

“Novo Cancioneiro”: Historicidade de uma polifonia

“Novo Cancioneiro”: Historicity of a polyphony

António Pedro Pitta

Universidade de Coimbra, Coimbra / Portugal

Professor catedrático da Faculdade de Letras

Investigador do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX – CEIS20

appita@gmail.com

Resumo: O artigo situa a iniciativa de edição de “Novo Cancioneiro” na dinâmica de afirmação do neorrealismo em Portugal e refere as circunstâncias em que os volumes foram sendo publicados entre 1941 e 1942, inscrevendo a iniciativa e as circunstâncias na complexidade de um movimento que ocorreu em Portugal embora tenha dimensão europeia e mundial.

Palavras-chave: “Novo Cancioneiro”; neorrealismo; arte; Entre-guerras.

Abstract: The article situates the initiative of editing “Novo Cancioneiro” in the dynamics of affirmation of neorealism in Portugal. It also refers to the circumstances in which these poetry volumes were published between 1941 and 1942, inscribing the project and its circumstances in the complexity of a movement that occurred in Portugal, although it has an European and worldwide dimension.

Keywords: “Novo Cancioneiro”; neorealism; art; Period between wars.

Recebido em 25 de maio de 2017

Aprovado 1 de junho de 2017

Há um largo reconhecimento da importância de “Novo Cancioneiro”, a famosa coleção de poesia dos primórdios do neorrealismo português. Constitui, na área da poesia,¹ o primeiro exemplo concretizado de uma voz coletiva, de afirmação “polifónica”² de uma proposta artística cuja reivindicada novidade consistiu em querer tornar a irredutibilidade da arte politicamente eficaz.

A fórmula de “coleção” adequava-se perfeitamente ao traço forte dessa nova consciência: inscrever os contributos individuais no primado da afirmação coletiva – fazer reconhecer a “polifonia” do coletivo.

Não será exagero dizer que os dez volumes publicados entre 1941 e 1944 (embora, como veremos, esta cronologia deva ser problematizada) desenharam os grandes contornos da forma poética do neorrealismo e contribuíram para refigurar o campo das suas possibilidades.

Cedo, por isso, “Novo Cancioneiro” foi considerado a *modalidade editorial* adequada à expressão poética de um grupo que toma progressiva consciência de si como uma “nova geração”.

Esta expressão é equívoca, como a própria doutrinação neorrealista se encarregará de mostrar. Em palavras mais rigorosas: o que vai lentamente aproximando os muitos jovens (e alguns menos) inicialmente dispersos por todo o país é a partilha de um mesmo “campo de experiência” e de um mesmo “horizonte de expectativas”, como referirei à frente: aí reside o fulcro da sua autoconsciência como “geração” e da “evidência” com que se mobiliza em torno de um programa de trabalhos, em que se inscreve a importância e o papel da arte *como tal* no processo de atuação política.

Neorrealismo é, então, digamo-lo em primeira formulação, o nome (acertado ou equívoco, não o vamos discutir agora) para o conjunto de práticas artísticas reconhecidas como politicamente eficazes e indispensáveis à aproximação da finalidade teleológica dessa “geração”, finalidade que, no período entre-guerras, era a transição civilizacional superadora do capitalismo.

¹ Não é o local adequado para identificar os pressupostos e sublinhar a importância da “coleção” como dispositivo editorial. Limito-me a lembrar, no mesmo ano de 1941, o início da publicação em Lisboa da Biblioteca Cosmos, dirigida por Bento de Jesus Caraça e no Porto da Coleção Cadernos Azuis, coordenada por Manuel de Azevedo.

² A expressão pertence a Fernando J. B. Martinho, que nela sintetiza uma importante originalidade do *Novo Cancioneiro*. O seu ensinamento estará presente sempre que regressarmos ao tema.

Se é necessário não esquecer o tempo e o modo das condições geradoras dessa nova problemática, é fundamental perceber que tal “origem” não só não ficou depositada no passado cronológico mas permanece “contemporânea do devir histórico e não cessa de operar neste” (AGAMBEN, 2009, p. 69).

O desenvolvimento do último tópico excede o propósito deste texto. Mas uma compreensão da dinâmica do “Novo Cancioneiro» requer uma revisitação da sua própria historicidade. É o que proponho fazer neste texto.

1.

O aparelho cultural neorrealista foi atingido por uma violenta ofensiva em 1940. Dela resultou a extinção dos seus órgãos centrais como *O Diabo e Sol Nascente* e o desaparecimento da maior parte das páginas literárias mantidas desde a primeira metade dos anos trinta em vários jornais de circulação local e regional (cf. DIAS, 2011).³ A “nova geração” ficou assim privada de um instrumento indispensável ao propósito de formação de uma hegemonia cultural.

O processo vinha decorrendo desde a primeira metade dos anos trinta: no entanto, é, então, menos um propósito rigorosamente definido do que as espontaneidades que se manifestam de jovens captados, mesmo se difusamente, pelo já referido ambiente de transição civilizacional.

Progressivamente, no entanto, esse movimento de espontaneidades vai ganhando a coesão de uma nova consciência. É oportuno relembrar as conhecidas palavras de Mário Dionísio:

tantos jovens que foram ao encontro uns dos outros pelo seu pé, irresistivelmente movidos por um mesmo espírito de recusa, uma mesma esperança no homem (que eles sabiam só poder querer dizer: os homens), uma mesma necessidade interior de dizer tudo isso em versos, em romances, em contos capazes de acordarem um país inteiro para a sua própria realidade nacional. (DIONÍSIO, 2014, p. 11)

³ Infelizmente, o trabalho ainda não publicado em edição comercial. O modo como alia o conhecimento minucioso de uma enorme massa documental com perspectivas hermenêuticas cujo alcance excede o campo limitado a que se aplica impõem, desde já, este trabalho como elemento bibliográfico fundamental

Ao longo de 1937 – ano chave (cf. BADIOU, 2007, p. 42 e ss.) – as espontaneidades transformam-se em consciência cada vez mais organizada, o novo movimento liberta-se da esfera de influências alheias, ideológico-políticas e estético-culturais, esboça uma estruturação teórica autónoma e ensaia presença pública numa publicação própria. Essa publicação é *Cadernos da Juventude*. A iniciativa de a editar é, em si mesma, um importante sinal de afirmação da consciência coletiva do movimento: chegou a oportunidade de unificar esforços e afirmar uma força coletiva, espaço de confluência e de superação dos esforços individuais ativos desde o início da década.

Por este movimento a intelectualidade portuguesa integra-se numa corrente de pensamento internacional modelado pelo materialismo histórico. “Neorrealismo” é, pois, o nome português para uma problemática que não é portuguesa mas europeia e mundial. As polémicas – com o pensamento estético e a prática artística associados à revista *Presença*, com o pensamento social e político de *Seara Nova* ou com a fundamentação filosófica que António Sérgio modelou a partir da racionalidade de tradição kantiana, compatibilizada no plano social com a herança de Proudhon – são, sobretudo, mediações requeridas para a hegemonização da espaço cultural português por um pensamento que se sabe de dimensão e alcance internacional e que no plano estritamente estético corresponde à consolidação de um campo artístico gerado pela conceção do realismo como vanguarda.⁴

A “nova geração” intensifica a sua atividade e exprime-se em publicações periódicas (de circulação local, regional ou nacional), edita obras coletivas, em suma: ocupa densamente o campo mediático reservando sempre um espaço considerável para a tematização das questões artísticas.

Não é indiscutível que devemos continuar a considerar contingente a importância da arte em todo este processo, como Mário Sacramento sustentou: para o autor de *Há uma estética neo-realista?*, a arte (sobretudo a ficção) seria o único campo de referência possível a problemas nacionais que não poderiam ser falados no jornalismo ou no ensaísmo social.

Vale a pena lembrar o que, naquele mesmo ano de 1937, escrevia Mário Dionísio, no primeiro dos seus artigos sobre Jorge Amado. O trabalho dos artistas consiste em dar forma ao sonho de uma época,

⁴ Expressão feliz e operativa utilizada por Guillermo Fantoni.

entendendo “por sonho de uma época (...) o desejo de realização dessa mesma época – no caso do homem: o desejo da sua integralização em relação a um dado momento” (DIONÍSIO, 1937). Assim, reservou-se (histórica e concetualmente) a noção de arte para as práticas que pre-figuravam (isto é: figuravam antecipadamente) o campo do conhecimento científico e o campo do conhecimento filosófico. Ou, ainda na formulação de Mário Dionísio: “a arte *antecede* a ciência, *antecede* a filosofia” (grifo meu). A arte não é, pois, redutível a outras práticas porque é do seu específico modo de ser antecipar as condições em que o conhecimento científico e o conhecimento filosófico serão possíveis. Daí que traduza uma célebre formulação de Máximo Gorki – “o homem é o órgão pensante da Natureza: não tem outra significação. Por meio dele a matéria busca conhecer-se” – nesta outra consideração: “os artistas serão, para nós, aqueles alguns que conseguem dentre todos fazer essa revelação e naturalmente orientá-la. Temos assim a Arte como contribuição de e para a vida. Parece-nos portanto acanhado considerar a arte, mesmo a mais subjectiva (o que nos parece bem diferente de impermeável ou inatingível) inútil ou perigosa” (DIONÍSIO, 1937). Por isso, retomará logo nesse artigo uma afirmação de Marcel Gromaire que o acompanhará sempre: “o real (...) não é somente aquilo que está ao alcance da nossa mão, ao alcance da nossa vista, é também o que está ao alcance do nosso espírito e o que “ainda” não está (ainda, sublinho eu) ao alcance do nosso espírito” (DIONÍSIO, 1937).

Percebemos a complexidade do neorrealismo como formação cultural: é a unidade idealmente orgânica (mas na verdade praticamente polémica) das tendências extremas e historicamente definidas que se propuseram pensar o realismo – uma, identifica o realismo com uma prática especular; outra, acentua a historicidade da experiência do artista e dos meios à sua disposição. O neorrealismo não é uma destas tendências: é, *congenitamente*, o campo gerado pela tensão entre estas noções extremas.⁵

⁵ Não pretendo abrir aqui um *excursus* demasiado extenso, que excederia o âmbito deste artigo. Mas é oportuno sinalizar, aqui mesmo, o seguinte. Aquilo a que a tradição cultural de que somos herdeiros chama Arte é constituinte da sociogênese do mundo burguês. É uma associação tão forte que algum pensamento de extração marxista supôs poder ler no silêncio de Marx sobre a arte (embora não sobre a experiência estética: mas este é outro problema) o reconhecimento de que a Arte era de facto uma coisa do passado, associada essencialmente à situação burguesa de alienação. O artista revolucionário não teria qualquer atividade positiva, não tem possibilidade de se

Ao nomear-se a si próprio por analogia com outras correntes artísticas, o neorrealismo afirma uma singularidade mas limita as virtualidades inerentes à sua natureza de campo tensional, cria as condições ótimas para ser reduzido à condição de simples movimento, diminui a legítima ambição histórica inerente aos pressupostos filosóficos que o sustentavam e corre riscos (frequentemente ultrapassados) de uma dogmatização simplificadora o colocar em graus modestos de exigência artística, crítica e teórica.

afirmar como artista senão pela destruição. Antonio Gramsci, ao pensar a iminência da situação revolucionária, afirma o seguinte: “uma fábrica, passada do poder capitalista ao poder operário, continuará a produzir as mesmas coisas materiais que hoje produz. Mas em que modo e em que formas nascerão as obras de poesia, do drama, do romance, da música, da pintura, do costume, da linguagem? Não é uma fábrica material a que produz estas obras: não pode ser reorganizada por um poder operário segundo um plano, não pode ser-lhe fixada a produção para a satisfação das necessidades imediatas controláveis e fixáveis pela estatística. Nada é previsível neste campo que não seja esta hipótese geral: existirá uma cultura (uma civilização) proletária, totalmente diversa da burguesa (...) O que se deve fazer? Nada mais do que destruir a presente forma de civilização. Neste campo, ‘destruir’ não tem o mesmo significado que tem no campo económico: destruir não significa privar a humanidade de produtos materiais necessários à sua subsistência e ao seu desenvolvimento; significa destruir hierarquias espirituais, preconceitos, ídolos, tradições rígidas” (GRAMSCI, 1977, v. II, p. 246-247). Em situação revolucionária, no campo da arte, trata-se de destruir. A sociedade pós-revolucionária encontrará novas formas de arte, de filosofia, de linguagem – ainda por inventar porque ainda, rigorosamente, não inventáveis. É que a invenção das formas de arte próprias de uma civilização é um processo lento, que decorre quando essa civilização já existe e concretiza-se em novidades im-previsíveis, rigorosamente não antecipável – como a revolução cultural que o Renascimento foi permite comprovar. No horizonte aí gerado, “cabiam todas as tendências, todas as escolas, todas as tradições e todas as inovações, tudo o que permitisse exprimir a nova mentalidade” (DIONÍSIO, 2014, p. 32.) Pressupondo-se na iminência de uma transformação civilizacional com um alcance histórico análogo ao que o Renascimento foi para a afirmação da civilização burguesa, os marxistas dos anos trinta (com algumas exceções: L. Trotski, A. Gramsci, W. Benjamin) poderiam ter ousado pensar, para a arte, configurações inauditas. No entanto, a teorização marxista ficou dominada pela “teoria engelsiana do ‘triumfo do realismo’”, na expressão de Leandro Konder (2013, p. 42), cedeu ao “vício metodológico do *sociologismo*” (KONDER, 2013, p. 55) e habilitou mal o pensamento marxista (e as obras de artistas marxistas) para o confronto com as vanguardas. Exemplos foram os profundos desencontros históricos dos marxistas com o surrealismo e com o abstracionismo e tragicamente regressiva a elaboração do “realismo socialista”, como se viu em todas as reservas que suscitou, especialmente no interior dos movimentos comunistas.

Esta complexidade afirmou-se poderosamente entre 1938 e 1940. Num plano estritamente literário, já num momento da sua afirmação em obras individuais e sem lembrar obras publicadas anteriormente, é importante notar: *Sedução* (1938) de José Marmelo e Silva; *Relevos e As sete partidas do mundo* (1938) de Fernando Namora; *As Três pessoas* (1938) de Políbio Gomes dos Santos; *Ilusão na morte* (1938) de Afonso Ribeiro; *Sinfonia de guerra* (1939) de António Ramos de Almeida; *Gaibéus* (1939) e *Nasci com passaporte de turista* (1940) de Alves Redol; *Búzio* (1940) de João José Cochofel; *Corsário* de Álvaro Feijó; *Rosa dos ventos* (1940) de Manuel da Fonseca.

É um significativo conjunto de textos: pela diversidade de formas, incompatível com qualquer eventual programa de escrita a que os escritores pudessem sentir-se vinculados; mas também pela ressonância, em cada um deles, de uma experiência histórica mais ou menos profunda e elaborada.

A meu ver (e como já ficou sugerido atrás), um entendimento do neorrealismo joga-se aqui. Relaciona-se com uma determinada experiência, em primeiro lugar, entendendo-a, todavia, na explicitação precisa proposta por Reinhart Koselleck:

A experiência é o passado atual, aquele no qual os acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamentos, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. (KOSELLECK, 2006, p. 309-310)

Podemos agora começar a perceber que “nova geração” não é um problema cronológico. Porque, como R. Koselleck, está imanente a qualquer experiência um horizonte de expectativas: a expectativa “é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal”, realiza-se “no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto” (KOSELLECK, 2006, p. 309-310).

Neorrealismo designará, então, o reconhecimento da importância da arte no quadro de uma regulação histórica das relações entre experiência e expectativa. Para que possa falar-se de neorrealismo, é condição

necessária que uma determinada experiência interpessoal (as condições do primeiro pós-guerra, a revolução russa, a crise do demoliberalismo de fundamento contratualista, a polarização ideológico-política, a crise de 1929 e as experiências da Frente Popular) funde a abertura de um horizonte de expectativas político-ideológico (o presente como iminência de superação definitiva da exploração capitalista e da hegemonia burguesa) e cultural e estético-artístico (o fim da representação, a “paixão pelo real” (cf. BADIOU, 2007, p. 58), as controvérsias sobre o modo de realização artística deste real).

É importante sublinhar este ponto: como a situação portuguesa bem mostra, há neorrealismo se e enquanto a elaboração artística da “paixão pelo real” for pensada no interior do referido campo tensional, o que teve como consequência *controlar* a elaboração específica de cada um dos pólos extremos (e assim contê-los numa condição meramente descritiva: por exemplo, considerar que essa tensão opõe ortodoxos e heterodoxos, dogmáticos e liberais, etc.).

O desenlace da chamada “polêmica interna” é bem expressiva. O apelo do romancista José Marmelo e Silva para que as extremadas oposições que a polêmica bem evidenciou pudessem resolver-se num regresso às origens de 1937 chocou com dois obstáculos fundamentais. Um equívoco: o que o neorrealismo é não estava potencialmente concentrado no pensamento e nas realizações de 1937, entendidos como fonte original que se trataria de visitar para corrigir eventuais desvios; o neorrealismo é justamente essas possibilidades suscetíveis de serem desenvolvidas até se esgotarem. Um problema: o conjunto de acontecimentos (a morte de Estaline, a revolta da Hungria, sobretudo as ‘revelações’ de Krutchev) convulsionaram profundamente o horizonte de expectativas e afetaram inevitável e decisivamente a relação experiência/expetativa, constitutiva do neorrealismo.

Seja como for, porém, quando António Ramos de Almeida pronunciou a conferência *A arte e a vida* na Associação Cristã da Mocidade, no Porto, em março de 1941, era ainda da afirmação combativa do neorrealismo que se tratava. Consagrando-se à reafirmação da esterilidade da oposição entre a “arte pura” e a “arte social”, a conferência demorava-se na análise da historicidade das posições estéticas – tópico decisivo e verdadeira linha de demarcação: saber se o que a arte traz à cena da história é não-histórico ou se é possível falar de uma historicização integral da prática artística.

Elemento da primeira hora e participante muito ativo de todo este processo, António Ramos de Almeida desenvolve este ensaio de compreensão da historicidade da arte sustentado na convicção de que os pressupostos do neorrealismo podem envolver, ao modo hegeliano de superação, todos os momentos artísticos anteriores (fica assim reduzido assim o alcance de qualquer polémica) e na certeza de que o neorrealismo pode já contrapor, à produção artística anterior, mais do que simples promessas, um significativo conjunto de obras, com reconhecimento genérico da crítica. Um outro momento, uma outra fase, uma outra época *histórica* já se tornou presente – e o ensaio de António Ramos de Almeida é talvez a primeira sinalização sistemática de “o que se tornou presente”.

“Novo Cancioneiro” foi uma outra onda deste movimento: mas elevou o patamar da sua concretização.

2.

A importância de “Novo Cancioneiro» deu-se a identificar com nitidez desde o início aos historiadores e críticos de literatura.

Logo nos finais de 1941, Adolfo Casais Monteiro escreveu o seguinte:

Começa agora a desenhar-se a fisionomia de uma geração de poetas, cujas feições se podem já distinguir, embora ainda incertas, fora da sombra projetada pela geração que a precedeu. É cedo demais para se poder falar em grandes poetas a respeito dela; mas já é possível reconhecer-lhe uma voz própria. (MONTEIRO, 1941; MURALHA, 1941)

Posto este reconhecimento, Adolfo Casais Monteiro desenvolve a ideia em termos que nos interessam:

Não é pela igualdade de vozes que se pode diagnosticar a existência de uma geração: muitos poetas a cantar no mesmo tom, eis precisamente o que nos deve pôr de sobreaviso; mas diversos poetas que se distinguem nitidamente uns dos outros, havendo contudo entre eles um elo real que nos leva a aproximá-los, isso sim, isso já nos dá a imagem compósita, a perspectiva, digamos assim, que são indispensáveis para se ter aquela visão em profundidade, rica e vária, que corresponde à riqueza

e variedade da experiência. Uma geração não é um canto único multiplicado por muitos alto-falantes, e só a multiplicidade de vozes diferentes nos pode dar a certeza dela existir. (MONTEIRO, 1941)

A dimensão “polifônica” de “Novo Cancioneiro” era, pois, claramente perceptível. João Pedro de Andrade, meses antes, em recensão conjunta a *Poemas* de Mário Dionísio e *Sol de Agosto* de João José Cochofel, observara já: “são dois poetas de formação e orientação muito diferentes. A inclusão de recolhas dos seus poemas na mesma colecção mostra um critério que tem largueza e que seria de aplaudir ver continuado” (ANDRADE, 1941, p. 142). Embora sem a subtileza do olhar de Casais Monteiro, a observação de João Pedro de Andrade corre no mesmo sentido que, ainda mais sinteticamente, Alexandre Pinheiro Torres enunciara, décadas mais tarde, quando se propunha fazer uma avaliação global do neorrealismo: “Constitui a primeira grande *manifestação colectiva* do neo-realismo português” (TORRES, 1989, p. 11. Grifo meu).

Um depoimento de Fernando Namora, prestado logo nos inícios de 1942, depoimento pouco conhecido ou pouco valorizado, propõe à nossa atenção alguns elementos importantes para uma compreensão histórico-cultural. Afirma Namora: “O ‘Novo Cancioneiro’ é um projecto de há seis anos e não – como alguns quiseram crer – um enxerto numa ideia gorada de um grupo de Lisboa.” (BACELAR, 1989, s./n.).⁶ E continua:

Há seis anos pensámos na edição de um volume de poesia de vários poetas novos. A ideia, porém, ficou sem realização. Surgiu há um ano o “Novo Cancioneiro»: pensamos que seria bem mais de desejar uma colecção de volumes e não uma colecção de poesias de vários num único livro – que forçosamente teria de dar uma impressão deficiente de cada colaborador. (BACELAR, 1989, s./n.)⁷

Não é feita qualquer referência a *Cadernos da Juventude* – referência possível, quer de um ponto de vista cronológico quer de

⁶ Muitos anos depois, Alexandre Cabral reafirma este nexos. (Cf. CABRAL, 1970, p. 123-124)..

⁷ *Via Latina*, nº 8, 28. fevereiro. 1942.

um ponto de vista ideológico-doutrinário. Mas há a importância do plural “nós”. Com tudo o que isso significa de proximidade pessoal e de afinidades intelectuais, “nós” designa aquela dimensão interpessoal valorizada, como vimos, por Reinhart Koselleck.

Desmantelado em 1940, como já foi referido, o aparelho mediático neorrealista, julgada poeticamente limitada uma tentativa como *Cadernos da Juventude*, o grupo decide a publicação de “Novo Cancioneiro».

Parece incontestável que a liderança da iniciativa pertenceu a Fernando Namora. Estudante de Medicina, escritor e artista plástico já reconhecido por dois livros de poemas (*Relevos*, 1938 e *Mar de sargaços*, 1939) e o romance *As sete partidas do mundo* (1938) bem como por uma larga produção (ainda não estudada) como caricaturista e uma participação premiada em exposições de pintura, Namora desenvolveu ao longo do seu percurso universitário uma intensa atividade, iniciada, aliás, logo em 1935 com a direção de *Alvorada*, jornal dos estudantes do Liceu de José Falcão e continuada em 1937 (atenção à data!), com a edição de *Cabeças de barro*, contos e poemas, em colaboração com Carlos de Oliveira e Artur Varela.

A primazia de Fernando Namora foi ainda mais valorizada por Armando Bacelar, com a proposta de elementos inéditos e nunca retomados. Segundo Bacelar, Namora teria anteposto ao título de seu livro *Terra* o antetítulo “Novo Cancioneiro», “que havia de vir a ser o da célebre colecção” – “e só depois, quando o livro com o título da nova colecção já estava pronto a aparecer nas livrarias, deu conta do projecto que concebera individualmente e em silêncio” (BACELAR, 1989).

É difícil compatibilizar a génese discreta de “Novo Cancioneiro» na cabeça de Namora e a sua revelação final no livro impresso com a documentação existente. É Joaquim Namorado que convida Mário Dionísio e lhe transmite a vontade de que *Poemas* seja o segundo livro da colecção (“desejávamos que o seu fosse o seguinte”:⁸ atenção ao plural) – no mesmo correio, aliás, em que lhe envia “o livro de Fernando Namora, primeiro de NOVO CANCEIRO. Por ele avaliará as possibilidades gráficas, por nós ficámos satisfeitos”:⁹

⁸ Carta de Joaquim Namorado para Mário Dionísio, s/d [finais de 1940 ou início de 1941]. Casa da Achada-Centro Mário Dionísio: DOS-5-3-Doc1.

⁹ Carta de Joaquim Namorado para Mário Dionísio, s/d [finais de 1940 ou início de 1941]. Casa da Achada-Centro Mário Dionísio: DOS-5-3-Doc1.

Mas toda a documentação converge para a ideia de uma ausência prévia de plano que desse, com antecedência, existência material à “fisionomia” (Adolfo Casais Monteiro) que, justamente, a edição sucessiva vai compondo.

Na citada carta a Mário Dionísio, Joaquim Namorado informa: “A colaboração que temos garantida é de João José Cochofel, Augusto dos Santos Abranches, Manuel da Fonseca, Ramos de Almeida, Álvaro Feijó. Está no entanto aberta a todos os que apareçam com determinada directriz e valor. Conhece alguém com possibilidade de interesse?”¹⁰

Sublinho: “determinada directriz”. É a concretização do “nós”. Como não se trata, porém, de um “nós” conjuntural mas de um “nós” histórico, é possível definir critérios de “valor”, estabelecer a amplitude da “abertura” da coleção e fazer com que o significado da sua “fisionomia” resulte da “multiplicidade de vozes diferentes” (regresso à terminologia de Casais Monteiro). É, pois, no quadro das possibilidades estéticas pressupostas na trama ideológica já caracterizada que se desenvolve a geometria variável prática de “Novo Cancioneiro». A leitura da contracapa dos primeiros volumes presta algumas informações. Mas só algumas.

Ao longo de 1941, foram publicados seis títulos: *Terra* de Fernando Namora; *Poemas* de Mário Dionísio; *Sol de Agosto* de João José Cochofel; *Aviso à navegação* de Joaquim Namorado; *Os Poemas de Álvaro Feijó* e *Planície* de Manuel da Fonseca. Mas não foram publicados dois outros referidos na carta de Joaquim Namorado a Mário Dionísio nem um terceiro, *Viagem ao país dos nefelibatas* de Joaquim Namorado, também anunciado mas só incluído em *Incomodidade* (1945).

Embora repetidamente anunciado nos primeiros volumes da coleção, o livro *Poemas de hoje* de Augusto dos Santos Abranches só será publicado, fora da coleção, em abril de 1942, com a chancela Portugália – Coimbra e dedicado, vale a pena lembrar, a Coriolano Ferreira, Fernando Piteira Santos, Henrique Santo, Manuel Campos Lima e Roque Ferreira. Pontualmente relacionado com ela, o percurso do autor Augusto dos Santos Abranches jamais se cruzará com “Novo Cancioneiro” – apesar de para ela ter estado prevista uma reedição de *Poemas de hoje*, de Abranches poder ter tido alguma participação na definição da imagem

¹⁰ Carta de Joaquim Namorado para Mário Dionísio, s/d [finais de 1940 ou início de 1941]. Casa da Achada-Centro Mário Dionísio: DOS-5-3-Doc1.

visual da coleção (SARAIVA, 2013, p. 11) e de Portugália – Coimbra, a Livraria-Editora de que era proprietário ter sido depositária de alguns volumes (e, acrescente-se, a editora das já referidas primeiras obras de José Marmelo e Silva, João José Cochofel e Fernando Namora).

Sangue de António Ramos de Almeida também não será publicado, apesar de anunciado nos volumes da própria coleção e de no conjunto de “obras do autor” incluído em *A arte e a vida*, figurar como “contribuição para o “Novo Cancioneiro”. Ensaísta e crítico a quem se devem páginas de esclarecido diagnóstico do equívoco que constituía a querela entre a “arte pura” e a “arte social”, sobre a qual terá proferido conferências na primeira metade dos anos trinta, infelizmente perdidas, António Ramos de Almeida foi também poeta (*Sinal de alarme*, 1938, precedeu o já referido *Sinfonia da guerra*). Ao contrário do que sucedeu com Abranches, sabemos que “Ramos de Almeida apresentou original há bastante tempo mas foi aconselhado a refundi-lo”.¹¹ Por quem foi aconselhado, não se sabe.¹² Mas sabemos¹³ que *Sangue* foi o título previsto para uma recolha geral da sua obra poética, projeto que Ramos de Almeida também não concretizou.

A situação de *Os Poemas de Álvaro Feijó* é diferente de qualquer das anteriores. A prevista participação do poeta em “Novo Cancioneiro» ocorreria muito possivelmente com o livro intitulado *Diário de bordo*. Mas todo o trabalho foi tumultuado pela sua morte, em 9 de março de 1941. O primeiro livro, *Corsário* foi distinguido nos Jogos Florais da Universidade de Coimbra, referentes ao ano de 1939-40 e entregues em 8 de fevereiro de 1941. Filtrara severamente a produção poética anterior e preparava rigorosamente (segundo testemunhos) o segundo livro quando sobreveio a morte. Amigos e companheiros decidem então editar a recolha integral da obra poética, o que aconteceu poucos meses após a sua morte.

O convite endereçado a José Gomes Ferreira é um episódio amplamente conhecido porque ele próprio o tornou elemento axial para uma desejada ou imaginária narrativa de pertença ao ambiente neorrealista. O elemento de ligação foi Mário Dionísio, a quem Joaquim

¹¹ Carta de Joaquim Namorado para Mário Dionísio, 12. março. 1942. Casa da Achada-Centro Mário Dionísio: DOS-5-3-Doc4.

¹² Há muito poucos elementos que permitam identificar com alguma segurança quem participava na leitura dos originais e quem decida a sua publicação.

¹³ Inquérito publicado em *Vértice*, v. IV, p. 470-471, 1947..

Namorado dirige o seu entusiasmo: “Esplêndido ter-se conseguido a colaboração de José Gomes Ferreira – é apenas preciso que ele não demore muito para podermos lançar o livro em boa época”.¹⁴ E a Mário Dionísio se refere o próprio José Gomes Ferreira quando, em *A memória das palavras*, lembra o convite: “Aceitei – sinceramente orgulhoso e feliz daquela autêntica certidão de ter vinte anos” (FERREIRA, 1965, p. 220). Mas ao contrário do que Namorado desejara, a lentidão da preparação do volume fez gorar o projeto: “o convite para o Novo Cancioneiro dissolveu-se em cinzas de ficar apenas a vaidade de ter sido convidado por moços de vinte anos para colaborar numa revolução literária” (FERREIRA, 1965, p. 221).

Porventura no mesmo ano de 1942, é formulada proposta idêntica ao poeta Armindo Rodrigues. Pouco mais novo do que José Gomes Ferreira, Armindo Rodrigues não publicara ainda qualquer livro embora não fosse um poeta inédito, pois que se dava a ler em revistas e obras coletivas. É possível que o intermediário tenha sido Armando Bacelar. As coisas não correram bem: “Ao convite de Coimbra acabei por rejeitá-lo porque considerava detestável o formato descomunal da colecção” (RODRIGUES, 1998, 176). Mas é afinal o desafio coimbrão que leva Armindo Rodrigues a editar, a expensas suas, os dois primeiros livros, ambos em 1943: *Voz arremessada ao caminho*, em março e *Romanceiro*, em dezembro.

Em suma, em 1942 “Novo Cancioneiro” publicou três novos livros: *Turismo* de Carlos de Oliveira; *Passagem de nível* de Sidónio Muralha; *Ilha de nome santo* de Francisco José Tenreiro.

No final desse ano, a coleção editara nove títulos (em média, cerca de um título por trimestre), alguns dos quais constituíram êxitos de vendas (mas não dispomos, pelo menos até agora, de informações sobre as tiragens) e, sobretudo, afirmara a novidade de um universo poético.

Em 1943, a coleção parece estar “suspensa”¹⁵ e não é editado qualquer novo título. Em contrapartida, o mesmo grupo com um apoio editorial mais sólido da Coimbra Editora começa a publicar a coleção

¹⁴ Carta de Joaquim Namorado para Mário Dionísio, 21. janeiro. 1942. Casa da Achada-Centro Mário Dionísio: DOS-5-3-Doc3.

¹⁵ É a palavra utilizada por Arquimedes da Silva Santos, “Fim de “Novo Cancioneiro» e segredo de um livro” in Edição global e fac-similada de *Novo Cancioneiro*. Lisboa: althum.com., 2010. p. 8.

“Novos Prosadores”, inaugurada por *Fogo na noite escura* de Fernando Namora, segundo tudo indica também o líder desta outra iniciativa.

Hipotéticos volumes, em graus diferentes de elaboração, circulam nos projetos dos poetas. Outros, concluídos já, são propostos a leitores mais ou menos conselheiros.

O já referido *Viagem ao país dos nefelibatas* de Joaquim Namorado integrará, com foi dito, o volume *Incomodidade* (1945). Tinha sido publicado parcial e dispersamente em jornais e revistas e o conjunto traria ao ambiente de “Novo Cancioneiro” um elemento de absurdo, de subversão lógica, de autonomia do discurso poético e interrogação em ato da relação entre a poesia e o real, que de modo nenhum caberia na revisitação de “Ode marítima” a partir de uma releitura de Cesário Verde integrado num otimismo histórico, para não dizer épico, que *Aviso à Navegação* é. É que, ao contrário da imagem construída e consolidada, pelo próprio e pelos outros, Joaquim Namorado preparou meticulosamente os livros que editou. Nem é de excluir que a inclusão de *Viagem ao país dos nefelibatas* em *Incomodidade*, do mesmo passo que amplia a paleta das subtis modulações de uma heteronímia subterrânea, tivesse o propósito de amortecer a radicalidade daqueles poemas, se publicados autonomamente.

É bem possível que a “Novo Cancioneiro” se destinasse o livro de Mário Dionísio referido, infelizmente sem título, no seguinte passo de uma carta enviada por Joaquim Namorado: “Quanto ao seu livro de poemas cá o esperamos com o interesse que imagina. O “Novo Cancioneiro” tem que andar” – não sendo de excluir que se trate de *As solicitações e emboscadas*, pouco depois também publicado em Coimbra, em 1945. De outras hipotéticas edições há informações mais vagas: um livro de Armando Ventura Ferreira, referido por Mário Dionísio a Joaquim Namorado nos inícios de 1942 e, no final deste mesmo ano, uma carta de Geraldo Bessa Vítor propondo um original.

A situação mais densa de contornos e de alcance é, contudo, o livro *Plinto* de Arquimedes da Silva Santos. Preparado em 1944 quando se fala de uma nova série da coleção, calorosamente aguardado por Fernando Lopes-Graça e João José Cochofel, reconhecido por Joaquim Namorado que o refere, interessadamente, a Mário Dionísio, dele se perdeu o rasto até reaparecer, décadas depois, num espólio particular, sem conexão aparente com todo o enredo.

A edição de *Voz velada*, em 1958, foi já, no entanto, demasiado tardia para a revelação de um poeta e de uma poética. Isto mesmo notou Cochofel: “foi pena que esses poemetos dispersos não tivessem sido reunidos na altura própria, quando despontava um poeta que alguma coisa trazia de diferente à corrente lírica que se definira em torno do “Novo Cancioneiro” – e Cochofel alude “aos versos inflamados de ardor juvenil, em que, por outro lado, se notavam curiosas experiências formais de consonância e de rítmica”, “um misto de tradicionalismo, de arcaísmo mesmo, e de modernidade de temas e de processos” (COCHOFEL, 1992, p. 258).

A próxima edição de *Plinto*¹⁶ constituirá a reparação de uma alongada injustiça. Mas, tardia que é, deixou que o trabalho vivo de pesquisa e de construção de uma poética neorrealista acontecesse sem aquelas dimensões, previsivelmente enriquecedoras da sua pluralidade, que se encontram na obra de Arquimedes, como sublinha o excelente estudo introdutório de Fernando J.B. Martinho. Aí se esclarece *como* é que o jovem Arquimedes já não é um poeta imaturo: a sua poesia é oficialmente muito trabalhada e nela se cruzam, coexistem ou contracenam a) um conhecimento depurado da aventura pessoal, b) uma avaliação de como a modernidade pode “dialogar” com a tradição (com Lorca ao fundo) e c) um exame informado do contributo que alguma ousada experimentação pode trazer à autonomia do discurso poético.

A segunda série de “Novo Cancioneiro» editou assim, um único texto: em homenagem a Políbio Gomes dos Santos, o seu livro *A voz que escuta* – derradeira, póstuma, obra de um altíssimo poeta que anuncia uma realização que a morte brutalmente impediu.

3.

“Novo Cancioneiro” constitui, portanto, uma experiência excepcional que a posteridade como que desvitalizou, “reduzindo-o” aos dez volumes que a constituem e resistindo, conscientemente ou não, a reconsiderá-lo na sua efetiva polifonia.

Na síntese que publicou no lugar institucional que é um *Dicionário de literatura*, João Pedro de Andrade considera que a ausência de um programa prévio às edições dos volumes deixava os respetivos “livres”

¹⁶ Lisboa: althum.com., 2017. Com estudo introdutório de Fernando J.B. Martinho.

para cantar segundo o módulo da própria voz” (ANDRADE, 1971, p. 744). Entenda-se, mais propriamente, a ausência de um manifesto, de uma declaração programática.

É um modo singular de se desentender do ponto mais delicado do “Novo Cancioneiro” como projeto: a constelação formada pelos seus dez volumes não seria mais robusta fundamentada numa declaração programática. Fosse o neorrealismo uma corrente literária e artística, e precisaria, num momento qualquer da sua afirmação, de um manifesto que o suportasse. Mas, no meio de todas as polémicas, de todos os labirintos estéticos e ideológicos, vive a noção, mais ou menos claramente explicitada, que a ambição do neorrealismo é de uma outra ordem: conceber, teorizar e realizar as possibilidades artísticas adequadas à pressuposta iminente transformação civilizacional.

Onde ocorre uma experiência interpessoal (e o correspondente horizonte de expectativas) tão densa, o poeta, sem abandonar a singularidade da sua escrita, não precisa de um qualquer manifesto para se revelar, mesmo que conscientemente o não tivesse premeditado, em consonância com todos os outros.

Deste enigma de consonância histórica “Novo Cancioneiro» é um excepcional testemunho.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDRADE, João Pedro de. “Novo Cancioneiro”. In: COELHO, Jacinto Prado (Dir.). *Dicionário de Literatura*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1971. v. II.

ANDRADE, João Pedro de. *Poemas*, de Mário Dionísio e *Sol de Agosto*, de João José Cochofel. *Novo Cancioneiro*, Coimbra, 1941. *Seara Nova*, n. 725, 5 jul. 1941.

BACELAR, Armando. Para a história do neo-realismo. Relembrando Fernando Namora. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 14 fev. 1989.

BADIOU, Alain. *O Século*. Aparecida SP: Editora Ideias e Letras, 2007.

CABRAL, Alexandre. *Memórias de um resistente*. 2. ed. Porto: Editorial Inova, 1970.

COCHOFEL, João José. *Iniciação estética seguido de Críticas e crónicas*. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.

DIAS, Luís Augusto Costa. *O “Vértice” de uma renovação cultural*. Imprensa periódica na formação do Neo-Realismo (1930-1945). 2011. Tese (Doutorado em História da Cultura) - Faculdade de Letras, Coimbra, 2011.

DIONÍSIO, Mário. *Prefácios*. 1948-1989. Lisboa: Casa da Achada-Centro Mário Dionísio, 2014.

DIONÍSIO, Mário. A propósito de Jorge Amado. *O Diabo*, n. 164, 14 nov. 1937.

FERREIRA, José Gomes. *A memória das palavras*. Lisboa: Portugália Editora, 1965. p. 220.

GRAMSCI, Antonio. *Escritos políticos*. Lisboa: Seara Nova, 1977. v. II, p. 246-247.

KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular. 2013.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Contributo à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Joaquim Namorado – “Aviso à navegação”, poemas. *Novo Cancioneiro*, Coimbra, 1941.

MURALHA, Sidónio. “Beco”, poemas. Lisboa, 1941. *Seara Nova*, n. 750, 27 dez. 1941.

RODRIGUES, Armindo. *Um poeta recorda-se*. Memórias de uma vida. Lisboa: Edições Cosmos, 1998. p. 176.

SANTOS, Arquimedes da Silva. Fim de “Novo Cancioneiro” e segredo de um livro. In Edição global e fac-similada de Novo Cancioneiro. Lisboa: althum.com., 2010.

SARAIVA, Arnaldo. *Augusto dos Santos Abranches, escritor e agitador em Portugal, em Moçambique e no Brasil*. Paúl: Junta de Freguesia, 2013.

TORRES, Alexandre Pinheiro (Prefácio, organização e notas). *Novo Cancioneiro*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.