

SOBRE POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

Gastão Cruz

Na viragem da década de 50 para a de 60, a poesia portuguesa consciencializa, explicita e leva ao extremo um processo que vinha tomando forma, na produção de poetas oriundos de áreas diversas, desde os anos 40 ou mesmo desde a segunda metade da década anterior.

Tratava-se de devolver ao poema a sua densidade de artefato de palavras, a sua materialidade, a sua natureza de texto, de objeto construído como uma finalidade, em si, e não como simples veículo de mensagens ideológicas ou confessionais.

A revista *presença* (1927-1940) começara por querer lutar contra a “literatura livresca”, mas, independentemente dos méritos que possamos reconhecer-lhe, sobretudo pela divulgação do que era, quer no estrangeiro, quer em Portugal (Fernando Pessoa, nomeadamente), a verdadeira literatura moderna, acabara impondo um modelo de poesia que representou um autêntico compasso de espera entre o fulgor das poesias de um Camilo Pessanha, um Fernando Pessoa, um Mário de Sá-Carneiro, e aquilo que os melhores poetas das gerações posteriores à dos *presencistas* iriam trazer-nos, precisamente a partir de 1940, sintomaticamente o ano em que a *presença* cessa a sua publicação. E se, curiosamente, procurarmos o que mais vivo nos resta da produção poética da década de 30, é em obras de poetas situados nas margens da *presença*, como Vitorino Nemésio (*O Bicho Harmonioso*, 1938), Irene Lisboa (*Um Dia e outro Dia*, 1936) e Edmundo de Bettencourt (*Poemas Surdos*, escritos entre 1934 e 1940), que vamos encontrá-lo. Que a atenção dada à materialidade do poema, a que me referi, nada tem a ver com formalismo, entendido como jogo de formas que em si mesmo se esgota, bastaria a obra poética de Irene Lisboa para o demonstrar, pois, ao assumir-se contra todas as convenções poéticas (“Ao que vos parecer verso chamaí verso e ao resto chamaí prosa”, escreve a autora na portada do seu segundo livro de poemas, *Outono Havias de Vir*, de 1937), ela cria um dos tecidos estilísticos mais consistentes e originais da poesia portuguesa deste século.

É tempo de regressar àquela viragem entre duas décadas de que falei logo de início. Porque aí se situa, por um lado, o aparecimento de alguns dos principais nomes que definiram o rumo que a poesia iria tomar, em Portugal, a partir de 1960 e, por outro, porque é nesse mesmo momento (entre 1958 e 1961, mais precisamente) que o trabalho de outros poetas, iniciado antes, como Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner, Carlos de Oliveira, Eugénio de Andrade, António Ramos Rosa, vem confluir com as preocupações da jovem poesia, no que diz respeito à revalorização da palavra como elemento fundador do poema. Livros como *Fidelidade* (1958) de Sena, *Mar Novo* (1958) de Sophia, *Cantata* (1960) de Carlos de Oliveira, *Mar de Setembro* (1961) de Eugénio de Andrade, *O Grito Claro* (1958) de Ramos Rosa, não apenas denotavam o fascínio dos seus autores pelo poder de cada imagem, como, de modo mais ou menos explícito, teorizavam, em vários poemas, sobre a matéria de que eles são feitos, as suas unidades de sentido, as palavras, cuja definição acaba por fundir-se, ou confundir-se, com o próprio conceito de imagem; como escreve Carlos de Oliveira: “As palavras/cintilam/na floresta do sono/e o seu rumor/de corças perseguidas/ágil e esquivo/como o vento/fala de amor/e solidão:/quem vos ferir/não fere em vão,/palavras.” O tema das palavras faz, por esta altura, a sua entrada dominadora na poesia portuguesa. Simultaneamente, elas surgem com uma força própria, dispensando a inserção na rede do texto ou afrouxando os seus elos, adquirindo uma autonomia cada vez maior: “Passo e amo e ardo./Água? Brisa? Luz?” (Eugénio de Andrade, *Mar de Setembro*, 1961); “E certas palavras prazer/mágoa água plenitude” (António Ramos Rosa, *Voz Inicial*, 1960); “Procurei-me na luz, no ar, no vento” (Sophia, *Mar Novo*, 1958). Mesmo quando o isolamento vocabular não é total, cada palavra como que ganha luz própria — que é, de resto, o normal da poesia e sempre nos melhores poetas acontecera, chamassem-se eles Camões, Nobre, Cesário ou Pessanha.

Estamos, pois, perante uma revitalização da palavra poética, a que não é igualmente estranha a obra de poetas que, reclamando-se embora do surrealismo, se afirmam, na década de 50, já não como surrealistas puros (o que seria, aliás, impossível, mais de duas décadas depois de o movimento ter eclodido em França), mas como autores de obras em que a herança do surrealismo se cruza, em sínteses profundamente originais, com outras linhas e tradições, em que avulta aquela que, no contexto da poesia portuguesa, passa por Cesário Verde e Fernando Pessoa. Refiro-me, naturalmente, a Alexandre O’Neill e a Mário Cesariny (“Entre nós e as palavras há metal fundente/ entre nós e as palavras há hélices que andam/ e podem dar-nos morte violar-nos tirar/ do mais fundo de nós o mais vil segredo/ entre nós e as palavras há perfis ardentes/ espaços cheios de gente de costas/ altas flores venenosas portas por abrir/ e escadas ponteiros e crianças sentadas/ à espera do seu tempo e do seu precipício”, *Pena Capital*, 1957).

Penso que a tendência geral que acabo de esboçar e que, nas novas gerações que despontam por volta de 1960-1961, tem os seus representantes máximos em Herberto Helder (*A Colher na Boca*, 1961), Ruy Belo (*Aquele Grande*

Rio Eufrates, 1961), Fiama Hasse Pais Brandão e Luiza Neto Jorge, estas duas últimas pertencentes ao grupo que se reuniu na publicação coletiva *Poesia 61*, está bem caracterizada no título do livro de ensaios de António Ramos Rosa, de 1962, *Poesia, liberdade livre*. Ramos Rosa fora, de resto, desde os tempos em que dirigiu a revista *Árvore* (1951-1953), nela deixando vasta e importante colaboração, o grande defensor de uma poesia concebida com base na plena liberdade da imaginação, na recusa dos ditames de uma lógica extra-poética, na justificação do *hermetismo*, como garante da especificidade da arte poética moderna: “A primeira coisa por que devemos lutar é pela confiança nos destinos da poesia, que nós confundimos com o próprio destino do homem. Um dos maiores perigos que ela hoje enfrenta (perigo aliás necessário, pois sem perigos não há aventura poética) é o que podemos chamar a aventura da pureza poética, a tentativa de criar uma linguagem onde a poesia cintile em cada palavra, em cada imagem, em cada verso. O seu *hermetismo*, que se combate superficialmente, é muitas vezes o nome que se dá à densidade, à riqueza, à liberdade, à imaginação ou à fantasia; numa palavra, ao especificamente poético.” (“A poesia é um diálogo com o universo”, *Árvore*, vol. II, 1º fascículo, 1953).

Com discursos bem distintos, os quatro poetas surgidos em torno de 1961, que mencionei, realizam o que há de mais inovador na poesia portuguesa da década, abrindo, logo no início da mesma, caminho para toda a poesia que se seguirá, até aos nossos dias. Poetas como Armando Silva Carvalho e Fernando Assis Pacheco, ainda aparecidos nos anos 60, António Franco Alexandre, João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães, Nuno Júdice, a partir da década seguinte, Luís Miguel Nava, Paulo Teixeira ou Luís Filipe Castro Mendes, nos anos 80 e 90, e Fernando Pinto do Amaral, na presente década, são alguns dos marcos principais dessa continuidade, ainda que, obviamente, profundas sejam as alterações verificadas e as diferenças, quer no modo como o panorama geral evoluiu, quer na forma como cada autor interpretou essa evolução. É possível que, em boa parte deles (excetuarei, talvez, António Franco Alexandre e Luís Miguel Nava), o desejo de inovação, a explosão de tensões verbais, a necessidade de produzir surpresa, tenham cedido lugar a discursos mais isentos de sobressalto, de inquietação ou de aventura. Mas não falava Ramos Rosa de “aventura da pureza poética” e não dizia Ruy Belo, autor de alguns dos melhores ensaios sobre poesia contemporânea escritos em Portugal, que a poesia é, sempre, “uma aventura da linguagem”?