica da realidade. Quase se poderia dizer que é em Fiana que a poesia dos anos 60 redescobre um fim alquímico da palavra no sentido da pesquisa laboratorial.

Num texto publicado no número que a revista *Relâmpago* lhe dedicou, essa lucidez manifesta-se num «memorandum talvez para os críticos», aí se considerando que a sua «alquimia» começou pela palavra. Esta simplicidade, este quase truísmo (de facto, a poesia, à partida, começa pela palavra), revela a complexa maturação de todo um processo de escrita que a levará *do substantivo ao discurso*¹⁹. Assim chegará a sua poesia àquele «geometrismo da composição», na expressão lapidar de Eduardo Prado Coelho²⁰, o qual tem que ver com a pedagogia (poder-se-ia dizer «paideia») de uma linguagem que pretende revelar o que está abscondido. Por esse motivo, mais do que um lirismo que aponta situações, como em Luiza, este é um lirismo da pureza, confirmando a sua dialéctica evolução.

Naquele que é, segundo Fiana, um «decénio memorável», olhos e cérebro ligar-se-ão, pois já não bastava abrir os olhos, as pupilas para o êxtase («ou ler a estética de Hegel»). Em 61, a autora diz: «sentia o peso de cada coisa minha nos olhos». Depois dessa «grande sucção do cérebro para a frente e para a testa como para um lago», passam anos e Fiana descobre o nome identificador dos entes, coisificando o mundo visto. Até ao fim do seu percurso, tecerá um «discurso poético literalmente discursivo, longo, enunciativo e confessional»²¹, sendo que o confessional em Fiana é menos a revelação de uma biografia sentimental que uma amostragem dos versos que como sujeitos autónomos se apresentam, como entes vivos. Claro que, como revela, existe o coração. Mas os versos têm de se espriar, de se alongar para que possam caber versos e sujeito (vai esta autognose ocorrendo ao longo da década de 60), legitimando, se quisermos, a ideia de poesia como afirmação da forma inter-relacional das palavras.

Casimiro de Brito é, de todos os de *Poesia 61*, aquele que de modo mais problemático poderíamos fazer entroncar numa poética romântica, com vestígios de leituras que vão de Novalis a Rilke, em clave mística. Tal não impediu, segundo Fernando Guimarães, o poeta *Da Frágil Sabedoria* (2001) de «alcançar uma linguagem que se concentr[a] em si mesma», cultivando particularmente a metáfora e a alusão²². Em Casimiro de Brito, o

cântico adolescente com o qual participa em *Poesia 61* evolui para uma maior depuração verbal. Àquele grito «bárbaro» à maneira de Walt Whitman («A morte canto / em teu louvor / ó vida»; «A morte respira, é bela, nela me reflecto e sou alto como um profeta ante o nada / [...] / há muito que sei estar só e nu ao mesmo tempo»), o poeta de *Na Via do Mestre* encaminhará a sua obra ulterior para uma dicção mais discreta, não só visível em poemas curtos, mas na mensagem de pendor orientalista, de búdica inspiração ou com raízes no *Tao*, em cuja expressão filosófica encontrará o sujeito dos seus poemas a superação da condição humana, a compreensão da palavra e a via para entender o amor, tema dominante: «Enquanto a terra produz e o Tao amadurece / Os anões acendem batalhas / Com pontas de pedra ogivas de plutónio»²³, justamente fazendo a ponte entre a dimensão mais social da sua poesia nos anos 60 e aquilo que poderíamos ver como novo empenhamento, em nome da palavra e do erotismo, cuja expressão se afasta de certo tom declamatório em Maria Teresa Horta e do tom corrosivo que lemos em Luiza Neto Jorge.²⁴

Empenhamento do poeta em torno da palavra que diz o mundo íntimo das perplexidades do sentir e do pensar, eis o que mais evidente se torna a uma primeira leitura da poesia de Gastão Cruz. Luís Miguel Nava afirma mesmo que o mundo apreendido emocionalmente pelo autor de *Hematoma é o dos sentimentos*²⁵. A par destes, espelha-se no trabalho sintáctico impresso nos seus versos um mundo de linguagem, intelectualizado. Construção e contenção, sem dúvida, refreiam a ressonância das coisas e dos seres até um ponto em que, no acto de leitura, pode parecer-nos que toda a vida emotiva cessou ou se transferiu para um plano cerebral. Mas tal sucede porque, para o poeta de *Teoria da Fala* (1972), os referentes se ocultam por detrás de uma obliquidade onde só o texto vem a esclarecer de quem, do quê e sobre quem se fala («Escolho o silêncio assunto antigo / para falar deste domingo»). Nesse efeito de transferência, Gastão Cruz confere ao seu dizer uma trabalhada «ressonância», como se as palavras repercutissem o vivido no pensamento escrito ou, se quisermos, num pensamento caligráfico.

As esferas da sensação e do sentimento entrecruzam-se no verbo hiperbático, tensional e maneirista de que se vai moldando a visão gastoniana da vida, solicitando ao leitor uma adesão intelectual de leitura ou um contrato onde se firma um horizonte de expectativas típico do leitor ideal²⁶. Como escreveu, em tempos, Eduardo Prado Coelho, a propósito de livros como *A Doença* (1963) ou *Outro Nome* (1965), a poética de Gastão Cruz caracteriza-se por um dinamismo mental feito entre som e sentido (em que Camilo Pessanha comparece), realizando, em vários níveis, uma arquitectura metafórico-simbólica que torna a sua arte poética na mais barroquizante dos poetas de 61. Reactualizando permanentemente a lição camonian²⁷ da frase e do pensamento, ou a expressão conceptista que lemos num Sá de Miranda,

Gastão Cruz procede, ao mesmo tempo a uma laboração desconstrutivista dessas mesmas frases, como acontece nas suas «canções».

A quebra de sintagmas não deixa de se relacionar com aquilo que, para Manuel Gusmão, a respeito de títulos reeditados ou posteriores (como é o caso de *A Moeda do Tempo*), é um certo efeito de «espelhamento», que funciona a partir de uma estratégia citacional, patente, por exemplo, em *Outro Nome* (1965), como apropriação tropológica do discurso, e em particular do discurso de Camões²⁸. Vale, no entanto, a pena considerar que a «música do poema», aspecto axial em *Poesia 61*, se modela também em torno da questão do realismo em poesia²⁹. Tal posicionamento levou a que António Ramos Rosa falasse de uma abertura ontológica à realidade por parte destes poetas, consubstanciada na valorização do aspecto fónico e imaginativo.

O que *Poesia 61* traz para o discurso subsequente é uma abstractização do concreto, um distanciamento intelectualizado perante a contingência quotidiana, originando, no fundo, uma língua nova.

III. Como deixou claro Luís Miguel Nava, a década de 60 constituiu «um dos períodos mais interessantes, variados e fecundos». Em texto inserto na sua última colectânea de ensaios, escreve Gastão Cruz³⁰: Entre o último número, publicado em 1953, da revista *Árvore*, que foi o órgão mais representativo da poesia de 50, e o aparecimento de *Poesia 61*, vários poetas se afirmaram, publicando os principais dos seus primeiros livros: «Fernando Echevarría — *Entre Dois Anjos*, 1956, e *Tréguas para o Amor*, 1958; Fernando Guimarães — *A Face junto ao Vento*, 1956, e *Os Habitantes do Amor*, 1959; Jorge de Amorim — *Anjos Tristes*, 1956, e *A Beleza e as Lágrimas*, 1957; Helder Macedo — *Vesperal*, 1957; Pedro Tamen — *O Sangue, a Água e o Vinho*, 1958, e *Primeiro Livro de Lapinova*, 1960; Herberto Helder — *O Amor em Visita*, 1958, e *A Colher na Boca*, 1961; Cristovam Pavia — *35 Poemas*, 1959; Maria Alberta Menéres — *Água-Memória*, 1960; João Rui de Sousa — *A Hipérbole na Cidade*, 1960 e *Circulação*, 1960; E. M. de Melo e Castro — *Entre o Som e o Sul*, 1960, e *Queda Livre*, 1961; Ruy Belo — *Aquele Grande Rio Eufrates*, 1961», sendo que três livros por essa altura surgidos são já estritamente contemporâneos de *Poesia 61*.

Sem esquecer outras publicações desse mesmo tempo — Natália Correia (que publica, entre 1957 e 1961, três livros: *Passaporte; Dimensão Encontrada e Cântico do País Emerso*); António Gedeão (*Movimento Perpétuo*, 1956; *Teatro do Mundo*, 1958; e *Máquina de Fogo*, 1961) —, o que se torna evidente neste texto de Gastão Cruz é a necessidade de filiar *Poesia 61* numa «Poesia de 60». Se rastreamos o que sobre Natália Correia e António Gedeão escreve, veremos como se torna alvo de interesse um certo tratamento poético da linguagem que não deixa de ser também aprofundado pelos poetas que se reúnem, depois, nas *plaquettes*. É notória a influência que, sobre os autores de finais dos anos

50, exerceu David Mourão-Ferreira³¹, não esquecendo a clara ascendência de António Ramos Rosa, talvez a mais autorizada voz crítica para os jovens de 61.

Destacando, em relação a Natália, Gedeão e David, a regularidade estrófica e a rima, os jogos fonéticos (anáforas, assonâncias, aliteraões), as repetições e as antíteses, «integrados num plano de exploração sistemática de efeitos fónicos e de correspondências semânticas», o que sobressai das palavras de Gastão Cruz é a importância que — para alguém que recebia a poesia vinda dos anos 50, em bom rigor, do surrealismo — tem a dimensão estrutural da linguagem poética. Essa ideia estrutural da poesia, ao ponto de a concepção do poema derivar para uma certa autonomia dos significados e dos significantes em relação à referencialidade mais imediata, é o que, precisamente, melhor caracteriza a poética inicial dos cinco autores reunidos em *Poesia 61*.

Desde logo, a palavra poética torna-se, em si mesma, o tema comum a diversos poetas daquele período. A deriva estruturalista e a redescoberta do formalismo russo acompanham a ideia de pesquisa das estruturas gramaticais da língua, sendo que a formação universitária de três dos poetas de 61, pode iluminar alguns dos processos de construção poemáticos que sugerem a plena consciência relativamente à construção da poesia como investigação das áreas gramaticais: da fonética à semântica, da morfologia ao léxico, da sintaxe à pragmática. É este, talvez, um dos aspectos que mais afastam a poesia portuguesa actual daquela de 1960. Sem querermos ser exaustivos, poder-se-ia perguntar que poetas perseguem, nestes últimos anos, como preocupação central da sua obra, a própria ideia de pesquisa ou de vigilância em relação à «gramaticalidade do discurso». O que se nos oferece é, amiúde, um regresso à expressão biográfica (ou autobiográfica) de um sujeito *flâneur*, ou uma incapacidade de refrear a propensão para derramar vocábulos, sob a capa de uma suposta narratividade ou de um pretense sublime. Ainda que, de um modo por vezes subliminar ou mais oblíquo, a poesia continuasse a ser uma forma de expressão verbal rica e questionante (como se pode ler em Franco Alexandre ou Moura Pereira, Paulo Teixeira ou Fernando Luís Sampaio), não deixa de ser verdade que, como bem viu Luís Miguel Nava:

Não há qualquer ruptura entre a poesia iniciada nos anos 60 e a que viria a revelar-se na década seguinte. Àqueles sobre quem temos vindo a debruçar-nos [Fiana, Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge, Maria Teresa Horta e Casimiro de Brito] coube desbravar o leito onde conjuntamente iriam correr as inumeráveis águas não só de Nuno Júdice [...] mas de quantos surgem no decénio de 70. A linguagem com que alguns destes, denunciando um maior peso de Ruy Belo, se apostaram, nas palavras de Joaquim Manuel Magalhães, em voltar ao real e ao coração, legaram-lha os primeiros, depurada e apta a suportar a declaração sentimental e quotidiana sem que tal significasse um retrocesso.³²

Veja-se, por exemplo, como na poesia de Armando Silva Carvalho, (in)devidamente colocado sob a influência directa dos poetas de 61, se perfilham alguns pressupostos retóricos comuns aos poetas de *Poesia 61*. Refira-se, muito em particular, no que tange a uma dinâmica imagética forte, a denúncia do social por dentro das palavras, em técnicas de engate do verso e dos sentidos entre palavras vindas de um coloquialismo que estava já presente em poetas anteriores como O'Neill, e que não deixa de estar patente em Luiza Neto Jorge. E bastaria atentar nas obras de Ruy Belo e de Herberto Helder, coevas de 61, para se concluir que, não sendo *Poesia 61* um «ismo» essas obras interagem e dialogam com aquela jovem poesia. Julgamos que a partir de uma mesma atmosfera histórica, uma poética textual irrompe à luz de concepções de literatura similares, patenteando uma vontade de imaginação por meio da qual a realidade fosse invectivada.

Há uma linha de continuidade entre os anos 60 e 80, aqui e ali interrompida por momentos em que contam mais critérios e modismos vários do que um verdadeiro parâmetro do que a poesia é. Pensemos na obra de Nuno Júdice, logo visto como herdeiro de Herberto Helder, e o arco reflexivo com o qual este poeta chega até hoje. Em livros como *Meditação sobre Ruínas* (1994), ou no recente *A Matéria do Poema* (2008), voltamos à alucinação de um discurso reflexivo a que se junta a obsessão em torno do significado da poesia, que os títulos de uma infinidade de poemas comprovam. Consciente da herança lírica de pendor romântico, mas ciente de uma certa deflação metafórica que ocorre nos anos 70, Júdice irá procurar sempre o mágico ou o imaginário que dentro do poema acontecem, como se a cada poema os tópicos desse mesmo romantismo filosófico pudessem ser retemperados por uma adesão a certo coloquialismo, que em Júdice nunca é sinónimo de cedência, antes de irónica tematização do próprio poético num fundo trágico que é tangencial à tematização da poesia como incomunicabilidade. Pensemos também em Vasco Graça Moura e nos modos como, originalmente — quando influenciado pelas «experiências inovadoras pós-surrealistas, sem que todavia deixasse cristalizar a sua escrita num mero comprazimento formalista»³³ —, coloca a linguagem poética como tema axial da vida, agudizando-se, numa releitura neomaneirista, a própria visão melancólica de um sujeito perplexo com os «vasos comunicantes» e insondáveis do poema com o mundo e do mundo com o poema e as artes, moldando, em clave barroca, ou de forte abstracto camonianiano ou seniano, uma visão do ser e das coisas que só por meio de uma gramática culta, erudita e talvez sarcástica põe a descoberto a opacidade de um universo pós-moderno, entregue ao absurdo vivencial e à negatividade da arte.

As vozes reveladas nos anos 90 — já que se trata de «reler» o próprio lastro do que há 50 anos se produziu — assumem como primeiro elemento

caracterizador um eclectismo evidente. Talvez por estar ausente da maioria dos poetas que hoje se publicam uma ideia ou um espírito «geracional», a poética dos anos 90 aprofunda aquela deflação metafórica, fazendo impender a poesia para um campo em que predomina a alegoria. Apesar de alguns dos autores surgidos ao longo da primeira década do século XXI pretenderem dialogar mais proximamente com a geração de *Cartucho* (1976), em cujo invólucro de mercearia se deram a ler Franco Alexandre, Moura Pereira, Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães, não deixa de ser pertinente ver como, ao mesmo tempo, é justamente nos anos 90 que vemos afirmar-se uma obra a todos os títulos marcante, a qual, por ser tardia, une os poetas da primeira década deste século às propostas provenientes de 1961. Referimo-nos a Manuel Gusmão cuja escrita espelha os próprios avanços e recuos do discurso poético português ocorrido desde os anos 60. Na sua obra e não noutra, podemos retrospectivamente «reler», especularmente, o que foi feito nos últimos cinco decénios. Diremos, para já, que na obra do autor de *Teatros do Tempo* (2001) mais facilmente se mantêm alguns dos pressupostos ou um certo entendimento do que se diria a escrita do poema: nomeadamente no que tange à dimensão gráfica, sintáctica, citacional e fónico-rítmica que o aproxima não só de Carlos de Oliveira — ele próprio tocado pela experiência de *Poesia 61* e, de certo modo, seu precursor — mas o faz pertencer, no que o seu micro-rigor possui de estrutural e livre no plano imaginístico, a uma mesma família poética de que participam Herberto e Ruy Belo e, claro está, os de *61*.

Olhando para o conjunto da obra poética de Manuel Gusmão, há a sensação de estarmos na presença de um poeta para quem o carácter oscilante da palavra permanece como experiência vivificada. A mesma ideia de «oscilação» não deixa de comparecer no seu ensaísmo, denotando a adesão do autor de *A Terceira Mão* (2008) a uma formulação da *poiesis* como «razão apaixonada». Razão apaixonada é, no modo como se apresenta, uma feliz contradição: a mesma com que poderíamos caracterizar a poética de 60. Razão apaixonada, nos modos como Gusmão entende este postulado significa, antes de mais, fascinação pelo júbilo de uma construção verbal — o poema — que se faz da incomensurabilidade de si própria; mas razão apaixonada também como linguagem poética de que nasce a poesia e aonde a poesia sempre regressa. Mas há a questão do oscilar. Tal vontade de «oscilação» é sinónimo de dotar a palavra dessa razão apaixonada que diz o real de uma forma expressiva que o faça detonar, isto é, que o faça entrar no mundo outro, o do papel onde se fixa o poema, de um jeito tal que as premissas ou as categorias da realidade se transmutem, criando uma espécie de ontologia interior do texto poético.

Quando, em *Tatuagem & Palimpsesto* (2010) Manuel Gusmão cita, por exemplo, Gustavo Rubim — «A poesia [é] uma interrupção da fala» —, tal epígrafe ilumina o trilho que Manuel Gusmão, enquanto poeta e ensaísta,

segue. Trata-se, aliás, por essa ideia da interrupção da fala, de dialogar com Deleuze e a noção de gaguez do discurso poético, da poesia enquanto língua mínima, que mais balbucia do que produz uma palavra magnificente³⁴. Como em Luiza Neto Jorge, também neste caso se poderia falar numa poética do «corpo amoroso», uma linguagem que, a cada passo, faz entrar na fala o gesto da linguagem, que extravasa o meramente escrito, porque o escrito se torna voo do pensamento e o pensamento se torna imagem projectada no ecrã: novamente o papel, num efeito de curto-circuito.

De rigor, sem dúvida, se trata. Mas também de depuração, de reescrita, de contenção, marcas transversais a toda a poética gusmaniana e que se entende — à maneira de Gastão Cruz e de Fiamma, nomeadamente — como *coisa viva*: «A mão do poema folheia a minha vida procurando / o sítio onde algo se passou, o sobressalto que ainda / hoje te mantém suspenso, indeciso sobre quem vive // na tua vida?» e não estaremos longe, talvez, daquela mesma consideração, bem gusmaniana, da poesia como processo sempre em devir, sempre em perseguição do «pequeno êxito verbal»³⁵.

Ora, a mesma atenção a uma textualidade-mundo, vamos encontrá-la em Luís Quintais; isto sem esquecer outras vezes que, nos últimos anos, renovaram também o discurso, em particular da poesia feita no feminino³⁶. Luís Quintais patenteia, nos seus livros, preocupações de teor estrutural que, de algum modo, supõem a influência de *Poesia 61*. Dir-se-ia a opacidade da linguagem o que mais promove e provoca o seu mundo poético; algo do lado conceptual de Gastão Cruz comparece em versos deste poeta revelado em 1995. Se, para o autor de *Crateras* (2000), a poesia é pessoalmente o trabalho sobre «emoções» que se farão linguagem (o poeta fala de «emoções linguísticas»), se é reaprendizagem e por ela se recuperam as experiências do mundo ou se restaura o mundo como experiência, se é um exercício sobre a memória das palavras que fixam os espaços, ampliando as noções de passado e de presente (lembrando um não-tempo e um não-espaço à T. S. Eliot), igualmente, no autor de *Duelo* (2004), nos parece haver a permanência destas e de outras interrogações relativamente a um mundo ameaçado pela perda do sentido, tema do seu livro *Angst* (2002), onde podemos ler, sintomaticamente, o seguinte: «Num mundo sem explicação escreverás / depois»; «cego ao som; oficias rigores ambíguos / vocábulos por onde não escutas: // Apenas lês e sepultas / o sentido na dobra da página».

Porque em ambos, Quintais e Gastão Cruz, o real lhes aparece como coisa por vezes absurda, o mundo é o lugar onde a própria linguagem da poesia está em perigo, onde a palavra, por excesso de significação, carrega um fardo implacável: o da sua essencial opacidade. Quintais, de resto, alude a uma doença da palavra, e, curiosamente, é em Gastão Cruz que principia a falar-se de uma necessária restauração do som e do sentido originais do

verbo, insistindo que a poesia consiste em apreender a «prática da morte» num tempo imemorial e atemporal, como se só morrendo para o som e para o sentido a poesia pudesse revelar-se portadora de um significado genesiaco, estruturalmente novo, feito visão nova do sujeito dentro do tempo, agora branco, pronto para uma neutralidade potenciadora do dizer limpo, exacto e justo: «Num tempo neutro acordo / entre a noite e o dia / sob o céu ilegítimo condensa-se / a mudança / Nuvens totais exprimem / a presente longínqua / madrugada / as aves sobrevivem na queda / ao / tempo branco».

Para Rosa Maria Martelo há «uma linha que se caracteriza por tematizar o mundo contemporâneo sob um olhar intensamente marcado pela perda. A esse olhar, tudo evidencia uma condição de pobreza, de falta, ou de falha, com a qual a linguagem entra em sintonia ao usar de grande parcimónia na evidenciação de sinais de poeticidade, o que produz um efeito de transparência discursiva. Este tipo de poesia recorre de forma bastante moderada à metáfora e à imagem que, quando estão presentes, muitas vezes se inscrevem no domínio mais amplo, e distinto, da alegoria»³⁷. Algumas características da poética actual podem, se quisermos, servir para contrapor, ao que viemos dizendo, outras leituras de um problema que não se soluciona nos termos da sua própria equação. Essas características, de resto, agenciam o movimento da releitura de que sempre deve ser feita qualquer análise de poesia. Assim, diremos que, em traços gerais, a poesia actual se pauta por: I) uma poética do desinvestimento na imagem e na palavra; II) preferência pela descrição e pelos processos do *showing*; III) uma enfatização do autobiográfico, efectivando o pacto autobiográfico, segundo Lejeune; IV) a preferência por se contar o episódico, o corriqueiro; V) a procura de uma concepção de *flânerie* que, melancolicamente, afirma a «perda da espessura do real», como explica Rosa Maria Martelo; VI) a partir do reconhecimento da fragilidade ontológica do sujeito, declara-se a mesma fragilidade para o texto; VII) em consequência do empobrecimento do poder simbólico da poesia, estatui-se a alegoria como processo recorrente do poema, secundarizando a metáfora; VIII) consciência de que à poesia não se pede a salvação seja do que for. Diremos ainda que, estando em processo, é visível, em todo o caso, um início de mudança, na poesia portuguesa mais recente, porquanto ao gosto dominante de uma poética do literal está a operar-se em poetas como Alexandre Nave, Paulo Tavares, Fernando Eduardo Carita, Soledade Santos, Hugo Milhanas Machado, uma transmutação de valores estéticos e de entendimento da linguagem de poesia que, por mais metafórica e imaginativa, mesmo quando breve ou elíptica, violenta ou corrosiva, nos desafia.

Luís Quintais, que não deixa de homenagear Fiama, não desinveste na metáfora e na imagem, sendo que é nele que outros poetas, entretanto revelados, parecem encontrar um universo poético onde a vontade de libertação da palavra se efectiva, algo particularmente verdadeiro quando pensamos em Margarida

Vale de Gato, cuja estreia indicia a criação de um mundo de linguagem, de uma gramática, que talvez desde o autor de *A Imprecisa Melancolia* (1995) não se revelava. Estamos, com Gusmão e Quintais, longe de certo prosaísmo que se impôs na última década caracterizado pela oposição a muito do que foi feito nos anos 60. É que, na verdade, desde o Simbolismo até às grandes conquistas expressivas do século XX, a questão que se colocou à poesia relacionou-se com a dialéctica entre texto e não-texto, sublinhando a ideia de o discurso poético se prender não tanto ou não só com a referencialidade, mas com a própria figuração do texto como realidade absoluta.³⁸

NOTAS

- ¹ Eduardo Lourenço, em «Uma Literatura Desenvolta ou Os Filhos de Álvaro de Campos» [1966] (*O Canto do Signo. Existência e Literatura*, Lisboa, Presença, 1994, p. 255-67) faz uma reflexão axial em torno da ideia de ruptura verificada nos anos 60 no domínio da linguagem romanesca. As teses apresentadas podem, como comprovou Rosa Maria Martelo, ser transpostas para o domínio da poesia desse período, postulando como vector fundamental de uma literatura nova surgida nessa década o diálogo que se estabeleceu com o Modernismo.
- ² Octavio Paz, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- ³ Cf. Rosa Maria Martelo, *Vidro do Mesmo Vidro. Tensões e Deslocamentos na Poesia Portuguesa depois de 1961*, Porto, Campo das Letras, 2007, p. 31.
- ⁴ Idem, *ibid.*, p. 15-39. Nestas páginas, a ensaísta traça o quadro conceptual de *Poesia 61*. Chamo particular atenção para os pontos 5 (sobre a visão poética pós-baudelairiana e pós-mallarmiana e o modo como emerge, nos nossos anos 60, a dimensão discursiva do poema, articulando-se com a crise das «poéticas da representação»), 6 (sobre a inscrição da poesia dos anos 60 numa «consciência vivencial ampla do que Lyotard viria a chamar [...] a crise das grandes narrativas») e 7 (item essencial em que, a partir das teses de Hugo Friedrich, se afirmam outras características fundamentais da poesia: a «desrealização, a des-subjectivação ou desumanização» e a prevalência de um «conceito de experiência circunscrito ao domínio da linguagem», aspectos que iluminam muita da poesia feita naquele decénio, não só pelos autores de *Poesia 61*, mas também por Ruy Belo, Herberto Helder ou Armando Silva Carvalho).
- ⁵ «De *A Noite Vertebrada* [...] e *Quarta Dimensão (Poesia 61)*, a *Terra Imóvel*, o tratamento linguístico dado por Luiza Neto Jorge às *situações* dos seus poemas tornou-se cada vez mais ajustado a elas» (Gastão Cruz, *A Vida da Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, p. 265).
- ⁶ V. Maria Teresa Horta, *Poesia Reunida*, Lisboa, Dom Quixote, 2009, p. 67.
- ⁷ Maria Teresa Horta, *Inquietude*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 2006, p. 76.
- ⁸ V. Jorge Fernandes da Silveira, *Portugal Maio de Poesia 61*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, p. 415; António Ramos Rosa, «Maria Teresa Horta ou A Sublevação do Real», *Incisões Oblíquas. Estudos sobre Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Caminho, 1987.
- ⁹ Maria Teresa Horta escreve um continuado libelo contra a sociedade fascista e machista, que impede não só a libertação do poder feminino (e daí as epígrafes de Simone de Beauvoir), mas a do próprio corpo e do desejo a que Ramos Rosa alude. Uma libertação da palavra desejosa e desejanse, eis o programa poético da autora.

- ¹⁰ Luiza Neto Jorge, *Poesia*, 2.^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 254.
- ¹¹ Neste caso, em íntima relação com Luiza, parece-nos ser Margarida Vale de Gato, com a publicação de *Mulher ao Mar* (Mariposa Azul, 2010) quem herda este mesmo universo linguístico e íntimo vindo da autora de *A Lume*. O livro *Mulher ao Mar* constitui uma das mais surpreendentes publicações de poesia, ao fechar a primeira década deste século.
- ¹² Nava refere também, no conspecto que faz dessa época, a obra de Armando Silva Carvalho.
- ¹³ Cf. Rosa Maria Martelo, «Luiza Neto Jorge e a Máquina de Oscilar», *Em Parte Incerta. Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Porto, Campo das Letras, 2004, p. 153.
- ¹⁴ Idem, *ibid.*, p. 157.
- ¹⁵ Cf. Luiza Neto Jorge, *Poesia*, ed. cit., p. 79.
- ¹⁶ Segundo o autor de *Os Dois Crepúsculos*, Luiza Neto Jorge ultrapassa o surrealismo «pela outra via inesperada de iluminação: a gramática», e, nessa medida, «contra o projecto surrealista de escrita, partindo dele, ecoando-o, os seus poemas propõem-nos uma nova intenção verbal, construída na distribuição sintáctica inesperada e calculada dos versos, aliada a uma pontuação que é muito mais prosódica do que, como no caso dos surrealistas, psicológica». Cf. Joaquim Manuel Magalhães, *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, p. 208.
- ¹⁷ Penso em três livros: *Novas Visões do Passado* (1975), *Homenagem à literatura* (1976) e *Área Branca* (1978). E chamaria a atenção para as relações entre estes e outros três livros finais — *Cantos do Canto* (1995), *Epístolas e Memorandos* (1996) e *Cenas Vivas* (2000). A leitura da obra poética de Fiama deve ter em conta as relações da sua linguagem e dos seus temas com o estudo da história literária a que autora, como investigadora, se devotou: o cripto-judaísmo na nossa literatura de Quinhentos, a alquimia em Camões, a Cabala e questões de mística e esoterismo. Cf. *O Labirinto Camoniano e Outros Labirintos*, Lisboa, Teorema, 1985.
- ¹⁸ Veja-se o que escreve Gastão Cruz no texto «1958, As Imagens: Fiama» (*A Vida da Poesia*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2008, p. 293-6): «E era de imagens que nós achávamos que a poesia vivia, imagens fortes e imprevisíveis [...]; imagens como as que encontrávamos na poesia de Cesário, de Pessanha, de Sá-Carneiro, de Pessoa. E que, naquele final da década de 50, voltávamos a descobrir nos poemas de Sophia, de Ramos Rosa, de Cesariny, de Eugénio. / As imagens iniciais da Fiama provinham, por um lado, de uma persistente leitura do teatro japonês, em que se inspiravam as ‘Recitações Dramáticas’ [...], por outro do seu assíduo e demorado convívio com o mundo natural, os campos e o mar de Carcavelos, além do microcosmos que era a pequena quinta em que crescera (Vivenda Azul), com o tanque [...], os caramanchões [...], a vasta gaiola contendo dezenas de periquitos (vizinhos da romãzeira de cuja morte nos falaria em *Cenas Vivas*), o lago com peixes, os azulejos do terraço, a terra cultivada [...]. E havia a casa [...], a praia, a sombra das barracas na praia [...]» (p. 294-5).
- ¹⁹ Quando escreve «Morfismos» pode dizer-se que toda a sua poesia se concentra na imagem coincidente com as palavras concebidas como totalidade. Fiama fala de um jogo que fazia com os amigos: submetia as palavras, por meio de um processo associativo de imagens que, a partir de uma, dita inicialmente, originava um léxico contínuo, uma espécie de rede semântica.
- ²⁰ Eduardo Prado Coelho, «Fiama Hasse Pais Brandão: Poesia e Escassez», *O Reino Flutuante*, Lisboa, Edições 70, 1972, p. 218.
- ²¹ Cf. Fiama Hasse Pais Brandão, «A Minha Poética nos Anos 60 (Memorandum talvez para os críticos)», *Relâmpago*, n.º 8, Abr. 2001, p. 109-12.
- ²² V. Fernando Guimarães, *A Poesia Contemporânea Portuguesa*, 3.^a ed., Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 2008, p. 64.
- ²³ Em Casimiro de Brito, são diversas as modulações e o seu estilo: compare-se livros tão díspares

como *Jardins de Guerra* (1966), ou *Labyrinthus* (1981) e *Subitamente o Silêncio* (1991). Se a temática persiste — o amor e o erotismo, o poema como voz de um sujeito a inscrever-se no mundo, ainda que um certo relativismo orientalizante possa mitigar um *epos* que, em todo o caso, é real — a verdade é que no que toca à forma, os poemas denotam essa sabedoria frágil que, vinda do Tao, o leva a escrever ora o verso longo, mais adequado, nos anos 60 ao desejo de fotografar, de descrever a situação, ora o aforismo, forma clássica da poesia oriental.

- ²⁴ É essa uma das conclusões de Nuno Júdice, a respeito da poética casimiriana, quando destaca a poesia deste autor em termos de iniciação nos mistérios de uma «palavra silenciosa».
- ²⁵ Cf. Luís Miguel Nava, *Antologia — Poesia Portuguesa 1960/1990*, Lisboa/Lovaina, Editorial Caminho/Cadernos de Lovaina, 1991, p. 8: «o mundo que em qualquer deles [Fiama, Luiza e Gastão] surge emocionalmente apreendido é em Fiama Hasse Pais Brandão essencialmente o das ideias, em Luiza Neto Jorge o dos instintos e em Gastão Cruz o dos sentimentos».
- ²⁶ Sobre as questões relacionadas com a teorização em torno do conceito de «Leitor-Modelo», cf.: Bernhard Zimmermann, «El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción»; Hans Robert Jauss, «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura»; Karl Maurer «Formas de leer», in José Antonio Mayoral (org.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987.
- ²⁷ Já em outras ocasiões chamei a atenção para essa linha de leitura na poesia de Gastão Cruz. Todavia, parece-me ser ainda este o momento para evidenciar o modo como nesta obra as imagens nascem da organização frásica, fazendo encaminhar uma primeira imagem ou metáfora, surgida no plano da imaginação, para uma construção sintáctica que vai dramatizar essa primeira imagem, originando combinações discursivas surpreendentes. Leia-se um poema de *O Pianista* (1984) intitulado «Sob o Céu dos Olhos»: «Ondas da água imaginária / molham-te o sonho / como um / parque de areia // És o que vê debaixo das / próprias pobres pálpebras / e lê no céu dos olhos / os mistérios do tempo», in *A Moeda do Tempo e Outros Poemas*, org. Jorge Fernandes da Silveira, Rio de Janeiro, Língua Geral, 2009, p. 103.
- ²⁸ Eis o que escreve Manuel Gusmão, em prefácio à edição que compila *Outro Nome / Escassez / As Aves*, de Gastão Cruz (Lisboa, Assírio & Alvim, 2006): «De que se apropria então Gastão Cruz? Designadamente de algumas palavras e de modos do seu tratamento tropológico ou da sua glosa como modo de constituir a tópica do discurso; do jogo com as posições sintáticas e os seus efeitos rítmicos, assim como de uma arte da contenção formal da emoção e de um *ethos* maneirista que, por essa altura, tinha sido e estava a ser lido em Camões, mesmo que de formas diferentes, por Jorge de Sena e Aguiar e Silva» (p. 10-1).
- ²⁹ Ficou célebre a polémica com José Fernandes Fafe em torno do realismo em poesia. Para o crítico de *Poesia 61*, a ideia de uma poesia militante, cujo emblema seria a edição dos três números de *Poemas Livres* (1962), indiciava a queda numa «demagogia fácil, na gasta simbologia de *madrugadas, auroras, mãos dadas*», algo de ultrapassado tendo em conta a ideia de linguagem poética para os jovens de 61, segundo os quais era inconcebível retornar-se a «uma linguagem tópica insuportável», bem como insistir-se «num esperançoso optimismo, por completo estereotipado» que, em rigor, impediam que a intenção social se realizasse no epicentro dos problemas ideológicos: na própria linguagem. Cf. Gastão Cruz, «Ainda Alguns Problemas do Realismo», *Diário de Lisboa*, supl. Vida Literária e Artística, 25 Jul. 1963.
- ³⁰ Cf. Gastão Cruz, *A Vida da Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, p. 335.
- ³¹ O magistério pedagógico de David Mourão-Ferreira parece-nos de extrema relevância, na medida em que, como sublinha Gastão Cruz em diversas ocasiões, é David quem, primeiramente, dá a conhecer algum João Cabral de Melo Neto. Pela mão do professor de

Teoria da Literatura, disciplina que leccionou na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, os jovens universitários de *Poesia 61* (descontando Casimiro de Brito e Maria Teresa Horta, os quais não vivem essa experiência enquanto alunos) contactam com novas abordagens críticas do fenómeno literário e poético, nomeadamente o Estruturalismo e o *New Criticism*.

³² Cf. Luís Miguel Nava, «Os Anos 60: Realismo e Vanguarda», in *A Phala — Um Século de Poesia (1888-1988)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988, p. 157.

³³ A propósito da poesia de Vasco Graça Moura, escreveu Fernando Pinto do Amaral, em prefácio à edição de *Poesia 1963-1995*, Lisboa, Quetzal, 2007 (1.^a ed.: *Poemas Escolhidos*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996), que a existência de um neomaneirismo no autor de *Nó Cego, o Regresso* se entrecruza com uma inicial perseguição lúdica do exercício verbal, «exibindo um virtuosismo sem dúvida apreciável quer pela mestria oficial, quer pela faculdade de conferir aos seus versos uma espessura reflexiva pouco frequente na poesia portuguesa». A essa técnica versificatória, relacionável, aliás, com aquele «formalismo» em que podemos situar alguns dos poetas de 61 — se tivermos em conta o influxo dos estudos vindos do estruturalismo e do interesse que suscitou a «descoberta» do formalismo na Universidade —, não será alheia a consciência da escrita da poesia enquanto tentativa de apreensão e compreensão do tempo e da condição humana em toda a sua frágil existência, algo adensado pelo interesse que o Camões de Jorge de Sena provoca (e Graça Moura é, sem dúvida, o mais senianamente poeta dos nossos poetas actuais, e também ele camonista autorizado). *Poesia 61* não deixou de constituir essa libertação linguística traduzida numa maior capacidade, para quantos vieram depois, de problematizar pelo trabalho da palavra a condição humana.

³⁴ V. Gilles Deleuze, *Crítica e Clínica*, Lisboa, Século XXI, 2000, p. 15-6 e p. 146-55.

³⁵ Manuel Gusmão, *A Terceira Mão*, Lisboa, Editorial Caminho, 2008, p. 28.

³⁶ As obras de Luíza Neto Jorge e Maria Teresa Horta são, neste domínio, absolutamente determinantes já pela declaração de formas de escrita que são o reflexo da «construção» da mulher no meio literário, já, por essa via, da constante luta por uma afirmação quer cultural, quer poética, quer humana, tantas vezes votada ao silêncio ou a outras estratégias de minimização por parte da instituição literária. Lembremos, só a título de exemplo, como um poema de Luíza, «Exame», pode, a esta luz, ter renovada leitura, se entendermos como voz do enunciador lírico, dramaticamente exposto, uma voz feminina.

³⁷ Cf. Rosa Maria Martelo, *A Forma Informe*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2011, p. 303 ss.

³⁸ A este respeito diz Rosa Maria Martelo, partindo do poema de Joaquim Manuel Magalhães, «Voltar ao Real» («Voltar ao real, sim. Como o disse / quando outros se refugiavam / na linguagem da linguagem»): «não lembram [esses versos] que essa era, apesar de tudo, uma mudança já visível desde meados da década anterior, em Ruy Belo, por exemplo, e com uma tradição ainda viva e presente, na qual figuram ilustres poetas da dimensão de Cesariny, O'Neill ou Ruy Cinatti, entre outros; nem vou deter-me na expressão 'linguagem da linguagem', que sugere um fechamento do texto sobre si mesmo, quando [...], o que existe é a exploração mais sistemática, embora não exclusiva, de um mecanismo referencial que funciona colocando em evidência determinados traços possuídos pelo texto, traços que este partilha com o mundo que pretende mostrar. [...] a crise da ideia de representação leva a um outro dizer o mundo recorrendo a mecanismos de somatização estrutural, mas não se afasta do real, desde logo porque esse é um modo indirecto de expressão, e porque a grande poesia é sempre uma forma de resistência à desumanização» (Rosa Maria Martelo, *Vidro do Mesmo Vidro*, ed. cit., p. 45-6).