CHIMENA BARROS DA GAMA

NEO-REALISMO E POESIA: DO IDEOLÓGICO AO ESTÉTICO

ARARAQUARA – S.P.
2010

CHIMENA BARROS DA GAMA

NEO-REALISMO E POESIA: DO IDEOLÓGICO AO ESTÉTICO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria da Poesia.

Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite.

Bolsa: FAPESP.

ARARAQUARA – S.P.
2010

Gama, Chimena Barros da

Neo-realismo e poesia: do ideológico ao estético /

Chimena Barros da Gama – 2010

268 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de
Araraquara

Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite

1. Poesia portuguesa. 2. Neo-realismo. 3. Cochofel, João Jose.
4. Oliveira, Carlos de, 1921-. I. Título.

CHIMENA BARROS DA GAMA

NEO-REALISMO E POESIA: DO IDEOLÓGICO AO ESTÉTICO.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel Doutor em Estudos Literários

Linha de pesquisa: Teoria da Poesia.

Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite.

Bolsa: FAPESP

Data da qualificação: março/ 2009

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite
UNESP- Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Fernando Cabral Martins
Universidade Nova de Lisboa

Membro Titular: Profa. Dra. Paola Poma
USP - SP

Membro Titular: Profa. Dra. Maria Heloísa Martins Dias
UNESP – São José do Rio Preto

Membro Titular: Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi.
UNESP- Araraquara.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Ao Eduardo e ao nosso filho Álvaro.

AGRADECIMENTOS:

FAPESP e funcionários do posto FAPESP de Araraquara;

profa. dra. Guacira Marcondes Machado Leite;

professores doutores Fernando Cabral Martins, Márcia Valéria Zamboni Gobbi, Renata Soares Junqueira, Maria Heloísa Martins Dias, Rosa Maria Martelo, Paola Poma, Antônio Donizeti Pires, Solange Fiuza Cardoso Yokosawa e Ana Paula Arnaut;

funcionários Maria Clara Bombarda (seção de Pós-Graduação da FCLAr), Pia (Departamento de Letras Modernas da FCLAr), Sandra Aparecida Tiossi, Ana Cristina Jorge, Sílvia Helena de Oliveira, Ana Paula Meneses Alves e José Luis de Avelino (Biblioteca da FCLAr);

Maria Eugénia Cochofel e Ângela de Oliveira;

meus pais Paulo Eduardo Ferreira de Barros (*in memoriam*) e Maria Cecília Meloni Silva de Barros, meu irmão Eduardo;

Maria Lúcia Nogueira da Gama, Carlos Nogueira da Gama Neto, Ercília Meloni, Maria do Carmo Ferreira de Barros Krauser, Maria Ângela Meloni Silva Bucalon, Tatiana Cristina Giorjão, Zuleica Peruzzo, Dirce Maria Giorjão, Maria Amélia Miquelutti Spila, Camila Ferreira Guimarães, Tatiana Bardini, Jane Kelly de Oliveira, Silvanya de Campos Tamanini, Fernando Tamanini, André Fiorussi, Lavínia Silves Fiorussi, Cleri Aparecida Biotto Buccioli, Maria Manuel Soromenho Marques, José Manuel Marques Ramos, Rita de Cássia Silva dos Santos Ramos, Mônica Denise Gardelino Savino, Rosane Ramos de Oliveira;

todos os demais professores e funcionários da FCL de Araraquara, da Universidade Nova de Lisboa e da Biblioteca Nacional de Portugal, que, direta ou indiretamente, contribuíram com esta pesquisa;

todos os demais familiares e amigos, sempre preocupados com o destino desta tese.

Agradecimento especial ao Eduardo Nogueira da Gama

RESUMO

A maior finalidade do presente trabalho é abordar a criação poética de dois autores portugueses singulares na coleção *Novo Cancioneiro*: Carlos de Oliveira e João José Cochofel. Fazendo uma investigação sincrônica, a pesquisa atenta para recursos usados com recorrência nas coletâneas poéticas do grupo neo-realista, delineando uma poética de tons mais circunstanciais e panfletários do que estéticos. Em contrapartida, a tese aponta que as criações de Oliveira e Cochofel são casos diferentes dentro desse contexto. O primeiro, porque reescreveu *Turismo*, de 1942, preservando somente aquilo que, na primeira edição, era essencialmente lírico (imagens, metáforas, visão sintética do mundo) e eliminando radicalmente seus elementos *engagés*. A abordagem a essa coletânea tem, pois, dupla função: analisar a adesão do poeta ao grupo de esquerda e sua dissidência e, ao mesmo tempo, apontar os elementos estéticos mais fortes na obra do autor já presentes na coletânea de estréia, e como eles são reaproveitados em uma poesia de recorte distinto daquela ideologicamente comprometida. O estudo da obra de João José Cochofel publicada no *Novo Cancioneiro* defende que este é um poeta singular e maior no grupo neo-realista, porque sua lírica afasta-se dos elementos existentes em uma espécie de “retórica neo-realista”. A diferença do autor de *Sol de agosto* está, sobretudo, nos procedimentos líricos por ele utilizados, que dão profundidade aos seus poemas, tornando-os mais universais, em contraponto a um discurso militante e datado.

Palavras – chave: Poesia. Neo-Realismo português. Carlos de Oliveira. João José Cochofel. *Novo Cancioneiro*.

RÉSUMÉ

Le but principal de ce travail est d'aborder la création poétique de deux auteurs portugais singuliers, dans la collection *Novo Cancioneiro*: Carlos de Oliveira et João José Cochofel. Au moyen d'une recherche synchronique, l'étude fait attention aux procédés utilisés avec fréquence dans les recueils poétiques du groupe *néoréaliste*, qui exposent une poétique dans laquelle les traits sont plus circonstanciels et propagandistes qu'esthétiques. D'autre part, la thèse montre que les oeuvres d'Oliveira et Cochofel sont des cas différents dans ce contexte. Le premier, Oliveira, a écrit de nouveau *Turismo*, de 1942, où il n'a fait que préserver ce qui, dans la première édition, était essentiellement lyrique (des images, des métaphores, la vision synthétique du monde), éliminant radicalement ses éléments engagés. L'approche de ce recueil a, donc, une double fonction: celle d'analyser l'adhésion du poète au groupe de gauche et à sa dissidence et, en même temps, celle de montrer les éléments esthétiques les plus forts qui sont déjà dans son oeuvre à ses débuts. Elle doit montrer aussi comment ses éléments ont été profités de nouveau dans une poésie différente de celle qui était engagé idéologiquement. L'étude de l'oeuvre de João José Cochofel publiée dans le *Novo Cancioneiro* veut montrer qu'il est un poète singulier et majeur dans le groupe *néoréaliste*, parce que sa lyrique s'éloigne des éléments qui existent dans un type de "rhétorique *néoréaliste*". La différence qu'on découvre dans l'auteur de *Sol de agosto* est, surtout, dans les procédés poétiques qu'il utilise, qui donnent profondeur à ses poèmes et les rendent plus universels, en opposition à un discours militant et daté.

Mots-clés: Poésie. *Neo-Realismo* portugais. Carlos de Oliveira. João José Cochofel. *Novo Cancioneiro*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.11
1 PROBLEMÁTICAS ESTÉTICAS EM QUE SE INSERE A PUBLICAÇÃO DE POESIA NEO-REALISTA.....	p.15
1.1 A primeira metade do século XX e a divergência entre arte autotélica e arte <i>engagée</i>	p.15
1.2 A poesia.....	p.24
2 O NEO-REALISMO PORTUGUÊS.....	p.42
2.1 Origens da vertente neo-realista.....	p.42
2.2 Principais idéias neo-realistas sobre literatura.....	p.53
2.2.1 A poética “conteudista” de Plékhanov nas diretrizes do Neo-Realismo.....	p.60
2.3 A militância poética no Neo-Realismo.....	p.63
2.3.1 O <i>Novo Cancioneiro</i>	p.79
2.3.2 A poesia expositiva de dados circundantes e da militância e a poesia reveladora através das formas.....	p.102
2.3.3 O <i>Novo Cancioneiro</i> e a crítica.....	p.115
3 CARLOS DE OLIVEIRA E JOÃO JOSÉ COCHOFEL: ANÁLISE DE DOIS CASOS SINGULARES.....	p.125
3.1 Do ideológico ao estético: encontro com os dois <i>Turismos</i> de Carlos de Oliveira..	p.125
3.1.1 Obras, problemáticas, reescrita e a questão da dissidência.....	p.125
3.1.2 Encontro com os dois <i>Turismos</i> : a poesia que expõe e a poesia que revela.....	p.139
A) “Amazónia”.....	p.148
B) “Gândara”.....	p.168
3.1.3 Breves considerações acerca de <i>Mãe pobre</i>	p.179
3.2 Um lírico singular no Novo Cancioneiro: João José Cochofel.....	p.184

3.2.1 O artista e suas obras.....	p.184
3.2.2 A “formatividade” na poesia de João José Cochofel.....	p.195
3.2.2.1 De <i>Instantes</i> ao <i>Novo Cancioneiro</i>.....	p.195
3.2.2.2 1941: <i>Sol de agosto</i>.....	p.195
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 p.250
 BIBLIOGRAFIA.....	 p.253
 ANEXOS.....	 p.264

INTRODUÇÃO

O Neo-Realismo português é uma corrente literária que teve seu início no final da década de 1930 e perdurou por pelo menos mais dois decênios. Durante esse tempo, romances importantes para a literatura portuguesa iam surgindo, autores como Fernando Namora, Manuel da Fonseca, Alves Redol e José Cardoso Pires, entre outros, escreveram obras representativas no âmbito da tendência neo-realista. Quanto à poesia, enquanto no gênero narrativo iam multiplicando-se os livros vinculados à corrente, nota-se que o gênero lírico, nas letras portuguesas, tomava vários sentidos, e não se firmou uma tendência poética conhecida como “neo-realista” por tanto tempo e de maneira tão incisiva quanto ocorreu com o romance.

Mas houve uma tentativa de se fazer poesia no Neo-Realismo português, quando dez jovens reuniram suas obras, entre 1941 e 1942 (exceto por um livro publicado em 1945), para formar a coleção intitulada *Novo Cancioneiro*. Ela seria reconhecida como o representante neo-realista do gênero poético, e surgiu bem no início da então nova tendência literária, rodeada de polêmicas próprias de uma nova fase nas artes e na literatura. Naquele momento, veículos da imprensa artístico-literária divulgavam uma nova crítica, mesclada com teorias baseadas em pressupostos marxistas, plekhanovianos e realistas da arte. Não foi, portanto, sem ruído, que surgiu a coleção de poesia dos jovens autores que se filiavam ao novo realismo português, vertente partidária de uma arte “útil”, “necessária” e “conteudista”. Hoje, o Museu do Neo-Realismo, localizado em Vila-Franca de Xira (próximo a Lisboa), expõe em suas paredes aquele que foi o primeiro grito dessa tendência literária: a “batalha pelo conteúdo”.

Com efeito, a problemática em que se inseriram os primeiros textos poéticos compromissados com o Neo-Realismo é múltipla. Primeiro, é extrínseca às obras, contextual, visto que a literatura que então surgia em Portugal era anunciada por teóricos, estudiosos e críticos (jovens, em sua maioria) que se voltavam contra a arte literária nomeada, à época, “subjetivista” (ou “arte pela arte”, “arte decadente”, “arte individualista”, “arte egocêntrica”) e esta era identificada com as criações vinculadas à *Presença*. Assim, a nova corrente não deixava de possuir uma veia polêmica e, como ocorre em toda novidade artística, as

controvérsias que a envolveram basearam-se no rompimento com aquela corrente que imediatamente a antecedeu.

Mas os problemas não se confinaram somente às polêmicas de época. Envolviam, também, uma questão estética importante, a da **utilização** da literatura para fins propagandísticos, propaganda esta de raiz ideológica marxista. Pensando-se na **criação lírica**, que, como se verá na primeira seção do presente estudo, é sinônimo de **poesia**, torna-se bastante complexo atribuir-lhe a função principal de levar a público a promoção de uma filosofia e de um pensamento, a denúncia ou a campanha, como era, em última análise, o objetivo de toda arte vinculada ao Neo-Realismo dos primeiros anos. Primeiro, porque a própria manifestação da poesia é distinta de outros atos discursivos. A poesia comunica, mas de uma maneira outra, porque esta comunicação encontra-se na e pela linguagem poética. Portanto, não se coadunam ao poema as mensagens lógicas e explícitas do discurso científico, ou do cotidiano, ou da reportagem, ou da propaganda, preocupados, principalmente, e às vezes somente, com o **sentido**. E na leitura de muitos versos publicados no *Novo Cancioneiro*, é visível essa preocupação, em detrimento da criatividade formal, da descoberta e imanência da linguagem que é ofício do poeta. Mas, ainda que o autor lírico se dedique a criar fundamentado nas solicitações da palavra poética, a poesia engajada ainda se arrisca a outra deficiência: como a mensagem é sempre a mesma, os assuntos discutidos não variam, a paixão ideológica é comum, e os temas restritos, em qualquer literatura empenhada política e socialmente, a poesia pode tornar-se redundante de autor para autor, e perde outra de suas características mais importantes: a manifesta criatividade.

Diante desses fatos todos, a presente tese procura investigar o *Novo Cancioneiro*, mostrando como essa problemática se configura nos poemas da coleção, para, a partir desse ponto, **chamar a atenção para dois poetas do grupo: Carlos de Oliveira e João José Cochofel**. Oliveira é um autor conhecido e muito estudado, e também fez carreira como romancista neo-realista de renome, com os livros *Pequenos burgueses* (1948) ou *Uma Abelha na chuva* (1953), mas raramente sua relação com o *Novo Cancioneiro* é analisada. Seu caso, mostraremos, é o de uma adesão/dissidência em relação ao discurso empenhado, militante ou denunciativo do grupo. Já João José Cochofel, autor muito participativo dentro da vertente, como diretor de revista, articulista e pensador, apresentou, desde *Sol de agosto*, a obra publicada na coleção em 1941, uma lírica singular em relação ao grupo. Por isso, sua poesia

merece ser revista, por uma perspectiva artística, o que deporá contra seu simples e não problemático vínculo com a vertente.

Para isso, o estudo estrutura-se da seguinte forma: uma primeira seção, em que se expõe a dicotomia “arte pura”/”arte engajada”, conflito que marca o surgimento e as primeiras posições do Neo-Realismo, mas que, como se verá, foi central em toda a arte europeia da primeira metade do século XX. A sua explanação será baseada, sobretudo, no depoimento de autores que vivenciaram essa dicotomia de perto, e tentaremos uma breve reflexão acerca de suas origens e seus desdobramentos. Será focado somente o século XX, embora se possa pensar que esta querela, cujo enfoque recai sobre a questão imanentista/não-imanentista que envolve a arte, tenha suas origens mesmas no pensamento de Platão e Aristóteles. Enquanto para o filósofo dos *Diálogos* a arte deveria **funcionar** dentro da sociedade, e seria um dever dos poetas serem úteis à “república ideal” (a utilidade identificada com a filosofia platônica do “Mundo das Idéias”), para o pensador da *Poética*, o importante é a coerência interna apresentada pela obra artística, ou seja, suas propriedades imanentes. Eis, já, uma origem do conflito entre a visão extrínseca acerca do artefato artístico e a visão intrínseca. Porém, o que algumas vezes o século XX trouxe à cena foi a radicalização de ambos os preceitos; de um lado, com a visão da arte como pura técnica, sem função alguma e sem vínculos como o mundo; de outro, conferindo-lhe mais do que uma função (já que toda obra artística tem, de fato, função), uma utilidade pragmática e vinculada a um preceito ideológico restritivo, em detrimento das questões estéticas. Tudo isso se verá em “A primeira metade do século XX e a divergência entre arte autotélica e arte *engagée*”.

Ainda na seção inicial do trabalho, inclui-se uma reflexão sobre a poesia, ou seja, sobre alguns pontos teóricos que sempre se associam à criação lírica, e que mostram que não há pureza absoluta, mas que, do mesmo modo, uma poesia compromissada, de antemão, e simplificadora de conteúdos, é muito questionável. Baseamo-nos, sobretudo, em textos de teoria da poesia e em artigos de poetas do século XX, como Fernando Pessoa e Ernesto Manuel de Melo e Castro, para enumerar os principais procedimentos que se identificam com o “ser” da poesia.

A seção seguinte, intitulada “O Neo-Realismo português”, tenta englobar, da forma mais completa possível, as premissas neo-realistas muito difundidas no início da vertente, as polêmicas teorias em torno da arte, as imposições a respeito da literatura e da obrigatoriedade

de esta ser social (e política) de maneira clara. Logo após, serão apontadas manifestações de “militância poética” no cerne do grupo neo-realista, e, enfim, apresentar-se-ão as principais características da poesia publicada no *Novo Cancioneiro*, com suas nuances mais comprometidas ideologicamente. Não será possível deter-se minuciosamente em cada obra da coleção, mesmo porque este não é o objetivo do trabalho, mas tenta-se uma apresentação dos poetas que leve em consideração tanto suas características particulares quanto sua adesão ao grupo. Há, como veremos, procedimentos poéticos recorrentes nas obras da coleção neo-realista, que denunciam idéias comuns entre os autores.

Enfim, será investigado como a primeira obra poética de Carlos de Oliveira esteve muito vinculada aos postulados do grupo, e de que modo se verifica uma espécie de dissidência da parte do autor (no seu processo de reescrita da obra), que procurou o apuro estético em lugar do discurso marcadamente ideológico. O intuito é mostrar de forma clara uma transformação que vai do ideológico (da ideologia neo-realista) ao estético no livro *Turismo*, de 1942.

E, finalmente, entraremos na obra *Sol de agosto*, de João José Cochofel, aquela que sempre foi, no grupo, distinta, sobretudo não apresentando os procedimentos mais questionáveis, em sua dimensão lírica, presentes nas coletâneas do *Novo Cancioneiro*, e apontaremos, também, a natureza dessa diferença. As análises de poemas do autor seguirão o estudo da reescrita de Oliveira, e ambos inserem-se na última seção da tese, intitulada “Carlos de Oliveira e João José Cochofel: análise de dois casos singulares”.

O que se espera deste trabalho é investigar o que se chamou, pela maior parte da crítica, de “poesia neo-realista”, e, sobretudo, apontar como o abandono de formas prontas e pré-estabelecidas, por parte do poeta Carlos de Oliveira, foi fundamental para que ele se tornasse um dos maiores das letras lusitanas do século XX; e também divulgar a lírica do artista João José Cochofel, que, tendo ficado confinado ao reduto neo-realista (e “novocancioneirista”), não foi visto e visitado pelas suas qualidades estéticas, que superam, no início do Neo-Realismo ortodoxo, as de muitos de seus colegas de coleção, exatamente porque sua poesia não se corrompe com o discurso informado ideologicamente por eles adotado.

1 PROBLEMÁTICAS ESTÉTICAS EM QUE SE INSERE A PUBLICAÇÃO DE POESIA NEO-REALISTA.

1.1 A primeira metade do século XX e a divergência entre arte autotélica e arte *engagée*.

Na história da poesia, a primeira metade do século XX foi tumultuada. Por um lado, ainda vinculada a pressupostos simbolistas, a arte poética foi se revelando vanguardista, advindo de uma concepção radical do uso da linguagem, no ápice do processo que lhe retirou qualquer função – como “agradar”, “instruir” – que não ser bela em si (ainda que, desde o Renascimento, o conceito de “Belo” tenha passado por grandes transformações). Por outro, a par dos maiores acontecimentos históricos da época (a Revolução bolchevique na Rússia, as ditaduras de direita em outros países europeus e as duas Guerras Mundiais), poetas foram se voltando para posturas cada vez mais comprometidas com questões políticas e sociais, reivindicando para a poesia (e a arte, em geral), uma função salvadora, denunciadora ou, em atitudes extremas, panfletária.

É certo que desde o advento das Vanguardas nota-se a relação estreita das artes com a militância. Conforme aponta Mattei Calinescu, as vanguardas artísticas possuem “[...] *un claro sentido de militancia, o del inconformismo, exploración precursora valiente*” (1987, p.99), e a própria palavra “vanguarda” origina-se de termo militar relacionado a colocar-se à frente, postura oposta à “retaguarda”, que é a representação de uma arte ultrapassada. Nesse sentido, a vanguarda é assim definida pelo poeta português Melo e Castro: “[...] o novo, a marginalidade, a liberdade, que são formas de um mesmo combate, da mesma ideia projetada no futuro”. (1987, p.22)¹. Todavia, o projeto surrealista buscava a transformação do homem, mas, tratando-se de poetas, estes a faziam através da transformação da linguagem, o que é uma atitude ainda bastante **imanente**.

¹ Com essa definição, o autor reconhece que em Portugal as primeiras manifestações vanguardistas estiveram relacionadas ao *Orpheu* e a todos os “ismos” que com ele surgiram: páulismo, insterseccionismo, simultaneísmo, futurismo e sensacionismo. Ainda na literatura lusitana, o surrealismo teve início nos anos 40, dando continuidade à proposta revolucionária que é a de uma poesia vanguardista, e, na década de 60, o experimentalismo deu-lhe continuidade nesse sentido. Para melhor conhecer a vanguarda portuguesa, recorra-se ao estudo de Melo e Castro (1987), citado nas referências.

Porém, como vários estudos apontam², a gênese dessa atitude inovadora e libertária (para usar o vocabulário de Melo e Castro), das práticas artísticas radicais centradas na linguagem poética vanguardista, está em duas vertentes passadas: o Romantismo e o Simbolismo.

A arte simbolista difundiu concepções poéticas e posturas literárias marcantes para o âmbito de toda poesia posterior: a ruptura radical (iniciada já no Romantismo) com a arte clássica trouxe à voga, tanto em termos formais como no âmbito das ideias, imagens e pressupostos deveras relacionados à figura do poeta, remetendo-nos às criações dos “pais” do Simbolismo, Baudelaire e Mallarmé, e concepções a eles vinculadas, como esteticismo; busca de uma forma tão nova e absoluta para “o poético”, que este se tornara linguagem cifrada; despersonalização; culto à imaginação; a consagração, enfim, de um mundo à parte, o da poesia – o da própria linguagem ou aquele formulado pela interioridade do poeta, um ser muito singular.

O Romantismo iniciou tal renovação da poesia, sobretudo devido ao idealismo alemão e ao novo recorte que este deu à lírica e ao poeta, em contraste com o autor de poesia clássica. Octávio Paz lembra, em vários momentos de *Los Hijos del limo* (2003, p.321-396), que postulados modernos para a poesia, como a consciência crítica exacerbada, a ironia, a subversão do tema amoroso e o hibridismo (só para citar alguns exemplos) têm suas origens em autores como Schlegel, Holderlín e Novalis; e no terceiro volume de sua *História da filosofia*, Giovanni Reale e Dario Antiseri (2003, p.13-53) partem do Romantismo alemão, que não mudou só as artes: influenciou a filosofia, a política e os costumes do homem de então. É correto afirmar, portanto, que o ponto de partida para transformações no gênero lírico foi o movimento romântico; no entanto, o Simbolismo francês foi o ápice de tais transformações.

Quanto à cena literária lusitana, os estudos de Fernando Guimarães, *Poética do Simbolismo em Portugal* (1990) e *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas* (1992), são livros fundamentais para se entender o quanto o Simbolismo/Decadentismo colaborou para o

² Podem ser conferidos os livros de Mattei Calinescu – *Cinco caras de la modernidad* (1991)–; Octávio Paz – *El hijos del limo* (utilizamos a edição inserida em *La Casa de la presencia. Poesía e historia*, 2003, p.321-396) – ou até de estudos específicos acerca da poesia portuguesa, como o de Fernando Guimarães – *Simbolismo, Modernismo e Vanguarda* (1982)

estabelecimento de uma poesia efetivamente moderna em Portugal, inclusive, para a formação do primeiro Modernismo português.

António Nobre e Camilo Pessanha foram, reconhecidamente, pais da poesia moderna portuguesa; João Gaspar Simões considerou o poeta do *Só* o “precursor da poesia moderna” (19__) em Portugal, e Pessanha, como lembra Guimarães, teve sua poética como base para grandes transformações ocorridas nas composições da geração de *Orpheu*, inclusive nas de Pessoa (1982, p.37). Parece indubitável que o curso da lírica portuguesa foi **transformado**, após as poesias francesas de Baudelaire e Verlaine (o autor de “*Art poétique*” foi muitas vezes emulado e até superado por Pessanha e outros líricos portugueses oitocentistas), e após as obras dos autores do *Só* e da *Clepsidra*. Aliás, Pessanha foi um poeta muito importante nas transformações da lírica portuguesa oitocentista, pois sua revolução deu-se em todos os níveis da poesia: na métrica, na sintaxe (com suas desarticulações), na adjetivação, na metáfora; enfim, o poeta tem grande participação nos rumos da poesia portuguesa.

Com efeito, é fato que não apenas as inovações formais, tais como a ruptura com versos clássicos e a inovação da sinestesia como figura de destaque, capaz de mover a metáfora também para o âmbito sonoro do signo; mas ainda as idéias da sugestão, da transfiguração lírica, das correspondências, o culto ao sonho, a noção de palavra poética como depositária de encantamento, a singularidade do poeta, encastelado na torre de marfim, enfim, todas essas concepções configuradoras do Simbolismo foram devoradas por poetas do século XX, cada qual ao seu modo.

Embora alguns desses traços relacionados aos simbolistas sejam um tanto quanto “vagos” – “magia das palavras”, “encantamento”, “fantasia” (e, aliás, a própria noção de “vago”, “indeciso”, algo que não se pode apreender, é inerente ao objeto poético simbolista) – eles sempre surgem quando o assunto é a poesia a partir da segunda metade do século XIX, e, de forma sistematizada, tornam-se parte de uma lista de tópicos comuns aos fundadores da Modernidade poética. É nesse sentido que Chiampi formula a idéia de que românticos alemães e mais profundamente os simbolistas franceses,

[...] para se oporem à mediocridade da vida burguesa, defenderam **o rêve, a fantasia, o erotismo, o poder mágico das palavras e a linguagem**

primigênia, capaz de resgatar o tempo anterior à história. (CHIAMPI, 1991, p.15, **negrito** nosso).

Tempo anterior à história é tempo mítico, ou tempo fora do tempo, e a arte poética negou, então, vínculos com o contexto, chegando, no século XX, a encastelar-se em si mesma, questionando, revelando, supervalorizando o seu próprio constructo.

Ademais, autores relacionados à poética do *fin-de-siècle* adotaram postura lírica que pode ser chamada “individualista”, ou, pensando em termos filosóficos, “idealista”. O crítico português José Carlos Seabra Pereira (1975), enumerando o que chamou “Espírito e temas da poesia Decadentista e Simbolista”, menciona a “mundividência idealista” (p.369), ou seja, a crença no mundo como reflexo do “eu”, da visão do sujeito, de sua ideia. Evidentemente, nos poetas do final do século XIX, simbolistas e (ou) decadentistas, esta postura está vinculada à filosofia de Schopenhauer, representante de um idealismo interessante aos autores oitocentistas. Mas não só a herança desse pensamento, como outros traços dessa poética também refletem no culto ao sujeito, em sua cosmovisão, em sua ideia das coisas: a evasão, a chamada “gnose poética do eu” (PEREIRA, 1975, p.360) e a maldição de ser poeta, e, por consequência, ter a sensibilidade mais suscetível, são marcas de uma poesia que só poderia ter como traço fundamental a revolução da linguagem – já que esta deveria encerrar algo de singular no indivíduo (e eis um grande contraste com a poética clássica) – e a fixação em si mesma enquanto arte.³

Notadamente, trata-se também de uma postura que, embora bastante criticada por autores *engagés* do século XX – porque tida como “alienada” – manifesta, certamente, um gesto crítico em relação à época e seus costumes. Apenas não foi um gesto de **denúncia**; antes, para usar palavra semelhante, foi atitude de **renúncia** – e eis uma grande diferença em relação aos românticos de faceta social, idealistas, sim, mas considerados os mensageiros do “povo”, o vate, como se vê no poema “*Fonction du poète*”, de Victor Hugo⁴. O poeta

³ Cumpre salientar que o mesmo ocorreu em outras artes: na pintura, o Impressionismo e tendências de vanguarda são também idealistas, considerando o objeto segundo o que o sujeito vê, e não em si mesmo. A crise da representação deveu-se, inclusive, ao questionamento diante dos objetos: eles não **são** mais por si, mas dependem do sujeito para **serem**.

⁴ O poema compõe a obra *Les Rayons et les ombres*, de 1840. No prefácio, Hugo já traça um perfil dos poemas inseridos na obra, destacando, também, a ideia de uma função para todo poeta: “*La liberté serait dans ses idées comme dans ses actions. Il serait libre dans sa bienveillance pour ceux qui travaillent, dans son aversion pour*

simbolista/decadentista, em contrapartida, renunciava à luta pela mudança do mundo, preferindo, primeiro, encerrar-se na arte, esta realmente sob seu domínio, e transformá-la; e reforçava-se, assim, a célebre ideia de “arte pela arte”, cujas origens estão em Théophile Gautier⁵.

Um importante documento reflexivo a respeito dos traços artísticos devedores do Simbolismo, na Europa, é o ensaio de Ortega y Gasset intitulado “*La deshumanización del arte*”. Interessa-nos principalmente como o testemunho que o pensador dá de um acontecimento artístico diferente, observado por ele nos anos 20 (o ensaio é de 1925). A tese de que esta arte é “antipopular” e que tem a massa contra si porque esta “*no la entiende*” (ORTEGA Y GASSET, 1964, p.16) lembra-nos o desejo dos poetas dos finais do século XIX (Mallarmé, sobretudo), de empreender uma poesia para “iniciados”.

Em outro ponto, as especulações feitas pelo autor espanhol sobre esta arte, então “jovem”, remetem-nos a Baudelaire: segundo Ortega y Gasset, nela celebra-se a “deformação da realidade”, a “desumanização da realidade”, e o triunfo do estético sobre o humano (1964, p.36) – e não seria esse “triunfo”, o desejo do autor de *Les fleurs du mal* em sua apologia à maquiagem, e, conseqüentemente, ao artifício, no “*Éloge du maquillage*”, trecho de “*Le peintre de la vie moderne*” ? (1962, p.453-502)⁶ A conclusão de Gasset verifica, pois, uma consequência ou continuidade de especulações, reflexões e resultados poéticos iniciados entre os precursores do Simbolismo.

Mas, se o Simbolismo foi tendência fundamental em relação à renovação da poesia, segundo Tzvetan Todorov, no início do século XX, a revolução ocorrida na literatura (ele não trata apenas de poesia) foi a mais radical, excluindo da obra de arte “toda dimensão cognitiva” (2009, p.66), ou seja, tentando romper a relação entre a arte e o mundo.

ceux qui nuisent, dans son amour pour ceux qui servent, dans sa pitié pour ceux qui souffrent” (1964, p.1020). “*Fonction du poète*” atém-se, da mesma forma, na utilidade do artista da poesia, em oposição aos “inúteis”: “*Malleur à qui prend des sandales/ Quand les haines et les scandales/ Tourmentent le peuple agité;/ Honte au penseur qui se mutile,/ Et s’en va, chanteur inutile,/ Par la porte de la cité!*” (HUGO, 1964, p.1028)

⁵ O estudo *Parnasse et Symbolisme* (1958), de Pierre Martino, mostra que a poética parnasiana do rigor formal tem continuidade no Simbolismo francês, e que Gautier (a quem Charles Baudelaire dedicou *Les Fleurs du Mal*) e sua convicção na “arte pela arte” estiveram presentes nas manifestações poéticas do Simbolismo.

⁶ Apenas para lembrar, a principal ideia de Baudelaire neste trecho é de que a natureza por si só não é bela, e de que “[...] *tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul*” (1962, p.491), ou seja, da criação humana, do artifício, e o poeta francês ainda demanda: “*Qui oserait assigner à l’art la fonction stérile d’imiter la nature?*” (1962, p.493)

O crítico búlgaro também observa, tratando das vanguardas, o que Ortega y Gasset já havia anunciado, a ruptura entre o artista e o público:

Desse momento em diante, cava-se um abismo entre a literatura de massa, produção popular em conexão direta com a vida cotidiana se seus leitores, e a literatura de elite, lida pelos profissionais – críticos, professores, escritores – que se interessam somente pelas proezas técnicas de seus criadores. (TODOROV, 2009, p.67)

É certo que chamar toda poesia vanguardista de sem sentido ou de exacerbação da técnica é um grande equívoco; contudo, sabe-se que a idéia de experiência com a linguagem pôde criar casos bizarros: o Dadaísmo, por exemplo, que alcançou a radical falta de sentido no “letrismo”, mencionado por Gilberto de Mendonça Teles como “puro irracionalismo”, “livres associações de palavras e metáforas” e “significação contida apenas no significante” (1992, p.132).

A tendência à experimentação técnico-formal exacerbada é problemática nesses casos, segundo também notou o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto:

Na verdade, a preponderância absoluta dada ao ato de fazer termina por erigir a elaboração em fim de si mesma. [...] Este seria o estágio final do caminho que a arte vem percorrendo até o suicídio da intimidade absoluta. Seria a morte da comunicação, e nela esse tipo de poesia iria se encontrar com a outra incomunicação, a do balbucio, que, por outros caminhos estão também buscando os poetas do inefável e da escrita automática (1994, p.735)

O autor de *A Educação pela pedra* chama atenção para um fato importante: o rompimento entre poesia e comunicação, pois toda poesia (toda arte) comunica. Porém, comunica de maneira muito distinta daquela do discurso cotidiano. Distinta do texto científico, distinta da conversa de todos os dias e distinta, também, da propaganda, do enunciado que visa o convencimento.

E, se houve posturas poéticas extremas no novecentismo, a contrapartida a todas as citadas características da lírica moderna também não deixou de chegar ao radicalismo, na maioria das vezes. Baseando-se na relação entre a arte e a política, deu à literatura via única: o engajamento, com todas as implicações que a palavra possa trazer, ou seja, vínculo com um pensamento e sua propagação, empenhamento nas questões políticas, econômicas e sociais,

panfletagem, coerção artística, restrições, pois apenas interessaria, então, a poesia empenhada socialmente de maneira restrita. Devido a ele, ao *engagement*, a poesia passaria, em casos mais radicais, a ser **somente** comunicação, mas uma parcial.

Uma das maiores vítimas da “pressão” do regime russo, o poeta Vladmir Maiakovski, deixou testemunho do que seria essa submissão a pressupostos políticos em *Poética. Como fazer versos*. Poeta original, conhecido pela obra moderna e singular dentro da literatura russa, o autor não deixou, porém, de se incumbir função política, como é visível em sua enumeração de “dados indispensáveis ao início do trabalho poético” (MAIAKOVSKI, 1991, p.21), em que o trato com a palavra aparece apenas como terceiro item, sendo precedido pela “existência, na sociedade, de um problema cuja solução só é concebível por uma obra poética”, dando, como exemplo, o “mandato social”; e sendo precedido também pelo “conhecimento exato ou, melhor, um sentimento dos desejos da vossa classe (ou do grupo que representais), no que se refere à questão dada, isto é: tendência (do poema) para um fim preciso.” (1991, p.21).

Embora não deixe de destacar questões imanentes à poesia, como as rimas, aliterações, imagens, título, etc – porque foi um poeta que se ocupou com todas elas na sua atividade – o autor as enumera em quinto, ou seja, o princípio da poesia deve ser o tema, e um tema que se vincule a questões político-sociais e com fins específicos; o trabalho poético deveria seguir (e servir a) esses dois primeiros postulados.

Mas, sobretudo porque foi um grande poeta, Maiakovski mostra, no conjunto de suas considerações, a importância maior que dá ao efetivo labor poético; em geral, manifestando as tendências da sua escrita poética, aponta as buscas do ritmo, da novidade, da singularidade no poema, não se colocando especificamente no âmbito de um propagador do regime. Sua idéia pode ser resumida pelas palavras: “Não podemos considerar a cinzelagem de um poema, o trabalho técnico, como se costuma dizer, como um valor em si. No entanto, é este trabalho que torna o poema *utilizável*. [...]” (1991, p.47, *itálico do autor*). É notável que o futurista russo confronta sua obra com aquela da forma como fim em si mesma, destituída de outra dimensão que não a técnica, talvez, até, incomunicável, conforme alerta de João Cabral de Melo Neto.

Embora tomando a poesia como solucionadora de problemas sociais, com espírito crítico, o poeta russo não se dobrou totalmente à idéia de arte como “reflexo” de um realismo rasteiro, como se desejou, sobretudo, nos meios de adesão socialista. Segundo Todorov,

Nos regimes totalitários instalados no pós-guerra, na Rússia, na Itália e mais tarde na Alemanha, mas também, mais marginalmente, em outros países europeus, há a preocupação de colocar a arte a serviço de um projeto utópico, o da fabricação de uma sociedade inteiramente nova e de um homem novo. O realismo socialista, a arte do “povo” e a literatura de propaganda ideológica exigem a manutenção de uma relação de força com a realidade circundante e, sobretudo, também impõem a submissão aos objetivos políticos do momento, o que se mostra diametralmente oposto a toda proclamação de autonomia artística e a toda busca solitária do belo. (2009, p.69).

Dava-se, assim, uma espécie de “querela” na literatura do século XX, cujos membros eram, de um lado, aqueles que, para desautorizar essa poesia panfletária, defendiam a “arte pela arte” e sem relações extrínsecas; de outro, aqueles que impunham à literatura não apenas uma função social – porque esta ela sempre teve, somada a diversas outras –, mas função social de cariz específico, parcial, baseada nas crenças político-partidárias do socialismo e do comunismo, e a elas submetidas.

O poeta e crítico Octávio Paz referiu-se a esse tipo de literatura impositiva e diminuta em um de seus textos, citando a postura de vassalagem e idolatria por parte de alguns escritores da sua língua, que escolhiam cantar “*los himnos y las odas a Stalin, Motolov, Mao – y los insultos más o menos rimados a Trotski, Tito y otros disidentes*”. (2003, p.460). Também o estudioso de estética Luigi Pareyson, ao escrever acerca do “conteudismo” na obra de arte, referiu-se ao que acontecia na Itália do pós-guerra, com a afirmação da sociabilidade e do condicionamento na arte – que o autor avalia como uma reação à estética crociana, da autonomia total da arte –, atitude que, segundo o autor de *Problemas da estética*, perigava a “[...] reduzi-la a outros valores, de submetê-la a fins não artísticos”, externos, circunstanciais, etc. (2001, p.109).

Como se vê, ao idealismo próprio de poéticas modernas, que se manteve como a “pura manifestação do indivíduo” (TODOROV, 2009, p.69), opôs-se o realismo partidário e apaixonado, fundamentado em apenas uma visão da “realidade” (a político-econômica, segundo pressupostos marxistas, leninistas ou stalinistas), gerando polêmicas também no campo da crítica e dos estudos.

Para Todorov, “a recusa em ver a arte e a literatura subjugadas à ideologia”, causou mal estar em ambas, pois a postura foi radicalmente contrária, “como se a rejeição das teorias

marxistas do ‘reflexo’ exigisse o desaparecimento de toda relação entre a obra e o mundo” (2009, p.70), e foi assim que, segundo o autor, criou-se uma dicotomia na arte do século XX, pois, ao “utopismo de uns corresponde o formalismo dos outros”⁷ (2009, p.70)

Com efeito, esta querela ficou marcada pela divergência entre dois polos também muito recorrentes nas reflexões sobre a arte do século XX: o “formalismo” e o “conteudismo”, propiciando, assim, a errônea dicotomia artística “forma” e “conteúdo”. Essa divisão contaminou quer o campo teórico e crítico, quer o campo da práxis artística, esta última representada pelas mencionadas poéticas da arte pela arte (exacerbada, tecnicista) e do engajamento político-econômico-social (impositivo em relação aos temas, motivos, vocábulos, etc). Quanto à teoria e crítica, de uma parte, houve o estudo formal puro e simplesmente, sem a busca de um sentido, o descritivismo da construção poética; de outro, a exaltação de palavras heróicas, de cantos aos fatos históricos, em detrimento das questões formais próprias da arte poética. Pode existir, evidentemente, a abordagem distinta, com ênfase em questões formais, ou nas questões do conteúdo, mas a ênfase não consegue dividir o que é inseparável: como afirma Luigi Pareyson, explicando essa indivisibilidade,

[...] o formalismo que saboreia e *degusta* os meros valores formais deixa fugir o significado e o valor da obra não menos que o conteudismo, que olha para os elementos semânticos *independentemente* de sua adoção na arte e do aproveitamento que dele faz o estilo pessoal do artista. (2001, p.67).

Durante quase todo o século XX, pois, essa luta entre “reacionários”, “alienados” e “marxistas” acabou marcando, lamentavelmente, a apreciação artística. Benedito Nunes pareceu-nos muito lúcido ao lembrar, na fervorosa década de 60:

O conteúdo ideológico, se presente na obra, não determina nem o seu valor nem o seu sentido. O que surge em primeiro plano, na literatura, traduzindo as relações da arte com a sociedade, é uma *concepção* ou uma *visão do mundo* [...]. As condições sociais, que não subsistem na obra como depósito de uma realidade exterior, são a parte material e contingente da experiência viva, pessoal e plurivalente, que serve de base à criação, e que é sempre

⁷ O autor utiliza o termo “fomalismo” de forma depreciativa; não como manifestação de apurado trabalho formal ou de valorização das formas, mas como valorização absoluta destas, em detrimento de qualquer interpretação, sentido ou reflexão que se possa tirar da arte literária, que não seja a reflexão metalingüística.

mais rica, mais reveladora e mais íntegra do que o reflexo ideológico das relações entre classes. (1966, p.133).

Felizmente, a discussão se manteve mais em nível teórico do que nas práticas poéticas maiores, e o século XX presenteou os amantes de literatura com poetas como T.S. Eliot, Paul Valéry, Carlos Drummond de Andrade, Octávio Paz, Jorge Luís Borges e o português Fernando Pessoa. E se Portugal revelou um nome grande entre os grandes, não deixou, também, de se inserir no quadro das disputas entre “poetas alienados” e “poetas compromissados”, o que ocorreu de forma incisiva com o advento do Neo-Realismo.

1. 2 A poesia

Para concluir, trago uma citação de Santo Agostinho que, a meu ver, vem bem a calhar. Disse ele: “o que é o tempo? Se não me perguntam o que é o tempo, eu sei. Se me perguntam o que é, então não sei”. Sinto o mesmo em relação à poesia. (BORGES, 2000, p.27)

A questão que se propõe no momento é a seguinte: em quê a poesia ganha ou perde com a divisão há pouco descrita? O poema é trabalho com a linguagem (sua matéria), é produto da ação de um artista, que comunica sempre algo de maneira própria e artística. Desde a renovação que a poesia sofreu a partir do Romantismo, e o rompimento com o engessamento de preceitos retóricos que perduraram por séculos, o artista da poesia é variado. João Cabral de Melo Neto, ao pensar, em célebre texto, a questão da inspiração e do trabalho poético, alude ao fato de que “[...] é impossível apresentar um tipo ideal de composição, perfeitamente válido para o poema moderno”. (1994, p.727). E, no entanto, nem toda obra escrita em versos, ou apresentada em um livro cuja capa apresente o nome “Poesia” é poesia. A famosa quadra infantil “Batatinha quando nasce,/ se esparrama pelo chão/ menininha quando dorme,/ põe a mão no coração” só agrada ao ouvido e à sensibilidade das crianças, sobretudo as garotinhas que gostam de coreografá-la.

A palavra poesia, como se sabe, possui em sua origem grega o significado que literatura tem para nós hoje. *Poiésis* designava, na antiguidade, as três formas literárias então

conhecidas: a “poesia épica”, a “poesia dramática” e a “poesia lírica”. Com as transformações pelas quais a literatura passou, em várias épocas, a epopéia deu lugar ao romance; a “poesia dramática” perdeu seus versos, e o drama tornou-se gênero calcado sobretudo no ato e na fala das personagens (o monólogo, o diálogo, a ação expressa em rubricas); o vocábulo “poesia”, por sua vez, foi se tornando sinônimo de **lírica**.

No texto “Natureza da Lírica”, o pensador brasileiro José Guilherme Merquior recorda:

É sabido que a lírica era, a princípio, apenas um gênero da poesia; porém, com o declínio do grande poema narrativo [a epopéia] e do verso dramático, lírica e poesia terminaram por confundir-se. No exame da literatura moderna, um termo pode ser praticamente empregado pelo outro. (1997, p.17).

E, para definir a essência desse gênero – o lírico – Merquior acrescenta que, nele, “[...] o significante é tão visível quanto o significado”, chamando a atenção para a valorização da matéria linguística no poema, “[...] em que a carne das palavras é tão importante quanto o seu sentido”. (1997, p.17).

Essa concepção da lírica tem em suas bases a sobrevalorização do trabalho com a palavra, a elaboração discursiva ritmada, atentando-se sempre para a materialidade dos vocábulos e sua potência expressiva, em relação uns com os outros no discurso; e é consensual entre vários críticos de poesia: se tomarmos em mãos diferentes textos como o de Merquior e a conferência “Lírica e Sociedade”, do filósofo Theodor Adorno, veremos quase as mesmas reflexões acerca da lírica. “As mais altas composições líricas são [...] aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz”, afirma o filósofo de Frankfurt (ADORNO, 2006, p.64). A linguagem tem destaque maior na lírica, ela é corpo: tem “carne” (como lembra Merquior) e “ganha voz” (nas palavras de Adorno).

Isso porque ela brilha na poesia, em confronto com seu uso em outras espécies de discursos (o corriqueiro, o científico, o político) nos quais a combinação das palavras, o significante e a polissemia não se destacam. Sob esta perspectiva, é problemática a concepção simplista de poesia “a serviço” de algo (um regime político, uma causa social, uma

instituição) porque, nas condições de instrumento, a arte lírica, em geral, enaltece o significado, e este, nessas circunstâncias, tem valor e importância maior do que o significante.

A poesia que “se submete” a gostos, vontades ou imposições de terceiros, que não à sua própria dimensão estética, não é bem vista nem por Platão, o filósofo para quem a arte poética é relacionada à teleologia. Lê-se, no “livro VI” da *República*, Sócrates perguntar acerca da submissão da poesia ou de qualquer arte ao gosto da assembléia: “De que isso seja bom e belo, alguma vez já ouviste alguém do grupo fornecer uma razão que não seja ridícula?” (2005a, p.282)⁸.

Ou seja: função para a poesia, sim; incumbências forçadas, submissões, não. Até mesmo durante o neo-classicismo os grandes poetas souberam usar as regras da Retórica de maneira particular e criativa. Jamais dispensaram o “gênio”, como observa Spina, acrescentando “[...] a improcedência da opinião de que os teóricos [da época] acreditassem apenas nas regras como infalíveis instrumentos para a criação do grande poema” (1967, p.68). Quando isso aconteceu de fato, segundo o autor de *Introdução à poética clássica*, a “grande poesia” foi se perdendo, sofrendo o engessamento referido anteriormente.

Um texto poético se compõe de duas camadas substanciais: aquilo que Antonio Candido, em *O Estudo analítico do poema*, chama de “fundamentos do poema” (2006, p.25) – sonoridade, tonicidade, estrutura; elementos, enfim, que colaboram para o andamento do ritmo –, e as “unidades expressivas” (1996, p.70) – figuratividade, metáforas, símbolos, imagens. São todos “níveis do poema”, trabalhados de maneiras diferentes por autores de poesia, que podem priorizar um deles, mas que não negligenciam os outros. Todos esses níveis formam a totalidade que é a poesia, através da linguagem, que não é mais a comum: é linguagem poética.

É importante lembrar que a estrutura – **poema** – não é por si mesma a base de definição do gênero lírico, ou seja, poesia e poema não são sinônimos. Ambos nem sempre coincidem, como nos lembram muitos estudiosos do gênero poético – e, desde Aristóteles, a

⁸ Em Platão, como se sabe, o poeta deveria ser cuidadoso com a forma, mas também com o assunto (aquele que ele conheceria em sua essência, como os deuses, por exemplo); a arte poética teria uma função, e seria totalmente reabilitada na república platônica, desde que revelasse a essência da beleza e das coisas de que tratava, a fim de educar bem os futuros guardiões da república ideal. Porém, sua “função” para a arte é muito mais complexa do que uma função tão somente política ou pedagógica: ela permitiria aos homens conhecer o âmago das coisas, a beleza e a verdade em sua essência: “O efeito superior da Poesia [para Platão] é justamente o de instigar a lembrança da beleza eterna” (NUNES, 1966, p.39).

estrutura por si mesma não representa nada, sendo pertinente recordar sua afirmação na *Poética*: “[...] além da métrica, nada há de comum entre Homero e Empédocles; por isso, o certo seria chamar poeta ao primeiro e, ao segundo, antes naturalista do que poeta” (2003, p.104). O autor mexicano Octávio Paz, que também relembra as palavras do pensador grego, foi outro a preocupar-se com a distinção e a junção de ambos (poema e poesia) em seu célebre estudo de *El Arco y la lyra*, “Poesía e Poema” (2003, p.41-52).

Em se tratando dos autores investigados no presente estudo, a poesia apresentou-se sempre em versos, portanto, analisaremos a poesia no poema. Definimos, assim, o mais fácil: a estrutura a ser analisada. Mas vimos que “poema”, ou escrita em versos não resume **poesia**, cujos traços vão além dos versos e estrofes. Assim, foi preciso dividir por tópicos algumas questões importantes quando se trata do gênero lírico, e os veremos a seguir.

A contraposição poesia/ prosa:

Ainda que tenha passado por diversas transformações, já na antiguidade, a poesia (que então não era identificada somente com a lírica) era vista como linguagem diferenciada, em que o conhecimento da língua, por parte do poeta, e seus usos distintos “elevam a linguagem acima do vulgar e do uso comum”, segundo Aristóteles (2003, p.136); e há uma tendência moderna em tentar apreciá-la a partir da diferença: contrapondo-a à prosa é que alguns críticos (muitos deles poetas) chegam a sua definição. É interessante notar que, quanto mais a linguagem poética foi se afastando de certo adorno e artificialidade clássicos – como as inversões ou a metrificação fixa –, e aproximando-se do coloquialismo – expressões da linguagem cotidiana adentraram o poema na Modernidade –, maior foi para os poetas a necessidade de evidenciarem a separação entre poesia e prosa. Como a matéria poética é a linguagem, e esta se insere na vida de todos nós, do pensamento à conversa cotidiana, do “bom dia” ao discurso oratório, coube aos autores de poesia, sobretudo do século XX, distingui-la da prosa como o músico que consegue destacar o som de suas notas musicais entre os ruídos mais corriqueiros, mesmo que se valha, por vezes, desses mesmos ruídos para criar suas notas.

É nesse sentido que Fernando Pessoa inicia seu escrito sobre “Poesia e Prosa”: “A arte, que se faz com a idéia, e portanto com a palavra, tem duas formas –a poesia e a prosa. Visto

que ambas elas se formam de palavras, não há entre elas diferença substancial” (1998, p.273). Já no início da afirmação do autor de *Mensagem*, vê-se a equiparação entre palavra e idéia, que é, na verdade, uma forma de mostrar que a palavra carrega consigo um mundo. O poeta lusitano menciona a prosa como forma artística também porque se refere à prosa narrativa. Para ele, esta é próxima da linguagem falada – é “linguagem falada escrita” (1998, p.273) – diferente da poesia, cujo ritmo é peculiar, configurado por pausas diferenciais, oscilações maiores entre som e silêncio, duração das sílabas, alternância entre átonas e tônicas. A preocupação central do texto, exposta na conclusão, está na definição da poesia de acordo com postulados modernos, com verso livre e não necessariamente rimada – que Pessoa/Campos tão bem compôs.

Ora, destituída dos procedimentos mais tradicionais em sua história – a metrificação e a rima – a lírica, ainda assim, manteve-se linguagem diferenciada. Primeiro, porque o poeta moderno foi se pautando em outras vias para trabalhar, e consequentemente ritmar, o verso, como, por exemplo, as pontuações diferenciais (ou ausência de pontuação), a oscilação versificatória e estrófica, a recorrência fonética (assonância ou aliteração) que ultrapassa a simples figuração de harmonia, mas iguala o ritmo do poema ao ritmo do significado⁹. O leitor, respeitando as pausas de final de verso e o ritmo das pontuações, encontra, assim, outras propriedades sonoras no texto apreciado.

Além disso, é preciso atentar, ainda, para o sentido das palavras no poema, as combinações diversas de termos aparentemente desconexos, que vão, também, criando imagem e conferindo à lírica roupagem distinta da prosa.

Lembramos um parágrafo em que o autor de *Mensagem* menciona o desejo de se levar o ritmo “para além da ordem lógica” (1998, p.273), que é o que faz todo criador de poesia: escreve mediante pontuações e pausas que Pessoa chama “artificiais”, e retira do discurso o encargo de uma simples exposição de idéias. Eis uma grande diferença entre poesia e prosa, que parece auxiliar na definição da primeira: enquanto a prosódia do discurso cotidiano é destituída de cuidados e é, digamos, “comum”, e esse mesmo discurso, porque se quer claro, compõe-se de expressões e termos conjuntivos, advérbios circunstanciais, verbos, etc, que apresentam uma coesão lógica; a poesia abole tais meios, e torna-se mais eficiente enquanto

⁹ Como fizeram tantos simbolistas. Não é novidade o procedimento, mas o poeta moderno valeu-se dele em combinação com outros mais, e em um verso cada vez mais livre.

tal quanto mais se afastar das “muletas” prosaicas: os “quês”, “onde”, “cujo”, verbos de ação, localizações, etc, todos usados ao mesmo tempo. Assim, ela sintetiza os significados potenciais em poucas palavras, que concentram, porém, um mundo.

Em outro escrito, o poeta criador dos heterônimos afirma que a prosa “[...] vive primordialmente do sentido direto”, enquanto a lírica projeta os vários sentidos de uma palavra no ritmo (1998, p.262). Pessoa valoriza a construção rítmica exatamente porque se interessa pela “carne das palavras”; para ele, ritmo é o som – referindo-se ao vocábulo “alma”, escreveu que essa palavra tem um “som” que constitui seu “ritmo” (1998, p.62) – ou seja, as palavras do poeta enfatizam que a materialidade dos léxicos se destaca no poema, enquanto na prosa não é fundamental.

Opondo prosa à poesia, outro poeta crítico português, E. M. de Melo e Castro, referindo-se à função poética proposta pelo linguísta Roman Jakobson, nota que esta se faz por uma espécie de “regra”, que a distingue da prosa cotidiana, e que

[...se torna] particularmente evidente na hierarquização das palavras segundo leis fonéticas, rítmicas ou espaciais, etc, que é essencial na orgânica da estruturação da função poética, por mais aberto e livre que seja o poema (1972, p.XX)¹⁰.

Mas, conforme o autor, “função poética” não é sinônimo de poesia - visto que a primeira se encontra em outras formas de comunicação, como a propaganda publicitária, por exemplo –; para Melo e Castro, o que distingue a poesia, de fato, das outras linguagens, é a criatividade – a “baixa redundância” –, a polissemia – “ambigüidade” – e a estruturação diferenciada. Na arte lírica, pois, criatividade, polissemia e estruturação singular “tornam a mensagem estética (poética) verdadeiramente intraduzível – em oposição à mensagem somente e univocamente semântica que é totalmente traduzível” (MELO E CASTRO, 1971, p.XX).

¹⁰ Por mais “aberto e livre” porque o poema moderno não tem regras estabelecidas como os antigos seguidores da Retórica Clássica. Conforme, mais uma vez, o artista brasileiro João Cabral de Melo Neto, tratando-se de poesia moderna, “podemos verificar que o conceito de composição de cada artista, da mesma maneira que seu conceito de poema, é determinado pela sua maneira pessoal de trabalhar” (1994, p.727). No entanto, como atestam vários estudos, há os “níveis do poema”, ou, como chamou Melo e Castro, a “hierarquização das palavras”, de que a lírica se constitui. Diferentemente da fala do dia-a-dia ou de outros textos comunicativos, em que não se regula especificamente o uso de cada uma das palavras.

A poesia potencializa sentidos, possibilita análises e interpretações, mas ela é, realmente, intraduzível, posto que é arte – e precisa, como toda obra, ser contemplada em sua totalidade.

É interessante notar que, embora o autor refira-se à “baixa redundância” para expressar que a lírica deve ser criativa e singular, sob outra perspectiva, essa arte é redundante deusas: os sons, as letras, as palavras, o tom, as imagens e metáforas em um poema convergem para uma mesma possibilidade semântica advinda da análise de todos esses níveis (como bem afirmou Melo e Castro, jamais se pode traduzi-los), e isso porque reforçam, reiteram e concentram os sentidos do poema, como se fossem redundantes. O poeta crítico português refere-se a uma espécie de **redundância negativa** (a mesmice nos poemas, a cópia de outros autores, a falta de estilo próprio) que prejudica a singularidade da obra (a criatividade do poema), enquanto, no constructo poético, há, de fato, uma **redundância positiva**.

Sob este prisma – o das reiteraões e da circularidade próprias do discurso poético – o poema é uma criação sempre singular, ainda que se insira em um estilo de época, isto é, seja passível de comparaões com autores que influenciaram sua existência. Porque, como trabalho com a linguagem, revela o ofício de seu criador, sua criatividade e seu estilo. E, assim, é novo, apresenta a mencionada “baixa redundância” e coloca-se ao apreciador como único. É, pois, mais uma vez distinto do discurso cotidiano e científico. “[...] criar uma fala distinta – esta é a própria função da poesia”, afirma outro poeta e crítico português, Gastão Cruz (1973, p.35).

Enfim, ainda na comparação entre poesia e prosa, causam reflexão também as palavras do autor brasileiro Mário Faustino. Com a clareza e a simplicidade de um diálogo – ao modo platônico – o poeta crítico mostra dois homens das letras no trabalho de reflexão a respeito da necessidade da poesia – ou sua finalidade e sua função –, da relação entre o poeta e seu mundo, e do que é a poesia. Definindo-a como “uma maneira de ser da literatura”, ele a contrapõe à prosa da seguinte maneira:

[...] é prosaico o arranjo das palavras em padrões (cuja forma gráfica, e cujo ritmo, mais ou menos irregulares, não nos interessam ainda) que analisam, descrevem, ilustram, glosam, narram ou comentam o objeto: é prosaico o discurso sobre o objeto (ser, coisa ou idéia). E, correspondentemente, consideraria poético o arranjo de palavras em padrões [...] que sintetizam,

suscitam, apresentam, criam, recriam o objeto; é poético o canto, a encantação, a nomeação do objeto. (1977, p.62).

Há, mais uma vez, a questão da composição: o que o autor de *Poesia Experiência* chama de “arranjo de palavras” corresponde ao que vimos em Pessoa – a questão do ritmo, das alternâncias fônicas, da subversão da ordem lógica –, bem como à “hierarquização” proposta por Melo e Castro. Veja-se que, mais uma vez, as palavras “ganham voz” (reproduzimos afirmação de Adorno), tanto que “encantam” e “sintetizam” sentidos. Em contraposição, a prosa é bastante analítica ou ilustrativa ou, ainda, narrativa, porque se interessa mais pelo significado, pelo objeto do discurso, atentando, sobretudo, para as circunstâncias.

Por isso, não se trata de negligenciar, na prosa narrativa, a construção, a arte, que também existe nela; porém, o romance e o conto, sobretudo os mais tradicionais (não “contaminados” pelo hibridismo, ou seja, pela poesia), preocupam-se com o ato de contar uma história, analisar, descrever, narrar fatos (para usarmos os verbos citados por Faustino), e esse traço é essencialmente estranho à lírica.

A síntese lírica e a polissemia:

Em decorrência de sua definição, Faustino iguala a palavra poética ao símbolo (1977, p.68), que ele não especifica senão pelo seu caráter de recriação e ambigüidade (ou, diríamos, polissemia). Entre as “unidades expressivas” (CANDIDO, 1996, p.70), os procedimentos escolhidos pelo poeta para figurarem seu discurso, há aqueles que mais sintetizam vários sentidos ou ideias, e alguns que a alargam. A metonímia, por exemplo, por sua natureza de extensão do objeto, dá uma visão mais analítica, enquanto a metáfora ou o símbolo sintetizam.

Mas, por que concentrar? Ora, se a poesia subverte a ordem lógica do discurso, se ela “apresenta”, “recria” o objeto cantado – e o próprio Faustino usa o verbo sintetizar – o poema concentra, não importando se é longuíssimo ou breve, porque, nele, por mais extenso que seja, a “redundância positiva” – reiterações de todas as espécies –, que é um “dançar” do poema sobre si mesmo, também concentra. O crítico português Carlos Reis define brevemente a lírica pela sua “[...] tendência para a **concentração**, para a **síntese**, e para a fixação predominantemente intuitiva e patética” (1983, p.418, negrito nosso). Essa grande

concentração de sentido acontece em todos os níveis do poema (como vimos, eles convergem). Mas um de seus processos centrais é a **metáfora**.

Segundo Paul Ricoeur, o princípio metafórico é o que chama, em *A Metáfora Viva*, de “ver como” (2000a, p.326). Trata-se de um processo que não é, ainda conforme o filósofo francês, simples transferência de sentido ou comparação, mas algo mais complexo, cuja gênese se compõe do paradoxo entre a “visão” (inspiração/ intuição) e a “discursividade” (trabalho/construção) – e por isso a metáfora é reconhecida como uma “atribuição insólita”. Assim, a elaboração metafórica migra do estático para o dinâmico, do “instantâneo” para o “demorado” (RICOEUR, 2000a, p.300 a 305), operando-se na semântica da frase e não da palavra¹¹. A metáfora é associação de coisas que não se ajustam, e dessa tensão entre os vocábulos se origina o terceiro sentido – o metafórico. No discurso poético, a metáfora ocorre não na instituição de uma única palavra como a chave do “ver como”, mas pela sua inserção no quadro geral do poema. Desta feita, as expressões metafóricas só se constituem enquanto tal porque ali estão, no cerne do quadro geral do discurso, ou, diríamos, somada a toda estruturação que é o poema¹².

Se a palavra “lua” forma metáfora em um poema, sua dimensão metafórica se dá através da relação com as outras palavras, com a frase, enfim, com todo o texto poético em que se insere. O vocábulo “lua” pode ser o foco, mas a metáfora só acontece porque este foco está inserido em uma predicação ou adjetivação que lhe contrastam. É, pois, na relação entre as palavras do texto que a poesia vai se construindo, conforme afirma Merquior: “[a] disposição das palavras no poema singulariza-as; o contexto poético neutraliza a generalidade que elas apresentam na linguagem casual” (1997, p.17). Assim, a distribuição dos vocábulos no poema, além de incitarem o ritmo (e o crítico brasileiro refere-se também às nuances de sons e ritmos na combinação das palavras) gera a tensão, através do encontro de palavras aparentemente díspares, na criação metafórica.

¹¹ Raras são as poéticas em que cada palavra funciona como metáfora por si mesma. A raiz está em Mallarmé, cuja obra é repleta de palavras-metáforas. Com efeito, o poeta francês foi dos poucos para quem Paul Ricoeur abriu exceção em outra questão diretamente relacionada à metáfora, a da referência. Não se operando a construção metafórica no enunciado, mas na palavra, a referência fica mais complexa de ser encontrada. Ricoeur aponta que “só muitos poucos textos e muito sofisticados, na linha da poesia de Mallarmé, satisfazem o ideal de um texto sem referência [...] caso limite e uma excessão” (2000a, p.48). Entendemos que isso se dá exatamente porque cada palavra, no texto mallarmaico, funciona como metáfora, sem precisar do enunciado para isso.

¹² Ricoeur insiste na semântica do texto como produtora de sentido da metáfora em mais de um de seus escritos. Todo estudo de *A Metáfora viva* (2000a) se faz sob este postulado, bem como alguns capítulos de outro livro do autor: *Teoria da interpretação* (2000b).

Fora do texto poético, isoladamente, uma palavra qualquer não tem capacidade de ser metáfora, mas, após o *insight* do artista, na totalidade do discurso, principalmente na adjetivação e na predicação, as palavras vão surgindo com um sentido extra – próprio do poema. Assim, os mesmos léxicos podem formar metáforas distintas; os vocábulos de uma língua são finitos, mas os usos, nos poemas, infinitos; como afirma Jorge Luís Borges, em *Esse ofício do verso*: “[...] toda vez que o modelo é usado, as variações são diferentes” (2000, p.49).

No texto de Borges também se encontra afirmação similar às de Faustino, no tocante à impossibilidade de a palavra poética descrever, analisar, ou, para o escritor argentino, “argumentar”: “Porque, no meu entender, qualquer coisa sugerida é mais eficaz do que qualquer coisa apregoada [...]” (2000, p.40). Portanto, a criação metafórica (que ao poeta latino-americano é base da “sugestão”) é incompatível com os discursos tendenciosos que instrumentalizam a linguagem, a fim de “argumentar” acerca de uma causa. E não apenas ela: o uso reiterado de fonemas, vocábulos, formas sintáticas, a estrutura em que se dá um poema, tudo isso é sinal, tudo é significativo, mas de forma indireta.

O principal recurso expressivo da lírica é a metáfora, porque é nela que se concentra ao extremo a função cognitiva da arte poética. A ela, Antonio Candido dedica boa parte de seu livro *O Estudo analítico do poema* (1996). O poder de concisão e condensação que a expressão metafórica revela – esse achado do poeta, que “viu como” e conseguiu ordená-lo no uso das palavras – torna o texto lírico mais denso e sua forma artística é valorizada. Segundo o autor: “Um verso construído como enunciado direto da idéia requer mais palavras para atingir o que pretende do que um verso construído por metáforas, - que podem em muito poucas palavras **condensar** uma alta carga expressiva” (1996, p.107, negrito nosso)

Advém do processo metafórico, tal qual nos explica Ricoeur, aquela propriedade da lírica afirmada por Mário Faustino: a capacidade de sintetizar, de nomear, de mostrar. A poesia, que tem na metáfora sua pedra de toque, torna-se uma linguagem bem mais densa que as demais artes literárias. Contudo, não é apenas pela invenção metafórica que o discurso poético viabiliza a polissemia, mas também em suas nuances estruturais, no trabalho com seus vários “níveis” (fônico, vocabular, imagético, etc),

Ainda segundo Paul Ricoeur, a função contextual do discurso, ou seja, o traço do enunciado comum que o vincula com fatos e situações, “filtra a polissemia” (2000b, p.30), e a

metáfora – e, insistimos, também a construção do poema – elimina o filtro. A explicação de Paul Ricoeur para a metáfora ilumina apenas uma parte da questão polissêmica no poema. O pensador francês dialoga e contrapõe-se a teorias do signo, sobretudo no tocante à importância que esta atribui ao significante. As palavras, de fato, não têm, sozinhas, de per si, uma capacidade encantatória para evocar sentidos escondidos e inovadores. Do mesmo modo, não é unânime que a combinação de sons reflita um sentido, a não ser nos casos clássicos, como por exemplo, de “f” e “v”, sons fricativos que parecem iconizar o vento.

Porém, ainda que não se intente aprofundar a questão fonética tão debatida desde, pelo menos, a célebre “Teoria de Grammont”, é preciso esclarecer que a ambigüidade de um poema (os sentidos nele enraizados) pode ser reforçada por sua estrutura, seu tamanho e suas recorrências sonoras (se ele as possuir, claro). Na verdade, toda a estrutura de um texto lírico, sendo ele constituído por metáfora ou não – porque pode não sê-lo; é possível apresentar, apenas, símbolo ou alegoria, enfim – toda a economia de um poema traduz uma polissemia proposital, que é corroborada por sua estrutura. A redundância positiva, há pouco mencionada, é uma forma de imitar o mundo, revelar parte dele (como faz a metáfora), reiterando-a. José Guilherme Merquior observou que a mimese literária – lírica, no caso que analisa – é possível, e só o é por mecanismos próprios da poesia – como os que aqui se mencionam. A “ficção poética” consiste na diferença entre linguagem lírica e linguagem cotidiana, segundo o autor de “Natureza da lírica”:

E a diferença está na origem: enquanto, na língua, o imitativo é o próprio código, ao passo que a mensagem corrente (os enunciados usuais) não possui por si nenhum caráter mimético, orientando-se, ao contrário, para a comunicação com fins pragmáticos, na literatura, é a mensagem (a obra) que se dedica à mimese. (1997, p.22).

Ainda segundo o autor brasileiro, referindo-se a outro traço importante da lírica, a sua capacidade de universalização (porque não se confina a um espaço ou a um tempo), é através dessa imitação do mundo que ela ocorre: “por uma espécie de *astúcia da mimese*” – afirma o autor – “a representação do singular logra significação universal” (MERQUIOR, 1997, p.22).

A manifestação da metáfora ou do símbolo no poema é difícil de ser relacionada a uma pretensa linguagem simples e clara, referencial, argumentativa. As “[...] metáforas genuínas”,

afirma Ricoeur, “não se podem traduzir” (2000b, p.64) – portanto, não é possível esperar a clara doutrinação através da linguagem poética. Sua complexidade não se coaduna facilmente com propósitos engajados ou panfletários.

E essa também é a opinião de Jean Paul Sartre, em *Que é a literatura?* No prefácio do livro em que defende a arte compromissada, o filósofo francês retira ao gênero poético esse encargo, porque, embora a poesia, como a prosa, também seja composta por palavras, “[...] ela não o faz da mesma maneira; na verdade, a poesia não se serve de palavras, eu diria antes que ela as serve” (2004, p.13)¹³.

Porém, são possíveis numerosas paráfrases da metáfora, e o esforço nulo por traduzi-la de maneira exata ocorre, em maior instância, com relação a todo o poema. Relembrando Monroe Beardsley, Ricoeur toma a “ambiguidade da metáfora” como uma “miniatura de toda ambiguidade da obra” (2000b, p.58). Usa-se “ambiguidade”, mas poderia ser “polissemia”. A poesia é polissêmica; os sentidos de um poema, ainda que sugeridos seus limites, são diversos. Lembremo-nos de que também Melo e Castro se referiu a esse item – a “ambiguidade” – como um dos traços que distinguem a poesia (arte) da função poética encontrada em qualquer outro gênero textual.

O poema moderno, sobretudo, impõe sua manifestação inexata de sentidos, dada a singularidade das obras e a particularidade de procedimentos de cada autor. A polissemia se adensou cada vez mais na história da lírica, desde que esta se libertou dos preceitos da Retórica. Não porque poetas clássicos deixassem de ser polissêmicos – a polissemia é traço de toda poesia –; porém, em geral, as possibilidades de sentido foram sendo reutilizadas e diminuídas, jamais prescindindo dos postulados da razão, do bom senso, e das regras retóricas. Com o advento da poesia moderna, e a libertação da estrutura poemática, do verso, do ritmo, e, sobretudo, da criação metafórica (que poderia ser a mais insólita possível), a polissemia ganhou maior força e foi-se renovando dentro da lírica.

O fenômeno de interiorização:

¹³ O filósofo francês se refere ainda à “ambiguidade do signo” poético, que deturpa qualquer proposta de subversão e não doutrina (2004, p.13); e, em extensa nota, explica que “[...] Se o poeta narra, explica ou ensina, a poesia se torna *prosaica*, ele perdeu a partida”. (2004, p.32)

Grande parte dos autores que se dirigem ao estudo da lírica também menciona um traço que lhe é muito peculiar: o “fenômeno de interiorização” (MERQUIOR, 1997, p.32). A obra poética tem seus sucessos no encontro do homem com o mundo, e em sua visão de algo, proferida no trabalho e na exploração das potencialidades da linguagem. Esta “visão” é, na verdade, passada pelo filtro da interioridade do poeta, que foge do senso comum.

A poesia é sempre algo que o poeta diz, mas esse dizer não é espontâneo: vem da interioridade, da reflexão e de sua visão estética, é, na verdade, fruto de uma espécie de “assimilação” que se dá no encontro com o exterior e com as palavras, no confronto entre ambos dentro da mente poética, e na resposta que o autor da lírica dá a esse confronto e forma de elaboração.

Adorno refere-se à “individação” (2006, p.66) necessária ao processo de criação lírica; segundo Merquior a poesia revela a “atuação de uma consciência reflexiva, interiorizante” (1997, p.25); e Paul Ricoeur, ao analisar o processo metafórico, alude ao ato de “ver como”, que, segundo o pensador, é intuitivo, o que pressupõe um momento de encontro do indivíduo consigo próprio, para a criação, e o resultado sempre deixa vestígios deste encontro.

É por isso que o texto poético não suporta a inserção de tramas e personagens, ocorrências e cronologias. Vinculado a um sujeito, ainda que este seja mil, porque há a possibilidade de o “poeta *ser* um fingidor”, há sempre um recorte na poesia. Um pedaço do mundo, uma pessoa no mundo, um momento sem tempo ou espaço. Isso é tão importante na poesia que ela consegue, através desse olhar humano (de um indivíduo), concentrar, conforme verifica Adorno, “o infinito dentro do finito” (2006, p.72). O homem é finito, sua visão das coisas é infinita. E a lírica manifesta isso.

A questão da referência e da imanência:

Por fim, refletir acerca do discurso poético é também analisar a relação das palavras do poema com o mundo: esta não é direta, referencial ao modo do discurso corriqueiro. Não se trata de anulação da referência – as palavras sempre **dizem algo** – mas essa referência não é

evidente como na prosa, não é ostensiva, situacional, e muito menos descritiva, ela é descoberta no interior do texto lírico, na sua estrutura, em seus níveis, e desvelada, sobretudo, na metáfora.

No discurso cotidiano, a referência deve ter caráter mais exato e direto possível, para que se comunique a ideia desejada, que é o fim do enunciado. A lógica do discurso comum é a da comunicação de uma ideia, a explicação, a descrição de um fato, ou seja, importa, sobretudo, o “o quê se diz”. A poesia, arte das palavras, possui particularidades que enaltecem sua dimensão estética e alteram a relação entre os signos e o contexto; expor, simplesmente, uma ideia, não é seu fim. Procedimentos como o verso, a elaboração rítmica, o encadeamento sonoro “artificial” (PESSOA, 1998, p.273), a síntese imagética e a metáfora conferem à lírica um estatuto singular em relação aos outros usos da linguagem e o seus vínculos com o mundo. A poesia não deixa de comunicar, não deixa de ser cognoscível, não exclui do seu interior o “o quê”, mas o “como”, o modo como é realizada, torna esse “o quê” mais aprofundado, e não direto ou claro.

Estudos formalistas e/ou estruturalistas chegaram a abolir a questão referencial da poesia, como se não houvesse relação entre ela e o mundo exterior. “Com efeito”, escreveu Ricoeur, “o jogo de espelhos entre o sentido e o som absorve de alguma maneira o movimento do poema, que já não se consome fora, mas no interior” (2000a, p.343).

O filósofo francês menciona, sobretudo, os trabalhos de Roman Jakobson e de seus seguidores no plano do formalismo crítico, atentando para a tendência à visão da poesia como um mundo à parte, valorizado pela técnica, sem relações extrínsecas. Na verdade, o “jogo de espelhos” existe, e é parte do texto poético – a redundância positiva, a que aludimos anteriormente –; porém, ele não se dá de maneira simplista apenas na tentativa de aproximação entre som e sentido (concepção bastante simbolista da poesia), mas em toda a construção do poema, inclusive nas recorrências sintática, semântica e imagética. Diríamos que ele ocorre tanto no estrato sonoro como no procedimento virtualmente visual do poema¹⁴.

¹⁴ Parece-nos exagerada a afirmação de Ricoeur de que, ao fazer analogia entre a “poesia” e a “dança”, o poeta francês Paul Valéry estivesse figurando a ideia de que a poesia “não conduz a parte alguma” (RICOEUR, 2000a, p.343); quando, na verdade, ao aproximar a prosa da marcha, o autor de *“Le Cimetière Marin”* sugeria que aquela é expressão direta, apontando para um fim determinado, enquanto a poesia, como a dança, “fala” dando voltas, e chega ao seu termo de maneira artística e não mecânica (caso da marcha).

O que Ricoeur debate – e questiona – é certa concepção de arte poética e de linguagem como estruturas sem relação com o mundo e com o homem, postulado crítico que se voltou apenas para as formas, sem indagar seus sentidos, descrito, também, por Todorov em *A Literatura em perigo*, livro em que o estudioso afirma: “estudamos mal o sentido de um texto se nos atemos a uma abordagem interna estrita, enquanto as obras existem sempre dentro e em diálogo com um contexto [...]” (2009, p.32). Mas esse contexto não é factível ou circunstancial como na prosa, visto que a poesia o ultrapassa, alcançando outros contextos, despertando interesse além do tempo e do espaço em que é composta. Na lírica, segundo Merquior, “[...] é especialmente raro depararmos com um mundo de aparência factual bem recortado e preciso” (1997, p.32).

Sim, há uma referência em poesia. Porém, ela existe de modo artístico, enquanto **referência poética**. Abole o “aqui” e o “agora” imediato, não é ostensiva (RICOEUR, 2000b, p.47) ou descritiva. Portanto, é distinta da referência tal qual a observamos em qualquer outro discurso. O autor de *A Metáfora viva* observa que “[de] uma ou de outra maneira, os textos poéticos falam acerca do mundo, mas não de um modo descritivo [...]”, e que há, na arte lírica, o “apagamento da referência ostensiva”, em benefício de novos valores referenciais produzidos pelas “expressões metafóricas e, em geral, simbólicas” (2000b, p.48).

Para o autor francês, portanto, é nas “unidades expressivas” do poema – para usarmos a já referida terminologia de Candido (1996, p.70) – que se encontra a chave para a referencialidade poética. Acrescentamos que não apenas nelas: o modo como o próprio poema se configura, todos os seus níveis, como, aliás, já foi afirmado, convergem para a mesma potencialidade de sentidos. Um poema cuja relação com o mundo se dá através do tratamento da morte, por exemplo, apresenta tom e ritmo, cadência e estrutura diferentes daquele em que se consome o ardor da paixão ou a alegria de uma vida.

Faustino afirma ser “prosaico” o “discurso sobre o objeto”; com efeito, nele, a referência é sempre ostensiva e descritiva. E se a referência poética não equivale à do discurso comum (e à da prosa) que se faz acerca do objeto, a obra lírica de situação ou comprometida pode vir a ser falha, já que, nela, o “o quê” cantado é sempre destacado e, na maior parte das vezes, previamente reconhecível. Segundo a crítica Rosa Maria Martelo (também estudiosa de Ricoeur), “[...] a referencialidade [na poesia] não implicará tanto no reconhecimento de um mundo por parte do leitor, quanto o seu *re-conhecimento*” (1998, p.33). Ora, a poesia que se

deseje a serviço de ideologias pré-determinadas demanda reconhecimento de fatos e circunstâncias, para que haja adesão à causa. Em contrapartida, a concepção de referência ricoeuriana, lida por Martelo, apresenta uma espécie de referência, na lírica, cuja essência é conhecermos novamente algo que nos passava despercebido, tal qual o poeta, que foi capaz de “ver como”.

Mas há sempre um “assunto” no centro do poema, há sempre um “tema” que o texto poético potencializa através de seus procedimentos internos. Na lírica, descobre-se um mundo, e não apenas um jogo formal vazio de sentido; a dimensão estética da poesia relaciona esse “mundo” à forma, ou melhor, dá “forma” ao mundo. Segundo T.S. Eliot:

Uma completa inconsciência ou indiferença ao estilo no início ou ao assunto no fim levar-nos-ia, contudo, totalmente para fora dos limites da poesia: porque uma completa inconsciência de qualquer coisa exceto do assunto quereria dizer que, para esse ouvinte, a poesia ainda não aparecera; uma completa inconsciência de qualquer coisa excepto o estilo, quereria dizer que a poesia desaparecera (1992, p.157)

No processo poético, “assunto” e “estilo” se encontram, dão-se as mãos, e caminham juntos. E assim é possível a referência apontada por Ricoeur.

Portanto, a poesia manifesta sua referencialidade de modo **imanente** e não externo; o poema re-compõe o mundo em seu interior, mediante os recursos utilizados pelo poeta, e a poesia alcança esse *cosmos* refeito e revisitado (próprio da fabulação), que não é circunstancial.

A mesma reflexão imprime-se nas palavras do crítico e poeta português Gastão Cruz, que resume o que vimos afirmando até aqui:

É claro que o fundamental não é rimar ou não rimar, medir ou não medir os versos. É, sim, a capacidade de surpreender. E uma poesia que se limita a registrar, com maior ou menor minúcia, estados de espírito, ou a descrever negligentemente situações e factos, não pode surpreender, como arte da linguagem, por muito significativos que, do ponto de vista psicológico ou do ponto de vista social, sejam esses estados de espírito, essas situações ou esses factos.[...]. E, se realidade e linguagem se identificam, esta não pode ser nunca considerada como um meio a serviço daquela – exige um

tratamento finalista, sem o qual teremos ideias ou assuntos, por um lado, e palavras, por outro. (1973, p.33-34).

Cruz aprofunda a questão não para promover uma noção única de linguagem poética como fim de si mesma, e, assim, sem relação com o mundo, porque, conforme diz, realidade e linguagem se identificam. Mas esta última tem um modo específico de ser na construção poética: não regista, não é assunto, não é ideia, nem, simplesmente, palavra.

Isso quer dizer que a poesia tem também sua realidade, mas esta sempre possui vínculo com o mundo, e essa relação se dá, outrossim, na esfera social, mas a lírica não é determinada por ela. Do mesmo modo, é legítima qualquer poesia social, desde que o “assunto” não apague totalmente o “estilo” (procedimentos como a metáfora, o ritmo, a concentração, musicalidade, etc) – e a ânsia por veicular uma “mensagem” não comprometa traços poéticos importantes como a capacidade sintética e a polissemia. Com essa reflexão é possível compreender a afirmação de Adorno em “Lírica e Sociedade”: “A referência ao social não deve levar para fora da arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (2006, p.66). Essa referência é interna, está adensada na obra, e não é totalmente traduzível. De um modo particular, o filósofo alemão mostra compreensão de que a referência, na poesia, não é “ostensiva” e, por isso, afirma que na lírica “[...] o procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, **imanente**” (2006, p.67, **negrito nosso**).

Ora, a relação entre “eu”, “poema” e “mundo” – de todos com todos – é relação com a sociedade, com divindades, com a natureza e com a própria arte. Mas ela não é extrínseca, surge na construção poemática. É por isso que se torna arriscado, para a dimensão estética da poesia, a função político-ideológica: ela produz relação direta com o mundo, e não imanente à obra. É ainda Adorno quem constata que a relação entre “eu” e “sociedade”, na lírica, deve ser “cristalizada”, não aparecer.

Pensando-se na capacidade referencial própria da poesia e na imanência do fazer poético, compreende-se a afirmação de Luigi Pareyson acerca da arte:

A socialidade reaparece não só nos precedentes, mas também nos subsequentes da arte, como sua finalidade implícita ou acrescentada. Em virtude de seus significados, a arte pode assumir uma função social e dirigir-

se com determinados objetivos a determinados círculos, restritos como cenáculos de iniciados ou amplos como povos e massas. Isto recai no caso geral dos objetivos da arte, cuja presença não compromete em nada a autonomia do valor artístico, contanto que eles se tornem **condições internas: não limites extrínsecos, mas possibilidades oferecidas pelo artista e por ele sentidas como estímulos formativos e embriões de obras**. Trata-se então de fins *não a serem perseguidos com a arte mas a serem conseguidos na arte*: está em jogo não a subordinação da arte a um fim social, mas a assunção de tal fim na própria arte; não que a arte consiga ser arte *se* o alcançar, mas a arte o alcança *porque* conseguiu ser arte. (2001, p.120)

E, de tudo o que se falou aqui sobre poesia, a evidência é que ela é uma arte, cuja “formatividade” (PAREYSON, 2001, p.25) conduz à imanência do conteúdo na forma¹⁵ (e vice-versa); o **poema fala pelas formas**. É pelo som, pelo ritmo, pela simbologia, pelas metáforas, pelo verso, pela estrofe, enfim, pela elaboração artística que o poema é poesia e, ao mesmo tempo, produz sentido.

2 O NEO-REALISMO PORTUGUÊS.

2.1 Origens da vertente neo-realista:

O surgimento da corrente crítica e literária conhecida como Neo-Realismo deu-se, primeiro, em textos da imprensa artística. Em Lisboa, o jornal *O Diabo*, surgido em meados dos anos 30, foi o maior veículo de publicações de jovens “críticos” e artistas defensores de uma nova causa literária e detratores da *Presença*. No Porto, era a revista *Sol nascente* sua

¹⁵ O ataque ao “conteudismo” em poéticas fincadas em postulados morais, políticos ou sociais, possui duas naturezas: pode-se verificar em certos autores nelas inseridos a recorrência de uma **temática**, então confundida com conteúdo; ou, o que é mais problemático, pode-se concluir sobre o abandono dos procedimentos fundamentais da lírica a fim de se passar uma mensagem, e, assim, tema e conteúdo igualam-se. Por exemplo: um poema que se baseie somente na metrificação, para que seja facilmente lembrado por sua mensagem, desprovido de outros procedimentos específicos que o tornam arte, como a metáfora, o ritmo fluido, as recorrências, as imagens, não é, de fato, lírico.

aliada nesta perspectiva literário-sociológica que então começava a se esboçar. Os anos de 1937, 1938 e 1939 foram marcos deste novo modo de tratar a literatura, e ambos apresentavam, às dezenas, artigos em que sobressaem as palavras “dever”, “utilidade”, “missão” e outras, de forte carga militante.

Porém, já em 1936, quando o presencismo se havia firmado como corrente literária lusitana de fôlego, Alves Redol, então jovem literato ainda sem publicação de destaque, pronunciava, em Vila Franca de Xira¹⁶, cidade da região de Lisboa, uma conferência intitulada *Arte*, que ganhou grande dimensão entre artistas novos de outras cidades portuguesas (como Lisboa e Coimbra). Partindo de uma teoria da arte bastante influenciada por autores russos, conforme aponta Garcez da Silva (1990, p.83), o autor de *Barranco de cegos* propunha uma nova arte e combatia determinadas tendências artísticas. Silva resume em quatro pontos, retirados da fala do próprio escritor, as principais coordenadas da conferência, que se expõem a seguir, para maior compreensão do que seriam, já, pressupostos do Neo-Realismo:

- Não é a sociedade que serve o artista, mas o artista que serve a sociedade;
- A arte deve contribuir para o desenvolvimento da consciência e para melhorar a ordem social;
- A ‘arte pela arte’ é uma ideia tão extravagante em nossos tempos como a de ‘riqueza pela riqueza’ ou a de ‘ciência pela ciência’;
- Todos os assuntos devem servir em proveito do homem, se não querem ser uma vã e ociosa ocupação: a riqueza existe para que toda a humanidade a goze; a ciência para guia do homem; a arte deve servir também para algum proveito essencial e não deve ser, apenas, um prazer estéril. (REDOL *apud* SILVA, 1990, p.84)

Algumas conclusões já se podem tirar a partir das palavras do conferencista: os verbos “servir” e “dever” e o substantivo “proveito” remetem a uma pressão sobre o artista, a quem cumpre um “dever” e uma finalidade, ou melhor, **utilidade** para a arte. Trata-se da mesma noção poética defendida por Maiakovski, em trechos anteriormente vistos. O segundo período mostra bem essa finalidade: “melhorar a ordem social”; assim, o combate estava aberto contra a chamada “arte pela arte”, e nas linhas de Redol é possível verificar um dos lados da

¹⁶ É em Vila-Franca de Xira que se encontra o Museu do Neo-Realismo, local de grande importância para o estudo da vertente artística, que se refere ao seu surgimento, exhibe um apanhado dos elementos históricos que impulsionaram o seu acontecimento, fotos dos artistas, e apontamentos sobre a pintura, a poesia, o romance, o teatro e até o cinema neo-realistas.

“dicotomia” que revestiu a literatura do século XX. No texto *Alves Redol e o grupo neo-realista de Vila Franca*, Silva ainda cita mais uma passagem em que o escritor dá nome às tendências artísticas alvejadas: são elas as “[...] escolas simbolista, neo-impressionista, cubista... e quantas mais”¹⁷ (REDOL *apud* SILVA, 1990, p.82).

Anos depois, em 1939, o autor neo-realista publicou um romance evidentemente guiado pelas palavras transcritas acima. Essa narrativa, *Gaibéus*, em que eram focalizados os homens miseráveis que trabalhavam a dia como camponeses, em troca de salário irrisório, marcou o início de nova tendência literária em Portugal: o Neo-Realismo.

Graças ao seu embasamento em determinada realidade histórica e social dos finais dos anos 30 à década de 1950, o Neo-Realismo português é entendido não apenas como um movimento literário, mas também como uma tendência política e ideológica, baseada, sobretudo, no marxismo. Estudioso das idéias em voga no novo realismo dos anos 30, António Pedro Pita alude à extensão da vertente para além dos limites da arte: “[...] o neo-realismo constitui uma problemática, isto é, um questionamento sistemático nos domínios da arte, da filosofia, da ciência e da política”. (2002, p.12). E a tendência inseriu Portugal no rol de países em que a literatura ideologicamente emoldurada era defendida, tal qual se deu, quase ao mesmo tempo, na Itália, e, antes, na Rússia.

Surgindo em uma época repleta de acontecimentos históricos importantes na Europa, era imanente ao grupo neo-realista a reflexão sobre tais acontecimentos: a Guerra da Espanha, entre 1936 e 1939; o início da Segunda Guerra Mundial em 1939 e as motivações políticas de tal acontecimento (nazismo, fascismo); em terras lusitanas, a ditadura de António Oliveira Salazar, iniciada em 1926 e inaceitável para muitos intelectuais do país; o exemplo da instauração do comunismo na Rússia, em 1917; o bolchevismo, etc. Tais fatos foram decisivos na tomada de uma nova decisão diante da arte, que teve seu autotelismo questionado por jovens inquietos, nem todos artistas.

Tanto no citado jornal de Lisboa como em *Sol nascente*, além de artigos sobre literatura, era freqüente surgirem textos acerca da Segunda Guerra, de economia ou de acontecimentos históricos importantes, e no número 40 do quinzenário portuense, por exemplo, há mais textos sobre a Segunda Guerra do que propriamente aqueles a respeito de

¹⁷ Com efeito, segundo se verá adiante, a arte advinda do Simbolismo, as tendências de vanguarda e a geração presencista são alvos de críticas neste início do Neo-Realismo.

arte¹⁸. Sendo também herdeiros das idéias revolucionárias republicanas e da filosofia socialista de Saint-Simon, que obteve larga divulgação em Portugal no final do século XIX, os autores e pensadores ligados ao Neo-Realismo foram se distanciando delas quando passaram a conhecer mais de perto o pensamento comunista marxista, ou, segundo Pita (2002, p.38), muito mais pelo conhecimento da figura do ditador russo Joseph Stálin do que pela leitura do próprio Marx.

Contudo, diferente do que ocorria na literatura de países socialistas, a vertente portuguesa não poderia ser tão devotada ao regime e a opiniões políticas claras e abertas, já que sucedia em meio à ditadura direitista. E, vivendo o regime ditatorial, os entusiastas do novo pensamento português não teriam tido facilmente acesso, nos anos 30, aos textos do pai do comunismo, sendo-lhes mais fácil ter contato com idéias de última hora, stalinistas, sobretudo, conforme a pesquisa de Pita: “a referência doutrinária dos comunistas portugueses é, acima de qualquer outra coisa (mesmo do marxismo), o bolchevismo” (2002, p.38). O autor de *Conflito e unidade no neo-realismo português* lembrou ainda que alguns textos importantes de Karl Marx, como o *Manifesto do partido comunista*, só foram propagados em Portugal em língua portuguesa depois da guerra, numa edição brasileira de 1948¹⁹.

E Alexandre Pinheiro Torres, em seu livro *O Neo-Realismo literário português* – que, ao contrário do estudo de Pita, detém-se na vertente apenas enquanto criadora de literatura – referiu-se à importância da reunião, em 1934, do Partido Comunista da Rússia – sob o comando de Stalin –, para os intelectuais portugueses:

O Congresso do Partido Comunista, realizado em Moscovo em 1934, teve entre outras consequências no nosso meio, e ao nível da militância partidária, a polarização dos intelectuais marxistas portugueses em torno de algumas revistas literárias [...] (1977, p.09)

¹⁸ Cf. *Sol nascente*, quinzenário de ciência, arte e crítica. Porto: 15 de novembro de 1939. Ano III, no. 40.

¹⁹ Entretanto, no espólio de João José Cochofel, depositado na Biblioteca Nacional de Portugal (referência E23), encontra-se uma carta de Carlos de Oliveira contando-lhe sobre seus planos para um romance; nela, não há indicação de ano, mas, nos documentos organizados pela Biblioteca, há a seguinte inscrição: [1943?]. O fato é que a carta expõe afirmação de Oliveira de que, além de fazer uma pesquisa para personagens e espaço, está também começando certas leituras, como a “do Manifesto” (OLIVEIRA em carta do espólio de João José Cochofel – E23). Porém, não é certo que ainda no final dos anos 30, o texto marxista já fosse divulgado, na íntegra, entre os jovens neo-realistas – e é possível que o poeta de *Turismo* o tenha lido, no início dos anos 40, em língua estrangeira.

Assim, o que se viam em parte das Letras portuguesas e na cultura do país no final da década de 30 eram algumas idéias do materialismo dialético e de fundo marxista – a valorização do homem enquanto condicionado pelo seu meio social e, sobretudo, pelas relações políticas e tensões econômicas – misturadas ao determinismo oitocentista e ao realismo socialista. E entre os textos que mais propriamente interessam ao presente trabalho, aqueles que dizem respeito à arte ou à literatura, teve amplo alcance o ensaio de Georges Valentinovitch Plékhanov, *A Arte e a vida social*, todo baseado na filosofia de Marx, que se verá posteriormente.

Cumpre salientar o quanto esse pensamento, quando colocado em arte, é oposto às poéticas em voga na cena literária portuguesa dos anos antecedentes: a do Modernismo de *Orpheu* e a do presencismo. Para alguns partidários da nova literatura, o modernismo era uma total deformação da realidade social, um aburguesamento, e a *Presença*, sua continuadora²⁰ (sublinhem-se, ainda, suas raízes românticas e simbolistas). Ao principal postulado poético de Régio, que atribui à arte seu advento da personalidade criadora, original, pessoal e sincera, contrapõe-se o preceito marxista de que a consciência humana não é pura e primordial, mas resultado das relações sociais. O “pessoal” ou “individual” são idéias deturpadas que o homem tem de si mesmo, posto que ele é, de acordo com o marxismo, um ser social antes de tudo.

Pois bem: partindo dessa principal tese filosófica de Karl Marx, a vertente literária da década de 40 não se igualou ao Realismo do século XIX; enquanto este último mantinha o foco na realidade **tal qual ela se apresentava**, numa postura científico-positivista que vigorava à época tanto em literatura como em filosofia, o realismo novo português do século XX, antecedido pelo prefixo “*neo*”, trouxe à tona a realidade circundante, de fato, mas em **processo de transformação**; não constatada, mas alterada através da luta, dando destaque às mensagens de esperança, às personagens do povo, ao proletariado, ao camponês, ao miserável, sobretudo na narrativa, mas também em textos poéticos, como se verá adiante – o

²⁰ Rosa Maria Martelo (1998) lembra, em nota (n.23, p.82), que o termo “modernistas” era frequentemente utilizado, pelos jovens neo-realistas, como sinônimo de presencismo. E além de detratarem o subjetivismo presencista, os autores vinculados ao novo realismo português haviam entrado em contato com a obra *La Deshumanización del arte* (1964), do pensador espanhol José de Ortega y Gasset, o que explica, também, a aversão apresentada em textos da época à arte tida como “deshumanizada” do modernismo. Recorde-se que, conforme foi apontado no primeiro capítulo, esta arte “nova”, descoberta por Gasset nos anos 20, caracterizava-se pela linguagem artística técnica, de difícil acesso, e, destarte, afastada do entendimento do público, tudo o que o Neo-Realismo não queria para sua arte.

que também o diferencia do Realismo, que jogava suas luzes, em geral, sobre o burguês. Essa diferença, fundamental para a distinção entre Realismo e Neo-Realismo, o poeta lisboeta Mário Dionísio fez questão de ressaltar, tanto que dizia não concordar com o nome dado ao grupo, o que, segundo ele: “servia para dizer aquilo que de facto não era: um realismo do século XIX feito outra vez. Não era isso que se queria.”; além disso, para o autor de *A Paleta e o mundo* (1956), até mesmo a aproximação com o realismo socialista era incorreta:

já não me agradava, nessa altura, embora haja muita gente que diga que sim, que era em realismo socialista que todos pensavam. Mas eu já não podia ter como tal, por exemplo, um discurso como o de Avdeenko²¹ [...] que é uma glorificação quase religiosa (logo, anti-marxista) da figura de Staline. (*apud* PITA, 2002, p.33)

Na verdade, a afirmação de Dionísio destaca um fato também salientado por Pita: a relação muitas vezes de conflito e discordância que houve entre os participantes da vertente, pois muitos deles eram favoráveis à submissão artística à causa político-social, à maneira russa, e tal postura ficou profundamente associada à literatura neo-realista: aquela que deveria servir às ordens e às idéias partidárias. Dionísio não deixou de fazer uma poesia empenhada, mas, ao mesmo tempo, não apresentou, naqueles primeiros anos do Neo-Realismo mais ortodoxo, uma poética calcada nos preceitos do Realismo socialista. Sua afirmação revela atitude distinta em face de outros autores comunistas/socialistas na Europa, estreitamente vinculados ao partido e a seus maiores representantes, como foi visto anteriormente, no primeiro capítulo.

Há uma tendência crítica que divide o Neo-Realismo em duas fases, conforme as criações literárias: a primeira, mais visivelmente programática e ortodoxa, que teria ocorrido entre 1937 e o fim dos anos 40, e uma fase de maior liberdade artística e amadurecimento iniciada a partir de então. É nessa fase inicial que se inserem os primeiros romances de Redol, de Fernando Namora, de Carlos de Oliveira e os livros do *Novo Cancioneiro*.

De fato, todo início é um tanto provocativo e radical, e assim também foi com a nova corrente literária, que não seguiu uma **poética** (programa formal, estrutural, artístico) especificada de antemão, mas foi acontecendo, enquanto poetas e romancistas iam se unindo

²¹ Operário e escritor russo empenhado no Realismo socialista e na subserviência ao regime stalinista, teve repercussão, sobretudo, na França, onde Louis Aragon analisou sua obra.

em torno das mesmas preocupações, e juntando-se aos jovens críticos publicados nos jornais e revistas citados. Tal radicalismo se encontra, sobretudo, nos textos de crítica e pensamentos literários por eles publicados. Dentre os nomes desses críticos, destacam-se os autores de artigos mais polêmicos, como Mando Martins (posteriormente assinando Armando Martins), Álvaro Cunhal (também escritor de romance)²² e Rodrigo Soares. Além deles, os poetas Joaquim Namorado e Mário Dionísio também se manifestavam pelas novas convicções artísticas, e este mostrou tom provocativo no texto “S.O.S – Geração em perigo” (DIONÍSIO, 1939b, p.01), em que a tal “geração” do título é, sem dúvidas, a presencista, anterior à vaga neo-realista.

Em formato de carta, e publicadas na primeira página da edição em que o jornal *O Diabo* entrava em seu sexto ano de existência, em 1939, as linhas de Dionísio dirigem-se a um “querido camarada”, para quem são elucidadas questões referentes à nova geração literária portuguesa em oposição a “êles”, pronome que sempre aparece em itálico, representando os escritores da *Presença*.

Começando por levantar o problema da “falta de diálogo” com “êles”, Dionísio os acusa, em seguida, de propagarem a “inutilidade da arte”(1939a, p.01); no entanto, o poeta do *Novo Cancioneiro* não deixa de reconhecer a importância dessa geração para a literatura portuguesa, mencionando a relevância que tiveram para a evolução desta – reforçando, inclusive que para essa evolução, “êles” foram indispensáveis. Por isso, para o autor, os escritores presencistas (não mencionados abertamente, mas nas entrelinhas) estão “pedindo socorro”: não têm, segundo a carta, mais função na literatura portuguesa, e partem para o ataque contra os novos.

Mas Dionísio era dos mais amenos e menos polêmicos defensores do Neo-Realismo, afirmando, inclusive, que a “geração em perigo” tomava “a nuvem por Juno” (1939, p.01), pois, para ele, não haveria nova geração literária; apenas “meia dúzia de amigos unidos por um ideal” (1939, p.01). Vê-se, assim, que em 39 ainda não se tinha, da parte de alguns autores

²² Apesar dos títulos literários que publicou, a maior importância de Álvaro Cunhal em Portugal esteve em sua atuação política como membro do Partido Comunista português e suas intervenções clandestinas, de grande relevância para a esquerda portuguesa. Depois do 25 de abril, o militante político ocupou várias vezes significativos cargos no governo, como Deputado da Assembleia Constituinte ou da Assembleia da República.

neo-realistas, consciência de que uma nova tendência literária surgia, e, de fato, a poesia vinculada ao Neo-Realismo (gênero ao qual o autor mais se dedicou) só apareceria três anos depois.

Ademais, Dionísio, com sensatez, defende que “[...] quando se fala da arte humana, não se quer dizer humanitária, quando se pretende uma arte útil não se pensa em utilidade imediata” e, continua: “quando se advoga uma arte social, não se quer dizer política na arte”. (1939, p.01). É a posição de um dos menos radicais intelectuais do grupo que então começava a se manifestar; porém, se o poeta e pintor não aceitava o título de “geração literária”, o certo é que o tempo mostrou que o Neo-Realismo, mais do que isso, seria uma geração artística (basta visitar o “Museu do Neo-Realismo”, na cidade de Vila Franca de Xira, para constatá-lo); por outro lado, a perspectiva do autor sobre a “arte humana”, “útil” e “social” é mais estética do que a de parte dos teóricos que se encontravam entre a citada “meia dúzia de amigos”, que propagavam uma arte vista somente por uma perspectiva panfletária, e não estética.

Com efeito, em 1937, um texto com esse sentido já aparecia em *Sol nascente*: o artigo “Cultura e povo”, de Mando Martins²³, apontava a necessidade de se simplificar a escrita literária para o entendimento do “povo”, citando índices de analfabetismo no país, criticando a linguagem literária mais elaborada: “Se algum movimento houvesse aqui seria o de **descida**. Entrar na alma popular, interpretar sua angústia para lhe ajudar a descobrir o meio de destruí-la, rasgando novos caminhos de felicidade” – tudo isso, com uma linguagem simples, aquela do “povo”. (1937, p.14, negrito nosso).

Ressalte-se que as palavras de Martins preocupam-se com um dos diagnósticos elaborados por Ortega y Gasset acerca da arte então recente: o afastamento entre artista e público, o hermetismo e a linguagem metaartística, apropriada à avaliação de especialistas. Porém, não se trata, da parte do crítico lusitano, de tentar uma solução equilibrada, pois ele advoga a simplificação do trabalho literário, colocando em risco o cuidado com a linguagem ou a liberdade artística. Ademais, estas idéias veiculadas na imprensa literária no final dos anos 30 provocaram uma extensa troca de acusações entre artistas da *Presença* (Régio, sobretudo) e os “jovens escritores”, e daí o seu evidente caráter polemista.

²³ Em artigos escritos a partir de 1938, o autor Mando Martins passa a assinar Armando Martins. Por isso, nas referências bibliográficas do trabalho, está apresentado com os dois nomes, da maneira seguinte: MARTINS, (Ar) Mando.

Enfim, esses primeiros escritos da nova geração caminhavam para a formação do grupo, mas pouco contribuíram para uma perspectiva literária renovada. Assim, passada a fase de polêmicas, artistas do Neo-Realismo, que, ademais, já sabiam o que queriam, firmaram suas artes. No romance houve essa mudança: *Gaibéus* (1969), a narrativa de Alves Redol que marcou a leva neo-realista em Portugal, foi intencionalmente exposto por seu autor como uma criação sem fins artísticos, segundo seu célebre prefácio. Mas o próprio Redol, como apontam estudiosos de sua narrativa, afastou-se de concepção tão radical²⁴.

Sua primeira obra narrativa, tida como marco da tendência neo-realista, pode ser caracterizada pelos seguintes aspectos: as personagens não possuem aprofundamento psicológico, ou melhor, “a personagem” é coletiva: todos os gaibéus e sua lida diária em um trabalho penoso, sofrível e desumano; o narrador acompanha tais personagens ao longo de sua lida e, mesmo que enfoque algumas delas mais de perto, como o “ceifeiro rebelde” ou “Ti Maria do Rosário”, nenhuma tem existência por si mesmo, ou seja, todas são, em verdade, instrumentos alegóricos para expor uma situação (o fim maquinal do homem que se entrega alienadamente ao trabalho, como Ti Maria, ou a rebeldia, a consciência, no caso do “ceifeiro rebelde”).

O autor escreveu muitas orações com os verbos no presente, o que, de certa maneira, presentifica a situação diante do leitor, mas, ao mesmo tempo, acompanhar tais trabalhadores passo a passo torna-se um pouco monótono, e, em longos trechos, a leitura do texto fica prejudicada. Tudo é muito calculado pelo escritor, que elimina o máximo possível os remanejamentos temporais próprios de uma narrativa – analepses e prolepses – em favor dos fatos presentes, repetitivos, que funcionam

[...] como recurso de iteração. Cada novo dia de trabalho soma-se aos anteriores, de modo a que a passagem do tempo cronológico, pelo cansaço da ação, funcione como fator de intensividade do drama proposto (SANTILLI, 1984, p.64).

²⁴ Entre os textos críticos consultados para uma melhor apreciação de toda a obra do autor de *Gaibéus* estão os de Maria Aparecida Santilli (1984), Álvaro Manuel Machado (1984) e Ana Paula Ferreira (1992), que constam em nossa bibliografia.

O “drama proposto” é, pois, a chave mestra da narrativa, que foi composta para exibí-lo, ou seja, o texto literário **comprometeu-se** com a exposição do drama dos gaibéus (trabalhadores rurais que vendiam sua mão de obra a preço muito baixo, deslocando-se para regiões onde estivessem precisando deles, em troca de salários miseráveis), e com a vontade de transformação do autor. Porém, de qualquer forma, não se pode afirmar que, por ser um romance de visível dimensão social, não tenha havido elaboração formal em *Gaibéus*; muito pelo contrário, o autor procurou, na junção do descritivismo *à la* Realismo/Naturalismo com uma linguagem bastante presentificadora, uma nova forma para abordar uma causa social.²⁵

Enfim, a narrativa que originou o Neo-Realismo em Portugal no final dos anos 30 pode ser vista também como a iniciadora de uma primeira fase do movimento, conhecida como fase de empenho e mais ortodoxa. Entretanto, ainda que se concorde com a divisão da literatura neo-realista em fases, sendo a segunda mais amadurecida artisticamente e imbuída de novos pressupostos filosóficos, como o existencialismo, é preciso lembrar que dentro de um mesmo período houve discordância de idéias e modos artísticos. As “fases” podem ajudar em um estudo crítico, catalográfico, mas apenas atentando-se para as obras é possível constatar que mesmo dentro deste primeiro momento – mais polêmico – do Neo-Realismo, a unidade militante, e mesmo o entendimento filosófico (condicionalismo e determinismo), não se estendeu totalmente ao plano estético. É o que Pita, contrário aos termos da periodização dentro do movimento, conclui: “[...] identificar uma primeira fase do Neo-Realismo pela sobrevalorização do conteúdo é pressupor, ou reconhecer, uma homogeneidade artística e teórica que presumo inexistente” (2002, p.238).

O reforço de tal consideração vem com a constatação do estudioso de que, em finais dos anos 30, houve dois (novos) realismos literários em Portugal, que conviveram e não se excluíram: um, encabeçado por Redol, António Ramos de Almeida, entre outros, seria o **realismo que expõe**, como vimos acontecer no romance de 1939, e, no tocante à crítica e teoria da literatura, mais relacionado à polêmica; o outro seria uma **estrutura realista que revela**, não na transparência das formas, mas **pelas formas**; e os nomes escolhidos por Pita

²⁵ Embora esteja marcado por diversas dificuldades de ordem estética – privilegiando o engajamento – *Gaibéus* não permanece na literatura apenas como “documento humano”, havendo bons momentos artísticos no livro, como o encontro entre os meninos gaibéus e os rabesanos, em que, por privilegiar a inocente mundividência infantil, Alves Redol consegue aproximar o leitor de tais personagens, tornando-as efetivamente mais humanos e interessantes do que os outros instrumentos alegóricos apresentados na narrativa.

para exemplificar essa tendência foram de dois poetas: João José Cochofel e Mário Dionísio²⁶ (PITA, 2002, p.237).

De fato, tanto na narrativa romanesca ou contista quanto na lírica, houve autores mais interessados na significação dos textos, expondo-a abertamente e retirando à arte literária sua densidade formal e estrutural, essencial à dimensão estética; e as palavras de Pita traduzem corretamente essa problemática e a variedade dentro do grupo. Aliás, acontece, mesmo, de um mesmo poeta – é o caso de Dionísio – oscilar, nas suas obras (sobretudo a do *Novo Cancioneiro*) entre a exposição e circunstancialização dos fatos e a revelação de algo pelas formas.

É certo que cada poeta escreveu à sua maneira, não se coadunando totalmente com as reflexões teóricas do grupo; contudo, segundo se verificará, boa parte dos poemas da coleção *Novo Cancioneiro* pode ser relacionada ao “realismo que expõe”, informada por uma espécie de retórica causadora de redundância negativa nas obras do grupo, apesar de casos como a poética singular de Cochofel ou a dissidência de Carlos de Oliveira nas suas reescritas.

Enfim, se houve duas fases no movimento neo-realista, pode-se dizer também que a primeira ainda era incipiente, e não consolidada. Considerá-la tão-somente polemista e de feição apenas ideológica pode ser um equívoco: na verdade, mesmo nos anos 30 e 40, os pensadores dessa corrente – poetas, romancistas e críticos – polemizaram entre si, sobretudo em questões estéticas. O estudo de António Pedro Pita foi fundamental para que percebêssemos tal acontecimento: o conflito interno neo-realista que prevaleceu desde sua origem.

Também Alexandre Pinheiro Torres aponta o “conflito” dentro do grupo neo-realista. Em uma afirmação, ele ressalta, entre parênteses, que apenas “alguns” dos defensores do Neo-Realismo não aceitavam que se associassem arte e engajamento (1977, p.19).

É importante a percepção dessas contradições internas no grupo do novo realismo, pois elas revelam que dentro da mesma tendência literária ocorrem diferentes níveis estéticos,

²⁶ No entanto, as composições de Dionísio para o *Novo Cancioneiro* oscilam muito entre o neo-realismo que expõe e aquele que revela. Veremos adiante como isso se dá, mas adiantamos que é notável na sua obra de 1941 o adensamento de um tom mais militante, na segunda e terceira parte em que o autor a divide. Essa é a provável causa da afirmação da crítica Maria de Lourdes Belchior, que vê o poeta como “[...] quase panfletário em *Poemas*” (1980, p.159).

de acordo com a concepção de arte de cada autor e dependendo da maior ou menor adesão de suas obras ao compromisso político-social.

Atentando para essa heterogeneidade no Neo-Realismo português, dentro de uma mesma fase, ou em fases distintas, e procurando refletir a respeito do que a poesia cultivada no grupo representou no âmbito da literatura portuguesa, perguntamo-nos: há uma efetiva **poética** neo-realista? A definição do termo, tomamos emprestada do filósofo Luigi Pareyson, para quem

a poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época, projetada no campo da arte (2001, p.11)

Vejamos, de início, o que teria sido esse “programa de arte”, segundo alguns textos publicados no final dos anos 30 e início dos 40; em seguida, voltando-nos para a poesia publicada por autores vinculados ao Neo-Realismo, investigaremos se tal programa se cumpriu ou não, e se houve, de fato, na lírica neo-realista, “termos normativos e operativos” que podem identificá-la a uma **poética**.

2.2 Principais idéias neo-realistas sobre literatura:

Antes mesmo de fazermos essa questão – se há uma poética neo-realista, que traduz em termos operativos e normativos o Neo-Realismo –, o crítico Mário Sacramento já havia publicado um ensaio intitulado: *Há uma estética neo-realista?*, lançado em livro, pela primeira vez, em 1968. Nele, o autor, que foi membro do grupo, tendo contribuído de veras com artigos para *O Diabo* e *Sol nascente*, no final dos anos 30, tenta responder à questão a partir dos postulados do próprio movimento literário.

Sacramento vê a vertente pela perspectiva de quem está dentro, e toma emprestado em seu texto todo um arcabouço filosófico e lexical baseado no materialismo histórico (termos como “social” e “teleologia” aparecem em vários momentos do ensaio, e “dialectica” surge

dezenas de vezes). É uma tentativa muito válida de pensar o Neo-Realismo, sobretudo se quisermos conhecer os princípios filosóficos e literários da corrente; porém, não deixa de ser um texto em que seu autor demonstra determinada visão da arte que não a esgota totalmente. Isso pode explicar sua afirmação, a certa altura do ensaio: “[...] não me interessam aqui os neo-realistas como escritores em geral, mas como neo-realistas tão-só”(1985, p.43).

Um exemplo da filiação de sua crítica à corrente cultural neo-realista está na segunda parte do ensaio, intitulada “Que é a arte?”, em que o autor não define exatamente a arte, mas determina sua existência pela “afirmação do real”, em que o “conteúdo é definido pela **necessidade**”, contrapondo-se à “negação do real”, que é, para ele, “**formalização**” e parte de uma “necessidade iludida ou mitigada”. Nesse segundo sentido, ainda conforme o autor, a arte é limitada, “[...] a função criadora da arte fica reduzida a um mínimo vital de **hibernação estética**”. (SACRAMENTO, 1985, p.12, negrito nosso). Tais pressupostos não se distinguem do que veremos serem bandeiras para o novo momento literário português, e repudiam a chamada “formalização”, identificada com toda arte mais simbólica, metafórica ou ornamental, cujos temas não estejam vinculados a questões sociais.

Entretanto, ao abordar os textos literários, Sacramento define objetivamente certos pontos da vertente, sobretudo em seus primeiros anos, que nos interessam mais de perto. Constata que, de início, havia uma consciência social sobrelevada, mas os autores neo-realistas ainda não haviam encontrado a maneira de tratar a literatura de acordo com a nova visão da arte que se propunha (1985, p.32). De fato, para criar essa “nova arte” que se queria socialmente participativa e também materialista, os literatos tiveram que encontrar um modo. Mas, como atestam os primeiros textos do grupo, esse modo foi visto, de início, como delimitação temática e (no caso da narrativa, mas até na poesia) narração direta e descritiva.

Outro aspecto relevante do primeiro Neo-Realismo apreciado pelo crítico é a criação do que ele chama de “personagem como adesão”,

[...] pela qual o escritor, quase sempre de origem e interesse pequeno-burgueses e urbanos, procura identificar-se com as massas trabalhadoras, de uma maneira geral rurais. [...] E um dos erros doutrinários do primeiro neo-realismo (erro que, aliás, abrangeu outros setores ideológicos) foi a adesão esquemática (e consequentemente dogmática) à tese abstracta da classe ascendente, o que redundou em crítica epidérmica do figurino burguês – a

que muitos supuseram poder fugir com a facilidade com que Pilatos lavava as mãos. (1985, p.35)

Anteriormente, mostramos como Redol “adere” aos gaibéus, verbo que, aliás, parece explicar bem o procedimento do romancista: é como se ele se colasse ao maltratado homem campestre; mas trata-se de uma adesão mais ideológica do que, de fato, artística. Também Namora o faz, mas neste autor sempre vemos a “adesão” de um modo mais sutil (mas não menos comprometido), já que o médico e escritor dinamizava mais suas personagens, inclusive, com enfoque psicológico (o que era raro nas primeiras narrativas neo-realistas, visto que esse enfoque poderia levar ao subjetivismo e confundir o leitor com relação ao vínculo do homem com o exterior).

Embora o autor não mencione o caso da poesia, veremos, oportunamente, como a “personagem como adesão” também contaminou a lírica no *Novo Cancioneiro*. Ao gênero, Sacramento dedicou poucas linhas do ensaio. Concluiu que é mais difícil conformar os postulados de uma arte realista materialista à lírica (1985, p.51), e que alguns poetas demonstram essa falta de identificação que não se vê na prosa – o que é certo. Porém, o estudioso indica alguns modos de adesão em Joaquim Namorado, e ressalta a obra de Manuel da Fonseca, de grande “dignidade combativa” (1985, p.54). Não deixa de ser interessante essa perspectiva do autor, e nos auxiliará adiante, nas reflexões acerca da lírica do grupo.

Enfim, o livro de Sacramento evidencia a conduta neo-realista perante a literatura, e o fato de o autor não ter desejado debruçar-se sobre as obras enquanto arte literária, mas como neo-realistas apenas, é significativo: houve toda uma problemática muito extensa em torno das idéias acerca da Arte (com maiúscula, entendida em sentido absoluto) neste início do Neo-Realismo.

Com efeito, as coordenadas em que se inseriu uma produção poética como a do *Novo Cancioneiro*, criada por artistas que não se colocavam estritamente em torno de um plano de arte, de uma nova literatura ou poesia, mas de problemas filosóficos, políticos e históricos, levam-nos por caminhos que vão além do literário, quando o intuito é recordar as propostas da nova vertente.

Carlos Reis define da seguinte maneira o novo realismo português:

Trata-se de um período literário que no seu tempo conheceu não apenas a polémica freqüente, mas também a desconfiança do regime político vigente, quando não mesmo a repressão. Daí que se tenham gerado as posições antagónicas que são bem conhecidas e que dominaram a cena cultural portuguesa a partir do final dos anos 30: ou se era apologista fervoroso do Neo-Realismo ou se era detractor sistemático; e os motivos porque se era assim ou de outro modo nem sempre eram propriamente de ordem estética. (REIS, 1983, p.09)

A afirmação de Reis aponta para a raiz de muitos textos neo-realistas acerca da arte: a ideologia de esquerda, e não o próprio objeto estético, o que impunha fundamentos extrínsecos às reflexões sobre o tema. Mesmo assim, falou-se demasiado, no cerne da vertente, a respeito de arte, literatura e poesia. E, lendo-se os textos teórico-críticos do grupo, é possível sempre encontrar neles alguns elementos em comum para se pensar em um “programa de arte” ou “poética” neo-realista sistematizada.

São, sobretudo, reflexões acerca de conteúdos de arte, ou melhor, de temas e motivos, porque o que chamavam de “conteúdo” parece ser confundido com os assuntos tratados pela literatura. O fato é que muitos pensadores do grupo impuseram a separação entre “forma” e “conteúdo” – e vimos como Sacramento trata a “formalização”, que é o cuidado extremo com a forma, ou sua renovação, conforme aconteceu a partir da modernidade literária. Por isso mesmo a vertente é vista como conteudista²⁷, não trazendo reflexões acerca da forma, em grande parte dos textos, o que, na prática **se refletiria** no descuido com a forma, ou na sua simplificação. Traçamos, a seguir, algumas das idéias mais importantes sobre a arte literária – romance ou poesia – para que entendamos os objetivos da “teoria” neo-realista.

Foi principalmente no pensamento de um autor marxista, Georges V. Plékhanov, e na reação aos pressupostos poéticos da *Presença*, e até mesmo do Simbolismo, que o programa literário neo-realista – principalmente a questão conteudista – se configurou.

Georges Valentinovitch Plékhanov (1856-1918) é o pensador marxista a tecer considerações sobre a arte a que o Neo-Realismo literário mais faz referências, e, voltando-nos para sua abordagem à literatura, é mais fácil a compreensão dos postulados teóricos que formavam a tendência artística e cultural. O próprio Karl Marx, segundo estudiosos como Raymond Willians, autor de *Marxismo e literatura* (1979), e Jean Fréville, que escreveu a

²⁷ No Museu do Neo-Realismo, a primeira fase da vertente é caracterizada como “batalha pelo conteúdo”.

introdução à obra de Plékhanov em francês, não se voltou, em seus textos, para reflexões sobre estética derivadas da filosofia que fundou, o marxismo²⁸.

O autor russo foi traduzido e difundido em Portugal desde a década de 30, de acordo com a investigação de Pita: já na revista *Gleba*, “semanário de literatura e crítica” lisboeta, que esteve atrelada a pensadores e literatos do Neo-Realismo (Mário Dionísio foi um de seus diretores), aparecem citações de seu pensamento (PITA, 2002, p.73). E é visível que, no célebre texto considerado como um dos precursores de idéias neo-realistas, Alves Redol também pautou-se nos preceitos do autor russo sobre a arte.

Karl Marx possibilitou, com suas teorias materialistas, o principal fundamento para que Plékhanov guiasse seu pensamento sobre a arte, aquele de que não são as ideias (a consciência) que modificam as situações em que o homem se encontra, mas as situações econômicas e sociais é que determinam e transformam as idéias.

Seguindo, pois, essa concepção central para o pensamento marxista, Plékhanov deixou, em conferência de 1912, publicada com o nome de “A Arte e a vida social”, algumas das diretrizes fundadoras de muitas poéticas materialistas posteriores (veja-se a coincidência em relação a Redol: também uma conferência, em que, do mesmo modo, o tema era a arte). Em suma, da leitura dessa obra, é possível depreender que o autor:

- ressalta a grande **importância do conteúdo**: as obras são feitas de idéias (assuntos, temas, motivos), que, por sua vez, são determinadas pelo contexto histórico-social²⁹;
- enfatiza o **utilitarismo**, avaliando negativamente a abstenção de artistas da sua época quanto às causas sociais³⁰;

²⁸ Willians afirma: “O desafio radical da ênfase na ‘consciência prática’ não foi nunca levado até as categorias de ‘literatura’ e ‘estética’, e houve sempre hesitação entre a aplicação prática, nessa área, de proposições que eram consideradas como centrais e decisivas em quase todos os outros setores” (1979, p.57), e as palavras de Fréville corroboram tal afirmação, pois, para ele, os fundadores do marxismo “[...] *ne se sont pas attachés à élaborer une esthétique nouvelle*”. (apud PLÉKHANOV, 1953, p.544).

²⁹ Notemos que, desta forma, o autor faz uma divisão estanque entre “forma” e “conteúdo”, que fora bastante divulgada nas linhas teóricas do Neo-Realismo. Mas “Forma” e “conteúdo” são inseparáveis na arte, dependem um do outro. Os dois âmbitos são imanentes um ao outro. O que se pode separar, sem dúvida, é a temática, os motivos trabalhados na obra, e muitas vezes, conforme apontaremos, parece-nos que autores do Neo-Realismo confundiram temas e motivos com conteúdo.

³⁰ O autor é bastante radical nesse aspecto. Afirmou que os artistas da época (início do século XX) tinham um pensamento limitado, ao não se filiarem às causas sociais nas quais ele acreditava. Representantes do Neo-Realismo, no início de sua existência, fazem o mesmo, abrindo, então, polêmicas com autores considerados narcisistas e egoístas.

- critica, em consequência, o individualismo (“narcisismo”) e o hermetismo muito marcante na poesia do início do século XX e do final do XIX, e
- sublinha o primado da **expressão** artística, definida como expressão de uma época, ou, mais precisamente, das relações econômico-sociais de uma época.
- destaca o contexto – época e lugar – como fatores determinantes não só para a existência de uma obra como para sua dimensão artística, sendo que o vínculo do artista com tal contexto também determinaria seu valor.

É interessante apresentarmos as palavras do próprio autor com relação a esse último item, pois fica evidente que ele tinha consciência das especificidades da linguagem artística, embora, em sua opinião, ela não fosse o objeto principal de uma avaliação crítica. A citação é longa, mas pode elucidar melhor o que apontamos:

*La poésie – et, en général, toute oeuvre artistique – **raconte** toujours quelque chose parce qu'elle **exprime** toujours quelque chose. Naturellement, elle 'raconte' dans une manière qui lui est propre. L'artiste exprime sa pensée par des images [...]. Si un écrivain se sert d'arguments logiques au lieu des images, ou si les images qu'il crée lui servent à démontrer tel ou tel sujet, ce n'est pas un artiste, mais un publiciste [...]. Tout cela, qui est évident, ne signifie nullement que l'idée soit sans importance dans une oeuvre d'art. Je dirai plus. Il n'existe pas d'oeuvre d'art qui soit dépourvue de contenu idéologique. Même les auteurs qui mettent la forme au-dessus de tout et ne se soucient pas du contenu expriment toujours une idée dans leurs oeuvres, sous une forme ou sous autre. (PLÉKHANOV, 1953, p.107 , destaque do autor)*

É perceptível a larga compreensão que o autor russo tinha acerca da poesia, e de suas especificidades (linguagem imagética, por exemplo). No entanto, ao reiterar a precedência da “idéia” (identificada com conteúdo), Plékhhanov enfatiza a intenção, o tema e motivo, para ele, de maior importância do que o trabalho estético. Também faz afirmações evidentes, como a da inexistência de obras sem idéias – talvez uma reação aos preceitos de uma “arte pela arte” absoluta e não-referencial. E, partindo dessa premissa, a da existência inevitável de um conteúdo na arte (“l'idée”), impõe que ele só pode ser comprometido socialmente.

Não há, porém, no texto de Plékhhanov, um olhar atento para procedimentos formais que garantem à arte sua existência. O autor trata diferentes poéticas como a parnasiana, a romântica e a realista (todas em França), como frutos de ideologias: aproxima-as ao defender a tese de que são reações à mediocridade burguesa. Nesse aspecto, românticos, parnasianos e

realistas formariam uma só corrente literária. Ainda segundo o seu raciocínio, as obras de grandes autores como Flaubert e Baudelaire só são reconhecidas como grandes obras porque eles se opuseram ao meio burguês, e os literatos não teriam o mesmo êxito se fossem reconciliados com esse meio. Conclui então o autor, com visão bastante redutora: “*que le mérite d’une oeuvre d’art est déterminé, en définitive, par la valeur de son contenu [...]*” (1953, p.107).

É notável que, em oposição a uma tendência excessivamente formalista da arte, em que a separação entre forma e conteúdo é feita em benefício do processo formal – criando-se conteúdos esdrúxulos, por demais preciosistas (alguns poemas de Eugénio de Castro, em Portugal, poderiam representar essa tendência) –, a vertente marxista de Plékhanov refaz a separação, mas, agora, em benefício do conteúdo. Segundo Benedito Nunes “[...] o autor transforma o conteúdo ideológico da poesia e da arte em geral, em critério de julgamento estético, enredando-se em juízos tão sumários quanto parciais” (1966, p.134). Como se nas obras dos autores por ele citados – Flaubert e Baudelaire – aquele conteúdo não se originasse na forma e esta não trouxesse junto o seu conteúdo, mas só o último desse à obra sua importância e validade – e, por isso mesmo, ambos se inseririam na mesma perspectiva literária, o que, para um estudioso de literatura, não é tão simples assim.

Por outro lado, Plékhanov não se equivoca ao enfatizar a importância **também** da idéia ou conteúdo. Sabe-se que o mero jogo de palavras, a modelagem da forma **apenas** por anseio plástico ou sonoro, ou pela adequação a estruturas, o que Benedito Nunes classificou como um formalismo errôneo (1966, p.110)³¹, não contribuem para que um poema chegue a ser uma obra de arte; assim ele chega a ser, quando muito, uma experiência lingüística. Torna-se arabesco ou gongorismo excessivo, como lembrou José Régio no ensaio *Em torno da expressão artística* (1940, p.23). Porém, o que Plékhanov não aceita é que intrínseco ao processo formal – e estamos pensando aqui no gênero lírico – está a tensão que forma todo poema, o “fazer” de seu autor, e a revelação do conteúdo.

Com essas idéias diretrizes, Plékhanov não chegou a se aprofundar em uma questão fundamental sobre estética, que problematiza a definição marxista de arte – atrelada ao

³¹ O autor define assim esse formalismo: “não é tanto a valoração excessiva da forma quanto uma concepção que a empobrece, reduzindo a um princípio estático, a um conjunto de propriedades fixas”, e, assim como estudiosos menos partidários – Pareyson, por exemplo –, o autor *de Introdução à Filosofia da Arte* menciona a irredutibilidade da arte ao “formalismo” e ao “conteudismo”.(NUNES, 1966, p.110)

determinismo sócio-econômico —: a reflexão sobre a permanência da obra, malgrado sua época e lugar de origem. Como o lembra Fréville:

Absorbé par sa lutte contre les théories idéalistes, Plékhanov a insisté sur ce qu'il appelle 'le premier acte de la critique matérialiste', et il s'en est tenu à l'explication sociologique. Il n'a, malheureusement pas, eu le loisir de passer au 'deuxième acte' et d'aborder le domaine proprement esthétique [...] (apud PLÉKHANOV, 1953,p.84)

Sendo assim, o que se pode concluir acerca do teórico marxista da arte? Certamente suas contribuições teóricas foram importantes: chamou a atenção da crítica para o momento de criação da obra, de sua **possível** função social (embora, para o autor, ela seja uma imposição), acertando ao mencionar a importância **do que se diz, além do como se diz**. Contribuiu para uma reflexão mais profunda sobre a questão do formalismo excessivo. Porém, o pensador russo foi mais um sociólogo do que crítico de arte. Um de seus maiores erros foi submeter o julgamento estético a pressupostos ideológicos. Benedito Nunes, em *Introdução à filosofia da arte*, afirma que as conclusões de Plékhanov devem ser enquadradas em uma perspectiva sociológica. (1966, p.134).

Com tal pensamento, ele deixou seguidores equivocados ao longo do século XX: sabe-se que, em vários países, artistas eram criticados e até deixados no “limbo” por não tomarem um posicionamento ideológico, acusados de alienação e com suas obras execradas, como foi visto anteriormente. Uma posição que evidentemente não considera em momento algum o estético na obra, mas sim seu “conteúdo” ou as opções políticas de seu autor. Entretanto, em reação a essa obrigatoriedade imposta por críticos, pensadores e artistas de esquerda, muitos estudiosos, em posição tão radical quanto a dos seus antagonistas, desdenharam aqueles poetas que, como os neo-realistas, declaravam-se preocupados com o social, atribuindo-lhes “desvalores”, sem mencionar suas obras ou atacando-as sem, na verdade, conhecê-las.

2.2.1 A poética “conteudista” de Plékhanov nas diretrizes do Neo-Realismo:

O programa de arte marxista de Plékhanov ecoou em muitos dos preceitos da **teorização** neo-realista. É certo que, como já apontamos, os intelectuais esquerdistas promovedores do novo realismo português não se basearam apenas nas idéias do autor russo, mas ele foi muito difundido em Portugal, e pelo fato de seu texto tratar especificamente da arte, é o modelo em que muitos neo-realistas se inspiraram para falar sobre o assunto. Em seu estudo sobre Alves Redol e o grupo de jovens intelectuais de Vila-Franca de Xira, nas páginas em que analisa a conferência do romancista e os conceitos de que se vale, Garcez da Silva afirma: “É notório que esses novos conceitos os encontrara fundamentalmente na obra “A Arte e a vida social”, de Plékhanov (1856-1918), um dos livros ‘malditos’, proibidos pela censura” (1990, p.84).

Entre os teóricos mais polêmicos a seguir as diretrizes plékhanovianas, citamos Manuel Filipe. Em partes de “Cartas do nosso tempo”, publicadas em 1938, no semanário *O Diabo*, Filipe revela leituras de Fréville (tradutor de Plékhanov), Engels e Ortega y Gasset, não citando explicitamente o autor russo. Só a alusão a Engels é comprovação evidente de sua filiação marxista, além da menção ao termo “superestrutura”, tão caro a essa filosofia. Mas as afinidades com as idéias de Plékhanov aparecem também em vários pontos, como na afirmação de que “[...] toda a criação artística exprime uma atitude social determinada” (*apud* REIS, 1981, p.86), e o confinamento da arte à missão social como **obrigação**: “se o escritor tem uma **missão** a cumprir, essa missão só a pode realizar com a consciência da sua função social, da sua utilidade precisa e da sua responsabilidade” (*apud* REIS, 1981, p.89, negrito nosso), afirmação muito semelhante à de outro de seus textos, publicado um ano antes³²:

Mas se o intelectual está sujeito à inclinação à ‘morte sacrossanta’, ao comodismo, ao retrocesso, à imobilidade, necessário é que o confesse. A sua **missão** era outra: - devia ser o companheiro e a **consciência das massas** que despertam para a vida (*apud* REIS, 1981, p.84, negrito nosso).

Em artigo de 1938, “Idéias centrais da literatura actual”, Armando Martins (que assinou também como “Mando Martins”) é outro a se filiar ao engajamento plékhanoviano, apontando a tendência do escritor para a direção social de sua arte: “hoje o escritor tende a dar

³² Trata-se de “Considerações sobre a missão do intelectual e o problema da cultura”, publicado nos *Cadernos da juventude*.

aos seus personagens uma direcção consoante às suas convicções sociais [...]” (1938, p.03). No mesmo texto, duas concepções poéticas estão implícitas: uma, a respeito do conteúdo; outra, acerca do manejo da língua – essencial à literatura. Quando analisa a temática do amor, Martins afirma que, na “literatura actual”, há um “abandono dos elementos líricos do amor” que “faz com que este já não seja tomado puramente como um fim excelso para que tôdas as acções convergem, mas uma simples alegria útil que fica no caminho que leva à felicidade.” (1938, p.03); ora, o crítico parece referir-se a uma nova concepção de amor própria da arte moderna – não mais o platonismo ou a obsessão pelo amor por si mesmo, mas a descoberta amorosa carnal; o que não é, sem dúvida, mérito da “literatura actual” – identificada pelo autor com aquela de que se fala nos jornais, a nova literatura – do Neo-Realismo – embora por ele não nomeada abertamente. Note-se, ainda, a visão do amor como “alegria útil”, uma referência à finalidade para todo sentimento colocado nas artes, ordenado para um bem maior, a saber, o social.

Ademais, Martins apresenta visão sectária e engajada do trabalho com a linguagem. Após constatar que “[...] até aqui os temas literários eram tratados para uma minoria aristocrática, que se importava com a beleza da obra e com a gramática”, ele afirma: “Hoje a gramática é desprezada com a preocupação na verdade e beleza na obra de arte” (1938, p.03). Com efeito, o crítico valoriza os conceitos tradicionais “verdade” e “beleza”, mas enxerga-os sob perspectiva diferenciada (que é a social); e, conforme seu texto, ambas, “verdade” e “beleza” estão na ruptura com a artificialidade clássica, mas também na aproximação com a linguagem do “povo”, ou seja, o importante é a “descida” tão propagada por neo-realistas, que, no final, dava ao grupo a fama de simplificador da língua e dos gêneros literários para o entendimento da “mensagem” literária pré-concebida.³³

No mesmo sentido foram vários outros autores, e seria demais citar um por um. Chamamos apenas a atenção para afirmações como “é o conteúdo que **determina** a forma”, “[...] precisamente porque **forma constitui um reflexo** – se bem que não seja só isso – **do próprio conteúdo**” (LIMA *apud* REIS, 1981, p.189, negrito nosso); “O escritor é um produtor de **beleza útil** ao **serviço** da multidão” (MARTINS *apud* REIS, 1981, p.118, negrito nosso). Note-se a explicação na afirmação de Lima: “sem bem que não seja só isso...”,

³³ Lembremo-nos de que Martins é também o autor de outro trecho que já citamos, na página 47, em que afirma que é preciso um “movimento de descida” da parte do escritor para com o “povo”.

evidência de que os próprios autores vinculados ao pensamento marxista acerca da arte tinham dificuldades em definir a forma como simples reflexo do conteúdo.

Isso porque a visão manifesta dessa poética neo-realista fez-se, sobretudo, no plano da teoria, sem exemplificações ou reflexões sobre a prática. Rodrigo Soares, no artigo “A missão dos novos escritores”, cujo subtítulo é uma citação de célebre frase stalinista, “Os escritores são engenheiros de alma”, propõe:

[...] os romancistas novos **terão de** gastar grande parte de suas energias a procurar uma técnica que convenha ao romance português, para que ele possa ser universal pelo sentido humano e nacional pelo conteúdo (SOARES, 1939b, p.04, negrito nosso).

O autor acrescenta, quanto aos poetas, que estes “terão de considerar inferiores o elogio do desinterêsse, do desalento, da morte, da humilhação e da descrição inútil dos momentos fúteis” (1939b, p.04); no primeiro caso, impõe um dever ao romancista, e, embora enfatize a busca pela “técnica”, ou seja, o trabalho artístico, não apresenta soluções práticas a esse respeito; no segundo, impõe temas à poesia, como se esta pudesse ser obrigada a cantar assuntos impostos, numa espécie de retorno à retórica clássica, mas com outros preceitos. Ademais, subestima toda uma corrente poética que se instaura com o Romantismo, aprofunda-se no Simbolismo e tem continuidade, nas letras portuguesas, na geração presencista.

Tais são algumas considerações sobre a arte literária que, sem dúvida, basearam-se nos ensinamentos de Plékhanov e permitiram a polêmica na cena artística portuguesa do final dos anos 30.

2.3 A militância poética no Neo-Realismo:

Voltamos a salientar que parte dos defensores da nova corrente literária que se esboçava em Portugal no fim dos anos 30 não é de poetas ou ficcionistas posteriormente renomados; contudo, alguns desses críticos publicavam, esporadicamente, versos nas páginas de *O Diabo*, *Sol nascente* ou até na *Seara nova*. Já entre os autores que se dedicaram com

mais frequência à poesia, e a publicaram a partir de 1941, no *Novo Cancioneiro*, Mário Dionísio e Joaquim Namorado eram os mais comprometidos com a publicação de textos de abordagem sociológica da literatura nas folhas críticas e teóricas representantes da vertente. Além do que, vários poetas relacionados ao Neo-Realismo – Manuel da Fonseca, João José Cochofel, José Gomes Ferreira, e os próprios Dionísio e Namorado, tiveram seus poemas expostos nas páginas de tais veículos³⁴.

Foi observado como Dionísio dirigia-se à geração presencialista em sua carta publicada em *O Diabo*, em 1939. No ano anterior, no mesmo jornal, o autor de *Poemas incompletos*, então um jovem crítico de 22 anos, afirmava: “As maiores obras actuais são sociais e até diretamente sociais” (1938, p.04), citando, entre outros, o exemplo do escritor regionalista brasileiro José Lins do Rego, “[...] analisando a transformação da propriedade rural no Brasil [...]” (1938, p.04). Isso tudo para combater os afeitos à opinião de Julien Benda em *A Traição dos intelectuais*, célebre livro que analisa (e critica) o engajamento literário. Dirige-se também aos “[...] artistas de ontem”, que, segundo o poeta, “continuam atónitos perante tantos preconceitos, clamando traição! Arte em perigo! [...]” (1938, p.04), referindo-se, ainda que sem nomeá-los, aos escritores da *Presença*.

É evidente que os autores presencialistas temiam pelo futuro da poesia diante de tantos imperativos a elas impostos, o que para Dionísio ainda não parecia problemático. Poucos anos depois, no entanto, o poeta lisboeta abandonaria o tom de enfrentamento, tendo se dado conta de que a idéia de arte que se formava no grupo literário em que despontou começava a se deturpar deveras, no combate, por exemplo, à arte moderna, especificamente o modernismo, entendido como sinônimo de decadência artística³⁵.

Joaquim Namorado, um dos mais combativos e empenhados poetas do grupo, dedicava-se a resenhas, estudos sobre literatura e à criação de novelas e poemas. Alves Redol e Jorge Amado são apontados como os dois grandes escritores do século XX em artigo de 1940, dois representantes do “Neo-Realismo”, tendência no romance cuja tônica, para

³⁴ Mas Cochofel, Namorado e Dionísio também chegaram a publicar na *Presença*.

³⁵ Em 1943, o poeta precisou publicar, na *Seara nova*, uma defesa de suas apreciações à arte moderna, a “Ficha 10” (1943a, p.190-191), que é uma réplica a colegas de grupo que criticavam sua avaliação positiva à arte moderna. Foi necessário que o autor refletisse acerca das propriedades estéticas de qualquer obra artística, que devem ser valorizadas ainda que esta não tenha intenções político-sociais, e que ele defendesse essa idéia. Este é apenas um exemplo de como o autor, com o tempo, foi se afastando da teoria neo-realista mais sociológica do que estética.

Namorado, é o “heroísmo da vida” (1940, p. 22 e 23). Suas palavras são indubitavelmente reflexos de uma filiação ao pensamento plekhanoviano, sobretudo no tocante à missão dos artistas. Ademais, o “heroísmo” figura também em seus escritos poéticos, e, em seu livro publicado no *Novo Cancioneiro*, é possível encontrarmos versos como “O meu sangue será a minha bandeira” (1945, p.63) e “Que o sol doire a tua vida heróica/ e se molde no teu corpo forte!” (1945, p.75).

Outro artigo, o elogioso texto ao romancista Armando Fontes³⁶ (NAMORADO, 1938, p.03), considerado pelo poeta um exemplo de neo-realista, analisa e exalta a temática e a história do romance, não lhe dedicando, porém, nenhuma linha para observações acerca do desenvolvimento formal da obra. Assim, é visível sua filiação ao tipo de abordagem “conteudista” (na verdade, temática) defendida no início do Neo-Realismo.

Entretanto, cumpre salientar que nenhum dos dois poetas do *Novo Cancioneiro* colocou-se, em seus artigos, de forma tão radicalmente impositiva como acontecia com outros colegas da vertente artística. Namorado, já em 1940, evitou o texto polêmico, preferindo a ele a explanação histórica dos movimentos literários, como é bem visto em seu artigo sobre o Modernismo português, publicado no número 281 do jornal *O Diabo*. Nele, o autor de *Incomodidades* faz uma análise da relação entre o Modernismo e os acontecimentos histórico-sociais do final do século XIX e início do XX, concluindo que a vertente artística apresentou duas posturas: o egocentrismo e o exotismo; porém, em nenhum momento Namorado (1994, p.240-250) usou de tom sarcástico ou polêmico ao abordar tais frentes artísticas, como era comum entre outros críticos filiados ao Neo-Realismo ortodoxo.

Quanto aos outros oito poetas divulgados pela coleção neo-realista de poemas – lembramos: Manuel da Fonseca, Fernando Namora, Sidónio Muralha, João José Cochofel, Carlos de Oliveira, Francisco José Tenreiro, Políbio Gomes dos Santos e Álvaro Feijó –, não tiveram participação tão ativa nas coordenadas teórico-críticas propagadas em *Sol nascente* e *O Diabo*, no final da década de 30.

Não houve, como vimos, um programa artístico de transformação formal nos textos citados; com relação à poesia, tanto a crítica neo-realista quanto alguns poetas publicados no

³⁶ Segundo Massaud Moisés (1980, p.334), é neste artigo de Namorado, de 31 de dezembro de 1938, que surge o termo “Neo-Realismo” para se referir à tendência literária que se tornaria célebre em Portugal.

Novo Cancioneiro concentravam suas preocupações nos temas e motivos, sem especularem, no entanto, sobre questões estruturais e formais.

Por isso, e também porque um dos assuntos privilegiados pelo grupo que então se formava era o ataque à poesia regiana, muitas análises de poemas efetuadas pelos jovens críticos, poetas ou não, detinham-se, sobretudo, no conteúdo, na paráfrase das composições, e não nas suas propriedades estéticas. Liam-se as criações regianas como mensagem de algo, e esse *algo* estava, segundo os neo-realistas, equivocado: era a exposição de um “eu” ególatra e idealista.

Dessa forma, a obra poética de José Régio era considerada paradigma de tudo o que os poetas da nova geração deveriam evitar: subjetivismo, egocentrismo, hipérbole do “eu”, preocupada com aquilo que é do indivíduo e não do coletivo (lembrando a crítica plékhanoviana ao “narcisismo” em poesia). Com efeito, a lírica regiana tornou-se o principal alvo de combates por parte dos jovens neo-realistas, ocorrendo o que Rosa Maria Martelo chamou de “configuração ideológica do antipresencismo” (1998, p.73). Nos finais dos anos 30, os ataques à revista, às obras presencistas e ao maior representante do grupo eram tantas, que, em 1939, a *Presença*, depois de um período de desaparecimento, ressurgiu com um edital cujas partes mais interessantes devemos reproduzir, para que se tenha idéia do alcance obtido pelas polémicas, já que o texto representa uma espécie de resposta aos ataques dos jovens críticos:

[A *presença*] Reaparece num momento histórico tão perturbado, que a alguns parecerá deshumanidade, mania, esta prova de atenção e amor às questões da arte, da crítica, da cultura, quando a questão social, a questão política e a questão económica deveriam, segundo êsses, absorver todo o interesse de todos. Ora este mesmo facto é revelador: como a ‘fôlha de arte e crítica’ *presença* – a revista *presença*³⁷ manter-se-á uma publicação de arte e crítica; uma revista especializada, portanto. Inútil e sem sentido virem acusá-la de ser... o que ela firmemente se propõe. (PRESENÇA..., 1939, p.01)

Ainda como resposta, desta vez mais evidentemente ao Neo-Realismo (veja a última palavra do texto), os editores da revista afirmam que continuarão a lutar por uma “arte humana”, mas que,

³⁷ Referência à mudança de apresentação do periódico, antes apresentado como “folha de arte e crítica” e, a partir deste número, como revista.

simplesmente, essa arte humana pela qual a presença lutou e lutará – não tem o significado ridículo que lhe dão os que só a si próprios e às suas próprias opiniões julgam humanos. Arte humana é para a presença toda a arte em que o homem se revela ou exprime, seja através de que seu aspecto fôr: A realidade humana é muito mais rica do que a fazem quaisquer espécies de fanáticos; principiando pelos fanáticos do real. (1939, p.03).

Com efeito, todas essas afirmações são respostas à série de ataques recebidos naquele mesmo ano, como o artigo de Álvaro Cunhal sobre Régio, publicado na *Seara Nova*, meses antes, e intitulado “Numa encruzilhada dos homens”, clara alusão ao livro do autor presencista, *As Encruzilhadas de Deus*. Para que entendamos bem essa proposta literária neo-realista embasada na temática e na análise simplificadora do conteúdo, é importante citarmos um trecho significativo do artigo que, ademais, recebeu a réplica de Régio, e gerou tréplicas, além de outros textos apoiando seja um, seja outro autor. Após escrever sobre a necessidade do poeta de abrir-se ao coletivo, aos acontecimentos circundantes – o que seria sinônimo de “arte humana” – e combater a atitude do poeta que se encerra na “torre de marfim”, afirma Cunhal:

“[...] eu tenho José Régio como um dos mais poderosos e capazes poetas portugueses contemporâneos – quanto ao potencial e capacidade de *expressão*. Tenho *As Encruzilhadas de Deus* como uma das mais vibrantes obras poéticas portuguesas contemporâneas. Mas tenho também José Régio, a sua poesia, o conteúdo da sua poesia, como uma expressão dolorosa da fuga, do cansaço, da renúncia, daqueles que não têm força e sensibilidade para permanecerem corajosamente onde se degladiam as multidões. A poesia de José Régio exalta uma posição (e até uma atitude) condenável, fracassada e decadente. Por isso deve ser combatida. [...]”. (1939a, p.286, itálico do autor)

Portanto, é na configuração da interioridade do eu-lírico que o autor do artigo vê todo o problema: a poesia deveria, pois, ser positiva, combativa, olhar para a “sorte dum mundo” (CUNHAL, 1939a, p.286) e não para o destino de um indivíduo.

O mesmo modo de análise “crítica” tinha sido usado por Mando Martins em 1937, na revista *Sol nascente*, em que fez um estudo das obras de Régio e Casais Monteiro. Embora Martins analise o aspecto formal em ambos, considerando-os até mesmo os “dois mais

originais poetas” da literatura portuguesa de então (1937d, p.13), sua visão a respeito do autor dos *Poemas de Deus e do Diabo* é negativa, porque vê em sua poesia a “[...] submissão do mundo ao eu do autor e a constante obsecação de si.” (1937d, p.13), terminando com a seguinte afirmação:

É pena que um poeta de tanto talento não construa numa ânsia mais universal, vibrando nos seus versos a inquietação do que é colectivo dentro de si, a angústia do homem que quer atirar aos outros o seu abraço social; e que olvide todas as lutas e aspirações do homem de hoje, mais massa do que em qualquer outra época, desorientado e dominado pela necessidade rápida de se decidir entre caminhos contraditórios que lhe prometem felicidade. (1937d, p.13)

E é, evidentemente, sob a mesma perspectiva de ambos que Rodrigo Soares dirige-se aos poetas, no trecho já citado de “A missão dos novos escritores”, considerando “inferiores o elogio do desinteresse, do desalento, da morte, da humilhação, e a descrição inútil dos momentos fúteis” e, continuando seu raciocínio, acrescenta que “os poetas terão de tentar reduzir o lirismo subjectivo borbulhante aos limites regradados de uma expressão adequada da vida que todos vivemos e das grandes realidades que nos esmagam ou nos erguem os corações” (1939b, p.01)³⁸. Cumpre ressaltar que, já em 1939, o autor do artigo dizia reconhecer em alguns jovens artistas essa nova poesia que então ele defendia.

Também é preciso afirmar que todo o repúdio da tendência literária, em sua teoria, pelo que era chamado então de subjetivismo, individualismo, misticismo ou, até, decadentismo, não foi, apenas, neo-realista, mas adere a pressupostos socialistas acerca da arte. Com efeito, é sob eles que Vladimir Maiakovski refuta o que chama de “raciocínios místicos sobre um tema poético”, defendendo, em seu lugar, a “abordagem” direta do “problema” (1991, p.47).

Enfim, os exemplos dos artigos de Martins, Cunhal e Soares são apenas três entre a série de críticas que se encontram na revista *Sol nascente*, em *O Diabo* e, eventualmente, na *Seara nova*. A partir de todas elas, é possível estabelecer uma unidade de pensamento sobre a

³⁸ Este apontamento dá ênfase ao real circundante em detrimento das manifestações poéticas da interioridade; porém essa “expressão” alardeada por Soares, expressão do real, poderia estar sujeita a uma tendência descritiva que muitas vezes sufoca a poesia, já que, como foi visto, lírica não comporta o descritivismo, mas uma linguagem sintética e ambígua.

poesia, entre os jovens teóricos neo-realistas, que está de acordo com todas as idéias mais polêmicas sobre a artes, veiculadas pelo grupo. O gênero poético, pois, deveria:

- cantar o sentimento coletivo, as realidades circundantes, o momento atual;
- rejeitar temas relacionados à interioridade como, entre outros, o tédio, o cansaço, a angústia, a tristeza, a saudade e a melancolia (considerados sinônimos de arte subjetivista, individualista, decadente, etc).
- fazer-se claro, com linguagem simples, sem artifícios formais que pudessem demandar esforço do leitor para a compreensão da “mensagem”. Em parte, tal projeto poder-se-ia apoiar na linguagem modernista, no coloquialismo e prosaísmo poéticos, contrapondo-se à linguagem rebuscada e rara de poetas simbolistas como Eugénio de Castro e Camilo Pessanha (este apresentando em sua poesia, inclusive, neologismos de difícil entendimento). Por outro lado, negando-se o uso aprofundado da linguagem modernista, tal qual o trabalho de metaforização singular, feito a partir de palavras comuns e corriqueiras, inovadas por seu uso no poema (como acontece em Sá-Carneiro ou Pessoa), a poesia neo-realista incorreu no equívoco de usar frequentemente determinados vocábulos representando a “mensagem” desejada. Deste modo, certos poetas acabaram repetindo-se uns aos outros, e a polissemia característica da lírica tornou-se minorada.

Embora não seja sistematizado, este é o embasamento teórico da poética neo-realista; se a **poética**, segundo Pareyson, “[...] traduz [o gosto do artista] em termos normativos e operativos” (2001, p.18), o que significa que ela, mais do que um programa ou as idéias sobre as artes é imanente às obras, será possível averiguar que procedimentos reiterados na poesia do *Novo Cancioneiro* denunciam alguma unidade entre poetas do grupo, seguidores, então, de uma poética, embora esta não tenha sido proposta de forma sistemática.

Um exemplo disso está no uso repetido, em vários textos poéticos da vertente, de palavras que acabaram denotando o ideal político-social cantado. “Sol” é frequentemente sinônimo de abertura política, de um futuro novo, ou da clareza com que se podem enxergar as coisas (o título da revista *Sol Nascente* aponta também para esse vislumbre de um futuro novo)³⁹, em confronto com “noite”, que é o momento ditatorial em que os poetas viviam;

³⁹ Deste modo, é possível opor “sol” – e toda a clareza e luz que a semântica da palavra apresenta – ao próprio “subjetivismo” poético atacado pelo Neo-Realismo, posto que este está relacionado à obscuridade do idealismo, enquanto a poética então proposta deseja-se clara, realista. A “iluminação” que a palavra “sol” representa nos textos poéticos também pode remeter-nos ao Iluminismo. Destacamos ainda que o vocábulo é frequente na

“olhos” aparecem muitas vezes em forma de metonímia, com sentido visionário: neles estão representados esses homens engajados que “enxergam” um futuro melhor através da luta, ou que vêem o que os outros não vêem, no sofrido tempo presente; “grito” é outra palavra corriqueira, que expressa a libertação da voz poética (libertação, inclusive, em relação à censura) e também o tom de revolta.

Exemplos são vários; como o uso simbólico de “sol” (e “noite”) em versos de Álvaro Feijó: “Desanimado,/ olhou o Sol de frente/ e encontrou novidade/ no caminho da luz” (1941, p.90); Joaquim Namorado: “Deixa que o sol rasgue as vidraças,/ e vem correr a aventura/ de cada instante/ na vida de cada hora” (1941, p.59); Manuel da Fonseca: “O sol andando lá fora,/ fazendo lume nos vidros/ [...] e a gente pràqui fechados/ na penumbra das paredes” (1969, p.106), e a “noite” de Fernando Namora: “Veio a noite: mão gigante e silenciosa que passou./ veio a noite e o povo inteiro dorme” (1941, p.25)⁴⁰.

A utilização simbólica da palavra “olhos” está, entre muitos outros, nos versos de Sidónio Muralha: “Vós que tendes os olhos profundos e abertos/ vós, para quem não existe batalha perdida” (*apud* TORRES, 1989, p.370); de Joaquim Namorado: “Mas nossos olhos de Esperança, nossos olhos confiantes, podem distinguir o porto!” (*apud* TORRES, 1989, p.183); de Álvaro Feijó: “Ânsias de fome! Olhar que vê distâncias” (1941, p.80) e “Olhos, olhai em frente!” (1941, p.109); e de Mário Dionísio – com a presença também do “sol” –: “Um dia, sei-o bem/ os campos ficarão eternamente floridos/ [...] Eu próprio nunca mais farei baixar as pálpebras/ e deixarei que o sol me inunde bem, nos olhos” (DIONÍSIO, 1941, p.48). Note-se que, em todos os exemplos (e é comum na poesia do grupo), “olhos” estão despertos e têm conotação positiva.

Quanto à palavra “grito” e a significação por ela implicada, será visto adiante seu desdobramento no próprio tom dos poemas neo-realistas, mas, por enquanto, verifique-se sua presença em Dionísio: “Partir para a pátria instável onde o grito salta da veia” (1941, p.60), em Namorado: “Abafai meus gritos com mordanças,/ maior será minha ânsia de gritá-los!” (1941, p.63); e Muralha: “Estou convosco, definido e preciso/ erguido ao alto com um grito

poesia de João José Cochofel, mas, como mostraremos nas análises, seu sentido é menos evidentemente político-social, apontando para uma postura diante a vida.

⁴⁰ Saliente-se que os versos apresentados apresentam os verbos na terceira pessoa do singular, na segunda pessoa (no modo imperativo), ou no plural “a gente”, o que denuncia outras marcas do neo-realismo poético, a adesão, o imperativo ou a voz coletiva, que serão abordadas adiante.

de guerra” (*apud* TORRES, 1989, p.370), além de surgir nos versos de Runo Fraga, poeta neo-realista publicado em *O Diabo*: “nossa Bandeira ao alto grita/ no bafo do respirar brutal das multidões épicas” (FRAGA, 1937, p.10)

Posterior às renovações formais e também de nível metafórico e simbólico sofridas pela lírica lusitana desde o Simbolismo, e, sobretudo, na geração de *Orpheu*, é fato que esse comunismo de palavras-símbolo podia soar a pouca invenção e a perda de singularidade em favor de uma crença compartilhada. Do mesmo modo, pode indicar a adesão dos poetas a uma poética própria da tendência literária que então se formava, adesão esta comprometida com a simplificação de certos sentidos, no poema, através da recorrência simbólica. Ela compromete a polissemia, fator fundamental na criação poética, conferindo às palavras das composições fins e idéias previamente identificáveis.

Enquanto no romance a poética neo-realista inicial repercute de maneira mais autêntica, por exemplo, na ausência de análise psicológica das personagens, em favor das análises de problemas sociológicos, no sentido de coletividade dado a elas, que se reflete, inclusive, nos títulos das narrativas – *Gaibéus*, no plural, bem como no romance de Carlos de Oliveira, *Pequenos burgueses*, e também o substantivo coletivo “malta”, da novela de Fernando Namora –, na poesia reconhecida como neo-realista, determinadas estratégias problematizam a criação estética.

Com efeito, a narrativa é o gênero em que o engajamento literário se dá com maior naturalidade, conforme lembra Jean Paul Sartre em *Que é a literatura?* Já se apontou que o filósofo francês exclui o gênero lírico da literatura em que cabe o compromisso político-social; em contrapartida, para ele, “a arte da prosa se insere sobre o discurso, sua matéria é naturalmente signifiante: vale dizer, as palavras não são, de início, objetos, mas designações de objetos [...]” (SARTRE, 2004, p.18); o que justifica, de acordo com sua reflexão, o romance, o conto, ou qualquer forma de narrativa engajada, enquanto a natureza particular da arte poética – Sartre lembra: “materialidade da linguagem”; “significado absorvido pelo aspecto sonoro ou visual da palavra”, etc (2004, p.14) - não lhe imprime tal tarefa.

Portanto, os próprios fundamentos da lírica impediriam-na de resultar nos preceitos postulados pelo grupo neo-realista, a não ser que os poetas tentassem desvencilhar-se deles. A estudiosa Rosa Maria Martelo desenvolve a teoria da “aporia do livro a haver” (1998, p.117), constatando que muito do que se divulgou nas linhas teórico-críticas da nova vertente não se

concretizou na prática poética do grupo. Martelo afirma: “[a] poesia neo-realista sofreu as consequências perversas do que foi provavelmente a sua maior utopia e a sua maior revolução (falhada): a de ter acreditado na possibilidade de uma poesia rasa ao alcance de todos”. (1998, p.124). E, continuando, a autora constata ainda que “[deste] equívoco se alimentaram algumas vivências poéticas sem consistência criativa que muito contribuíram para diluir os contornos das obras efetivamente criadoras” (1998, p.125).

As consequências de uma poesia que se enquadrasse na poética neo-realista divulgada nos meios da imprensa literária seriam, então, duas: ou ela não atingiria os propósitos do grupo, devido a sua própria natureza (lírica); ou, em contrapartida, reduziria sua dimensão estética, incorrendo nos “equívocos” citados por Martelo. Os dois casos se deram no Neo-Realismo, pois, na verdade, sem preceitos formais, o grupo foi heterogêneo, na medida do possível, ou seja, na medida em que cada um dos escritores de poesia da vertente fosse realmente poeta ou estivesse apenas tentando encontrar na poesia função que não lhe é própria.

É no plano estrutural e formal dos poemas que se encontra a maior variedade; os poetas do *Novo Cancioneiro* e outros autores relacionados à vertente usavam procedimentos variados, alguns preferiam o verso livre, mas também houve Manuel da Fonseca, cuja poesia tendia para formas mais populares (como os versos em redondilha); recursos sonoros como rimas, aliteraões e assonâncias não são utilizados de forma sistemática e em demasia, mas surgem em certos poemas; as estrofes podem ser mais longas ou curtas, e, em geral, contém número desigual de versos. O “espraçamento” da composição poética, tendência para a expressão incontida (figurando poemas longos) a que alude Fernando Guimarães (1988, p.10) é uma herança presencista nesses autores⁴¹, mas há em Carlos de Oliveira e João José Cochofel, bem como em determinadas composições de Namorado ou Tenreiro, poemas breves e concisos (em Cochofel, torna-se uma das principais características de sua poesia).

Porém, contando-se todos os poemas da coleção, há saldo positivo para as composições mais longas e livres de concisão formal, o que parece sinal de uma maior vontade comunicativa nesses autores. Fernando Guimarães alude à “amplificação verbal” (de raiz presencista) como modo de “contestação e veemência” (1988, p.11) nos poetas do grupo,

⁴¹ Guimarães, em outro estudo, refere-se também a “[...] uma fundamental unidade de estilo, uma expressão comum” (1969, p.116) entre presencistas e os autores do *Novo Cancioneiro*, o que, de fato, há, conforme ainda atestam outros estudos, como o de Rosa Maria Martelo (1998).

o que condiz com o procedimento lógico mais ao gosto da prosa. Com efeito, há tendência para a descrição e a alusão na poética neo-realista, o que torna mais longos e conceituais muitos versos do grupo.⁴²

Foram citadas as palavras de Martelo sobre o “livro-a-haver” e a incompatibilidade entre os planos teóricos do grupo e a poesia realizada em seu cerne; porém ainda que pese a heterogeneidade da criação poética neo-realista, a comunhão de palavras-símbolos e de temas e motivos dão-lhe um caráter menos “criativo”, para usar termo da própria estudiosa portuguesa. Mesmo autores de poesia cujas obras poderiam ser alvo de maior interesse, como Políbio Gomes dos Santos ou Sidónio Muralha – ou até o Carlos de Oliveira da primeira versão de *Turismo* – renderam-se às simplificações simbólicas e à retórica do grupo, que adiante se descreverá⁴³.

Por isso, é possível afirmar que há poemas neo-realistas configurando, de alguma forma, os postulados da vertente. Antes mesmo de os autores neo-realistas decidirem-se pela publicação de sua coleção poética, o *Novo Cancioneiro*, composições visivelmente relacionadas aos seus pressupostos já apareciam no jornal *O Diabo* e em *Sol nascente* (e até na revista lisboeta *Seara nova*). Algumas, de poetas que depois não publicariam no *Novo Cancioneiro*, como José Gomes Ferreira e António Ramos de Almeida. Entretanto, cumpre ressaltar que os veículos impressos atrelados aos membros do novo realismo não se detinham apenas em poetas *engagés*, ao menos nos seus primeiros anos, expondo poemas de direções distintas, tanto da literatura portuguesa como da brasileira, com nomes de autores consagrados em ambas, e de novatos, como João José Cochofel e Mário Dionísio.

⁴² Esse descritivismo torna-se problema para a poesia neo-realista, em desacordo com a tendência à concentração e à revelação próprias da lírica. *Terra*, de Fernando Namora, é um grande exemplar desse uso da descrição em detrimento da revelação por intermédio da metáfora e da síntese poéticas. Os primeiros versos do livro são: “Lá em cima, o campanário branco e o galo dos ventos./ A torre deve dez metros de altura ao brasileiro de Casais./ Meu avô doou um pedaço de quintal. Os outros fizeram o resto” (1941, p.11), em que se observa a descrição que perpassa toda a obra.

⁴³ Quando o poeta Mário Dionísio, em 1950, publica os poemas de *O Riso dissonante*, é acusado de hermetismo e “falta de assecibilidade” por Armando Bacelar, que assinava Carlos Relvas (*apud* Martelo, 1998, p.123). Com efeito, há uma visível diferença de “criação” entre os versos de *Poemas* (do *Novo Cancioneiro*), que conformam grande parte dos “símbolos” comuns aos poetas do grupo, além do tom panfletário, e o livro de 50, cuja poesia continua sendo social, mas de um modo muito mais denso, com um trabalho de linguagem mais apurado (e está exatamente nesse trabalho a manifestação social de seus versos). Nele, Dionísio é, de fato, um poeta que vê na linguagem a possibilidade de manifestar concretamente e artisticamente o que vê como essencial para ser cantado, sem tomá-la como instrumento em favor de uma causa. Aludiremos posteriormente mais uma vez a este caso emblemático de alteração de uma poesia mais militante a uma lírica social.

Quanto à poesia mais visivelmente militante, ainda em 1937, em seu décimo sexto número, a revista do Porto publicou o seguinte texto (sem título), de Runo Fraga:

Poetas Camponeses
cantai a Beleza produtiva da Terra
sôbre o dorso dos Tractores canoros e das Debulhadoras mecânicas
ao ritmo da Epopéia metálica das alavancas de Aço

como se todos os Homens
sendo Homens fôssem Heróis
VIVEI ENERGICAMENTE.

(1937, p.07).

O autor vale-se da mesma exploração imagética comum ao futurismo: as máquinas, o aço, o metal; no entanto, não enfoca o ambiente urbano tão exaltado pela corrente iniciada por Marinetti; antes, louva o uso da máquina do campo, e, sobretudo, seu trabalho. Assim, emula o modo poético da corrente de vanguarda, tomando a “Beleza produtiva da Terra” como tema de canto, opondo-a à Beleza da arte, improdutiva e sem finalidade prática, e fazendo uma analogia entre a escritura do poema e o trabalho do camponês: o canto harmonioso de tais “poetas” acontecerá “sôbre o dorso dos Tractores” e das “Debulhadoras mecânicas”, e sua obra acontecerá de forma épica, “ao ritmo da Epopéia metálica”, ou seja, essa imagem do trabalho das máquinas no campo que lhe recorda uma “epopéia”. Note-se que essa primeira estrofe soma dois universos: o poético e o agrário, como se a poesia pudesse germinar, tal qual a terra.

O terceiro verso é bastante ritmado, sonorizando o “ritmo” proposto no poema, com quase todas as sílabas tônicas compostas pela letra “o”: “sôbre”; “dorso”, “Tractores”, “canoros”, “Debulhadoras”; além do que, tanto neste quanto nos versos anterior e posterior, vê-se que o poeta preferiu palavras paroxítonas (com poucas exceções), o que também corrobora a impressão rítmica.

Essa subversão do espaço – o campo, em vez de a cidade – denota a inclinação neo-realista para o enfoque dado ao camponês, como se vê em vários romancistas e também em poetas como Manuel da Fonseca e o Carlos de Oliveira da primeira versão de *Turismo*.

O convite (ou apelo) ao poeta tem um fundamento: a visão heróica de “todos os homens”. Os “camponeses” são exaltados como predicativos de “poetas”, assimilando-se, assim, duas “classes”: a dos literatos e a dos homens do campo, todos “homens” e, conforme a segunda estrofe, “heróis”, chamados à mesma função: “VIVEI ENERGICAMENTE”.

As letras maiúsculas do último verso transformam-no em norma, em propaganda, em panfleto: “vivei energicamente” é um apelo aos “poetas camponeses” (inseridos no poema pelo vocativo, que, por si só, é já uma espécie de “chamado”), e esse é o objetivo cantado pelo poema.

Evidenciam-se nele alguns pontos que serão sempre explorados nesta literatura, sobretudo na lírica: além da exaltação do campo – de explicação social, já que os operários tão aclamados e chamados à luta pelo comunismo – e pela arte dele derivada – eram minoria em Portugal, país em que os “proletários” eram, na verdade, camponeses –, o uso do modo imperativo do verbo, em tom propagandístico ou combativo; o apelo ao “poeta”, o chamado ao autor de poesia, o sentido de coletivismo (“todos os homens”). Além do mais, a exaltação do canto épico (“ao ritmo das Epopéias metálicas das alavancas de Aço”) aponta um problema: a dificuldade de se explorar na lírica tais temas e motivos.

Assim, são as próprias situações debatidas nos textos teóricos que alguns poemas trazem à luz; neste caso, a temática poética e a função do poeta. A própria função da poesia é questionada pelo poeta de geração anterior (mas profundamente identificado com o movimento literário) José Gomes Ferreira, em composição exposta nas páginas de *O Diabo*, em 1939. Com o título “Didáctica”, seu autor, então mais experiente do que os jovens colegas do grupo que alvorecia, demonstra, ironicamente, a consciência de uma criação desejada para ensinar seu leitor.

Didáctica

Extraí do todos-os-dias
o hoje de tôda a gente
até ao fim do mundo.
- quando o sol gelar
a última eternidade!

Procura, nas lágrimas recentes,
os olhos que hão de chorá-las
daqui a dez mil anos!

Embala, amanhã, nos braços dos outros,
a criança esquecida
que foi agora atropelada
por mil automóveis
em todas as ruas do mundo!

E lembra-te da morte de Sócrates
que continua a morrer, sem descanso,
ontem e sempre!

(1939, p.05)

As quatro estrofes do poema, em que se misturam versos de medidas diferentes (de quatro a dez), expõem uma espécie de tensão temporal que só a linguagem poética é capaz de condensar. Com efeito, do “todos-os-dias” pede-se o “hoje de toda a gente/ até o fim do mundo” (note-se o sentido coletivo do imperativo); do que é “recente” (as “lágrimas”), demanda-se uma perspectiva para o futuro, “daqui a dez mil anos”; na terceira estrofe, o oxímoro produz mais de perto a tensão, que compreende o “amanhã” e o “hoje” da “criança atropelada”; e, enfim, agora, no momento presente, o imperativo é que se lembre da ininterrupta “morte de Sócrates”, “ontem e sempre”.

Assim, as palavras do poema retiram-lhe a carga momentânea do modo imperativo, que é sempre atual, dando-lhe sentido de constância, continuidade. A composição transforma os acontecimentos mais corriqueiros (“todos-os-dias”), o sofrimento de agora, em algo corrente que precisa ser alterado, e apela para a memória do destinatário – atente-se para o imperativo, “lembra-te” –, que, ao recordar Sócrates e sua condenação e morte políticas, pode ter a consciência despertada.

Além do modo imperativo nos verbos iniciais das quatro estrofes, o apelo dos versos encontra-se também na hipérbole (“toda a gente”, “dez mil anos”, “mil automóveis”, “todas as ruas do mundo”, “sempre”), bem como nas exclamações, ao final de cada estrofe, transformando a prática do ensinamento contido na “didática” do poema em algo urgente.

Da mesma forma, o jogo aberto pelos vocábulos relacionados ao tempo, a tensão entre o ontem, o hoje e o amanhã, também revela o futuro que pode ser alterado somente diante da correspondência daquele que possa ser o destinatário do canto. Entre o “agora” e o “amanhã” forma-se uma espécie de totalidade e correspondência e, embora os versos não mencionem

seu destinatário, a “didáctica” remete o leitor à retórica poética, aos postulados de como se fazer poesia. Assim, essa sugestão de totalidade ou correspondência proporcionada pelas tensões temporais no texto, e a evocação de uma idéia de permanência (“ontem”, “hoje”, “todos os dias”, “amanhã”, e “sempre” – última palavra do poema, muito importante) pode se relacionar à arte (poética, aqui), singularmente capaz de misturar e sobrepor tempos e universalizar-se, como o poema também parece apontar nas duas ocorrências do vocábulo “mundo”.

Note-se que, dessa maneira, o poeta retira do texto lírico qualquer relação espaço/temporal marcada, circunstancial ou contextual, obtendo, pelo que a estrutura e o uso das palavras **revelam**, maior projeção para os versos do que um poema como o de Runo Fraga, cujo sentido de ordem e militância são evidenciados.

Mas, embora possua estrutura mais complexa do que o texto poético visto anteriormente, “Didáctica” compõe-se também de elementos relacionados ao Neo-Realismo poético, como o apelo ao senso coletivo; o “sol”, símbolo da libertação político-social (no poema, encobrindo sentidos como a razão, em conflito com a crença na eternidade: “quando o sol gelar/ a última eternidade”); e a projeção para o futuro, que, neste caso, será o mesmo, se não houver resposta da parte do destinatário, embora, se este segue as instruções do poema e “embala” a “criança atropelada” será “nos braços dos outros”, ou seja, há como existir continuidade, permanência das ações despertadas em quem lê o poema e o segue.

Cumprе ressaltar que essa não é uma composição que o poeta publicou em livro. Tendo reunido suas dezenas de poemas em coletâneas somente em 1945, Gomes Ferreira não inseriu “Didáctica” em nenhuma delas. É possível que o próprio título do poema, de modo irônico – de uma ironia sutil cultivada por esse autor – revele que sua existência não se daria por meio de uma obra literária, mas como ensinamento premente⁴⁴. Da mesma forma, o título escolhido demonstra a autoconsciência do poeta em relação a certas críticas que a composição poderia vir a sofrer, por seu caráter “pedagógico”; a ironia está, pois, na antecipação da resposta às recepções negativas que o texto poderia sofrer, antecipação que é marca da moderna autoconsciência crítica.

⁴⁴ Outra composição do autor exposta no mesmo número e página de *O Diabo*, “Polêmica”, cujo feitio é mais didático do que esta, também não está em nenhum de seus livros.

Outro poeta a aparecer nas páginas da imprensa neo-realista (também como crítico) era António Ramos de Almeida. Foi um autor mais comedido nos comentários críticos acerca da arte, cuja obra poética é curta, e, em 1938, publicou a primeira de suas três coletâneas, significativamente chamada *Sinal de alarme*. Um exemplo do comprometimento da poesia neo-realista com os pressupostos da vertente, anteriormente expostos, está em “Atitude”:

Minha estética desprezou a forma
E deixou-se abandonada
Ao “élan” dos conteúdos.

Tudo seria disfarce
Se quisesse enjaular minha loucura.
Teria um pobre leão domesticado
Com o falso ar de anomalia.

(1938, p.41).

Note-se que a primeira estrofe é como que uma antecipação da figuratividade criada na segunda, que funciona como alegoria – “representação ‘corporificada’ de um conceito abstrato por meio de um signo, uma descrição, uma pequena seqüência narrativa” (CANDIDO, 1996, p.85). É a afirmação de uma poética do conteúdo, ao modo tratado pelos colegas de grupo do autor.

Na segunda estrofe, o poema alegoriza a situação abstrata que é o artesanato poético em confronto com a inspiração. Tal situação já fora explicada nos três versos anteriores; o que se expressa como “élan dos conteúdos” demonstra bem a confusão neo-realista entre conteúdo poético e temas e motivos; é a partir deles, do arrebatamento que toma o sujeito lírico/ poeta, que sua poesia se configura, aparentemente sem cuidado algum.

A “loucura”, como se sabe, é uma musa, uma inspiração, transborda no texto poético ou é “domesticada” por seu autor, que seria, neste caso, um “poeta artesão”. Assim, a segunda estrofe coloca o leitor no conflito entre arte inspirada e arte fruto de exaustivo trabalho formal, mas de um modo figurado: o “leão domesticado / Com falso ar de anomalia” alegoriza a poesia formalmente mais apurada, como, por exemplo, a do Simbolismo. A “anomalia” é uma crítica às poéticas cujos procedimentos formais são sobrevalorizados; em detrimento

desse trabalho estático com a palavra, o poeta escolhe uma “atitude”, título da composição, vinculado à ação.

Não há hermetismos ou formas mais apuradas no texto do autor; o ritmo corre ao sabor da lógica das afirmações, porém, também não se pode dizer que seu discurso poético seja absolutamente de fácil acesso e compreensão. É, na verdade, um metapoema para poetas ou críticos.

Ramos de Almeida dialogou também, em muitas composições, com a *Presença*, geração literária de que o Neo-Realismo poético pouco conseguiu libertar-se, formalmente, embora a criticasse imenso. No poema “Destino”, espécie de réplica à poética do autor de *As Encruzilhadas de Deus* é evidente: “Se eu tivesse, na minha estrada, só duas encruzilhadas/ E o trabalho fosse escolher o leteiro [...]” (1938, p.15).

E, ao modo daqueles que posteriormente publicariam na coleção *Novo Cancioneiro*, cantou as amarguras dos miseráveis e excluídos, como porta-voz de uma minoria sem voz: “Vou vaguar por essa noite/ Procurar um mendigo que não durma/ e trazê-lo a dormir na minha cama” (1938, p.36).

Cumprе ressaltar que, curiosamente, opondo-se à poética vista como “arte pela arte”, autores do Neo-Realismo poético criaram composições cujo tema era a própria poesia. Segundo Carlos Reis, o novo realismo lusitano produziu muitos metapoemas (à exemplo de Runo Fraga e Ramos de Almeida), sempre com sentidos de manifestos, em que as coordenadas se resumem no “falar pelos outros” e “cantar o coletivo” (1983, p.77). A poesia, então, continuava a cantar a si própria, mas, desta vez, de maneira menos densa e destituída de reflexões acerca da linguagem; fundamentada em propósitos temáticos e de convocação à adesão, manifestou “pendor fortemente afirmativo”, em alguns poetas, e “comportamento didático”, em outros (REIS, 1983, p.470). Este é um dos motivos pelos quais despertou menor interesse para a crítica.

2.3.1 O *Novo Cancioneiro*

A coleção de poemas elaborada por jovens autores portugueses da década de 40 não seguiu um plano artístico ou formal. Quando interessa à crítica conhecer os pressupostos da

vertente poética que então surgia, é necessário recorrer aos textos teóricos outrora citados, seja de alguns dos poetas (Dionísio, Namorado), seja de seus colegas de grupo. Assim, coube a cada um dos dez poetas do *Novo Cancioneiro* escolher a sua forma de adesão, pois é certo que com a publicação pretendiam manifestar uma nova poesia, de acordo com os pressupostos teóricos e filosóficos do Neo-Realismo.

Entre os dez nomes publicados pela coleção poética neo-realista, três dedicaram-se com maior frequência à arte poética: Mário Dionísio (1916-1995), João José Cochofel (1919-1982) e Carlos de Oliveira (1921-1981). Dentre eles, somente Cochofel publicara antes duas coletâneas, e Dionísio apenas expusera algumas composições em jornais e revistas (inclusive a *Presença*).

Os poetas Joaquim Namorado (1914-1986), Sidónio Muralha (1920-1982), Francisco José Tenreiro (1921-1963), Manuel da Fonseca (1911-1993) e Fernando Namora (1919-1989) tiveram carreira poética menor (em quantidade de livros de poemas); o autor de *Aviso à navegação* publicou três livros de versos, a coletânea da coleção da década de 40 foi o primeiro; Namora, que antes do *Novo Cancioneiro* havia lançado duas coletâneas poéticas (*Relevos*, de 1938 e *Mar de sargaços*, de 1940), acabou se destacando como ficcionista, como é sabido, com uma série de narrativas publicadas; este é o mesmo caso de Manuel da Fonseca, cuja obra poética, que estreou em 1940, com *Rosa dos ventos*, não foi extensa; Muralha, tendo iniciado a carreira poética em 1941, com *Beco*, dedicou-se, no Brasil, à poesia infantil, e a livros de contos ou poemas de menor projeção; e Tenreiro, poeta de São Tomé e Príncipe, além de *Ilha de nome santo*, escreveu apenas mais um livro de composições poéticas (*Coração em África*). Políbio Gomes dos Santos (1911-1939) e Álvaro Feijó (1916-1941), enfim, tiveram suas obras neo-realistas publicadas postumamente.

O fato de apenas três artistas terem se debruçado com mais constância sobre a arte poética pode sinalizar sua maior tendência para a lírica, e, em contrapartida, os outros autores, sem terem abandonado totalmente o gênero, confirmaram nele, sobretudo através da publicação no *Novo Cancioneiro*, seus anseios participativos e militantes. Joaquim Namorado representa bem essa postura: voltado para as artes, crítico empenhado dentro do ambiente literário do qual fez parte, pensador e prosador, sua poesia foi, sempre, aquela em que as “incomodidades” (título de um de seus livros) relacionavam-se ao quadro histórico em que se inseria. Com efeito, o resumo de sua poética o faz Eduardo Lourenço:

É a sua poesia clara, imperativa, sem simbolismos complicados, nem complexos, sem esteticismo, mas não sem perfeita consciência dessa voluntária ausência, pois ela lhe servirá precisamente de tema. A tentação perfila-se de a relegar para uma espécie de didactismo lírico com acentos de epopéia ou de a confirmar nos limites de uma edificação de novo estilo, eco repetido de uma consciência ideológica à prova de bala, mas de suspeito ou escasso interesse poético. (1983, p.89)

O autor de *Sentido e forma na poesia neo-realista* tenta salvar Joaquim Namorado de ambas as situações, mostrando a importância de sua poesia enquanto obra de “transmutação” da geração presencista para a neo-realista; porém, como mostra o ensaio do autor, isso se dá no nível temático, mas não tanto nos aspectos formais – que, aliás, foram bastante criticados por Adolfo Casais Monteiro, em texto de recepção crítica imediata a *Aviso à navegação*⁴⁵. Ademais, Lourenço destaca a tendência irônica e sarcástica dessa obra. À parte essas considerações, sutilmente o autor aponta o problema da dimensão ideológica de seus versos; analisando diversos poemas, constata que, neles, a “poesia sucumbe” (1983, p.90); ou afirma que “[a] qualidade poética não é das mais altas [...]” (1983, p.118); designa a linguagem de um de seus poemas como “pouco transfigurante” e “mais alusiva do que criadora” (1983, p.135); comentando outro, diz que o poeta não resiste às “tentações do explícito”, que deixa em seus textos certo tom redundante. Ora, a redundância apontada por Lourenço é aquela “redundância negativa” para a poesia, segundo se expôs anteriormente⁴⁶, com base em observação de Melo e Castro. Ademais, a alusão e a escassez de transfiguração apontadas pelo crítico também se confrontam com os traços imanentes à lírica, como a síntese e a metáfora, vistos outrora.

Enfim, o autor de *Pessoa revisitado* chega ao final do ensaio concluindo que, até o fim, a poesia de Joaquim Namorado foi “engagée”, “intencional” (1983, p.139); e tenta minimizar os efeitos desse fato (após afirmar que a imaginação, nesta poesia, é quase nula) com o seguinte parecer:

⁴⁵ Não pesa o fato de Casais Monteiro ser da geração presencista, atacada pelos jovens neo-realistas (mesmo porque o poeta de *Sempre e sem fim* tinha a simpatia de muitos membros do grupo). Suas recensões são sempre objetivas, notando defeitos estéticos na obra de Joaquim Namorado (1977, p.259-262); e também em *Rosa dos ventos*, de Manuel da Fonseca (1977, p.255-258). Em contrapartida, sua avaliação de *Beco*, de Sidónio Muralha (1941), obra anterior a que o poeta publicaria na coleção neo-realista, é muito positiva (1977, p.260).

⁴⁶ Explicamos o termo na primeira parte do presente trabalho, a partir da página 28.

[...] É a vontade, o imperativo militante, a seriedade ética que a determinam. Na medida em que a poesia se concilia com um propósito puramente racional, em que a autonomia da imagem se pode sacrificar ao verbo é que ela existe. Essa medida, por definição, não pode nunca ser grande. (1983, p.139).

Ora, essas considerações de Eduardo Lourenço caracterizam aquele que talvez tenha sido o poeta mais empenhado (no sentido político-social) do Neo-Realismo inicial; comprometido com suas crenças ideológicas de esquerda, comprometido com o “povo”, comprometido com a vontade de trazer, pela poesia, a palavra salvadora e combativa, algumas vezes em detrimento da função criadora da arte.

Com efeito, tomando-se como objeto de reflexão somente as obras publicadas no *Novo Cancioneiro*, reconhecidas como “poesia neo-realista”, é possível ler nelas uma espécie de ‘gradação’ do discurso empenhado política e socialmente; gradação que tem, em um pólo, Joaquim Namorado e, em outro, João José Cochofel. Rosa Maria Martelo também os coloca em dois extremos, em relação à circunstancialidade em seus poemas, e conclui que, no caso de Cochofel, esse traço circunstancial possui dimensão bastante diferente do que ocorre em Namorado, cuja “[...] circunstancialidade é definida por vectores eminentemente sociais e políticos, desenhando o empenhamento intervencionista característico da literatura de tendência” (1998, p.116). Ou seja: como se verá na posterior análise da obra do poeta de *Sol de agosto*, a lírica não se torna circunstancial, mas o real circundante é motivo para sua confecção; diferente do que acontece com o autor de *Aviso à navegação*, que, através de convites ao combate, encerra seus poemas em circunstâncias de revolta (ou revolução) e de resposta ao contexto: “A seara está madura, segador,/ aguça a tua foice!” (1945, p.64) – uma referência evidente ao símbolo do comunismo, composto pela foice e pelo martelo –; “Armas do teu combate:/ alavancas, martelos e bigornas,/ serras, puas, escopros!/ Ó mocidade, parte cantando!” (1945, p.75).

Dentro dessa linha gradativa em relação ao discurso ideológico de esquerda marxista, os outros oito poetas do *Novo Cancioneiro* apresentam tonalidades diferentes de engajamento; porém, há alguns pontos em comum entre as obras, manifestados em seus tons, seus temas e motivos e também em seus níveis simbólicos, lexicais e semânticos.

Conforme já se afirmou, determinados vocábulos têm preferência entre os poetas da primeira vaga neo-realista; palavras como “sol”, “noite” e “olhos” figuram, em vários poemas, os mesmos sentidos, relacionados, sempre, ao circunstancial, ao compromisso poético, à militância, enfim, à ideologia neo-realista. É possível ainda enumerar tantos outros, não tão usuais como os citados, mas compartilhados entre os poetas com a mesma carga semântica: o verbo “partir” – sempre simbolizando a atitude de mudança radical diante dos acontecimentos –; elementos do vocabulário marítimo, como o navio, as embarcações, o comandante, as tormentas, o ato de “tomar o leme” e “seguir em frente”, como ocorre em Joaquim Namorado e Álvaro Feijó, com nítido sentido de ação social.

Cumprе ressaltar que, em dois poetas, Carlos de Oliveira e Francisco José Tenreiro, o “sol” não cumpre a mesma simbologia constatada nos demais autores, mas é utilizado em seu sentido denotativo, referindo-se à sua realidade de calor, queimando a pele de trabalhadores; portanto, ao contrário do que acontece em outros autores do *Novo Cancioneiro*, o “sol” não tem conotação positiva (libertação, luz, clarão da razão, descoberta da realidade), mas negativa: “Negro/ para quem as horas são sol e febre” (TENREIRO *apud* TORRES, 1989, p.393); “Sol em gume/ no dorso e na face” (OLIVEIRA, 1942, p.43). Contudo, trata-se de um significado bastante vinculado à questão social, como também acontece nos seguintes versos de *Terra*, de Fernando Namora: “Eles não contam a fome nas ceifas,/ não dizem o sol embraseando-lhes a carne” (1941, p.26).

No entanto, enquanto em outras obras do grupo a palavra “sol” funciona como um símbolo redundante, em Oliveira, Tenreiro e no exemplo de Namora, ela configura referência ostensiva, em tom de denúncia, como também ocorre com as menções à colonização, marcante em *Turismo* e *Terra de santo nome* (com maior ênfase em Tenreiro). Elas surgem em composições de crítica ao capitalismo e ao colonizador, e a escolha semântica é evidenciada nas menções das moedas dos países capitalistas ou nos nomes em inglês⁴⁷:

⁴⁷ Leiam-se os versos, e veja-se que os dois autores de poesia estavam engajados, como bem notou Alexandre Pinheiro Torres, na visão de “negritude como anticapitalismo” (1989, p.67). O poeta que melhor a representou foi Francisco José Tenreiro, e é na análise de seu livro, *Ilha de Santo Nome* (1942), que o crítico explica melhor a origem e a definição da expressão “negritude”: usada em 1913 pelo poeta martiniquense Aimé Césaire, “a negritude é o simples reconhecimento do facto de se ser negro, e a aceitação de tal facto, do nosso destino de negros, da nossa história e da nossa cultura” (CESAIRE *apud* TORRES, 1989, p.73). Também em um poema de *Aviso à navegação*, “África”, Joaquim Namorado adere ao “movimento”: “Ó minha negra,/ escrava humilde e fiel,/ encontro do meu destino pirata”, e, da mesma forma que Oliveira, personifica as terras do continente: “Floresta, nunca pisada,/ virgindade das florestas, virgem rasgada/ rosa desfolhada” (1945, p.103).

[...]
 Os homens do norte
 os mais lúcidos e cheios de idéias
 deram-te o que era teu
 um pedaço para viveres...
 Libéria! Libéria!

Ah
 os homens nas ruas da Libéria
 são dollars americanos
 ritmicamente deslizando...
 [...]
 (TENREIRO *apud* TORRES, 1989, p.392)

VI

Minha semi-irmã da colonização!
 Índia, negra, cabocla.
 Minha amante
 semi-irmã distante.

Vieram homens de tôdas as raças e de tôdas as névoas,
 rasgaram-te
 e não te possuíram.
 Vieram Stanleys e Livingstones e Serpas Pintos,
 chegaram-te
 mas não te cingiram.
 [...]
 (OLIVEIRA, 1942, p.16)

Nas obras dos dois autores, prefere-se a denúncia ao combate e à militância poética, embora o poeta de *Descida aos infernos* seja fundamentalmente diferente do autor são-tomense: Oliveira apresenta, desde sua primeira versão de *Turismo*, publicada na coleção neo-realista, a tendência para a concisão imagética que tanto é aclamada em sua poesia (porém, ainda de modo bastante embrionário), e sua poesia já tendia, na obra inicial, para o lirismo que lhe é reconhecido; Tenreiro, por sua vez, fez poesia com evidente marcas de denúncia e compromisso, mais engajado no sentido “negritude” dos versos, e seus procedimentos formais são (en)formados por tal traço, com versos dissonantes, corruptelas próprias da língua portuguesa de seu país e dos homens retratados em seus poemas.

Entre aqueles que optaram pelo tom militante e de empenhamento, ressaltem-se ainda outras escolhas léxico/semânticas que mostram bem tal opção: “irmãos”; “nós”; “amanhã”, são palavras repetidas em diversos poemas, significando, sempre, a perspectiva comunista da qual os poetas partem, bem como a projeção da mudança social desejada; também o uso do verbo na primeira pessoa do plural e no modo imperativo é constante, sinalizando o mesmo comunismo e a chamada ao combate⁴⁸.

Foi o que também notou Rosa Maria Martelo, cujo estudo deu uma importante contribuição para se compreender que procedimentos mais utilizados pelos poetas do *Novo Cancioneiro* fazem, em sua poesia, as vezes de instrumento ideológico. Reconhecemos que há diferenças e singularidades entre os poetas da coleção neo-realista, mas também existe em comum entre eles a tendência (em uns, maior, em outros, menor) para o uso do que a autora de *Carlos de Oliveira e a referência em poesia* intitulou “topologia poética” do *Novo Cancioneiro*. Podemos resumi-la em:

- **“Articulação da própria voz com a voz do outro”**: o que Martelo chama de atitude poética “coral” (1998, p.92), e que se evidencia na enunciação plural. Um exemplo está em “Nós seremos amor”, de Mário Dionísio: “Horas de sacrifício e de miséria: / *nós seremos amor*” (1941, p.55, itálico do autor), em que todas as outras estrofes terminam com este estribilho. Calçada nas escolhas lexicais e semânticas expostas há pouco, é uma prática poética que evidencia a idéia de coletivismo, notável, também, em versos de *Rosa dos ventos*, obra de Manuel da Fonseca antecedente à do *Novo Cancioneiro*, mas já denunciando a filiação do autor a tal topologia: “- porque não vamos colher os frutos que nós semeamos?/ porque não vamos, irmãos, porque não vamos?” (1963, p.11); ou no “Soneto imperfeito da caminhada perfeita”, de Sidónio Muralha: “Já não há mordaças, nem ameaças, nem algemas/ que possam perturbar a nossa caminhada” (*apud* TORRES, 1989, p.367), ou, ainda, em Álvaro Feijó: “Suportamos a luta/ E porque não,/ se saíramos só para chegar?/ E chegámos!” (1941, p.117).

O único poeta do *Novo Cancioneiro* em que não se confirma essa tendência coletiva é João José Cochofel. Fato que deve ser destacado, já, como uma singularidade em sua poesia,

⁴⁸ Cumpre salientar que o poeta João José Cochofel, cujo estudo será privilegiado nestas páginas, destoa totalmente de tais traços comuns, não se inserindo entre os poetas em que o sentido de comprometimento é evidente.

em comparação com a dos colegas de grupo. Do mesmo modo, a lírica do autor de *Instantes* não recorre ao próximo item da “topologia poética”.

- **Utilização poética de elementos narrativos:** a estudiosa relaciona essa tópica com a anterior, visto que, quando os autores neo-realistas não enunciam no plural, recorrem à criação de personagens no poema, dando-lhes uma voz. Atitude excessivamente explorada pelo grupo, dá fala a uma “personagem”, como acontece na décima primeira composição de Carlos de Oliveira em sua primeira versão de *Turismo*, evidentemente compromissada com a ideologia marxista e a questão da “negritude”: “ – Sou negro/ o meu nome é Floriano”, enuncia o “eu-personagem” do décimo primeiro poema da série “Amazônia”, **contando** toda a sua história em um poema ingênuo, com tom de denúncia social. Depois de narrar sua má sina e as dores de sua condição miserável, assim ele termina: “Sou negro./ Sou filho da América/ - sexta geração/ dum escravo do Congo” (1942, p.29).

Não particularmente por dar nome e voz ao sujeito-lírico de um poema (há diversas obras líricas, sabemos, empenhadas em apresentar os seus sujeitos poéticos nomeados), mas por fazê-lo discursar, e dar-lhe uma voz em tom de denúncia, este recurso problematiza a poesia do grupo, à medida que pode ser identificado em quase todos os autores, e nos remete à “personagem de adesão” (1985, p.35), conforme a considera Mário Sacramento: uma criação “equivocada”. O crítico refere-se a seu uso nos textos narrativos, mas a presença da personagem de adesão nas obras poéticas é um equívoco maior.

O caso mais emblemático é o de *Terra*, de Fernando Namora, uma espécie de epopéia, que é, sobretudo, a narração do percurso de dois personagens principais, “António” e “Cassilda”, e de coadjuvantes, como “Ti Laurinda”. De suas histórias, é possível concluir que eram infelizes homens de regiões rurais, vítimas da mesmice da cultura e dos males sociais de seu ambiente: “António era menino, a casa era pobre,/ foi servir senhores./ António teve uma irmã ovelha,/ um cordeirinho filho, o rebanho era a família” (1978, p.182) e, como as personagens de *Gaibéus*, a repetição do infeliz destino de causas sócio-econômicas lhes proporcionava uma visão reduzida do mundo: “Quando tornou era homem/ e decorara a vida” (1978, p.182).

A versificação deste livro de Namora dá privilégio à narração em detrimento do ritmo poético, e é visivelmente forçada para que nela se encaixem as idéias, as ações e as

infelicidades de António e Cassilda, por intermédio de um “narrador”. O verso livre encontra uma liberdade muito mais ampla do que a projetada pelos melhores poetas que dele fizeram uso. Com efeito, tendo encontrado seu ápice, na poesia portuguesa, com Álvaro de Campos, a versificação separada da imposição métrica não se identificou com a narração, a descrição ou a enunciação conceitual, mas era apoiada por formulações rítmicas, musicalidade e imagética que lhe permitiam a identificação com “verso livre”. Segundo refletiu o poeta T.S. Eliot (1992, p.1013), ser “verso livre” não significa ser livre de qualquer regra de composição, mas tão somente da metrificação regular, pois, embora a poesia moderna comporte elementos prosaicos, o verso livre não é fala ou prosa, é verso, e é dominado pelo poeta. Em “Poesia e prosa”, as considerações de Pessoa sobre o verso livre, vistas anteriormente⁴⁹, também apontam para essas conclusões. Já António Candido explica bem como o verso livre pode falhar, pois, se não estiver apoiado em fundamentos sonoros, deve, ao menos, apresentar unidades expressivas (metáfora, símbolo, uma combinação figurada de palavras) para funcionar como poesia, e não se tornar “convencional”, o que significa ser chamado de verso apenas por apresentar-se dividido em linhas. Diz Candido:

[...] como o verso não é apenas uma unidade sonora e musical, mas também uma unidade significativa, há outros elementos que concorrem para reforçar o seu carácter poético. Se tais elemento inexistem, ou não têm eficácia, então realmente há possibilidade de o verso livre se tornar convencional (1996, p. 67)

Em *Terra*, o que se vê é predominantemente um recorte, a divisão de uma narrativa em linhas, forçadamente reconhecida como verso, mas diferentes de um verso livre. Em vários poemas não há nem polissemia, nem elementos rítmicos significativos, mas, sim, uma intenção de denúncia previamente descoberta: “A mãe esperou a tarde e levou António pela mão,/ para lá do moinho, para lá dos seus olhos,/ para lá de tudo o que parecia bom./ Levava a bolsa de trapos e uma promessa/ de botas novinhas” (1941, p.14)⁵⁰.

⁴⁹ Conferir, em 1.2, p. 26, a distinção entre poesia e prosa proposta por Pessoa.

⁵⁰ Pode ser um problema para a dimensão estética da poesia vinculada ao Neo-Realismo essa ânsia de levar uma história marcadamente social ao leitor, em tom de denúncia, utilizando-se o verso livre de maneira equivocada. O mesmo notou Adolfo Casais Monteiro em recepção ao livro *Rosa dos Ventos*, de Manuel da Fonseca. Embora não seja a obra que o autor publicou no *Novo Cancioneiro*, mas uma anterior, de 1939, trazia já elementos da poética da coleção. Afirmo Monteiro: “As aparentes facilidades que daria o verso livre mostra-nos bem este livro até que ponto são na verdade só aparentes. O verso livre parece ter dado a Manuel da Fonseca [...] a ilusão de que era realmente livre no sentido absoluto da palavra; que o ritmo se podia dispensar, que as imagens se podiam

Com efeito, à maneira de Alves Redol, cuja obra *Gaibéus* fora apresentada como um “documento humano”, gerando polêmica ao afirmar que não pretendia permanecer na literatura portuguesa como uma obra de arte, também Namora deu sua perspectiva do livro de poemas que abriu a coleção *Novo Cancioneiro*, definindo-o como “apenas uma contribuição sincera para o conhecimento da gleba” (1941, p.5). Tal afirmação, tomada em conjunto com a análise dos poemas da coletânea, lembra-nos uma das duas classificações dadas por Pita à literatura neo-realista: aquela que “expõe” (2002, p.237) e não “revela” pela arte.

E não só no livro do reconhecido romancista, mas também em outros poetas neo-realistas, para além das personagens, há poemas que utilizam em demasia ações verbais, circunstâncias, espacializações, criando, assim, pequenas histórias, e configurando, nos poemas, narrações em versos circunstanciais. A estrutura continua sendo o verso, mas a relação significante/significado é mais da ordem lógica da prosa, como vimos em Fernando Namora, mas também no poema “Epopéia”, de Francisco José Tenreiro, “Os brancos abriram clareiras/ a tiros de carabina./ Nas clareiras fogos/ arroxando a noite tropical” (apud TORRES, 1989, p.391), ou em *Turismo*, de Carlos de Oliveira: “Vai o menino/ atirar pedras às águas/ (leva os bolsos cheios/ de calhaus colhidos/ nas furnas da pedreira)” (1942, p.45), só para citarmos alguns exemplos.

De maneira diferente, pois recorrendo à tradição satírica, Sidónio Muralha, sem abandonar as rimas e utilizando a medida métrica em alguns versos, faz uma historieta:

A menina fútil deu um bodo aos pobres;
pela primeira vez pôs avental...
Falou do gesto e seus intuitos nobres,
com palavrinhas brandas, o jornal...

Os pobres ficaram pobres
e a menina fútil nunca mais pôs avental...

A menina fútil tem um cão de raça
que nunca saiu no quintal
e nunca viu uma cadela...
- Para a menina fútil, o seu cão de raça
deixou de ser um animal
e é um cãozinho de flanela...

dispensar. Ou então, talvez, que o próprio *poder* das idéias bastava a criar esse ritmo, que o *sentido* dos versos valeria por si só por ritmo e por imagens. [...] Dito isto, está dito implicitamente que o fio condutor habitual nos poemas de Rosa dos Ventos é o desenvolvimento lógico do discurso” (1977, p. 256).

[...]
(MURALHA, 1941, p.165)

Mas são raras, entre os poemas do *Novo Cancioneiro*, as incursões pela crítica social através da fórmula satírica, emulada por Muralha; a ela, preferem-se os depoimentos sofridos de personagens, ou seja, a opção é dar voz àqueles que não a tem, em vez de criticar posturas “burguesas” (embora isso também aconteça). Assim, podemos contar aqui os mal sucedidos destinos do “Floriano”, de Oliveira; do operário que morre no trabalho, em um dos poemas da série “Arquitectura” (*apud* TORRES, 1989, p.202) e dos “Pequenos pedintes” (1945, p.65), de Joaquim Namorado; de “Zé Gaio”, do poema “Guerra” (1942, p.112), de Manuel da Fonseca, entre outros.

Dessa recorrência à criação de personagens, citada por Martelo, inferimos ainda outro traço marcante em certos poetas do *Novo Cancioneiro*: a **predileção pelas “minorias”**: o “camponês”, em grande parte dos poemas, mas também o “mendigo” de Fonseca, no poema “Sol do mendigo” (1969, p.35), bem como sua “Maria Campaniça” (1969, p.36) e seu “Jacinto Baleizão” (1969, p.37); os negros e índios de Oliveira em *Turismo*; de Fernando Namora, além dos camponeses de *Terra*, as prostitutas da “Rua do Siriry” (1978, p.88), em *Relevos*, seu livro de estréia, de 1937; o “Zé jeitoso” (*apud* TORRES, 1989, p.361) de Sidónio Muralha, no poema de mesmo nome; os “Pequeninos pedintes”, “pobres mendigos,/ pálidos meninos”, de Joaquim Namorado (1941, p.33); o “menino” das composições “Ribeira”, “Claro-escuro” e “Natal”, de Álvaro Feijó – “ranhosos e famintos”, na primeira delas (1941, p.80) -; os africanos em toda a *Ilha do nome santo* de Francisco José Tenreiro, que, ademais, em alguns poemas, parecem narrar a história das colonizações e do domínio do “homem branco” (bem como acontece com a série “África”, de *Aviso à navegação*, em que as imagens se baseiam na prosopopéia, e a África é a grande personagem dos poemas).

Lembramos ainda, em concordância com Martelo, que tanto a atitude “coral” como a opção por composições em terceira pessoa caracterizam também a reação dos poetas do novo realismo português ao “ensimesmamento” presencista (MARTELO, 1998, p.94), de origem romântica e simbolista. Entretanto, ela se distingue bastante da fragmentação do eu pessoano ou sá-carneiriano, pois, diferente dos líricos do Modernismo, autores neo-realistas não

denotam a multiplicidade de “máscaras” ou “personalidades” própria da Modernidade⁵¹, mas privilegiam um único homem, o desvalido, como personagem de uma triste narrativa com nítido compromisso ideológico marxista⁵².

- **“estética do grito”**: o termo é tomado de empréstimo ao poeta José Gomes Ferreira, que contou sua origem:

Também ali por mil novecentos e trinta e tal me empenhei em esboçar a *estética do grito*, protesto contra o ‘canto bocagiano’ difundido por Castilho [...] e que eu tentava substituir teoricamente pelo grito-espanto, o grito-dor, o grito-do-trabalho-escravo-frio onde basearia toda a minha poética... (1991, p.156).

O “grito” é, pois, uma característica comum entre a poesia de Ferreira e de jovens neo-realistas. Tendência de tonalidade expressionista, que Martelo relaciona oportunamente à literatura de Raul Brandão, o “grito” é a expressão da revolta, e por vezes traz consigo a imagética violenta e sangrenta presente em versos de alguns neo-realistas. Sintaticamente, é visível nas interjeições e frases exclamativas, semanticamente, expressa a revolta, a vontade de luta, o combate, e, numa poesia de cunho marxista em plena época ditatorial direitista, é também a oportunidade de libertação da voz.

Exemplos encontram-se em quase todos os poetas – com exceção de João José Cochofel – como em Tenreiro: “Segue em frente/ irmão! // Que a tua música/ seja o ritmo da tua conquista!” (*apud* TORRES, 1989, p.392); em Mário Dionísio: “Ah! Venham!/ De todos os campos, de tôdas as cidades, de todos os portos, de todos os mares./ Venham./ Vamos dizer que não!” (1941, p.59); em Álvaro Feijó: “ó odor enjoativo do pescado! Ó mulher de ancas largas, peneirando/ com o fluir das vagas!” (1941, p.80); e, sobretudo, no mais combativo dos poetas neo-realistas, Joaquim Namorado: “Alto lá!/ Aviso à navegação!” (1941, p.21); “Se

⁵¹ Analisando a obra de Florbela Espanca, Renata Soares Junqueira dedica um estudo à “teatralidade” dos poetas modernistas, cujos precedentes estão na arte decadentista e simbolista, que, por sua vez, se projetaram “na realidade dos seus *sonhos* e das suas *máscaras*.” (2003, p.19), ato de reação às prerrogativas sociais de seu tempo. Com efeito, no Modernismo português, conforme análise da estudiosa, essa teatralidade cumpre-se no “fingimento poético” pessoano, na “dispersão” sá-carneiriana e nas posturas artísticas de Almada Negreiros. Ademais, quanto ao autor de *Mensagem*, a criação dos heterônimos é a maior evidência da predisposição à multiplicidade da poesia de *Orpheu*.

⁵² Em João José Cochofel, afirmamos, esse procedimento não aparece. Há apenas uma composição de *Sol de agosto* em que se nota a referência a “barqueiros” (1988, p.67); no entanto, a narrativização da poesia não se dá neste ou em nenhum outro poema do autor.

nos pedirem tributo, o tributo é o sangue!/ Se nos pedirem preço, o preço é a vida!” (1941, p.23), “Tristes mãos de pedir pão,/ que mau destino se lê nas suas linhas? // PROSTITUTAS! LADRÕES! ASSASSINOS!” (1941, p.34) – note-se que o autor usa, inclusive, letras maiúsculas para destacar o tom do verso.

A poesia, como a música, possui tons, e pode-se dizer que, na esteira da “estética do grito”, o tom das obras poéticas neo-realistas é alto, lembrando até a dramatização e a eloquência do Régio do “Cântico Negro”⁵³. É, sobretudo, nesse “tom” e nessa espécie de “dramatização” que os jovens do novo realismo português dão continuidade à poesia presencista. Ademais, os exageros estão também na semântica dos versos, muitas vezes privilegiando as feridas, o sangue, os rasgos da pele, a dor, o que também é herança presencista nessa poesia; mas, agora, na maior parte das vezes subvertida, pois se trata de “dor” por todos os homens ou de todos os homens, de “feridas” sociais, etc, como ocorre nos versos do poema “solidariedade”, de Mário Dionísio: “já que o sangrar dos nossos corpos é o vergar da mesma chicotada,/ fiquemos juntos,/ sejamos juntos” (1941, p.42).

- a motivação e temática marxista e a circunstancialização da poesia: é este o ponto mais delicado ao se tratar a obra de autores do Neo-Realismo, isto é, a presença de determinada ideologia a ser veiculada no discurso e suas conseqüências. Aliás, esse comprometimento reflete-se, também, nas outras tópicas descritas, conforme foi visto. Porém trata-se, agora, de uma evidente filiação político-filosófica, já não tão camuflada pelos recursos estilísticos acima mencionados. A autora de *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia* afirma:

Este será, aliás, um dos aspectos mais problemáticos da poesia neo-realista, na medida em que traduz o modo como se apóia em quadros de referência externa, vendo drasticamente diminuída a função heurística da poesia, ou abdicando dela e limitando-se à expressão de uma versão-de-mundo-marxista, isto é, de um horizonte previamente descoberto (1998, p.109)

Os poemas representam a guerra, os problemas sociais, a situação política; repetem-se na circunstancialização e no desejo de mudança; referem-se explicitamente ao “capitalismo” e a “camaradas”, ou usam metonímias para designar os “burgueses”, como as “gravatas”, o

⁵³ Rosa Maria Martelo explora minuciosamente as tonalidades expressionistas na obra brandoniana, em Régio e na criação neo-realista, e encontra exatamente nesse tópico do *Novo Cancioneiro*, um ponto de relação com a poesia presencista. (Cf. MARTELO, 1998, p.98-108)

“champagne”, o “fraque”; e símbolos políticos como a “foice” ou a cor “vermelha”, para referir-se às opções políticas marxistas. Em alguns casos, o encadeamento das palavras nos versos não revela nada além da “referência ostensiva” (RICOEUR, 2000b, p.47) própria da prosa não artística.

A “utopia” é também frequente, em composições que podem trazer mensagens nítidas de esperança, futuro diferente, mudança. Portanto, são, muitas vezes, comprometidas pela ânsia de levar ao leitor um conteúdo favorecendo a questão da transformação social, como nos versos de Mário Dionísio e de Sidónio Muralha, que falam da mesma primavera, ou seja, do mesmo recomeço (se tomarmos o sentido de “primavera” como recomeço, por toda sua carga semântica relacionada ao princípio sazonal e ao brotar de flores e frutos):

Um dia (sei-o bem)
os campos ficarão eternamente floridos
e a chaga que me inquieta
deixará de sangrar em todos os peitos.
Os homens já não estarão curvados sobre a terra
E a leiteira não virá mais trazer-me bilhas com o seu ar de humildade.

[...]

Um dia
(ah! sinto-o bem para além das milhentas folhas de todos os tratados)
Uma onda de amor invadirá tudo e todos
E será uma primavera diferente de tôdas as primaveras.

(DIONISIO, 1941, p.48)

[...]

Menina da casa estreita e sem janelas
que vives trabalhando, trabalhando...
quando virá o Dia, quando?

Quando vier, eu que estou à sua espera,
hei-de sentir na minha poesia
um hálito de primavera....

[...]

(MURALHA *apud* TORRES, 1989, p.364).

Eis, então, a tópica neo-realista em que se pode inserir a conclusão da análise da poesia de Joaquim Namorado feita por Eduardo Lourenço, citada no início da apresentação da

coleção poética: o “imperativo militante”, ou, mais ainda, o sentido ideológico marxista premente nos versos da maioria de seus autores, nos exemplos acima, de forma alegórica.

A composição poética torna-se, desta feita, uma oportunidade para mensagens delimitadas tematicamente, que contribuem para o sentido **datado** dos versos. É assim que poemas como “Poetas camponeses”, de Runo Fragra, possuem maior interesse histórico do que estético, bem como outras composições publicadas em *O Diabo* e *Sol Nascente*, no início do Neo-Realismo, ou certos textos poéticos de Joaquim Namorado, ou mesmo o Carlos de Oliveira de criações inseridas na série “Amazónia”, de *Turismo*, cujas referências a fatos históricos como a guerra ou a colonização são evidentes.

É possível acrescentar mais um componente à topologia descrita pela estudiosa (assunto em que também ela tocou, citando a dimensão perlocutória da poesia neo-realista): o uso sistemático de verbos no modo imperativo (muitos somados ao “grito”). Foi pela perspectiva do uso reiterado desse modo verbal que o crítico António José Saraiva (2001, p.76) definiu a poesia do grupo neo-realista. Embora Saraiva, ao mencionar “poesia neo-realista”, inclua neste tópico todos os poetas do grupo, como Políbrio Gomes dos Santos e João José Cochofel, que em raríssimos casos utilizaram tal recurso, muitas composições dos autores da vertente estão repletas dele: “Aguça a tua foice!” (NAMORADO, 1941, p.31); “Negro!/ Levanta os olhos pra o sol rijo/ e ama tua mulher/ na terra húmida e quente!” (TENREIRO *apud* TORRES, 1989, p. 393); “Irmão, que o sacrificio se consuma! Irmão, que o sacrificio se aproveite!” (FEIJÓ, 1941, p.95); “Sangue impetuoso,/ não te submetas nunca!/ Ri-te das estreitezas capilares/ ou de qualquer compressa para te reter./ Não cedas nunca!” (DIONISIO, 1942, p.47).

Enfim, todas essas práticas, juntas em um mesmo poema, comprometem sua eficácia em termos poéticos. Raras foram as vezes em que os autores se dedicaram à busca do verso ou da palavra poética singulares, como consta em toda modernidade lírica. Permaneceram, muitas vezes, na representação signica de intenções ou mensagens sociais, proporcionando a leitura rasa das composições, com sentido previamente descobertos. A relação, ainda que sem imposições, com essa espécie de “retórica” – chamamos mesmo de “retórica neo-realista” – acabou dando aos poemas o recorte clássico de artificialismo, e de didatismo. É certo que os poetas tentaram se inserir numa perspectiva moderna da poesia – por exemplo, Namorado, cujos poemas seguiram epígrafes de Fernando Pessoa ou Cesário Verde –, todavia, a

redundância, o tom combativo e a ênfase no significado ideológico dos versos, tolheram tal tentativa.

Verifica-se que houve crenças filosóficas de fundamentos marxistas compartilhadas pelos autores do grupo, uma “consciência” que se manifestou nos procedimentos poéticos comuns entre eles. Infelizmente, ela se dá em fórmulas poéticas redundantes, comprometendo a potencialidade de sentidos da palavra poética, que é inesgotável. “Gritando” nos poemas; invocando o leitor, através do imperativo; narrativizando os versos, conformando-lhes elementos circunstanciais e de tese; compartilhando a linguagem simbólica de superfície, grande parte da poesia neo-realista cumpriu sua existência *engagée*.

Mesmo as obras póstumas da coleção – de Álvaro Feijó e Políbio Gomes dos Santos – revelam tal consciência em algum momento, embora em *Voz que escuta* os itens da “topologia poética” sejam escassos.

A obra de Álvaro Feijó é composta por três partes: “Primeiros versos” – alguns poemas publicados pelo autor em folhas da imprensa literária, outros inéditos –; *Corsário*, a obra de 1940, e *Diário de Bordo*, livro em preparação na altura de sua morte. Sua recolha e organização foi dirigida por Joaquim Namorado, mas é certo que também participaram dela João José Cochofel e outros colegas do grupo. Ao que tudo indica, os poemas daquele que seria o segundo livro do autor estavam prontos, mas a verdade é que a edição coordenada por Namorado apresentou-os em uma ordem e com títulos que a segunda edição, organizada por Cochofel e Carlos de Oliveira, mudou. Este fato indica que, realmente, o livro não estava pronto. Mas o mais problemático é o que se passa com os “Primeiros versos”: alguns apresentavam mais de uma versão, sem datas; às vezes, uma palavra trocada, em outras, versos refeitos. Um estudo do livro de Feijó, quando pensamos por esta perspectiva, é uma reflexão também acerca da organização de seus escritos, o que não é o propósito do presente trabalho.

Os primeiros poemas datam de 1936 e 1937, e inspiram duas reflexões. A primeira, a respeito da formação literária do autor, pois é certo que, como indica Cochofel, eles apresentam a “precisão estrófica entre parnasiana e simbolista” (1978, p.VIII) – e o Simbolismo é certamente referência na formação do poeta, cujos versos compõem-se pelo uso de maiúsculas para palavras como “Vida” e “Amor”, imagética e vocabulário próprios desta tendência poética, como nos dois sonetos apresentados sob o título “Maria Madalena”, à

poética, que, a partir dessa última parte, é equiparada à pintura (muito discutida, entre os jovens do grupo neo-realista, como a mais “realista” das artes); enquanto, na primeira parte, os versos são “sem cor”, ou seja, não têm o colorido que pode torná-los realista.

Em 1938, os poemas de Álvaro Feijó já estão mais maduros. Há novidades formais e temáticas (como a inserção do momento histórico em criações como “O Cedro de Guernica”- 1941, p.28); libertação do verso; domínio e variedade da rima; poemas “relâmpagos”, compostos de três versos. João José Cochofel corrobora tais observações com a frase: “fosse como fosse, a verdade é que a partir de 1938 a poesia de Álvaro Feijó começa a transformar-se” (1978, p. XI). O presencismo ainda aparece em determinadas imagens ou no uso lexical, como na “Canção do pântano”: “Eu trago imundície/ à superfície/ e um coração dentro de mim” (1941, p.62), em que o sujeito-lírico é dono de uma sina inigualável (na linha poética aprofundada pelo Romantismo e pelo Simbolismo e continuada por Régio e Torga): “Ninguém vem beber da água fétida,/ nem banhar-se/ no lodo das minhas margens” (1941, p.62).

Outras características cultivadas pelo autor são a subversão da temática religiosa⁵⁴ (o poema questiona, transgredir a crença cristã) e a poesia social. Logo que começa a consolidar seu estilo, Álvaro Feijó também se volta para questões de sua época, tratadas pelo grupo neo-realista. Cochofel menciona ter havido críticas à inserção de sua poesia no *Novo Cancioneiro*, porém, amigo seu, o autor de *Búzio* nega tais prerrogativas:

Não faltou [...] quem achasse essa inclusão abusiva, ou porque Álvaro Feijó de todo em todo não perfilhasse os princípios teóricos daquela corrente poética, ou porque a esses princípios só tivesse aderido provisoriamente, para no fim da vida os renegar. Nada menos fiel à verdade [...]. (1978, p.XIX)

E, exibindo em seu texto composições do poeta, mostra o seu “intervencionismo literário” em *Primeiros versos*, *Corsário* e predominantemente em *Diário de bordo* (COCHOFEL, 1978, p.XIX). De fato, ele existiu, e não há problemas em, lendo-se seus poemas, relacionar o poeta ao *Novo Cancioneiro*; porém, sendo a obra publicada na coleção

⁵⁴ Poemas com símbolos, imagens e expressões cristãs subvertidas ou atacadas são comuns na poética neo-realista. Joaquim Namorado, Fernando Namora e o Carlos de Oliveira de *Mãe pobre* (1945) são exemplos de tais ocorrências.

uma recolha de dois livros e de poemas mais antigos, é certo que o livro de 1941 destoa das coletâneas da maior parte dos neo-realistas, algumas delas tendo sido planejadas para figurar na coleção. Sua poesia aparenta maior liberdade em relação ao discurso ideológico de presença tão forte entre seus pares. Há momentos em que Feijó faz uso dos citados recursos comuns à poética do *Novo Cancioneiro* – os “chapagnes” são índices de aristocratismo, burguesia a ser combatida; os “meninos” e a “menina da tristura” são os oprimidos pela fome, miséria, etc, há “madames”, “imigrantes” e “mulheres” nos poemas em que o autor empenha-se mais na lógica discursiva do que nos recursos da poesia e trava o ritmo. É o caso dos versos de “Gare”: “O comboio perdeu-se no negrume/ da noite e da distância.// A leva dos imigrantes / num sonho de riqueza/ e na esperança de vida - / enchera o monstro” (1941, p.103). O abandono das rimas, muito caras ao poeta até então, faz pensar que o que se desejava contar fosse mais importante do que o modo de fazê-lo (diferentemente de outros autores modernos, em que a exclusão da rima é compensada por outros procedimentos sonoros e formais) e assim é em todo o poema, com a má-sina de tais homens, apertados nos comboios.

A “luta”, a “fome”, a “revolta” também se apresentam em seus versos:

Tu que passas o dia nos andaimes
e andas perto do céu!
Tu que sobes aos mastros e te elevas
sobre o mugir das vacas!
Tu que desces das minas e que vês,
de dia e de noite, à luz duma lanterna,
e vós que andais com a espingarda às costas:
- avançar,
recuar,
matar
[...]

(FEIJÓ, 1941, p. 145)

Contribuem para o ritmo desses versos o paralelismo e a alteração entre os mais longos e os mais curtos, soando reiterados aos ouvidos; mas o tom do poema vai subindo, e ele termina com gritos de chamada ao “tu” (para “avançar”, “recuar” e “matar”), e com a exclamação exagerada, que se torna grito imperativo, ao final da composição, comprometendo o poema.

Em outra composição, o autor adere à metapoesia típica do Neo-Realismo, em que se impõem temas e se combatem poéticas sem os vínculos determinados pela ideologia do grupo. Os versos estão em “Poema”, claro combate à poesia presencista (ou, genericamente, a toda poesia que não fosse social), e não são, certamente, os que despertam maior interesse na poesia deste autor. Depois de censurar o poeta que “preferiu cegar” (veja-se aqui um contraponto à simbologia neo-realista dos “olhos”, aqueles que enxergam o que está acontecendo e vê também um futuro melhor), e que prefere “continuar morando em sua torre de marfim”; o poema é combativo:

[...]

Ah! Poeta inútil!
 Enrouquece a cantar as líricas inúteis
 aos cravos das janelas
 das meninas fúteis
 e ninguém mais se lembrará de ti.
 Mas se cantares a rua, a fome, o sofrimento,
 Se abrires os olhos sobre o nosso mundo,
 [...]
ninguém se lembrará de ti, poeta,
mas terás feito a tua luta,
 e, nela
 justificado uma razão de ser.

(1941, p.143, negrito nosso)⁵⁵.

Enfim, a obra de Álvaro Feijó interessa, entre aquelas do *Novo Cancioneiro*, pelos vários aspectos citados, mas, sobretudo, pela própria questão da autoria e por reflexões envolvidas com problemas editoriais. Ocorrem, entre a edição de 1941 e a próxima, de 1961, certas alterações de palavras ou versos não tão imperceptíveis. A retirada de um “de” em um verso pode (embora nem sempre, sabemos), influenciar em sua pronúncia e ritmo. Na edição do *Novo Cancioneiro*, os primeiros versos de “Sargaceiro” aparecem assim: “É longo e pesado o engajo!/ A barca vem cheia/ de suor e de sargaço/ **e fome**” (1941, p.148); enquanto na recolha organizada por João José Cochofel e Carlos de Oliveira, o último verso surge com

⁵⁵ Carlos Reis, ao analisar a reflexão metapoética nas obras do *Novo Cancioneiro*, aponta, em Álvaro Feijó, a “disponibilidade para corresponder a um programa cultural em grande parte feito de compromisso social” (1983, p.470); esse parece ser o caso da composição citada, embora ela soe muito mais como um manifesto, uma idéia colocada em versos, do que como um metapoema moderno, que questiona, sobretudo, suas teias criativas.

um “de”: “A barca vem cheia/ de suor e de sargaço/ **e de fome**”, preposição que altera e beneficia deveras o ritmo desta primeira estrofe.

É necessário ressaltar que, em qualquer das edições, segundo o que constam em prefácios à sua obra, os escritos são sempre do poeta, sem interferência dos colegas divulgadores de sua obra, mas a escolha de versões, a correção e a ordenação são deles.

Diante de seu falecimento precoce, da turbulência da doença, no final da vida e dos problemas que envolvem a publicação de sua poesia, é possível apenas concluir que Feijó estava descobrindo sua poética e que, por isso, foi poeta inconstante. Um poema que se destaca em sua obra, cujo ritmo é fluido, reforçado por rimas internas, assonâncias, aliterações e polimetria, “Eu tive um pássaro de prata” é bom exemplo de como, em 1938, o jovem artista mostrava estro poético, trabalhando a metaforicidade da lírica, em uma espécie de “ver como” ricoeuriano: “Eu tive um pássaro de prata/ seguia rotas sem fim/ - sem dar contas das horas, das distâncias - / para longe de mim”; a imagem comparativa “deselegante, como uma lesma, indiferente, ao sol” e a metáfora final, em que o “pássaro de prata” passa a estar dentro do sujeito-lírico, “voando, sempre, e só, para dentro de mim” (1941, p.60) enriquecem ainda mais a composição⁵⁶, a primeira provinda do uso despojado da linguagem, bastante moderna, a segunda, surpreendente dentro do poema.

Quanto a Políbio Gomes dos Santos, seu livro *Voz que escuta*, segunda coletânea de poemas (a primeira, *As Três pessoas*, é de 1938), e última a aparecer na coleção *Novo Cancioneiro*, já três anos após a precedente *Ilha de santo nome*, é constituído por apenas cinco poemas, marcados pela proximidade do autor com a morte, devido à doença, tuberculose, que o levou a ficar por longo tempo internado em um sanatório, até falecer, em 1939.

Esse dado biográfico é importante, pois os poemas do livro formam uma alternância entre a reflexão sobre a morte vindoura e o desejo de estar entre a juventude literária da qual desejava fazer parte e, de fato, participava, já que seus poemas do primeiro livro são uma evocação ao materialismo e uma recusa da transcendência, como lembra Alexandre Pinheiro Torres (1989, p.79); e, além disso, o poeta chegou a publicar poemas nos veículos literários de cunho neo-realista, como *Sol Nascente* e *O Diabo*. Diante de tal infelicidade, a morte prevista e a impossibilidade de estar no meio da “multidão” que gostaria de transformar, sua poesia

⁵⁶ Transcrevemo-la toda nos ANEXOS (ANEXO 1)

soa de maneira intimista, com imagens e metáforas para essa situação conflitante, e talvez seja até a mais “pessoal” criação poética do *Novo Cancioneiro*, no sentido refutado pelos próprios teóricos mais polêmicos do grupo.

O “Poema da voz que escuta”, primeiro da coletânea, escrito em 1939 e, portanto, perto da sua morte, no mesmo ano, transmite-nos essa angústia através de imagens:

Chamam-me lá em baixo.
São as coisas que não puderam decorar-me:
As que ficaram a mirar-me longamente
E não acreditaram;
As que sem coração, no relâmpago do grito,
Não puderam colher-me.
Chamam-me lá em baixo,
Quase ao nível do mar, quase à beira-mar,
Onde a multidão formiga
Sem saber nadar.
Chamam-me lá em baixo
Onde tudo é vigoroso e opaco pelo dia adiante
E transparente e desgraçado e vil
Quando a noite vem, criança distraída,
Que debilmente apaga os traços brancos
Deste quadro negro – a Vida.
Chamam-me lá em baixo:
Voz de coisas, voz de luta.
É uma voz que estala e mansamente cala
E me escuta.
(SANTOS *apud* TORRES, 1989, p.407)

O poema tem muitos méritos: distancia-se da voz comum a quase todo grupo neo-realista pelo fenômeno de interiorização apresentado, pelo arranjo de palavras sintetizando a idéia de distância entre o sujeito lírico e “as coisas”.

Há duas dimensões para uma possível leitura sua: se levarmos em consideração a biografia do poeta, este “lá em baixo” está contraposto ao “aqui em cima” da serra, onde se encontrava o sanatório em que Políbio se internara – e as palavras soam a confidência, sem simbolismos. Daí o pessoalismo de sua lírica, a tendência que temos de considerar o poema mais interessante quando conhecemos sua história. Não se trata de um dramatismo, mas de uma constatação transfigurada das coisas que ficaram “lá em baixo”, e tiveram de ser abandonadas pelo poeta, mas, que, no entanto, o atraem, o chamam. A “voz que escuta” é,

portanto, aquela de tudo que ficou para trás, que o “chama” o tempo todo e que, calando-se, pode escutá-lo falar através da sua poesia. Em sentido inverso, sua própria voz também o é, pois é a que “fala” nas criações poéticas e escuta os chamados. Eis uma ambigüidade poética imanente ao título da obra.

A falta de divisão estrófica transforma o poema em um único bloco em que o soar do “chamado” é quase um imperativo – vê-se, no paralelismo do verso “chamam-me lá em baixo”, repetido quatro vezes nos vinte versos da composição. As “coisas” representam a materialidade da vida, esse “quadro negro” quase apagado pela “noite” (figura para a morte, talvez).

Mas o texto possibilita que o desvinculemos de seu autor e de seu contexto, devido à polissemia contida no arranjo e no uso das palavras e, sem a perspectiva biográfica do autor, a oposição do sujeito lírico em relação ao “lá em baixo” pode sugerir uma série de coisas: o sujeito nas nuvens, no mundo à parte, e até mesmo na torre de marfim. Isolado de tudo, é esse sujeito lírico o mesmo a cantar a imagem do balão ardendo e subindo aos céus até perder-se, em “Epitáfio”, que termina com os versos de despedida: “Ó tu, quem sejas, o balão fui eu!” (*apud* TORRES, 1989, p.412).

Em “Radiografia” encontramos o sujeito lírico cesariano (*à la* Baudelaire), aquele que enxerga além das coisas, ou consegue vê-las na sua profundidade, ou descobre o novo nas coisas: “E eu via, via tudo, entretinha-me a ver,/ Aplaudindo em meus olhos/ A tragédia funérea do ser” (1989, p.410). As adjetivações, metáforas e imagens são numerosas e variadas, embora lembrem os poetas do século XIX.

Tais poemas revelam um artista moderno, de uma sensibilidade poética bastante promissora, rico, sobretudo, na imagética, mas que não pôde dar continuidade à sua arte. Merecedor de homenagens como um poema de Vitorino Nemésio, tornar-se-ia, talvez, um nome não só vinculado ao *Novo Cancioneiro*, mas à poesia portuguesa do século XX, como deveria ser o nome de João José Cochofel. Sua obra, ainda que muitíssimo curta, merece reflexão, e não só ser enumerada entre as dos autores publicados no *Novo Cancioneiro*, como costumamos ver.

2.3.2 A poesia expositiva de dados circundantes e da militância e a poesia reveladora através das formas⁵⁷.

As tendências da poesia do *Novo Cancioneiro*, enumeradas até agora, permitem-nos verificar que, em alguns níveis do poema (lexical, simbólico, semântico), insere-se o empenhamento literário/social proposto pela teoria neo-realista anunciada nos polêmicos artigos da imprensa literária. Esses níveis acabam sinalizando de modo redundante, referencial e lógico o vínculo ideológico dos poemas, pela repetição de palavras-símbolos e pela maior ênfase dada à idéia do que ao arranjo dos vocábulos no verso e na estrofe (o ritmo). Como já foi sinalizado, esse empenhamento tem presença mais marcante e evidente em alguns poetas do que em outros (Franciso José Tenreiro e Fernando Namora podem exemplificar o primeiro caso; Políbio Gomes dos Santos o segundo), ou é quase nulo, no caso de João José Cochofel.

Até o momento foi possível perceber que, quanto mais um poeta neo-realista aderiu à causa do grupo, mais sua poesia “expõe”, em vez de “revelar”; isto é, há o abandono de determinados procedimentos poéticos, em benefício da mensagem referencial e/ou propagandista. É o que acontece, por exemplo, nos versos anteriormente transcritos de “Poetas composeses” (Runo Fraga) e de “Poema” (Álvaro Feijó). É o que se dá, também, nos cantos dedicados à colonização das Américas e da África, em Carlos de Oliveira, F. José Tenreiro e Joaquim Namorado.

Cumpre salientar, no entanto, que em praticamente todas as obras do grupo é possível encontrar também composições em que o engajamento evidente, ou o tom militante e panfletário, formadores de uma poesia mais circunstancial, desaparece. São cantos de outra ordem, cujos temas inserem-se em questões tradicionais da poesia como o amor, a angústia, a solidão e também a própria questão social, outro assunto tradicional da lírica. Porém, em tais casos, o aspecto social não se encontra explorado em nível lógico, descritivo, alusivo ou manifesto (sob a ótica do Neo-Realismo que expõe, combativo ou panfletário), mas de modo

⁵⁷ Usamos as expressões de Pita, “poesia que expõe” e “poesia que revela”, citadas anteriormente, nas pp.49-50, para referirmo-nos aos poemas cujas coordenadas ideológicas do Neo-Realismo sobressaem, em detrimento de traços mais pertinentes à poesia (assim, há a “poesia que expõe”); ou para referirmo-nos a composições cujo sentido é **revelado**, através de tais traços.

revelador e imanente. É o que acontece, por exemplo, no poema “Portal”, de Sidónio Muralha:

Luar frio. Portal aberto.
Vários meninos sentados
no chão. E tudo deserto...

- Há, nos meus dias rasgados,
meninos de olhos adultos,
fundos como dois segredos

- para quem foi sempre a vida
uma casa de brinquedos
com entrada proibida.

(1942, p.365).

É possível uma leitura social desta criação, mas subjugada ao trabalho de seu autor com os níveis do poema, da versificação ao plano imagético e metafórico. É, pois, através da análise desse trabalho que a leitura social pode fazer-se e se enriquece (portanto, revela-se); ademais, ela não se impõe como única via de significação, mas é reforçada pela tensão entre palavras e pela metaforicidade imanente à composição.

O poeta escolhe o heptassílabo, medida métrica popular, tradicional e de musicalidade fluente, e a estrofe de três versos, de difícil construção. Note-se que, além da preferência pelo usual verso de sete sílabas, ele preserva também as rimas nos tercetos, e elas significam muito. Com efeito, “aberto/ deserto”, na primeira estrofe, rimam no som e no sentido: configuram um espaço muito amplo, que contrasta, nessa estrofe, com a fragilidade de “meninos sentados/ no chão [...]”.

Tal amplidão torna-se bastante negativa se temos em conta as primeiras palavras do poema: “luar frio”. O ambiente configura-se, assim, um lugar desprotegido, sem aconchego, largo e frio – provavelmente, a rua (não citada no poema). Note-se que é a escolha das palavras (concentrando, sintetizando, sentidos e imagens) e o uso que faz delas, que permitem ao poeta criar essa atmosfera de desamparo, que nos remete à rua. E podemos, assim, falar em “desamparo” ou “abandono”, sentidos decorrentes da tensão que a linguagem cria no poema, sobretudo entre o plano espacial e os “meninos”. Aliás, o epíteto “sentados” diminui mais

ainda o tamanho desses pequenos, o que também ajuda a concentrar, nesta primeira estrofe, o sentido de desamparo já referido.

Os dois primeiros versos do poema projetam pedaços de uma imagem que se vai alargando a partir do terceiro. Com efeito, até a expressão “meninos sentados” não se tem, ainda, uma noção exata do ambiente que se vai sugerir na composição. Este é o efeito do *enjambement*, que, do segundo para o terceiro verso, causa a subversão da imagem, entre a comodidade de estar “sentado”, e o incômodo de estar “no chão”, com “tudo deserto”. Só então a imagem fica completa, em tom de desamparo.

Na segunda estrofe, a adjetivação e também a comparação reforçam um discurso cada vez menos lógico (prosaico), em favor de um discurso lírico. O sujeito lírico diz: “Há, nos meus **dias rasgados**”, e essa é a única menção que faz a si mesmo, e é tão negativa quanto à atmosfera de frio e desalento implícita na primeira estrofe, pois o adjetivo “rasgado” tem, na maior parte de sua sinonímia, sentidos disfóricos como “despedaçado”, “dilacerado” e “ferido”. Veja-se que, em sua acepção primeira, “rasgo”, “rasgar” ou “rasgado”, tem relação com objetos concretos, e, aqui, o adjetivo é usado para predicar a palavra “dias”; assim, forma uma expressão sem tradução literal, que sugere, lembra ou dá a impressão de algo negativo. A adjetivação revela que a situação do sujeito lírico é também disfórica (lembremo-nos de que o pronome possessivo em primeira pessoa – “meus” – é o indício da presença do eu-lírico no discurso).

Na mesma estrofe, a segunda adjetivação subverte a ideia que se pode ter de uma criança: “**meninos de olhos adultos**”. Há também uma carga negativa nessa escolha adjetiva. Os **olhos de uma criança** sempre foram sinônimos de ingenuidade, inocência; a infância, sinônimo de sonho e fantasia; a idade adulta, aquela da experiência, mas, talvez também, do cansaço e da frustração. A subversão operada pela adjetivação contradiz todos os tradicionais usos das palavras, revelando um sentido negativo. Ao mesmo tempo, a palavra “olhos” figura um significado muito diferente do que comumente se utiliza na poética do *Novo Cancioneiro*, pois, aqui, traduzem, metonimicamente, uma subversão.

Os olhos são, aqui, sinais de uma infância perdida. E são “fundos como dois segredos”; incógnitas, misteriosos. Dessa imagem do poema de Muralha, podem surgir várias interpretações: se os olhos são “espelhos da alma”, mas esses são “fundos como dois

segredos”, o que se passará na alma dessas crianças? Ou, talvez, os “olhos fundos” figurem uma feição magra, adoentada, adensada pela comparação com os “dois segredos”.

Note-se que os “meninos” se encontram “nos dias rasgados” do eu lírico: assim, há uma espécie de vínculo entre eles, uma identificação, talvez, e por ela é possível descobrir, nos olhos dos “meninos”, o sofrimento expresso através da expressão metafórica: “para quem foi sempre a vida/ uma casa de brinquedos/ com entrada proibida”, simples e profunda, que, no ambiente de todo o poema, finaliza-o em tom triste.

Será essa composição capaz revelar ao leitor tristeza ou piedade? O ambiente de desamparo e frio, a infância roubada aos garotos, a “entrada proibida”, na “casa de brinquedos” projeta uma gama de sentidos que causam, no mínimo, incômodo, pois são sempre negativos. É possível pensar em meninos de rua, sozinhos, abandonados e miseráveis. Porém, o poema nada disso expõe: é o leitor quem pode chegar a “ver como”, ler a revelação dada pelas palavras e o aspecto formal que as apresenta, porque as imagens, as rimas, a estrutura, as adjetivações e as metáforas possibilitam conclusões variadas.

Se compararmos os versos de Muralha com outros de sua própria autoria, ou com grande parte dos poemas dos demais poetas do grupo neo-realista, será visível a diferença entre um texto poético em que a questão contextual, política ou social advém da análise de elementos formais, estruturais e expressivos (como em “Portal”), e uma composição em que tal questão é **retratada, denunciada, analisada** ou **exposta**. Porque o retrato, a denúncia, a exposição ou a análise não são, em geral, do domínio da poesia.

Vejam-se, por exemplo, um poema de *Planície*, e, em seguida, versos do poeta Mário Dionísio em *Poemas* (do *Novo Cancioneiro*) e *O Riso dissonante* (1950), também para efeito comparativo:

Guerra

Quando Francisco Charrua
chegou ao largo gritando:
- Eh! gente, estalou a guerra!
Zé Gaio alvoroçado
pôs-se a bater o fandango.

Os outros só pelos olhos
falavam surpresa, esperança:
- Será agora? Talvez...!

Mas Zé Gaio tinha a certeza:
estava a bater o fandango!

*

Já vão dois anos passados.
Agora a telefonia
da venda, à esquina do largo,
informa todas as noites:
“Uma esquadrilha inimiga
bombardeou a cidade:
morreram trinta mulheres
e vinte e sete crianças”.
Agora a telefonia
informa todas as noites,
dias, meses, anos... noites:
“Morreram trinta mulheres
e vinte e sete crianças”

...E lá num canto do largo,
coberto de noite e raiva,
Zé Gaio abriu a navalha,
Zé Gaio espetou a navalha
no grosso tronco da faia.

Lá num canto do largo,
a faia toda dobrada
- será do peso da noite
ou do vento da desgraça
que sai da telefonia?

(FONSECA, 1969, p.112)

Trata-se de uma composição distinta daquelas em que há tom militante, como as de Namorado ou o poema de Runo Fraga, visto anteriormente. É do estilo de Manuel da Fonseca uma poesia ao gosto popular, em que avultam expressões da gente do campo, como “bater o fandango” (a dança rural portuguesa), homens e mulheres como o “Francisco Charrua” e o “Zé Gaio”; e cuja versificação é em redondilhas (neste caso, o heptassílabo).

Dois elementos da simbologia neo-realista aparecem nos versos: os “olhos” dos homens cantados, e a “noite”. Veja-se que o poema tem um tom mais emotivo e alegre nos primeiros versos, proporcionado pelas exclamações e também pela presença da dança nas duas primeiras quintilhas. Os “olhos”, como na maioria das composições neo-realistas, são

sinal de futuro diferente e mudança, por isso, no poema de Fonseca, “falavam surpresa, esperança”.

Em contrapartida, na segunda parte do canto, o tempo passa, sem que isso se dê por qualquer índice simbólico ou metafórico, mas pela **narração** do próprio verso: “Já vão dois anos passados”, e o tom positivo se altera. A repetição dos versos “Morreram trinta mulheres/ e vinte e sete crianças” retrata não só a mesmice de “todas as noites” e das notícias dadas pela telefonia, mas também a situação de guerra permanente, que não muda, em contraste com a perspectiva cantada na primeira parte do poema.

É aí que aparece a “noite”, de forma destacada (pois são várias repetições da palavra): o que é diário, recorrente, “dias, meses, anos...” resume-se em “noites”, no décimo primeiro verso da terceira estrofe; e mais uma vez tem-se a equiparação entre a “noite” e o momento histórico de dificuldades e revolta. É por isso que, também, Zé Gaio aparece “coberto de **noite** e raiva” (envolvido pelos acontecimentos), na quarta estrofe; e toda a sua “raiva” manifesta-se no gesto de espetar a navalha “no grosso tronco da faia”.

Na penúltima estrofe, “raiva”, “navalha” e “faia” formam uma rima toante entre si, rima que intensifica a união de sentido entre as três palavras; causa, instrumento e objeto tornam-se, na materialidade da linguagem, uma mesma totalidade, no momento mais intenso do poema.

Note-se que, em tom narrativo, o poema termina alegorizando a revolta. Vai da “esperança” à “desgraça”, e a “faia toda dobrada” simboliza o gesto violento de quem não suporta mais aquele “vento” “que sai da telefonia”. Entretanto, é possível concluir que a “guerra” não é só a contextual, evidentemente cantada no poema e escolhida para título, mas também se dá na explosão de raiva de “Zé Gaio”, que, por sua vez, está à margem, conforme reforça o poema, “lá num canto do largo”.

Repassando a trama formativa do texto, notam-se três procedimentos que inserem na linguagem as marcas da “guerra”: a repetição do recado da “telefonia”, a rima entre “raiva”, “navalha” e “faia” e a imagem de “Zé Gaio” e da “faia”, ambos, como dizem as últimas estrofes, “lá, num canto do largo” – o que os identifica e torna-os “dobrados” e feridos ao mesmo tempo.

Porém, o poema não possibilita um aprofundamento maior do que a referência à situação histórica e social nele explícitas. Compõe-se da tópica neo-realista da narratividade e

da criação de personagens, evidenciando o pendor narrativo de seu autor (como se sabe, Fonseca é um dos maiores contistas e romancistas do Neo-Realismo português). É uma escrita de denúncia cujas marcas figurativas não são aprofundadas, provavelmente de propósito, para um entendimento maior da parte do seu leitor.

Lembramos, então, a consideração de Martelo (1998, p.109) de que à poesia cabe (também) uma função heurística, e esta nem sempre é possibilitada pela poesia muitas vezes programática e funcional de autores neo-realistas. Vejamos também o caso de duas composições do poeta Mário Dionísio:

Poema do sacrifício sublime

Minha mocidade fresca,
quero sacrificar-te inteiramente à minha realização.
Meus dias, que hão-de vir, cheios de promessas,
quero renunciar ao riso que vos adivinho
porque esse riso unicamente meu
levar-me-ia para longe de mim próprio.
Meu lar ameno com um leito de penas e uma luz macia,
quero dizer-te adeus sem mágua.
(Apagar-se-ão as brasas do fogão
e os ratos passearão nos objectos mais queridos).
Meu universo isolado,
quero dizer-te adeus sem pena.

Partir.
Partir para pátria instável onde o grito salta das veias.
Partir para o momento heróico da concretização.
Partir para longe de todos que gritam: para quê?
Ah! Partir!
Partir sem uma hesitação, de olhos abertos,
Com a firmeza única de quem tem a certeza,
Com decisão, com raiva, com delírio,
e com o encantamento, a feliz perturbação, a embriaguês,
a silenciosa alegria
duma viagem que parte para o minuto de núpcias.

(DIONÍSIO, 1941, p.60).

Mudo o letreiro provocante
de trânsito interrompido
no silêncio das esquinas
patrulhas impenetráveis

falo e não ouço
 ouço e não penso
 penso e não penso sofro
 sofro e não sofro canto

canto em surdina espantos
 entre soluços ocultos
 no eco voam pedaços
 de pulsos recalcitrantes

no eco destinos vidas
 e tiros do céu deserto
 como um animal mal ferido
 despedaçado cercado
 e humilhado
 o homem.

(DIONÍSIO, 1966, p.146)

São dois poemas muito distintos na forma, porém, tratam, ambos, da subversão de uma situação. No primeiro, do livro de 41, o “sacrifício sublime” de “renúncia” e “abandono” do “universo isolado”, ou seja, da postura individual do eu lírico, e sua partida para outro ambiente.

A primeira estrofe constrói-se por paralelismos bastante significativos: dos pronomes possessivos na primeira pessoa do singular (Minha/meus/meu/meu) e dos verbos “querer”, também na primeira pessoa do singular (quero/quero/quero). São palavras que revelam uma voz pessoal, e, mais, pertencem ao campo semântico que aponta posturas individualistas e egocêntricas. No entanto, o verbo “querer” está contrapondo-se aos pronomes possessivos: é na vontade do sujeito poético que se encontra a renúncia a todas as posses.

E quais posses são essas? A alegria solitária (“riso unicamente meu”) e o “lar ameno”, cujo sentido de conforto e bem estar é prolongado pelo uso das metonímias: “leito de penas”, “luz macia”, “brazas [*sic*] do fogão”. Note-se que os objetos enumerados são positivos, e essa positividade está na adjetivação (“ameno”; “de penas”; “macia”), o que torna conflituosa a decisão de abandono, como se nota, também, pelo uso das palavras “sacrifício” e “renunciar”.

A estrofe apresenta o quadro de uma subversão de postura e costumes e a entrega total deles ao passado: “os ratos passearão nos objetos mais queridos”. Toda ela alegoriza a idéia de mudança de vida, e voluntariosa.

Na próxima estrofe, a síntese se dá em relação ao futuro, após as renúncias anunciadas: o verbo “partir” configura a mudança, reforçada em seis dos onze versos que a compõem⁵⁸. A metonímia, aqui, continua a ter destaque: em vez de homens que gritam (protestam), são os “**gritos** que saltam das veias”, para a atenção que o sujeito lírico dará ao ambiente que o circunda, os “**olhos** abertos” (como em diversos poemas neo-realistas), e sua nova postura diante do mundo é definida por atitudes e sentimentos como “decisão”, “raiva”, “delírio”.

Da primeira para a segunda estrofe, embora ambas sejam formuladas essencialmente pela anáfora, há certa alteração no ritmo, projetada pelo corte com os versos mais longos, no primeiro da segunda estrofe, composto por uma palavra solitária (“partir!”), bem como nas entoações de interrogação e exclamação, presentes apenas na estrofe final. Essa alteração reitera o sentido de **mudança** de todo o poema; ademais, ele também ocorre no sentido espacial: do “universo isolado” (a interioridade, o individualismo, o conforto) para a “pátria” (o comum, o coletivo).

As duas estrofes do poema funcionam como uma alegoria para a idéia de mudança radical de vida. É no verso final que o poeta insere uma metáfora para sua escolha, que é a de “uma virgem que parte para o minuto de núpcias”. Atentando-se para o título do poema, a imagem sintetiza o “sacrifício sublime” vivido pelo sujeito lírico, implicando todas as reações deste (“encantamento”, “feliz perturbação”, “embriaguez”, “silenciosa alegria”).

Mas no tocante à metafórica, ela é discreta, em relação à metonímia. O processo do “ver como”, apontado por Paul Ricoeur (2000a, p.326) como força motriz para a metáfora (e já detalhado no primeiro capítulo) não se instaura na primeira estrofe, tampouco no vocábulo “partir”, porque o verbo, em si, já apresenta essa relação semântica com a mudança (de espaço, no caso). Ou seja, não há, como em toda invenção metafórica, a visão de algo novo, mas a viabilização de um sentido já usual na palavra. Ademais, a síntese, que é traço fundamental do procedimento metafórico, é quase nula nos versos de Dionísio, que se expandem quase narrativamente, lembrando-nos um comentário do crítico brasileiro Antônio Candido acerca da metáfora:

⁵⁸ Aliás, em mais de um poeta neo-realista este verbo surge, nas mesmas condições.

Um verso construído como enunciado direto da idéia requer mais palavras para atingir o que pretende do que um verso construído por metáforas, - que podem em muito poucas palavras condensar uma alta carga expressiva(1996, p.107).

É certo que os aspectos formais do poema tentam “revelar”, como seria próprio da poesia, porém, não é a metonímia e a repetição exaustiva (à guisa de esclarecimento) que melhor constitui tal traço da poesia; ao contrário, permitem-lhe uma função mais didática.

Tratando-se de renúncia e sacrifício, que sempre são, de algum modo, “penosos”, o sujeito lírico afirma, no último verso da primeira estrofe: “quero dizer-te adeus **sem pena**”. Neste verso está, pois, a tentativa de expressar a idéia de voluntariedade. Parece-nos, no entanto, que este verso e o penúltimo, “Meu universo isolado”, comprometem a estrofe, como se explicitassem o sentido das palavras anteriores, no intuito de explicá-las. O crítico Carlos Reis, analisando a poesia de Dionísio, chama atenção para esse procedimento de “explicitação semântica”, como veremos adiante.

Em contrapartida, no poema da obra posterior, o autor continua recorrendo à enumeração anafórica, o sujeito lírico é ainda aquele que aspira a mudanças; no entanto, a composição apresenta maior rigor e concentração, como se o poeta respirasse o ritmo do retorno, sintetizado pela anáfora, que já não é utilizada para explicar uma mesma idéia, como no poema anterior e em tantos outros da obra publicada no *Novo Cancioneiro*, mas para sintetizar ou renomear algo. O poeta desarticula o verso, experimenta as palavras, move-as, e, com isso, torna-o mais profundo.

Com efeito, a primeira palavra da composição, “mudo”, tem uma configuração ambígua no verso: o verbo “mudar” – e eis o sentido de mudança ou subversão de algo – e o adjetivo “mudo”, sem palavras, silencioso, que também perpassa todo o poema. Por um lado, na primeira pessoa do singular, o verbo sinaliza a ação do sujeito lírico, que “muda” “o letreiro de trânsito interropido” – e, como veremos, na segunda estrofe, dá continuidade ao movimento de seu poema, participa do trânsito da própria composição; por outro, o “letreiro” é “mudo” e participa, assim, do “silêncio das esquinas”.

O poeta vale-se de aliteraões nesta primeira estrofe, que apresenta os sons de encontros consonantais em “**l**etreiro”, “**p**rovocante”, “**t**rânsito”, “**p**atrolhas” e “impenetráveis”, dando ao ritmo do verso aspereza e dificuldade de continuação, da qual o

sujeito lírico se liberta, após continuar seu movimento – o “trânsito” do poema – na segunda estrofe. As “patrulhas impenetráveis” são o ápice dessa aspereza em que culmina o “trânsito proibido”. Mas o eu-lírico continua a transitar.

Na próxima estrofe, então, o “trânsito”, o movimento do poema, é contínuo: “falar”, “ouvir”, “pensar” e “sofrer” são atos que culminam em “cantar”. O jogo criado pela afirmação positiva e a negação dos verbos sinaliza os momentos de tal movimento. Com efeito, nos dois primeiros versos: “falo e não ouço/ ouço e não penso”, é a palavra que está em destaque, sua dimensão comunicativa (falar/ouvir) e simplesmente sonora (ouvir/pensar). Já nos dois versos posteriores, o poema transita além, e, através do “pensar” – o ato de refletir sobre a teia poética – o sujeito lírico chega ao “sofrer” – e aqui, mais uma ambigüidade: o sofrimento para o próprio fazer poético, mas também para o que o move: “falar”, “ouvir” e “pensar” no que move o poeta a cantar já não é mais “falar”, “ouvir” ou “pensar”, é “sofrer” e, finalmente, não mais “sofrer”: é “cantar” (fazer poesia).

Note-se que, à luz dessa segunda estrofe, a primeira ganha significação mais abrangente: não se trata apenas da subversão de uma situação, mas o movimento, de fato, das condições e dos propósitos da própria poesia.

Cumprе salientar, ainda, que ao longo de todo o poema, um ambiente de silêncios, mudez ou sussurros vai sendo formado. Alguns léxicos contribuem para tal: “mudo”, “silêncio”, “surdina”, “soluços ocultos”; no entanto, o sujeito lírico consegue “cantar” – e quebrar ou ultrapassar o silêncio. Seu canto vai se estendendo, e, entre “soluços ocultos”, consegue espalhar “pedaços” “no eco”. A rima interna (soluços ocultos/ pulsos) não apenas dá sintonia sonora ao longo da estrofe, mas também apresenta a correspondência entre os mesmos “soluços ocultos” e os “pulsos recalcitrantes” – aqueles que se rebelam, lutam. Aliás, o pulso está relacionado a punho, e é deste que sai as palavras escritas do poema. Conformando seu canto ao “eco”, o eu poético junta sua ação (a poética) à revolta dos “pulsos recalcitrantes”.

Na última estrofe, a revelação do que há neste “eco” que soa pelos ares: “destinos vidas”, desdobrados nos “ecos” que são as rimas entre “despedaçado”, “cercado” e “humilhado”. Eis o poema, eis o que ele canta, mas de modo bastante profundo, a ponto de ser um canto em surdina, metafórico – capaz de ultrapassar as “patrulhas impenetráveis” e não se deter diante do “leiteiro/ de trânsito interrompido”.

Dentro desse quadro de silêncios, interdições e patrulhas, lá está ele, este “animal mal ferido”, o “homem”, que é, em sentido *lato*, o real motivo do poema, a força motriz que retira da palavra poética toda a sua ação estética e subversiva. É por ele que se “sofre”, mas não apenas: é por ele que se “canta” – note-se que a palavra encontra-se sozinha no verso, de maneira única em todo o texto, encerrando-o. Tem-se, pois, uma dupla dimensão nesta composição de Dionísio: a do próprio canto e sua transitividade no papel, mas também a da continuidade que se dá à subversão, que, a cada um, cabe de uma maneira: ao poeta, fazendo poesia.

É fato que os dois poemas do autor têm seu valor, e cumprem sua função dentro da lírica lusitana. Todavia, é visível que, como o próprio título da primeira composição aponta, o “sacrifício sublime” de quem se submete à renúncia a um modo de vida (burguês, talvez, com seu “leito de pluma e luz macia”), também sacrifica o próprio poema. O autor valeu-se de procedimentos comuns entre vários de seus colegas de grupo: a metonímia, o poema dividido em “antes” e “depois” (figurando a mudança de postura), os “olhos abertos” – recorrente no canto neo-realista -, o “momento heróico”, a questão da teleologia (aqueles que gritam “para quê?”). Enquanto na composição de 50, diríamos, com Merquior, que “a carne das palavras” (1997, p.17) é tão importante quanto o que se quer dizer. A concentração metafórica é reforçada, não só pelo arranjo das palavras enquanto “unidades expressivas” (CANDIDO, 1996, p.70), mas também pela recorrência sonora e pelo ritmo. É, pois, no segundo poema, que o autor neo-realista parece encontrar um ponto de equilíbrio entre a linguagem poética e o sentido social dos versos, com uma poesia que “revela”, em lugar de “expor”.

Mário Dionísio fora rechaçado por colegas do grupo devido às composições do livro da década de 1950. Isso porque, em *Poemas*, havia aderido mais abertamente à retórica do *Novo Cancioneiro*, em acordo com a ideologia neo-realista, enquanto na obra posterior, o autor não abandona a causa social, mas a relação entre “eu” e “sociedade” aparece “cristalizada”, para usarmos a expressão de Adorno (2006, p.68). O procedimento é muito diferente de versos da obra de 1941, mais referenciais e prosaicos (no sentido em que se contrapõe a prosa à poesia).

Certamente eles se formam através de uma linguagem simbólica; porém, trata-se da simbologia *cliché* na coleção neo-realista de poesia. Carlos Reis, debruçando-se sobre a obra

de Dionísio, verifica que o poeta, algumas vezes, compromete a intenção neo-realista de clareza e acessibilidade à mensagem, devido à “representação simbólica” em alguns versos de *Poemas*. No entanto, o crítico observa, ainda, os momentos em que Dionísio facilita o sentido provavelmente simbólico dos versos para seus leitores. Analisando duas estrofes de “Ordem” (DIONÍSIO, 1941, p.15), o crítico conclui que a segunda funciona como explicação para a primeira, afirmando que o texto poético é “relativamente claro no plano das sugestões ideológicas” e que

[...] revela ainda uma espécie de necessidade de explicitação semântica cujos intuitos apelativos parecem indiscutíveis. De facto, ao concluir que ‘em todos há uma dor infinita/ uma profunda mágua que os esmaga’, o poeta parece duvidar da capacidade interpretativa de seu destinatário; resta-lhe, deste modo, a solução ‘didáctica’ que explicita o que, apesar de tudo, poderia parecer ambíguo e, por isso, ideologicamente inoperante. (REIS, 1983, p.418).

Parece-nos ser este o mesmo procedimento apontado na análise de “Sacrifício sublime”, reforçado, ainda, pelas metonímias. Carlos Reis também chama atenção para o uso exaustivo desse procedimento na obra de Dionísio de 1941, avaliando-o como mais uma tentativa de didatismo. De nossa parte, destacamos também as numerosas incidências de pronomes indefinidos “tudo”, “todos” e “todas” nesse livro, que sempre nos remetem à ideia de totalidade, união e coletividade, explícita nas composições.

Cumpre ressaltar que muitos fatores podem explicar a evolução de Dionísio: além de sua adesão ilimitada ao canto neo-realista; há também que se referir à sua juventude na época do primeiro livro. Ademais, o autor de *A Paleta e o mundo*, conforme se viu, foi poeta muito atuante, no tocante à crítica, dentro do Neo-Realismo, e aparece, nos textos, dividido entre a defesa de sua vertente e a defesa da poesia, apenas. É notável sua evolução como poeta a par do aprofundamento de suas reflexões críticas publicadas nos anos quarenta e cinquenta. Porém, ainda em *Poemas*, a submissão aos pressupostos ideológicos do Neo-Realismo e a adesão à retórica do grupo do *Novo Cancioneiro* – que jamais fora imposta ou programada, mas foi se tornando, como se viu, comum e redundante nas obras – é evidente.

2.3.3 O *Novo Cancioneiro* e a crítica:

A recorrência de procedimentos poéticos e a confecção de textos bastante parecidos entre si é um traço inegável do Neo-Realismo poético que problematiza as criações do grupo, sobretudo se as compararmos com as práticas singulares da poesia moderna, em que cada artista é dono de seus procedimentos, de suas metáforas e simbologias, e cria de modo diferenciado, como aconteceu, por exemplo, em *Orpheu*. Não se trata, no entanto, de um juízo de valor relacionado à questão da originalidade. A originalidade absoluta é difícil na arte, sempre devedora de aspectos do passado, seja para refazê-los, reconstruí-los, ou destruí-los. Contudo, na modernidade, os poetas são tratados de forma mais individual, porque é certo que a poesia não é mais aquela condicionada pela Retórica.

Para o estudioso de estética Luigi Pareyson, não é pela diferenciação completa em relação ao passado que um artista se destaca, mas pela originalidade dentro da obra, ou seja, mesmo a coincidência ou reincidência de temas, formas, estruturas, há de ter algo que diferencie um artista dos modelos por ele seguidos. É a individualidade artística, o *estilo*, marcadamente próprio de cada homem das artes, que lhe confere originalidade, ou melhor: que confere originalidade a cada obra sua. Sob essa perspectiva, o autor italiano distingue a imitação que se insere no âmbito da “fórmula”, do “módulo” e do “estereótipo” daquela que existe como “imitação criadora”, tomando da obra em que se inspira a sua “operativa exemplaridade” (PAREYSON, 2001, p.138), ou seja, em que o artista consiga, aproveitando-se do que já foi feito e mesmo imitando, criar algo de seu, seja porque dinamizou na forma, seja porque ela criou um conteúdo novo.

Nas obras do *Novo Cancioneiro*, apenas um poeta conseguiu essa singularidade definida por Pareyson: João José Cochofel – cuja poesia não é novidade radical com a linguagem poética, mas é diferenciada. Todos os demais autores do grupo formaram uma espécie de “estereótipo” de poesia neo-realista, ainda que pesem as marcas individuais de cada um, em determinadas composições em que a ânsia panfletária não está sinalizada.

Nessa recorrência de fundo militante está a **poética neo-realista**, em termos pareysonianos: nos componentes do poema, definidos por Antonio Candido⁵⁹ por “unidades expressivas”; englobando, a analogia, a alegoria, enfim, o uso das palavras em sua figuração – visivelmente compartilhado pelos autores da vertente, – e, também, na questão da versificação mais afeita ao ritmo da prosa conceitual do que ao da poesia. Assim sendo, há, no *Novo Cancioneiro*, termos **operativos** que lhe conferem uma **poética**.

Note-se ainda a distinção entre os procedimentos que compõem essa **poética** e aqueles que fazem de um determinado período uma “escola” ou “tendência” artística. Em geral, o conceito de escolas artísticas está relacionado a alguma contribuição formal ou técnica para a arte que então se vê naquele período. Os procedimentos comuns em uma “tendência” artística são, comumente, da ordem da técnica e incidem de maneira singular na arte de grandes artistas. Cada autor literário identificado com uma “escola” cria de maneira própria, embora influenciado pelos modos artísticos do período em que se insere. O que ocorre no *Novo Cancioneiro* é diferente porque aquilo que impulsiona a maior parte das obras é de ordem extrínseca: o momento, as paixões políticas, crenças ideológicas, e isso é compartilhado de modo unívoco e não diverso.

Também em Pareyson lemos:

A escola é como uma família, onde a **novidade** e a **irrepetibilidade** do indivíduo não estão comprometidas mas fundadas pela comum geração e pela linha descendente da reprodução, onde a **singularidade** não nega a comunidade mas nutre-se dela e a semelhança não suprime, mas realiza a originalidade.(2001, p.143, negrito nosso)

O Neo-Realismo poético não configura uma escola – e, na visão de Rosa Maria Martelo (1998, p.88-89), não é nem mesmo uma “geração” – e os motivos talvez sejam exatamente o problema de essa “família” ser mais “comprometida” – para usar as palavras de Pareyson – do que “fundada” em algo comum. Muitos autores, inclusive, abandonaram quase que totalmente a lírica após colocar em prática uma poesia que, mais do que semelhanças, apresenta uma espécie de plano sendo cumprido; em outro caso, o de Carlos de Oliveira, sua

⁵⁹ Candido, em *Estudo analítico do poema*, divide o objeto poético entre os seus vários “níveis” (do uso que se faz de fonemas à estrofe e toda a estruturação do poema) e as “unidades expressivas”, em que insere metáfora, símbolo e alegoria, enfatizando que é a invenção metafórica o ápice de toda poesia no tocante às “unidades expressivas” (1996, p.107)

poética posterior, embora esteja presente em *Turismo*, ainda de modo embrionário, como se verá, representa tendência para a experimentação da linguagem e da imagética de maneira incomuns no Neo-Realismo e nos versos mais panfletários do seu livro de 1942.

A crítica, em geral, soube enxergar o fundamento compromissado (de missão a ser cumprida, denúncia ou militância), que não deixou de ser prejudicial para a dimensão estética das obras, nas criações poéticas do *Novo Cancionneiro*. E não devido ao fato de os autores terem enveredado pela poesia social, ou porque nessa obra se pode encontrar determinada perspectiva ideológica, mas pelo modo como esta parece ter se sobreposto ao texto poético.

Com efeito, na década de 60, Eduardo Lourenço escreveu, no ensaio *Sentido e forma na poesia neo-realista*, que a crítica se preocupava apenas em detectar, na poética da vertente, os aspectos ideológicos (1983, p.28). Essa tendência talvez seja fruto de uma expectativa em torno da jovem poesia que então surgia, da qual se esperava novos caminhos para a linguagem poética, já que o gênero lírico sofrera tantas revoluções desde o século XIX; e o que se viu, ao contrário, foi uma poesia afim do que já se tinha feito na literatura portuguesa, mas, desta vez, com mudanças temáticas em relação à vertente presencista, que a antecedia. Do mesmo modo, a percepção da crítica também advém do fato de que, abrindo-se um a um os livros da coleção do novo realismo português, é fácil detectar a militância e a tendência denunciativa na confecção dos poemas. É por isso que vários críticos resumem essa poesia em palavras como as de Eugénio Lisboa, que a vê como “[...] de preferência ao cântico viril, vingativo e anunciador” (LISBOA, 1980, p.95).

No tocante à falta de inovações da linguagem poética no grupo, é possível que a concepção presencista de “originalidade” e “autenticidade” – tão propagada nos textos de Régio e que não se reduz à questão da absoluta originalidade romântica, parecendo-nos mais a definição anteriormente dada por Pareyson –, é provável, afirmávamos, que essa tendência crítica tenha sido seguida por estudiosos que recebiam as composições daquele novo grupo. É o que acontece, por exemplo, com a recepção de João Pedro de Andrade.

Logo após a publicação da coleção, em 1943, quando ainda o livro de Políbio Gomes dos Santos não havia sido lançado, o crítico publicava um estudo, intitulado *A poesia da moderníssima geração*, em que, depois de um retrospecto analisando as poéticas de *Orpheu* e da *Presença*, apresentava os textos do *Novo Cancioneiro* como os da “moderníssima geração”.

Tomado por um misto de entusiasmo e consciência crítica, o autor português aponta as mudanças promovidas pela poesia neo-realista em relação às anteriores, observando que estas não foram formais, mas de ordem temática e de alteração de postura do eu-lírico. Do mesmo modo, o estudioso não deixa de se referir a alguns problemas estéticos para essas obras. Verifica, assim, que, não tendo seguido uma proposta poética de reflexão sobre procedimentos líricos, cada autor expressou-se (palavra por ele utilizada) ao seu modo na coleção (1943, p.45); porém, não deixa de uni-los pelo viés temático e de aludir à repetição vocabular: “de facto, quási todos os poetas jovens abundam numa terminologia náutica que dá certo ar de família aos seus poemas” (1943, p.48).

Após enumerar os traços de cada livro do grupo, já na conclusão, o crítico distancia a vertente neo-realista das anteriores no que diz respeito à **postura poética** dos jovens autores, que reflete, sem dúvida, suas opções temáticas e formais: “os problemas do homem”, afirma, “interessam à poesia de agora como sempre. O poeta deixou, porém, de se considerar um ser superior e de viver num reduto à parte da modernidade” (1943, p.55). É notável, pois, que o crítico refere-se ao abandono, da parte neo-realista, de posturas poéticas individualistas e idealizadoras como as românticas e simbolistas, que deixaram herdeiros pelo século XX. Porém, como se pôde ver em alguns exemplos anteriores, um vocabulário exagerado (de “olhos rasgados”, “sacrifícios” e “raivas”) não se distancia tanto assim de uma atmosfera romântica.

Cumprе salientar que o crítico, embora aparentemente admirado, de forma positiva, com aquilo que lhe parecia uma novidade poética, não se esquivava de deixar aos seus representantes uma opinião, que soa também como um “aviso”:

[...] um dos perigos a evitar pela nova geração é precisamente a redução da poesia a uma linguagem em que a preocupação do justo domine a preocupação do belo, e em que o racional substitua o emocional. (1943, p.55)

Portanto, João Pedro de Andrade enxergou alguns desvios estéticos na obra do grupo, terminando por observar também que outro “perigo” existente nela é a “[...] **abolição pura e simples do ritmo**, valor poético velho como a própria poesia” (1943, p.55, negrito nosso). É

interessante notar que o crítico sublinhou nessa “nova poesia” apenas traços que se envolvem com as tendências compromissadas assumidas pelo grupo.

O entusiasmo de João Pedro de Andrade foi, no entanto, abandonado anos depois, em outros estudos nos quais abordava a poesia neo-realista. Porque, na verdade, a vertente não representa, hoje, qualquer novidade ou impulso na poesia lusitana, a não ser, como já afirmamos, na opção pela temática social e combativa. As duas observações expostas neste artigo de Andrade parecem ter sido realmente confirmadas pelo crítico. No texto de 1943, verifica-se a recepção positiva que a poesia do *Novo Cancioneiro* recebeu de João Pedro de Andrade, já que ele não deixava de demonstrar agradável surpresa diante dela – ressalte-se que o estudioso compartilhava das opiniões filosóficas em que se baseou o Neo-Realismo, embora sem incorrer a polêmicas ou fanatismos. Contudo, anos mais tarde, com o distanciamento temporal necessário para o aprofundamento crítico, sua visão mudou; em escritos acerca do Neo-Realismo de 1955 e 1960, o *Novo Cancioneiro* já era visto como uma sistematização poética do movimento literário “[...] escassamente confirmada posteriormente” (ANDRADE, 2002, p.48); em outro momento, ele afirma:

Não valerá a pena recordar aqui os nomes de poetas que o eram pela vibratibilidade das suas convicções e da sua mocidade mal saída da adolescência, e que pouco a pouco foram seguindo outros caminhos literários mais conformes ao seu temperamento, quando de todo não emudeceram. (2002, p.39)⁶⁰

Talvez o estudioso se refira a Namora, após o *Novo Cancioneiro* confirmado como renomado romancista português, mas não como poeta; Sidónio Muralha ou Francisco José Tenreiro que, dadas as poucas tentativas posteriores como poetas, sejam considerados “emudecidos” pelo autor.

Enfim, em verbete para o *Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira*, de 1960, o intelectual português continua referindo-se à ausência de inovação técnica na poesia do *Novo Cancioneiro*, alude ao “panfletarismo” e à “veemência” em alguns poetas, constata a “falha” do “projeto” do grupo, e destaca apenas três nomes de poetas da vertente:

⁶⁰ Estas palavras do autor foram publicadas no artigo “Ambições e limites do Neo-Realismo português”, inserido, em 1955, na revista *Tetracórnio*, e reunido a outros na coletânea de textos do crítico que utilizamos para o presente trabalho, cujo título é o mesmo do artigo de 1955.

Carlos de Oliveira, João José Cochofel e Manuel da Fonseca, constatando a orientação deste último para a prosa. (2002, p.52).

A afirmação de Andrade fundamenta-se no fato de que, realmente, a crítica não destaca o *Novo Cancioneiro* na cena literária lusitana dos anos 40, devido à diminuta dimensão estética de seus poemas, às implicações ideológicas marxistas que suas obras proporcionam ao leitor, e, sobretudo, à ausência de inovações líricas na maior parte das obras. Porém, e é importante ressaltar, essa atitude acaba por esquecer um importante poeta do grupo, João José Cochofel; ademais, é evidente também um esforço de estudiosos para separar Carlos de Oliveira da produção neo-realista, o que nem sempre condiz com sua primeira poesia. Em contrapartida, se as avaliações partirem de estudiosos com convicções afins às da vertente, os poetas neo-realistas são abonados exatamente devido às mesmas implicações ideológicas.

Dois exemplos desse tipo de reflexão podem ser dados. Por um lado, o estudo de Fernando Mendonça, que pode ser resumido pela afirmação: “Eis como o Neo-Realismo fez da literatura o que resta dos momentos mais infelizes da poesia, e se tornou o veículo da ideologia. [...]” (1973, p.66); por outro lado, os trabalhos de Alexandre Pinheiro Torres, que, em geral, destacam as fórmulas utilizadas pelos poetas do grupo para exporem em seus poemas a ideologia e as causas pelas quais lutavam.

O texto de Mendonça embasa suas opiniões em análises estruturais das obras em questão; sua perspectiva é o trabalho singular com a linguagem poética a ponto de torná-la, em maior grau possível, uma linguagem cifrada, de desvio, em relação à prosa. A poesia de *Orpheu*, nesses termos, é apontada como exemplar. Valendo-se de enfoque teórico similar ao estruturalista, que vê na poesia uma “taxa poética” (identificada com um “desvio” do uso da linguagem em relação à prosa), o autor do ensaio “Neo-Realismo (Poesia X Ideologia)” nota, em contrapartida, um “grau zero” de “taxa poética” nos versos do grupo abordado (1973, p.66), o que aproximaria sua poesia da prosa, não havendo aquela contraposição vista anteriormente, no primeiro capítulo. Ainda segundo Mendonça, essa nulidade da poeticidade (digamos assim) era intencional:

A invenção poética seria um desvio da missão. Impunha-se, portanto, uma espécie de rejeição da língua de poesia. O leitor devia impressionar-se com

o mundo circunstante e não com a estesia do verbo. Tudo acontecia fora dos poemas, tudo o que comovia estava para além das palavras, numa terra inóspita, sem alegria e sem esperança. (MENDONÇA, 1973, p.64)

Vê-se, pois, que ao crítico impressiona, na poesia neo-realista, a motivação ideológica e a circunstancialização. E suas constatações são as de um autor que esperava uma escrita poética aprofundada nas questões da linguagem e da experiência com esta, devido a todo o alcance que a poesia modernista (e também simbolista) havia tido anteriormente.

De fato, neste aspecto, a poética do *Novo Cancioneiro* não configurou novidade alguma, como também lembra E. M. de Melo e Castro: “[...] a sua escrita [da poesia neo-realista], como escrita, não trouxe avanços na literariedade da literatura portuguesa.” (1987, p.59). O crítico refletia, então, sobre a questão da vanguarda em seu país, e é em relação a essa perspectiva vanguardista que fez a observação citada, e que também concluiu sobre a relação “predominantemente política” entre a poética do Neo-Realismo e a vanguarda⁶¹.

Contudo, é equivocado condenar os versos do grupo somente por essa questão, a da adesão ou não a um plano experimental e vanguardista para a poesia. O que os diminui, e há algo que torna alguns de seus poetas menores, é a sobreposição do empenhamento à singularidade poética de cada autor, independente se sua poesia seria ou não experimental ou vanguardista; ou como foi detectado por Adolfo Casais Monteiro, em recensão à poesia de Joaquim Namorado:

De facto, o erro não é senão querer partir duma ‘concepção’ de poesia em vez de se partir da poesia, não é senão julgar que a poesia admite que se lhe imponha um programa, que se lhe imponha o desenvolvimento duma ideia, em vez de esperar que a ideia surja do próprio corpo da poesia. (1977, p.260).

Em modo de abordagem antagônico ao de Fernando Mendonça, Alexandre Pinheiro Torres sobreleva as criações de Fernando Namora ou de Francisco José Tenreiro exatamente

⁶¹ Como se sabe, o termo “vanguarda” também tem sentido político, em sua aplicação às artes; porém, trata-se de um desejo de mudança (social, política, mental), que se refletia na efetiva mudança e transformação formal das obras literárias, pictóricas, arquitetônicas, etc. O experimento da linguagem tornou-se, na poesia, o marco vanguardista, e é essa a grande diferença de subversão em relação à lírica do *Novo Cancioneiro*, cuja marca é a subversão político-social apenas.

pelo que têm de marcadamente ideológico. “A poesia de Francisco José Tenreiro ou a *negritude* como anticapitalismo”, ensaio de 1973, é uma análise muito mais sociológica da obra do autor são tomense, do que estética propriamente dita. Dividido pelos subtítulos “O negro como ‘máquina’ do capitalismo”; “A máquina e o seu drama”; “Quando o branco decide que o negro também é humano”; “A Negritude para além do negro”, o texto de Torres privilegia o plano temático e circunstancial dessa poesia.

Já na apresentação que faz dos poetas do *Novo Cancioneiro*, na coletânea de todos os livros da coleção, por ele organizada, Torres encontra em Fernando Namora motivo para admiração pelo fato de *Terra* praticamente não possuir poemas na primeira pessoa do singular, o que é índice do afastamento radical de seu autor em relação à poética presencista (subjetivista, individualista) e de uma nova poética, social e coletiva. Sua abordagem à poesia de Joaquim Namorado desenvolve-se da mesma forma, especulando sobre o “sentido ideológico” nos poemas (1989, p.43).

São duas abordagens muito diferentes, as de Mendonça e Torres, e tomam a poesia neo-realista apenas por um aspecto: ou o da experimentação lingüística, ou pelo viés sociológico. Entre ambas, encontramos uma postura condizente com a expressa na opinião de Maria de Lourdes Belchior:

Tem-se, apaixonadamente, julgado o neo-realismo, quer para o exaltar, quer para o minimizar ou menosprezar. Penso que, honestamente, quando venha a fazer-se com desapaixorada isenção o balanço da poesia do *Novo Cancioneiro* e do romance de intenções sociais, o saldo talvez seja positivo, de um ponto de vista estritamente estético. O que não quer dizer que considere perfeitos e paradigmaticamente realizados todos os neo-realistas. (1980, p.158).

Reunindo na mesma afirmação poesia e narrativa, Belchior não esclarece se há mais saldo positivo para um modo de criação ou para o outro; todavia, a própria autora, ao abordar cada livro da coleção, não deixa de confirmar que muitos deles tiveram maior importância ideológica do que estética: “Joaquim Namorado e Sidónio Muralha são talvez aqueles em que mais se avultam os ‘estigmas’ da escola” (1980, p.158, aspas da autora), afirma, e quanto a outros poetas do grupo:

Francisco José Tenreiro empresta voz ao canto da negritude e narra mansa, mas desesperadamente, as fomes e as dores da sua *Ilha de Nome Santo*. Mário Dionísio, finalmente (finalmente nessa enumeração-menção dos dez poetas do Novo Cancioneiro), foi de certo modo o mais teórico do grupo [quase panfletário em *Poemas* (1941?)], ortodoxo segundo as perspectivas do neo-realismo e quase raivoso em *As Solicitações e emboscadas* (1945), irá, depois, parece, desencontrar-se um pouco dos cânones e rumos seguidos nos anos 40”. (1980, p.159)⁶².

Quais seriam, pois, os poetas do *Novo Cancioneiro* que, de um ponto estritamente estético, para usar palavras de Belchior, são bem realizados? Alguns nomes são por vezes destacados em estudos sobre o grupo, mas não de maneira concordante: para Belchior e Andrade, Manuel da Fonseca é um deles; em Mendonça, consta o nome do “injustamente esquecido” (1973, p.64) Sidónio Muralha; finalmente, Carlos Reis destaca o nome de Mário Dionísio. Porém, é unanimidade entre a crítica a referência a dois nomes: **Carlos de Oliveira e João José Cochofel**.

De fato, tanto o autor de *Mãe pobre* como o de *Instantes* são poetas mais consistentes dentro da vertente lírica do *Novo Cancioneiro*. Carlos de Oliveira não o é tanto pela publicação de 1942, que preparou para figurar na coleção neo-realista, mas ao reescrever a obra de maneira muito criativa e alterando-a exatamente em pontos mais panfletários, o autor demonstrou, na prática, a transformação de uma poesia de veiculação de determinada ideologia para uma lírica mais autêntica e de maior apuro estético. E João José Cochofel, com *Sol de agosto*, deu-nos uma **poética**, uma poesia de estilo próprio e mais profunda, livre das amarras militantes do grupo.

Com efeito, João Pedro de Andrade, mesmo após ter abandonado seu entusiasmo perante a poesia antes considerada “da moderníssima geração”, destacou, em verbete do *Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira*, de 1960, os nomes de ambos (2002, p.52-53)⁶³.

Para Fernando Mendonça, cuja avaliação da poesia neo-realista, como vimos, é bastante negativa, João José Cochofel foi “grande poeta”, todavia, “nunca se afigurou grande

⁶² Quanto a Políbio Gomes dos Santos e Álvaro Feijó, afirma que a morte prematura de ambos não lhes permitiu “atingir a plenitude poética”. (1980, p.158).

⁶³ O verbete encontra-se publicado no livro *Ambições e limites do Neo-Realismo português*, do qual retiramos a informação.

neo-realista” (1973, p.64), exatamente porque, na concepção do estudioso, neo-realistas foram os poetas que instrumentalizaram a linguagem lírica com fins militantes.

Belchior considera que “Carlos de Oliveira é demasiado artista e introvertido para que a sua poesia adira, sem reservas, aos cânones do Neo-Realismo. Cochofel, uma natureza demasiado lírica para enfeudar-se a uma poesia programática [...]” (1980, p.158).

Rosa Maria Martelo, além do estudo completo e detalhista que dedica à obra de Carlos de Oliveira, analisando nela a questão da referência em relação com seu amadurecimento estético – que é, por si só, prova de seu interesse por esse autor português do século XX –, também alude ao “[...] lugar muito particular adentro do Neo-Realismo poético” ocupado por João José Cochofel (1998, p.113), e menciona que “[...] a poesia de Cochofel afasta-se das opções poéticas neo-relistas mais freqüentes” (1998, p.114).

Citamos ainda Eduardo Lourenço, para quem

[a] poesia de João José Cochofel não é, de modo algum, aquela que traz os estigmas mais visíveis, a cor indelével do Neo-Realismo, nem aquela em que uma relativa fantasia ou imaginação se dão a mais rica festa poética e ideológica. [...] (1983, p79)

E, enfim, no estudo dedicado à narrativa e à poesia neo-realistas, o crítico Carlos Reis, somando, aos nomes de ambos, o de Mário Dionísio, afirma ser problemática a adequação dos poetas de *Turismo*, *Sol de agosto* e *Poemas* nas “diretrizes ideológicas do Neo-Realismo”. No estudo até agora apresentado, viu-se que Dionísio não está assim tão afastado de tais diretrizes, ao menos na obra do *Novo Cancioneiro*, que mais nos interessa. Conforme será visto, também Carlos de Oliveira aderiu à retórica do grupo, mas *Turismo*, como lembra Reis, “[...] não é uma coletânea pacífica” (1983, p.434), e esse ponto deve ser aprofundado na presente tese.

Para Rosa Maria Martelo, “reduzir a poesia neo-realista ao empenhamento intervencionista, à presença dos temas sociais e políticos e, complementarmente, à predição marxista seria extremamente redutor [...]” (1998, p.112). Talvez devido à presença, na poesia do *Novo Cancioneiro*, de poemas sem relação com a retórica do grupo, como já vimos, e de dois poetas importantes como Cochofel e Oliveira, a afirmação da autora seja exata; todavia,

que a maior parte do *Novo Cancioneiro* teve uma dimensão militante e circunstancial nem sempre positiva para a condição estética da poesia, e que ela chega a ser ostensiva, é fato.

Vejamos, pois, duas posturas poéticas perante essa questão: a de Carlos de Oliveira, poeta inicialmente devoto da retórica neo-realista, e que jamais abandonaria a preocupação social de seus versos, porém, autor em que é evidente a mudança de postura, do marcadamente ideológico para o estético; e João José Cochofel, autor de uma poesia materialista em todos os sentidos, sem, no entanto, deixar de ser o “temperamento mais lírico”, o mais singular e o de maior alcance estético dentro da coleção de poesia do novo realismo português.

3 CARLOS DE OLIVEIRA E JOÃO JOSÉ COCHFEL: ANÁLISE DE DOIS CASOS SINGULARES.

3.1 Do ideológico ao estético: encontro com os dois *Turismos*, de Carlos de Oliveira.

3.1.1 Obras, problemáticas, reescrita e a questão da dissidência.

“[...] correções, rasuras, acrescentos, são o meu forte (e o meu fraco).” (OLIVEIRA, 1992, p.446)

Embora, cronologicamente, a obra de Carlos de Oliveira inserida na coleção de poesia neo-realista seja posterior à de João José Cochofel, será investigado primeiro o autor de *Mãe pobre*, devido à abordagem que aqui se faz de cada um dos poetas. Seu caso é o de uma **transformação poética**, fundada, segundo apontaremos, no amadurecimento do autor, em um novo modo de conceber e criar lírica e, também, na dissidência em relação ao canto tendencioso do grupo neo-realista. E como a edição de *Turismo* de 1942 está adequada, em vários pontos, à retórica da vertente, diferente do que ocorre com a obra de Cochofel, preferiu-se deixar por último as análises do autor de *Uma rosa no tempo*.

Na verdade, a poesia de Oliveira publicada no momento do Neo-Realismo ortodoxo, no início dos anos 40, não expõe inteiramente a dimensão estética singular observada pelos críticos que o comparam ao restante do grupo (como os citados no final do capítulo anterior); tanto *Turismo* quanto *Mãe pobre* (1945), segunda coletânea de Oliveira, revelam-no devedor de traços da topologia neo-realista (descrita no capítulo anterior), cada um dos livros à sua maneira, mas ambos apoiando-se em tendências à denúncia e militância através dos versos, além de sua circuncunstancialização.

Este seria um senão à distinção do autor de *Finisterra* entre os colegas criadores da poesia publicada no *Novo Cancioneiro*. Entretanto, é fato que Carlos de Oliveira é um dos autores mais conhecidos e estudados entre os surgidos no Neo-Realismo: além de seus romances, que inspiraram as mais diversas reflexões e análises críticas (e o escritor foi um dos romancistas portugueses mais traduzidos no século XX, havendo edições de suas narrativas em inglês, francês, alemão, espanhol, russo, polonês, italiano e até japonês), também sua poesia é objeto de diversas investigações, cujas abordagens são variadas. Tudo isso indica sua importância na literatura portuguesa do século XX, independente da vertente literária à qual pertenceu. Porém, o fato é que a lírica oliveiriana pouco foi mencionada em sua relação com a poética manifestada nos primórdios do Neo-Realismo lírico; em perspectiva sincrônica, *Turismo* é uma obra pouco revisitada para a reflexão acerca de sua relação com as obras do *Novo Cancioneiro*.

Nascido em 1921, o poeta, que viveu apenas sessenta anos, formou-se em Ciências histórico-filosóficas, na Universidade de Coimbra, onde travou contato com os jovens com quem discutiria e comungaria as mesmas crenças ideológicas; dentre eles, Fernando Namora, Joaquim Namorado, Rui Feijó e João José Cochofel, amigo para a vida toda, com quem trocou inúmeras cartas, algumas das quais a que pudemos ter acesso, no espólio do autor de *Búzio*. Oliveira não foi teórico e crítico nos veículos culturais e literários mais polêmicos (*O Diabo* e *Sol nascente*) mencionados anteriormente; nenhum texto seu a respeito de arte, literatura ou poesia neles se encontram; mais tarde, porém, colaboraria com frequência na *Seara nova* e na *Vértice*, destacando-se nesta última.

Publicou em vida cinco romances – *Casa na duna* (1943); *Alcateia* (1944); *Pequenos burgueses* (1948); *Uma Abelha na chuva* (1953) e *Finisterra* (1978), dez obras do gênero lírico – *Turismo* (1942); *Mãe pobre* (1945); *Colheita perdida* (1948); *Descida aos infernos*

(1949); *Terra de harmonia* (1950); *Ave solar* (1950), *Cantata* (1960); *Sobre o lado esquerdo* (1968); *Micropaisagem* (1968); *Entre duas memórias* (1971) e *Pastoral* (1977)⁶⁴ – não se contando, entre eles, as reuniões de obras poéticas – *Poesias* (1962), *Trabalho poético I e II* (1976) e *Obras de Carlos de Oliveira* (1992/póstuma) – em que se podem encontrar novas escritas e novos poemas, visto que o poeta jamais deixava de refazer alguns de seus versos sempre que os ia republicar, além de inserir novos. Publicou ainda uma obra singular, na qual se misturam breves contos, crítica, reflexões sobre a escrita, prosa poética e crônicas: *O Aprendiz de feiticeiro*, de 1971, recolha de textos variados lançados em jornais ou revistas do meio literário, entre os anos 40 e 70, todos revistos e reformulados pelo autor.

A obra reescrita, as inovações com a linguagem empreendidas em seus últimos livros de versos, enfim, a depuração de sua poesia, faz com que não seja pacífica uma simples filiação de seu nome ao grupo de esquerda das letras portuguesas, visto que o trabalho e a experiência formais exacerbados não foram fundamento da vertente poética. Seu caso é bastante singular no âmbito neo-realista e talvez seja a causa de Maria de Fátima Marinho ter negado o estatuto de poeta neo-realista ao autor. A crítica publicou *A Poesia portuguesa de meados do século XX* advertindo seu leitor: “o presente ensaio visa o estudo da poesia de 1940 a 1960, com exceção da corrente neo-realista” (1989, p.09), e, no entanto, o livro contém estudo dedicado à obra de Carlos de Oliveira.

Rosa Maria Martelo, por sua vez, verifica na questão uma grande problemática: a publicação de *Turismo* no *Novo Cancioneiro* indubitavelmente associa o poeta ao grupo – recorde-se que a coleção poética é o primeiro fruto lírico do Neo-Realismo, fazendo par com o romance *Gaibéus*, estréia do gênero narrativo na vertente. Porém, a crítica aponta, ao longo de todo seu estudo, que é complicado e simplificador apresentar o artista nos termos de “poeta neo-realista”, e afirma, em nota: “É difícil e até forçado classificar, globalmente, a obra de Carlos de Oliveira como neo-realista” (1998, p.149, nota34).

Nota-se, portanto, a problemática que envolve a questão da filiação do autor de *Finisterra* ao Neo-Realismo poético, fato verificado, também, por Manuel de Gusmão no início de seu estudo *A Poesia de Carlos de Oliveira*, quando menciona a opinião equivocada daqueles que afastam a obra poética do artista do Neo-Realismo somente porque ele é um

⁶⁴ Os títulos são os que figuram nas últimas edições de poesia completa do autor. Sabe-se, no entanto, que *Ave Solar* não foi publicado individualmente, mas, em 1950, era uma parte do livro anterior. Preferiu o poeta, quando da publicação das obras completas, em 1976, separá-la de *Terra de harmonia*.

grande poeta. Para Gusmão, no entanto, sua poesia é “efectivamente ligada ao Neo-Realismo” (1981, p.20); ainda que o estudioso não se proponha esclarecer se essa ligação permaneceu até as últimas obras.

Acrescente-se ainda que, paralelamente às reescritas literárias e ao seu amadurecimento, alguns artigos de Oliveira, publicados em revistas como *Ler*, *Vértice* e *Seara nova* nos anos subseqüentes ao surgimento do *Novo Cancioneiro*, muitos reunidos em *O Aprendiz de feitiçeiro*, dão noção de sua séria e reflexiva preocupação estética, no momento em que ainda surgiam muitas outras entre seus colegas de grupo, de cariz exclusivamente político-social.

Contudo, essas atitudes artísticas e críticas não coincidem totalmente com o poeta que surgia nos anos 40: é equivocado pensar que Oliveira não manteve ampla relação com as crenças insufladas na vertente literária, sobretudo em seu fundamento materialista/realista; e as primeiras edições de seus livros, raras vezes tomadas em consideração quando se aborda sua obra (sobretudo porque se preferem as edições mais recentes, de obras completas, com uma visão diacrônica), são diferentes das posteriores, no tocante à presença significativa do discurso neo-realista. Embora isso não signifique que o artista foi um poeta neo-realista ortodoxo (como os poetas devedores da dicção e dos *topoi* do grupo) é prova de que seus versos iniciais o foram.

Ora, suas primeiras coletâneas são da década de 40, quando o autor, muito jovem, formava opiniões acerca da arte, da sua função e sua relação com a sociedade, do artista, da literatura, enfim. Com efeito, seu vínculo com o grupo fica explícito nas idéias expostas na tese apresentada para a obtenção do título de licenciatura, em 1947, chamada “Contribuição para uma estética realista”⁶⁵ (e entenda-se estética como sinônimo de arte).

De início, encontra-se a seguinte afirmação: “[...] o artista de hoje deve ser em última análise um homem político e a sua arte um agente de transformação social actuando na maior profundidade e extensão” (OLIVEIRA, 1983, p.717). É notável o ponto de partida comum aos jovens críticos, teóricos e autores literários do novo realismo português, o mesmo imperativo de atuação próprio da filosofia marxista. Ainda segundo o autor, a maneira correta

⁶⁵ Foi difícil ter acesso ao trabalho universitário de Oliveira. Apenas o conseguimos porque sua esposa, a Sra. Ângela de Oliveira, nos emprestou uma tese de doutorado sobre *Uma Abelha na chuva*, em que o autor, João Camilo dos Santos, incluiu toda o trabalho de 1947 nos anexos. É, pois, a cópia apresentada por Santos que usamos para nossas reflexões aqui.

de o artista e de sua arte participarem dessa missão é o realismo, a “atitude realista” de “encarar a realidade e ajudar os homens a conhecer-se e a desmistificar-se” (OLIVEIRA, 1983, p.718). Destarte, o lírico de *Micropaisagem* promove o anti-idealismo comum de sua geração que, em palavras expostas ao longo da tese, é sinônimo de determinados temas como a solidão, a angústia e o sofrimento.

Conduzindo o trabalho a fim de responder duas perguntas, se “a Arte deve servir os interesses políticos, morais e económicos da vida” e se “será ou não falso um conceito de Arte pura, no que ele implica de isolacionismo humano” (1983, p.718), o então estudante demonstrava coerência com o pensamento que embasava os pressupostos do grupo que originava o Neo-Realismo: a sociedade e a economia como fatores determinantes para a consciência e os procedimentos humanos, a dialética entre o homem e a sociedade, a idéia de que toda arte é política e social. Abundam no texto vocábulos e expressões de tendência ideológica neo-realista como “combate”, “meios de produção”, “luta de classes”, “redenção social das grandes massas humanas” e, a partir dos postulados já mencionados, Oliveira faz uma espécie de análise histórica da relação entre a Arte e os meios econômicos, exemplificando com casos da Grécia Antiga, dirigindo-se, enfim, para a “ascensão da burguesia” (1983, p.721).

É então que o poeta cita Diderot, na questão da adequação entre “imagem” e “coisa”, para concluir sobre o conceito de uma estética realista (objetivo maior do trabalho), opondo-a a uma arte, a seu ver, deformadora da realidade, empolada, ornamentada, que seria forjada pela classe dominante, “um pequeno mundo senhorial” (OLIVEIRA, 1983, p.721), obscurecendo o que é real.⁶⁶

Em certo momento, o autor cita versos de José Régio, identificando-o como “representante de um decadentismo de classe completamente evoluída” (1983, p.722); e o sentido de decadência adviria da difusão que seus versos fariam de uma solidão impossível nos tempos de então; por isso sua poesia seria “retrógrada e idealista” (1983, p.23). Assim como os mais polêmicos autores e críticos neo-realistas, Oliveira vê em Régio o exemplo da

⁶⁶ Após essas constatações, Oliveira usa uma imagem típica da poesia neo-realista, a da escuridão e da luz, para propagar a função do artista, a quem “[...] compete a árdua tarefa de ajudar a rasgar na imensa noite um caminho de luz” (1983, p.721). Ela produz um duplo sentido: a tarefa do artista de romper com poéticas obscuras, idealistas (imensa noite), ao criar uma arte realista (caminho de luz), e, ao mesmo tempo, a de trazer consciência (luz) no âmbito fechado e escuro que era o momento político de então (de guerras e ditaduras, a “imensa noite”). Ambos sentidos, enfim, relacionam-se deveras.

arte/literatura/poesia por ele refutada, e, veja-se que, também como os colegas do grupo, o autor de *Mãe pobre* coloca o problema somente na questão temática e nos sentidos que podem ser depreendidos dos versos do autor presencista.

Finalmente, após argumentar que a arte nunca deixa de representar um interesse social, o autor conclui acerca da nulidade de criações que, como as de Régio, são “propaganda” – “a arte é propaganda”, afirma em certo momento (OLIVEIRA, 1983, p.725) – de um mundo irreal e inexistente, desprovido da vida tal qual ela é. Apesar do trabalho não alcançar os níveis polêmicos e panfletários de muitos outros textos do Neo-Realismo inicial, sua conclusão encaminha-se para a condenação de qualquer postura artística que se afaste “[...] de um combate duro, intransigente e lúcido, pelos outros homens e pela sua felicidade”. (1983, p.727)

É curioso que na tese Oliveira mostrasse tendência para a defesa do conteúdo, manifestando a aversão – seguindo os postulados que ele mesmo coloca no texto – a certos temas e motivos, e não evidenciasse interesse pelas questões formais, muito importantes para uma análise estética objetiva. Curioso porque o autor foi um obcecado (no bom sentido) pela lapidação formal.

Com efeito, essa fixação pela correção e reescrita sempre o acompanhou: está registrada em várias cartas suas da década de quarenta dirigidas a João José Cochofel, em que despontam essa preocupação com o texto, com a arte literária, pedidos para que não se publicassem seus escritos sem que ele os revisse ou desculpas por atrasos de envios devido às correções. É evidente que a preocupação com uma dimensão sócio-econômica para a arte não exclui o labor sobre esta, mas, nos termos em que o autor se manifesta em sua tese de 1947, o aspecto material, o trabalho formal, o artesanato, enfim, não é critério central de valor artístico.

E os primeiros romances do autor de *Turismo*, a obra que iremos abordar mais especificamente, parecem ter sido totalmente criados sob as perspectivas colocadas no trabalho de 47. Ocorre que, à medida que foi amadurecendo, sua arte também foi se alterando, e seu estilo firmando-se e enriquecendo-se. Assim, não só o autor revisou os romances iniciais, como mudou, muito, sua primeira coletânea de poemas, e também fez alterações, ainda que em menor número, em *Mãe pobre*. E a postura crítica do jovem autor da tese de 47, bem como a atuação poética, foi, do mesmo modo, evoluindo. Anos depois, na década de

1950, como aponta Martelo (1998, p.154), surgem artigos em que “[...] é perceptível a atitude crítica do escritor face à ortodoxia neo-realista”, ou seja, já se evidencia sua dissidência (ou, ao menos, sua diferença) em relação às idéias simplistas e extremistas propostas por alguns pensadores do grupo⁶⁷.

Nesta época, uma das principais críticas do escritor dirigiu-se, em suas próprias palavras, a “[...] certa teorização que postulava levianamente o desprezo pela forma, exigindo sobretudo de cada romance, de cada poesia, que gritassem verdades como punhos” (MARTELO, 1998, p.154). É nítido que Oliveira começou, então, a ocupar-se com questões intrínsecas à arte, após este período inicial de defesa de temas e motivos exemplificado com trechos da tese. Todavia, o próprio poeta, em 1945, embora não descuidasse o aspecto formal de sua poesia – mas dele se utilizasse, nitidamente, para dar forma ao seu canto *engagé*⁶⁸ – publicava versos que “gritavam como punhos”:

Que navalha perdida
vos feriu?
– Chove
água dos olhos do povo!
Chora,
coração da terra!

(OLIVEIRA, 1945, p.15)

é como um dia sem sol
a raiva na servidão
Há-se sentir o meu ódio
quem o meu ódio mereça:
ó, vida, cega-me os olhos
se não cumprir a promessa!

(OLIVEIRA, 1945, p.23)

⁶⁷Trechos de artigos dessa época, suas versões atualizadas ou textos integrais foram reunidos em “Almanaque Literário”, uma das seções de *O Aprendiz de feitiçeiro*, segundo também atesta Martelo (1998, p.153).

⁶⁸ É o que notou Eduardo Lourenço, no ensaio “Carlos de Oliveira ou o Trágico neo-realista”. Ao abordar *Mãe pobre*, o autor afirma que encontra, nesta obra, “[...] uma vontade de re-aproveitamento das formas e **fórmulas tradicionais** que não obedece apenas, nem principalmente, a uma **motivação estética**” (1983, p.153, negrito nosso)

São trechos de *Mãe pobre*, a obra que, segundo Eduardo Lourenço, expõe a “poesia da mitologia neo-realista” (1983, p.161); com efeito, seu sujeito lírico é o poeta “gênio do povo”, aquele capaz de captar e levar a todos o canto viril e admoestador necessário ao bem da coletividade. O romântico vate, evocando a terra, a pátria, o povo. Note-se que nos trechos acima há muitos elementos da retórica neo-realista: a menção ao “povo”, personagem da obra; o “sol”; o tom revoltado e heróico. Alterada posteriormente pelo poeta, sobretudo em seu aspecto mais “gritante”, em seu sentido de urgência, nitidamente empenhado, esta obra representa a incursão de Oliveira em variadas formas poéticas tradicionais, da cantiga popular ao soneto clássico, como se o autor experimentasse as formas poéticas mais célebres dessa “pátria mãe pobre” tão cantada na coletânea.

Devido à questão complicada que é a da reescrita da obra de Carlos de Oliveira, o estudo de sua lírica expõe desafios metodológicos apenas superados quando nos dirigimos para as variantes de seu texto, ou melhor, à sua gênese e sua reescrita, o que proporciona uma visão mais abrangente de sua adesão inicial ao grupo neo-realista e de seu afastamento.

Como aponta a pesquisadora Rosa Maria Martelo, que, de fato, tomou essa poesia em conjunto, em pesquisa bastante elucidativa, para se compreenderem as transformações a que o escritor submeteu seus primeiros livros, deve-se

[...] alargar o *corpus* de trabalho a toda a poemática publicada pelo autor e ter em consideração não apenas a versão final proposta em *Trabalho Poético* [livro que reúne sua obra completa, já modificada] mas também todas as edições anteriores e suas respectivas versões. (1998, p.19).

O trabalho foi então feito, de forma completa e exaustiva, pela autora lusitana. Sua tese de doutorado *Carlos de Oliveira e a referência em poesia* (já mencionada em diversos pontos do presente estudo), publicada em livro, é um aparato crítico que deve ser tomado como referência a qualquer apreciador da obra do poeta, não apenas porque levanta a questão da reescrita e porque toca em assuntos complexos como as dimensões epistemológica e ontológica de sua lírica (baseando-se, principalmente, no pensamento de Paul Ricoeur), mas também porque constitui a fonte mais completa de textos e documentos acerca do autor, de seus interlocutores e dos meandros teóricos do grupo neo-realista. Por isso, cumpre ressaltar

que a presente abordagem à sua poesia apoiar-se-á em muitas considerações da autora, mas o trabalho aqui proposto resultará distinto do seu porque busca outros fins: a análise detida e comparativa de versões de *Turismo*, verificando, sobretudo, a alteração de um enfoque maiormente ideológico para outro, notadamente estético.

Com efeito, foi também Martelo que atentou para o fato de que estudos acerca da poética oliveiriana tornaram-se equivocados ou incompletos, pois, perspectivando as transformações e o amadurecimento por que todo poeta passa ao longo de trinta anos de produção, constataram poucas mudanças no autor de *Micropaisagem*, como se seu estilo quase não se tivesse alterado nesses trinta anos. Isto porque críticas dessa linha usaram edições de poesias completas do autor para essa investigação diacrônica. De fato, essa atitude está exposta em alguns ensaios sobre a lírica do autor, como o de Maria de Fátima Marinho, também lembrado por Martelo⁶⁹. E talvez seja este também o caso de Maria de Lurdes Belchior (1980) que, como foi visto, não verifica adesão “sem reservas” do autor ao “cânone neo-realista”. Belchior faz tal afirmação quando aborda as obras do *Novo Cancioneiro* e, em perspectiva sincrônica, *Turismo* não se distingue tanto das outras coletâneas da coleção.

Por outro lado, estudiosos que se debruçassem apenas sobre sua obra inicial poderiam ter visão limitada do poeta que Carlos de Oliveira realmente foi, já que perderiam a fase em que o artista reescreveu os poemas e se iniciava em uma lírica mais apurada, movimento de escrita em que, segundo Manuel de Gusmão,

[...] a poesia vai assumindo explicitamente a consciência de si como um trabalho específico, vai desagregando o discursivismo anterior, vai encontrando, na fragmentação e na descontinuidade e, ao mesmo tempo, no construtivismo interno, o tempo histórico da nossa contemporaneidade poética (1981, p.25).

Não se levando em consideração alguns resultados artísticos já obtidos pelo autor de *Turismo* em seus primeiros livros, e, talvez, desconhecendo as reescritas a que os submeteu, a

⁶⁹ Tivemos contato com o texto de Marinho, “A construção/desconstrução do discurso na poesia de Carlos de Oliveira”, ainda muito no início da pesquisa, antes de obtermos a primeira edição de *Turismo*, em que flagramos as alterações significativas dos textos. Por isso, tínhamos sobre sua lírica o mesmo juízo que a crítica: para nós também sua poesia evoluiria “em círculos” (MARINHO, 1989, p.167), ou seja, teria, já de início, o caráter imagético, sonoro, versificatório, da sua poesia madura. Apenas depois de mais de um ano obtivemos em mãos as edições primeiras de seus poemas, verificando o que Martelo tão bem elucidou: essa evolução “em círculos”, do ponto de vista diacrônico, é ilusória.

crítica poderia, então, minorar a importância de sua obra, como o fez Fernando Mendonça, em ensaio publicado na década de 70, ao realizar um “balanço” dos poetas do *Novo Cancioneiro*: “Fernando Namora e Carlos de Oliveira converteram-se no que todos sabemos: romancistas que tornaram a literatura exportável” (MENDONÇA, 1973, p.64), escreveu o estudioso, recusando o estatuto de poeta ao autor de *Terra de Harmonia*, e desdenhando suas primeiras obras⁷⁰.

Aliás, é necessário salientar que a obra do poeta constitui-se, reconhecidamente, por duas fases: a primeira abrange as criações redigidas e publicadas entre 1942 e 1956, ou seja, vai de *Turismo* a *Cantata*, esta última considerada “um livro de passagem” por Manuel de Gusmão (1981, p.43) e abonada por Eduardo Lourenço como um grande livro de poemas, “sem dúvida alguma, a mais pura poesia do nosso tempo português” (LOURENÇO, 1983, p.150). Depois deste livro, *Sobre o lado esquerdo* (1968), *Micropaisagem* (1968), *Entre duas memórias* (1971) e *Pastoral* (1977) compõem a segunda fase do autor. A divisão pauta-se em uma profunda mudança de estilo do artista, que abandona a utilização de recursos mais tradicionais na poesia lírica – a metrificação e a estrofação regulares e de feíto clássicos, proposições nos primeiros versos (também ao modo clássico), como em “Poesia, convento negro de instinto” (de *Mãe pobre*, 1992, p.53) e “O tempo é um velho corvo” (de *Colheita perdida*, 1992, p.77), as quadras em decassílabos do longo poema “A Noite inquieta”, as rimas, o reaproveitamento de formas populares, etc – e volta-se para uma linguagem experimental.

Para efeito elucidativo, podem-se comparar trechos de poemas que envolvem a questão da memória, duas quadras extraídas de *Terra de harmonia* (1950), e parte de uma composição de *Micropaisagem* (1969):

⁷⁰ O livro de Mendonça, recolha de estudos sobre literatura portuguesa, é de 1973, e provavelmente os ensaios que nele se encontram são de anos bem anteriores. Ou seja: talvez o crítico desconhecesse algumas obras poéticas mais recentes de Oliveira, bem como sua reescrita, quando fez esta afirmação. Martelo ressalta que a “disparidade” verificada entre as versões das coletâneas do poeta provoca reações diferenciadas em meio a crítica que se debruçou sobre sua obra antes dos anos setenta e aquela que o fez posteriormente (que conheceu sua reescrita) (MARTELO, 1998, p.19). É possível que Mendonça tenha feito tal observação no momento em que o romance de Oliveira ganhava enormes projeções, como, aliás, as ganharam muito mais os romances neo-realistas do que os versos de autores vinculados ao grupo. Embora não concordemos com a recusa de considerá-lo um lírico destacável já nas suas obras dos anos 40 (incluindo-se, até, alguns poemas de *Mãe pobre*), é provável que as palavras do autor de *A Literatura portuguesa do século XX* considerem em demasia o sucesso ficcional do autor de *Alcatéia* durante esses anos, diminuindo sua face lírica.

Reminiscência

Rumor íntimo e claro da memória,
 com que desígnios me visitas?
 Era um serão distante e numa história
 o luar errava entre o azul das criptas

À candeia e à luz em que tecia
 na voz de meu avô o triste conde ninho
 cuido bem que chorava e que morria
 nessa história de espadas e de linho
 [...]

(OLIVEIRA, 1992, p.139)

Filtro

[...]

II
 O poema
 filtra
 cada imagem
 já destilada
 pela distância
 deixa-a
 mais límpida
 embora
 inadequada
 às coisas
 que tenta
 captar
 no passado
 indiferente

[...]

(OLIVEIRA, 1992, p.291)

É notável o quanto a linguagem de ambos é diferente; do mesmo modo, a própria memória é tratada de maneira bastante distinta nos textos: no primeiro, ela é “reminiscência”, mas detalhada, narrada, porque seu “rumor” é “íntimo e **claro**” – é a memória afetiva transpassada para canto poético, tornada recuperação do passado. Note-se o uso dos verbos no pretérito imperfeito: “**Era** um serão[...]”, “o luar **errava**[...]”, “cuido bem que **chorava** e que **morria**”, tempo verbal que figura o acontecimento em curso, que evidencia o **retorno** do eu-lírico ao tempo anterior ao discurso para cantá-lo. A expressão “cuido bem” é sinal de que, por mais que atraíçoe, a memória desses versos está nítida. Assim, a história do “Conde Ninho” é apresentada de maneira comum; com efeito, os versos ainda mostram a versificação clássica sendo explorada, as tradicionais rimas alternadas, a divisão estrófica em quadras. O estilo é o da lírica mais tradicional.

Essa regularidade métrica, estrófica, rímica, configura uma lírica simétrica, espécie de exatidão buscada em recursos poéticos clássicos. A exatidão, por sua vez, nunca foi abandonada por Carlos de Oliveira, no entanto, já não está presente na segunda fase como realização alicerçada em formas tradicionais, mas como busca, ânsia, tornando-se matéria

para o poetar, movimento da escrita que questiona as palavras e a linguagem – e a “poesia voz” passa a ser “poema-escrita”, conforme definição de Manuel de Gusmão (1981, p.70).

É assim que, em “Filtro”, a memória não é mais tratada como volta ao passado e sua recuperação, tema cantado pelo poeta, porque o tempo pretérito não se encontra com o presente do poema, o qual apenas recebe a imagem (“cada imagem”), que vai ser “destilada”, filtrada. O processo de escrita não deixa mais que a palavra se cole ao visto/ouvido/presenciado, porque a lembrança trai o rigor, e o texto de 69 ressalta o apego à palavra e não mais ao acontecimento. Com efeito, a matéria cantada não é mais aquela vivenciada, é “inadequada/ às coisas/ que tenta/ captar/ **no passado**”. Passado e presente não se misturam porque o agora é o tempo da escrita poética, e esta é renovação, visão metafórica das coisas.

O poeta já não usa nos versos uma linguagem tradicional, porque questiona o comum canto em que a memória se pretende fiel ao pretérito; mas uma linguagem renovada, em que, palavra por palavra, capta-se cada “microsegundo” desse processo que vai do ver/ouvir/presenciar para o lyricizar. E esse procedimento árduo e renovador, embora já não apresente as coisas como coisas do passado – a terceira parte da composição inicia com a expressão “Pior/para as coisas” (1992, p.292),– revela-as mais próximas ao que são, sem a afetação do memorialismo e a tentativa de refazer um passado que não existe mais. Isso só o poema pode fazer, “restitui/ com mais intensidade” o objeto, e “Filtro” termina com a expressão: “Melhor/ para as coisas” (1992, p.293). É evidente o novo Carlos de Oliveira, apresentado por Gastão Cruz como o poeta de “[...] uma confiança cada vez maior depositada na linguagem” (1973, p.69).

Comparando-se os trechos, verifica-se que, enquanto nas quadras de *Terra de harmonia* as “coisas” rememoradas podem ser contaminadas pela consciência lírica, distorcidas (passado e presente misturando-se), e violar a escrita, nos versos de *Micropaisagem*, o ato lírico de tomar as palavras nuas, sem “reminiscências”, aproxima-as de uma nova realidade, em que as “coisas” são o poema. Essa segunda feita foi observada por Antônio Ramos Rosa, que considera *Micropaisagem* a obra que marca definitivamente nova fase na poética de Oliveira⁷¹, na qual

⁷¹ De fato, a obra de 1969 é o diferencial da carreira poética de Oliveira até então, embora concordemos com a maior parte da crítica, que vê em *Cantata* o marco zero para tal diferenciação.

[...] as palavras criam e ocupam o seu próprio espaço, e tudo quanto dizem, para além delas mesmas, dizem-no através da manifestação da linguagem, num só movimento real de descoberta da palavra (1972, p.80).

Só no êxito em encontrar essa palavra exata, e no trabalho com a linguagem o vivenciado pode ser manifestado, mas, desta feita, já não é mais o mesmo, mas uma novidade tão singular quanto à encontrada na “descoberta da palavra”, como descreve Ramos Rosa.

Com os dois exemplos, é bastante nítida a diferença entre duas fases da poética oliveiriana. A questão, agora, é se a nova versão de *Turismo*, publicada na segunda coletânea de poesia completa do artista, se distingue da primeira exatamente porque expõe o estilo da segunda fase – ou seja, por conter uma reescrita madura e calcada numa linguagem lírica densa e condizente com o seu tempo⁷² – e não pelas motivações aqui apontadas: o abandono do discurso marcado pela ideologia do grupo, atitude que lhe propiciou maior apuro estético.

Torna-se forçoso, então, considerar que os outros livros da primeira fase também sofreram alterações, mas nenhum deles ganhou a remodelagem tão diferenciada de *Turismo*, o que significa que o poeta não renegou o estilo da lírica das obras iniciais, tanto que as fases continuam nítidas; do mesmo modo, nenhuma das coletâneas revisadas foi relegada pelo autor como fora a obra de estréia: na primeira vez em que republicou seus versos, em 1962, a recolha de 42 ficou de fora. Justamente o livro da coleção *Novo Cancioneiro*; exatamente aquele em que não apenas o tom inicial de um jovem poeta de vinte e um anos se apresenta, mas em que se verifica a evidente adesão desse poeta à retórica poética, ideologicamente modelada, de um grupo. E Rosa Maria Martelo observa:

A omissão de *Turismo* em *Poesias* e a posterior recuperação em *Trabalho poético* sugerem, da parte de Carlos de Oliveira, uma relação de simultânea atracção e rejeição relativamente à sua primeira obra. Rejeição de tudo quanto, nessa obra, reflectia a interferência do quadro (estrito) do realismo poético ambicionado na época pelos jovens do *Novo Cancioneiro*; atracção pelo que se manifestava já como presença do universo pessoal do escritor, como embrião de sua poética pessoal. (1998, p.201)

⁷² Gusmão alude ao encontro do poeta de *Pastoral*, nessa segunda fase, com “o tempo histórico da nossa contemporaneidade poética” (1981, p.25).

Com efeito, o caso é o de uma dissidência⁷³: a refuta daquilo que, na primeira edição da obra, foi manifestadamente uma escrita ideológica, apoiada na retórica do grupo⁷⁴, e não a recusa da obra, pois o poeta não a deixou no passado, como um livro inicial sem importância ou renegado; aproveitou-se dela para reinventá-la com uma poesia profundamente lírica, moderna e renovada. E, embora Carlos de Oliveira tenha enfatizado que considerava seu trabalho poético somente aqueles reunidos, revistos e publicados no final de sua vida, afirmando que “qualquer outro poema que tenha publicado antes[...] fica portanto definitivamente excluído de sua obra” (1992, p.12) – o que mostra que desconsiderou totalmente as criações de *Turismo* de 1942, pois todas foram por ele revisadas –, desobedecemos essa observação, pois não cabe mais a um autor cercear sua obra quando esta já está nas páginas de um livro, já foi mencionada, e simplesmente existe. Contudo, compreende-se o porquê de tal atitude: a coletânea poética de Carlos de Oliveira publicada no *Novo Cancioneiro* não tem, de fato, a dimensão estética apurada e cuidada do restante da sua poesia, ela sofreu uma evolução que ora se apresenta como do ideológico ao estético.

3.1.2 Encontro com os dois *Turismos*: a poesia que expõe e a poesia que revela.

Carlos de Oliveira pode ser considerado o poeta mais “artesão” entre os surgidos no Neo-Realismo – aquele que “[...] ‘vira’ o objeto nos dedos, virando-o por todos os lados”, como define João Cabral de Melo Neto, opondo-o ao “inspirado” (1994, p.733) – e o esforço de reescrita não só atesta sua preocupação artesanal com o texto, como manifesta a boa obsessão por uma escrita concisa e depurada, levada à perfeição formal. *Turismo*, na edição

⁷³ Dissidiar, dissidir, ser dissidente, é divergir da opinião de um grupo com o qual, no início, se comungavam idéias. A poesia de estreia de Carlos de Oliveira “encaixa-se” na da vertente do *Novo Cancioneiro*; posteriormente, com a reescrita – e não só dos poemas, mas também dos romances –, o autor reconheceu-se mais como “Poeta” que como “sociólogo”, conforme expressões de Melo e Castro (1987, p.60), que cita Oliveira como paradigma da mudança de postura de artistas neo-realistas em relação à poesia. Mas antes mesmo do afastamento de criações ideologicamente emolduradas representativas do que se conhece como poesia neo-realista (ortodoxa), já na década de 50, o poeta abriu polêmica com outros participantes da vertente, tendo sido, inclusive, acusado de estilismo. Para saber mais acerca do assunto, consultar Rosa Maria Martelo (1998, p.137, p.154 e 155, notas 5, 44 e 48).

⁷⁴ Segundo verificar-se-á, pode haver outras motivações para determinadas alterações em *Turismo*, como as referentes ao uso da primeira pessoa do singular. Porém, o resultado final revela a exclusão de todo e qualquer traço que marcava a obra como vinculada ao Neo-Realismo poético (ao *Novo Cancioneiro*)

de 1976, evidencia essa lírica depurada, mas o trabalho de virar o objeto nos dedos torna-se muito mais evidente quando se tomam as duas versões da obra.

Com efeito, o *Turismo do Novo Cancioneiro*, conforme notou a autora de *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*, é ainda muito devedor da tópica comum entre os autores de poesia neo-realista (MARTELO, 1998, p.326) publicados na coleção, cuja “retórica”, segundo foi visto, está relacionada de algum modo à ideologia característica do grupo.

Mas, em si mesma, a atitude de reescrever os poemas de uma obra nada sinaliza: outros autores, como João José Cochofel e Fernando Namora, também empreenderam mudanças nos livros publicados na coleção poética do novo realismo português. O caso de Cochofel será referido em breve, mas adiantamos que as alterações nas páginas de *Sol de agosto* são mínimas e não influenciaram no sentido maior que a obra apresentou em 1941. Quanto a Namora, coube a Alexandre Pinheiro Torres verificar que as modificações operadas em *Terra* “[...] ocorreram com poucas palavras que, de maneira alguma, afecta o texto em sua substância”, excetuando-se, para o crítico, apenas o caso de um poema. De fato, o texto que se lê na coletânea do escritor de 1941 é o mesmo exposto nas páginas de *As Frias madrugadas*, recolha dos três primeiros livros de poesia do escritor, publicada anos mais tarde. O autor de *Fogo na noite escura* preservou o sentido *engagé* da obra, e a estrutura narrativizante que o enforma.

Com *Turismo* passa-se algo muito diferente, e também Pinheiro Torres atentou para o “[...] processo de simplificação da escrita do autor, que consiste essencialmente na libertação da carga retórico-linguística do **poema obviamente protestário**” (1989, p.94, negrito nosso). A afirmação do estudioso confirma a impressão que tem um leitor mais crítico ao verificar as páginas da coletânea de 1942: ela é visivelmente engajada.

Se esse leitor primeiro leu a obra na versão final, de 1976, ou se conhece a poesia de outras coletâneas, surpreender-se-á negativamente com muitos dos poemas da obra inaugural de Oliveira, que se deixou levar pela juvenil paixão do grupo literário marxista, ao publicar versos como os trechos de “V”:

Minha semi-virgem da colonização!
Índia, negra, cabocla.
Minha amante

uma exposição de idéias, não admitindo a polissemia para além da análise factível. O procedimento, além disso, exclui a metáfora ou o símbolo do canto, que apresenta uma única leitura possível para os versos. Estes, por sua vez, embora sejam compostos por algumas rimas e pela pausa que lhes é própria, têm um recorte arbitrário que não esconde o tom extremamente narrativo do canto. O verso livre, célebre na literatura portuguesa pelas mãos de Álvaro de Campos, não possui a mesma densidade rítmica do heterônimo pessoano, apresentando uma liberdade poética que não seria a mais utilizada e reconhecida na poesia de Carlos de Oliveira. Aliás, em vários poemas de “Amazónia”, a liberdade dos versos é aleatória, “convencional”, conforme expressão de Candido (1996, p.67), porque se pauta somente na distribuição em “linhas” no poema, e não em efetivos trabalhos fônicos, de harmonia ou repetição (à exceção de algumas anáforas e escassas rimas), nem em unidades expressivas (significativas) originais, como a metáfora e o símbolo.

Enfim, descobre-se nas estrofes do poema um horizonte panfletário, uma intenção clara (a denúncia, a crítica – veja-se, por exemplo, o contraste entre o vocábulo “colonização” e “Europeus”), com o escasso trabalho de “cifração” que alimenta o estatuto polissêmico da lírica, sobretudo, a moderna. Lembrando as palavras de Mário Faustino, concebendo a diferença entre poesia e prosa, comentar, analisar, descrever o “objeto”, é prosaico, e é o que o poema apresentado faz – bem como muitos outros da primeira versão de *Turismo*. Conhecendo-se a obra do autor de *Terra de harmonia* através deste exemplo, é impossível concluir sobre o poeta que ele foi de fato.

Não por acaso, toda essa composição foi excluída da versão última do livro publicado no *Novo Cancioneiro*. E não só ela: na primeira versão, *Turismo* dividia-se em duas partes: “Amazônia”, com 15 poemas, e “Gândara”, com 22. Eram 37 criações no total, enquanto nas *Obras de Carlos de Oliveira*, edição de 1992 (que preserva a escrita de 1976), o leitor encontra três partes: “Infância” (os versos mais depurados e interessantes do livro), “Amazónia”, que agora apresenta 5 poemas, e “Gândara”, com 8 criações.

São evidentes, pois, as modificações empreendidas pelo artista. De “Amazónia”, não conservou nenhum poema como era, tendo aproveitado apenas 5 deles (eram 15, lembremo-nos), reformulando-os, praticamente reinventando-os, para a nova publicação; além disso, Oliveira conservou um verso do sétimo poema para abrir “Infância”, “Terra sem uma gota de céu”; e, de uma longa composição, a número XI (os poemas não têm título), que se inicia com

“- Sou negro/ O meu nome é Floriano” (e a que já nos referimos em outros itens deste trabalho), retirou apenas alguns versos para constarem na versão final do livro, criando outro poema, totalmente distinto daquele que fora sua fonte. Como aponta Martelo, as publicações “[...] são duas versões substancialmente distintas” (1998, p.199).

E distinguem-se, também, na estruturação, na extensão. O *Turismo* mais conhecido pela crítica, da edição da década de 70, é tomado como uma obra condensada, cujos poemas são breves, oscilando entre os três versos que iniciam “Infância” – “Terra/ sem uma gota/ de céu” (OLIVEIRA, 1992, p. 17), bem como seu inverso, que encerra a seção – “Céu/ sem uma gota/ de terra” (1992, p.22) – e um único poema longo, constituído por vinte versos, além de um soneto. E mesmo as composições mais extensas (excetuando-se o soneto, quase que inteiramente formado por decassílabos), apresentam muitas vezes a brevidade nos versos, formados por uma, duas, três palavras.⁷⁶

Em contraposição, as composições da primeira edição da obra apresentam-se muito longas. Por exemplo: o poema “Minha semi-virgem da colonização!” possui sete estrofes (uma delas composta por um verso), com vinte e sete versos; a décima primeira criação tem quatorze estrofes (algumas constituídas por um só verso), e quarenta e um versos; verificando-se, apenas, os textos de “Amazônia”. Em “Gândara”, embora os poemas fossem mais curtos e concentrados, também se nota a diferença, com, por exemplo, uma longa criação de nove estrofes e trinta e dois versos, de que o poeta apenas aproveitou três, para figurarem em “Infância”.

Tais alterações articulam-se também com a questão da “dissidência poética” em relação à ideologia visível na primeira versão de *Turismo*, pois os poemas longos estão repletos de narratividade e de circunstancializações, conectivos, referências, elementos utilizados como motor para a denúncia implícita na obra. Além do mais, os aparos também foram feitos em relação aos elementos da “retórica neo-realista” abordada no segundo capítulo, que aproximava o poeta dos outros autores do *Novo Cancioneiro*, conferindo a todos a redundância negativa – em oposição à “baixa redundância” própria do texto lírico, conforme expressão de Melo e Castro, apresentada anteriormente⁷⁷ –, concernente à repetição de temas, estruturas e símbolos. Rosa Maria Martelo notou que

⁷⁶ O poema mais longo da reedição de *Turismo*, que será analisado adiante em comparação com sua gênese, apresenta apenas dois versos formados por quatro palavras, os outros constituem-se por três, duas ou uma.

⁷⁷ Conferir o item 1.2.

Muitos poemas obedecem [...] a uma composição de tipo narrativo, e, noutros, o discurso de primeira pessoa é atribuído a uma galeria de *dramatis personae* – o negro, o ganhão, o camponês, a jovem camponesa – na linha de Fernando Namora e Manuel da Fonseca. (1998, p.205)

Com efeito, a problemática do poema longo contido na obra publicada na coleção neo-realista não existe devido à extensão dos versos, o texto lírico não precisa ser breve. Ocorre que, no caso da primeira obra publicada por Carlos de Oliveira, a extensão dos poemas obedece mais a um imperativo extrínseco – as questões sociais, econômicas, denunciadas pelo autor – do que a uma conjuntura interna, estética. A síntese lírica não está no tamanho dos textos, mas no arranjo das palavras, nas redundâncias positivas, na coerência de seus elementos internos. E, anos mais tarde, ao refazer a obra, Oliveira deu-se conta disso, tirando-lhe, sobretudo, o aspecto lógico conceitual, que deu espaço a poemas imagético-metafóricos.

Turismo é o título de uma obra poética que, em sua primeira versão, levava o leitor a “visitar” dois espaços: a Amazônia brasileira e a Gândara, região portuguesa bastante precária, devido às características de seu clima e solo, bem como às condições de pobreza e privações de seus habitantes. Entre as duas partes do livro, na edição primeira, publicada no *Novo Cancioneiro*, é em “Gândara” que encontramos os poemas formalmente mais elaborados, e, por isso mesmo, foram maiores os proveitos que o autor tirou dessa parte, conservando oito das vinte e duas criações nela inseridas. Veremos as poucas alterações que o poeta empreendeu nesta série; antecipamos apenas a opinião de Martelo, que corrobora a nossa: “‘Gândara’, a segunda parte deste primeiro livro de poemas, foi certamente mais conseguida que a primeira” (MARTELO, 1998, p.206). As alterações feitas nas composições poéticas dessa segunda parte são menores, embora tenham sido excluídos vários de seus poemas na versão definitiva. A Gândara foi, para Carlos de Oliveira, um *locus* de preferência, surgindo tanto em seus romances como em poemas de outros livros. É uma região que ele conheceu muito, e que sempre lhe despertou a inspiração artística. O próprio poeta deixou registro da importância do lugar em sua vida, em trecho do texto “Micropaisagem”, inserido em *O aprendiz de feiticeiro*:

Meu pai era médico de aldeia, uma aldeia pobríssima: Nossa Senhora das Febres. Lagoas pantanosas, desolação, calcário, areia. Cresci cercado pela pobreza dos camponeses, por uma mortalidade infantil enorme, uma emigração espantosa. Natural, portanto, que tudo isso me tenha tocado (melhor: tatuado). (OLIVEIRA, 1992, p.586)

Já a Amazónia do autor é aquela da infância longínqua: ele nasceu em Belém do Pará; seu pai, médico, foi emigrante durante alguns anos na região, mas o escritor saiu de lá muito novo, com apenas dois anos. Seria muito difícil o poeta valer-se de um material memorativo para cantar os infortúnios dessa “selva” e dos trabalhadores que nela se embrenhavam para explorá-la – e serem explorados –, e este, pode-se dizer, é o principal tema da primeira parte da obra de 1942. Contudo, como já foi apontado, outro autor lusitano, Ferreira de Castro, tratou detalhadamente do assunto no romance *A Selva* (primeira publicação em 1930).

Castro também viveu na floresta sul-americana, e pôde conhecer de perto as mazelas dos homens que se sujeitavam às maiores humilhações para, nos seringais amazonenses, tentar uma vida melhor. As condições precárias em que viviam, fruto de um ambiente hostil – a “selva” – e do descaso proposital daqueles que detinham o poder dos grupos; o medo constante de serem atacados por índios ou animais selvagens; a fome; a solidão; a saudade da família; enfim, toda sorte de privações e sofrimentos é retratada na narrativa.

É pertinente apontar relações entre poemas de “Amazónia” (primeira versão) e a narrativa de Castro, o que será feito sempre que necessário. É bastante provável que Carlos de Oliveira tenha cantado o lugar devido às suas origens paraenses, mas bastante inspirado por *A Selva*.

Com efeito, o leitor “turista”, ao encontrar a Amazônia nas páginas do primeiro livro de poesia do autor, conhecerá uma localidade pintada com exotismo, matiz ideológico (o índio, o negro, as minorias, seringueiros, homens explorados em contraste com a Europa, o comerciante, o estrangeiro) e, enfim, bastante *regionalista* e *datada* (circunstancial). No entanto, entrando na gândara, ainda que o leitor depare com certos “personagens”, como a “cachopa”, em poemas também um tanto regionalistas “Baila cachopa!/ Terras da gândara” (1942, p.62), seu contato com o espaço dá-se, desde a primeira edição da obra, de modo mais indireto, imagético e metafórico.

Acerca dessa diferença entre as duas partes do livro, foi interessante encontrar no espólio do poeta João José Cochofel duas cartas em que Oliveira se referia à elaboração da

obra para o *Novo Cancioneiro*. Na primeira delas, datada de três de setembro (provavelmente de 1942, pois não há menção ao ano), o autor de *Finisterra* responde a Cochofel afirmando gostar da idéia da “[...] reunião dos dois livros num só”⁷⁸ do que se conclui que as duas partes de *Turismo* seriam, primeiro, dois livros distintos. Nessa altura, “Amazônia” já havia sido escrita, e o autor observa (alarmado com os prazos para a edição do livro): “O peor é que ‘Gândara’ continua ainda quási toda por escrever”⁷⁹. Lendo-se as linhas do poeta, é pertinente chegar a duas conclusões: primeiro, que o livro não fora pensado em conjunto, havia uma espécie de projeto para duas obras – escrever sobre a Amazônia e escrever sobre a Gândara –, segundo, que os poemas eram então criados sob esta perspectiva temática.

Já em carta escrita seis dias depois, em nove de setembro, Oliveira, após contar que a série Gândara está “bastante adiantada”, escreve: “Tinha ainda, de facto, uma outra coisa – Continente –.”⁸⁰ Talvez fosse uma terceira parte do livro, não terminada, cuja preparação o poeta anunciou na primeira edição de *Turismo*, conforme Martelo (1998, p.208). E, curiosamente, o artista, sempre perfeccionista, deixava aos cuidados de Cochofel alguns pormenores da obra (ao menos foi o que escreveu na carta, mas não podemos comprovar se assim o foi), em tom de camaradagem: “Quando tudo estiver pronto, encarrego-te depois da selecção e ordenação definitivas. De acôrdo? Terás assim uma quota parte no fracasso do livro”⁸¹. Interessante pensar que, talvez, Cochofel tenha tido participação na configuração da primeira obra poética de Carlos de Oliveira. Mas, o mais importante das afirmações é a notícia de que as composições do livro de 1942 foram escritas às pressas (a publicação deu-se em novembro, em setembro Oliveira não havia ainda terminado os poemas), que foram projetadas para figurar na coleção poética do grupo de esquerda, e que, provavelmente, seu autor não teve muito tempo para revisá-las, como já fazia com os romances, segundo lemos em outras cartas. Outro fato importante é o do projeto do livro ser guiado pela temática, tão evidente nos títulos das séries, o que torna compreensível até mesmo o “regionalismo” presente nos versos do autor.

Referimo-nos a “regionalismo”, “espaço”... vocábulos bastante íntimos de outro gênero que não o poético: o romanesco. Com efeito, é essa uma das principais críticas que se

⁷⁸ Do espólio de João José Cochofel, depositado na Biblioteca Nacional de Portugal, referência E23/2208.

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Do espólio de João José Cochofel, depositado na Biblioteca Nacional de Portugal, referência E23/2209.

⁸¹ Idem.

pode fazer à edição de Oliveira publicada em 42, pois elementos próprios da narrativa são muitos nesta coletânea (fato colaborador da extensão dos poemas), mas **sem a moderna configuração híbrida**, enquanto da renovação que o autor dela fez posteriormente, a lírica sobressai. Como foi visto, as formas escolhidas em 1942 distanciam-se do discurso sintético e polissêmico que é o da lírica, aproximando-se mais dos traços factuais típicos da narrativa. A composição número VIII “Derrubaram-no agora [...]”, que não aparece na versão definitiva da obra, é um exemplo claro disso: narra uma história, cheia de verbos no pretérito imperfeito, ações, descrições, e, afora um ou outro paralelismo e rimas, apresenta pouquíssimos recursos formais que fomentam o ritmo poético, produzindo o efeito de leitura de uma narrativa, em que a metáfora ou o símbolo não possuem o destaque que lhes é devido em um texto poético; além da presença do descritivismo no texto.

Não se afirma aqui que um poema não possa concentrar “espaço”: este, entretanto, deve passar pelo olhar do eu-lírico; a lírica compreende “subjetividade”, nos termos de “atuação de uma consciência reflexiva, interiorizante”, como afirma José Guilherme Merquior (1997, p.25), e só assim cabe ao poema um espaço, e não uma localidade: o referencial explícito é prejudicial à poesia⁸². Ao reescrever os poemas, o autor mostrou conhecer tal especificidade poética, e o “turista” encontrou, anos mais tarde, uma “Amazônia” e uma “Gândara” esteticamente transfiguradas na edição posterior de *Turismo*.

Outra composição em que se expõem quadros circunstanciais é “XIII” da série “Amazônia”, poema de denúncia da escravidão e da exploração capitalista: “Comércio/ Companhias de Comércio e Navegação./ Comércio de carne branca,/ comércio de carne negra/ Borracha” (1942, p.32). São palavras da primeira estrofe, em que se descobre a intenção panfletária emoldurada por figuras de harmonia, o paralelismo e a aliteração em “c”. Mas estes procedimentos participam somente do nível fônico do poema, que não apresenta a densidade polissêmica inerente à lírica: entende-se que comércio, carne, companhias e borracha fazem parte de um universo capitalista; o que o poeta apenas não faz é dizer

⁸² É sobretudo nesse sentido que Martelo aborda a poesia oliveiriana: mostra sua evolução de uma “referência lateral”, termo de Paul Ricoeur, que também está no embasamento teórico da autora, para uma espécie de referência interna, que Ricoeur chama “referência de segundo grau”, reveladora de uma relação do poema com a realidade que só se encontra na economia do discurso poético, e não no processo descritivo ou na simples referência da linguagem cotidiana, estranhos ao lírico. E, assim, a autora defende ao longo do livro que Oliveira evoluiu de um texto “circunstancial e biográfico” – e o caso de *Turismo* é emblemático – para um texto “autográfico” (1998, p. 335) em que a grafia, o texto em si mesmo, aponta suas referências.

diretamente que homens também são comercializados, usando, novamente, a metonímia (“carne branca/ carne negra”) para tal função.

Embora não se trate de um discurso abertamente denunciativo, também não viabiliza a interpretação variada; pois enquanto o texto lírico fomenta as mais diversas leituras, porque centra-se na polissemia – e é “intraduzível”, lembrando aqui afirmação de Ricoeur (2000b, p.64) – os versos desta composição de *Turismo* dirigem o leitor para o sentido intencionado.

Neles também é possível verificar-se a influência de Ferreira de Castro, e de maneira ostensiva. Na estrofe que diz: “Ébano de África/ povos brancos dos Cearás/ fugidos das secas/ gente de tôdas as cores/ comércio de borracha” (1942, p.32), o poema se refere ao tipo de homem que vai trabalhar na extração da borracha amazonense: negros e “cearenses”. No romance, “cearenses” eram aqueles que iam tentar progredir nos seringais, “[...] legiões que vinham do Ceará, do Maranhão e até de Pernambuco, desbravar a selva virgem e sofrer tôdas as vicissitudes e tôdos os tormentos pela ânsia de umas moedas a mais” (CASTRO, s.d., p.161). “Fugidos das secas”, explicação dada no poema para a retirada de seus locais de origem, também tem projeção no capítulo VIII da história: “Naquele ano de seca” – diz um personagem – “eu deitei à boca um tijuco para ver se ainda chupava umas gôtas de água. Depois, não pude mais e bebi urina de cavalo” (CASTRO, s.d., p.176). E até mesmo o verso em que se alude à heterogeneidade de raças neste trabalho de extração da borracha lembra trechos de *A Selva*: “gente de tôdas as cores”, diz o poema; “Eram caras de tôdas as cores e corpos de tôdas as estaturas”, afirma o narrador do romance (CASTRO, s.d., p.152).

No entanto, apesar de toda a série de restrições ao primeiro livro, talvez mesmo pelo próprio autor, é preciso pensar que, quando Carlos de Oliveira se lançou como poeta, tinha apenas 21 anos, e foi, portanto, com essa idade, ou com até menos, que redigiu as composições de *Turismo*. Quando tal fato é lembrado, é uma postura inversa da que se teve até aqui que impulsiona o olhar crítico: a de verificar, na coletânea de 1942, o que já era germe de sua reescrita, ou seja, aquilo que o autor conservou na obra, e que, embora seja matéria escassa, não deixa de ser significativa. Desta forma, é possível averiguar que desde a juventude neo-realista, Oliveira já trazia algo de seu estilo maior. E que se desvencilhou do que, nesta obra, era fruto da visão empenhada de seus colegas de grupo, representantes impositivos daquela vertente literária “conteudista” exposta no primeiro capítulo. Comparando-se os poemas, a dissidência evidencia-se.

A) Amazónia:

As duas quadras que iniciam a viagem pela “Amazónia” de Oliveira, na obra de 1942, foram eliminadas da versão posterior do livro. Apenas uma palavra, “selva”, a de abertura do poema que começa por: “Selva! O que o teu saíbo diz” (1942, p.11) foi conservada, iniciando também o primeiro poema da definitiva seção “Amazónia” criada pelo autor. Exceto por esse vocábulo, a composição não foi mais aproveitada, embora não seja um canto de perfil denunciativo; na verdade, parece apresentar referências pessoais. É composto por versos que vão de 8 sílabas ao decassílabo, aliterações e assonâncias, rimas internas e de final de verso, para cantar a interação entre a paisagem e o eu-lírico, e a imagem final: “E o sol da selva escorre-me nos ombros”, muito ao gosto também do Oliveira maduro. O poema foi transcrito nos anexos (ANEXO 2), em parte para não desrespeitar totalmente a vontade do autor, que desconsiderou tudo que excluiu de sua obra, como afirmam notas de várias edições de suas poesias completas (OLIVEIRA, 1992, p.12).

Contudo, é pertinente especular sobre o motivo de tal exclusão, já que a composição não se enquadra entre as mais *engagées* do livro, e porta traços do estilo oliveiriano consolidado.

Um dado a se destacar na edição de 42 é a repetição excessiva da palavra “selva” na primeira parte da recolha de poemas. Ela aparece 23 vezes na seção “Amazónia”, e, em diversos momentos, é repetida duas ou até três vezes em um mesmo poema; enquanto na republicação do autor, “selva” é usada apenas três vezes. Novamente, nota-se a influência do romance de Ferreira de Castro. *A Selva* parece ser mesmo a principal fonte dos poemas desta parte da obra, e sua presença nela é mesmo exagerada.

Ademais, é sabido que a repetição é muito mais do que um ornamento poético: poesia é concentração de sentido, e a repetição – sonora, sintática, semântica, vocabular, rítmica – é seu mecanismo mais forte. Como afirma Octávio Paz, em *El Arco y la lira*: “*El poema [...] se ofrece como um círculo o una esfera: algo que se cierra sobre si mismo [...], es también un principio que vuelve, se repite y se recrea*” (2003, p.90). No entanto, as várias ocorrências do vocábulo “selva” em Amazónia não aparentam uma reiteração de cunho estético, mas a visão

ideológica da “Amazônia”, que funciona bem nas páginas do romance de 1930, dada a particularidade do gênero narrativo em acomodar fatos e acontecimentos históricos. Porém, na coletânea poética, a repetição do vocábulo “selva” tem como efeito e redundância negativa; e não apenas ele, mas outros léxicos escolhidos pelo autor contribuem para a excessiva localização e circunstancialidade (além da referência à obra de Castro) no texto poético. Tanto Oliveira se deu conta disso que, ao retomar a palavra, quando reformulou os poemas, o fez em sentido mais universal, mítico, conforme será visto.

Outra constante no poema “I” e em vários outros, excluída da nova elaboração do livro, foi o pronome de primeira pessoa do singular. Tanto pronomes pessoais (“eu”, “mim”, “me”), como possessivos (“meu(s)” e “minha(s)”), aparecem dezenas de vezes nas criações da primeira edição de seus poemas. Na composição a que nos referimos, há “mim”, “minha”, “minha”, “minhas”, “me” nos oito versos que a compõem. O poema, aliás, talvez seja um pouco “pessoal” nos versos em que o poeta diz: “Um sol de rubra, na raiz/ **De vinte outonos magros e iguais**” (1942, p.11), que parecem apontar para sua vida – pois, como foi dito, Oliveira publicou o livro aos 21 anos.

Com efeito, as maiores marcas da obra de 1942, e que não aparecem na sua reedição, a repetição de “selva” e os pronomes em primeira pessoa do singular, viabilizam a relação do texto lírico com referentes externos – o próprio autor, a Amazônia de sua infância e do romance *A Selva* – e isto comprometia a criação de um modo referencial próprio da lírica, que é intrínseco, embora não deixe de revelar um mundo. Tal fato também foi verificado por Rosa Maria Martelo; veja-se como a crítica resumiu a “Amazônia” da primeira versão de *Turismo*:

No caso de ‘Amazônia’, os poemas excluídos apresentam: referências autobiográficas explícitas (I), referência ao contexto político (II), tratamento bastante convencional do tema da colonização como opressão (V), tratamento convencional do tema da exploração do homem pelo homem [...] (1998, p.327)

Entre parênteses, a autora menciona poemas em que tais situações ocorrem; mas note-se que o poema “II”, mencionado entre os “excluídos” não foi totalmente recusado pelo autor, tendo sido revisado e trabalhado novamente para as edições posteriores da obra. Porém, tanto esta composição quanto as demais, citadas por Martelo, apresentam as relações diretas e ideológicas (ao gosto do Neo-Realismo poético de então) com fatos extrínsecos.

O pessoalismo marcante no livro da década de 40 não condiz com a lírica característica da obra posterior de Carlos de Oliveira, mesmo na primeira fase, em que se encontram poemas nos quais um sujeito lírico se expressa – em oposição à segunda, em que a linguagem fala –, em geral esse sujeito é porta-voz de outros, ou é um “eu poético” – vive apenas nos poemas, como vate ou homem marcado pela fúria dos versos⁸³. Já na segunda fase, a poesia do autor prescindirá de enunciações na primeira pessoa do singular, colocando as vozes do poema na linguagem, despersonalizando o enunciado.

Enfim, a poesia que se apresenta na primeira obra escrita e publicada por Carlos de Oliveira abre-se para uma leitura datada e localizada, e este fato encaminha a fruição dos poemas para uma via de mão única, sem a surpresa que toda lírica causa no leitor a cada leitura, sempre o mesmo texto, sempre um texto novo.

Chega o momento de evidenciar tal fato, comparando-se as duas versões de alguns poemas:

<p><i>Turismo</i>, 1942:</p> <p>II</p> <p>Amazónia O Negro e o Índio e o mais que me souber: o fogo doutro céu, o nome doutro dia e tudo o que estiver nos nervos que me deu.</p> <p>Amazónia. Nome do sangue que trago em mim: sangue-declaração de guerra, sangue dos olhos com fome das latitudes da Terra.</p> <p>- Somos assim.</p> <p>(OLIVEIRA, 1942, p.12)</p>	<p><i>Turismo</i>, edições posteriores:</p> <p>I</p> <p>Selva O negro, o índio e o mais que me souber. O fogo doutro céu, o nome doutro dia. Tudo o que estiver nos nervos que me deu.</p> <p>(OLIVEIRA, 1992, p.23)</p>
--	--

⁸³ Note-se, por exemplo, os enunciadores de *Mãe pobre* e da longa composição “A Noite inquieta”, de *Colheita perdida*. (OLIVEIRA, 1992).

Chamaremos, para facilitar as comparações, toda criação de 1942 de “A” e a recriação de “B”. A primeira coisa a se notar é o reaproveitamento, em “B”, da palavra “Selva”, presente no poema I do livro de 42. Assim, o poeta não nomeia o lugar “Amazónia” como fez em “A”, e, mesmo que o poema esteja na parte da obra denominada “Amazónia”, o vocábulo “selva” o liberta de uma localização específica, já que compreende um sentido mais aberto e universal do que o substantivo próprio “Amazónia”. Cumpre salientar que este efeito também é produzido porque o substantivo comum não tem a mesma ênfase que o autor lhe dera na primeira versão da obra, com a recorrência numerosa.

Quanto às exclusões feitas no poema, ainda que haja a presença do “negro” e do “índio” em “B”, deixam de ser nomeados com letras maiúsculas, tirando dos substantivos parte da importância sugerida em “A”. Note-se ainda que Oliveira, ao eliminar toda a segunda estrofe do poema – e o verso final – afastou-o de questões datadas como a “guerra” – “declaração de guerra” –, e problemáticas sociais como a fome – “olhos com fome” –, tendo também distanciado a composição de outras do *Novo Cancioneiro*, que enfatizavam tais situações. A própria eliminação da maiúscula das palavras “negro” e “índio” retira-lhes o “peso” recorrente na tipificação comum à retórica neo-realista, tipificação recorrente na primeira versão de *Turismo* e que, em muitos casos, lembra até mesmo expressões recorrentes na literatura Naturalista.

No plano do conteúdo, ao alterar os elementos que compõem a forma do poema, o autor o transforma em outro: tornou uma composição mais longa, com referências explícitas a situações factíveis (“amazônia”, “guerras”, “fome”), em um conteúdo transfigurado, mítico e bastante depurado. É válido trazer o tema da dicotomia forma/conteúdo à tona, pois, segundo se expôs anteriormente, foi centro de muitos debates proferidos entre os próprios neo-realistas na década de 1940, alguns deles reduzindo o texto literário ao “conteudismo”, em resposta ao “formalismo” de poéticas da “arte pela arte”. Embora Carlos de Oliveira não tenha integrado o centro das polémicas, em sua obra embrionária, é visível a tendência para colocar em versos um conteúdo ideológico pré-concebido – a uma valorização muito maior do significado, em relação ao significante.⁸⁴

⁸⁴ Lembra a valorização do conteúdo nos pressupostos de Plékhanov, ou seja, a precedência do que vai ser tratado no poema, em detrimento do como será cantado.

Em “B”, há um “relâmpago”, uma espécie de *flash* da selva, sem esta aparecer definida. A concisão a que o autor submeteu o poema, cujo andamento dos versos é mais ritmado do que em “A”, com a reiteração métrica (em “B” as medidas oscilam menos que em “A”), também condensa ainda mais essa “selva” universal nesse “relâmpago”. Os versos reutilizados sofreram cortes: o segundo e o sexto versos de “A” foram divididos em “B”; dois conectivos “e” foram excluídos. Assim, Oliveira trabalhou o ritmo da composição “para além da ordem lógica” (PESSOA, 1998, p.273), de acordo com o que foi exposto na primeira seção do presente trabalho⁸⁵, e apresentou em “B” uma linguagem muito mais depurada, carregando-a, no entanto, com um universo mais abrangente do que em “A”, pois a tensão entre o menos e o mais (redução de palavras para carregá-las de sentido) é inerente à lírica.

O poema “A” é uma poesia social, com paralelismos na primeira e na segunda estrofes, rimas toantes (“Amazónia”/ “nome”) e a figura do eu-lírico, sobretudo na parte excluída, é a do homem que porta as dores da humanidade, que traz no seu “sangue” os males da “Terra”, a “guerra” e a “fome”, associando-os ao local privilegiado no texto, a Amazónia; configura-se, assim, um eu poemático contaminado pelo exterior, tal qual um personagem naturalista, e note-se a repetição da palavra “sangue”, tão cara à poética do século XIX. Ao mesmo tempo, identificando-se com “Negros”, “Índios”, e inserindo-se no plural do verbo final (“somos assim”), o poeta expressa a idéia de coletividade tão querida ao Neo-Realismo, embora não com o otimismo heróico de muitos de seus colegas.

Todavia, é sobretudo na segunda estrofe que tais elementos se articulam, e ela funciona como um amparo dos significados contidos na primeira, pois esta é muito mais misteriosa, densa, e, por isso mesmo, não foi abandonada pelo artista em sua remodelação do poema.

Tentemos analisá-la. O poema “B” diz a “selva” segundo o “gosto” do eu-lírico: o verbo “saber”, além de conhecer, é também “gostar”, “sentir o gosto”, “saborear”⁸⁶. Assim, a “selva” não recupera, para o eu lírico, apenas as figuras de “negro” e “índio”, mas tudo “mais” que possa ser de seu gosto. Note-se que, nesses três primeiros versos de “B” (os dois primeiros de “A”, com as alterações notadas), figura-se a relação entre essa “selva”, que surge

⁸⁵ Conferir o item 1.2, “A poesia”, página 49, em que nos baseamos em algumas idéias de Pessoa para fazer o paralelo e a diferenciação entre poesia e prosa.

⁸⁶ Na primeira composição, excluída de *Turismo*, o verso inicial é “Selva! O que o teu saibo diz”, o que reforça, numa análise da primeira versão da obra, a leitura de “souber”, do segundo poema, como “gostar”, “saborear”.

instantaneamente como uma imagem, e o eu poético. Uma relação que pode ser mediada pela memória.

Ao “mais que me souber”, inserção do sujeito no enunciado (note-se o pronome “me”), seguem-se dois versos de estrutura paralelística “O fogo doutro céu/ o nome doutro dia”, aparentemente desarticulados em relação ao que se apresentou até então. Sinalizam, talvez, lugar (“céu”) e tempo (“dia”) não definidos, sendo, assim, atemporais e não localizados.

“O fogo doutro céu” é aquele que indica qualquer lugar. A palavra “fogo” pode simbolizar “sol” (pensando-se na analogia fogo/sol/céu), mas também é sabido que sua simbologia vai das origens do conhecimento, na humanidade – com a descoberta do fogo –, ou com o mito do roubo do fogo, por Prometeu, àquele fogo que transforma, pela ação alquímica. Já na leitura de “A”, é possível também identificar “fogo” como metonímia para armas, já que a composição menciona “guerra”. Olhando-se este primeiro poema em sua totalidade, o verso em que aparece a expressão “o fogo doutro céu” é o primeiro de um paralelismo na estrofe; enquanto na seguinte, “sangue-declaração de guerra” é o primeiro verso de um paralelismo também, o que aproxima os versos, como se equivalessem ou se completassem.

Mas o poeta eliminou a segunda estrofe, e o que restou – sem conhecer a primeira versão do poema – foi um “fogo” muito mais enigmático, que pode ter relação com o mítico, o transformador. Assim, a “selva” traz consigo a imagem do “fogo doutro céu”, de um local sem espaço específico, idéia reforçada pelo pronome indefinido “outro”. É possível, ainda, ver este “fogo” como a chama do passado que reacende a memória poética, fazendo-a cantar. Veja-se que, diferente do que se dá em “A”, em que é certo que a expressão analisada liga-se diretamente à vivência do eu lírico em determinado local, e sua visão determinista desta vivência, em “B”, ela se abre a múltiplas análises, sintetizando o objeto do poema, sem traduzi-lo ao leitor.

O “nome doutro dia” também é um verso ambíguo e de difícil penetração. É possível associar “selva” ao primitivo, ao original, a “outro dia”, tempo sem definição. Um tempo passado, mas não localizado. Passado mítico e, ao mesmo tempo, memorável, porque presente no eu lírico, com “tudo o que estiver/ nos nervos/ que me deu”.

Repare-se em como os versos encurtados pelo autor dão ao poema um formato de *flash* a que aludimos. Esse instante relâmpago talvez seja o da criação, inspirado pela selva, pela lembrança. O pronome indefinido “Tudo” dá ainda a idéia de universalidade e amplas possibilidades que dissemos ocorrer no poema, como se a voz lírica concentrasse nesse “tudo” o universo não localizado e atemporal que a selva lhe trouxe.

Sublinhe-se, ainda, a analogia entre os “nervos” e a “selva”, a identificação entre sujeito e este espaço não situado; “selva” concentra em seus domínios rios, árvores e folhagens, criando uma grande textura de nervos que se misturam entre si, e que se misturam no sujeito lírico (“os nervos **que me deu**”). É certo, por fim, que o enunciador do poema está marcado pela selva e “tudo” – como diz um dos versos – o que, ao seu gosto, ela representa para ele. Porém, essa memória sem passado definido ou narrado, é mais mítica e sintetiza significados que não são mais os marcadamente ideológicos propiciados pela composição “A”.

O próximo poema sobre o qual Carlos de Oliveira se debruçou para nova edição foi o quarto da coletânea. Nas edições seguintes de suas obras poéticas, ele aparece como número “III” da série “Amazônia”:

<i>Turismo</i> , 1942:	<i>Turismo</i> , edições posteriores:
IV	III
Navegação. Vem o Amazonas e atira os barcos ao mar.	Navegação. O Amazonas atira os barcos ao mar
Defende o seu coração! - A selva marca as zonas de navegar	Defende o seu coração marca as zonas de navegar.
(OLIVEIRA, 1942, p.15)	(OLIVEIRA, 1992, p.24)

São poucas as mudanças, já que o texto é bastante curto, mas são importantes do ponto de vista estético, tornando-o mais depurado. Em “A”, o verbo de ação (“Vem”), a exclamação e o travessão dão certo tom narrativo ao poema, bem como o “e”, mais uma vez eliminado pelo poeta, que parece ter concluído que, na lírica, conectivos e verbos podem ser omitidos sem prejuízo ao poético, muito pelo contrário

A exclusão do verbo “vem” ameniza a prosopopéia da primeira estrofe. Em “A”, o rio Amazonas é sujeito de dois verbos: “vem” e “atira”, e a imagem formada enfatiza a **ação** do rio, em lugar do instantâneo momento da navegação, como acontece em “B”. “Vem o Amazonas” inicia, já, um movimento externo à relação entre o rio e os barcos, emoldurada no poema “B”; já a omissão do verbo neste sintetiza a imagem do instante navegável.

No aspecto estrutural, a composição tornou-se mais homogênea, com divisões métricas de 4, 3 e 7 sílabas, na primeira estrofe, e seu inverso, 7, 3 e 4, na segunda. O poema, portanto, reitera a métrica; além disso, a rima entre “o Amazonas” e “marca as zonas” apresenta uma redundância auditiva corroborada pela igualdade métrica dos versos em que ela se dá, ambos de três sílabas poéticas – e provavelmente encontra-se nessa simetria métrica outro motivo para a exclusão do verbo “vem”.

O abandono da frase exclamativa é também bastante significativo. O poeta obtém, com este ato, um verso mais objetivo, pois não o carrega com as implicações de um enunciado exclamativo, como a admiração, o clamor, o brado, o espanto, reações próprias de um sujeito, projetadas na entoação do verso. Em “B”, não é mais a reação subjetiva que se tem, mas um dado que faz parte do objeto. Ademais, Carlos de Oliveira distancia-se, ao eliminar o ponto de exclamação, do tom heróico do Neo-Realismo poético, que se adensa, no verso analisado, com a presença do verbo “defende”. Sem a exclamação, portanto, a “defesa” do “coração” fluvial é uma constatação objetiva, faz parte da totalidade da imagem, e não de uma intenção.⁸⁷

A rejeição do vocábulo “selva”, na reescrita do texto, situa-se dentro das considerações tecidas anteriormente acerca da repetição excessiva da palavra na edição de 42 e das referências espaciais e literárias a que ela remete o leitor⁸⁸. Excluído o léxico, o poeta ainda regulou os versos, segundo já foi apontado, e concentrou a imagem nas águas do

⁸⁷ Melo e Castro, em *As Vanguardas na poesia portuguesa do século XX*, nota a exclusão de exclamações e interrogações em versos reescritos de *Mãe pobre*. Para o poeta e crítico, tal procedimento colabora na transformação da poesia do autor em textos “[...] cada vez mais autônomos, critativos, inquietantes e abstractos, mais carregados de temperatura informativa e por isso mais duradouros e actuates” (1987, p.60). E com tal observação constata como Oliveira, mediante a reescrita, afastou-se da “insustentável ortodoxia” (MELO E CASTRO, 1987, p.60) criada pelo Neo-Realismo inicial.

⁸⁸ Lendo-se a versão de 1942 do livro *Turismo*, a todo momento parecem surgir as palavras de Ferreira de Castro em *A Selva*. No capítulo em que trata da viagem fluvial da personagem principal, Alberto, para o seringueiro, no centro da selva, a navegação é descrita, a relação entre o rio e a selva ao seu redor é destacada. Em torno das águas fluviais, a “selva” vai surgindo e emoldurando-as, “formando uma muralha cerrada de troncos, ramos e fôlhas” (CASTRO, s.d., p.39), diz o narrador do romance.

Amazonas. O próprio rio, em “B”, é o autor da ação de “marcar” as “zonas”, o que lhe dá destaque. O Amazonas brilha no poema, cuja imagem gráfica parece até mesmo imitar o movimento de suas águas no momento da navegação.

A breve composição revisada não apresenta profundidade semântica; é destituída de simbologia ou construção metafórica. A unidade expressiva em que se apóia é a personificação, e esta se constrói com base em um referente, o rio Amazonas. Ainda assim, o poema apresenta um traço especialmente lírico, aquela visão individual da realidade produzida pelo “fenômeno de interiorização” (MERQUIOR, 1997, p.32) próprio da criação poética, que não é subjetivação do objeto, mas criação de imagens. O Amazonas não é apenas o rio movimentado da Amazônia, carregado de cargas e delimitado pela “selva”: ele próprio “marca” seus limites, tem coração, como se tivesse vida própria. A exclusão do ponto de exclamação aprofundou essa imagem sintética do movimento das águas do rio, movimento filtrado por um sujeito, e devolvido ao texto sem sua intromissão.

Essa composição já se delineava breve, dando ao poeta maior possibilidade de reaproveitamento no que condiz à concisão por ele buscada. A exemplo do que foi verificado na primeira comparação efetuada, Oliveira reconstrói, sobretudo, os textos mais curtos do livro, deixando para os mais longos o aproveitamento de poucos versos. O poema de número IV, portanto, expõe já a tendência posterior do autor para a brevidade do discurso, e por isso foi o menos alterado da série “Amazônia”.

Em contrapartida, a sexta composição dessa série, uma das mais longas do livro, à qual, inclusive, já nos referimos, foi bastante alterada pelo poeta, que conservou dela o forte traço imagético, mas eliminou uma série de versos de conteúdo mais violentos ou narrativos, conforme se verá:

Turismo, 1942:

VI

- 1 Fruto.
- 2 Rebenta como uma bomba,
- 3 minha selva de nervos!

Turismo, edições posteriores:

III

- Fruto.
- Minha selva
- de nervos.

4 Potros,
5 potros na selva
6 e seringueiros de corpo nu,
7 entre igarapés e mosquitos.

8 É maré cheia:
9 árvores em parto,
10 ondas sobre ondas
11 dum inferno farto.
12 Inferno pleno.
13 Terras verdes
14 e céu moreno.

15 Seringueiro moreno.
16 Destrói-se-lhe o mundo
17 em cada baga de suor,
18 em cada gota de borracha.

19 Selva ferida.

20 E a maré cresce
21 - é mar de vida.

22 Sol loiro
23 Estrídulo, de hastes vermelhas.
24 Toiro.
25 Selva imensa,
26 perdida à luz de todos os astros.

27 Borracha da monda,
28 borracha de rastros,
29 cresce com asas
30 - na crista da onda
31 vôa a borracha,
32 borracha da monda.

33 Plasma.
34 Nus, torcidos.
35 - Estrelas, que poucas!
36 Ventos de todos os sentidos.
37 Bôcas.

(OLIVEIRA, 1942, p. 18)

Potros,
potros na selva.

Maré cheia,
árvores em parto,
ondas sobre ondas
dum inferno farto.
Inferno pleno.
Terras verdes
e céu moreno.

Sol loiro
Estrídulo, de hastes vermelhas.
Toiro.

Plasma.
Nus, torcidos,
Estrelas, que poucas.
Vento de todos os sentidos.
Bocas.

(OLIVEIRA, 1992, p.25)

Ao mesmo tempo em que o poema original possui um traço do Carlos de Oliveira dos livros mais experimentais (*Micropaisagem*, por exemplo), que é a imagética do detalhe espacial⁸⁹, como que colada no poema pelo olhar que vê as coisas aos poucos e, por isso

⁸⁹ Ou, pode-se dizer, *imagética da paisagem*. Toda a obra poética e romanesca de Oliveira trará esse olhar lírico sobre ela. Por isso mesmo, seu último romance (*Finisterra*) tem como subtítulo “Paisagem e Povoamento”. Em *Micropaisagem*, como se vê no título, são os detalhes mínimos da paisagem, olhados como por um microscópio, que o poeta canta, através de um trabalho detalhista com a linguagem, vista em suas minúcias (a palavra, a

mesmo, os versos que compõem tais imagens são formados por poucas palavras (“Fruto”/ “Potros”/ “árvores em parto”/ “terras verdes”/ “sol loiro”), a composição é também distante do que é a poesia oliveiriana mais conhecida e estudada, e o que seu criador conservou, na versão posterior, foi justamente a citada imagética.

Ainda que seja a composição mais longa da versão reeditada de *Turismo*, este poema foi notavelmente reduzido, restando apenas vinte versos dos trinta e sete iniciais. E em todos os excluídos pelo autor, encontram-se referências situacionais, como a comparação entre “fruto” e “bomba” (remetendo-nos, mais uma vez, à guerra), o “seringueiro”, os “igarapés”, o “mosquito”, a “selva ferida”, a “borracha”, etc. E, mais uma vez, o resultado da revisão é uma “Amazônia” mítica, polissêmica, criativa, enfim, do que aquela retratada nas páginas de Ferreira de Castro, inserida em dado tempo e lugar, cujos problemas, cantados nos versos de Oliveira, poderiam reduzir o interesse pelo poema, já que este não expõe a imanência própria da criação lírica.

É como se, no primeiro poema, houvesse uma representação daquilo que o autor provavelmente ouvia de seus familiares acerca da selva amazônica, reforçada pelas imagens e pela história narrada na obra de Ferreira de Castro; enquanto na versão posterior, verifica-se apenas uma sugestão de selva, de uma paisagem que só se reconhece como amazônica porque se tem o livro em mãos e conhece-se o nome da série em que o poema se insere. Enquanto, pois, na composição gênese, é um mundo situado e datado que se vê, na sua recriação, Oliveira remanejou os componentes obtendo aquele traço da lírica em que “[...] é especialmente raro depararmos com um mundo de aparência factual bem recortado e preciso”, como colocou José Guilherme Merquior (1997, p.32), citado no primeiro capítulo.

Com efeito, vejamos as estrofes como “quadros” da selva, tanto em “A” como em “B”. Porém, é notável o quanto a reescrita ganhou lirismo: é como se a linguagem ganhasse voz e concreção, e o mundo do poema tivesse partido de um “ver como” (metáforas imagéticas) e não da referência ostensiva e descritiva.

sílabas, a letra), tanto quanto a imagem cantada. Assim, cola-se a linguagem poética ao objeto. Na reescrita de *Turismo*, conservam-se ainda resquícios de uma paisagem mais representativa (recorde-se o poema “II” visto anteriormente); porém, apresentam-se também traços poéticos, em relação à imagética da paisagem, condizentes com os da obra de 1968, o que se explica pelo fato de todo trabalho de reescrita do autor ter sido feito a partir da sua segunda fase poética, como lembra Manuel de Gusmão (1981, p.80).

Da primeira estrofe, Oliveira retirou os elementos, por assim dizer, “regionais”: os seringueiros, o canal aquático típico da Amazônia, os insetos. Eliminou também o verso que, pela semântica, pode remeter o leitor à guerra ou violência: “rebenta como uma bomba”. Notemos que nele, a comparação não deixa de ser interessante para quem conhece a realidade de um fruto muito maduro (ou apodrecido) caindo de uma árvore e “estourando” ou “rebentando” no chão, como uma bomba. Porém, o procedimento comparativo prejudicaria em pelo menos dois níveis o poema reformulado: primeiro, no próprio nível de construção, que não possui, em nenhum dos seus versos, comparações, mas as imagens transfiguradas pelo olhar do sujeito lírico e reveladas pela linguagem direta; segundo, pelo sentido bélico, que também não se enquadra na versão final⁹⁰.

Há uma metáfora que se manteve nas duas versões: a da “selva de nervos”. Sua criação vincula-se a dois níveis: o da paisagem em si – os “nervos” da “selva” seriam então suas águas, árvores, plantas, enfim, tudo o que forma um desenho emaranhado na selva, ao modo de um nervo –; e, por outro lado, quando o poeta a adjetiva com um possessivo, “**minha** selva de nervos”, ele faz, novamente (como em “I”) a analogia entre o corpo do eu lírico e o corpo da floresta, ou seja, o sujeito poético incorpora a “selva”. Note-se, ainda, que, em “B”, a palavra aparece em apenas mais um momento, distinguindo-se de “A”, versão formada por quatro vocábulos “selva”.

Com efeito, mais uma vez é pertinente recordar a exclusão de um dado referencial, que pode remeter o leitor tanto ao lugar/selva amazônica e seus problemas sociais, como à *Selva*, obra de 1930. É assim que aparecem os outros registros da palavra no poema “A”: “selva ferida”, “selva imensa/ perdida à luz de todos os astros”, sempre com adjetivações cujos sentidos disfóricos revelam a intenção de denúncia.

Em “A” também é verificável a identificação entre o ambiente e o homem. “Céu” é “moreno” como o “seringueiro” o é (versos 14 e 15); “borracha” e “suor” também se misturam no paralelismo: “em cada baga de suor/ em cada gota de borracha”. Assim, o poema segue certo naturalismo, na identidade entre o trabalhador (o termo “seringueiro”, relativo ao ofício, resume a presença humana no poema) e o lugar em que se insere. Porém, as relações dão-se de maneira menos sintética do que, por exemplo, a metáfora criada em “minha selva de

⁹⁰ É interessante notar, no entanto, o quanto um momento histórico tão crítico marcou o jovem poeta: escritos no início dos anos 40, muitos dos versos originais de *Turismo* aludem à guerra, não só a Grande Segunda Guerra, mas aquela travada entre as minorias e suas condições, como também se vê na poesia de Manuel da Fonseca.

nervos”. Isso porque o poema é descritivo, embora tente imitar, pela estrutura descontínua (dos versos, das estrofes e das próprias realidades cantadas) o ambiente caótico da selva, e traz grande quantidade de informações. Refere-se à selva e ao seringueiro, à retirada da borracha e, enfim, às conseqüências da relação entre esses três elementos (selva/seringueiro/borracha). Ao mesmo tempo, insere-se nele o eu lírico testemunha indignada, que exclama: “minha selva de nervos!” e faz apartes, “- é mar de vida”; “- Estrelas que poucas!”.

No texto que passou pelo processo de depuração, permanece a relação sujeito/paisagem, e já não se vê a denúncia ou o testemunho direto. O poeta sintetizou o canto, revelando a Amazônia através de imagens metafóricas, não mais narrando seus problemas. Cabe ao leitor, pela fruição e análise atenta do texto, encontrar (ou não), a problemática de um local neste poema. Como efeito, é notável, por exemplo, que a imagem mantida, “minha selva de nervos” – agora sem a interferência do ponto exclamativo – permite leituras diversas, com os versos tornando-se abertos ao leitor pelo seu caráter ambíguo, devido ao “fenômeno de interiorização” (MERQUIOR, 1997, p.32) por que passaram para que o poeta pudesse cantar sua visão da selva.

O mesmo acontece na segunda estrofe, uma das únicas mantidas pelo poeta quase totalmente tal qual se apresentava, a não ser pela exclusão do verbo ser, mais uma depuração da linguagem, que vai direto ao objeto: “Maré cheia”. “Árvores em parto” é uma imagem singular⁹¹. Paul Ricoeur (2000a), em sua teoria da metáfora, afirma que o procedimento “imita”, em sentido aristotélico, um objeto, para que haja, da parte do sujeito, um novo conhecimento deste objeto. No caso dessa criativa imagem de Oliveira, pode-se pensar, primeiro, nas árvores dando seus frutos, “em parto” porque trazendo à luz o “fruto” cantado no primeiro verso. Mas outros sentidos mais se encontram nessa metáfora, talvez motivados pelo poema e não seus motivadores – o que não é possível saber –: não será esta visão metafórica o modo de conceber o desenho do reflexo das árvores nas águas? Como que saindo de suas entranhas (raízes), outras árvores espelham-se nas águas, ao pé das “árvores” que compõem o verso. Ademais, a leitura do próximo verso, “ondas sobre ondas” também

⁹¹ Embora essa associação entre o “parto” e elementos da natureza seja também própria de uma visão que os toma como “mãe”, criadores, primitivos, e também se apresente nas palavras de Ferreira de Castro, cujo narrador vê na Amazônia “solo de constantes parturejamentos” (s.d., p. 110).

fomenta essa análise da metáfora, vendo que o olhar do sujeito lírico vai das árvores para as águas.

Além dessa imagem singular, a sonoridade dos versos desta estrofe é também bastante musical, possuindo eles três ou quatro sílabas poéticas, em sua maior parte, com tonicidade elevada nas letras “a” ou “e” – que, lembramos, no português lusitano não fazem o mesmo efeito do brasileiro, sendo que em palavras como “cheia”, “pleno” e “verde”, soam com uma abertura maior do “e”. Assim, há versos assonantes que se descrevem da seguinte maneira: “Maré **cheia** / árvores em **parto**/ ondas sobre **ondas**/ dum inferno **farto**./ inferno **pleno**/ terras **verdes**/ e **céu** **moreno**”; notemos que o único de sonoridade diferente, que foge à assonância, é o terceiro, justamente aquele que nos reporta à ondulação das águas, composto pelo destaque ao som mais nasal, como dando plasticidade à paisagem cantada. Cumpre ressaltar que também na estrofe anterior os sons são aproximados, seja no encontro consonantal em “**fruto**” e “**potros**”, e na tônica paroxítona de cada um dos vocábulos, seja pela presença marcante também da vogal “e” em “selva” e “nervos”. Porém, a concentração sonora apenas se efetiva no poema reconstruído, já que os versos circunstanciais de “A” também prejudicam a composição neste sentido, o sonoro, dispersando o ritmo. Note-se, por exemplo, que o autor excluiu da composição a maior parte dos versos com mais de três palavras (em “A”, número 2, 6, 7, 16, 17, 18,26), e, embora não tenha eliminado apenas eles, conferiu ao poema um ritmo mais ameno, encurtado, também, pela menor divisão em estrofes e pela diminuição da própria extensão do poema.

Ainda quanto à segunda estrofe: além de encerrar a imagem de “árvores em parto”, ela também se constitui pela imagem do “inferno”, que aparece em dois versos. É importante observar que, de elementos aparentemente enumerados de modo descritivo, para comporem o “quadro” que é a composição, o poeta passa a outros, impossíveis de serem relacionados a uma referência direta; tanto o segundo verso da estrofe quanto a inserção do “inferno farto” e “pleno” entre as paisagens descritivas, provocam essa subversão da visão comum.

A época de “maré cheia” é de muita água. É quando os animais (“potros”) podem saciar a sede, é quando as árvores crescem e alimentam-se com mais vigor. É época, pois, de “fartura”; mas também de tédio e aborrecimento diante de uma maré tão cheia, de tanta água. Perceba-se que o poema cria uma tensão: vocábulos como “cheia”, “farto” e “pleno” iconizam a idéia de abundância, porém, o que abunda é o “inferno”. No poema gênese, essa imagem

está vinculada a um sentido ideológico que nos remete ao ofício do seringueiro e sua estadia nessa selva/inferno. Os muitos sentidos envolvidos com o léxico “inferno” são negativos, como negativo é o mundo “destruído” do “seringueiro” e a “ferida” da “selva”; portanto, “A” está carregado de significados disfóricos que se integram para formar um ambiente terrível para se viver, movido à trabalho (note-se a constância dos versos da sétima estrofe, que tratam da questão do trabalho com a “borracha”).

Como na versão final do poema não há essas menções à floresta e ao trabalhador da borracha, o “inferno pleno”, exposto bem no meio da composição, vincula-se, apenas, à imagem e sensação de calor também sugerida na estrofe seguinte. Faz parte, portanto, desse espaço liricizado, mas não se vincula mais a expressões disfóricas de denúncia social.

Assim, aproximando a segunda estrofe àquela do “sol”, que em “A” era apenas a sexta (contando-se como estrofe o verso sozinho), Carlos de Oliveira manteve a concentração lírica, o “quadro” em que o olhar metafórico se insere, sempre, na poesia, sintético. Do mesmo modo, a concisão poemática se deu pela retirada dos dois últimos versos desta estrofe – “Selva imensa,/ perdida à luz de todos os astros”, que surgiria como um aposto explicativo no poema.

É na adjetivação (na predicação, se pensarmos com Ricoeur), que o poeta constrói o metafórico: ao “sol” atribui traços como “loiro”, “estrídulo” e “de hastes vermelhas”, acúmulo de características que o tornam mais forte, mais quente (e em maior analogia com “inferno”, da estrofe anterior). E embora “loiro” e “de hastes vermelhas” sejam caracteres mais comuns para assim pintar a imagem do sol, “estrídulo” não deixa de ser singular, por pertencer ao campo semântico da audição e não da visão. Assim, o poeta cria uma espécie de metáfora sinestésica, reforçando a imagem forte do sol com um adjetivo que significa estridente, de som agudo e penetrante. E é interessante que, na construção dessa metáfora, o poeta use um verso mais longo do que os outros da estrofe (em “B”), como se este fizesse as vezes do alcance dos raios de sol.

Seguindo este olhar que se alarga, abre-se para o sol e seus reflexos (representado também no verso), o eu poético volta-se então para outra particularidade da selva, e, assim como o seu olhar diminui a focalização, o terceiro verso é curto: “Toiro”. Colocamo-nos, enquanto leitores, diante de um quadro de minúcias, mas não ao modo narrativo: colagens, *flashes*, pedaços da selva, ao modo de uma pintura moderna.

Se o início do poema parecia mais figurativo, embora não menos metafórico, a última estrofe lembra um quadro cubista. Retirando a sextilha acerca das “borrachas” – só pertinentes no contexto do poema primitivo, com os seringueiros, e, ainda assim, com certo (digamos) mau gosto – o artista manteve os versos mais interessantes e condizentes com o que o poema foi até agora: imitação da imagética de detalhes espaciais. O que se revela então, em seu final, é esse detalhamento todo recortado, quase mesmo picotado: olhares para o “plasma” (que é tanto parte do sangue como, no domínio mineral, uma variedade de planta); para as “estrelas”, para o “vento”, para as “bôcas”. Entre eles, um curioso verso, “Nus, torcidos”, que, na economia do poema, só encontraria sujeito em “potros”, única palavra masculina no plural. Porém, os adjetivos podem ser relacionados, também, a todos os substantivos presentes na composição: desde “fruto”, passando por “selva”, “potros”, “maré”, “árvores”, “terras”, “céu”, “sol”, “toiro”, todos esses elementos se revelam, no poema, “nus, torcidos”, talvez como consequência da memorização. Esta, por sua vez, sintetiza, suscita os objetos ao modo do quadro *Guernica*, de Pablo Picasso.

E então o poema muda um pouco de feição, parece que seu criador, à imagem toda complexa da selva amazônica (fruto, potros, árvores, ondas, etc) relaciona a do quadro – ou a de qualquer imaginário mais abstrato (e cubista). Plasma é sangue. Nus, torcidos, estão os corpos pintados pelo artista espanhol. Seus formatos lembram o de pessoas arrastadas por um vento de todos os sentidos. E nos rostos, as bocas chamam atenção, bem abertas, em gritos desesperados.

Pode ser arbitrária tal associação. Porém, mais arbitrária ainda parece a formulação da última estrofe do poema, como se o sujeito lírico se colocasse no meio de um furacão (no “vento de todos os sentidos”). É ela quem nos garante que a “selva de nervos” não é apenas a “Amazônia” título da série em que o poema se insere, mas algo mais interiorizado, recordado ou imaginado, e que foge à pura figuratividade. É certo que ainda podemos ver resquícios dela (da selva) na escassez das estrelas (talvez as árvores não as deixem à vista); contudo, o fato é que nada é explícito, e o que resta, ao final da leitura do poema, é uma espécie de confusão imagética do olhar para tudo, e para a própria confusão das imagens.

Certamente é um poema que, à primeira vista, aparenta fácil penetração, mas se torna enigmático e profundamente ambíguo (de uma ambigüidade própria do universo lírico) quando de sua compreensão e completa fruição. Mas só na versão reformulada. Em “A”, as

imagens são mais explícitas, e remetem-nos, ainda aos “seringueiros” (mesmo o verso “Nus, torcidos” é uma referência ao sexto verso da primeira estrofe, “e seringueiros de corpo nu”).

Como na primeira criação analisada, toda uma carga ideologizante, e bastante redutora do nível estético do poema, foi eliminada em benefício de seu estatuto lírico. Saliente-se que todas as eliminações deste último poema tinham relação com a questão do trabalho nos seringais amazonenses. E as mudanças foram grandes e fundamentais, deladoras de uma recusa do poeta em relação às tópicas mais comuns do *Novo Cancioneiro*.

Para terminar a série amazonense da obra de Oliveira, comparem-se, também, as duas versões do poema “XI” da obra de 1942:

Turismo (1942)

XI

Anjos entregam-se a anjos
e caem na selva embebedados.
Meus olhos de seringueiro raiam de vermelho,
anquilosados

Cópula.
A selva enluarada
freme
- sabor de sol que lhe ficou
do dia calcinado.

Ah! Minha pávida selva!
treme
minhas orgias doiradas
enquanto as asas dos anjos
caem maculadas.

(OLIVEIRA, 1942, p.58)

Turismo (edições posteriores):

V

Anjos
entregam-se a anjos
e caem na terra
embebedados.

A terra
freme
sabor do sol que lhe ficou
do dia calcinado,
treme
minhas orgias doiradas
enquanto as asas dos anjos
caem maculadas.

(OLIVEIRA, 1992, p.27)

Como nos demais processos de reescrita, Carlos de Oliveira diminuiu o poema, depurou-o, limpou-o de sua carga circunstancial, vinculada à ideologia do grupo neo-realista: mais uma abolição da palavra “selva”, novamente a exclusão de “seringueiro”, que, pode-se dizer, é um dos protagonistas (com a “selva”) desta seção de *Turismo*. E, deste modo, o autor afastou-se das duas influências mais marcantes na primeira versão da obra: o romance de

Ferreira de Castro, tão caro ao Neo-Realismo português, devido, sobretudo, à representação que fez de uma literatura social, e a topologia do *Novo Cancioneiro*, seu discurso revoltado e heróico (o tom exclamativo e dramático de “minha pávida selva!” é muito comum nos versos do grupo).

Tanto em “A” como em “B”, a imagem dos “anjos” em relação amorosa/carnal inicia o canto. A presença desses seres celestiais é, na obra, exclusiva desse poema, mas coloca Carlos de Oliveira entre os autores de poesia que, em seu tempo, recorriam às imagens angélicas em seus poemas, à luz da lírica do poeta alemão Rainer Maria Rilke⁹². Nas duas versões da composição, os “anjos” são apresentados de modo subversivo; normalmente imagem da pureza, aqui, “entregam-se” uns aos outros, embebedam-se e deixam-se macular, perdendo uma de suas principais marcas: as “asas”, e identificando-se com os seres da terra (“selva”, em “A”)⁹³.

O poema, então, parte desta espécie de “cena” efetuada pelos “anjos” para reunir – como na tentativa de sintetizar imagetivamente – os “anjos”, os homens (“seringueiro”) e a “selva”. Para tal, Oliveira utiliza verbos no particípio para adjetivar esses três elementos: “embebedados”, “anquilosados”, “enluarda”, “calcinado” e “maculadas” são palavras que, direta ou indiretamente, relacionam-se a “anjos”, “seringueiro” e “selva”, e acabam por aproximar-se, também, porque compõem as rimas mais recorrentes na composição.

De alguma forma, podem-se depreender sentidos disfóricos desses cinco vocábulos no particípio, que dizem respeito à embriaguez; à doença (“ancilose”, perda de movimentos, paralisia); à mancha, sujeira (“maculadas”); à noite, no caso de “enluarda”, que não é propriamente negativa, mas, aproximando-se das outras palavras com que rima, pode sugerir mistério, escuridão, medo; e, finalmente, em “calcinado” – adjetivando “dia”, mas reportando ao “fremir” da “selva” – vislumbra-se um ambiente seco, esturricado, reduzido a cal.

⁹² A este respeito pode-se conferir o ensaio de Eduardo Lourenço, “Angelismo e poesia”, inserido no livro *Tempo e poesia* (1987, p.129-141).

⁹³ Embora os “anjos” só apareçam nesta criação de *Turismo*, a obra, sobretudo na primeira versão, faz mais referências a imagens e símbolos do universo judaico-cristão, muitas vezes com vistas a criticar a religião, ato corriqueiro entre escritores de esquerda, e entre neo-realistas, tanto poetas, como romancistas. Lourenço atenta, por exemplo, para a “recusa do cristianismo” em versos de Joaquim Namorado” (1983, p.96). Em *Turismo*, há versos que retomam o “inferno” (como já foi visto), ou o “céu”, e um poema contrapõe explicitamente a condição sofrida do “seringueiro” ao “Cristo da parede” (poema eliminado na segunda versão da obra, é o número “XII” da edição de 42).

O poeta cria, assim, tanto em “A” como em “B”, uma confluência entre os seres que habitam o poema e o ambiente em que se encontram, a “selva”. Com efeito, a composição apresenta um aspecto dionisíaco, com a mistura de seres divinos e terrestres, as bebedeiras, as “orgias doiradas”, os sons e movimentos do “fremir” e do “tremar”.

Todavia, em “A”, é pela perspectiva do “seringueiro” que o sujeito lírico vê tudo, colocando-se no lugar do trabalhador da borracha, no verso em que diz “meus olhos de seringueiro raíam de vermelho”. Deste modo, Oliveira manifesta sua adesão ao personagem recorrente na série “Amazônia”, apresentando-o como em um estado febril, e participante do ambiente difuso na composição, com suas “orgias doiradas” (“minhas”, diz na segunda estrofe). A expressão “minhas orgias doiradas” complementa o verbo “tremar”, do verso anterior; é, portanto, essa “pálida selva” (aterrorizada, apavorada), que agita, ao olhar do sujeito lírico, as “orgias”. E tais acontecimentos são concomitantes, os verbos estão, quase todos, no tempo presente, como se tudo se desse em um instante único.

Porém, o poeta escolheu apagar essa marca do poema, na sua reconstrução, já não há o sujeito que vê e participa de tudo isso, senão a linguagem que revela. A composição, na versão primeira, não se enquadra na lista de poemas que são maioria na “Amazônia” de 1942, pois não expõe um tom narrativo ostensivo, formado pelos sofrimentos e pelas dificuldades dos seringueiros, de negros, de homens do ceará e da própria selva (embora, também nessa composição o vocábulo funcione como uma prosopopéia). Isso porque ela é mais imagética, sobrepõe os planos da tríade que a compõe (anjos/homens/selva), mas trata-se de uma imagética ainda restrita, porque referencial, no sentido de reiterar o espaço “selva” e a classe social dos trabalhadores da borracha. Em “B”, no entanto, faz-se mais pertinente uma leitura que privilegie a relação entre o divino (mais exatamente, o angélico) e o terreno, já que a palavra “selva” foi, oportunamente, substituída por “terra”. Assim, o poema alcança maior universalidade, saindo do raio limitado da Amazônia e de seus personagens.

Foi possível constatar, através dessa e das demais análises dos poemas da primeira parte de *Turismo*, que o artista Carlos de Oliveira cobrou de si mesmo uma lírica mais densa, profunda e ambígua, que não existia enquanto o autor mantinha diálogo com fatos, situações e problemas de época, à maneira de outros poetas do *Novo Cancioneiro*. Sobretudo em “Amazônia”, a transformação dos poemas foi radical. Na segunda parte da obra de 1942, não houve tanta mudança, mesmo assim, apresentaremos três poemas de “Gândara” em que as

alterações denunciam o apagamento das questões ideológicas e a dissidência do poeta em relação a uma poesia claramente denunciativa.

B) Gândara:

Em todas as edições de *Turismo*, a parte gandariza abre-se com o seguinte poema:

<i>Turismo</i> , 1942	<i>Turismo</i> , edições posteriores:
<p>I</p> <p>Gândara sem uma ruga de vento. Sol e marasmo. Silêncio feito de troncos e de pasmo.</p> <p>Campos, pinheiros e campos quedos. Tanto! - o sol parado cegou-me os olhos de espanto.</p> <p>(OLIVEIRA, 1942, p.41)</p>	<p>I</p> <p>Gândara sem uma ruga de vento. Sol e marasmo. Silêncio feito de troncos e de pasmo.</p> <p>Campos, pinheiros e campos quietos. Tanto, o sol parado encheu-me os olhos de espanto.</p> <p>(OLIVEIRA, 1992, p.28)</p>

Quase os mesmos versos de uma edição para outra, e, embora o poema não se tenha alterado tanto, os dois ajustes feitos pelo autor, na troca de palavras e nos sinais de pontuação, transformam-no. Entretanto, cumpre ressaltar que a modificação, aqui, não está vinculada à “dissidência” do poeta em relação à poética ideológica do grupo, pois o poema “I” não apresenta os procedimentos ideologizantes de vários contidos no livro. A revisão possui, portanto, somente natureza estética.

O autor mostra, com esta composição, que já possuía, em 42, o domínio formal próprio de seus poemas posteriores, e o que se verifica é a semente de sua poética calcada na imagética lírica. No plano sonoro, ressoam as nasais de “Gândara”, “sem”, “vento”, “silêncio”, “troncos”, “campos”, “tanto”, “espanto”, que deixam o poema em ritmo mais lento. Para complementar o sentido sugerido pela recorrência desses sons, sobressai também, na rima, a sonoridade do “a” aberto em “marasmo”, “pasmo” e “parado” que podem remeter

a um quadro estático – o som forte e repentino da vogal “a” tende a sugerir falta de movimento, imagem congelada, reforçando o sentido do poema, com toda a sua estruturação e opções formais.

Com efeito, sol, troncos, campos, pinheiros, campos são objetos estáticos, inanimados. Além disso, está evidente a falta de movimento em “Gândara sem uma ruga de vento”. A imagem criada é de algo liso, plano, sem movimento algum. A falta do vento é sugerida, ainda, pela ausência da “ruga” (uma mínima dobra) amostra minuciosa da paisagem não dinâmica; apresenta-se, aqui, mais uma vez, o olhar detalhado para as coisas, vistas em suas mínimas propriedades, adiantando o que o poeta colocaria também em prática em obras poéticas ulteriores, sobretudo, na reconhecida *Micropaisagem*.

Desde o início, o poema parece conduzir o leitor a um ambiente de ausência: de som, de movimento. Esse ambiente vai se formando através da mistura de elementos da natureza – “vento”, “sol”, “troncos” – a substantivos abstratos (com exceção de “ruga”) – “marasmo”, “silêncio”, “pasma”. Estes últimos reforçam a sugestão de calma ou mesmice na paisagem. “Marasmo” é um substantivo repleto de significações; a palavra abarca sentidos como debilidade, fraqueza, desânimo, apatia, melancolia, inatividade, estagnação. Revela a identificação entre a paisagem e toda essa gama de impressões; reforça, ainda, a intensidade de “sol”, que, com “marasmo” (o contínuo, o fixo), faz oposição ao “vento” (o movimento ausente) do primeiro verso.

O vocábulo “sol”, aqui, surge diferente de seu uso em algumas composições da obra de 1942. Não é o inimigo dos trabalhadores da terra, o “sol em gume/ nos dorsos e na face” (1942, p.43), ou o “sol de mágoa” (1942, p.59), “sol no meu dorso, a vida inteira” (1942, p.67)⁹⁴, que tanto aparece na série “Gândara”. É um dos itens que compõem a paisagem, e reforça seu ambiente de quietude e mesmice.

Note-se que “silêncio” é “feito de troncos”, é na propriedade inanimada de “troncos” que o poeta identifica a ausência de som; e, no verso seguinte, o poeta acrescenta-lhe “pasma”, formando uma imagem metafórica que compreende “silêncio”/ “troncos”/ “pasma”.

⁹⁴ Este “sol” maléfico, relacionado à obrigatoriedade do trabalho, de sol a sol, como diz a expressão popular, embora seja insistentemente **exposto** em *Turismo*, é por vezes **revelado** de maneira criativa, em versos cuja imagem intensifica o poder solar (seu calor, a incidência de seus raios), sem necessidade de uma relação direta com o “dorso” ou a “face” do homem. Já no poema de “Amazônia” vimo-lo como “sol loiro/ estrídulo, de hastes vermelhas” (1942, p.18); em “Gândara”, as metáforas mais singulares criadas através da visão do sol estão em “A manhã e o sol/ escorrem nos galhos” (1942, p.47) ou “Sol/Vômitos de sol” (1942, p.64)

Esta última palavra converge para um significado duplo, um, relacionando-se ao ambiente externo ou, o outro, ao sujeito. “Pasma” é assombro, espanto – e o poema já antecipa seu encerramento, reitera seu sentido maior, que logo se verá; mas é também desfalecimento, que vincula o substantivo à ausência de movimento de toda a paisagem. “Pasma”, assim, está na realidade exterior ao mesmo tempo em que está no sujeito.

Na segunda estrofe – que sofreu as pequenas intervenções do autor - o quadro continua o mesmo: na enumeração “campos, pinheiros e campos”, ainda que haja um movimento ocular que percorre a imensidão da paisagem, ela ainda é estática. Na primeira versão, eles são caracterizados com “quedos”, que, como adjetivo, tem o mesmo sentido de “quieto” – palavra escolhida para a versão modificada – reforçando a idéia de falta de movimento e som. Assim, a mudança lexical empreendida por Oliveira não altera o sentido primeiro do poema.

Outras duas alterações, a retirada da exclamação e do travessão, transformam o poema de modo pouco significativo. Pode-se dizer que a retirada da exclamação deixa o verso com outro tom, e modifica até o ritmo do poema, já que a entoação muda; ademais, a exclamação pode trazer algo de emotivo que não se vê na segunda versão. Mas a mudança não é tamanha a ponto de se dizer que o poema seja outro em sua unidade forma e conteúdo. Pode-se afirmar apenas que, quando o poeta baixa o tom deste verso, a composição permanece num tom constante que nos remete à constância da imagem criada até agora.

Por fim, a única modificação que nos parece realmente significativa na composição é a do verbo “cegar” para “encher”, que produzem um efeito muito diferente. Assim, na primeira versão, o “sol parado” – como todo o “quadro” apresentado no poema – “cega” os olhos de espanto. Com efeito, ao olharmos fixamente para o sol, sentimo-nos cegos, tamanha a força de sua luz. É algo corriqueiro, que só se transforma em diferencial quando vem acompanhado pelo epíteto “de espanto”. Assim, diante de toda essa imagem, o eu-lírico se coloca – ressaltamos o pronome “me” – espantado; não apenas diante do “sol parado”, pois ele já reflete toda a falta de dinâmica da paisagem desvelada até então. É como se o “sol parado” correspondesse à ausência de “uma ruga de vento”, que corresponde ao “marasmo”, ao “silêncio”, à inércia dos “troncos”, “campos” e “pinheiros”. Tudo converge para a imagem estática do “sol”. O poema mostra-se então, desde sua primeira versão, como a definição de poesia por Octávio Paz, que citamos em passagem anterior: repetição, volta a si mesmo, reiteração.

Mas o poeta escolheu um verbo mais interessante para, enfim, construir o olhar do eu-lírico em face de tudo isso: “encher”. Além de preservar o constante som nasal da criação, o verbo reforça ainda o sentido do “espanto”, que parece muito maior, ao encher os olhos do eu-lírico. Tanto o espaço da Gândara é largo, vasto, com seus “campos, pinheiros e campos” quanto a sua apreensão pelo sujeito poético, que se enche de espanto – e de imagem – diante de tudo isso.

Tal postura lírica é freqüente na obra oliveiriana: esse espanto, como se visse as coisas pela primeira vez e, assim, passasse a conhecê-las e decifrá-las, marca em diversos momentos o olhar do poeta para o *locus* por ele escolhido. Está relacionado a uma postura poética que desvela o espaço e passa a Tateá-lo, como se o visse pela primeira vez. O “espanto” dá-se apenas quando há novidade, ninguém se espanta com algo corriqueiro e, assim, percebemos que o sujeito lírico teve um instante poético – intuitivo – diante daquela comum paisagem estática. Lembra-nos, em parte, as afirmações de Dufrenne sobre a imagem em *O Poético*, que, a respeito da relação entre o poeta e “certos objetos” (DUFRENNE, 1969, p.223), parece ter escrito exatamente sobre as manifestações apresentadas em Carlos de Oliveira. Para o teórico, a imagem é formulada pelo poeta quando este se depara com um “objeto intensamente percebido” (1969, p.223). Vimos que o congelamento da paisagem gandraza surgiu no poema como se assim o fosse, pois as reiteraões parecem lhe dar intensidade. Embora o estudioso aponte para uma filosofia da Natureza, que não nos cabe aqui analisar, a poesia de Oliveira, e este poema especificamente, muitas vezes carrega o tipo de imagética proposto por Dufrenne, ligada ao imaginário poético, em que

[...]é possível que certos objetos, ao mesmo tempo que os percebemos, estimulem em nós a imaginação e solicitem ao seu redor um halo de imaginário, sem que esse imaginário seja, então, como sonho, ilusório e irreal. Tais objetos são, justamente, as grandes imagens de que falávamos, formas preñhes, pontos-chave que se destacam para compor como que uma rede sobre um fundo mais amorfo, destinado à *praxis* cotidiana, assim como o sacro se destaca do profano. (DUFRENNE, 1969, p.223).

Trata-se, portanto, de uma descoberta do objeto, como se ele fosse inédito. E essa visão das coisas é tão particular – faz parte do sujeito/poeta, que é pela interiorização lírica que ela se forma, mas, ao mesmo tempo, transposta para o poema, que é trabalho da

linguagem, torna-se universal. Analisamos os níveis do poema, como nos propomos desde o início, e descobrimos em Oliveira, desde a juventude, um estro considerável; no entanto, não é só dele que tratamos: mas também da “capacidade liricizante” do autor (talvez a expressão mais correta), que existe, de fato.

Constatamos então que a composição inicial de “Gândara”, em ambas versões, possui elementos cujo trabalho poético é evidenciado no plano da imagem e nos vários níveis do poema: sonoro, sintático, estrutural. É um bom exemplo de como, ainda que tenha estado vinculado ao *Novo Cancioneiro* e que tenha escrito muitos poemas “datados” e marcados por uma mensagem ideológica, Oliveira adiantava, já, alguns procedimentos do seu estilo consolidado, na obra de 42.

Outra criação, a quarta a aparecer na edição original de “Gândara”, é também exemplo de uma poesia elaborada, como será visto; porém, mais uma vez, Oliveira escolheu alterá-la, e radicalmente.

Turismo (1942):

Já nem as aves cantam pela maré cheia
da tarde
à flor da areia
só o silêncio arde.

O inferno que aí vai!
- Rai's parta o sol.
E mais, e mais, o estio cai
na planície seca e mole.

Minguados filões de frágua
escorrem de leste
Raízes podres n'água
- Isso é lá pão que preste!

(OLIVEIRA, 1942, p.44)

Turismo (edições posteriores):

Já nem as aves cantam pela maré cheia
da tarde.
À flor da areia
só o silêncio arde.

(OLIVEIRA, 1992, p.30)

Do ponto de vista estético, no que diz respeito ao ritmo, à imagética e ao trabalho com a linguagem poética, a primeira versão do poema é já bastante conseguida, e não apresenta as referências situacionais marcantes nos poemas da série “Amazónia”.

A composição reitera, através do acúmulo de determinados signos cujos significados equivalem, a sugestão de um forte calor, apresentando seus desdobramentos em imagens intensamente quentes: “milho rubro **arde**”, “**inferno** que aí vai”, “o **estio** cai”, “filões de **frágua**”.

As quadras possuem métrica variada, mas o ritmo é sempre vagaroso, a maioria das rimas é composta por sons lentos, como “tarde/arde”; “sol/mole” (rima toante); e os encontros vocálicos em “vai/cai” e “frágua/água”, e é como se todos esses aspectos materializassem certa languidez conseqüente dos dias muito quentes. Também o adjetivo “mole” e o verbo “escorrer” transmitem essa visão de moleza, languidez, lentidão – “escorrem filões de frágua” é uma imagem que revela a densidade do calor, mas um calor que escorre (como escorre o suor), lentamente. O poeta revela tudo isso, como se vê, através da forma, do trabalho poético.

Em oposição a este ambiente encontra-se o sujeito lírico, indignado “Ô inferno que aí vai/ – Rai’s parta o sol”. O poeta insere no discurso desse sujeito o tom popular, na expressão “rai’s parta”, configurando, assim, a revolta desse sujeito que, sofrendo perante o calor revelado na composição, tenta subverter sua posição, praguejando para que o sol seja partido por “raios”, enquanto, na verdade, os raios solares é que “partem” a paisagem e o homem. Saliente-se que este poema está entre aqueles em que Oliveira denuncia o trabalho duro debaixo do “sol”, mas de forma menos explícita do que em outras composições, embora reforçando essa idéia de denúncia que está em toda a obra (e, como já se afirmou no capítulo segundo, aparece também em Francisco José Tenreiro e em Fernando Namora).

A indignação do eu poético não é gratuita ou equívoca: opõe-se a esse ambiente inóspito, sem o canto de uma ave (primeira estrofe); “infernai” e com o “estio” intensificado no uso repetitivo do advérbio “mais” (segunda estrofe), e em que a paisagem é “seca”, com “raízes podres” (terceira estrofe).

E a relação do sujeito lírico com o lugar resume-se, então, no último verso da composição, ou melhor, no simbólico “pão” nele inserido. Com efeito, é o “pão” o motivo e a finalidade primeira da sujeição do eu poético a este sol extremamente cáldo, cercado de silêncio e de escassez (a “planície”, note-se, é “seca”, as “raízes”, como já foi visto, são “podres”).

Porém, o sujeito do poema, cuja indignação surge na segunda estrofe, no verso exclamativo e na expressão popular “rai’s parta”, rebela-se diante de tal quadro, e esse ato é

explicitado no verso final do texto, “- Isso é lá pão que preste!”. Perceba-se que tal verso soma-se ao da segunda estrofe, pelo mesmo tom exclamativo, indicando rebeldia, indignação, e pela mesma linguagem coloquial.

De algum modo, o sujeito poético identifica todo aquele sofrimento com o pão – o que nos remete à questão do trabalho. É o pão fruto de um trabalho. Aliás, o vocábulo “pão” aparece também em um poema de João José Cochofel⁹⁵, simbolizando a problemática do trabalho e da alienação do homem pelo trabalho; outrossim, a palavra relaciona-se com a tópica neo-realista de denúncia não só da alienação como também da fome e da miséria. Portanto, há, de fato, uma mensagem neste poema de *Turismo*, embora ela não seja explícita.

Todavia, Carlos de Oliveira optou por manter em *Turismo* apenas a escrita que não viabiliza, da parte do leitor e da crítica, a associação explícita entre seus poemas e o engajamento político-social, como ocorre com outras composições do *Novo Cancioneiro*. Ainda que o poema “A” não seja simples na forma e no tratamento dado ao tema, ou seja, mesmo não simplificando a mensagem ideológica neo-realista, ela está lá, implícita no texto, e ao poeta parece ter deixado de interessar como motor para a lírica.

Restou do poema a imagem do “silêncio”, que em “A” era sugerido brevemente, no primeiro e segundo versos, e em “B” é revelado. Ao longo primeiro verso, contrapõem-se outros três, bem mais curtos (sobretudo o segundo), que vão silenciando, aos poucos, o breve poema, em que “só o silêncio arde”.

O poeta aposta, agora, na fruição do leitor, que pode ler na criação a tristeza da ausência de som ou a beleza do silêncio, colado à “areia” (“à flor da areia”), sem a interferência da voz indignada de um sujeito que dirige sua leitura, colocando-lhe questões de ordem social. Se elas ainda existem nesse curto texto carregado de lirismo, encontram-se, apenas, na visão de uma Gândara (já que o poema se insere nessa parte do livro) arenosa, solitária e silenciosa, desprovida de recursos naturais e sociais, e essa leitura é possível de ser feita principalmente quando se tomam todos os poemas dessa série; composições que, através da escassez de palavras e devido a certas recorrências semânticas, sugerem a “carência” gandareza, para usar expressão de Martelo⁹⁶.

⁹⁵ O poema, de *Sol de agosto*, será analisado adiante, quando apresentarmos um estudo acerca do autor.

⁹⁶ Uma “carência” manifestada na economia de palavras dos textos do autor, que antes, como bem se vê na composição, e conforme nota Martelo, era exposta mais por referências externas. A autora conclui, acerca de *Turismo*, que: “[...] enquanto o texto da primeira versão se limita a expor, de forma bastante convencional, uma

Carlos de Oliveira ainda reaproveitou algumas outras criações da série gandraesa, sempre excluindo delas os versos que certamente identificam seus poemas com as circunstâncias locais e de época neles explicitadas. Na obra revisada, a última composição é a primeira estrofe de um poema da primeira edição, cujas duas estrofes finais foram excluídas. O poema, nas edições posteriores de *Turismo*, é o seguinte:

VIII

Cinza,
os sinos dobrados
já pela tarde fria.

Porque arde em mim ainda
de mágoa e bronze,
o sol do dia?

(OLIVEIRA, 1992, p.35).

Em sua gênese, este poema era, então, a primeira estrofe de outro, constituído de três estrofes. Como se vê, ela foi dividida. Ademais, o autor retirou-lhe um travessão, que aparecia antes do quarto verso, mantendo o procedimento aplicado em outras reescritas, em que eliminou sinais de pontuação que explicitam mudança de voz, tom responsivo, exclamativo ou até mesmo interrogativo.

O poema é mais um a revelar a relação entre o sujeito e a paisagem, desta vez, marcando a contraposição entre o “eu” e o que o cerca. As imagens configuram a diferença entre exterioridade e interioridade; aquela, escurecida (“Cinza”); em hora adiantada (em que os “sinos” já se encontram “dobrados”) e “fria”. Esta, a interioridade lírica, marcada ainda por aquele “sol do dia” que surge em outras composições do livro (da edição reescrita), anteriores a esta, o “sol e marasmo” do poema “I”; o “Sol e vento”, do poema “V”⁹⁷.

É, pois, este “sol” dos poemas anteriores que impressiona, ainda, o sujeito lírico de “VIII”, imprimindo na sua interioridade o seu calor “arde em mim”, e de maneira insistente, como se nota pela inserção do questionamento (“Porque”) e do advérbio “ainda”. A

sucessão de paisagens sociais de carência com recurso sistemático a quadros de referência externa, a última versão é já devedora da poética final, onde a exibição da carência como um traço constitutivo do discurso permite fazer-lhe referência com exemplificação literal” (1998, p.201)

⁹⁷ Este, por sua vez, é a reescrita daquele texto que, na edição de 1942, era o 21º poema de *Turismo*.

transfiguração entre o interno e o externo dá-se nas propriedades do “sol”: “de mágoa e bronze”, diz o poema. Revela a tendência impressionista da composição, no sentido de manifestação de impressões deixadas pelo sol que, de maneira ambígua, arde como “bronze” (cor quente) e como “mágoa”, apresentando sentido duplo, interno e externo ao sujeito lírico.

A palavra “mágoa”, com efeito, dá um tom lamentoso à composição, e faz pensar em uma disforia prolongada que não se acaba com a mudança do ambiente. Este, por sua vez, também não se revela como próprio para a alegria: “cinza” é uma cor permanentemente associada à tristeza, à morte, à angústia; a “tarde” caracteriza-se pela frialdade, cujas associações, na poesia, são sempre feitas com tristeza, ausência de calor e de sol que é fraternidade, afetividade, companheirismo.

Neste poema, porém, o artista subverte o lugar comum, pois o quente do sol é ainda tão disfórico como o ambiente externo, e este, por sua vez, parece ser mais positivo do que a interioridade de “mágoa e bronze” que o sujeito lírico revela; e sua voz canta em versos que se espelham, na grafia, sendo que o primeiro, “Cinza” é diretamente oposto ao último, “sol do dia”, pela imagem que representam.

Perceba-se também que o som nasal é constante na breve composição: “**cinza**”, “**mim**”, “**ainda**”, “**bronze**”, como que acompanhando o dobrar dos sinos. E que, ainda no plano das figuras de harmonia, destaca-se no poema o som da vogal “i”, ausente apenas no penúltimo verso, que é exatamente aquele em que se concentra a imagem metafórica do “sol” “de mágoa e bronze”. É este um verso importante na composição, porque configura a mistura do externo com o interno, de um sentimento com uma característica concreta, uma cor.

Todos estes versos que formam o poema em sua versão final estavam presentes na sua primeira versão. Porém, a composição apresentava inegavelmente a denúncia social. Os versos dela excluídos remetem o leitor, novamente, à poética neo-realista corrente no *Novo Cancioneiro*. São eles:

Ronda de bois na planície
cangas suando nervos
mais do que eles,
foram meus olhos servos.

Que importam os milhos
queimados de tristeza?

- Sol no meu dorso, a vida inteira,
é maior pobreza.

(1942, p.67)

Aquela tensão dos primeiros versos, entre a paisagem exterior e a interioridade lírica não sobressai na versão primeira da composição, que é completada por essas duas estrofes. A reincidência da palavra “sol” representando, mais uma vez, a dura lida diária, manifestação de “pobreza” que é necessidade de trabalho e, conseqüentemente, de “sol no dorso”, identifica o estado interior apresentado na primeira estrofe com o sofrimento causado pelo trabalho suado. O tempo passou, mas o sofrimento ficou.

Na última estrofe apresenta-se uma espécie de resposta ao poema visto anteriormente, em que se constata, entre o silêncio e a paisagem árida e quente da Gândara, que “o milho rubro arde”. Agora, o eu lírico refuta essa imagem, comparando seu “dorso” a arder, debaixo de sol, aos “milhos queimados”.

A comparação entre o homem e os “bois” com suas “cangas” – palavra que se usa comumente com o sentido de opressão, sujeição –, estando aquele em situação pior em relação a estes; os “olhos” como metonímia para o homem, este “servo” mais servil do que a boiada; a menção da “pobreza” e a denúncia do sofrimento que é o trabalho ao sol; eis os elementos descartados do poema por seu autor. E ao eliminá-los, o poeta de *Cantata* redimensionou seu primeiro livro de poemas, distinguindo-o das demais obras publicadas no *Novo Cancioneiro*, ausente o vínculo explícito entre os poemas e as circunstâncias históricas, políticas ou sociais da época.

Na abordagem à série “Amazónia”, foram vistos exemplos de versos que o poeta renegou, e não chegou nem a refazer. Em “Gândara”, conforme já foi afirmado, poemas inteiros também foram deixados no passado; criações narrativas, que focalizavam personagens locais: “Vai o menino/atirar pedras às águas/(leva os bolsos cheios/ de calhaus colhidos/ nas furnas das pedreiras” (1942, p.45), “Iam ganhões às mondas/ ao cabo do Alentejo,/ iam ganhões às marinhas./ Punham os olhos no choupo,/ enchiam os olhos tristes/ daquela fria altivez”(1942, p.51); “– Baila cachopa!/ Terras da Gândara/ amanha-nas os teus

braços,/ pelo ano fora” (1942, p.60), em que se verificam divisões métricas e nada mais, ausentes as rimas, as reiteraões sonoras ou imagéticas, que sintetizam a linguagem poética.

Ora, Carlos de Oliveira foi um poeta sempre preocupado com o verso, mesmo na primeira versão de *Turismo*, em que a versificação obedece às exigências internas do texto lírico, porém, apresentou muitos, na edição de 42, em que a idéia sobrepõe-se ao trabalho; não o trabalho com a métrica, mas com o ritmo. O crítico Antonio Candido, em *O Estudo analítico do poema* (1996), assinala que metrificação não é sinônimo de poesia – e os versos dos exemplos mencionados são, em sua maioria, metrificadas, mas a divisão métrica por si só não confere à lírica sua imanência; além disso, o autor brasileiro afirma que “num texto literário há essencialmente um aspecto que é a *tradução* de sentido[...]” (1996, p.19) – e Oliveira, em várias composições excluídas, recorre à métrica, mas ela não esconde um sentido, sem a “tradução”, ou polissemia que são motores da poesia.

O poeta abandonou também as expressões queixosas, lamentações diante do trabalho duro, freqüentes nesta segunda parte do livro, e temas de vários poemas excluídos: “Também a minha vida vai secando/ no suor que me pede” (1942, p.56); “A vida já nem dói/ de gasta” (1942, p.63); além de alguns já vistos. E baniu, definitivamente, da obra, as palavras mais freqüentes na “retórica neo-realista”, como “fome”, “sangue” e “enxada”.

Através dessa ação minuciosa de leitura, apagamento, reescrita, Carlos de Oliveira esquivou seu primeiro livro de uma simples ligação com o grupo do *Novo Cancioneiro*, e com toda a problemática apresentada pela poesia da maioria dos autores inseridos na coleção, vista anteriormente. Extirpou da coletânea o discurso mais inconsistente, no tocante ao lirismo, e soube reaproveitar as criações mais sintéticas, singulares e de dimensão estética apuradas.

Fê-lo também com os versos que reaproveitou para uma nova série, na republicação, que chamou de “Infância”. Poemas minúsculos como “Terra/ sem uma gota/ de céu” (1992, p.17) ou “Transmutação/ do sol em oiro // Cai em gotas,/ das folhas,/ a manhã deslumbrada” (1992, p.19) materializam em metáforas inovadoras essa percepção do mundo que vimos em outras composições refeitas. Nesta série, trata-se de uma percepção infantil, lembrando o trecho de Baudelaire, em “*Le Peintre de la vie moderne*”, acerca da faculdade que as crianças possuem de se interessarem intensamente pelas coisas. “*L’enfant voit tout em nouveauté; il est toujours ivre*” (1962, p.461, destaque do autor) afirma o poeta de *Les Fleurs du mal*.

Esses versos foram retirados de poemas cujo significado pouco ou nada está vinculado aos novos sentidos que eles podem abarcar. O primeiro deles insere-se em uma composição que faz referência à imigração para a Amazônia, e apresenta-se como uma metáfora para a seca das terras de onde vieram esses “homens para o que vier” (1942, p.21), segundo um verso do poema. A segunda composição é a recriação de três versos compostos para “Gândara”, com pequenas diferenças⁹⁸, e que faziam parte de um longo poema sobre a infância, de tom narrativo e brejeiro. Este poema é um ponto de partida para seção “Infância”, na obra reescrita, mas, enquanto na primeira versão de *Turismo* o tema da criança é retratado – narrado, focalizado em terceira pessoa –, a infância reescrita é vista por dentro, ou seja, pela perspectiva da criança, que transborda na relação desta com a linguagem. É a partir do momento em que o sujeito lírico diz “Chamo às estrelas/ rosas”, mostrando essa visão primitiva, ingênua e espontânea das palavras e das coisas, que “[...] a terra, a infância,/ crescem/ no seu jardim/ aéreo” (1942, p.18).

Turismo tornou-se, portanto, uma obra diferente: da viagem turística aos locais hostis e às circunstâncias sociais adversas, vistas como em um compêndio de historiografia formado em base poética, transformou-se na viagem da memória a tempos e lugares sem data ou espaço definidos. E não será demais dizer que, depurados, limpos dos brados, da confissão de cariz social e das lamentações de vozes oprimidas, essa criação poética de Carlos de Oliveira deu um grande salto artístico. Cumpriu um percurso que foi do ideológico ao estético.

3.1.3 Breves considerações acerca de *Mãe pobre*.

Cumprir ainda mencionar o caso da coletânea seguinte do autor, *Mãe Pobre*, de 1945. Segundo já foi afirmado, a obra comporta muito do tom heróico e da simbologia da poesia neo-realista da década de 40. Todavia, embora essa coletânea apresente a figura do poeta como “gênio” a cantar os males da nação (e do povo) e apesar de haver nela um recorte épico, que acusa totalmente sua participação no canto neo-realista, as palavras de Eduardo Lourenço parecem elucidar bem sua situação: “Menos do que **poesia neo-realista**, a poesia de *Mãe pobre* aparece-nos hoje como a poesia da **mitologia neo-realista** através de um singularíssimo temperamento” (1983, p.155, negrito nosso). Ou seja: a obra de 45 apresenta

⁹⁸ Os versos originais são: “Um sol de oiro,/cai em gotas, das folhas,/ a manhã deslumbrada” (1942, p.45)

diferença em relação aquela poesia neo-realista outrora apontada, isso porque se apóia no canto que cria um mito, e isso é, por si só, uma novidade no grupo. Mais do que qualquer outra obra da vertente, *Mãe pobre* faz do canto aliado ao engajamento, do poeta e da nação, mitos renovados⁹⁹.

O livro também sofreu muitos ajustes, mas não a ponto de alterar significativamente seu sentido e transformá-lo de maneira tão radical como aconteceu com a coletânea anterior. E isso porque *Mãe pobre* parece ter sido projetada para ser o que é, uma coletânea de poemas que vai das formas mais populares e tradicionais da poesia portuguesa às clássicas, ajustando-se aos temas tratados. Quando estes são “notícias da fome” (OLIVEIRA, 1945, p.21), ou então a história mítica do passado português e o presente, cantados nas “Xácaras das bruxas dançando” (OLIVEIRA, 1945, p.27), o autor cria cantigas, usa os heptassílabos, a figura do “viandante” ou a forma das “xácaras”, procedimentos vinculados ao folclore poético, emulações de práticas literárias de estruturas mais simples e providos de elementos românticos fortes na poesia de Schiller ou Goethe¹⁰⁰.

Por outro lado, Oliveira também se apropriou de formas clássicas, sobretudo o soneto decassílabo, em composições das séries “Poemas” e “Chôro”, na “Elegia de Coimbra” e em “Assombração”, e, munido de tais formas da tradição poética (que funcionam também como fórmulas), com as inversões e a linguagem solene própria de um soneto clássico, as quadras decassílabas, etc, o poeta apresentou tom heróico em que mesclou a figura do gênio à nação cantada – a *Mãe pobre*.

Embora veja no livro a singularidade de um poeta (em relação aos colegas de tendência neo-realista), o autor de *Sentido e forma na poesia neo-realista* faz restrições aos poemas da obra, porque, na sua opinião, não é nesse livro que se “marca a originalidade do poeta” (1983, p.155) e, além disso, a recuperação das “musas” e do “vate” parecem-lhe “[...] interessantes só como poética, não tanto como poesia” (1983, p.158). De fato, mesmo na obra reformulada, nota-se um anacronismo poético que a afastam das transformações mais importantes pelas quais a poesia havia passado desde o final do século XIX e, sobretudo, no

⁹⁹ Nesse sentido, apresentamos, em 2006, uma comunicação intitulada “Mito, trabalho poético e engajamento: conciliações em Carlos de Oliveira”, em que apontamos essa renovação de mitos envolvendo a nação portuguesa e a figura do poeta, em poemas como “Xácara das Bruxas dançando” e “Invocação”.

¹⁰⁰ “Viandante” e “peregrino” surgem nos poemas desses autores românticos alemães, que buscaram nessas figuras o sentido do canto que vem do passado, como forma e recuperar tradições e lendas nacionais, criando uma face para o Romantismo que ficou conhecida como nacionalista.

Modernismo, e esse canto fora de seu tempo pode ser resumido pela “identificação da voz [do poeta] com a voz do ‘povo’”; pela “veia um pouco hiperbólica” e pelo “dramatismo e ênfase românticos” (LOURENÇO, 1983, p.152).

São traços que o poeta preservou na obra, mesmo depois de reescrevê-la. Contudo, Oliveira fez nela outras transformações: quando as alterações eram em versos ou palavras, o que se nota é a exclusão de imagens mais sangrentas e dramáticas. Martelo constatou que Oliveira abandonou na reescrita um “vocabulário com matizes expressionistas” (1998, p.340) que a crítica associa à imagética do *Novo Cancioneiro* e também à *Presença*. Mas, para além das reformulações lexicais, verifica-se maior abismo entre a obra reformulada e sua gênese (e entre aquela e a coleção neo-realista de poemas) quando se lêem as composições excluídas pelo poeta.

Com efeito, ele excluiu uma longa composição formada por oito estrofes e quarenta e quatro versos, que era, na edição de 1945, a primeira da série chamada “Coração”¹⁰¹. Trata-se de um poema bastante narrativo, pois, ao modo do que fazia em *Turismo*, Oliveira apresentou, em *Mãe pobre*, muitas composições com toadas narrativas. Porém, os poemas com este feitio que permaneceram na obra reescrita são aqueles em primeira pessoa, e revelam uma experiência – a do poeta que tudo viu e conheceu, e carrega a memória de outros tempos e lugares, o “caminheiro” ou “viandante”. A composição ora mencionada apresenta uma narratividade de outra ordem: compõe-se pela narração em terceira pessoa de fatos e personagens ao modo do que foi visto em *Turismo* (primeira versão). “Ciganos”, “povo”, “ganhão”, “camponês” surgem no poema: “Ciganos vieram pela noite/ atravessando o descampado/ - seria da sua raiva/ aquele coração que ali ficou?” (1945, p.13), “Aberto o cerne/ sangra o amor/ que em amargura se deu/ - coração camponês/ entre a avareza do chão/ e o desprezo do céu” (1945, p.14). Note-se que, assim, Oliveira adere aos personagens, conta suas histórias, e a poesia torna-se mais afim de contos e narrativas do que de sua natureza lírica, ademais, verifica-se certa confluência entre esses versos e os de Manuel da Fonseca.

A adesão também acontece em composições mantidas, mas nelas ela é representada pela voz poética que representa o povo. O “eu” é o “mago novo”, como diz em um dos poemas (1945, p.59), e é através do “estro” poético (vocábulo pertencente ao mesmo poema)

¹⁰¹ Não enumeraremos aqui, de forma sistemática, todas as alterações empreendidas por Carlos de Oliveira no livro; apenas tocamos naquelas que mais interessam no momento, mesmo porque a obra de Rosa Maria Martelo (1998) aponta todas elas de modo completo.

que ele adere, não mais como espectador/ narrador de fatos. Assim, o poeta manteve um canto comprometido, mas no qual se insere não como expectador dos males do “povo”, mas como **poeta vate**, porta-voz, sensibilidade singular, capaz de apreender de modo artístico esses males. O “poeta”, na reescrita, ganha destaque, com a exclusão dos “personagens”, das “minorias”.

Outro poema excluído por Oliveira associa-se totalmente à atitude neo-realista de condenação ao canto subjetivo:

Cale-se o desumano trovador
que a si mesmo cantando se desterra:
por amor do mundo
é que meus versos são de terra
(OLIVEIRA, 1945, p.38).

Verifique-se que esses versos têm estreito vínculo com a tópica neo-realista de condenação a determinados temas e motivos. A imposição temática é o principal motor do poema, que termina de maneira altamente heróica:

Apodrecidos sôbre o chão da pátria,
homens, meus companheiros!
- a esperança e as lágrimas comuns
é que fazem os meus versos.
(OLIVEIRA, 1945, p.38).

Um exagero que Carlos de Oliveira decidiu eliminar da obra, dissidindo, mais uma vez, do discurso diretamente provocativo, impositivo e de condenação.

Embora a exclusão destes e dos outros três poemas refutados pelo poeta obedeam principalmente ao apuro estético que o autor empreendeu na republicação da obra, fato é que, não tendo alterado nela o que lhe é mais característico, a temática político-social, o papel do poeta porta-voz do povo; enfim, não tendo Carlos de Oliveira modificado *Mãe pobre* a ponto de ela deixar de ser o que é, “canto de poeta consonando na luta [...]” (MARTELO, 1998, p.225), seu caso é menos impactante do que o de *Turismo*, mas, ao mesmo tempo, são visíveis alguns pontos comuns na reescrita das duas obras.

Com a leitura de *Mãe pobre* torna-se nítido que Carlos de Oliveira não renegou a preocupação social e os motivos nacionais. Porém, o autor também não se confinou em uma visão estreita de grupo, afastando-se, com as exclusões mencionadas, de uma poesia neo-realista muito marcada por tópicos freqüentes. Tentou ser singular, embora se tenha valido de procedimentos mais do que utilizados no passado poético. Ao mesmo tempo, a obra de 45 tem a importância de inserir o poeta na sua primeira fase, aquela em que os traços formais tradicionais são recorrentes. Foi o início de uma trajetória poética sempre artesanal, em que se evidencia o cuidado com o constructo, porém em sua primeira fase, Carlos de Oliveira apresentou tais traços apoiando-se, ainda, em recursos poéticos de outrora.

Rosa Maria Martelo notou que, ao leitor que tiver em mãos as obras completas de poesia do autor, fica “minimizado o efeito neo-realista que produziria a leitura de *Mãe pobre*” (1998, p.336), pois *Turismo*, na versão reescrita, a antecede. A reformulação da primeira obra de Oliveira é tão impactante que reescreve, também, a relação do poeta com o grupo neo-realista. E isso se deu porque:

Como outros autores de formação marxista, Carlos de Oliveira cedo pressentiu as limitações envolvidas pela submissão ao cânone estético neo-realista na sua versão mais ortodoxa e, portanto, mais realista. Como Cochofel e Mário Dionísio, ou Lopes Graça no plano da criação musical, norteou o seu trabalho de escritor por padrões de inovação que lhe valeram frequentemente o epíteto de ‘formalista’, ou ‘estilista’ (expressões que frequentemente sublinhavam desvios relativamente ao realismo neo-realista) [...] (1998, p.25)

Sua poesia não podia continuar constrangida por uma crença de época, mais baseada em pressupostos ideológicos e menos atenta ao aspecto estético das obras literárias. Ciente disso, o autor entrou para o rol de artistas que **revelam pelas formas**, na expressão de Pita utilizada no capítulo anterior, abandonando a postura do artista que expõe através de circunstâncias.

3.2 Um lírico singular no *Novo Cancioneiro*: João José Cochofel.

3.2.1 O artista e suas obras.

Nascido João José de Melo Cochofel Aires de Campos (1919-1982), o poeta coimbrão autor de *Sol de agosto*, segundo apontamentos da crítica, vistos anteriormente, é o que mais destoa dos demais autores do *Novo Cancioneiro*. Sua luz estelar iluminou a noite neo-realista, e seu nome destaca-se do grupo literário como prata sobre fundo negro; com efeito, o artista teve a importância recordada em textos de críticos abonados como Eduardo Lourenço, Fernando Guimarães e Gastão Cruz.

Em 1937, quando da publicação do livro de estréia, Cochofel tinha apenas 18 anos, e era estudante de Ciências Histórico-filosóficas na Universidade de Coimbra. Com uma educação voltada para o conhecimento estético, ainda muitíssimo jovem, o autor de *Sol de agosto* dispunha-se já a refletir sobre o assunto, principalmente no tocante à música e literatura, as duas artes sobre as quais mais se debruçou (era também crítico musical e, com Fernando Lopes Graça, compositor e seu ex-mestre, compôs algumas peças). Cochofel teve seus primeiros textos poéticos publicados na *Presença*, porém, a inclinação para preocupações histórico-político-sociais, e a convivência com colegas cujas idéias eram similares, fez com que o poeta se inserisse no grupo literário de Joaquim Namorado, Fernando Namora e outros, ou seja, entre os “opositores” da revista. No final dos anos 30, portanto, Cochofel participava do alvorecer daquilo que viriam a chamar, em Literatura Portuguesa, de Neo-Realismo.

E participou sempre, como poeta (publicando no *Novo Cancioneiro*) e pensador. Depois do livro de 37, vieram outros sete, entre os anos 40 e 70: *Búzio* (1940), *Sol de agosto* (1941), *Os Dias íntimos* (1958), *Quatro andamentos* (1964), *Emigrante clandestino* (1965), *Uma Rosa no tempo* (1968) e *Água elementar* (1975). O poeta coimbrão, nesses trinta anos, foi o único artista no Neo-Realismo português com dedicação exclusiva à poesia (sem debandas para a narrativa, apenas algumas crônicas e muitos ensaios, artigos, estudos, enfim, reflexões, sobretudo, acerca da arte). Publicou, ainda, coletâneas de seus poemas, inserindo nelas alguns livros até então inéditos: em 1945, *Descoberta* (reunião de seus três primeiros livros); em 1966, *46º. Aniversário* (com suas cinco primeiras obras às quais acrescentou *Emigrante clandestino*); e, em 1975, *O Bispo de pedra*, que inclui os versos inéditos de *Água elementar*¹⁰². Também foi tradutor de narrativas em francês ou inglês, entre elas, as do escritor

¹⁰² A edição de *Obra poética*, que reúne todos os seus livros, é uma somatória das duas últimas coletâneas completas, *46º. Aniversário* e *O Bispo de pedra*, e, tendo sido uma publicação póstuma, respeita as versões definitivas dos poemas, incluídas nessas obras. Embora tenhamos consultado as primeiras edições de *Instantes*, *Búzio* e *Sol de agosto* para o presente trabalho, citamos essa edição de 1988, que inclui, em apêndice, os poemas

americano John Steinbeck e contos do poeta francês Louis Aragon (de *Servitude et grandeur des français*). Em 1980, ano de sua morte, o autor dirigia o *Grande dicionário de literatura portuguesa e de teoria literária*, projeto levado adiante por mais de vinte anos, como podemos constatar nas inúmeras cartas de seu espólio em que discutia com colegas o plano e os verbetes do dicionário.

A inclinação exclusiva para a poesia evidencia-se em alguns dos escritos encontrados em seu espólio. Entre eles, dois interessam aqui: os trechos de um romance que o poeta jamais concluiu, intitulado “Caminhos em Cruz”, e suas afirmações em um diário escrito (datilografado) entre agosto e setembro de 1939. Neste, com data de “3 de Agosto”, o poeta afirma:

É bem difícil escrever um romance. Sobretudo quando se queira evitar o descritivo e o simples relato da acção. Realmente difícil escrever um romance interpretativo! Poderei eu concentrar-me em comparar a investida do desejo, num dos meus personagens, com o desenroscar lento de um réptil adormecido ao sol? Não será necessário estabelecer, além disto, uma ligação entre os dois factos comparados, uma ligação que faça com que o leitor **compreenda** esta analogia, mostrando-lhe, não precisamente a operação pela qual meu espírito a encontrou, mas uma outra, mais clara, mais explícita, que, justificando-a, leve o leitor a uma perfeita compreensão sua, sem que se limite, desta maneira, a uma vaga intuição poética?¹⁰³

O trecho é rico em informações diversas: primeiro, expõe a real dificuldade do autor em tornar-se um romancista. A comparação entre o “personagem” e o “réptil” denuncia sua visão metafórica das coisas, provinda da mencionada “intuição poética” que ele não gostaria de forçar o leitor a fruir em um texto narrativo. A segunda informação é a sua idéia sobre o romance, que está bastante adequada aos moldes neo-realistas: escrever claro, ser explícito, para que o leitor “compreenda” – e, por isso mesmo, abandonar os recursos poéticos, de mais difícil penetração. Sim, Cochofel considerava o romancista mais facilmente compreendido do que o poeta, daí a seguinte conclusão ao trecho acima citado: “Para isto torna-se indispensável uma disciplina do espírito que eu não tenho, realmente, pelo que talvez nunca venha a ser um romancista, pelo menos como eu entendo”¹⁰⁴. Notemos que o autor alude à “disciplina do

excluídos das obras, e, sempre que necessário, destacaremos as alterações do poeta.

¹⁰³ Do espólio do autor, depositado na Biblioteca Nacional de Portugal, referência E23/3022. O destaque é do autor.

¹⁰⁴ Do espólio do autor, depositado na Biblioteca Nacional de Portugal, referência E23/3022.

espírito” que não podemos confundir com o empenho artístico ou trabalho formal, mas, com certa anulação da imaginação metafórica, sempre presente na mente poética.

De fato, Cochofel não lograria como romancista, e as páginas ora manuscritas, ora datilografadas, de “Caminhos em Cruz” são a prova disto: reescritas, mudança das ações, insatisfação do autor com os rumos dados aos personagens (Fernando, Mário, Carlos), cujos nomes nos remetem aos colegas neo-realistas (Namora, Dionísio e Oliveira). Estaria o autor de *Os Dias íntimos* escrevendo sua própria história e a dos colegas?¹⁰⁵ Na verdade, as páginas tornam-se um projeto de romance, à medida que, em vários momentos, o poeta altera o início da história, refaz o perfil do personagem principal (Fernando); ele, enfim, está ainda tentando formular sua intriga.

Embora as páginas do projeto de narrativa venham sem data, é bem provável que elas tenham surgido no final dos anos trinta, ou, mais precisamente, em 1939, mesmo ano em que o poeta fez as anotações acerca da dificuldade de escrever um romance. Isso porque, posteriormente, Cochofel não irá mais tocar no assunto – criação de um romance – em cartas ou nos numerosos papéis de anotações soltas contidos no espólio; contudo, ainda no ano de 39, o autor mais uma vez reflete sobre procedimentos romanescos, desta vez, em dez de agosto, escreve no breve diário:

Acho um processo defeituoso dar logo de início o panorama geral do ambiente em que a acção vai decorrer e pôr imediatamente o conflito em equação. Parece-me que tanto uma coisa como outra devem ser criadas com o decorrer da intriga e na medida em que ela própria lhes venha dar corpo. Manter-se-á assim no leitor, durante toda a obra, aquela sensação de descoberta que sempre desperta em nós o comêço de qualquer leitura romanesca¹⁰⁶.

Novamente o artista denuncia a preocupação com o leitor, mas também a preocupação com o modo de apresentar fatos e intrigas na narrativa; e esse dado nos faz crer que as reflexões são concomitantes à tentativa de fixar um desenvolvimento para seu projeto malogrado.

¹⁰⁵ Curiosamente, entre 1939 e 1942, o colega de grupo Fernando Namora redigia as páginas de seu *Fogo na noite escura*, romance publicado em 1943, cujos personagens, conforme texto de Joaquim Namorado (1994, p.291), são inspirados em colegas neo-realistas.

¹⁰⁶ Do espólio do autor, depositado na Biblioteca Nacional de Portugal, referência E23/3022.

Se não escreveu romances, o poeta colaborou de forma profícua como crítico e teórico em jornais e revistas, notadamente aquelas relacionadas ao grupo literário no qual se inseriu. Ainda muito jovem, na década de 30, foi editor da breve revista coimbrã *Altitude* (com Coriolano Ferreira, Fernando Namora e Joaquim Namorado); em meados dos anos 40, assumiu a *Vértice*, e, anos depois, iniciou intenso trabalho na *Gazeta musical*, de Lisboa, além de ter colaborado com artigos para a *Seara nova*. É sabido que sua relação com as artes se deu por estímulo da mãe que, ademais, acolheu em sua casa a maior parte dos escritores neo-realistas, para tertúlias literárias e filosóficas, dando-lhes apoio até mesmo financeiro.

Assim, desde cedo Cochofel aprendeu a refletir sobre suas duas artes de predileção, a música e a poesia. Porém, nos anos mais polêmicos do Neo-Realismo, suas atitudes e reflexões estéticas não se encaixaram nos pressupostos poéticos da vertente, vistos anteriormente. Ou melhor: não se submeteram a eles. As convicções e tendências críticas e artísticas do autor decorreram de uma formação sólida, de muitas leituras, e, sem dúvida, de sua experiência como poeta. Isso fica claro ao se analisarem alguns de seus artigos e seu estudo mais consistente e importante, *Iniciação estética*, a princípio, elaborado para obtenção de sua licenciatura na faculdade de Letras¹⁰⁷, cuja apresentação feita pelo autor inicia-se com a seguinte reflexão:

Nunca como hoje os problemas de arte foram tão debatidos. Talvez porque nunca como hoje tenham envolvido a consciência dos próprios destinos do homem. Talvez porque nunca como hoje se lhes tenha oferecido tamanha complexidade de dados e de soluções. Artistas e públicos a custo se orientam na emaranhada selva em que se cruzam, se enlaçam e se opõem a teoria e a prática das diversas correntes e tendências. (COCHOFEL, 1992, p.17).

Estamos diante de um poeta que, como outros de seus colegas, participou das discussões mais problemáticas acerca do fenômeno artístico (lembremo-nos de que os primórdios do Neo-Realismo deu-se com a conferência “Arte”, de Redol), e bem notou, como o trecho acima deixa claro, a diversidade a que a arte se inclinou em sua época, assim como a multiplicidade de visões sobre ela. Pode-se dizer que o autor de *Instantes* ultrapassou certos

¹⁰⁷ Informação encontrada no estudo de Pita (2002, p.216).

limites ideológicos do grupo no qual surgiu, discutindo, apresentando problemas, tentando resultados diversos (que não os mesmos ideológicos), no livro sobre arte.

Em seu trabalho, Cochofel verificou que soluções para vários problemas em torno de questões estéticas alteram-se conforme as épocas, posto que, em certo sentido, estão vinculadas a pressupostos filosóficos que se tornam princípios artísticos. É interessante notar que, com raciocínio análogo, o teórico da estética Luigi Pareyson apresentou o conceito de **poética**. Porém, para o pensador italiano, em uma obra, o vínculo com época e local de origem define suas coordenadas poéticas, mas não instaura nela dimensão estética, pois esta se encontra na formatividade, conceito relacionado a propriedades imanentes à obra artística, relacionado, também, ao estilo do autor. A formatividade é que permite a universalidade da obra.

Cochofel, recorrendo a pensadores de épocas e idéias as mais diversas – Platão, Aristóteles, Lessing, Diderot, Kant, Schiller, Schopenhauer, Taine, Plékhanov, Freud, Pavlov, Alain e Pius Servien –, dos quais fez resumos de definições do “belo”, visou a várias correntes de arte e seus pressupostos filosóficos, refletindo sobre pontos em comum e distinções. A questão do belo é apenas uma dentre as tratadas no livro, que contém conjecturas a respeito de “o problema da necessidade”, “o problema da validade” e o “problema da irredutibilidade”, títulos dos capítulos.

Uma explicação para seu recurso a diversas tendências é uma constatação, feita ainda no capítulo introdutório: o pensamento estético advém da observação da obra; não é norma, mas resulta de especulações sobre os procedimentos inerentes a um objeto artístico. Aqui, mais uma conclusão semelhante àquela a que nos referimos, de Luigi Pareyson. Entretanto, se a dimensão estética, para o autor coimbrão, não está fora da obra, o estudo desta deve partir de fatores extrínsecos:

Primeiro há que considerar a obra de arte como um **objecto produzido no âmbito da orgânica social**, por indivíduos altamente dotados de capacidade estética. **Só depois podemos isolar esse objeto**, por necessidade de método, para então lhe perscrutarmos a problemática interna, posta pela sua qualidade diferente da dos outros objectos, a de objecto cuja característica sobressaliente é ser *belo* (1992, p.29, grifo nosso)

Ora, trata-se da afirmação de um artista estreitamente vinculado às idéias do materialismo marxista, e, como tal, não deixa de ser evidente que Cochofel inicia sua especulação sobre a arte fundamentando-a em condicionamentos propostos por essa filosofia.

A questão do condicionamento artístico (da relação do artista com época e lugar) é, aliás, levantada pelo autor em mais de um texto seu; é uma discussão a que ele nunca se furtou, tendo, pelo contrário, apresentado sua visão da arte sempre como uma fusão de vários aspectos condicionantes, dentre eles os espaciais e temporais, como expôs em um de seus artigos mais célebres (devido a uma polêmica travada com António José Saraiva), “Notas soltas acerca das artes, do artista e do público”, de 1952: “[...] A realidades diversas correspondem características e formas artísticas diversas. Temos, pois, um segundo factor condicionante do artista a vir juntar-se ao factor *época*: o factor *lugar*”. Adiantando o mesmo esquema que apresentaria no estudo sobre estética, o autor coimbrão concluiu, nesse artigo publicado no volume XII da revista *Vértice*, que há seis fatores condicionantes da obra de arte: “época – lugar – origem – ideologia – corrente – personalidade” (1992, p.178).

Mas, se a teorização do poeta se tivesse detido somente em tais *a priori*s, sobretudo na importância dada aos fatores circunstanciais, não haveria muito em seu pensamento estético que o diferenciase de outros autores relacionados ao Neo-Realismo ou a formulações derivadas restritamente do marxismo. É certo que João José Cochofel repete tal esquema em mais de um texto, o que reafirma, sempre, o perfil de suas idéias. Porém, há vários momentos de discordâncias ou distinções em relação aos colegas de grupo. Um deles está no questionamento colocado nas páginas de *Iniciação estética*:

Terá pois a arte uma finalidade social, ideológica, religiosa, moral ou política, conforme tantos teorizadores têm querido, optando por uma ou por outra segundo as conveniências, internas ou externas, da sua teorização? Mas então por que será a arte susceptível de impressionar indivíduos que não pertençam à mesma sociedade, que não participem da mesma ideologia, que não professem a mesma religião [...]? (COCHOFEL, 1982, p.32).

A questão rondava o ambiente plékhanoviano, e até muitas vezes determinista, em que surgiu o Neo-Realismo, e a ela Cochofel procurou responder, ao longo do estudo, perspectivando a totalidade da obra de arte, sua densidade e sua dimensão criativa e bela

(visível nas formas). Vê-se que o autor acreditava, ainda, em uma universalidade também rechaçada por partidários do realismo baseado no materialismo mais radical.

Em outro momento, um pouco posterior à fase neo-realista aqui analisada, o poeta também mostrou distanciamento reflexivo em relação a muitos colegas. Para alguns intelectuais relacionados ao grupo, o determinismo social era tão forte que artistas seriam somente frutos de sua época, não havendo, assim, intenção ou genialidade criadora. Esteve muito em voga entre neo-realistas tal idéia.

Porém, em ensaio de 1948, o poeta de *Os Dias íntimos* refere-se a Bach da seguinte maneira: “Bach, como qualquer outro artista, foi, **gênio à parte**, o produto bem determinado de um estágio da evolução musical, de uma **cultura**, de uma **época** e de uma **sociedade**” (*apud* PITA, 2002, p.223, negrito nosso). Tal afirmação estava pautada na visão materialista-marxista da arte, tal qual teóricos e críticos do Neo-Realismo promoviam: a arte do músico alemão devia ser vista em relação com as condições em que se originou, condições essas ligadas à época, lugar, história, etc. Porém, o autor coimbrão introduziu em sua afirmação, de maneira muito sutil, a proposição “gênio à parte”. Isto é: não se pensando na genial mente criadora do compositor, deixando-se de lado esse “detalhe”, sua música também era fruto das condições em que surgiu. Pois bem: em texto de 1964, o criador de *Quatro andamentos* fez uma observação sobre sua afirmação que acabamos de reproduzir:

Aquele cuidado em frisar que o gênio de Bach não devia confundir-se com o seu condicionalismo cultural e social marcava a oposição em que nos encontrávamos, eu e alguns dos meus companheiros das letras e das artes, a certo determinismo estreito. Como o outro que dizia que, se não existisse Camões, haveria outro igualzinho a ele ... (*apud* PITA, 2002, p. 223).

Como se vê, havia, entre os membros do grupo, a visão “estreita” (para usar termo de Cochofel) em que a obra de um grande artista é considerada somente como reflexo de fatores culturais e artísticos da sua época, e estes, por sua vez, dependem da época e do local de origem; e essa visão era perturbadora. O pensamento de Cochofel, assim, distinguia-se de algumas idéias radicais em relação à arte. Pita apontou (2002, p.219), em seu livro *Conflito e unidade no Neo-Realismo português*, a importância das reflexões do poeta sobre a arte no

interior do Neo-Realismo, e sua distinção em relação às teorias mais radicais como a bukhariniana e a plékhanoviana. E tal apontamento só tende a confirmar o que desejamos comprovar através da análise da obra poética do escritor: como artista, sua visão da poesia e da arte em geral não se deixou oprimir por suas crenças ideológicas, o que ele mostrou como crítico e também como poeta.

Portanto, notaremos que a experiência da prática poética corroborou a visão estética de Cochofel. Por isso, outra questão para ele importante era a da “técnica”, como era chamado, na época, o trabalho artístico.

No citado artigo que escreveu para *Vértice*, cujos pontos de partida eram algumas idéias de António José Saraiva, nem sempre concordantes com o que Cochofel apresentava, este, utilizando-se de uma célebre expressão de Stalin: “O escritor é um engenheiro de almas”, volta-se, em certo momento, para a questão do “formalismo”, tão “espinhosa” entre seus colegas de grupo. Cochofel não nega que o escritor seja um “engenheiro de almas”, apresenta a elaboração formal da obra de arte como um ato de recorrência a “meios” e, portanto, ainda se revela como seus colegas: arte é expressão, deve chegar ao público (maior número de pessoas) e moldar-lhes o pensamento, mas, para tal, o artista deve dispor de “meios”: “[...] Em suma: é preciso que o artista tenha meditado os **meios** ao seu dispor, a **forma eficiente** de dar corpo ao que quer exprimir. [...]” (1992, p.175)¹⁰⁸.

“Meios”... “forma eficiente”... As palavras do poeta soam-nos como de alguns teóricos do Neo-Realismo, como se a forma estivesse a serviço de um conteúdo programático. Entretanto, a discussão não foi tão simplificada assim: o autor coimbrão refletia, na verdade, a respeito da especificidade da obra de arte, daquilo que a torna diferente das outras manifestações humanas, o “belo”, depois estudado minuciosamente no livro de estética. Deste modo, expôs uma questão fulcral: será “formalismo” (aquele criticado por neo-realistas) o trabalho de elaboração? Será mesmo necessário, como se pensava em seu meio, elucidar ao público a trama artística a fim de educá-lo? A conclusão a que o criador de *Búzio* chegou foi a de que, na verdade, o problema da compreensão e fruição artística entre as “massas”, tão

¹⁰⁸ Cumpre salientar que o texto, de 1952 (inserido em *Críticas e crônicas*), recebeu a réplica de Saraiva, a que Cochofel também respondeu com outro artigo, intitulado “Problema Falseado”. É célebre essa polêmica, em que Saraiva acusa Cochofel de idealismo e formalismo, palavras que, segundo se viu, eram sinônimos de ofensa para um artista vinculado ao Neo-Realismo português. O fato se deu mais de dez anos após a aparição do *Novo Cancioneiro*, mas é revelador das cisões e tensões existentes dentro do grupo, em que Cochofel representa o bom senso e a visão estética depurada, não turvada pelas propostas neo-realistas mais ortodoxas.

discutido no ambiente teórico do novo realismo português, deveria ser resolvido não com prejuízo da elaboração da arte, com a simplificação da obra, mas era uma questão de educação, de preparação do público, que não caberia aos artistas resolver, mas aos governantes:

O público, como há de orientar-se no meio de tamanha confusão se não for esclarecido? Se não estiver de posse de meia dúzia de noções acerca da teoria e das técnicas artísticas? E se apenas se lhe chamar atenção para a ‘missão’ da arte, não acabará ele, público, por atender unicamente ao que a arte lhe *diz*, tanto se lhe dando nesse caso que lhe seja dito pela arte como pelo artigo ou pelo discurso, prescindindo assim, em seu próprio detrimento, do calor, da emoção, da beleza, com que a arte lho diria e do ‘enriquecimento humano’ que daí lhe adviria? (1992, p.179, aspas e itálico do autor).

Cochofel, assim, discorre sobre a falta de entendimento do receptor, concluindo acerca do descontrolo do artista nesse caso, e temendo que as regras das obras possam submeter-se a um gosto mal formado e massificado:

E encontramos-nos, assim, em pleno dilema da arte contemporânea: arte para todos, claro, desde que haja gosto por ela, queda, inclinação natural, porque é tão natural não gostar de arte como não gostar de bacalhau ou de lagosta; mas como levá-la, a arte, não a lagosta, ao grande público, conservando-lhe o nível estético – mesmo ‘limpando-a’ de todos os esoterismos, de todos os experiencialismos decadentes que nos últimos tempos a têm precipitado por vezes na esterilidade – pois que optar pela solução aliciantemente cómoda de lhe baixar o nível redundaria em lisonjear aquilo mesmo que se pretende combater, ou seja, a alienação desse grande público? (1992, p.179, aspas do autor)

Para além do bom humor inerente ao trecho, é visível a preocupação do artista com um ponto central no âmbito neo-realista: o da “simplificação” das obras. Sua visão de poeta não lhe permite atender esse quase que “preceito” do grupo, ainda que, como comprovam suas palavras, ele estivesse de total acordo com as reflexões neo-realistas no que dizem respeito a experiências estéticas que redundariam em hermetismo ou arte para técnicos.

Sua postura diante de tais discussões deu-lhe, entre alguns estudiosos do Neo-Realismo, o estatuto de pensador ponderado e liberto de amarras ideológicas ou das simplificações artísticas que abordamos no capítulo II. Um provável motivo para sua singularidade teórica no meio de tantas paixões ideológicas é que, dos textos mais importantes

que escreveu (ao menos aqueles aos quais tivemos acesso), nenhum foi redigido nos anos em que o autor publicou seus primeiros livros de poesia; e, na verdade, todos estão distantes de suas publicações primeiras em mais de uma década. Se considerarmos, pois, que um homem não forma seu pensamento da noite para o dia, e que as discussões que encetou em artigos e em *Iniciação estética* faziam parte de todo um repertório de preocupações em que alguns neo-realistas se envolveram, podemos afirmar que são consequência de opiniões amadurecidas e advindas de suas primeiras manifestações líricas. Portanto, parece-nos importante afirmar que, para o autor de *O Bispo de Pedra*, primeiro surgiu a poesia, a experiência como leitor, sua prática, seu conhecimento, a vivência artística, depois, suas convicções estéticas mais maduras. Ou seja: o fato de ter sido crítico e teórico neo-realista nada dogmático provavelmente se enraíza em sua própria experiência como poeta.

As exemplificações inseridas em *Iniciação estética* são notas musicais, artes plásticas e literatura, mas é na poesia que o autor consegue maiores pontos de partida para as reflexões. Conhecedor da lírica por experimentá-la, Cochofel não se esquivou de contemplá-la em reflexões como a seguinte, a partir dos célebres versos de Baudelaire no soneto “Correspondances”:

Os perfumes, as cores e os sons correspondem-se como se correspondem as sensações e os sentimentos e as palavras são capazes de apreender essa correspondência. As artes das palavras nutrem-se não de conceitos (embora na sua elaboração entrem conceitos e idéias, como aliás em todas as artes), mas da experiência vivida que os conceitos postulam e encerram, e a que a palavra diretamente remete.[...] (COCHOFEL, 1992, p.40)

Essa afirmação é mais do que importante: mostra como Cochofel conhecia a singularidade da lírica, e antecipa a “experiência vivida” que será tônica de sua própria poesia. Note-se ainda que essa “experiência vivida” não pode ser outra senão a do sujeito vivenciador, aquele que, como se viu no primeiro capítulo, interioriza coisas do mundo para devolvê-las em forma lírica; é a experiência em um sujeito, que só pode ser o vivenciador da “experiência”. E dela nascem versos – através do filtro interior do sujeito – o que fica ainda mais evidente quando ele afirma que “a palavra adquire desta maneira uma plasticidade susceptível de exprimir sutis correspondências da sensibilidade e da afectividade [...]”. (1992, p.40). Embora não concordemos com a identificação entre literatura e expressão – a palavra,

mais do que expressar, diz, reinventa, remodela as correspondências, sugere, ou melhor, revela-as – percebemos o quanto o poeta neo-realista entende do processo poético.

Consciente do estrato sensível da palavra, de sua “plasticidade” – como ele mesmo o diz – Cochofel ainda afirma, assim, o poder concreto da literatura – que estará, como veremos, em sua poesia, convertido em motivos, temas e vivências líricas. Por isso também, ele utiliza a expressão de Mário Dionísio (*apud* COCHOFEL, 1992, p.40), dizendo que as palavras, na arte, falam de “epiderme para epiderme”. Com efeito, suas considerações sobre a arte poética distinguem-se de veras de simplificações imediatistas e panfletárias como as de teóricos neo-realistas outrora citados.

Mais de um crítico, como António Pedro Pita e Rosa Maria Martelo, aludiu a essa capacidade teórica independente de Cochofel. Para o autor de *Conflito e unidade no Neo-Realismo português*, os textos do poeta provam a existência de relações conflitantes no interior do grupo, como mencionamos em outro momento: “o ensaísmo de Cochofel reforça a pluralidade interna do Neo-Realismo, obrigada pela época à expressão polémica.” (2002, p.223).

Em outro ponto, Pita conclui sobre a discordância do criador de *Sol de agosto* também quanto à sobrevalorização do conteúdo, e acrescenta, em nota, que, com isso o poeta “[...] coloca-se fora da linha de teorização de matriz bukhariniana e plékhanoviana” (2002, p.219). Aliás, em artigo dedicado à poesia de José Gomes Ferreira, escrito para a *Vértice*, em 1950, o poeta coimbrão defende que a divisão entre “forma e conteúdo” é “necessariamente artificial” (1992, p.231), pois sabe bem, como constata ao estudar os poemas do amigo mais maduro, que ambos não se separam.

E é também como repúdio à “subvalorização da dimensão estética da poesia e do saber por ela implicado” que Martelo (1998, p.123) vê as opiniões do autor no mencionado “Notas soltas acerca da arte, dos artistas e do público”.

É notório, pois, o afastamento de Cochofel das opiniões mais polémicas do grupo do qual, no entanto, fez parte ativamente. Mas os registros críticos e teóricos desse poeta, por si mesmos, não dizem nada: é a poesia que o diz. Apenas em suas criações podemos constatar não só se João José Cochofel teve a neutralidade necessária para criar formas (e conteúdos a elas imanentes) realmente líricas, que **revelam**, no lugar de teorizar ou expor, mas também se sua dedicação e conhecimento artísticos ultrapassaram o plano das reflexões para o da práxis.

Segundo foi apontado, alguns críticos já mencionaram sua distinção, como poeta, em relação a todo o *Novo Cancioneiro*. Carlos Reis, contudo, faz um alerta:

este é, aliás, um dos lugares comuns mais difundidos pela crítica que da poesia de Cochofel se tem ocupado, nem sempre, no entanto, contando com o apoio de uma análise minudente dos textos poéticos que traduzem a inadequação mencionada. (REIS, 1983, p.427).

E é este, exatamente, o trabalho para o qual nos voltaremos agora.

3.2.2 A “formatividade” na poesia de João José Cochofel.

3.2.2.1 De *Instantes* ao *Novo Cancioneiro*:

A primeira obra poética do autor é a de um adolescente, por isso ainda “[...] tateante e por vezes ingenuamente lacrimosa.” (ANDRADE, 1943, p.47). Também o crítico Eduardo Lourenço (1983, p.32) não deixa escapar essa importante nota, contudo, vislumbra no livro uma obra menos sentimental ou revoltada do que costumam ser as apresentadas por artistas ainda muito jovens. Trata-se de uma coletânea em que, a princípio, constavam 28 poemas, mas, nas recolhas de poesia completa seguintes, seu autor eliminou várias delas. A edição mais recente de sua obra completa que conhecemos até agora, de 1988, apresenta o livro com as quinze criações mantidas pelo autor (apenas) e um precioso apêndice contendo todos os poemas por ele excluídos.

Embora não haja nesse livro de estréia os tons de um adolescente impetuoso, há um estilo ainda bastante incipiente. O primeiro contato com *Instantes* faz notar em diversos momentos o quanto é uma obra muito inconstante. Não há ainda a afirmação de uma poética própria, de mão segura e firme. Compõe-se o livro de imagens descritivas: “A doçura/ que vem das ruas batidas pelo sol,/ com carros de bois a passar” (1988, p.27), retratos do cotidiano: “Nestes dias/ em que os cães se deitam ao sol/ mansamente” (1988, p.29), como uma poesia de Cesário Verde, sem as imagens criativas e impactantes do poeta oitocentista, pois são versos baseados em um discurso bastante direto, prosaico e previsível. Gastão Cruz nota, acerca deste livro, que “na sua fase inicial, principalmente em *Instantes*, a obra deste

poeta é um conjunto de notas sobre a realidade, sentimentalmente enquadradas. [...]” (1973, p.48).

“Sentimentalmente”, afirma Cruz, porque se destacam também, na obra, momentos de impressionismo e subjetivismo, manifestados em resquícios da poética simbolista. Com efeito, Eduardo Lourenço aponta, na obra inaugural do artista coimbrão, certas afinidades com Pessanha, “[...] um Pessanha sem sistema nem oriente” (1983, p.36), e há versos que lembram certos momentos simbolista-decadentistas de transfiguração: “A minha alma é como o sol,/ declinando,/ que vai dourando tudo” (COCHOFEL, 1988, p.31); de crepúsculos identificados com a interioridade lírica, de modo disfórico: “À tarde/ quando a terra é cor de rosa/ e o crepúsculo se entorna,/ pouco a pouco/ espalha-se na alma/ sobre a natureza morna” (COCHOFEL, 1988, p.36); de sensações despertadas por sons de sinos: “Mundo/ do esquecimento de tudo/ [...] nos sons de não sei que sinos distantes” (COCHOFEL, 1988, p.40); “Ouvir esquecido/ o bater das horas na torre/ ao longe” (COCHOFEL, 1988, p.41); de sentimentos confusos e imprecisos: “Para mais tarde/ a inquietação,/ o flutuar incerto/ que nem é saudade nem desespero” (COCHOFEL, 1988, p.37)

São exemplos retirados das composições que o autor não se esquivou de manter na obra, mas, se nos dirigirmos aos poemas excluídos de *Instantes* (e também da segunda coletânea de Cochofel, *Búzio*, de 1939), concluímos que certas imagéticas e metáforas simbolistas eram constantes nestes. Provavelmente o artista retirou os poemas do livro devido a sua imaturidade estética, à falta de firmeza de estilo; porém, é também correto pensar que, por denunciarem a herança simbolista e mesmo presencista¹⁰⁹ na sua poesia, essas composições foram excluídas. Em várias delas encontramos pinturas impressionistas, em que o vocábulo “vago” e suas variantes, bem como as sensações subjetivas como as de “melancolia”, e as impressões indefinidas, surgem (em tonalidades adolescentes): “Para mim/ será esta melancolia mansa” (1988, p.259); “Um vago bem estar/feito de alegria e de tristeza.../ [...] Porque não?/ - ficar assim eternamente/ a vê-las dançar/ e a sonhar coisas vagas” (1988, p.261); “esta tristeza vaga, indefinida” (1988: 264); “Há a melancolia fecunda/ dos crepúsculos quentes” (1988, p.265); “O tango/ escorrega/ lento, impreciso, vago,” (1988,

¹⁰⁹ Uma relação entre o lirismo presencista e o simbolista não é arbitrária, e mesmo os engajados teóricos neo-realistas chamam, em alguns momentos, seus “opositores” presencistas de “simbolistas”, “decadentes” ou “formalistas”. Também Eduardo Lourenço reconhece a linha poética que passa por ambos os “ismos” portugueses, e alude ao “[...] **lirismo simbolista** de que o **presencismo** seria o último avatar” (1983, p.49).

p.267); “A minha poesia/ é toda feita de melancolia; eu de fatalismo./ No íntimo,/ há coisas vagamente pensadas,/ vagamente...” (1988, p. 270). Abundam, em tais versos, advérbios com o sufixo “mente”, de sonoridade lenta, caro aos simbolistas tanto em língua portuguesa, como os franceses.

Todavia, o primeiro livro do autor não possui apenas experiências de um iniciante influenciado por poéticas passadas, contendo, já, embora em raros momentos, a tendência para a brevidade dos versos, que se tornaria marca deste poeta; as “formas mínimas”, segundo termo de Fernando Guimarães (1988, p.12); o apelo ao mundo sensível, e, em consequência, ao tangível, e a sua recepção na intimidade do eu lírico; enfim, a “imanência” a que se refere Eduardo Lourenço (1983), ao estudar a poética do autor¹¹⁰. Esta imanência, presente de forma mais ostensiva em *Sol de agosto*, e âmagos dessa terceira obra, revela a tendência do poeta a olhar as coisas em si, de maneira realista, recusando qualquer transcendência. Nos poemas excluídos, ela não é tão marcante porque as indefinições dos vocábulos e o sentimentalismo conferem-lhes tonalidades imprecisas, como se houvesse algo escondido, ou se estivesse sugerindo que houvesse transcendência por trás das palavras. Não recusando a ambigüidade metafórica de toda poesia, como veremos, Cochofel consegue, e o fará, sobretudo, em *Sol de agosto*, criar uma poesia detida nas coisas, e naquilo que elas lhe revelam por sua vivência sensível e material.

Tal traço estilístico, de início, evidencia-se nas composições que se dirigem a um “tu”, presente em *Instantes*, e base para os poemas de *Búzio*, tomados de erotismo. Na coletânea primeira do autor, um poema como “Tarde”, já o manifesta: “Teus olhos húmidos eram lagos/ em que nosso desejo se mirava// Tua boca entreaberta era a mensagem/ do teu corpo moço que se dava” (1988, p.30). Aqui, olhos e boca são metonímias para o próprio “corpo”, falam em seu lugar, o poeta o expressa de maneira metafórica (olhos/lagos; boca/ mensagem), e este “corpo que se dava” é o indício de uma relação carnal e não idealizada. O poema em que os versos se inserem é o de um adolescente descobrindo a vida amorosa.

¹¹⁰ O crítico, em *Sentido e forma da poesia neo-realista* (1983), cujos estudos dirigem-se a Cochofel, Joaquim Namorado e Carlos de Oliveira, chama a obra do poeta ora estudado de “poesia da imanência”. Veremos, na análise dos poemas, como essa “imanência” se dá; o que nos chama atenção, por agora, é a palavra “poesia”, pois, ao referir-se à obra de Namorado, intitula seu ensaio de “A epopéia do impossível”, e, a Carlos de Oliveira, refere-se com o termo “O trágico neo-realista”. É significativo que Cochofel seja o único dos três a ter seu nome relacionado à palavra poesia (que se pode identificar com lírica), enquanto os outros são atrelados a outras estruturas literárias.

Predominantemente, em *Búzio*, a segunda coletânea de Cochofel, o tema erótico-amoroso sobressai. Publicado em 1940, a obra era dividida em duas partes: “O búzio canta na bruma” e “Alva”, mas Cochofel aboliu a divisão e eliminou várias composições do livro, quando o republicou em coletâneas posteriores. Tal qual ocorre em *Instantes*, o poeta coimbrão deu à sua segunda obra um recorte mais homogêneo com as exclusões; além de ter retirado poemas cujos versos são afirmativamente juvenis – “Meu primeiro anseio/ de adolescente/...E nem um sino repicou” (COCHOFEL, 1988, p.281) –, privou a obra da presença dos “sinos” (que figuram também em outras composições), de queixumes, de mágoas, de desgostos, de desgraças, de dores (palavras que surgem em alguns versos), e de versos bastante regionais – “E eu, homem,/ sozinho no deserto do mundo,/ sem pão nem terra,/ mas com a loucura de matar os Deuses/ e conquistar-me o Universo!” –, ou seja, de uma postura romântica, “individualista”, para a maior parte dos autores do Neo-Realismo.

Permaneceram na obra, segundo afirmávamos, os poemas de um erotismo fino, bastante sensual e ambíguo, mas notável naqueles em que há a presença do “tu”. É por isso que, para Eduardo Lourenço, a segunda coletânea de Cochofel “inscreve-se no horizonte do tu” (1983, p.41), verificável, por exemplo, em “Bruma”:

Bruma¹¹¹

A tua carne cantou em mim
como se eu fosse um búzio
e tu um mar em som / *e tu um mar de som,*
presente e longínquo.

E em ti
que vive hoje ainda,
a reavivar o instante sóbrio e perfeito
que a noite trouxe em teus olhos
debruçados sobre a tua e a minha solidão?...

Mas quando a noite a fechar-se
chama do mar a bruma rumorejante,
tuas mãos frias e recolhidas
talvez ainda tenham uma saudade muda
para mim.

(COCHOFEL, 1988, p.45).

¹¹¹ Colocamos, no terceiro verso, suas variantes: o poema está como o autor o publicou pela primeira vez, e, ao lado do verso, inserimos sua versão publicada nas coletâneas de poesia completa, inclusive a que temos em mãos, de 1988.

Em tom dialogal, a composição inicial de *Búzio* apresenta musicalidade apurada na presença reiterada de sons nasais – **cantou/ em/ mim/ um/ um/ em/ som/ presente/ longínquo/ em/ ainda/ instante/ em/ minha/ solidão/ quando/ rumorejante/ mãos/ ainda/ tenham/ mim** –, concentrados, principalmente, na primeira estrofe, e que “corporificam” certa malemolência, relevam a “carne das palavras”, para lembrar expressão de Merquior (1997, p.17). Além dessa constante sonora, o poema constrói-se ainda com outras homofonias, tanto nas rimas toantes – **mim/som/longínquo/ ainda/ mim** –, quanto em aliterações e assonâncias diversas: “que a noite trouxe em teus olhos”, “bruma rumorejante”; “**uma** saudade muda”. Todos esses elementos colaboram para o ritmo da composição.

A densidade musical está, sobretudo, na quadra inicial, exatamente aquela que iconiza a música do “búzio”: “A tua carne **cantou** em mim/ como se eu fosse um **búzio/ [...]**”. Trata-se, com efeito, da estrofe mais musical porque revela a musicalidade contida na imagem metafórica construída pela relação entre a “carne” o verbo “cantar” e o sujeito lírico, de um lado, e o “búzio”, de outro. É uma imagem que revela a presença na ausência, possibilitada através de um ato de memória.

As relações estabelecidas pelo poeta dão-se entre o “eu/búzio” (através da comparação, no “como se”); “tu/ mar” (pelo mesmo procedimento); porém, o elemento primeiro, aquele que leva o poeta a essa visão comparativa é já uma metáfora: “A tua **carne cantou** em mim”, verso cuja predicação soa de maneira estranha e nova (“carne” não “canta”). Segundo Paul Ricoeur, ao contrário do que comumente se afirma, a metáfora é o princípio da visão diferenciada, e a comparação, seu desenvolvimento (2000b, p.47). É no “ver como”, na visão sintetizadora do poeta, que a metáfora nasce; esta, na primeira estrofe de “Bruma” se dá pela predicação do primeiro verso, e Cochofel, ao comparar, em seguida, “eu/búzio” e “tu/ mar em som”, partiu do primeiro “ver como”, da visão metafórica, que, por sua vez, deu lugar, na primeira estrofe, às comparações e a toda a imagética, assimilando esta à rememoração do encontro amoroso.

Portanto, o “ver como” metafórico dá-se no vínculo entre o barulho do mar, contido na concha, e a carne da mulher, em relação ao sujeito lírico. Esse “barulho”, essa espécie de “canto” contido no “búzio” é tanto presença, pois é o “mar”, re-experimentado pelo som,

como ausência (“longínquo”), porque este mesmo “mar” não está contido na concha. O corpo do sujeito lírico é búzio, nele está a marca da “carne” do “tu”, como no “búzio” está o barulho do “mar em som”. Há, então, a criação de uma imagem metafórica em que “carne” (corpo) e “mar” são igualados através do som, do canto. É nessa relação entre presença e ausência que “búzio” também se manifesta como metáfora, sugerindo a vivência e a lembrança do corpo feminino. Lembrança porque o verbo “cantar” está no pretérito perfeito, o que indica a presentificação, através do discurso, de algo passado.

Na segunda estrofe, o tom dialogal se amplifica, e coloca-se uma interrogação. O foco altera-se do “eu” para o “tu”, apresenta-se um questionamento acerca da manifestação no interlocutor (o “tu”) do mesmo fenômeno rememorado pelo eu poético: a questão é se a mulher, o “tu”, também consegue experimentar o canto do búzio. Note-se que a afirmação “que vive hoje **ainda**/ a **reavivar** o instante sóbrio e perfeito” é um desdobramento do indício da memória no poema, pois este “tu” é ponto de partida para a rememoração da relação passada, expressa no advérbio “ainda” e no verbo “reavivar”.

As adjetivações também são significativas: “sóbrio” e “perfeito” foi esse instante de contato entre eu/tu renovado pela composição, e forma uma imagem equilibrada, sem excessos, algo muito ao gosto da poesia de Cochofel em *Sol de agosto*, livro posterior.

Porém, em contraste com essa adjetivação, há a palavra “noite”, que aparece duas vezes entre a segunda e a terceira estrofe, sugerindo uma ambientação romântica, misteriosa, sem clareza, e própria para os amantes. “Noite” figura uma prosopopéia, dimensiona a profundidade dos olhos do “tu”, na segunda estrofe, recria o ambiente de amor, na terceira, em que ela (a “noite”) unirá novamente os dois amantes.

Retomando a imagem do “mar”, a estrofe derradeira expõe uma inversão (traço estilístico raramente encontrado neste poeta): “Mas quando a noite a fechar-se/ **chama do mar a bruma rumorejante**”, em que se misturam, em imagem sinestésica, som (“rumorejante”) e objeto visual (“bruma”). Pinta-se um quadro indeciso, tanto quanto as possibilidades apontadas pelo sujeito lírico: neste momento de “noite” e “bruma rumorejante”, “talvez” (veja-se a incerteza dos versos) ainda haja a possibilidade do reencontro; as “mãos” representam o tu, e o fato é significativo, pois “mãos” remetem-nos a toque, ao tato, e, deste modo, parecem sinalizar mais um reencontro consumado do que uma simples idealização.

Por esse prisma, a composição é finalizada com a possibilidade do reencontro, do “canto” da “carne” no “búzio”, e, assim como o primeiro verso termina com o pronome “mim” (passivo), ocorre também no último, como se a canção abrisse a possibilidade do reencontro.

“Bruma” é uma canção que ainda junta, na segunda obra de Cochofel, procedimentos estilísticos diferentes: a primeira estrofe é bastante sintética e musical, lembra mais a densidade dos poemas que fixariam o estilo do autor em *Sol de agosto*; nela, a construção metafórica dimensiona o jogo da presença/ausência do “tu” e da rememoração da relação amorosa, com a potencialização de sentidos na imagem da “carne a cantar” e nas comparações dela derivadas. Isso não ocorre tanto nas estrofes seguintes, que acumulam no poema outros elementos, como a personificação da “noite”; a inversão; a metonímia em “olhos” e “mãos”; tornando-o, assim, um mosaico de procedimentos figurativos que tolhem a força da metáfora inicial. Há, por isso, certo desequilíbrio na composição.

Que conclusão se pode tirar, pois, da análise deste poema, em perspectiva estética? *Búzio* não é, ainda, o livro privilegiado em nosso estudo, mas, nele já se encontra certa divisão entre uma escrita mais enxuta e simples (primeira estrofe), e o extravasar poético típico do adolescente Cochofel (com influências presencista e simbolista). “Bruma” mostra bem isso, é só atentar para as diferenças versificatórias, rítmicas, lexicais e de concentração imagética entre a primeira estrofe e as demais. São os versos iniciais os mais interessantes do poema, numa perspectiva lírica, porque são mais sintéticos. Enquanto a metáfora da “carne a cantar” fixa na composição um foco interessante a ser seguido, como criação estética, modo novo de ver e sentir, etc, a presença da “noite”, da “bruma rumorejante”, a “saudade muda”, desviam o leitor desse foco, acrescentando ao poema idéias e imagens clichês.

Portanto, parece-nos certo que ainda este poema não é dos mais maduros do poeta, isto é, não representa, na obra de Cochofel, um exemplo de formatividade artística; de uma perspectiva lírica, lembramos a afirmação de Faustino quanto ao gênero, em cujas palavras “sintetizam, suscitam, apresentam, criam, recriam o objeto” (1977, p.62); não nos parece, pois, que o poema, em sua totalidade, demonstra tal qualidade, e, inclusive, seu ritmo fica prejudicado – note-se a sensível diferença rítmica entre a primeira estrofe e as demais, cujos versos são mais longos e apresentam menos recursos fono-estilísticos.

Cumpro salientar que a analogia entre o mar e a relação amorosa dá-se em outras composições da obra, que, por isso mesmo, intitula-se “búzio”. No poema homônimo, as “mãos” aparecem novamente; contudo, agora são as mãos do sujeito lírico, e não se identificam apenas com o contato físico, mas também com a ação artística: “Serena/ minha mão poisou de leve sobre a tua vida,/ e dos meus dedos nasceu a música/ a embalar teus dias esquecidos” (COCHOFEL, 1988, p.46). É assim, pela “música dos dedos” – piano? poesia? – que o sujeito lírico dessa criação conquista o “tu”.

Mais uma vez, a relação amorosa é relacionada com a música, como se fosse orquestrada uma trilha sonora para os momentos de amor, conforme outra imagem da composição: “E quando o mar **cantou** a reflorir teu corpo [...]”. Há sempre um ponto de partida, nessas imagens (“mar cantou”, “carne cantou em mim/ como se eu fosse um búzio”) que é a questão sonora envolvida com o mar. O vai e vem das ondas, a presença do mar no búzio, tudo isso se manifesta nas imagens de poemas como “Bruma” e “Búzio”, conferindo-lhes tons de erotismo sutil.

A mulher surge nesta coletânea como o indício da realidade material, tangente, imanente (para usar palavra de Eduardo Lourenço), elementos que, depois, a partir do próximo livro, guiarão a manifestação poética do autor. Para o estudioso de “João José Cochofel ou a poesia da imanência”, a presença feminina neste segundo livro de poemas do autor traz consigo o “batismo da realidade” (1983, p.81) cantada por ele daí por diante. É o que está evidente no breve e bem humorado “Poema para minha musa”, em que surge o diálogo com a tradicional imagem da mulher apresentada ao longo da história das artes, para afirmação do canto à musa moderna, real, palpável, à “realidade” de uma relação amorosa, diretamente expressa no advérbio “realmente”:

O hábito fez-te nua,
uma flor a encobrir-lhe o sexo.
O poeta chamou as aves do mar à tua beira
e deu a teus olhos a serenidade do seu pairar altivo e branco;
alguém te envolveu de véus e te soltou os cabelos.
O músico deu-te a forma imaterial do ser.

Ah! mas que eu te cubra realmente de beijos!

(COCHOFEL, 1988, p.60)

Mais do que um canto, é uma criação que revela uma **poética**, calcada no amor carnal, em oposição a poéticas idealistas. Já em *Búzio*, portanto, o poeta manifesta seu desejo e sua inclinação para a realidade circundante, das coisas visíveis, audíveis, palpáveis, enfim, sem transcendência. Essa inspiração poética é, sem dúvida, consequência de uma formação filosófica materialista, esta, sim, ponto de encontro entre Cochofel e os colegas neo-realistas, mas que se dá nas obras como vivências líricas, espiritualidade do artista, e não como doutrina.

Para Cochofel, a poesia, como todas as artes, é expressão. Porém, seus poemas denotam, e veremos isso melhor com análises de *Sol de agosto*, não uma expressão do “grito”, como tantas outras criações neo-realistas (algumas até menos “felizes”), mas a expressão contida, sem afetações, de um sujeito lírico cujo tom nos lembra um sussurro, uma fala contínua, contida e equilibrada. Por isso, Rosa Maria Martelo, ao comentar a obra poética de João José Cochofel, afirma:

Sob muitos aspectos, a poesia de João José Cochofel afasta-se das opiniões poéticas neo-realistas mais frequentes. Contenção, depuração são termos mais adequados e mais usados para defini-la, em oposição ao disursivismo, ao excesso expressivo, comuns a vários participantes do *Novo Cancioneiro*. (1998, p.114).

A crítica refere-se especificamente a *Sol de agosto*, a obra do *Novo Cancioneiro*, mas é possível averiguar que nos dois primeiros livros do autor (mormente no segundo) já havia a inclinação para essa depuração. Contêm ainda versos menos maduros, iniciais, mas têm sua importância na trajetória poética do artista, que nunca as renegou. Serviram-lhe de ponto de partida e reflexão para o encontro com seu estilo definitivo, exposto justamente na coletânea inserida na coleção de poesia neo-realista. Portanto, a obra de Cochofel vinculada às criações do grupo não foi circunstancial; ou melhor, seu autor não foi poeta vinculado à tendência e necessidade militante, mas, dando continuidade à sua carreira poética, inseriu um de seus livros na coleção *Novo Cancioneiro*, que ajudou a fundar.

O pensador italiano Luigi Pareyson refere-se à **formatividade artística** como critério de avaliação estética em que a “espiritualidade do artista” (manifestada em suas opções estilísticas) também se destaca. Lendo-se as obras, vamos desvelando o ato formativo, que é sempre único para cada uma (PAREYSON, 2001, p.26). Nesse sentido, ao fazer a relação

entre a obra e a pessoa do autor, em *Estética: teoria da formatividade*, o estudioso italiano afirma que “[...] a obra é a própria pessoa do artista que se tornou toda objeto físico, sem negar, naturalmente, a transcendência entre a obra, agora dotada de existência própria, e a pessoa.” (1993, p.99). Nos primeiros livros de João José Cochofel, mais em *Instantes* do que em *Búzio*, ainda não se encontram poemas que, lidos, inspiram o leitor a dizer: “é Cochofel”. Isso acontece com alguns versos, ou certas imagens, mas, de fato, é em *Sol de agosto* que o poeta encontra seu estilo, e é este o livro de poemas mais interessante, do ponto de vista estético, entre os mencionados até o momento.

3.2.2.2 1941: *Sol de agosto*.

A terceira obra poética do autor tem importância fundamental em sua trajetória artística, e foi exatamente o livro publicado no *Novo Cancioneiro*. Como veremos adiante, segundo alguns críticos, é uma obra fundamental para a consolidação de seu estilo; todavia, em curto texto publicado como “Advertência” para o leitor da coletânea *Descoberta*, de 1945 (que incluía, além da obra de 1941, as duas anteriores), Cochofel a considerou aquela que encerra o período de suas descobertas estilísticas (1945, p.03). Vista pelos dois aspectos, *Sol de agosto* é certamente um marco em sua carreira poética, e se a fase de “descoberta” for considerada um percurso, lento e minucioso, este livro é o ápice desta fase. Com efeito, a consideração dos críticos é também um sinal de que há algo de diferente entre o terceiro livro de poemas de João José Cochofel e os dois primeiros; conforme escreveu João Pedro de Andrade, ainda na década de 40, comparando a obra com as oscilações de suas primeiras coletâneas, “[...]. O estilo, pouco explícito, é cerrado e denso; os seus poemetos são como arbustos de pernas grossas e vigorosas” (1945, p.47).

“Poemetos” nos quais o poeta, em republicações da obra, praticamente não interferiu. Diferente do que ocorre com seus dois primeiros livros, a recolha de 1941 sofreu alterações pouco significativas: uma composição foi excluída— uma quadra, que, na primeira edição, era o poema “X” —; outra foi acrescentada (retirada de *Búzio*) e uma teve suas duas estrofes transformadas em dois poemas distintos. O autor ainda fez alterações em dois versos de poemas diferentes, e decidiu, quanto à apresentação gráfica dos poemas, justificá-los todos, pois alguns eram expostos em formato centralizado.

Ademais, o livro perdeu, nas obras completas, o subtítulo “Poema”, apresentado na edição do *Novo Cancioneiro*. Como a maioria dos autores do grupo neo-realista, o artista coimbrão parece ter desejado uma leitura contínua e unificada das composições de *Sol de agosto*. *Terra* fora a primeira obra da coleção, e, conforme apontamos, expõe uma linguagem narrativa e referencial que dá aos poemas continuidade e formam uma história única de personagens. A obra seguinte foi *Poemas*, de Mário Dionísio, em que é visível a evolução no interior do eu-lírico (que possui aspecto cronológico) nas três partes em que ela se divide: parte do “eu individual”, ensimesmado, que vai abandonando sua vida burguesa e participando da coletividade, até chegar à terceira parte, “Com todos os homens nas estradas do mundo”, nitidamente panfletária. Mesmo Carlos de Oliveira, segundo vimos, criou um poema maior chamado “Amazónia” e outro, chamado “Gândara”.

Essa aspiração à unidade, visível nas obras do *Novo Cancioneiro*, dá às obras o aspecto clássico de unidade (com a finalidade de ensinar), típicos de um poema dramático ou épico, e foi abandonada desse modo ostensivo pela lírica moderna, que não recorre à continuidade, mas a poemas independentes. Talvez representasse a uniformidade de um pensamento, a coerência de uma mensagem e sua simplificação para o provável leitor das obras. Nos casos de Namora e Oliveira, isso é bastante nítido. No livro de Cochofel, no entanto, a uniformidade não se dá em um plano explícito e referencial (história de vidas, espaços, épocas e acontecimentos recorrentes), mas na fixação do poeta por determinadas imagens, por alguns símbolos particulares em sua obra, pela afirmação de sua nova poética, e pelos procedimentos formais utilizados (rimas, estrofes curtas, paralelismo, etc).

Há, de fato, unidade em *Sol de agosto*: os poemas reiteram temas e posturas líricas, não se tratando de um sujeito cindido ou sujeito às máscaras da modernidade poética. Porém, essa unidade é cristalizada por aspectos intrínsecos das composições; é possível ler um diálogo entre o primeiro poema da obra e o último, mas ele não é explícito, e se revela nas opções metafóricas e imagéticas do autor. Provavelmente é por isso que Cochofel não apresentou mais a obra de 1941 com o subtítulo “Poema”, quando de suas republicações.

Com efeito, a unidade da terceira obra de Cochofel dá-se através daquela redundância positiva à que a lírica moderna se relaciona, para reforçar a densidade imagética. E ela se concentra já no título da obra: “sol de agosto” é expressão que surge em dois poemas, e ilumina a perspectiva do eu-lírico em vários deles. O “sol” quente, que desperta para a vida,

para a luz (gerando luz), e para o calor (gerando calor) – atraindo os sentidos – é mais forte ainda porque “de agosto”, o mês europeu de alto verão. Como será visto, o “sol”, em Cochofel, tem relação íntima com esse despertar dos sentidos, e na expressão que intitula a obra, é enfatizado como o mais forte que há, no hemisfério norte, o “de agosto”.

Três estudiosos da obra de João José Cochofel já aqui citados, Eduardo Lourenço, Gastão Cruz e Fernando Guimarães, detiveram-se, em seus escritos, nos aspectos da sua poesia que mais lhes interessavam no momento, e escreveram com propósitos distintos; por isso, Lourenço publicou um longo ensaio, não só estudando essa poesia, mas avaliando a postura filosófica de seu autor, e sua relação com o Neo-Realismo, em livro que pretendia repensar, através de três ensaios, a produção poética do grupo; todavia, o autor não se deteve em minuciosas análises formais; Gastão Cruz apresentou, na verdade, uma resenha crítica a *46º. Aniversário*, coletânea de toda obra do poeta até *Emigrante clandestino*, e publicou-a no *Diário de Lisboa*, em 1966; Fernando Guimarães, por sua vez, redigiu o artigo “A poesia de João José Cochofel” para expor como estudo introdutório para edição de poesia completa do autor, publicada na década de 80.

No entanto, os críticos, com palavras diferentes, notam nesta poesia os mesmos aspectos relevantes, a saber: para Lourenço, ela detém a “virtude da contenção” (1983, p.42), ademais, o filósofo lusitano alude ao “simplismo” (1983, p.31) dessa poética, cuja essência está em ser oposta ao dramatismo ou à eloquência presencista (as “complicações de alma”, como veremos em um poema). Fernando Guimarães observa nela a “linguagem que se tornou intencionalmente íntima e depurada” e a sua conseqüência, a “consagração do poema breve” (1988, p.11). Enfim, Gastão Cruz afirma que esta poesia visa à “[...] obtenção de um equilíbrio” (1973, p.49), após ter notado que há nela uma “ação moderadora constante” (1973, p.49)¹¹². Todas essas características – transformadas, pelo poeta, em qualidades estéticas – são visíveis aos seus leitores principalmente quando se detêm sobre *Sol de agosto*, e veremos como, com quais procedimentos, o autor o consegue.

Como no livro de 41 o poeta consolida seu estilo, há nele a libertação dos antigos procedimentos de feição presencista e simbolista, e, por isso, esta coletânea se apresenta como uma espécie de afirmação de uma poética. Se, de alguma forma, a filiação filosófica de

¹¹² Aludiremos a essa “ação moderadora” na análise de um dos poemas, adiantamos, apenas, que ela realmente está presente na obra, mas não é constante a ponto de conduzi-la.

Cochofel e seu vínculo estreito com a ideologia neo-realista influenciaram sua arte, foi, notadamente, nas principais características de seu poetar: a contenção, o equilíbrio, a simplicidade, a brevidade. A vontade, que se tornou prática poética, de não se mostrar demais, a abreviação da voz que, contudo, não é um ensimesmar-se, mas consequência da grande necessidade de não deixar que a imaginação sentimental ou o subjetivismo tomassem conta do poema; o apego recorrente ao concreto e a recusa de qualquer transcendência. E, assim, em alguns momentos, é um diálogo com sua própria poesia que o poeta expõe.

Começemos as análises pelo poema inaugural:

I
Que posso eu querer do Céu
se na terra há um sol de Agosto
e a vida canta da alva ao sol-posto?

Que posso eu querer de abstracto,
se teu sangue brotou da minha força
e a dor que te rasgou a ergui em facho?

Deixem dizer!
A seiva tem seu travo, é certo.
Pois bem: mais uma razão para eu beber.
(COCHOFEL, 1988, p.65)

Trata-se de um poema de recorte mais tradicional, apoiado, sobretudo, no paralelismo e nas rimas. Com efeito, as duas primeiras estrofes, quase à maneira de uma cantiga popular, apresentam estrutura análoga, com três versos cada, iniciados pela oração interrogativa “Que posso eu querer [...]”; pelo “se” e pela conjunção aditiva “e”. Porém, a terceira estrofe rompe com essa estrutura (apesar de ser também um terceto), trazendo à composição tom mais coloquial, abolindo a recorrência, acrescentando-lhe a exclamação.

As medidas versificatórias do poema são desiguais; no entanto, a estrutura paralelística constituída entre a primeira e a segunda estrofe dá a impressão de regularidade e igualdade métricas. Esse procedimento, com efeito, contribui para maior musicalidade do texto, e tal recorrência – quase uma repetição nos primeiros versos e retomada das primeiras palavras (“se”, “e a”) nos demais – confere ao poema concisão e uma espécie de exatidão demandada por toda obra poética e literária¹¹³.

¹¹³ Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Ítalo Calvino (1993) menciona a “exatidão” como um dos alicerces para a literatura.

É essa repetição em paralelo uma redundância positiva (segundo a definimos na seção I) que chama a atenção do leitor não só para a dimensão sonora da criação, mas também para uma tensão, que logo se verá. A mudança de um único vocábulo nos versos que estão em paralelo destaca-o, e, neste caso, há um efeito de aproximação. Exatidão: utilizando-se de recurso próprio da poesia, a repetição sonora/estrutural, o poeta iguala o “Céu” ao “abstracto”, sem precisar conceituá-los, uni-los no mesmo período, enfim, igualá-los explicitamente. Compreende-se, assim, que “Céu” e “abstracto”, tudo o que for mistério, misticismo, não for tangível, sensível, é dispensável, quando se tem, em oposição, “terra”, “vida”, “sol”, “sangue” e “dor”, coisas presentes, sentidas, apreendidas de imediato.

O “céu” e o “abstrato”, como se sabe, eram refúgios para os poetas escapistas, como românticos e simbolistas. Era realização de uma espécie de idealismo, de projeção do sujeito. A alternativa escolhida pelo sujeito lírico de Cochofel é a do mundo sensível, ou seja, a realidade circundante, que se pode apreender pelos sentidos: o “sol de Agosto”, que a pele pode sentir, e que também representa luz e clareza para os olhos e despertar para o real; o “canto da vida”, que o ouvido pode escutar; o “sangue” e a “dor”, elementos da sensibilidade, o primeiro deles também perceptível à visão, pela sua cor forte. Eis a tensão inerente ao poema, reforçada pela reiteração através do paralelismo.

Ela é essencial à composição, e é reforçada pela repetição dos elementos dos primeiros versos (“Que posso **eu querer...**”), na distância existente entre o “eu querer” (manifestação do interior) e os elementos sensíveis cantados. A estrutura interrogativa dos tercetos sinaliza o questionamento deste “eu”, três vezes presente no poema, e que se dirige, nos versos iniciais, ao próprio desejo (ao “eu querer”). Há, pois, uma segunda tensão no poema (a primeira, lembramos, é entre os elementos transcendentais e os materiais), ocorrida em relação ao “querer” individual, interior, subjetivo, pessoal – que o sujeito lírico refuta – e a realidade exterior, material. O “querer” é inútil, pois já se tem tudo.

Todo primeiro poema de uma obra é muito importante. No de *Sol de agosto*, Cochofel está propondo-nos sua poética: da concreção, eliminatória da evasão e do idealismo, mas, ao mesmo tempo, não oposta ao intimismo, à manifestação, própria da lírica, do *mood*, ou seja, de um “estado de alma” que não é subjetivista ou sentimental (RICOEUR, 2000a, p.374), mas no qual atua a “consciência reflexiva, interiorizante” de que fala Merquior (1997, p.25). Esta, por sua vez, revela-se no poema despertada para as coisas ao redor de si. A maior parte das

criações do autor, em *Sol de agosto*, está em primeira pessoa do singular (e não apenas nessa coletânea), deparamo-nos, então, com o poeta que propõe um mundo que é seu, próprio, íntimo, mundo que o sujeito lírico de cada poema vai apresentando aos poucos, a partir de seu contato com ele, mas que, em compensação, não é individualista (não procede do “querer” pessoal).

Diríamos que se trata de um sujeito discreto, sem excessos, revelado, inclusive, nos elementos estruturais deste primeiro poema. Com efeito, nele se evidencia uma estrutura sonora discreta, e é a presença das rimas que lhe dão um ritmo lírico musical, com o retorno de certos sons (osto/osto; acto/ acho; er/er).

E, fazendo uso de elementos fono-estilísticos simples – a rima e o paralelismo –, o poeta detém-se mais, aqui, na imagética: na primeira estrofe, através de um símbolo, o “sol de Agosto”, e de uma personificação, a “vida” que “canta”; outrossim, a construção imagética é reforçada pela presença da maiúscula na palavra “Céu”. Não é difícil decifrar seu sentido: com a maiúscula, remete-nos com maior evidência à religião, ao divino, enfim, talvez, a Deus. Refutadas tais perspectivas, o sujeito poético desce das “alturas”, à “terra”, e nela encontra motivo para recusar o “Céu”.

Com efeito, no poema (conforme já apontamos no comentário acerca do título da obra) “sol de Agosto”, remete o leitor ao calor e à luz de um mês do verão europeu, período de sol muito forte, do alto verão. A escolha de “agosto”, e não de outros meses da estação, parece-nos fundamentada em dois aspectos: primeiro, exatamente pela singularidade desse mês na Europa, durante o qual a beleza do mundo exterior é contemplada com mais luz e calor, fica mais clara diante dos olhos dos homens – e o sujeito lírico não a deixa passar. Ademais, “sol de agosto” soa musical, com recorrência sonora das letras “o” e “s”, ainda que a vogal tenha variantes de pronúncia. Por fim, a palavra “agosto”, decomposta, torna-se “a-gosto” – ou “ao gosto”. Não pode também esse “sol”, então, estar bem de acordo com o “gosto” do sujeito lírico? Diferente do que há no “Céu”, se entendermos este como símbolo do divino, do religioso ou do místico (de qualquer transcendência), o terreno “sol de Agosto” dá-se ao prazer do homem de “aqui” e “agora”, e não de outro mundo, dimensão ou tempo.

Vê-se, portanto, que a escolha do simbólico “sol de Agosto” para título da obra sugere a idéia do homem que goza de uma realidade circundante natural e clara, sem segredos. O “circunstancial”, na poesia de Cochofel, revela a relação entre homem (sujeito lírico) e

mundo, mas (e ainda o veremos em outros poemas) sua poesia está longe de ser datada ou referencial.

Cabe agora um comentário que foge momentaneamente à análise intrínseca, mas que talvez a enriqueça. Como foi visto, muitos poetas do Neo-Realismo recorreram à figura do “sol” para simbolizar suas crenças, filiações filosóficas, e relacionar ao momento histórico. Além de referir-se diretamente à luz, iluminação de idéias (oposta às idéias subjetivas e “obscuras”), “iluminação”, aliás, ao modo iluminista, “sol”, no *Novo Cancioneiro*, também avulta como alternativa para a escuridão e a noite que neles aparecem, representando o momento histórico-político (guerras, ditadura).

Feito o comentário, cumpre salientar que Cochofel usa a palavra “sol” em dezenas de poemas, bem como dispõe muitas vezes do vocábulo “búzio” e “sangue”, esta última muito cara ao poeta apenas no livro de 1941. E a palavra “sol”, que vai se firmando como uma espécie de símbolo em sua obra, manifestação do sensível imediato e atrativo para a sensibilidade, não será abandonada nem em suas recolhas dos anos 60 e 70. Pois bem: uma análise detida do poema I, partindo dos elementos que o constituem, permite-nos analisar “sol” de acordo com a “retórica” neo-realista? Não nos parece. A palavra, aqui, como em outras composições, não é o símbolo neo-realista redundante em várias obras, mas apresenta-se como o elemento sensível capaz de atrair o eu poético para o mundo exterior; quente para a pele, claro para os olhos, é um ponto de apoio para os sentidos, e, assim, fundamenta a relação do sujeito com o mundo (a “terra” do texto).

Portanto, embora compartilhe da palavra com seus colegas de grupo, Cochofel faz uso de “sol” de maneira singular, porque este elemento tem vínculo estreito com o eu lírico dos poemas e não simplesmente com referentes externos. Ademais, muito usado na “retórica neo-realista” como clarão futuro (já se viram alguns exemplos na página 67), “sol”, em Cochofel, é sempre presente: concreto, realidade vivenciada pelo sujeito poético em tempo imediato.

No poema ora analisado, a palavra “sol” aparece duas vezes na mesma estrofe, entretanto, percebe-se que tem significações diferentes: enquanto a primeira, “sol de Agosto”, tem dimensão mais abrangente do que o uso corrente do vocábulo, a segunda, “sol posto” contrapõe-se à alva, e, se possui alguma ambigüidade, é que, além de se referir à passagem do tempo em um único dia (“e a vida canta da alva ao sol posto”), pode significar também a

“vida” do início ao fim; o poeta faz, assim, uso comum (na tradição lírica) da expressão “sol posto”.

É tanto naquilo que é circundante – “terra”, “sol”, “canto” – como no que está mais próximo de si, mais íntimo, – “sangue”, “dor” – que o sujeito lírico encontra motivação para sorver as coisas da vida (a metáfora é do próprio poeta, e o sujeito lírico “bebe a seiva” no final). Na primeira estrofe, “sol de Agosto” e o “canto” da “vida” são motivos de recusa para o transcendente. Na segunda, a imagem é mais intimista: dirigindo-se a um “tu”, o sujeito lírico diz: “se teu sangue brotou da minha força/ e a dor que te rasgou a ergui em facho?”; note-se que o poema muda de direção, apresentando uma imagem de difícil compreensão. Porém, pelos elementos expostos na estrofe, é possível depreender uma relação direta entre “eu” e “tu” (“se o **teu sangue** brotou da **minha força**”); e que ela é mais interessante do que qualquer desejo de “abstracto”.

Dois verbos estão no pretérito perfeito no segundo terceto, e formam entre si uma rima interna: “brotou” e “rasgou”, ambos aproximam-se no som e criam imagem similar, pois que brotar é também uma espécie de rasgar, é um movimento lento e que “rasga” o que havia na planta antes de o broto aparecer; os dois relacionam-se, na estrofe, com um movimento de dor e sofrimento (“sangue” e “dor”), e denotam uma realidade doída e sofrida que o sujeito lírico prefere à idealizada. Tanto que “ergue em facho”, luz, luzeiro, clarão, essa dor real e sofrida. O ato de “erguer” a “dor” em “facho” é uma metáfora que sugere a assimilação da dor alheia (do “tu”) pelo eu-lírico.

Notemos, ainda, que claridade e luz estão presentes nas duas estrofes iniciais do poema, tanto na imagem do “sol” como no “facho”. Lourenço (1983, p.50) observou nessa metáfora (“e a dor que te rasgou a ergui em facho”) certo extravasar presencista em desacordo com o equilíbrio e a contenção de Cochofel; entretanto, na verdade, ela pertence à economia do poema, cuja imagem vinculada à luz e claridade vem tanto do alto (“sol”), da relação com o que está ao redor, como da vivência íntima, próxima, do eu poético, que “ergue” a “dor” em “facho”.

Sem demais indícios no poema, “tu” e “dor” são elementos que não se resolvem explicitamente, potencializando diversos sentidos, dependendo do leitor: o mais inspirado pela relação do poeta com o Neo-Realismo pode associar as palavras aos excluídos – e, assim, o poema participaria da dimensão ideológica neo-realista –, aqueles conhecedores da obra de

Cochofel poderiam chegar à mulher e à relação amorosa. De qualquer forma, a análise imanente não possibilita nada além da conclusão de que tanto o que rodeia o sujeito poético quanto aquilo que ele vive mais de perto (relação eu/tu) são opções concretas para a recusa da transcendência. Eis um sentido para o poema que, no entanto, não pode ser traduzido de maneira exata, dados seus níveis construtivos.

Na terceira estrofe, uma mudança de tom: o ritmo é modificado pela presença do verso exclamativo, também mais curto que os demais: “Deixem dizer!”. Após apontar, através de aproximações paralelísticas, imagens e verbos em primeira pessoa, tudo aquilo que recusa e o que aceita, a estrofe surge como uma espécie de conclusão do eu-lírico, aparentemente assumindo suas escolhas, apesar do que os “outros” dizem. Pode-se pensar em uma relação desta estrofe com as críticas que então a literatura neo-realista recebia. Mas será mais rico, numa análise imanente, concluir que, no embate entre mistério, abstração, misticismo e materialidade, sentidos, coisas tangíveis, o sujeito lírico, assumindo sua escolha, recuse qualquer tipo de intromissão ou crítica; mesmo que essa escolha lhe deixe um gosto amargo (“travo”).

A estrofe destoa das demais, como se tivesse sido “encaixada” ao poema. Surge como uma espécie de “lampejo” no cantar do poeta, até então, equilibrado. Esse equilíbrio está (além de no desdobramento da mesma imagem nas duas estrofes iniciais) na metrificação dos versos da primeira estrofe, que é composta por dois heptassílabos e um decassílabo; e no segundo terceto, com um heptassílabo, um eneassílabo e um decassílabo também, o que dá aos versos um andamento bastante similar, ainda que as acentuações não sejam exatamente iguais. Já nesta última estrofe, a métrica é diferente, as acentuações também são, e há pausas no interior dos versos, compostas por uma vírgula e os dois pontos (além da pausa maior do ponto de exclamação). Portanto, o ritmo muda no final da composição, e essa estrofe destaca-se, com tom mais coloquial, ganhando importância.

O autor vale-se da ambigüidade poética, em “seiva” e “travo”, para representar o gosto amargo a ser experimentado pelo sujeito lírico para alcançar a nutrição de si mesmo, já que “seiva” nutre toda planta (notemos a analogia com o reino vegetal). E é possível que o poeta esteja criando um símbolo com a palavra “seiva” para figurar não só toda escolha do eu-lírico nesta composição, mas também as opções poéticas para o livro *Sol de agosto* (aquelas que “nutrirão”, como a seiva, a sua terceira obra). Assim, o poema “I” revelaria a poética contida

na obra, de difícil manejo, de início (“tem seu travo”), mas que, como apresenta a última composição do livro, que será vista adiante, perde o gosto amargo no final, com a obra toda escrita. No entanto, nesse primeiro poema, o final indica um gosto amargo, uma atitude que não é tão fácil ou pacífica, ou melhor, não é tão gostosa (fazendo-se analogia entre a palavra e o gosto amargo da seiva).

A composição apresenta uma espécie de “proposição”, ou de “idéia”. Mas a opção do sujeito lírico por “sol”, “dor” e “sangue”, a visão que condensa o circundante e o íntimo (analogica) e a linguagem codificada, ambígua, conferem ao poema este sentido através de manifestações líricas. A brevidade também é algo a se considerar: defende o poeta dos problemas que poderiam surgir, se elaborasse o poema em maior quantidade de versos e palavras, à medida que ele é uma afirmação de escolhas.

Assim, a primeira criação de *Sol de agosto* lembra-nos um tímido manifesto. Mas de quê? De uma subjetividade lírica, certamente. É assim também com as outras: o recorte de vivências materiais, com tom de fala, de conversa – que em “I” foi reforçado pela inserção da exclamação e do coloquialismo do terceto final. E esse manifesto de uma personalidade poética é continuado nas outras composições do autor.

Conforme foi visto, o “sol” tende a representar, na poesia de Cochofel, o ponto de contato do sujeito lírico com o real, o presente, o imediato. Não um real almejado, mas o circundante, o vivido. Despertando-o para o que está à sua volta, e para tudo que os sentidos podem abarcar, sol é força, imediatez, luz, sim, mas aquela que não deixa o eu poemático das composições furtar-se ao gozo da luminosidade e do calor, e fugir de um caminho claro e equilibrado; é presente, e não um futuro almejado, e é a própria imagem de algo sensível à pele e aos olhos (aos sentidos). Funciona como um símbolo que se vai descobrindo ao longo da obra.

Sua inserção também se dá na segunda composição da coletânea, agora analisada:

II

Fruto de sol na minha boca.
Terra tão vasta
e a vida tão pouca!

De Inverno e de Verão faça sol de Agosto.
Fruto na boca

deixou o seu gosto.

Assim deito meus olhos à flor do mundo.
Nem me peçam mais:
os lagos serenos têm menos fundo. (COCHOFEL, 1988, p.66)

Mais um trio de tercetos e, mais uma vez, o paralelismo e a rima, formas que lembram uma cantiga, configurando essa espécie de cantiga do século XX (cujo tema é mais complexo do que as tradicionais cantigas medievais). Da mesma forma, mais uma inserção de “sol de Agosto”, que firma a expressão como símbolo do livro, em que talvez se esconda, em nível mais profundo, a consciência, se o termo for entendido como o (re)conhecimento do mundo que envolve o sujeito lírico. Essa consciência brilha como o sol, e é sempre vinculada aos “sentidos”.

Com efeito, percebe-se o quanto a relação do eu-lírico com o mundo é marcada por eles: aqui, o paladar, de início, seguido da visão. Mas o “fruto de sol”, remetendo-nos ao palato, pode ser analisado como uma metáfora para as consequências do contato com o “sol”: aquele que guia o sujeito lírico de *Sol de agosto*, que, neste verso, é ponto de partida para sua percepção do mundo, e deixa como “fruto” essa síntese: “Terra tão vasta/ e a vida tão pouca!”. E deixa-a na “boca”, de onde emana o canto poético.

A síntese pronunciada pelo sujeito lírico, “terra tão vasta/ e a vida tão pouca”, baseia-se na antítese, figura de pensamento passível de análise semântica, que pode ser vista como a constatação do eu lírico (o “fruto de sol”) acerca da fugacidade da “vida” (sem transcendência alguma) e a permanência da “terra” (material). Expõe-se, assim, uma postura materialista, em que se afirma a continuidade do mundo material e a efemeridade da vida humana – lembremo-nos de que, no poema anterior, aparece a expressão “da alva ao sol posto” também como um recorte de duração para a vida. Verificamos, assim, que o autor retoma essa espécie de *carpe diem* materialista, sem esperanças em outro tempo (místico, religioso).

Percebamos a sonoridade desta primeira estrofe: o poeta alterna as vogais fechadas em: “fruto”/ “boca”, com a aberta em “sol” (e quase no meio do verso, encontramos a média “i”). As palavras são, além disso, curtas, ritmando o verso de maneira particular; a pronúncia permanece mais tempo fechada, quase entre dentes, e, na pronúncia lusitana, em que as vogais se perdem, tornam-se ainda mais breves, ritmando essa mastigação do “fruto de sol”. Em

seguida, à reiteração do “o” “u” do primeiro verso, segue-se o inverso: a abertura da boca que pronuncia a vastidão da terra, como se acompanhasse, no som, a imagem: “Terra tão vasta”.

Há, nesses versos, a exclamação, porém, não se pode dizer, talvez pela própria extensão do verso, que haja um grito neste caso, como os dos demais colegas do Neo-Realismo. Parece sugerir uma espécie de surpresa e, lendo-se o poema em voz alta, não se altera de maneira significativa o tom do verso, comparando-o aos anteriores e posteriores. A brevidade, a contenção de Cochofel está aí também: na difícil arte de exclamar sem gritar ou ser espetacular.

O “sol de Agosto” mais uma vez surge: assim, reitera-se o símbolo, que, no entanto, não será mais usado pelo autor nos outros poemas, em que aparecerá apenas “sol”. Como na criação anterior, sugere o gozar a vida, o ato de vivê-la “a-gosto”, ao próprio gosto, com o sol a despertar o sujeito lírico para a realidade circundante e, também retomando a imagem do poema anterior, em qualquer momento da vida, durante toda a sua duração: de “Inverno” ou “Verão” – o autor utiliza o clássico uso das estações para representar as faces da vida. Sinalizando, pois, o tempo, ambos se opõem e, no entanto, a simbologia do “sol de Agosto” se enraíza no poema como algo necessário – note-se o imperativo em “faça” – em qualquer tempo (desfazendo a inversão, é possível ler-se: “faça sol de Agosto de Inverno e [faça sol de Agosto] de Verão). “Sol de Agosto” torna-se, pois, um imperativo para todo tempo. Do mesmo modo como, retornando a “fruto”, na segunda estrofe, o sujeito lírico aponta algo permanente: **“deixou o seu gosto”**.

O imperativo “faça sol de Agosto” pode ser lido como a necessidade de uma consciência vivaz e alerta, voltada o tempo todo para o mundo circundante; à expressão, segue-se, na segunda estrofe, a expressão já utilizada na primeira: “Fruto na boca” que, por sua vez, “deixou o seu gosto”, como se houvesse a permanência, de fato, desse estado desperto e consciente. O “gosto”, aqui, já não aparece como o “travo” do primeiro poema, mas como a constatação de algo experimentado, permanentemente na “boca” do sujeito lírico (essa “boca” que diz o poema).

Finalmente, da experiência surge uma reação: “deitar os olhos” à “flor do mundo”, que, como bem notou Carlos Reis (1983, p.429), é um verso ambíguo: à “flor do mundo” pode equivaler a “flor da pele”, a superfície tangível e mais suscetível ao toque. Notemos que, ainda que desvie o seu olhar para o concreto, o objeto de sua preferência tem valor: na escolha

lexical do verbo “deitar” e de “flor”, o poeta metaforiza uma ação suave, e, ao mesmo tempo, cria um sentido de contato: “deitar em” é estar bem junto. Saliente-se que a estrofe vem iniciada por um “assim”, palavra conclusiva que dá continuidade às estrofes anteriores, aparentemente de maneira lógica e conceitual. No entanto, esse contínuo é ambíguo, simbólico: advém da redundância positiva de expressões e sons, que concentram imagens e sentidos, e dá continuidade de maneira a reiterar tais imagens e sentidos, e não de concluí-los logicamente.

É na revelação desse ato sutil (“deitar os olhos”) que o eu-lírico esgota sua experiência, recusando-se a penetrar nas coisas que não estão à vista: “os lagos serenos têm menos fundo”. Essa estrofe final é, na verdade, uma espécie de alegoria de toda idéia presente na poesia do autor: vivenciar as coisas ao seu redor, experimentá-las, mas não procurar nelas pontos de apoio para a especulação subjetiva ou para qualquer espécie de transcendência. À “flor do mundo” contrapõem-se os “lagos serenos”, eternos motivos do poeta, símbolos de profundidades abissais e segredos escondidos, mas que, para esse autor, não se diferenciam, em fundura, do que está visível aos olhos, do que é palpável, audível, etc. E, se há maneiras de se pensar que, ao olhar para a “flor” o poeta encontra um ponto de fuga, evasão ou devaneio, a opção pode ser refutada pelo simples fato de ser a “flor do mundo”, o que nos remete ao real circundante tão caro ao autor. Há, mais uma vez, a recorrência ao mundo vegetal em “fruto” e “flor”, sinalizando, ambos, coisas sensíveis, à disposição do paladar, do olfato e da visão (com seu colorido).

Notemos também que o paladar tem importância nesta composição assim como na anterior: finalizando “I” com a escolha da “seiva” com seu “travo” certo, o poeta inicia “II” com o “fruto na boca”. Já não se trata de um gosto amargo, mas apenas de um “fruto” que “deixou o seu gosto”. A experiência de degustar é, pois, bastante significativa na poesia do autor, sinalizando as vivências do sujeito lírico. O paladar concorre com a visão neste livro em que os sentidos afloram. A visão porque ver é conhecer as coisas como são (segundo sua poesia), o paladar porque deixa “gosto”, ou seja, é um sentido que se prolonga quando usado. É ele o escolhido para Cochofel para figurar uma experiência contínua, permanente.

Cumpramos ainda notar a maneira responsiva utilizada pelo poeta: mais uma vez, como no poema “I”, o sujeito lírico se contrapõe aos “outros” (“Deixem dizer!”, na composição anterior), com o verso “nem me peçam mais”. Há, pois, uma contraposição entre o “eu” e os

“outros” e é válido ressaltá-la, no que ela tem de diferencial entre esse poeta e os outros pertencentes ao *Novo Cancioneiro*, pois essa contraposição é solitária, e não adere a qualquer sentido de coletividade ou voz plural.

Ademais, após a análise, pode-se chegar a um sentido mais profundo do poema, que parece versar a respeito da dicotomia fugacidade/permanência. A “vida” é “pouca”, mas as coisas materiais (“terra”) são vastas – permanentes. O tempo é passageiro (inverno, verão), mas algo pode permanecer (sol de Agosto). E esse “fruto” pode ficar, “deixar seu gosto”, permanecer como o “sol” (e, por isso, “fruto de sol”). Enfim, olhar a “flor do mundo” é não só se voltar para o que é mais visível, mas também o que é mais passageiro, como a flor o é. Há, parece-nos, uma tensão e talvez o desejo de que algo permaneça, embora seja impossível. A poesia? O poema nada disso nos diz, por isso, é possível especular, pelo conhecimento que se tem do autor. Como sua obra não é “mensageira”, da análise podemos apenas inferir uma abordagem ao permanente e ao perecível, de modo particularmente lírico, ao estilo do autor.

A composição não apresenta uma base metafórica profunda, viabilizando mais uma leitura alegórica; porém, sem dúvida o poema é polissêmico e denso como o é toda criação lírica.

O mesmo canto dedicado ao sol, à “flor do mundo”, aos sentidos, constitui o poema de número VII. Escolhemos analisá-lo agora devido à semelhança temática que apresenta em relação aos dois primeiros. Leiamos seus versos:

VII

Sol que acordou em mim
o grão do meu instinto!

Ergo-me
só pelo que sinto.

Basta-me o hálito a terra
da tua nudez re florida.
Sonhos? – Quem se evade da vida,
se é vivida?
(COCHOFEL, 1988, p. 71).

Mais um poema breve, mais concisão. Pode-se falar tanto desta composição e, contudo, ela é composta por oito versos, curtos, em sua maioria. E, em cada um, a “carne das

palavras”, a materialidade dos vocábulos surge com evidência (talvez até mais do que nos poemas anteriormente analisados). Nos dois dísticos iniciais, marcados por suaves sons nasais: “em”, “mim”, “grão”, “instinto”, “sinto”, há musicalidade. Suas estruturas denotam certo paralelismo: à metáfora do “sol” que “acorda” o “grão” (mínimo possível, uma semente), no verso inicial, corresponde o ato de “erguer-se” no primeiro verso da segunda estrofe. “Acordar” e “erguer-se” são, pois, equivalentes nesse processo, que faz parte da intimidade do eu lírico, assim como a experiência metaforizada no poema número II.

Vemos, novamente, que a lírica de Cochofel consegue ser imitação do *mood* (RICOEUR, 2000b, p.26), “fenômeno de interiorização” (MERQUIOR, 1997, p.32), sem precisar ser expressão de sentimentos, ou de subjetividades, entendendo-se os termos segundo sua manifestação na poesia idealista, mais centrada no mundo imaginativo e ideal do eu-lírico. Como é notável neste e em outros poemas de Cochofel, há, sim, uma personalidade abrindo-se no poema, pois existe uma crença, avulta um estado de ânimo próprio de um sujeito lírico, mas esta distancia-se da representação idealista do homem. A conversa, a abertura do eu poético para o “tu”, o olhar para os arredores, nada disso exclui, do processo lírico, a reinvenção de algo que, ao poeta, era fulcral, a ponto de ser visto como metáfora poética – e isso está nele, passa pelo filtro da sua interioridade.

A musicalidade de que falávamos não provém apenas das assonâncias em sons nasais, mas é também efeito de certa homogeneidade métrica, pois o poema conduz-se entre duas (“Ergo-me!”) e oito sílabas poéticas, com prevalência de seis e sete, cujas cadências são as mesmas entre os hexassílabos e os octassílabos. Outrossim, o poeta forma aliterações entre sons dentais “t” e “d” na última estrofe (marcados em negrito), bem como na recorrência de “v” (marcado com grifo): “Basta-me o hálito a **terra**/ da **tua** nudez re**florida**/ Sonhos? – Quem se evade da vida,/ se é vivida?”. Tais procedimentos conferem ao poema harmonia musical, discreta, como tudo na poesia do autor.

Há certa elevação de tom no primeiro dístico, causada pela exclamação, mas, ainda assim, talvez os sons nasais, ou a presença reiterada da vogal “i”, que não é alta, não dão aos versos tom muito alto. O ponto de exclamação, assim, figura mais como uma espécie de indicação para o “acordar”, mas não influencia tanto na entoação do verso.

Do mesmo modo que o despertar, provocado pelo “sol”, equivale ao “erguer-se” do eu-lírico, é pertinente fazer uma aproximação entre “sinto” e “instinto”. Com efeito, esta rima

coloca as palavras muito próximas no plano do significado; fazendo-se tal associação, é possível verificar que o “sentir” é, neste poema, **usar os sentidos** e não o sentimento. As definições de “instinto” são, em geral, relacionadas a tendências naturais, aptidões inatas, forças de origens biológicas, comuns a todos os homens; se o “sentir” equivale ao “instinto” – e é o que o poema parece sugerir – seu significado está na relação natural com o mundo, motivada pelas percepções corpóreas (tato, audição, visão...), e não subjetiva.

Além disso, a análise também pode nos remeter ao erotismo: como em outros poemas do autor, é possível vermos nesse “instinto”, no ato de “erguer-se” e, enfim, na “nudez re florida” do “tu”, a relação direta com o corpo e a sexualidade. Mais uma vez metaforizada, mas sem idealizações:

Basta-me o hálito a terra
Da tua nudez re florida

O verbo “basta” tem importância: indica suficiência, satisfação, e, de certo modo, contrapõe-se a um “querer” mais, ser excessivo; e o que é suficiente para o sujeito lírico está na expressão metafórica: “o hálito a terra,/ da tua nudez re florida”. Os termos misturam atributos humanos (“hálito” e “nudez”) aos naturais “terra” e “re florida”. A associação entre as quatro palavras, com destaque para “nudez”, de que emana “hálito” e “terra” e a que se refere “re florida”, cria uma imagem do corpo relacionado a coisas naturais – e concretas. Como se o corpo (a “nudez”) fosse algo natural e acessível como a “terra”, pronto para re florir, germinar. Portanto, a metáfora, cujo foco está na palavra “nudez”, misturada aos atributos humanos e da natureza, revela um “ver como”, uma forma de re-conhecimento (novo conhecimento, nova revelação) do corpo.

Há também um vínculo entre “terra”, “nudez re florida” e o “grão” da primeira estrofe: ora, este último é sinônimo de semente, de germinação. É ele o início, e, a partir do “grão”, é possível “re florir”. Assim, dos sentidos, dos instintos, o sujeito-lírico parte para o encontro com o corpo, ato que, por sua vez, identifica-se com a “vida vivida”, dos últimos versos. É, portanto, a essa imagem natural e carnal da relação com o “tu” que se contrapõe a sentença final: “Sonhos? – Quem se evade da vida/ se é vivida?”.

Metaforizando a relação amorosa ou sexual, mais do que compor um poema de amor, o autor reafirma (mais uma vez) a predileção, em sua poesia, pelo concreto, pelo material e corpóreo. O diálogo com poéticas da evasão está mais do que visível nos dois últimos versos. Aliás, a última estrofe tem as assonâncias a seu favor: os sons abertos em de “a” e “e” (“hálito”, “terra”, “evade” e “é”) lembram uma maior clareza, que um ambiente de “sonhos” não proporciona ao homem.

Tem-se, assim, um Cochofel novo em *Sol de agosto*, se comparado ao ainda subjetivista e impressionista dos livros anteriores. Um poeta materialista, muito lírico e com estilo mais firme e decidido do que antes. Todo o sétimo poema concentra a atitude do sujeito lírico de Cochofel diante do mundo: tocado, mais uma vez, pelo “sol”, escolhe a realidade vivida, experimentada, e não a imaginada. Esse é, certamente, o resultado de uma espiritualidade que se esquivava de qualquer complicação¹¹⁴, de todo subjetivismo, e, conseqüentemente, sua formatividade, a linguagem poética “contida” e os poemas dela decorrentes são “simples” (mas não simplificadora) sem excessos formais ou estilísticos, breves.

Essa contenção, recusa da interioridade imaginativa e sentimental, surge como motivo primeiro para outra composição:

V

Rebenta em mim um mar de força.
É maré cheia!
Mar que atiro à praia, seguro e rijo,
Sem que o tolham loas de sereia.

E a vida já me doeu...
Mas não tomei ópio nem olhei o céu,
embora chorasse como os vencidos.

Agora é sol e sangue
o búzio que trago nos sentidos.

(COCHOFEL, 1988, p.69)

¹¹⁴ Este é um dos fatores que afasta deveras a poesia de Cochofel dos vários poemas breves de Adolfo Casais Monteiro: este, muitas vezes, expõe a “fala da alma”: “Ao sabor de idéias vagas/ navega no mar do sonho/ esta cabeça excitada/ e atrás dela em delírio/ seguem aos gritos, aos berros/ mil corpos de ideias feitas/ que estrangulei descuidado” (1993, p.51). Certamente a forma também é diferente: no poema citado, o autor presencista recorre alguma vez à rima toante, mas rimar é raro neste poeta, ao passo que hipérboles (como nos versos dados) e algumas construções mais complexas mostram que os poemas, ao falarem de “alma” têm sua forma mais obscura, enquanto Cochofel, ao falar do concreto, utiliza recursos clássicos, equilibrados, simples.

Trata-se de um poema estruturado à maneira dos anteriores: alternância discreta entre versos curtos e longos, rimas, três estrofes breves. É notável, já com a leitura de quatro composições da obra de 1941, a predileção do autor por essa espécie de harmonia estrutural e sonora (com a forte presença das rimas) e pela contenção. Porém, em “V” há uma complicação, não se trata, como veremos, do mesmo sujeito passivo e simples dos poemas “Fruto de sol na minha boca” e “Sol que acordou em mim”. É, aliás, esta “complicação”, a que logo aludiremos, que justifica a observação de Cruz de que há na poesia do autor uma “ação moderadora constante” (1973, p.49), porém, embora ela apareça em muitos poemas, não se evidencia na maior parte deles.

Diferente de seus colegas do Neo-Realismo, João José Cochofel não se esquivou do “eu”, em favor do “nós”: não há um único poema de *Sol de agosto* em que a voz plural se manifeste. Conseqüentemente, o autor opta pela “contenção”: manifesta a voz de um “eu”, mas tenta fazê-lo sem ser “espetacular” ou “egocêntrico”, postura tão criticada no Neo-Realismo. O poeta, então, fez da brevidade das composições e dos versos um recurso de moderação, de depuração da voz lírica; além disso, pautou-se numa “poética da recusa”, de que falaremos em seguida.

O poema “V” é sinal de um combate, no sujeito lírico, entre o fantasma do “eu subjetivo” e o eu lírico mais objetivo, calmo e ameno de todos os poemas vistos até agora, sem complicações ou obscurantismos. A interioridade desse sujeito aparece no primeiro verso, iniciado com um verbo bastante violento: “**Rebenta** em **mim** um mar de força”, conjugado no presente, como todos os outros da estrofe. Trata-se, portanto, de uma situação presente, um movimento interior – o “rebentar” do mar “**em mim**” – que está acontecendo no momento da enunciação. O uso da preposição “em” dá ao verso a ambigüidade própria da poesia: é possível lermos, num primeiro plano, o “mar” com seu sentido primeiro, e chegarmos à imagem do sujeito lírico, na praia, de frente para o mar, que “rebenta” “**nele**”. Porém, tentando decifrar a linguagem poética, é correto também pensar que a preposição “em” indica dentro, e, assim, “mar de força” é uma metáfora hiperbólica para numerosos sentimentos. Angústia, medo, dor, paixão... tudo pode ser o “mar de força”, e a imagem da “maré cheia” faz figurar toda essa força do mar.

A violência do primeiro verbo (e palavra inicial) da composição é reforçada pela reiteração do “r” vibrante em “rebenta”, “mar” e “força” e encontra-se em oposição aos sons nasais (“rebenta”; “**em**”; “**um**”; “**mim**”); no estrato sonoro do verso destaca-se, pois, a mistura de sons ásperos (“r”) e doces (nasais), criando uma espécie de tensão que existe no conteúdo do poema, mais perceptível a partir do terceiro verso.

Nele, há a recusa desse “mar de força”: “seguro e rijo”, o sujeito poético o “atira à praia”. Notemos como o campo semântico dos verbos “rebentar” e “atirar” relacionam-se a atos violentos, bruscos, duros; é como se houvesse uma luta interior (o sentido é reforçado, inclusive, pelos vocábulos “força” e “rijo”), fixada, no poema, pela reiteração semântica. A imagem criada é, então, formada por atos bruscos vindos tanto do “mar” como do “eu poético”, figurando uma espécie de batalha.

O quarto verso apresenta recorrência sonora na aliteração em “tolham loas”, com as vogais “o” e “a”, altas e fortes, repetidas, como se complementassem o sentido da estrofe, pois a homofonia soa bem aos ouvidos como soaria o canto das mulheres-peixes. E a escolha de “tolher” é bastante exata, pois o poeta poderia ter usado qualquer um de seus sinônimos, como “impedir”, “paralisar”, etc. Nele, as “loas de sereia” simbolizam qualquer obstáculo que o sujeito lírico encontra na tentativa de se desvencilhar do turbilhão de sentimentos que a “maré cheia” faz “rebentar” nele. É significativo que, para representar as tentações que possam levá-lo a desistir da luta interior (de “atirar” o “mar de força”), o poeta utilize a figura das “sereias”. Com efeito, faz-se aqui um Ulisses, mas sem amarras; do mesmo modo, recupera não só o mito grego, mas toda uma tradição posterior em que a figura fatal da “sereia” é retomada, o Simbolismo, sobretudo. E recupera exatamente para negar, mantendo diálogo com outras poéticas neste trecho.

Portanto, a primeira estrofe parece “suscitar” ou “sintetizar” – para usar palavras de Mário Faustino acerca do “poético” (1977, p.62) – um estado subjetivo presente e sua recusa categórica, aliada ao desdém por qualquer tentação, tudo através das metáforas do “mar de força” e da simbologia do canto das “sereias”. Calcada, sobretudo, na palavra “mar”, muito comum na lírica de todos os tempos, a criação metafórica é singular, pois o vocábulo é utilizado em um enunciado que o expõe como negativo – “mar” que “rebenta” **em** alguém; “mar” de **força**; “mar” **atirado** (refutado).

Em seguida, a composição expõe outro momento: faz como que um corte repentino na imagem primeira e traz, agora, uma espécie de devaneio; com verbos no passado, há uma volta ao estado interior: “E a vida já **me docu...**”. As reticências dão ao verso um tom hesitante, inacabado, reflexivo; contudo, a adversativa, no verso seguinte, faz um corte brusco nessa hesitação, naquilo que talvez fosse um momento confessional do sujeito poético. Segue-se então novamente uma espécie de lembrança do imaginário simbolista, ou, em Portugal, “nefelibata”: diante da dor, do tédio, da dureza da realidade, a evasão era uma alternativa bastante escolhida; “tomar ópio” e “olhar o céu”, é escapar pela alucinação ou pela crença místico-religiosa. Nenhuma das soluções à “dor” da “vida” foi aceita pelo eu lírico. E a tensão que confere maior lirismo ao poema fixa-se na confissão do próximo verso: “embora chorasse como os vencidos”. Ele é a confissão de um passado e, ao mesmo tempo, promove a crítica sutil àqueles que “choram” (ou aos poetas de raízes românticas): são “vencidos”. Note-se que o vocábulo reitera o sentido de luta sugerido na composição, de batalha em que sempre há um vitorioso e um vencido.

Verifica-se, com essa segunda estrofe, que o poeta não se furta a cantar o desencanto ou a dor. Porém, em Cochofel, nada disso é aumentado, surge como uma constatação e é desabonado. Não há espaço, neste poema (e em vários do autor) para a total lamentação, queixa sentimental, ou atos parecidos, tanto que a estrofe termina e a composição retorna ao presente mais imediato “Agora”, para mostrar a mudança rápida de postura: do “choro” ao “sol” e ao “sangue”.

Novamente há uma espécie de “corte” que o poeta faz no poema, inserindo, como estrofe final, uma afirmação. Foi assim nos poemas “I” e “II”, em que a última estrofe parecia destacar-se das anteriores, e apresentam, na verdade, atitude afirmativa do sujeito lírico. É assim também em “V”: “Agora é sol e sangue/ o búzio que trago nos sentidos” concentra toda a atitude poética do seu autor, muito do que vínhamos analisando até agora. Os “sentidos” carregam um “búzio” sonoro, em que ecoa o canto das ondas do mar, talvez a própria poesia; porém, ponto de contato entre o “eu” e o “tu” no livro anterior, o “búzio” de Cochofel “agora” (diz-nos o verso) é outro: “sol” e “sangue”. Já vimos ambos em um poema (o primeiro da coletânea), e verificamos que os dois reportam-nos ao sensível: sol é claridade para os olhos, calor para a pele, atrativo para o real circundante; sangue é dor e é cor.

Note-se a subversão, própria da linguagem lírica, que o poeta opera no objeto “búzio”: ele é uma concha em que ressoa o som do mar. Porém, “mar”, no poema “V”, tem conotação negativa, sugere sentimentalismo exacerbado. O poeta, então, atribui “sol” e “sangue” ao seu búzio, tornando-o novo, singular. Numa leitura metapoética, pode-se depreender a renovação de sua poesia.

Este poema revela que a atitude de gozar a vida, a “nudez re florida” da outra composição, as vivências concretas, enfim, não é tão pacífica. O “sangue”, que aparece em mais de um verso do livro¹¹⁵, sugere sempre violência, dor, ferida. Se sua última estrofe desvela a poética do “sol” (como já tantas vezes vimos, da experiência vivida de forma consciente), revela ainda que ela é também poética do “sangue”. Há, portanto, violência nas escolhas do sujeito lírico (sugerida nos verbos da primeira estrofe). Por isso mesmo, alguns poemas expõem um recorrente sentido de “suficiência”, como se houvesse um imperativo que obrigasse o sujeito lírico, em vários momentos, a reafirmar que sua escolha basta. Expressões como “nem me peçam mais”, “que posso eu querer[...]?” e “basta-me” transmitem essa idéia. Ademais, há outras criações que apresentam a opção não totalmente pacífica dessa nova poética do autor; o “travo” da “seiva” em “I” é um grande exemplo disso.

Com efeito, nem todas as composições de *Sol de agosto* firmam essa espécie de compromisso com o real circundante. Versos da oitava e da nona, sem se desviarem totalmente desse apego às coisas concretas, revelam uma voz mais centrada no “eu” interior do que no “eu” em contato com o exterior. Verifica-se, assim, que a resolução de se manter sem nada “querer”, e contentar-se com o mundo concreto nem sempre é seguida, pois há uma subjetividade sentimental em certas afirmações do sujeito lírico:

VIII

Saudade de qualquer coisa
que a memória, só ela,
realiza ainda.
Lembra e dói
apenas porque é finda.

¹¹⁵ Além de “I”, também no décimo poema (nas reedições da obra) vê-se “sangue”: “Quem traz os sentidos apagados/ e o sangue?”, diz o sujeito lírico na segunda-estrofe, sugerindo, mais uma vez, a apreensão do mundo pelo que se vê, toca, cheira, ouve, e pelo contato que se tem com as coisas, contato que faz correr o “sangue”, e não permite que ele esteja “apagado”.

A manhã sem sol nem música
 cria-me melancolia.
 Porque mastigo eu lágrimas que já não sinto
 e me vergo em sobressaltos
 já alisados pela tua mão?

A manhã fria
 trouxe-me este absurdo desejo de Inverno
 em pleno Verão.

(COCHOFEL, 1988, p.72)

É um dos poemas mais disfóricos da terceira coletânea de João José Cochofel, disforia presente no estrato semântico – “saudade”; “dói”; “finda”; “melancolia”; “lágrimas” – e também no ritmo, fundado na estrutura da composição. Com efeito, entre todos os poemas analisados até o momento, este é o único a apresentar quintilhas, e essa estrofação mais longa exige mais pausas em seu interior. Reparando-se em uma delas, a primeira, expõe seis pausas (marcadas pelas barras):

Saudade de qualquer coisa// que a memória,/ **só** ela,// realiza ainda// lembra e **dói**// apenas porque é **finda**//.

Barras duplas indicam pausa maior, pois está no final do verso; a barra simples indica pausa prosódica, pela presença da vírgula, em ambos os casos, os cortes no verso dão brevidade maior ao seu andamento.

Essas pausas e o andamento mais curto dos versos somam-se às rimas de som nasal (**ainda**/ **finda**), e, unidas também às sugestões de sentido advindas das palavras em negrito, conferem à quintilha (que é a primeira medida estrófica do poema, portanto, sua apresentação) tom bastante disfórico; e este não será abandonado ao longo da composição.

Mencionaram-se as rimas. Verifiquemos que as duas palavras que a compõem configuram tensão no poema: **ainda** é um advérbio temporal que indica duração, permanência; em contraposição, **finda** deriva de fim, de algo sem continuação. Essa é a primeira tensão sobre a qual repousa o canto, intensificando seu tom negativo; e note-se o desdobramento de termos dependentes uns dos outros (como se dissessem sempre o mesmo sentido) configurando uma espécie de “lógica lírica”: saudade-memória-ainda-lembra-dói-

finda. Todas essas palavras instauram, mais uma vez, o paradoxo da presença na ausência, do contínuo no finalizado, uma espécie de finito dentro do permanente (não diríamos infinito), sobretudo pela ligação, ressaltada na rima, entre “ainda” e “finda”.

No tocante à recordação, trata-se de algo bastante abstrato, impreciso: “qualquer coisa”. Eis Cochofel longe da concreção e precisão, da firmeza e da certeza dos outros poemas, entregando-se a um ambiente “vago” de poéticas desejosamente diferentes da sua. Aliás, o objeto da lembrança pouco importa no poema: indefinido, ele dá lugar (e ressalta) a atmosfera de dor, saudade, subjetividade; destaca-se a experiência do recordar/ ter saudade – que não são, de maneira alguma, experiências concretas, mas abstratas, – muito mais do que a “coisa em si” (para usar termo tão ao gosto realista).

Essa experiência sugerida pelos versos da primeira estrofe tem continuidade na segunda. Nela “sol” surge, porém, desta vez, ele é ausência, embora tão definidora de rumos como quando é presença: “sem sol”, sem seu ponto de contato com a realidade material, e também “sem música” (o “búzio”? a poesia? a inspiração?), o sujeito poético depara com essa saudade da primeira estrofe que, na segunda, agrava-se e torna-se “melancolia”.

Porém, cumpre ressaltar a não aceitação pacífica desse estado sentimental, expressada pelo questionamento presente na segunda estrofe. Com duas imagens metafóricas, “mastigar lágrimas” e ter os “sobressaltos alisados” por uma “mão”, o poeta, mais uma vez, reforça a postura apresentada, embora, desta vez, questionando-a:

Porque **mastigo eu lágrimas** que já não sinto
e me vergo em **sobressaltos**
já **alisados pela tua mão**?

Na primeira metáfora, o choro parece vir acompanhado de murmúrios, lamentações aparentemente sugeridas pelo verbo “mastigar” – não há uma simples metonímia nesta imagem, que, para além de usar as “lágrimas” no lugar do choro, parece recriar uma imagem de todo o rosto, em que se misturam as lágrimas com a boca que as “mastiga”. Na segunda metáfora, o verbo “vergar”, que denota sentidos como curvar-se, dobrar-se, inclinar-se, sujeitar-se, submeter-se ou humilhar-se vem acrescido do advérbio “em sobressaltos”, formando a imagem de um ser pequeno, encolhido, (“vergado”) em choros e soluços (“sobressaltos”), insinuando inquietude e dor. Note-se que o questionamento vem somado a

essa afirmação: “que já não sinto”, como se o poema devesse frisar, explicar, a ausência de sentimentalismo (**sentir**, aqui, relaciona-se a sentimento), o que é contraditório em sua totalidade (porque ele canta sentimentos). Essa “justificativa” do eu poético explica-se pela recusa extrema do verbo “sentir” quando este não se reportar aos sentidos, ao contato com o exterior.

Ademais, também o questionamento nesse período advém do fato de que tais sobressaltos foram “já alisados pela **tua** mão”. Mais uma vez, surge o “tu”, aquele que empreende, nas palavras de Lourenço já citadas, o “batismo de realidade” na poesia de Cochofel. É esse “tu”, o mesmo desde *Búzio*, o contraponto aos “sobressaltos”, ao choro, à lamentação, ao sofrimento, ao idealismo que se pode criar com tais posturas, e o verbo “alisar” vem criar uma imagem harmoniosa, como um contínuo, uma reta, diferente de “sobressaltos”, que indica postura sem harmonia.

O questionamento, cumpre ressaltar, é índice da tensão, já anunciada no poema “V” (“Rebenta em mim um mar de força”) em que algumas vezes se coloca o sujeito lírico de Cochofel, entre cantar o sentimento e a interioridade (choro, dor, saudade, sofrimento) e cantar a relação com o exterior (coisas concretas, apreensão pelos sentidos, experiências exteriores) quebrando o harmonioso apelo ao concreto – à realidade circundante – de vários versos seus.

Não há resposta para ele, apenas constatação. Assim, o poema termina com uma reiteração do estado de ânimo já anunciado na primeira estrofe; “a manhã fria” remetendo-nos à ausência do “sol”; o “absurdo desejo de Inverno”, expressando excesso, e note-se que o adjetivo “absurdo” dá intensidade ao substantivo “desejo”, que, por sua vez, é índice de “querer”, de vontade, de individualidade. Já não há mais um sujeito a se perguntar “que posso eu querer [...]?”, anulando sua vontade individual ou as intenções interiores; em seu lugar, entra em cena um outro lado desse sujeito, desejoso da fuga, da finitude, “vencido” (como os “vencidos” que choram no poema “V”). “Inverno” e “Verão” mais uma vez surgem em seu uso mais tradicional na poesia, simbolizando começo e fim (provavelmente da vida), e é por isso que a última estrofe pode ser lida como sinal de um derrotismo, de uma entrega do eu poético à postura considerada egoísta pelos postulados neo-realistas e à subjetividade.

Cumprido salientar que “VIII” é o poema de *Sol de agosto* em que se encontram os versos mais longos do livro (o oitavo e o décimo segundo, dois alexandrinos), o que pode

indicar maior confessionalismo, em detrimento da contenção. Esta criação é, portanto, um contraponto ao equilíbrio de muitos de seus versos e àquela atitude livre e consciente de quem aproveita a “vida” (“I”), o “fruto de sol” (“II”), a visibilidade tangível da “flor do mundo” (“II”), a “nudez re florida” (“VII”), mas essa atitude, disfórica, ao menos em *Sol de agosto*¹¹⁶, é mais exceção do que regra. Embora Fernando Guimarães tenha notado em toda poesia de Cochofel “[...] a oposição entre o subjectivismo e o gosto, tantas vezes afirmado ao longo de sua obra, pelo concreto e o sensível” (1988, p.12); no livro do poeta publicado no *Novo Cancioneiro* vale mais este “gosto tantas vezes afirmado” apontado pelo crítico português, com menor presença do subjetivismo. Conforme o que se extraiu de todos os poemas analisados até o momento, a lírica de Cochofel favorece mais a idéia de imanência, para usar expressão de Lourenço (1983).

E outros traços dessa poesia já se podem delinear: ela é densa, permite ao leitor, através dessa densidade (e da concentração visível na brevidade dos poemas) a busca de sentidos profundos e que somente são sugeridos, revelados ou encontrados pelas formas e unidades expressivas utilizadas pelo autor – notadamente, como unidades expressivas, o símbolo pessoal e as metáforas.

Em suas subcamadas, as composições manifestam alguns pontos freqüentes no livro de 1941:

- A) “gosto” pelo concreto, pelo tangível, pelo real circundante, pelo “tu” – e, em simetria, o “desgosto” pelo que é contrário, o questionamento perante essa contrariedade. A simbologia do autor (“sol”, “sangue”, “búzio”) vincula-se a esse gosto.
- B) intimismo: descobre-se este “gosto” pelo concreto na relação EU/MUNDO, que é, por sua vez, sugerida ou revelada nas reações do sujeito lírico perante o despertar das sensações. As formas mínimas dos poemas, a estrutura sempre breve e discreta, e alguns recursos sonoros revelam essa correspondência entre o eu lírico e o mundo apreendido pelos sentidos (toque, som, cor, aroma, imagens).

¹¹⁶ Talvez se possa dizer “única”, já que apenas na composição “IX” é visível um extravasar sentimentalmente enquadrado da subjetividade lírica, mas não tão intensa como no oitavo, sobretudo porque, em “IX”, o início configura-se mais disfórico e subjetivo, mas a última estrofe, em que o sujeito lírico afirma “E o corpo é tão inútil quando goza.../Embora: é preferível, é natural/ como o odor da rosa.”, existe o retorno às coisas naturais e vivenciais em detrimento dos anseios individuais (melhor dizendo, idealizados) desse eu poético. Para que se possa conferir, inserimos o poema nos ANEXOS (ANEXO 3)

Para Carlos Reis, há um “movimento de interiorização de indisfarçável recorte lírico” (1983, p.429) nessa relação, mas o crítico vê nele uma apropriação subjetiva do mundo. Melhor seria chamar esse movimento de retrato intimista, à medida que se vê o sujeito descobrindo o real circundante, mas não revelando deveras a sua interioridade, antes, sugerindo esse ponto de contato, esse atrativo que são as coisas concretas.

- C) dialogismo: se as características reveladas há pouco possuem caráter afirmativo na poética de Cochofel – são o “búzio” que o poeta traz, “agora”, nos “sentidos”, como diz no poema “V” – o tom de diálogo com outras pessoas (e, em camada mais profunda, outras poéticas), é reafirmação de tais traços. Além dos versos que se dirigem ao “tu”, imagem carnal do tangível a que se apegava o sujeito lírico de vários poemas, há aqueles que dialogam com poéticas de fundo idealista.

Com efeito, a poesia de Cochofel expõe esse constante diálogo de um eu lírico que fala consigo mesmo, com o “tu” e com “outros” não nomeados. Em grande parte dos poemas, tal diálogo se dá pela recusa (às poéticas, ao sujeito indeterminado dos poemas), como nos anteriormente vistos: “mas **não** tomei ópio nem olhei o céu” (1988, p.69, negrito nosso); “**Nem** me peçam mais” (1988, p.66, negrito nosso); na contraposição entre a escolha e o que se recusa: “**Sonhos?** - Quem se evade da **vida**” (1988, p.71, negrito nosso), e, no verso do primeiro poema, no desdém para com os “outros”: “Deixem dizer!” (1988, p.65). A essa refutação demos o nome de “poética da recusa”, cujos pressupostos e implicações foram bem notados por Rosa Maria Martelo:

A originalidade da poesia de Cochofel, que há de conferir-lhe um lugar muito particular adentro do Neo-Realismo poético, é anunciada, em *Sol de Agosto*, por sucessivas recusas [...]. Sucessivas recusas cuja soma traduz a recusa maior da transcendência a favor de uma opção materialista que adquire contornos mais filosóficos do que sociais ou políticos, embora possa, ou deva, por coerência e por consequência, contemplá-los também. (MARTELO, 1998, p.113).

Notemos que a estudiosa atribui a *Sol de agosto* lugar privilegiado dentro do *Novo Cancioneiro* (e, destarte, no conjunto da obra do próprio autor), e seu comentário pauta-se nesse traço singular da sua poética, que é o **materialismo** descoberto na predileção, nos

poemas, pelo tangível e pelos sentidos. Em oposição, há a “recusa” referida pela autora, destaque do terceiro poema da coletânea:

III

Não me venham dizer
que os choupos despidos lembram mágoas,
se o sol os veste, solitários e altivos,
erguidos sobre as águas.

Longe vêm vindo os barqueiros
metidos nos rios até às virilhas.

Nas ínsuas correm em liberdade os potros,
embora mais tarde vão pelas estradas,
seus flancos cingidos pelas cilhas.
(COCHOFEL, 1988, p.67)

Eis um dos poemas mais “descritivos” e, talvez, mais “objetivos” de João José Cochofel. Exceto pelo “me” do primeiro verso, não se encontram nele resquícios de um eu-lírico, senão pelo que ele vê. Neste caso, o discurso poético lembra, ainda que pouco, a poética de Carlos de Oliveira que recém analisamos. Porém, duas sensibilidades diferentes produziram composições que, embora aparentemente formadas pelos mesmos pressupostos (neste caso, a objetividade), não participam do mesmo processo construtivo. Oliveira reformulou seus poemas mais objetivos, aqueles que, como vimos, parecem ser a focalização do olhar munido de uma espécie de câmera fotográfica, e que consegue apreender as coisas mínimas das paisagens e transformá-las em “nova coisa” (criando imagens metafóricas); Cochofel, ao contrário, apresenta uma lírica mais intimista, sempre partindo da relação imediata do sujeito lírico com o mundo, e não do que este consegue apreender (e transformar) a partir do real, como faz Oliveira (são trabalhos que, inclusive, se diferenciam de veras no tratamento dado à linguagem). Portanto, no poema de *Sol de agosto* em que a objetividade parece ser meta, a descrição destaca-se em detrimento do processo metafórico.

A composição forma-se através de três espécies de “cenar”, ou melhor, três flagrantes da realidade circundante: os “choupos despidos” (provavelmente desprovido de suas folhas); o “barqueiro” e os “potros”, cada uma em uma estrofe distinta, sendo que a primeira delas é mais imagética do que propriamente cênica.

O ponto de partida da voz poética é a recusa de outras posturas, como vimos acontecer em outros poemas. A indeterminação do verbo “vir”, no primeiro verso, surte o mesmo efeito existente em outras composições: a oposição entre o eu-lírico e os “outros”, que, neste caso, talvez sejam “outros” poetas. Com efeito, a imagem dos “choupos despidos” – das árvores sem suas folhas, solitárias, na paisagem – relacionada a “mágoas” é recusada pelo sujeito lírico. O “choupo” aparece, por exemplo, na poesia de um António Nobre, poeta que, como vimos, tem suas raízes simbolistas e também românticas. É esta poética de transfiguração de um dado concreto, apresentado conforme a idéia do sujeito – visão idealista do “choupo”, oposta a uma visão realista –, que o eu poético da terceira composição de *Sol de agosto* rejeita.

Sua fala é direta e prosaica: o período é linear, o ritmo é o da prosa, apenas alterado pelo corte artificial do enunciado dividido em versos; estes são providos também de elementos prosaicos. É uma espécie de conceito que está sendo criado na primeira estrofe: os “choupos despidos” não “lembram mágoas” exatamente porque encontram na natureza o que é preciso para sobreviver: o “sol” e as “águas” sobre as quais está erguido. A árvore caracteriza-se por brotar às margens de rios, exatamente porque encontra ali aquilo de que necessita para crescer e manter-se. O poeta apenas subverte essa apresentação referencial da imagem quando usa os verbos “despir” e “vestir”, criando um enunciado fundado na prosopopéia, baseado no uso de itens necessários à vida humana para um ser vegetal (“choupos”).

A estrofe sugere, ainda, verticalidade (tornada grandiosidade), que, tomada no contexto do poema, fixa o contraste entre os “choupos despidos” e os homens, através da presença dos vocábulos “altivos” e “erguidos” para caracterizarem os primeiros – palavras que formam, no interior da estrofe, uma rima toante.

Com efeito, após a recusa da tópica poética idealista, o olhar do sujeito lírico volta-se para outra imagem: “Longe vem vindo os barqueiros”. É significativo que da recusa se passe a uma afirmação objetiva e do olhar para a natureza se passe ao olhar para os homens. Sem dúvida, “homens” com feitiço social como os cantados por neo-realistas, porque apresentados pela função que exercem na sociedade: “os barqueiros”. Mas o contraste não está só aí, na alteração do olhar, está também no modo de colocar a imagem (ou cena, já que o poema parece-nos mais descritivo): enquanto os “choupos” são “erguidos” e “altivos”, como já

afirmamos, vistos numa espécie de verticalidade que os engrandece, “barqueiros” estão “longe” – o que nos remete a uma diminuição do objeto focalizado, e encontram-se “metidos nos rios até às virilhas”, ou seja, há uma imagem que é horizontal, como se “achatasse” a cena, em contraste com a dos “choupos”. E o contraste não pára aqui: na primeira estrofe, temos a imagem dos “choupos” erguidos sobre as águas, isto é, em situação privilegiada quando os comparamos com os “barqueiros”, que, por sua vez, estão “metidos no rio até às virilhas”, em posição incômoda. Notemos que até mesmo a assonância em “i”, que destacamos em negrito, e está também presente no verso anterior, na palavra “vindo”, dão aos versos uma pronúncia tímida, pelo som médio que a vogal evoca, que pode colaborar com uma imagem acústica de diminuição. Assim, uma gama de recursos parece ter sido despertada no poeta para constituir o efeito de contraste com a imagem da primeira estrofe: a focalização de “longe”; a recorrência da vogal “i”, a imagem dos barqueiros diminuídos também por serem vistos a partir das “virilhas” (ou seja, quase pela metade). Os homens, pois, parecem encontrar-se diminuídos perante os “choupos” e encontram-se em maiores dificuldades, já que, andando no interior dos rios, os movimentos são limitados, enquanto os “choupos”, fixados à beira das águas e vestidos pelo “sol” – na passividade própria da natureza – encontram-se em posição privilegiada. As imagens provavelmente alegorizam a idéia de que a poesia não deve “dizer” a partir de uma evasão para a interioridade, simplesmente comparando os choupos às mágoas; mas olhar para a real dificuldade dos homens. Há uma mensagem social no poema.

Na terceira estrofe, o olhar volta-se para outra paisagem e outro objeto, “potros”. Mais uma vez usando uma linguagem cotidiana, descritiva e analítica (“embora”, verbos de ação), o autor vai compor novo conceito ou expor outra idéia. Nas “ínsuas” (veja-se: não mais dentro das águas, limitados), os jovens (“potros”, que são os cavalos novos) têm liberdade, mas esta é limitada: “mais tarde” seus “flancos” são “cingidos pelas cilhas”. Da mesma maneira que os barqueiros têm seu caminhar limitado pelo peso das águas, “potros”, depois de algum tempo, são dominados e domesticados à força. Estaria aí uma mensagem ideológica para se fazer pensar? Alegorizada em tais imagens, a idéia de que é preciso olhar para o homem, ver suas dificuldades, e refletir sobre sua falta de liberdade nos parece manifesta neste poema que, notemos, é diferente dos demais até agora vistos, devido à presença de versos mais

longamente descritivos, de cenas narradas em terceira pessoa, e do quase total afastamento do sujeito lírico.

Embora mantenha a estrutura de poucas estrofes curtas (4+2+3) e as rimas, o recorte mais cênico do que imagético e o sentido alegórico distingue a terceira composição das outras de *Sol de agosto*, não sendo esta a criação mais fiel ao estilo de seu autor. É, em contrapartida, um dos poucos poemas de Cochofel em que a mensagem ideológica apresenta-se através de recursos como o descritivismo e a inserção dos “personagens”. Em contrapartida, o autor mantém a estrutura das composições em que o eu-lírico recusa certas coisas e afirma outras – neste caso, a recusa de uma poética da contemplação da natureza, do impressionismo e da evasão, em favor do olhar para a realidade. Em outras criações, a negativa e as afirmações são quase para os mesmos apontamentos, mas é de sua experiência que o sujeito lírico parte, e a visão metafórica e a síntese acontecem, como vimos nos poemas anteriores.

E essa experiência, pessoal íntima, dá lugar, no sexto poema, à relação interpessoal, ao relacionamento amoroso:

VI

Rapariga delicada
toda em vãos e perfumes:
em ti é a tarde que afago
e o sol dos olhos e dos cabelos.

Dá-me as tuas mãos:
entre nós, nem ciúmes,
nem medos.

O dia, hoje
teceu grinaldas para os nossos dedos.

(COCHOFEL, 1988, p.70)

Os versos da composição oscilam entre o quintassílabo e um único decassílabo (o último verso), com predominância das tradicionais redondilhas maiores; além disso, o poema também se apóia no tradicional recurso da rima, numa mistura de toantes e consoantes: delicada/afago (toante); perfumes/ciúmes (consoante); cabelos/medos/dedos (toante e

consoante). Desta forma, a sexta composição de *Sol de agosto*, como quase todas do livro, apóia-se em recursos tradicionais da poesia, como a rima perfeita e o verso heptassílabo, mas mistura-os a outros menos fixos, como a polimetria e a estrofação irregular. Esta última acompanha o movimento da voz lírica em direção ao “tu” que, desta vez, é revelado ao leitor, e, desmembrando o enunciado poético em versos mais longos e mais curtos, dá-lhe mesmo um tom coloquial, mais próximo da fala, o tom de conversa amena que é o de muitas composições de Cochofel.

A delicadeza da “rapariga” cantada nos versos é revelada no primeiro deles, “rapariga delicada”, e vai ganhando densidade através dos vocábulos que formam sua imagem: “vôos”, “perfumes”, “olhos”, “cabelos” e “mãos”. O autor busca uma visão metafórica e metonímica da mulher, a primeira delas composta na palavra “vôos”, como se a mulher fosse etérea, leve, fugaz, doce e livre (voar é um ato identificado com liberdade); a segunda desmembra suas partes que, note-se, despertam os sentidos do sujeito lírico: “perfumes”, “olhos”, “cabelos” e “mãos” remetem-nos ao olfato, à visão e ao tato (reforçado pelo verbo “afagar”).

No segundo verso, “toda em vôos e perfumes”, o poema suscita a imagem de uma mulher que é inteira (“toda”) impressões, pois, ainda que o poeta utilize um índice olfativo, “perfumes” é usado no plural, como se dessa mulher emanassem ares e fragrâncias agradáveis. Ademais, “vôos” e “perfumes” podem sugerir algo instantâneo, que arrebatava, passa, mas não é permanente, o que é coerente na economia do poema, cuja última estrofe sugere o presente, sem pretensões de eternidade.

O plural dos dois substantivos utilizados, além de não defini-los exatamente, ainda contribui sonoramente com a presença das duas consoantes sibilantes, para esse “ar” de imprecisões e leveza em que se envolve a rapariga, que também é reforçado pelo uso das duas consoantes fricativas “v” (vôos) e “f” (perfumes), cujo uso é freqüente, na história da poesia, em versos em que os sentidos são imprecisos, etéreos, leves, sugestivos.

Para reforçar essa imprecisão, o poema continua com os versos “em ti é a tarde que afago/ e o sol dos olhos e dos cabelos”, misturando à “rapariga” atributos da natureza. Não quaisquer atributos, mas aqueles que mais agradam ao poeta João José Cochofel: “tarde” e “sol”. Ambos sugerem claridade, luminosidade, calor, sensações destacadas em sua poesia, como já se viu, e que despertam o eu lírico de seus poemas para a realidade. É uma visão metafórica da relação com a mulher que está contida nesses versos, um “ver como”

ricoeuriano, fulcro do poema, pois está reforçado por outras expressões e pelo final deste. Uma palavra que corrobora essa metáfora é “afago”, verbo relacionado à leveza e ao carinho. Como tocar a tarde? A palavra, pela semântica que envolve claridade, talvez sugira cabelos e olhos claros. De qualquer forma, essa luz, essa claridade verificada nos versos é tão impalpável e ao mesmo tempo tão chamativa que o sujeito poético a “afaga”. “Afagar”, pois, se insere no quadro em que a metáfora é elaborada, reforça-a, ao mesmo tempo em que auxilia no seu sentido intraduzível, apenas passível de deduções e especulações.

Cumprе salientar que a sonoridade dos dois versos também reforça esse sentido sugerido – mas não exatamente encontrado – da metáfora: as aliteraões, em ambos, dão-se com vogais abertas “em ti é a tarde que afago/ e o sol dos olhos e dos cabelos”, que são maioria em ambos (“é”, “a”, “cabelos”); ademais, o poeta insere no primeiro deles mais uma palavra com som “f” e, no próximo, acrescenta outros sons sibilantes (“sol”; “olhos”, “cabelos”), que reforçam o ambiente impreciso e esvoaçante da composição.

Na segunda estrofe, outro gesto carinhoso e leve, sem arroubos ou alarmes: “dá-me as tuas mãos:”. É um pedido simples e singelo, embora na época em que o poema fora lançado (década de 40), dar as mãos fosse ainda o indício de um envolvimento maior, e de uma relação mais estreita. Era selar o amor, o namoro, a vida a dois. Em seguida, o eu lírico tranqüiliza essa “rapariga”, abolindo da relação “ciúmes” ou “medos”. Note-se que, mais uma vez, Cochofel instaura uma espécie de equilíbrio no cerne do seu poema, “nem ciúmes/ nem medos” é a negação de sentimentos apaixonados e doentios, desequilibrados, inconstantes. Até mesmo a divisão de ambos em dois versos colabora para um ritmo mais calmo e breve, além de reforçarem a rima. Em face desta “tarde” e deste “sol” na “rapariga delicada”, desse ar natural e leve da relação entre ambos, construído no poema pelas metáforas, o sujeito lírico abole, da relação, toda complicação.

Por fim, na última estrofe, a subversão do amor eterno e idealizado, que culmina em um casamento: o pedido das “mãos” se consuma “hoje” (algo momentâneo), com o aval desse presente que “teceu grinaldas para os nossos dedos”. É o ápice da imagética do poema, com o mesmo recorte delicado e leve, como se o dia, o momento, o presente, enfim, tivesse abençoado o casal, “tecendo” “grinaldas” para seus dedos, tornando-os noivos por um momento. É uma imagem mínima, e ao mesmo tempo metafórica, porque soma ingredientes diversos: “o dia [...] teceu” – e pode-se depreender da palavra “dia” a mesma luz, o mesmo

sol, presente no poema, e que é, de fato, o ponto de apoio e clareza para as atitudes do eu lírico; “teceu grinaldas para os nossos dedos” – a metonímia (em dedos) mistura-se ao enunciado metafórico, auxiliando na concentração de um sentido maior e mais denso, que reitera as impressões de carinho, de amor, de leveza e de delicadeza na economia do poema. Aliás, o estrato sonoro mais uma vez tem importância na construção de tais sugestões, com a prevalência, no verso final, dos mesmos sons abertos já reforçados na estrofe inicial – **grinaldas/ para/ nossos** – e do som de “s”. Este último é intenso em toda a composição, contribuindo para seu caráter sugestivo.

Note-se que João José Cochofel consegue algo difícil com este poema: ao mesmo tempo em que se verifica nele uma relação real, vivida, entre os amantes, e consumada pelo toque, esta é rodeada de ar etéreo, impreciso, leve, porque todas essas sensações vinculam-se à delicadeza da mulher e da relação desejada pelo sujeito lírico. Contudo, não se trata de uma relação amorosa idealizada, eterna, imortal, chorosa, fustigante, irreal; mas real, sincera, momentânea (hoje), sem complicações. Ela é simples, como simples é a poesia do autor, no que estamos de acordo com Eduardo Lourenço (1983, p.31), reforçando que “simplismo” não é ausência metafórica, nulidade rítmica ou imagética, mas, sim, ausência de gritos, de eloquência, de elaborações complicadas e por demais simbólicas ou herméticas.

Este sexto poema de *Sol de agosto* traduz o mesmo Cochofel de “Que posso querer do céu[...]”, “Fruto de sol na minha boca[...]”, “Sol que acordou em mim[...]” (os três primeiros poemas analisados): o poeta do lirismo sem complicações, sem dramatismos e voltado para a realidade circundante, presente e vivenciada. Nem sempre, como foi visto, essa opção pelo tangível é pacífica, porém, é sempre determinante em sua poesia. Ela também avulta em outras composições do livro, mas pensamos bastarem estas para que se compreenda o estilo repleto de lirismo e ao mesmo tempo sem dramatismos patéticos do autor. Formada, sobretudo, pelas estrofes curtas, com destaque para recursos tradicionais como a rima e o paralelismo, pelo tom de fala, pela simbologia singular que é a do poeta, e por metáforas que se afastam da “metáfora voluntária” – expressão de Lourenço (1983, p.54) para referir-se à simbologia redundante, e de nítido comprometimento ideológico, das criações neo-realistas –, a poesia de Cochofel é singular dentro do *Novo Cancioneiro*.

Contudo, o parágrafo anterior não figura uma conclusão definitiva. Porque o autor de *Sol de agosto* teve, sim, seus momentos mais claramente comprometidos com a ideologia neo-

realista no livro. Viu-se já que o poema “III”, mais descritivo e formado por personagens, comporta alguns traços que se podem identificar com adesão ao grupo. E, sobretudo nos poemas finais, o artista ousou sair do mundo de vivências tangíveis e naturais para entrar no plano do empenhamento, ainda que de passagem, ou seja, sem apropriar-se de todos recursos da “retórica” do *Novo Cancioneiro*.

Em uma criação¹¹⁷ em que Eduardo Lourenço viu “ecos de Cesário” (1983, p.51), quadros da cidade provocam no sujeito lírico ímpetus de revolta, principalmente, devido ao automatismo dos homens e à sua inconsciência – “autômatos povoam a cidade”; “[...] Que calma vã/ de que o **pisar burguês** todo se veste!” (1988, p.78, grifo nosso) –, o que, em última análise, é denúncia da alienação. Até mesmo na estrutura, a composição se distingue das demais, por tratar-se de um soneto com quase todos os versos em medidas clássicas (decassílabo heróico). Trata-se, portanto, de um poema que se distancia da naturalidade do canto de Cochofel. Mas uma de suas marcas lá está: o “sol”, único componente que consegue clarear as consciências e despertá-las. Porém, neste que é o último verso da composição, de tom militante, o vocábulo apresenta-se mais próximo dos sentidos com que aparece nos poemas do *Novo Cancioneiro* do que do “sol” discreto, vivenciado no íntimo do sujeito lírico, das composições do autor. Diz este verso: “Fazer do sol a bomba que tudo isto estoire!”¹¹⁸ (1988, p.78).

O poema seguinte é também evidentemente compromissado, provido de recursos da retórica neo-realista como o verbo no modo imperativo e de certo tom heróico; nele, o fazer poético está em pauta, e, assim como ocorre em tantas criações do grupo literário de esquerda, é determinado pela força das palavras e pela luta: “Faze que a tua vida seja o que te nega./ A luta é tua: fã-la [...]” (1988, p.79), em que o discurso é direto e apelativo. O poema é curto, apresenta rima consoante, e concentra a imagem da força e do vigor (heróicos) dos poetas lutadores (representados, metonimicamente, pelo “pulso”) na palavra “aço” (também utilizada por Carlos de Oliveira em poema de *Mãe pobre*):

Ergue com o vigor do teu pulso;
solda-o em aço.

¹¹⁷ O poema encontra-se nos ANEXOS (ANEXO 4)

¹¹⁸ Este é o verso original do poema, contudo, o poeta mudou-o para “- Mais sol! Bomba de sol que tudo isto estoire!” (1988, p.78)

E da tua obra afirma:
 – Sou o que faço.
 (COCHOFEL, 1988, p.79)

Tais composições são diferentes na obra de 1941, evidenciando um empenhamento, no poeta, que destoa de seus demais textos poéticos. Apresentam-se no final da coletânea, provocando surpresa no leitor, acostumado ao seu tom monocórdio e à recorrência temática dos poemas anteriores. Todavia, em outras duas criações em que surge o avatar social de Cochofel, a linguagem, o ritmo e o tom estão mais conformados à sua lírica, sem destoar, portanto, de seu estilo. Em termos estéticos, são mais realizadas que as anteriores, pois apresentam um discurso menos artificial e referencial do que o soneto “XIV” e mais imagético, como é a poesia de Cochofel. Um deles é o seguinte:

XVII

Sem frases de desânimo
 nem complicações de alma,
 que o teu corpo agora fale,
 presente e seguro do que vale.

Pedra em que a vida se alicerça,
 argamassa e nervo,
 pega-lhe como um senhor
 e nunca como um servo. (COCHOFEL, 1988, p.81).

Como se vê, é também um poema embasado no modo imperativo do verbo; porém, diferente do anteriormente visto, ele não se compara às criações neo-realistas de linha perlocutória, em que é nítida a tentativa de convencimento, ou, mais ainda, há uma espécie de “comando”. Não: neste poema, desponta a mesma fala corrente da poesia de Cochofel, fala lírica, misturada às rimas e à metáfora para o sensível (a “pedra”), e composta pela sonoridade delicada de tantas outras criações do autor. Resulta mais em um conselho do que em um imperativo. Porém, é didático, claro, de recorte clássico.

Na primeira estrofe, há a recusa explícita do que já vimos ser constante na poesia do autor: dos estados de alma, do sentimentalismo, das “complicações”. Em lugar delas, a “fala” do “corpo”, outra marca de sua poesia, pois é no corpo (matéria) que se incidem as vivências

tangíveis aclamadas pelo autor em todo o livro; é o corpo um dos pontos de apoio para a “imanência” própria de sua poética.

Na segunda estrofe, a “pedra” vem substituir o corpo; é uma imagem metafórica deste; “corpo” é “pedra”: é matéria rija e forte, e, por isso, é “pedra em que a vida se alicerça”. A imagem torna-se, então, mais interessante, quando o poeta mistura a esse corpo “argamassa e nervo”, ou seja, atributos corporais e atributos materiais, construtivos, e, assim, o “corpo” é um edifício, uma construção inabalável, incorruptível e valiosa. Mas é muito difícil uma leitura polissêmica da metáfora, pois esta se funda em relações evidenciadas no poema (corpo/pedra).

Cumprе ressaltar a recorrência da consoante plosiva “p” no início de três versos: “**p**resente”, “**p**edra” e “**p**ega-lhe”, cujo som é normalmente vinculado à força e ao estouro, devido à articulação pela qual é formado, o que reitera a sugestão de atitude segura e forte, aconselhada nos versos.

Por fim, a criação exalta a propriedade do próprio corpo, o que, em sentido mais profundo, pode ser lido como o domínio de si, de suas ações e de seus fins, espécie de “desalienação”. É provável uma referência, nos dois últimos versos, à filosofia marxista: os termos “senhor” e “servo” podem remeter-nos à dialética fundada nas relações sociais ao longo da história, em que o “servo” feudal, contraponto do dominador “senhor”, é superado pela burguesia, mas esta tem como seu contraponto o proletariado. A eterna luta entre opressores e oprimidos é então retomada nesse trecho do poema.

Note-se ainda a construção métrica curta variada do poema, entre cinco e oito sílabas poéticas, mas com acentuação difusa, o que aproxima os versos e lhes dá recorte equilibrado, as rimas finais e as rimas iniciais em paralelismo – “Sem / nem”; “Pedra / pega” – formando recorrência sonora e corroborando o ritmo do poema.

A criação é um chamado às consciências, talvez um alerta, contudo, mais ameno e menos alarmante do que foi corriqueiro no canto neo-realista; assim, condizente com a poesia de João José Cochofel.

Outro exemplo do avatar social do autor é a próxima composição, de inspiração lorquiana, o que também foi prática comum entre os neo-realistas¹¹⁹:

¹¹⁹ Lourenço refere-se aos “ecos do romanceiro lorquiano” (1983, p.28) como prática comum na poesia neo-realista. De fato, esses “ecos” encontram-se na poesia de Namorado e de Manuel da Fonseca, e na composição de Cochofel são visíveis no verso “Verde e fresca te queria”, que lembra bastante o célebre refrão do “Romance

XIII

Verde e fresca
te queria
Mais urgente
o pão de cada dia.

Verde e fresca te queria,
sem esse açoutado do olhar.
Mundo!, aos pobres
que outra coisa hás-de dar?

Verde e fresca te queria,
como desabrochaste outrora.
Tanta diferença
a separar-te de agora!

Corpo murchando
no alvorecer da vida:
verde e fresca te queria.

Penosa é a lida
a quem dá a si próprio
o pão de cada dia. (1988, p.77)

Trata-se de uma composição de recorte bastante trovadoresco. Sua estrutura é simples, composta por maioria de versos curtos – um octossílabo e um heptassílabo apenas, alguns trissílabos e quadrissílabos e muitos hexassílabos –, sua musicalidade advém, sobretudo, do refrão paralelístico “verde e fresca te queria”.

Na primeira estrofe, ele se encontra dividido, o que facilitou sua estruturação em quadra, conferindo ao poema a homogeneidade de três quadras e dois tercetos; ademais, a divisão do “refrão” destacou os adjetivos “verde e fresca”. Ao primeiro momento, na leitura desse verso inicial, não se tem a noção de que eles se referem a uma mulher.

É também na primeira estrofe que surge outro verso importante, repetido na última linha do poema: “o pão de cada dia”. O poeta encontrou uma expressão certa, formada pela rima comum em “ia/ia”, que diríamos funcionar como “mote” dessa cantiga: “Verde e fresca te queria/ o pão de cada dia”. Embora na primeira estrofe aos versos venha interposta a expressão “mais urgente”, ambos são a chave da composição, e os demais desenvolvem-nos.

Sonâmbulo”: “Verde que te quero verde” (LORCA, 1996, p.359)

Ainda na estrofe de abertura, o adjunto adverbial “mais urgente” tem função importante, pois torna disfórico o que chamamos de “mote”. Outros vocábulos da composição reforçam esse sentido no texto: “açoutado”, “pobres”, “murchando”, “penosa”. São palavras que vão revelando a degradação da mulher, a perda da juventude no trabalho.

Essa mulher/fruta/flor, “verde”, “fresca”, que vai “murchando”, e outrora “desabrochou”, já não é mais a mesma: “Verde e fresca te queria/ como desabrochaste **outrora**/ Tanta a diferença/ a separar-te de **agora!**”; e note-se que a rima destaca a relação temporal entre o que se foi, um dia, e o que se é, hoje. No entanto, não se trata de uma longa passagem do tempo – a penúltima estrofe o diz: “Corpo murchando/ no **alvorecer da vida**” –, mas de uma rápida degradação, acelerada pela “urgência” cantada na primeira estrofe.

Há, em todas as estrofes do poema, uma contraposição, espécie de antítese, entre o que o sujeito lírico “queria” e o que essa mulher é (ou tornou-se), por intervenção do “mundo”. O verbo querer no pretérito imperfeito é uma espécie de não realização do ato de “querer”, enquanto, na primeira estrofe o termo “mais urgente” traz ao agora e ao ato consumado, à rapidez e à necessidade, deixando passar este “querer” do sujeito enunciador.

Uma intervenção do eu lírico, na segunda estrofe, torna o poema mais nitidamente social: “Mundo! aos **pobres**/ que outra coisa hás-de **dar?**”. Espécie de desabafo, também cobrança, insere o texto na problemática social enfocada no Neo-Realismo, sobretudo devido à presença da palavra “pobres”. O verbo dar – cobra-se do mundo uma iniciativa, um dom – contrapõe-se ao seu uso na última estrofe: “Penosa é a lida/ a quem **dá** a si próprio”; pois neste segundo uso, vê-se que a doação é efetiva, e sacrificante, enquanto no questionamento do sujeito poético, o “Mundo” nada dá a esses que se doam. Perante aquele que se troca pelo “pão de cada dia”, que dá seu corpo e sua juventude, o eu lírico da composição pede mais do mundo.

Assim como o simbólico desejo de verde do “Verde que te quero verde” lorquiano (LORCA, 1996, p.359), há na composição do autor coimbrão o desejo de uma mulher “verde e fresca” que não perdesse sua juventude no trabalho, porém, esse mesmo trabalho “quis” sua beleza e mocidade antes, privando-a de vivê-las.

É um canto de denúncia, de reclamação, um dos poemas mais socialmente engajados de João José Cochofel em *Sol de agosto*. Dizemos “socialmente engajados” porque outro engajamento existe no livro, e perpassa-o todo: o compromisso com o materialismo. Em

última análise, a lírica do autor, por sua estruturação, suas imagens metafóricas, seus símbolos e motivos recorrentes, **revela** (lembrando a expressão de Pitta, referindo-se aos neo-realistas que “revelam” pela forma) a opção pelo material, a adesão ao concreto, em detrimento de toda sorte de idealismo (e também de misticismo e subjetivismos típicos de poéticas idealistas).

Como se viu, essa opção abriu o livro, surgindo na primeira composição: “Que posso querer do Céu/[...]”. Nela, porém, o sujeito lírico assumia a escolha e o “travo” que pudesse acompanhá-la. No poema que encerra a obra de 1941, último a ser analisado, esse gosto a fel não existe mais:

XVIII

Já me não dá amargos de boca
o mundo.
Sei o que quero dessa vida oca:
não me confundo.

Mágoas que chorei,
mesmo sentidas:
falta de sol,
álcool sobre as minhas feridas.

Excesso de lembrança,
dor que outra dor levanta.
Xadrez de quem vive sozinho
e não canta.

(COCHOFEL, 1988, p.82).

O décimo oitavo poema de *Sol de agosto* é uma canção-confissão. Breve, alicerçada nas rimas de esquema variado ABAB CDED FFGF¹²⁰, com predomínio de igualdade de som no término dos versos pares, a composição revela uma decisão presente contraposta ao passado do sujeito lírico.

Este presente é manifestado na primeira palavra do poema, o advérbio “já”. É ele que abre o diálogo com o passado, “Já me não dá amargos de boca”; lendo-se esse verso, pressupõe-se, pela presença do advérbio, que “amargos de boca” **já** fizeram parte da vida do eu poético. O advérbio desempenha, na economia do poema, um índice referencial, relaciona-

¹²⁰ O esquema preferido do autor, como se nota nos poemas analisados, é o de rimas alternadas, embora os versos rimados alternem-se, na maioria das vezes, com outros não rimados, do tipo ABCB DEFE. Ademais, Cochofel também faz uso da rima interna, apesar de serem as externas que mais caracterizam sua poesia.

se com o passado, e essa relação a encontramos na expressão “amargos de boca”. Mas a referência a que se vincula o advérbio “já” é intertextual, pois o poeta retoma as propriedades daquela “seiva” simbólica do primeiro poema do livro.

Da mesma forma, os dois versos finais da estrofe dialogam com “I”. Neles, o sujeito lírico mostra-se consciente, decidido, certo: “**Sei** o que **quero** desta vida oca/ não me confundo”. Independente de uma leitura baseada na composição “I”, é notável mais uma afirmação da imanência em sua poesia: o adjetivo “oca” para “vida” sugere vazio, falta de matéria interior, ausência de algo escondido ou além do que é visível. “Oco” pressupõe apenas o que se vê, o que é exterior; portanto, a imagem retira do substantivo “vida” qualquer espécie de transcendência ou interioridade, conferindo-lhe aparência material.

Ademais, fazendo-se a análise intertextual dessa primeira quadra, deparamos com um sujeito lírico que “quer”, e **sabe** o que **quer**, em tom afirmativo, bastante diferente daquele que, no primeiro poema da obra, se perguntava “Que posso eu **querer**...?”, como quem não poderia desejar nada perante a realidade que se lhe mostrava (“sol”, “vida”).

Se em “I” o eu poético ainda precisava contrapor dois mundos, “concreto” e “abstrato”, para afirmar e fixar sua escolha (embora esta pudesse ter seu “travo”); agora, não há nenhuma confusão, apenas a segurança da opção fixada em sua poética.

O poema, porém, não dá continuidade a esse caminho escolhido, mas volta-se para o passado (que é também o passado poético de João José Cochofel). Repleto de sentimentalismo e subjetivismo, as atitudes passadas [eram] “falta de sol/ álcool sobre as minhas feridas”. O símbolo muito particular de Cochofel reaparece como ponto chave de uma mudança: o “sol” despertar da consciência, o “sol” chamada para a vida circundante, o “sol” apelo aos sentidos. Um “sol” particular, e não de uso retórico, porque vivenciado, nos poemas, de maneira íntima – como em “XVIII”, em que ele é “álcool” sobre “feridas”.

E adensando o símbolo “sol” ao chamá-lo “álcool”, o poeta cria a imagem de que o processo de despertar para a realidade material (em detrimento da interioridade) não é fácil, conforme, aliás, vimos nos poemas “V” e “VIII”. A última criação, portanto, reforça mais uma vez a espécie de embate doloroso, como no poema em que o “mar” é atirado de volta à praia, pois “álcool” sobre “feridas” arde. Todavia, tem efeito curativo.

A estrofe final, enfim, desdobra esse passado subjetivista, feito de “excesso de lembrança/ dor que outra dor levanta”. O segundo verso sugere o abismo de complicações em

que o homem se coloca ao ensimesmar-se e sofrer individualmente. Como última imagem, o poeta escolhe a da prisão: entregar-se ao estado sentimental e subjetivo, a “mágoas”, “dores” e “lembranças” é estar preso, no “xadrez”, sozinho. E é, ao mesmo tempo, não cantar. O canto, então, é incompatível com a solidão. Viver sozinho é não compartilhar, não ter interlocutores, e, talvez, estar mudo.

Essa foi a atitude refutada em toda obra *Sol de agosto*, e a própria coletânea, composta de cantos, comprova a escolha do autor por não viver neste “xadrez”. No poema, observamos que quem é sozinho, está no seu mundo ideal (afastado do realismo das coisas materiais), não canta. A obra de 1941 é toda orquestrada em musicalidade e cantos: o “búzio”, a “vida” (“canta da alva ao sol posto”, como diz o poema “I”), a canção trovadoresca, “verde e fresca”, os poemas, enfim. Deste último parágrafo, portanto, pode-se inferir a postura metapoética, que, pelo jogo polissêmico que encerram as palavras da composição, se fixa na figura do “poeta eu lírico” como um anti-idealista (ou anti-romântico, para usar termo literário) para ser capaz de criar (“cantar”).

Se as criações do livro, como descreveu poeticamente João Pedro de Andrade, “são como arbustos de pernas grossas e vigorosas”, elas falam por si só, têm forte presença no seu leitor, sem necessidade de referências ostensivas, com a densidade sintética necessária para que toda lírica aconteça. Mas elas também se autorreferenciam, criando um jogo de espelhos, multiplicam-se, como se desdobrassem sempre o mesmo ponto. Com efeito, o diálogo entre os textos de Cochofel é uma das dimensões dialogais que percorrem toda a obra; há ainda, como vimos, o diálogo com o “tu” (mulher/rapariga) e com outras poéticas, e, em grau interpretativo (levando-se em consideração o contexto literário neo-realista descrito no capítulo II), o diálogo com os postulados poéticos do grupo do qual o autor fez parte. E parece haver mesmo um diálogo maior, do próprio Cochofel consigo mesmo.

Ele, que se apoiou em recursos da tradicional lírica portuguesa para criar a simplicidade de seu canto, no predomínio dos versos e estrofes curtas, e sobretudo na adesão à rima e ao paralelismo; que foi, ao mesmo tempo, clássico, na opção pelo canto apolíneo, sem nenhuma eloquência, sem arroubos, no tom monocórdio de seus versos; tudo isso de maneira muito moderna, reinventando formas, aderindo ao coloquialismo, criando seus próprios símbolos e metáforas particulares e, destarte, singularizando-se dentro da “retórica neo-realista”.

E se tocamos no modernismo de seus versos, é preciso ainda fazer alusão a prováveis comparações, que sempre surgirão, entre a sua obra poética e a do heterônimo pessoano Alberto Caeiro¹²¹. Há, em ambos, essa poesia aparentemente sem poesia, sem hermetismo ou ornamentos, de linguagem simples e sem patetismo, a recusa de qualquer transcendência, talvez até mesmo em Caeiro a imanência seja mais marcante e maior, porque é uma necessidade em sua obra.

Ambos apóiam-se nos sentidos para que a poesia revele a relação eu/mundo; ambos “comovem-se” ([co]movem-se, movem-se junto) com a realidade circundante:

Olho e comovo-me,
Comovo-me como a água corre quando o chão é inclinado,
E a minha poesia é natural como o levantar-se cedo...
(CAEIRO, 1999, p.214)

O concreto, o real, coisas que me comovem.
É sobre os sentidos que vivo debruçado.
Fácil o que a vista enxerga.
O resto é-me vedado.
(COCHOFEL, 1988, p.75).

Mas a constatação das semelhanças entre a poesia de Caeiro e a de Cochofel só pode levar à conclusão do quanto são diferentes. O heterônimo pessoano é mais complexo, sua espécie de filosofia sem filosofia (paradoxal como sua própria poesia) tem um fundamento que leva o leitor a aprofundar-se em questões fundamentalmente mais metafísicas. Eduardo Lourenço aponta com clareza a impossibilidade que é Alberto Caeiro no ensaio “A curiosa singularidade do ‘mestre Caeiro’”, do livro *Pessoa revisitado*. Mostra-nos como o heterônimo de Pessoa só existe enquanto texto, dada sua “total e abissal irreabilidade” (2003, p.42) e aponta o quanto o próprio desejo “reiterado no movimento de uma consciência para se anular enquanto tal e só a esse preço salvar-se” (2003, p.43) está mesmo presente nas tramas dos versos.

¹²¹ Não nos deteremos demasiado sobre esse ponto, pois abarcaria diversas considerações que não interessam à tese. Porém, em outra ocasião tivemos oportunidade de fazer um breve estudo comparativo de Caeiro e Cochofel, que foi apresentado no Encontro Nacional do Grupo de Trabalho “Teoria do Texto Poético” da ANPOLL, ocorrido na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara, em agosto de 2009.

Já em Cochofel, o materialismo é o motor dos poemas, impulsionando sua poesia a lutar contra qualquer “mar de força” – metáfora para o sentimentalismo ou o subjetivismo – que, na concepção de um poeta neo-realista, ofuscariam a visão sobre a realidade circundante. Mas a luta é amena, e não convida o leitor a refletir, ou a questionar. Também foi Lourenço um definidor exato de sua poética, que julgamos estar condensada no livro de 41, e tal definição se deu em comparação com nada menos que a poesia caeiriana:

Nós estamos fora dos grandes debates da alma e da inteligência. É uma sensibilidade ao rés das coisas e uma experiência de raio limitado, uma espécie de caeirismo **sem metafísica nenhuma**, porque no caeirismo há-a de sobra. (1983, p.46, negrito nosso)

Concordamos com o autor: a experiência a que a poesia do heterônimo se propõe é tão radical como impossível, e a “metafísica de sobra” aludida está no próprio fato de não haver um só leitor dos versos do poeta que não pense na metafísica (palavra, aliás, inserida nos versos). Lourenço mostra-nos, ainda, como há nela uma “apologia” do “gostar” das coisas reais, figurando uma espécie de necessidade a que a poesia se prende para que o sujeito lírico “não pense”.

Em Cochofel, nada disso existe. Apenas um olhar para o mundo circundante, a relação com as coisas, a experiência com os sentidos de que brota a poesia. E, embora tenham sido notados alguns poemas que tratam da oscilação diante do subjetivismo que parece querer falar mais alto, o que poderia denotar problemática exacerbada na poesia do autor, esta não apresenta, na realidade, grandes complexidades.

Eduardo Lourenço chama a lírica de Cochofel de “Poesia da Imanência”. A idéia provém, para o crítico, da “[...] resposta imediata ao tangível, audível, visível” (1983, p.79) marcante em sua obra. Em consequência, a estrutura poemática breve, em que se consolidou o estilo de Cochofel, advém, na verdade, dessa imanência: a resposta é imediata, instantânea, como os poemas. A linguagem, as metáforas, o sonoridade delicada: a forma, enfim, em que se dá o poetar do autor coimbrão, está atrelada à sua visão da vida, do mundo, da arte.

O crítico e poeta Gastão Cruz considera *Sol de agosto* “[...] obra-chave da poesia portuguesa da década de 40”. (1973, p.53). Como já afirmamos, é o livro em que a poética do autor se firma, e é, ao mesmo tempo, a obra publicada no *Novo Cancioneiro*, o que a destaca.

Cruz faz tal comentário a respeito da coletânea exatamente porque a poesia deste livro afasta-se definitivamente da presencista, no tocante à estrutura e ao tom. Os poetas do *Novo Cancioneiro*, inovando nos temas e motivos não conseguiram, na forma, no tom e na estruturação de suas obras, distanciarem-se o suficiente da atacada poesia presencista (sobretudo regiana), ao contrário de Cochofel. Por isso, Cruz vai mais longe: observa que as tendências mais visíveis do seu poetar neste livro antecipam traços comuns em vários poetas da década de 40:

[...]. Antes de Sophia de Mello Breyner Andresen e de Carlos de Oliveira, antes de Eugénio de Andrade e Jorge de Sena, J.J. Cochofel consolidava, na poesia portuguesa, com *Sol de Agosto*, um processo de depuração do discurso, de que fora o iniciador, em 1937. (CRUZ, 1973, p.50).

Não se pretende aqui afirmar que o autor de *Iniciação estética* tenha sido um precursor, como um autor modelar, em que todos se espelharam. No entanto, entre o canto heróico, denunciativo ou militante neo-realista e a eloquência neo-romântica presencista, ele se destaca, e isso é inegável. E é também significativo que o artista tenha trocado correspondência com o autor de *As mãos e os frutos*, como consta no seu espólio, ainda no início dos anos 40, do que inferimos ter havido cordialidade entre o poeta neo-realista e os colegas dos *Cadernos de poesia*, que então começavam a publicar¹²².

Enfim, sua poesia, já desde o livro de estréia, mas sobretudo com o terceiro, talvez denuncie algum cansaço em relação à eloquência, às “complicações de alma” (COCHOFEL, 1988, p.81), como o próprio autor definiu em um poema, ao espraçamento discursivo e ao tom muito alto de autores presencistas. Tais características não são um defeito, mas sua duração, no cenário poético português, criara a necessidade de alguma renovação. Como o Neo-Realismo literário entrou em polêmicas cerradas com a *Presença*, principalmente com Régio, pode-se pensar que o canto de Cochofel tenha tido esse perfil polemista. Mas não: a recusa do estilo presencista é decorrente de sua personalidade artística, aquilo que Régio tanto valorizava.

Em contrapartida, Cochofel, sem alarde, sem gritos e protestos, mas por sua experiência formativa – ou formatividade, como chama Pareyson (2001, p.25) –, no seu fazer

¹²² Do mesmo modo, há muitas cartas entre Cochofel e Jorge de Sena, sendo que o autor de *Búzio* era uma espécie de consultor e crítico de poemas do poeta e ensaísta lisboeta. Conferir o espólio de Cochofel, depositado na Biblioteca Nacional de Portugal, referência E23.

artístico, enfim, ficou quase sem lugar: nem *Presença*, nem *Cadernos de poesia* e, paradoxalmente, nem *Novo Cancioneiro*¹²³. Paradoxalmente porque o materialismo em seus versos é prova de que o compromisso com filosofias e crenças, em um autor, pode estruturar-se em obra lírica sem resvalar em **obrigatoriedade, imposição, redundância de temas e formas simplificadoras** (tornadas, assim, fórmulas).

Os rumos tomados pela poética do autor coimbrão apenas corroboram as análises dos poemas de *Sol de agosto*: são obras de um lírico, cuja dimensão estética em nenhum momento fica ofuscada pela ideologia. Um eterno poeta, em busca de musicalidade e de poesia para continuar a viver: “A música, a poesia,/ são a casa em que vivo./ Senta-te, silenciosa,/ a conversar comigo/ [...]” (COCHOFEL, 1988, p.108), diz um poema de *Os Dias Íntimos*, obra seguinte a *Sol de agosto*.

¹²³ A distinção de Cochofel como poeta surgido no *Novo Cancioneiro* também pode ser notada quando se conhecem suas letras de canções para a obra *Marchas, danças e canções*, do compositor Fernando Lopes Graça (1981). Vários poetas, seus colegas de grupo, como Joaquim Namorado, Mário Dionísio, José Gomes Ferreira e Carlos de Oliveira, também apresentaram letras para a obra, que fora idealizada e apresenta-se como uma recolha musical de cariz compromissado ideologicamente. Os poetas citados apresentaram letras combativas ou de denúncia, que em tudo lembram seus textos poéticos da época. Cochofel, no entanto, criou para o livro duas letras absolutamente distintas de sua escrita poética. É como se o autor considerasse as particularidades de cada arte: sua lírica, por um lado, as letras para canções, por outro. Enquanto Carlos de Oliveira criou para o livro a letra de “Mãe pobre”, canção condizente com sua obra poética de 1945 – “Terra pátria serás nossa,/ mais este sol que te cobre,/ serás nossa,/ mãe pobre de gente pobre” (1981, p.43) (este trecho, inclusive, serviu de epígrafe para a obra de 45) –, Cochofel inseriu no livro as quadras octossílabas de “Ronda”, com linguagem, ritmo e procedimentos muito distintos de sua poesia: “Amor já se aproxima a hora/ de darmos as mãos e dançar/ A ronda que começa agora/ é para nela se bailar [...]” (1981, p.13). Inserimos as letras de Carlos de Oliveira e João José Cochofel nos ANEXOS (ANEXO 5)

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Não é possível afirmar com certeza se a poesia do *Novo Cancioneiro*, projetada para veicular um modo diferente de ser da lírica, combativo e mensageiro de convicções, recebe críticas adversas devido somente a elementos intrínsecos nela (o texto poético mesmo, e suas nervuras) ou se a eles se vinculam o que é extrínseco, sobretudo devido ao fato de ela ser representante anunciada de um dos dois pólos da dicotomia que envolveu a arte do século XX, apresentada no primeiro capítulo. Talvez os alardes de época tenham colaborado, e muito, para a pronta visão desconfiada em relação a esses jovens poetas que surgiam na década de quarenta ou, por outro lado, uma pronta concepção de poesia como desvio, inovação radical, mais atida ao conceito “arte pela arte”, combatido de forma veemente pelos poetas da coleção, tenha se decepcionado com a redundância temática e técnica desta poética, e por isso essa recepção à poesia Neo-Realista sublinhou, sobretudo, seus aspectos negativos.

O fato é que, pesando-se as medidas, notamos certos equívocos da parte da crítica; sobretudo daquela que, simpatizando mais com um do que com outros, ou valendo-se do material errado, viu em Carlos de Oliveira um poeta que nunca teve relação estreita com o grupo neo-realista, quando na verdade seu primeiro livro fora um exemplar de poesia das mais denunciativas da vertente; ou voltou-se contra todas as obras da coleção, não se detendo na poesia então bastante singular de João José Cochofel.

Não esteve aqui em pauta a questão acerca da continuidade ou ruptura dos dois poetas, sobretudo de Carlos de Oliveira, com o materialismo. A respeito do autor de *Terra de harmonia*, Martelo respondeu muito bem a questão em todo o seu trabalho, com suas abordagens à “autografia”, à brevidade, carência e precariedade materializadas na escrita do texto lírico do autor, que se vinculam, certamente, ao questionamento social e ao materialismo. A crítica inclusive afirma:

Carlos de Oliveira permanecerá até à última página publicada um escritor marcado por pontos de vista marxistas, mesmo se, na fase final da obra, o marxismo se inscreve também como perda, como nostalgia de uma Idade de Ouro configurada como possibilidade de pensar a História em termos totalizantes e finalistas (1998, p.149).

O resultado maior obtido ao estudarmos a reescrita do autor e ao nos debruçarmos sobre *Sol de agosto* foi a problematização da relação de ambos com o grupo poético neo-realista. Problemática primeiro vista nas análises da postura do poeta de *Turismo*, outrora tão próximo da menor poesia criada no Neo-Realismo poético, e, em seguida, tão oposto a ela, oposição configurada numa reescrita que privilegiou o aspecto estético da lírica, e não, digamos, o “ético”.

Quanto à obra de João José Cochofel, concluímos que esse autor, conhecido como “poeta neo-realista” e como um dos críticos mais atuantes dentro do grupo, que foi, inclusive, um dos mentores do *Novo Cancioneiro*, não deve ser assim tão aproximado de seus colegas de coleção, ao menos nas questões de **poética**, ou seja, nos procedimentos pelos quais sua lírica veio à tona, que são bastante distintos daqueles mais utilizados pelas vozes do grupo. Sua obra lírica, se não alcança a máxima originalidade e o aspecto radicalmente inovador de outros grandes do século XX em Portugal (citamos Pessoa, sem dúvida, mas também Eugénio de Andrade ou Vitorino Nemésio), tem o mérito de ser fruto de uma formatividade constante e de um estilo independente de vertentes e propósitos, tendo sido *Sol de agosto* uma obra bastante singular na época de seu aparecimento.

A poesia de Cochofel é um exemplo de como a lírica pode conjugar, em sua **formatividade**, ou seja, na sua própria trama formativa, aqueles aspectos em que crê seu autor, de forma criativa, imanente. Assim, o materialismo encontra-se configurado nas imagens sensíveis e no apego do sujeito lírico a elas; a refuta ao idealismo e o desejo de

concretude configuram-se na brevidade dos poemas, que, como cristais, concretizam a ausência de problemática espiritual, abstrata ou mística; enfim, a descomplicação da vida e do homem apresenta-se através de um discurso simples, direto, uma espécie de “fala”. Deste modo, o autor de *Búzio* poderia ser visto como um “neo-realista” que revela pelas formas, afastado da “informação” privilegiada pela poesia combativa ou denunciativa do *Novo Cancioneiro*.

É interessante ainda notar que o trabalho aqui exposto apresentou direção contrária à do denso estudo de Carlos Reis, *O Discurso ideológico do Neo-Realismo português*. Na breve parte dedicada à poesia do *Novo Cancioneiro*, o crítico português conclui que as obras da coleção não alcançaram seu objetivo maior, a saber, um claro discurso pragmático-ideológico – e, para o autor, isso é prova do “[...] relativo fracasso da produção poética neo-realista” (1983, p.476), relativo porque o crítico o vincula ao propósito *engagé*.

Todavia, se por um lado os autores da corrente tentaram conservar, no plano da forma, alguns procedimentos líricos que parecem incompatíveis com a pronta propagação ideológica, como atestou Reis (1983, p.399-477), já que se tratava de fazer poesia, e se, ademais, essas obras não foram ousadamente propagandísticas como foram as bolcheviques, de obediência ao regime socialista, e, por isso mesmo, não apresentaram a forte feição ideológica destes (o que seria impossível diante da ditadura que vivia Portugal); por outro, vimos que houve uma direção comum no discurso poético de seus autores, direção esta claramente emoldurada pela perspectiva ideológica, e que não conferiu à maioria das coletâneas da coleção o alcance estético necessário para que essa vertente poética – a neo-realista – tivesse importância fundamental no andamento da lírica portuguesa. Renunciando a algumas bases do processo de criação poética (vistas no primeiro capítulo), muitos poetas da vertente resumiram-se à “retórica neo-realista”.

Deste modo, é notável que o *Novo Cancioneiro*, e alguns poetas que giraram ao seu redor (como António Ramos de Almeida e o desconhecido Runo Fraga, cujas publicações surgiam nas páginas de *O Diabo* e *Sol nascente*), contribuíram para que a vertente poética tivesse importância histórica nas letras portuguesas, mas não representam grande marco estético. Obras como *Sinal de alarme*, *Terra*, *Planície*, *Aviso à navegação* e a primeira versão de *Turismo*, são exemplares da tentativa que houve em Portugal de se criar em conjunção com preceitos filosóficos e político-sociais, e de se trazer à tona uma poesia anunciadamente

engajada. Correram o risco e permanecem o que são, cantos e convites à mudança, denúncia de explorações e exortação à poética compromissada.

A revisão de *Turismo* tirou-lhe essa marca, mostrando como Carlos de Oliveira foi um dissidente não do Neo-Realismo ou do materialismo estético nele proposto, mas da poética do *Novo Cancioneiro*.

E ainda quanto a João José Cochofel, distante de presencistas e também, deveras, dos próprios colegas do grupo neo-realista, foi um poeta à parte nesse ambiente de polêmicas e dicotomias em que se encontraram as letras portuguesas da época. Não como crítico, pois é sabido que o artista teve seus desafetos teóricos em páginas de revistas e jornais, mas como poeta, revela uma criação particular, livre da palavra polêmica e do discurso anunciador. E é por isso, e pelo que se buscou apresentar através das análises, que o poeta precisa ser mais discutido, lido e divulgado, sem que se imponha a questão do grupo neo-realista para tal difusão. É certo que, aqui, foi preciso abordá-la, a fim de apresentarmos em que contexto se insere sua produção e de avaliarmos sua presença no Neo-Realismo. Espera-se, no entanto, que seja possível, doravante, uma apreciação do poeta que transponha as barreiras de vertente literária, e que veja sua poesia como ela é, como se tentou fazer aqui, e como também apontou Eduardo Lourenço no breve ensaio “João José Cochofel e a poesia da imanência”.

BIBLIOGRAFIA.

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Trad.: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2006.

ALMEIDA, António Ramos de. **Sinal de alarme**. Coimbra: Atlântida, 1938.

ANDRADE, João Pedro de. **A Poesia da moderníssima geração**. (Génese de uma atitude poética). Porto: Livraria Martins Editora, 1943.

_____. **Ambições e limites do Neo-Realismo português**. Lisboa: Acontecimento, 2002.

_____. “Polêmica e abstenção, de José Bacelar (Recensão crítica)”. In: **O Diabo**. Semanário de Literatura e Crítica. Lisboa: 26 de agosto de 1939. Ano VI, no. 257, p.02.

ARISTÓTELES. **Poética**. (Trad., prefácio e notas de Eudoro de Sousa). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1968.
 _____. “Le Peintre de la vie moderne”. **Curiosités esthétiques**. L’Art romantique ET autres oeuvres critiques. (org. Henri Lemaitre). Paris: Garnier Frères, 1962. (p.453-502).

BELCHIOR, Maria de Lourdes. Poesia portuguesa contemporânea: a “geração de 40”. In: **Os Homens e os livros II**. Séculos XIX e XX. Lisboa: Editorial Verbo, 1980

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. Trad: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BORGES, Jorge Luís. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad.: Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CALINESCU, Mattei. **Cinco caras de la modernidad**. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, *Kitsch*, Posmodernismo. Madrid: Tecnos, 1991.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. **Estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publ., 1996.
 _____. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CASTRO, Ferreira de. **A Selva**. Porto: Livraria Civilização. s.d.

CESÁRIO VERDE, José Joaquim. **Obra poética integral**. São Paulo: Landy, 2006

CHEVALIER, J & GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CHIAMPI, Irlemar (coord.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.

CINTRA, Luís Filipe Lindsley. **O Ritmo na poesia de António Nobre**. (Edição de Paula Morão). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da moeda, 2002.

COCHOFEL, João José. **O Bispo de pedra**. Lisboa: Iniciativa editoriais, 1975.
 _____. **Descoberta**. Coimbra: Coimbra Editora, 1945.

_____. **Iniciação estética**. (Seguido de críticas e crônicas). Lisboa: Caminho, 1992
 _____. A poesia de Álvaro Feijó. FEIJÓ, A. **Os Poemas de Álvaro Feijó**. Porto: Brasília Editora, 1978.

- _____. **Obra poética**. Lisboa: Caminho, 1988.
 _____. **Opiniões com data**. Lisboa: Caminho, 1990.
 _____. **46º. Aniversário**. Lisboa: Portugália editora, 1966.

COELHO, Eduardo Prado. **O Reino flutuante**. (Exercícios sobre a razão e o discurso). Lisboa: Edições 70, 1972.

CRUZ, Gastão. **A Poesia portuguesa hoje**. Lisboa: Plátano Editora, 1973.
 _____. José Gomes Ferreira na poesia portuguesa. **Colóquio letras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, no. 53, janeiro de 1980, p.32.

CUNHAL, Álvaro. “Numa encruzilhada dos homens”. In: **Seara nova**. Revista de Doutrina e Crítica. Lisboa: 27 de maio de 1939a. Ano XIX, no. 615, pp.285-287.

_____. “Ainda na encruzilhada”. In: **Seara nova**. Revista de Doutrina e Crítica. Lisboa: 12 de agosto de 1939b. Ano XIX, no. 626, pp.151-154.

DIONÍSIO, Mário. “Ficha 10”. In: **Seara nova**. Revista de Doutrina e Crítica. Lisboa: 06 de fevereiro de 1943a. Ano XXII, no. 808., pp.190-191.

_____. “Ficha 13”. In: **Seara nova**. Revista de Doutrina e Crítica. Lisboa: 24 de julho de 1943b. Ano XXII, no. 832, pp. 249-252.

_____. “Ficha 13-A”. In: **Seara nova**. Revista de Doutrina e Crítica. Lisboa: 31 de julho de 1943c. Ano XXII, no. 833, pp.267-270.

_____. “*Maiakovski – Souvenirs*, de Elsa Triolet (Recensão crítica)”. In: **Seara nova**. Revista de Doutrina e Crítica. Lisboa: 07 de outubro de 1939a. Ano XVIII, no. 634, PP. 293-294.

_____. “A paleta e o mundo”. In: **Vértice**. Revista de Cultura e de Arte. Coimbra: fevereiro de 1947, no. 04-07, pp. 45-51.

_____. “Pequena observação a um artigo recente”. In: **O Diabo**. Semanário de Literatura e Crítica. Lisboa: 06 de fevereiro de 1938. Ano IV, no. 176, p.04.

_____. **Poemas**. Coimbra: Novo Cancioneiro, 1941.

_____. **Poesia incompleta**. (1936-1965). Lisboa: Europa-América, 1966.

_____. “A propósito de Jorge Amado”. In: **O Diabo**. Semanário de Literatura e Crítica. Lisboa: 14 de novembro de 1937. Ano IV, no.164. p.03-05

_____. “S.O.S. Geração em perigo”. In: **O Diabo**. Semanário de Literatura e Crítica. Lisboa: 24 de junho de 1939b. Ano V, no.248, p.01.

DUFRENNE, Mikael. **O Poético**. Trad.: Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2004.(Coleção Debates)

ELIOT, T.S. **Ensaios escolhidos**. Trad.: Maria Adelaide de Ramos. Lisboa: Cotovia, 1992.

FAUSTINO, Mário. Realismo e poesia. In: **Artesanatos de poesia**. (Fontes e correntes da poesia ocidental). São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.120-129.

_____. **Poesia-Experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FEIJÓ, Álvaro. **Os Poemas de Álvaro Feijó**. Coimbra: Novo Cancioneiro, 1941.

_____. **Os Poemas de Álvaro Feijó**. Porto: Brasília Editora, 1978.

FEIJÓ, Rui. “Apontamentos sobre o Neo-Realismo”. In: **Seara nova**. Revista de Doutrina e Crítica. Lisboa: 03 de abril de 1943. Ano XXII, no. 81. p.319.

FERREIRA, Ana Paula. **Alves Redol e o Neo-Realismo português**. Lisboa: Caminho, 1992.

FERREIRA, José Gomes. **A Memória das palavras**. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1991.

_____. **Cinco caprichos teatrais**. Lisboa: Moraes, 1978.

_____. “Didáctica”. In: **O Diabo**. Lisboa: 01 de julho de 1939, no.249, p.05.

_____. **O Mundo dos outros**. (Histórias e Vagabundagens). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

_____. **Poesia I**. Lisboa: Portugalíia, 1962.

_____. **Poesia II**. Lisboa: Portugalíia, 1968.

_____. **Poesia III**. Lisboa: Portugalíia, 1963.

FILIPE, Manuel. “Algumas notas para uma nova poética”. In: **Sol nascente**. Quinzenário de Ciências, Arte e Cultura. Porto: 15 de junho de 1937. No. 10, p.06.

_____. “Quais os fins, para que devem tender, na sociedade actual, os esforços do artista?”. In: **O Diabo**. Semanário de Literatura e Crítica. Lisboa: 02 de Janeiro de 1938. Ano IV, no. 174, p.02.

FONSECA, Manuel da. **Planície**. Coimbra: Novo Cancioneiro, 1941.

_____. **Poemas completos**. Lisboa: Portugalíia, 1969.

FRAGA, Runo. “Poetas Camponeses”. In: **Sol nascente**. Quinzenário de Ciências, Arte e Cultura. Porto: 01 de outubro de 1937. No. 16, p.07.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOETHE, Johann Wolfrang von. **Máximas e reflexões**. Trad.: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____, SCHILLER, Friedrich von, *et alli*. **O Livro de ouro da poesia alemã**. Em alemão e português. Seleção de Geir Campos. São Paulo: Ediouro, 19__.

GOMES, Álvaro Cardoso. À margem da poesia neo-realista. **Textos. Novos ensaios de literatura portuguesa**. Araraquara: CEP/ UNESP, 1986.

GOULART, Maria Rosa. **Artes poéticas**. Coimbra: Angelus Novus, 1997.

GRAÇA, Fernando Lopes. **Marchas, danças e canções**. Próprias para grupos vocais ou instrumentais populares. (Versos inéditos de Armindo Rodrigues, Arquimedes da Silva Santos, Carlos de Oliveira, Edmundo de Bettencourt, João José Cochofel, Joaquim Namorado, José Ferreira Monte, José Gomes Ferreira e Mário Dionísio). Lisboa: Edições 1 de outubro, 1981.

GUIMARÃES, Fernando. **O Modernismo português e a sua poética**. Lisboa: Lello Editores, 1999.

_____. **A Poesia da Presença e o aparecimento do Neo-Realismo**. Porto: Editorial 1 Nova, 1969. (Coleção Civilização Portuguesa).

_____. **Poética do Simbolismo em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1990.

_____. **Simbolismo, Modernismo e Vanguardas**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

_____. A poesia de João José Cochofel. COCHOFEL, João José. **Obra poética**. Lisboa: Caminho, 1988. p.9-16.

GUSMÃO, Manuel. **A Poesia de Carlos de Oliveira**. Lisboa: Seara Nova, 1981.

HORÁCIO. Arte poética. ARISTÓTELES, HORACIO, LONGINO. **A Poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix: 2005.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do sublime**. Trad: Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. Odes et ballades. **Oeuvres poétiques I**. Avant l'exil (1802-1851) (Notes et organisation Pierre Albouy). Paris: Gallimard, 1964.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

_____. La dominante. **Questions de poétique**. Paris: Seuil, 1973.

JÚDICE, Nuno. **O Processo poético**. Lisboa: Imprensa nacional-Casa da Moeda, 1992.

JUNQUEIRA, Renata Soares. **Florbela Espanca: uma estética da teatralidade**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

LAGARDE, André. MICHARD, Laurent. La querelle des anciens et des modernes. In: _____. **XVIIe Siècle. Les grands auteurs du programme**. (Vol.III).Paris: Bordas, 1962. (p.433-438)

LAUREL, Maria Hermínia Amado. **Itinerários da modernidade**. Coimbra: Minerva Coimbra, 2001.

LIMA, Manuel Campos. "O que deve ser o romance?". In: **O Diabo**. Semanário de Literatura e Crítica. Lisboa: 23 de janeiro de 1938. Ano IV, no. 174, p.02.

- LISBOA, Eugénio. **José Régio. Uma literatura viva.** Lisboa: ICLP, 1978.
 _____ **Poesia portuguesa: do “Orpheu” ao neo-realismo.** Lisboa: ICLP, 1980.
- LOPES, Óscar. **Cinco motivos de meditação.** Porto: Campo das Letras, 1999.
- LORCA, Federico Garcia. **Obra poética completa.** Brasília: Editora UnB, 1996.
- LOURENÇO, Eduardo. **Labirinto da saudade.** Lisboa: Publicações dom Quixote, 1992.
 _____ **Mitologia da saudade.** (Seguido de Portugal como Destino). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
 _____ **Sentido e forma na poesia neo-realista.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.
 _____ **Pessoa revisitado.** Lisboa: Gradiva, 2003.
 _____ **Tempo e poesia.** Lisboa: Relógio d'água, 1987.
- MACHADO, Álvaro Manuel. A poesia da *presença* ou a retórica do eu. **Colóquio letras.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, no. 53, janeiro de 1980, p.5-12.
 _____ **A Novelística portuguesa contemporânea.** Lisboa: Ministério da Educação – Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984. (Série Biblioteca Breve).
- MAIAKOVSKI, Vladimir. **Poética.** Como fazer versos. São Paulo: Global, 1991.
- MARINHO, Maria de Fátima. **A Poesia portuguesa nos meados do século XX.** Rupturas e continuidades. Lisboa: Caminho, 1989. (Coleção Estudos de Literatura portuguesa).
- MARTELO, Rosa Maria. **Carlos de Oliveira e a referência em poesia.** Porto: Campo das Letras, 1998.
- MARTINHO, Fernando J. B. “Viagem história epígrafe”. In: **Colóquio letras.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, no. 53, janeiro de 1980, p.05 – 11.
- MARTINO, Pierre. **Parnasse et Symbolisme: 1850-1900.** Paris: Librairie Armand Colin, 1958.
- MARTINS, (Ar) Mando. “Literatura humana”. In: **Sol nascente.** Quinzenário de Ciências, Arte e Cultura. Porto: 15 de março de 1937a. No. 04, p.11.
 _____ “Literatura humana”. In: **Sol nascente.** Quinzenário de Ciências, Arte e Cultura. Porto: 01 de outubro de 1937b. No.16, p.14.
 _____ “Cultura e povo”. In: **Sol nascente.** Quinzenário de Ciências, Arte e Cultura: 15 de outubro de 1937c, No.17, p.14.
 _____ “José Régio – Casais Monteiro. Poetas”. In: **Sol nascente.** Quinzenário de Ciências, Arte e Cultura. Porto: 01 de dezembro de 1937d. No.20, p.13.

_____. “Idéias centrais da literatura actual”. In: **O Diabo**. Semanário de Literatura e Crítica. Lisboa: 02 de janeiro de 1938. Ano IV, no.171, p.02.

MÁTTAR, João. **O Processo simbólico na Clepsidra de Camilo Pessanha**. São Paulo: CEP/ USP, 1996.

MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de. **As vanguardas na poesia portuguesa do século XX**. Lisboa: ICALP/ Ministério da Educação, 1987. (Biblioteca breve).

_____. & MENÉRES, Maria Alberta. **Antologia da novíssima poesia portuguesa**. Lisboa: Moraes editores, 1971.

MELO NETO, João Cabral de. Inspiração e trabalho de arte. Da função moderna da poesia. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDONÇA, Fernando. **A Literatura portuguesa do século XX**. São Paulo: HUICITEC, 1973.

MERQUIOR, José Guilherme. Natureza da lírica. **A Astúcia da mimese: ensaios sobre lírica**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Poética da rebeldia: a trajectória militante de José Gomes Ferreira**. Lisboa: Moraes Editores, 1983.

MOISÉS, Massaud. **A Criação poética**. São Paulo: EDUSP, 1977.

_____. **As Estéticas literárias em Portugal: século XX**. Lisboa: Caminho, 2002.

_____. **A Literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1980.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **A Palavra essencial**. Estudos sobre a poesia. São Paulo: Companhia Editora Nacional/ EdUSP, 1965.

_____. **A Poesia portuguesa contemporânea**. Lisboa: Sá da Costa, 1977.

_____. **Poesias completas**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

_____. “Os problemas da arte são problemas da vida”. In: **Seara nova**. Revista de Doutrina e Crítica. Lisboa: 14 de outubro de 1939, No.635, pp. 298-300.

MURALHA, Sidónio. **Passagem de nível**. Coimbra: Novo Cancioneiro, 1942.

NAMORA, Fernando. **As Frias madrugadas**. Amadora: Bertrand, 1978.

_____. João José Cochofel: intimismo e neo-realismo. **Colóquio letras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, no. 67, maio de 1982, p.70-71.

_____. **Casa da malta**. Amadora: Bertrand, 1978.

_____. **Fogo na noite escura**. São Paulo: Verbo, 1973.

_____. **Marketing (1959-1969)**. Lisboa: Europa-América, 1970.

_____. **Terra**. Coimbra: Novo Cancioneiro, 1941.

NAMORADO, Joaquim. **Aviso aos navegantes**. Coimbra: Novo Cancioneiro, 1941.

_____. **Incomodidade**. Coimbra: Atlântida, 1945.

_____. **Uma poética da cultura**. Caminho: Lisboa, 1994.

_____. Do Neo-Romantismo: O sentido heróico da vida na obra de Jorge Amado. In: **Sol nascente**. Quinzenário de Ciências, Arte e Cultura: fevereiro/março de 1950, No43/44, pp.22-23.

NOBRE, António. **Só**. Porto: Livraria Tavares Martins, 1955.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Buriti, 1966.

NUNES, Maria Arminda Zaluar. **O Cancioneiro popular em Portugal**. Amadora: Livraria Bertrand, 1978

OLIVEIRA, Carlos de. Contribuição para uma estética realista. SANTOS, João Camilo dos. **Techniques, themes et art du roman. Un exemple portugais: Uma abelha na chuva de Carlos de Oliveira**. Thèse pour le doctort es-lettres. (Annexe, notes, bibliographie, index, table de matières). Université de Haute-Bretagne. Rennes, 1983. p.717-732.

_____. **Finisterra**. Paisagem e povoamento. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

_____. **Mãe pobre**. Poesia. Coimbra: Coimbra Editora, 1945.

_____. **Obras completas de Carlos de Oliveira**. Lisboa: Caminho, 1992.

_____. **Pequenos burgueses**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1972.

_____. **Trabalho poético**. Lisboa: Sá da Costa, 1982.

_____. **Turismo**. Coimbra: Novo Cancioneiro, 1942.

_____. **Uma Abelha na chuva**. Lisboa: Seara Nova, 1974.

ORTEGA Y GASSET, José. **La Deshumanización del arte**. (Y otros ensayos estéticos). Madrid: Revista de Occidente, 1964.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Estética. Teoria da formatividade**. Trad: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAZ, Octávio. **La Casa de la presencia. Poesía e Historia**. Obras Completas Edición Del autor. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

PEREIRA, José Carlos Seabra. **Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa**. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1975.

PESSANHA, Camilo. **Clepsydra**. Edição crítica de Paulo Franchetti. Campinas: Editora UNICAMP, 1994.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

_____. **Obra poética**. (org., introdução e notas: Maria Aliete Galhoz). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

_____. **Obras em prosa**. (org., introdução e notas de Cleonice Bernardinelli). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

_____. **Poesia: 1918-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

PITA, António Pedro. **Conflito e unidade no Neo-Realismo português**. Arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das Letras, 2002.

PLATÃO. **A República**. Trad. Ana Paula Pessoa. São Paulo: Sapienza, 2005a.

_____. **Sobre a inspiração poética (Íon) & Sobre a mentira (Hípias Menor)**. Trad.: André Malta. Porto Alegre: L&PM Editores, 2005b.

PLÉKHANOV, Georges. **L'Art et la vie sociale**. Précédé de deux études de Jean Fréville. Paris: Éditions Sociales, 1953.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1995.

PRESENÇA REAPARECE. **Presença**. Revista de arte e crítica. Coimbra: série 2, ano 12, n. 01, p.01, novembro de 1939.

READ, Herbert. **Arte e alienação**. O papel do artista na sociedade. Trad. Edmond Jorge. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

REALE, Giovanni et ANTISERI, Dario **História da filosofia**. Do Romantismo até nossos dias. Vol.III. São Paulo: Paulus, 2003.

REDOL, Alves. **Gaibéus**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1969.

RÉGIO, José. _____. “Carta ao senhor Mando Martins”. In: **Sol nascente**. Quinzenário de Ciências, Arte e Cultura. Porto: 15 de dezembro de 1937. No. 21, p11.

_____. “Cartas intemporais do nosso tempo”. In: **Seara nova**. Revista de Doutrina e Crítica. Lisboa: 08 de abril de 1939/15 de abril de 1939. Nos. 608, pp.151-153 e 609, p.167.

_____. “Defino posições”. In: **Seara nova**. Revista de Doutrina e Crítica. Lisboa: 24 de junho de 1939, no.619, pp.05-08.

_____. Introdução a uma obra (Posfácio 1969). In: _____. **Poemas de Deus e do diabo**. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

_____. **Em torno da expressão artística**. Lisboa: Editorial Inquérito. 1940.

_____. “Literatura viva”. In: **Presença** (Fôlha de arte e crítica). Coimbra: 10 de março de 1927, no.01, p.01.

_____. “Literatura livresca e literatura viva”. In: **Presença** (Fôlha de arte e crítica). Coimbra: 09 de fevereiro de 1928, no.09, p.01-08.

_____. **Mas Deus é grande**. Lisboa: Portugália Editora, 1970.

_____. **Páginas de doutrina e crítica da Presença**. Póvoa do Varzim: Brasília Editora, 1977.

_____. **Poemas de Deus e do Diabo**. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

REIS, Carlos. **O Discurso ideológico do Neo-Realismo português**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

_____. **Introdução à leitura de Uma abelha na chuva**. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.

_____. **Textos teóricos do Neo-Realismo português**. Lisboa: Seara Nova, 1981.

RICOEUR, Paul. **A Metáfora viva**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000a.

_____. **Teoria da interpretação**. Lisboa: Edições 70, 2000b.

ROSA, António Ramos. “Carlos de Oliveira. *Entre duas memórias*.” In: **Colóquio letras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, no 07, maio de 1972, p.80-82.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Poesia**. Org. Fernando Paixão. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SACRAMENTO, Mário. **Há uma estética neo-realista?** Lisboa: Veja, 1985.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Entre linhas**. Desvendando textos portugueses. São Paulo: Ática, 1984.

SANTOS, Fernando Piteira. “Eu, tu e a vida – notas para um panfleto”. In: **O Diabo**. Semanário de Literatura e Crítica. Lisboa: 17 de junho de 1939. Ano V, no. 247, p.01.

SANTOS, Políbio Gomes. **Voz que escuta**. Coimbra: Novo Cancioneiro. 1942.

SARAIVA, António José & LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Lisboa, 2005.

SARAIVA, António José. **Iniciação à literatura portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SARTRE, Jean Paul. **Que é literatura?** Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SÉRGIO, António. **Introdução geográfico-sociológica à história de Portugal**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1982.

SOARES, Rodrigo. “Carta a um pintor sobre o Neo-Realismo”. In: **O Diabo**. Semanário de Literatura e Crítica. Lisboa: 16 de setembro de 1939a. Ano VI, no.260, pp.04-05.

_____. “A missão dos novos escritores”. In: **O Diabo**. Semanário de Literatura e Crítica. Lisboa: 21 de outubro de 1939b. Ano VI, no.261, p.04.

SHILLER, Friedrich. **A Educação estética do homem**. Trad: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SILVA, Garcez. “A conferência de Alves Redol sobre Arte”. **Alves Redol e o grupo de Vila-Franca**. Lisboa: Caminho, 1990, pp. 78-94.

SIMÕES, João Gaspar. **Camilo Pessanha**. Lisboa: Arcádia, 1967.

_____. **António Nobre**. Precursor da poesia moderna. Lisboa: Editorial Inquérito, [19__]

SPINA, Segismundo. **Introdução à poética clássica**. São Paulo: FTD, 1967.

_____. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: Edusp, 1996.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

TELES, Gilberto de Mendonça. **Vanguarda européia e o Modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

TENREIRO, Francisco José. **Ilha de santo nome**. Coimbra: Novo Cancioneiro, 1942.

TODOROV, Tzvetan. **A Literatura em perigo**. (Trad. Caio Meira). Rio de Janeiro: Difel, 2009.

TORGA, Miguel. **Antologia poética**. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1999.

_____. **O Outro livro de Job**. Coimbra: Coimbra, 1958.

TORRES, Alexandre Pinheiro. A Poesia de José Gomes Ferreira. In: FERREIRA, José Gomes. **Poesia I**. Lisboa: Portugália, 1962. p.XI- LXVII.

_____. **O Neo-Realismo literário português**. Lisboa: Moraes editores, 1977.

_____. **Ensaios escolhidos I**. (Estudos sobre as literaturas de língua portuguesa). Lisboa: Caminho, 1989.

_____. **Ensaios escolhidos II**. (Estudos sobre as literaturas de língua portuguesa). Lisboa: Caminho, 1990.

_____. (org.) **Novo Cancioneiro**. Lisboa: Caminho, 1989.

_____. **Poesia. Programa para o concreto**. Lisboa: Ulisseia, 1966.

TORRES, Guillermo de. **História das literaturas de vanguarda**. Vol.4. Trad. Maria do Carmo Cary. Lisboa: Editorial Presença, 1972.

TROTSKI, Leon. **Literatura e revolução**. Trad.: Luiz Alberto Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

NOTA BIBLIOGRÁFICA:

Além das obras enumeradas da presente bibliografia, gostaríamos de mencionar a consulta feita a todo o espólio do poeta João José Cochofel, depositado na Biblioteca Nacional de Portugal, sob a referência “E23”, composto pelos mais diversos escritos e documentos do poeta.

ANEXOS:

ANEXO 1:

EU TIVE UM PÁSSARO DE PRATA

Eu tive um pássaro de prata
seguia rotas sem fim
- sem dar contas das horas, das distâncias –
Para longe de mim.

Um dia veio a tempestade...
O pássaro quebrou as suas asas de prata
e capotou!
Sofri!
vendo no chão toda a engrenagem
que moldava
e a fuselagem
deselegante, como uma lesma, indiferente, ao sol.

E nem assim
deixou se erguer-se ao céu o pássaro de prata
tentando novas rotas
voando sempre, e só, para dentro de mim.
(FEIJÓ, 1941, p.60).

ANEXO 2:

I

Selva! O que o teu saibo diz
e o resto – o que há em mim a mais
Um sol de boca rubra, na raiz
De vinte outonos magros e iguais.

Litoral e mar. Minha cadeia
- o continente alheio dos escombros!
Ficam minhas pegadas sobre a areia
E o sol da selva escorre-me nos ombros.
(OLIVEIRA, 1942, p.11).

ANEXO 3

IX

Um pouco de acção
a cumprir-me na vida
e seria outra a canção

Assim, nem tenho jeito para tecer refúgios,
nem sei cantar loas ao abstracto:
causa-me náuseas,
é como se cheirasse um perfume barato.

E o corpo é tão inútil quando goza...
Embora: é preferível, é natural
como o odor da rosa.
(COCHOFEL, 1988, p.73).

ANEXO 4

XIV

Nos jardins, na modorra em que se alongam,
a cadência do passo marca o triste
e belo dia. Os que passam mondam
tudo o que neles em vão ainda insiste:

Rota a fachada! Morna, a tarde cai;
autômatos povoam a cidade.
(Só uma ronda de crianças vai
lavando a nódoa. Feliz idade.)

Que náusea isto me dá! Que calma vã

de que o pisar burguês todo se veste!
Cinza. Nada que a vida lhes aloire.

E o cheiro que incomoda a gente sã
e vem dos bairros pobres onde há peste...
Fazer do sol a bomba que tudo isto estoire!
(COCHOFEL, 1988, p.78)

ANEXO 5

Letras de João José Cochofel e Carlos de Oliveira compostas para canções do livro *Marchas, danças e canções*(1981), de Fernando Lopes Graça:

RONDA

Amor já se aproxima a hora
de darmos as mãos e dançar
A ronda que começa agora
é para nela se bailar.

Mas precisamos de ir primeiro,
por uma madrugada fria,
fazer dos anesios bandeira,
na dor temperar a alegria.

Amor já se aproxima a hora
de darmos as mãos e dançar.
Na ronda que começa agora
havemos todos de entrar.

Se a vida vã que nos uniu
à morte assim nos entregasse,
seria uma noite mais noite
que a esta noite nos poupasse.

Amor, já se aproxima a hora
de darmos as mãos e dançar
A ronda que começa agora
não mais voltará a parar.

E o novo dia se levanta,

vadiando na rua ao telhado.
 - Amor, estende tua manta
 vamos dormir sobre o passado.
 (COCHOFEL *apud* GRAÇA, 1981, p.13)

OS BURLESCOS E OS BURLADOS

No terreiro de dançar
 anda uma dança inocente:
 os burlescos e os burlados
 dançam e fingem de gente

Coxeia e tropeça
 ó meu coração!
 A dança começa,
 cumpres a promessa
 de rojares o chão

Com facas de matar porcos
 e pôdoas de rodar,
 os burlescos fazem roda
 e os burlados sem gritar!

Tapa a alma nua
 que a vêem toda!
 Atira-te à rua,
 come o sol, a lua,
 mas entra na roda!

Burlescos com alguidares,
 cheios deostas sangrentas,
 bebem sangue dos burlados
 e fazem caras nojentas.

Coração volteia
 na roda imunda!
 Tropeça e coxeia
 – ou dança, ou cadeia! –
 meu coxo corcunda.

E, no São João da vida,
 assim burlescos inchados
 passam a noite saltando
 a fogueira dos burlados.

Ai, dança a sorrir,
 coração maneca!
 Pudesses dormir,
 mesmo a fingir,
 tua soneca!

(OLIVEIRA *apud* GRAÇA, 1981, p.23).

ROMARIA

Enche os pulmões e canta
 a glória de existir,
 canta o passado e o presente
 e a tua fé no porvir.

Atira ao mar como um foguete
 o canto da tua voz.
 Música, festa, cacete:
 a Terra é de todos nós!

Solta o teu canto, ergue-o
 e lança o desafio:
 Mundo que liberto queres
 de fome, solidão e frio.

Atira ao mar como um foguete
 o canto da tua voz
 Música, festa, cacete:
 a Terra é de todos nós!

(COCHOFEL *apud* GRAÇA, 1981, p.27)

MÃE POBRE

Terra Pátria serás nossa,
 mais este sol que te cobre,
 serás nossa,
 mãe pobre de gente pobre

.....

Terra Pátria serás nossa,
 mais os vinhedos e os milhos,
 serás nossa,
 mãe que não esquece os filhos.

Com morte, espadas e frio,
se a vida não te remir,
faremos da nossa carne
as searas do porvir.

Terra Pátria serás nossa,
livre e descoberta enfim,
serás nossa,
ou este sangue o teu fim.

E se a loucura da sorte
assim nos quiser se perder,
abre os teus braços de morte
e deixa-nos aquecer.
(OLIVEIRA apud GRAÇA, 1981, p.43).