

POESIA 61  
UM ACONTECIMENTO NA HISTÓRIA DA POESIA DO  
SÉCULO XX EM PORTUGAL

RESUMO

Leitura das principais publicações do Modernismo Português no campo da criação e da reflexão poéticas para que, através de uma perspectiva histórica, se avalie com justeza o lugar de *Poesia 61* na lírica contemporânea.

ABSTRACT

This essay is concerned with the principal publications of the creation and reflexion of modern Portuguese poetry from a historical perspective. It's objective is to show the importance and established place of *Poesia 61* in the contemporary Portuguese poetry.

Introdução às pétalas  
na urgência da glória  
(T,11)

O presente ensaio é uma introdução à leitura dos cinco livros que compõem *Poesia 61: Monólismos* de Fiamma Hasse Pais Brandão, *A morte percussiva* de Gastão Cruz, *Quarta dimensão* de Luiza Neto Jorge, *Tatuagem* de Maria Teresa Horta e *Canto adolescente* de Casimiro de Brito.<sup>1</sup>

*Poesia 61* surge em maio de 1961, em Faro, mas evidentemente o seu acontecimento se dá em Lisboa. Entre os autores, o único inédito em livro era Gastão Cruz (n.1941). Casimiro de Brito (n.1938) era já autor de quatro livros: *Poemas da solidão imperfeita* (1957), *Sete poemas rebeldes* (1958), *Telegramas* (1959) e *Poemas orientais* (1960). Em 1960, Maria Teresa Horta (n.1937) publicara *Espelho inicial* e Luiza Neto Jorge (n.1939), *À noite vertebrada*. Em cada pedra um vdo imóvel (1958) e a narrativa *O aquário* (1959) eram os livros anteriores de Fiamma Hasse Pais Brandão (n.1938). Extremamente jovens, vale a pena observar que o mais velho destes poetas não tinha vinte e cinco anos.

*Poesia 61* reúne num só volume cinco livros distintos.

É importante descrever a forma desse volume. Não se trata de uma edição em que os textos progridam sucessivamente. Cada "caderno" (como dizem alguns críticos) é uma pequena brochura com o título da obra e o nome do seu autor. Sobre essas brochuras, e na capa a envolvê-las (com um desenho de Manuel Baptista) está inscrito *Poesia 61*. Contudo falta no interior da publicação aquilo que, à primeira vista, poderia defini-la como porta-voz de um grupo ou movimento: nota editorial, declaração de princípios, estatutos definidos, considerações a respeito da literatura ou da arte em geral.

Estas considerações acerca do aspecto da edição talvez confirmem a inexistência de um "programa" comum aos cinco poetas. Por outras palavras: não há nenhuma declaração no volume que nos permita caracterizar os poetas 61 como integrantes de um grupo. O próprio Gastão Cruz afirma:

*Poesia 61* reuniu cinco autores muito diversos, embora, no momento, a muitos parecesse que aquilo era o mesmo.<sup>2</sup>

De opinião semelhante é Nelson de Matos:

Hoje, que dez anos passaram sobre o comum aparecimento deste poetas, começa a ser possível definir melhor os seus projetos iniciais, reconhecer o que falharam e o que conseguiram, talvez até, irremediavelmente, separá-los como grupo.<sup>3</sup>

Quanto a nós, achamos de segunda importância enfatizar tal fato e levantar polêmica inútil.

A obra, porém, surge e dá-se a ler. E, após um rigoroso trabalho de leitura, não há dúvida de que *Poesia 61* seja um acontecimento na literatura portuguesa contemporânea.

Abandonada a idéia de grupo, passamos a ler atentamente os poetas, a fim de encontrar traços comuns de expressão entre eles. No que concerne à linguagem, ao lugar da palavra no poema, ao rigor da construção, há de fato uma *poética 61*. A este respeito somos categórico. Contamos com a leitura que fizemos e com o apoio de Eduardo Prado Coelho:

A *Poesia 61* procurou defender uma concepção estrutural do poema, em que cada elemento depende de todos os outros e apenas se define no espaço total e ilimitado do poema, através de uma rede muito densa de relações.<sup>4</sup>

#### "POESIA 61" NO ESPAÇO CRÍTICO E POÉTICO DA MODERNIDADE

...  
temos a boca aberta ao desespero  
e do choro jamais alguém falou  
(MP, 16)

Traçar a evolução da moderna poesia portuguesa de *Orpheu* até *Poesia 61* é tarefa que não está nos nossos planos. Primeiro, porque exigiria uma tese sobre o assunto. Segundo, porque o nosso campo de pesquisa se restringe a uma leitura de autores e textos determinados. Mas, por outro lado, para que não se incorra no absurdo de pensar que *Poesia 61* surgiu solta no tempo e no espaço, sem antes nem depois, faz-se necessária, por incompleta que seja, a localização dos autores no contexto poético português. Por isso, as páginas, que ora se iniciam, têm uma declarada intenção não cronológica. Isto é: sempre que solicitado e a partir de algumas considerações a favor ou contra *Poesia 61*, vamos tentar inquirir a lógica ou o motivo que dirigem esse ou

aquele pensamento. Pelo exposto, conclui-se: não é a evolução da poesia portuguesa que neste passo se pretende, mas o propósito de traçar algumas coordenadas que permitam um juízo mais equilibrado a respeito de um momento polêmico da poesia portuguesa.

Acrescente-se ainda a inexistência de um trabalho específico sobre *Poesia 61*. Dada a importância do acontecimento, julgamos que só este fato justifica a oportunidade deste ensaio - um capítulo da nossa tese de doutorado em Letras.\*

Antônio José Saraiva e Óscar Lopes, na *História da Literatura portuguesa*, apesar de sucintos, dão-nos uma excelente informação:

A mais importante evolução conjunta da poesia experimental em sentido tangente ao realismo social é a do grupo predominantemente universitário de *Poesia 61*. ...<sup>5</sup>

Com efeito, à exceção de Casimiro de Brito e Maria Teresa Horta, os demais participantes de *Poesia 61* frequentaram o curso de Letras da Universidade de Lisboa. A formação acadêmica pode ser tributada o excelente domínio dos mecanismos da linguagem que encontramos nos textos destes poetas. Evidentemente não é com teoria que se escrevem versos, mas o conhecimento objetivo das formas de expressão possibilita um trabalho mais eficiente com a palavra.

É preciso, então, olhar atentamente a função da palavra no poema, as inúmeras ou restritas possibilidades de significação que ela promove, para compreender os textos de *Poesia 61* e o seu significado na literatura portuguesa.

Mesmo que poesia não se aprenda na escola, ao breve apontamento dos historiadores da literatura não escapa a relação entre formação acadêmica, pesquisa das vanguardas sobre a palavra e função social da poesia.

A informação de Saraiva e Óscar Lopes adquire espessura e significação insuspeitadas, pois tanto o que dizem sobre *Poesia 61* quanto a nossa leitura do sentido das potencialidades da palavra nestes poetas nos fazem retroceder até 1927, data de publicação da *Presença*, e ouvir a voz do principal doutrinador da revista - José Régio:

\*Portugal, *malô de Poesia 61*. UFRJ/1981.

Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística, A primeira condição duma obra viva é pois ter uma personalidade a obedecer-lhe. Ora como o que personaliza um artista é, ao menos superficialmente, o que o diferencia dos mais (artistas ou não) certa sinonímia nasceu entre o adjectivo *original* e muitos outros, ao menos superficialmente aparentados; por exemplo: o adjectivo *excêntrico*, *estranho*, *extravagante*, *bizarro*... Eis como é falsa toda a originalidade calculada e astuciosa. Eis como também pertence à literatura morta aquela em que um autor pretende ser original sem personalidade própria. A excentricidade, a extravagância e a bizzarria podem ser poderosas - mas só quando naturais a um dado temperamento artístico. Sobre outras qualidades, o produto desses temperamentos terá o encanto raro e do imprevisto. Afectadas, semelhantes qualidades não passarão dum truque literário.<sup>6</sup>

Para atingir os fundamentos destas idéias, é preciso saber o que Régio entende por *Arte*. Num ensaio famoso - "Em torno da expressão artística"<sup>7</sup> -, o autor resume os seus postulados:

- a) Uma expressão existe que não chega a ser arte.
- b) Uma expressão existe que transcende a arte.
- c) Uma expressão existe que, tanto por insuficiência como por excesso, pretende e não consegue atingir a arte.<sup>8</sup>

Esclarecendo: segundo Régio, a expressão sintetizada no item a é a *expressão vital* (as variadas formas de manifestação do ser humano - da fala ao grito -, diante das experiências cotidianas: "essa constante manifestação da vida chamo *expressão vital*"<sup>9</sup>; o item b se refere à *expressão mística*, "ao silêncio sublime por que pode exprimir-se (mas não artisticamente) o místico em êxtase".<sup>10</sup>; e, enfim, o item c (alvo das maiores agressões de Régio e o que mais nos interessa) define a *expressão retórica*, "aberração da expressão artística"<sup>11</sup> porque "expressão retórica lhe chamo, considerando-a produto dum esforço e um talento desacompanhados da necessária riqueza humana, vital, do sujeito".<sup>12</sup>

Em que medida nos pode interessar o conceito de Régio sobre arte? Em primeiro lugar, não é só do pensamento de Régio que aqui se trata, mas sim do pensamento, ou melhor, da ideologia de uma

corrente estética fundamental para a compreensão do século XX em Portugal, já que ela ainda domina certa intelectualidade portuguesa e, conseqüentemente, dirige o juízo e o gosto de certos leitores. Em segundo lugar, porque *Poesia 61*, portuguesa com certeza, teve de enfrentar toda essa mentalidade que, afinal, conhecia e combateu.

Por favor, releia-se a primeira citação de Régio. Ora, toda a noção de Régio acerca da *Arte* - além de ser paradoxalmente "anterior" à de *Ophéa!* -, é frontalmente contra as de *Poesia 61*. Para Régio, ou melhor, para a *Presença*, arte é o primado da subjetividade e da sinceridade sobre a linguagem, e o artista - ser excepcional - tem de ser visto no interior da sua individualidade, ao invés de ser analisado no interior da obra que produz. Numa palavra: escrever é igual a viver. O estilo é o homem. Por conseguinte, toda a pesquisa de *Poesia 61* com a palavra entendida como objeto autônomo e surpreendente na linguagem, pesquisa essa que ilumina o texto, não a pessoa do "criador", estaria, para a teoria da *Presença*, estigmatizada pela vil "expressão retórica". Na feliz fórmula de Eduardo Prado Coelho, "para Régio a linguagem é um mal necessário".<sup>13</sup> Isto é: incapaz de produzir literatura sem ela, o autor lamenta esse malfadado tormento. Algumas estrofes de "Poema do silêncio" confirmam o nosso pensamento:

Sim, foi por mim que gritei,  
Declamei,  
Atirei frases em volta.  
Cego de angústia e de revolta.

Foi em meu nome que fiz  
A carvão, a sangue, a giz,  
Sátiras e epigramas nas paredes  
Que eu não vi serem necessárias e vós vedes.

Foi quando compreendi  
Que nada me dariam do infinito que pedi,  
Que ergui mais alto o meu grito,  
E pedi mais infinito!  
Eu, o meu eu rico de vícios e grandezas,  
Foi a razão das épi-trági-cômicas empresas  
Que, sem rumo,  
Alevantei com ironia, sonho e fumo...

O que eu buscava  
Era, como qualquer, ter o que desejava.  
Febre de Mais, ânsias de Altura e Abismo  
Tinham raízes banalíssimas de egoísmo.

E só por me ter vedado  
Sair deste meu ser pequeno e condenado,  
Erigi contra os céus o meu imenso Engano,  
De tentar o ultra-humano, eu que sou tão humano!<sup>14</sup>

...

O próprio Régio, ao desenvolver o conceito de "expressão artística", parece interpretar o seu poema:

... Se o homem é capaz de profundamente ver a sua miserável condição, de qualquer modo ou por qualquer fresta se lhe evade; e se é capaz de ao mesmo tempo a exprimir tão serena e comoventemente, (pois nem chega a haver expressão artística onde ou quando não haja domínio do artista sobre a sua própria emoção humana) de qualquer maneira a redime e transcende; por qualquer aspecto da sua natureza humana atinge o que diríamos sobre-humano, - se não fosse humano tudo quanto no homem se manifesta.<sup>15</sup>

Afinal, por que tamanho interesse pelas idéias de José Régio? Talvez já se pense que estamos fugindo ao nosso objetivo. Engano. Pois é através da "leitura presenciada" - e isso é sempre importante sublinhar - que vem o mais violento ataque que conhecemos contra *Poesia 61*. Estamos-nos referindo à crítica com que João Gaspar Simões recebe os cinco poetas recém-publicados:

Esta *Poesia 61*, não no *Canto adolescente* de Casimiro de Brito, o mais maduro dos poetas da coletânea e por assim dizer o seu timoneiro, mas nos *Morfismos*, Piama Hasse Pais Brandão, em *A morte percutiva*, de Gastão Cruz, na *Quarta dimensão*, de Luiza Neto Jorge, ou em *Tatuagem*, de Maria Teresa Horta, algo se nos apresenta que já não é propriamente esse luxo quinta-essenciado de um lirismo que no esgotamento das suas possibilidades de expressão se entrega perdidamente ao barroquismo culteranista, perspectiva da nossa poesia nestes últimos dez anos. Não. Com *Poesia 61* assistimos a uma 'mise en scène' do lirismo nacional, que tem muito mais a ver com as derradeiras manifestações do antiteatro e do anti-romance que propriamente com o requintamento exaustivo da arqui-poesia. Supomos ter chegado ao momento em que a nossa poesia diz finalmente 'não' aos paroxismos barrocos. E se é certo que em todos os poetas representados em *Poesia 61* está patente esse mesmo paroxismo, uma vez que todos eles passaram pela depuração em que se esterilizam não poucas altas vocações da nossa poesia moderna, não há dúvida de que a principal preocupação dos jovens poetas deste novo surto do lirismo nacional está em servirem-se da poesia para alguma coisa que em última instância constitui o suicídio das próprias formas poéticas. Eis-nos diante da primeira manifestação coletiva de uma verdadeira anti-poesia.<sup>16</sup>

Eis uma leitura simplesmente equivocada nos seus pressupostos. Equívoco, contudo, altamente esclarecedor porque prova o seu próprio malogro: a impossibilidade de se ler um texto onde ele não está. Isto é: a impossibilidade de adequar o objeto aos interesses do leitor, sem que este investigue criteriosamente as propriedades intrínsecas daquilo que pretende conhecer.

É interessante observar - tentando amarrar os fios da poesia portuguesa ao sabor de afirmações que nos provocam - como o presencista João Gaspar Simões fala no mesmo tom do Régio, que transcrevemos a seguir:

Que toda a arte está hoje em crise, parece-me indubitável. Abstenho-me de afirmar o que às vezes pendo a crer: que atravessa um período de decadência, tendo vindo avançando num sentido cada vez mais completo de desumanização. Como hoje sucede, e é natural que suceda, particular relevo assumem nestes períodos as preocupações da forma, o gosto das extravagâncias afinal conducentes a becos sem saída, a substituição da inspiração pela técnica (ou da intuição criadora pelo intelectualismo) e as rebuscas de originalidade verdadeira.<sup>17</sup>

Explicitamente em Gaspar Simões ("barroquismo culteranista", "esgotamento das formas de expressão") e implicitamente em Régio ("toda a arte está hoje em crise", "período de decadência", "particular relevo assumem nestes períodos as preocupações da forma, o gosto das extravagâncias..."), parece voltar a velha pendenga entre classicismo e barroquismo, este a decadência, aquele a perfeição. Ambos os críticos parecem dois clássicos de olhos obliquamente benevolentes - "... e o certo é que, sem que o [Gastão Cruz] louvemos pelas suas blasfêmias, estamos prontos a admiti-las..." (Gaspar Simões<sup>18</sup>); "... é natural que suceda..." (José Régio) -, posto que severos diante dos horrores praticados pelos novos barrocos.<sup>19</sup> Observe-se ainda a dubiedade com que os presencistas questionam a função da literatura: subjetiva quando, isenta de qualquer contingência externa, revela o caráter de exceção do seu criador; objetiva e de má qualidade, quando veicula suas considerações ao social.

Em suma, não há dúvida de que os poetas 61 levaram ao extremo a desordem do discurso literário. Tal desordem, todavia, não pode ser confundida - como quer Gaspar Simões - com "anti-poesia". A não ser que ainda se pense em poesia como "um facto ideológico-sentimental", ao invés de se analisá-la como "um acto lingüístico-comunicativo e de pesquisa".<sup>20</sup>



Para citar mais um exemplo de uma má leitura dos textos de *Poesia 61*, vejamos as observações de Serafim Ferreira (bastante semelhantes às de Gaspar Simões, aliás):

Ora, aperceber-se-ã o leitor desta valorização da palavra na *Poesia 61* ou concordará antes que 'na antipoesia dos jovens de 61 algo atenta contra as leis fundamentais de um gênero literário que só tem podido substituir como "poesia", isto é, como criação de um veículo comunicativo, quando o que comunica vale mais do que a forma de comunicar', como disse já o crítico João Gaspar Simões? Para nós, há em *Poesia 61* qualquer coisa com que não concordamos. É a desvalorização da nossa realidade humana e social, como já conceituamos, inerente à nossa própria condição de seres integrados num mundo de inquietações com idêntica raiz.<sup>21</sup>

Vale a pena documentar a resposta de Casimiro de Brito a Serafim Ferreira:

... a frase de João Gaspar Simões, que você transcreveu, me parece de uma infelicidade flagrante: diz esse crítico, em duas palavras, que a poesia só tem podido subsistir como criação de um veículo comunicativo, e ainda que o que comunica vale mais do que a forma de comunicar. Pensará também você que a poesia é 'veículo comunicativo' e não 'comunicação', 'existência' e que há dissociação entre 'o que se comunica e a forma de o comunicar'? A ser assim, façamos sínteses de poemas, queimemos todos os livros de poesia porque todos os poemas, mesmo os da corrente neo-realista, têm palavras excessivas/.../ Não, a poesia não é igual a, a poesia é.<sup>22</sup>

No cerne desta discussão, falta mencionar o momento da ruptura, o instante inaugural em que se traçou a barra entre o passado e o presente. Em 1915, anuncia-se a nova era: *Orpheu*. É a última frase de Casimiro de Brito que nos faz retroceder ao início do século.

Leia-se a introdução de Luís de Montalvor ao primeiro número de *Orpheu*:

A fotografia de geração, raça ou meio com o seu mundo imediato de exibição a que frequentemente se chama literatura e é sumo do que pana ahi se intitula revista, com a variedade de inferiorisar pela igualdade de assumptos (artigo, secção ou momentos) qualquer tentativa de arte - deixa de

Dogmaticamente, Montalvor toca num pressuposto básico: a negação da "fotografia" (isto é: da sinceridade). Ora, o que Serafim Ferreira exigia, na sua concepção simplista, já estava há muito questionado pelo "Primeiro Modernismo Português"<sup>24</sup>. Parece-nos, contudo, que o cerne da questão levantada por Casimiro de Brito encontra-se em lugar mais eficiente, numa passagem de Fernando Pessoa:

O que é preciso é compenetrarmo-nos de que, na leitura de todos os livros, devemos seguir o autor e não querer que ele nos siga. A maior parte da gente não sabe ler, e chama ler a adaptar a si o que o autor escreve, quando, para o homem culto, compreender o que se lê é, ao contrário, adaptar-se ao que o autor escreveu. Pouca gente saber ler, os eruditos, propriamente tais, menos que ninguém. Como no primeiro folheto demonstrei, os eruditos não têm cultura.<sup>25</sup>

A violência com que o Autor da "Autopsicografia" - texto a vários títulos importante para o esclarecimento e tomada de posição na contenda que estamos a desenvolver - combate os "eruditos" não pode, porém, ser imputada grosseiramente a Régio ou a Gaspar Simões. Não somos ingênuo, ou seja, pretensioso. Deixou-se já de acreditar - há pouco tempo, é verdade - num "estruturalismo" mal lido e digerido que, segundo se dizia, negava qualquer vínculo entre a situação histórica do autor e a sua obra. Estamos tentando discutir uma ideologia que, calcada na visão da personalidade do autor como centro da obra, não pode ler o texto que foge aos seus princípios. No fundo, falamos também da nossa ideologia diante da leitura do texto literário, já que não descartamos de todo o pensamento "de índole tão saborosamente autoritário"<sup>26</sup> de Maria Alzira Seixo:

... todo o leitor escreve o livro que lhe é dado a ler (e o gosto, ou desgosto, que a leitura lhe provoca deriva fundamentalmente das relações possíveis entre esse livro que está escrito e aquele que simultaneamente todo o leitor poderia escrever coincidindo-lhe - figuração difícil, aliás, porque decorrente das práticas de simulacro e das opções do imaginário). Aliás, é esse, muitas vezes, o lugar que o crítico ocupa - aquele em que se encaram essas relações e se pretende objetivá-las -, já que só em nome de um outro texto coincidente é que eu

posso dizer que o texto que leio está como deve ser ou não está como deve ser; é a questão dos parâmetros, dos gêneros que concretiza a noção do êxito e da norma.<sup>27</sup>

Hã, sem dúvida, o tal "texto coincidente" em nossa leitura. É uma série de textos chamada *Poesia 61*. Mas, desenvolvendo open-samente de Maria Alzira Seixo, o que predispõe o leitor a ler num texto o outro que ele gostaria de escrever é resultado de métodos e de teorias que, em última análise, o ensinaram a ler, e não resultado de uma natureza humana rica ou medíocre para as *belas letras*. Métodos e teorias, porém, que ao invés de excluírem a paixão, orientam-na, medida.

Neste choque de leituras, o que surpreende é o fato de os autores da *Presença* terem sido os divulgadores de *Orpheu*, autodenominando-se poetas do "Segundo Modernismo", continuadores das coordenadas de 1915.

Eduardo Lourenço, autor do mais polêmico ensaio sobre as relações entre *Presença* e *Orpheu* - "*Presença* ou a contra-revolução do modernismo português?"<sup>28</sup> - desfaz essa falsa continuidade e resume esta etapa das nossas considerações:

... O recurso à designação de *Segundo Modernismo* introduz a idéia de uma diferença na continuidade e por isso mesmo não é mais satisfatório. O acento é colocado na cronologia, não na natureza dos dois fenômenos culturais. Quanto a nós sugeriríamos como mais adequada à realidade profunda de "*Presença*" e à topografia do nosso panorama cultural a designação de *Contra-Revolução do Modernismo* /.../ Na medida em que a referência ao *Modernismo* se impõe /.../, "*Presença*" aparece-nos como *reflexão sobre o Modernismo* e, simultaneamente, *regração do Modernismo*. Bastava isto para cavar uma diferença que o culto da personalidade e da originalidade, conscientemente professado, só podia acentuar até converter o falso filho num autêntico rival /.../. Se o único dever da *Poesia* é salvar o seu tempo com as armas desse tempo, "*Presença*" realizou as suas promessas. Mas o seu "tempo" não é o tempo de "*Orpheu*", misteriosamente mais antigo e mais jovem.<sup>29</sup>

Em busca do tempo em que se situa *Poesia 61*, é hora de procurar aqueles que não confundiram a valorização da escrita do poema com "intelectualismo", "antipoesia", "pedantismo" ou "suicídio das próprias formas poéticas". É preciso, pois, olhar com outros olhos a função da "técnica" verbal para compreender os textos de *Poesia 61*. "Quem assim proceder", escreve Antônio-Mário

Santos,

verificará a feição realista desses poetas, que, reestruturando o real de maneira pessoalíssima, transcendem, por uma inovação formal e imagética, as duas fases da poesia neo-realista, sem, por isso, deixarem de estar enquadrados numa concepção econômico-social-político-dinâmica, integrados atentemente no pulsar da história.<sup>30</sup>

É preciso também, pois a citação nos convoca, pensar no *Neo-Realismo*, o movimento controvertido que surge na literatura portuguesa a partir dos anos 40.

Há um primeiro *Neo-Realismo* que talvez possa ser resumido na célebre nota introdutória de Alves Redol a *Galbêus* (dezembro de 1939):

Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem.<sup>31</sup>

Nesta afirmação, evidentemente provocatória, Redol sublinha o momento em que, para a literatura portuguesa, era mais urgente combater o fascismo, implantado pelo golpe de Estado de 28 de maio de 1926, do que defender a "obra de arte".

A questão proposta pelos neo-realistas pode ser assim enunciada: em que campo operar a revolução, no texto literário ou no contexto histórico?

Para uma resposta o menos equivocada possível, cumpre assinalar a posição de um dos mais categorizados estudiosos do movimento, Alexandre Pinheiro Torres:

Os intelectuais que têm na forja o Neo-Realismo recusam, por outro lado, o propósito fatalista de Oliveira Martins. Quanto aos dos Modernismos (1915 ou 1927), estes não se encontram nem objectiva nem subjectivamente interessados nos destinos do povo ou da nação embora muitos dos seus representantes fossem antifascistas no plano mental, abstracto, mas mais adversos ainda à idéia de qualquer acção militante, do que os homens de 70, salvo as raras excepções que levaram a algumas débeis "dissidências" que só haviam, aliás, de honrar os desertores.<sup>32</sup>

Está acesa a polémica. No fundo, orientados pela concepção

materialista da História, os neo-realistas se insurgem contra os "modernismos" de *Ophéu* e *Presença*. Embora estes sejam "diferentes", como já sabemos, para os neo-realistas ambos significavam uma postura alienada diante de um Portugal sob o fascismo. Ainda segundo Pinheiro Torres:

O Neo-Realismo assumiu a coragem de afirmar o espantoso truismo de que fora da sociedade o homem perde o estatuto de ser humano, ficando ao nível dos animais, e, logo, sujeito ao mais implacável determinismo. A liberdade humana (sabêmo-lo) é uma conquista. Não há "socialismo em liberdade" compatível com o mundo da Usura...<sup>33</sup>

Estamos inteiramente de acordo com o crítico no que tange à liberdade do homem e ao respeito que se deve à coragem dos neo-realistas. Contudo, há-de notar-se que o *Neo-Realismo*, por ser um movimento carente de uma concepção estética do texto literário, confundiu o espaço efetivo de atuação da literatura.

Eduardo Prado Coelho, em "O estatuto ambíguo do neo-realismo português"<sup>34</sup>, discute os pressupostos dos neo-realistas no interior dos próprios conceitos marxistas desses autores. Para isso comenta as noções de "reino da necessidade" (da escassez, da privação, da subordinação dos meios ao fim) e "reino da liberdade" (da plenitude, da harmonia, da soberania dos meios tornados fins, multiplicando-se num jogo infinito). Conclui Eduardo Prado Coelho:

Que nos diz afinal a estética "neo-realista"? Diz-nos que a passagem se processa *historicamente* como passagem do reino da necessidade para o reino da liberdade. Diz-nos portanto que existe uma coincidência entre a obra de arte e a transformação do mundo. /.../ Se a arte se define como exercício de uma impossibilidade, o "neo-realismo" diz-nos que essa impossibilidade se inscreve na história dos homens.<sup>35</sup>

Em suma, falta à concepção neo-realista da arte a passagem para a liberdade através da utopia, ou seja, através de um tempo e um espaço "inventados" em que a literatura pode antecipar o acontecimento histórico e ir à frente da realidade. Não basta ao escritor sócialmente engajado despojar-se da aura de genialidade e vestir-se de refrães populares. Ao contrário, é preciso desenvolver em todos a consciência - esta, sim, revolucionária - de que a literatura, mesmo a fraterna e solidária, está intimamente

vinculada aos aperfeiçoamentos dos meios de expressão da língua, à renovação da linguagem; a consciência de que o texto é uma dimensão da escrita, um universo de extensões lingüísticas em que os conflitos sociais ("o reino da necessidade") constituem uma questão inquietante, não a resposta retumbante. Por outras palavras, segundo Étienne Balibar e Pierre Macherey,<sup>36</sup> há necessidade de uma *prática política* que dote escritores e leitores de um material ativo para que possam intervir no modo de produção dos textos e no seu consumo social, e para que possam, enfim, criar "o reino da liberdade". É doloroso lembrar o fato de que, mesmo perseguidos pela censura, os neo-realistas tinham como único veículo de denúncia o livro, já que qualquer outro meio de comunicação lhes estava inteiramente vetado. E o público que lhes interessava atingir era na sua grande maioria analfabeto.

Exemplificando: mesmo um poeta como Carlos de Oliveira, responsável por muitas das revoluções poéticas na literatura portuguesa, adia o canto em liberdade, já que a "alegria" ainda não nasceu entre os homens:

Acusam-se de mágoa e desalento,  
como se toda a pena dos meus versos  
não fosse carne vossa, homens dispersos,  
e a minha dor a tua, pensamento.

Hei-de cantar-vos a beleza um dia,  
quando a luz que não nego abrir o escuro  
da noite que nos cerca como um muro,  
e chegares a teus reinos alegria.<sup>37</sup>

...

Mas é ainda Carlos de Oliveira que nos pode apontar a chamada "segunda fase" do *Neo-Realismo*:

Só, em meu quarto, escrevo à luz do olvido;  
deixai que escreva pela noite dentro:  
sou um pouco de dia anoitecido  
mas sou convosco a treva florescendo.

...

Deixai que conte pela noite fora  
como a vigília é longa e desumana:  
doira-me os versos já a luz da aurora,  
terra da nova pátria que nos chama.<sup>38</sup>

Está na troca do "canto" pela "escrita", do "cantar" pelo "contar" a passagem do reino da necessidade para o reino da liberdade. No intervalo entre a madrugada e o dia (a "vigília"), a

escrita já pode antecipar a manhã que lá fora não há: "doira-me os versos já a luz da aurora".

Alexandre Pinheiro Torres contradiz as nossas palavras sobre a existência dessa "segunda fase":

... O Neo-Realismo operou, aliás, sempre em função de uma realidade que, com efeito, era *outra* em relação à imagem mimética ou simétrica dela. A circunstância de não fugir à verossimilhança ambiental não impedia - até forçava - a proposta de novos referentes, exactamente os do mundo *novos* que postulava (e ainda postula).<sup>39</sup>

Aproveitamos uma contradição entre as nossas palavras e as de Pinheiro Torres para falar de outra contradição certamente mais séria. Pinheiro Torres diz que o *Neo-Realismo* "operou sempre em função" da diferença entre condição ambiental e criação literária. Parece-nos que nem sempre foi assim. Mas essa questão de fases do *Neo-Realismo* - fases extremamente discutíveis em relação a qualquer artista ou corrente artística, aliás - pertence à história do movimento e seria de muito interesse discuti-la, se estivéssemos pesquisando a evolução dos textos neo-realistas. Dissemos, no início destas páginas, que, movido pelo pensamento de alguns autores, tentaríamos dar uma visão geral do contexto em que se inscreve *Poesia 61*. Se fomos mais enérgico em relação à *Presença* é porque um dos seus doutrinadores atacava explicitamente os poetas que estudamos, por meio de pressupostos teóricos que lhe impossibilitavam a leitura dos textos de *Poesia 61*. Quanto às fases do *Neo-Realismo*, atendemos a uma solicitação das palavras de António-Mário Santos.

A caminho da conclusão, ouçamos Gastão Cruz, que é por muitos designado o teórico de *Poesia 61*:

A partir de 1956, surgem as primeiras alternativas para a linguagem poética em vigor nos últimos anos 40 e nos primeiros 50. As folhas de poesia *Árvore* haviam sido, de 1951 a 1953, o melhor repositório dessa linguagem, em que a lição de Pessoa ou de Camus se cruza com as propostas do neo-realismo e do surrealismo.<sup>40</sup>

Às vezes o caminho mais seguro para quem procura a saída é fugir à sedução de aceitar a linha reta, tentando o labirinto. Quer isto dizer: voltamos ao *Neo-Realismo* atendendo ao chamado de Gastão Cruz. Ao que foi dito sobre os poemas de Carlos de Oliveira, acrescenta-se agora: sem abdicar do compromisso com o

seu tempo, o poeta investe na autonomia da escrita; ele sabe que, ao invés de uma relação especular com a realidade, há no texto a ocupação de um espaço de diferença, pois cada autor opera com os instrumentos do mundo nos extremos da sua própria linguagem. Esta é a lição aprendida por *Poesia 61*.

Quem como nós erige a metáfora do labirinto não pode fugir à sua trama, ao novelo de malhas embaraçadas. E a lição do *Surrealismo*, cujo aparecimento em Portugal ocorre em 1949? Ora, se a sua importância é assinalada por um poeta de *Poesia 61*,<sup>41</sup> nada mais justo que ouvir o ponto de vista de outros poetas desta geração.

Em resposta à pergunta "Crê superado o surrealismo?", diz Maria Teresa Horta na entrevista que todos os autores de *Poesia 61* concederam logo após a publicação do volume:<sup>42</sup>

Pergunto por minha vez se não estará superado fazer tal pergunta acerca do surrealismo. Já tantas vezes o assunto foi discutido, analisado, retalhado e aberto... E como a velha discussão do "conteúdo-forma" em qualquer arte, mas principalmente no Cinema. Seria mais construtivo, parece-me, pensarmos naquilo que o surrealismo trouxe de benéfico, de libertador. E o que deriva dele neste momento não virá, quanto a mim, a ser superado tão depressa.<sup>43</sup>

Entrevista por sua vez, Luiza Neto Jorge esclarece a opinião de Teresa Horta, pois projeta o *Surrealismo* na moderna poesia ocidental. À solicitação "Fale-nos da poesia moderna portuguesa", responde Luiza:

Vejo muitos poetas portugueses modernos; pouca moderna poesia portuguesa. Há muitos movimentos (e também muitas inércias) ainda não superados (e alguns tão superáveis). A moderna poesia ocidental tem raízes bastante fundas no surrealismo. Tende, naturalmente, a libertar-se delas e consegue-o melhor ou pior, mais fácil ou mais dificilmente consoante o ambiente social que a condiciona. Parece-me que, entre nós, o surrealismo ainda terá a sua razão de ser - como total destruição de cânones bafientos, como reação a um ambiente social rígido. Depois será talvez mais fácil, mais possível, a total reconstrução, formas e idéias novas.<sup>44</sup>

O próprio texto em que se lê a resposta de Luiza revela "síntomas" surrealistas. Vejam-se, por exemplo, o "humor" - um certo



sarcasmo - diante da poesia portuguesa moderna e a defesa da liberdade de expressão contra todas as formas de censura.

Como mera informação, é interessante notar que Teresa Horta e Luiza Neto Jorge são os únicos poetas *61* incluídos em *O Surrealismo na poesia portuguesa*, de Natália Correia.<sup>45</sup>

Logo, não havendo polémica a assinalar, consideramos suficientes estas observações sobre o *Surrealismo*.

Chegando aos anos 50, encontramos uma série de revistas: *Távola Redonda*, *Gnaal*, *A serpente*, *Notícias do bloqueio*, *Eros*, *Cadernos do meio-dia*, *Árvore*, entre outras. Vamos privilegiar as duas últimas mencionadas. Quanto à *Árvore* (1951-1953), a escolha se justifica pelas palavras de Gastão Cruz anteriormente transcritas, mas sobretudo pelas pesquisas e publicações nossas sobre a revista.<sup>46</sup> No que respeita aos *Cadernos do meio-dia* (1958-1960), há um deles (o quinto e último) poemas de Gastão Cruz, Maria Teresa Horta e Fiama Hasse Pais Brandão, anteriores aos de *Poesia 61*.

*Árvore*, ainda segundo Gastão Cruz, "foi o órgão mais representativo da poesia de 50".<sup>47</sup> Estamos plenamente de acordo. Apesar dos seus únicos quatro números, *Árvore* é ainda hoje uma das mais lúcidas realizações no campo das letras em Portugal. Vários fatores atestam a sua atualidade: o aparecimento ou a confirmação de poetas de agora e sempre (Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade, Egito Gonçalves, Ramos Rosa e outros); a divulgação de poetas estrangeiros de vanguarda e preocupados com uma visão social da literatura (Lorca, Vicente Aleixandre, Éluard, René Char, Henri Michaux, por exemplo); a crítica inteligente de livros editados em português; os ensaios que analisam a especificidade da literatura sem qualquer dado anedótico sobre os textos ou a vida dos seus autores.

Talvez possamos interpretar os objetivos da revista à luz do ensaio "A poesia é um diálogo com o universo", de Ramos Rosa:<sup>48</sup> uma *profissão-de-fé*, um *manifesto*, se nos é lícito identificá-lo assim. Por seu intermédio, *Árvore* passa a sua vida a limpo, reitera a proposta inicial - realizada com extrema beleza e dignidade - de ser criação e mensagem de uma poesia social, fraterna, sem deixar de ser, contudo, uma poesia que busca o seu estatuto como linguagem:

Num extremo limite da nossa condição, nós somos esses seres que perderam a sua identidade e até a sua densidade, como o sentia Keats, não por nos termos despojado do elemental humano mas por o termos fundido

na luz da Poesia, na alma e no sonho do próprio universo.

...  
Poesia é o maior abraço com que o homem enlaça a vida e todo o poeta sonha esse encontro com a vida que, realizado, é o cumprimento do seu próprio destino humano, é a própria Poesia.<sup>49</sup>

A poesia de Antônio Ramos Rosa é testemunho do trabalho de um intelectual que assume o papel de mediador na luta social, por saber que a homogeneidade e a consciência política de classe não nascem naturalmente. O poeta que assim trabalha pode ser chamado - de acordo com Gramsci - "intelectual orgânico".<sup>50</sup>

Vejam-se alguns exemplos deste "trabalho orgânico" na poesia de Ramos Rosa, publicada em *Avante*:

O tempo da razão  
(e não da fantasia)  
em que os versos são soldados comprimidos  
que guardam as armas dentro do coração  
que rasgam os seus pulsos para fazer do sangue  
tinta de escrever duma nova canção.<sup>51</sup>

Os rios torceram-me todas as hesitações  
as montanhas reacenderam toda a minha coragem  
sobre ventres de grávidas fêmeas silenciosas  
retomei o gosto de distribuir meus sonhos  
nova moeda de futuros seres  
os lísos cavalos da bruma  
lançam-me a rosa do seu bafo escuro  
é bem o cheiro da madrugada <sup>52</sup>

Num mundo descoroçoante de puras imagens  
é bom este banho de resistências, pressões, vontades, atritos,  
é bom navegar.  
Porque este presente é logo saudosos.<sup>53</sup>

Em suma, através desta "colagem" de versos de Ramos Rosa, *Avante* dá os frutos concernentes à poesia. É a poesia no limiar do seu próprio conceito: o poema, em face da "noite", do "tempo concreto", aprende a navegar ("é bom navegar") em direção "ao sonho", à liberdade ("nova moeda de futuros seres", "tinta de escrever duma nova canção"). A noção de poema estende-se à poesia. Poesia fundada na prática do corpo, membros e sentidos, uma totalidade orgânica. O homem historicizado pelas relações sociais de trabalho. Estas são as reservas geradoras da fala e dos sonhos, o circuito tenso entre as sensações, o cérebro e a língua. Assim o homem concretiza o diálogo com o universo. Identifica-se poeta. E poeta é aquele que pode dispor de um excedente da linguagem social e sabe transformá-lo em versos. Poesia é

um jogo de tensões entre a experiência do olhar sobre a realidade extrínseca e a possibilidade de interpretar a diferença que se interioriza na produção de um trabalho sobre a linguagem.

Esta nos parece a lição que *Arvoze* legou a *Poesia 61*. Pelo menos, a importância dada por Gastão Cruz à revista e as nossas pesquisas nos autorizam este juízo.

Finalmente, neste tão longo quanto necessário mosaico de textos sobre a situação de *Poesia 61* no contexto poético português moderno e contemporâneo, cabe ressaltar a profundidade dos ensaios de Eduardo Prado Coelho. Em jornais e revistas e, posteriormente, em livros, ele foi o mais combatido defensor da legitimidade do trabalho dos *poetas 61*:

Qual o denominador comum para esta geração envolvida pelo movimento da *Poesia 61*? Por um lado, ela recusava uma interpretação *socio-lógica* ou *psico-lógica* dos textos. Não se trata agora de encontrar a tradução esteticamente adequada de uma vivência muito sincera do sujeito psicológico, nem de ir descobrir a mensagem social ou o programa ideológico que tal sujeito em poesia nos propõe. Trata-se de formular uma concepção *topológica* do texto como lugar onde o sentido se produz.<sup>54</sup>

Esta é a melhor síntese que conhecemos sobre um dos últimos momentos de importância na poesia portuguesa. Leiam-se atentamente as palavras *socio-lógica* e *psico-lógica*. Tanto o hífen que separa quanto o grifo que destaca cada uma destas palavras têm, agora, sentido. *Poesia 61* se opôs à "lógica" entre autor e obra, manifesta no culto da personalidade celebrado pela *Presença* e à "lógica" entre texto e contexto proposta na concepção de compromisso político em literatura do *Neo-Realismo*.

Num próximo ensaio, através da leitura concreta dos poemas de *Poesia 61*, colocaremos em discussão a justeza destas nossas reflexões.

NOTAS

1. POESIA 61. Faro./S. Edit./, 1961.
2. SANTOS, Ant3nio-Manuel. Da insinceridade da arte. *O Almonda*. Lisboa, 24 out., 64. Suplemento Liter3rio, p. 5-6.
3. MATOS, Nelson de. *A leitura e a cr3tica*. Lisboa, Estampa, 1971. p. 207.
4. COELHO, Eduardo Prado. A jovem poesia. *Di3rio de Lisboa*. Lisboa, 4 jul., 68. Suplemento Liter3rio. p. 5.
5. SARAIVA, Ant3nio Jos3 e LOPES, 3scar. *Hist3ria da Literatura Portuguesa*. 10 ed. Porto, Porto Ed., 1978. p. 1181.
6. R3GIO, Jos3. *P3ginas de doutrina e cr3tica da "Presen3a"*. Porto, Bras3lia, 1967. p. 17.
7. \_\_\_\_\_. *Tr3s ensaios sobre arte*. Lisboa, Portug3lia, 1967. p. 9-78.
8. Idem, p. 11.
9. Idem, p. 15.
10. Idem, p. 10.
11. Idem, p. 22.
12. Idem, p. 51.
13. COELHO, Eduardo Prado. *A palavra sobre a palavra*. Porto, Portugalense, 1972. p. 37.
14. MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia da "Presen3a"*. Lisboa, Moraes, 1972. p. 158-9.  
Transcrevemos a primeira vers3o do poema, datada de 1926. Na vers3o definitiva, o texto apresenta algumas variantes (Cf. R3GIO, J. *As encruzilhadas de Deus*. 6a. ed. Lisboa, Portug3lia, 1970. p. 107-110).
15. R3GIO, J. Op.cit., p. 70-1.
16. SIM3ES, Jo3o Gaspar. Poesia 61. *Di3rio de Not3cias*. Lisboa, 17 ago., 61. Artes e Letras/Cr3tica Liter3ria, p. 7-8.
17. R3GIO, J. Op.cit., p. 81-2.
18. Cf. nota 16.
19. R3GIO, J. Op.cit., p. 95.
20. MELO e CASTRO, E. M. *Dial3tica das vanguardas*. Lisboa, Livros Horizonte, 1976. p. 15.
21. FERREIRA, Serafim. Poesia 61 ou a nega3o de certos valores. *Jornal de Not3cias*. Porto, 8 fev., 62. Suplemento Liter3rio. p. 10.
22. BRIT3, Casimiro de. A prop3sito de Poesia 61. *JORNAL DE Not3cias*. Porto, 8 mar., 1962. Suplemento Liter3rio. p. 2.
23. ORPHEU. 2 reed. Lisboa, 3tica, 1971. 1. p. 12.

24. "Primeiro Modernismo" e "Segundo Modernismo" são as denominações com que João Gaspar Simões apresenta *Orpheu e Presença*, respectivamente.  
(Cf. SIMÕES, J.G. *Perspectiva histórica da poesia portuguesa*. Porto, Brasília, 1976. p. 211-269 e 271-343).
25. PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Org. intr. e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro, Aguilar, 1974. p. 410.
26. COELHO, Eduardo Prado. *A letra litoral*. Lisboa, Moraes, 1979. p. 17.
27. SEIXO, M. Alzira. *Discursos do texto*. Lisboa, Bertrand, 1977. p. 35-6.
28. LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia*. Porto, Inova, 1974. p. 165-194.
29. Idem, p. 187-8.
30. SANTOS, A-M. *Op.cit.*, p. 6.
31. REDOL, Alves. *Gaibéus*. 4a. ed., Lisboa, Inquérito, 1945. p. 10.
32. TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Neo-realismo literário português*. Lisboa, Moraes, 1977. p. 14.
33. Idem, p. 22.
34. COELHO, E.P. *Op.cit.*, p. 39-48.
35. Idem, p. 45.
36. BALIBAR, Etienne e MACHEREY, Pierre. Sobre a literatura como forma ideológica. In: SEIXO, M. Alzira, org. *Literatura, significação e ideologia*. Lisboa, Arcádia, 1976. p. 24-5.
37. OLIVEIRA, Carlos de. *Trabalho poético*. 1. Lisboa, Sã da Costa, s/d. p. 44.
38. Idem, p. 67.
39. TORRES, A.P. *Op.cit.*, p. 23-4.
40. CRUZ, Gastão. *A poesia portuguesa hoje*. Lisboa, Plátano, 1973. p. 210.
41. Idem, p. 17 e 186.
42. BRANDÃO, Fiama Hasse Pais et alii. *Poesia 61. Diário de Lisboa*. Lisboa, 25 maio, 1961. Suplemento Literário. p. 2.
43. Idem.
44. Idem.
45. CORREIA, Natália. *O surrealismo na poesia portuguesa*. Lisboa, Europa-América, 1973. p. 37, 38 e 271.
46. Durante 1976-7, em Portugal, como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, pesquisamos revistas literárias publicadas nos anos 50. Como resultado desse trabalho, temos já prontos relatórios minuciosos sobre *Árvore*, *Cadernos do meio-dia*, *Távola Redonda e Graal*.

47. CRUZ, G.Op.cit., p. 169.
48. ÁRVORE. Lisboa, 1:10, v. 2, 1953.
49. Idem.
50. GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*.  
3a. ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979, p.  
3-23.
51. ÁRVORE. Lisboa, 2: 139, 1951-2.
52. ÁRVORE. Lisboa, 1: 10, 1951.
53. ÁRVORE. Lisboa, 1: 30, v. 2, 1953.
54. COELHO, E. P. (1972), p. 265.

#### SIGLAS

T = Tatuagem

MP = A morte percutiva

