

Virgínia Maria Faria de Sá

José Gomes Ferreira – A Poética do Canto e do Grito

Porto

Outubro, 2006

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros, realizada sob a orientação da Professora Doutora Maria João Reynaud e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, para a obtenção do grau de Mestre.

Ao Afonso e ao Tomás

Agradecimentos

A realização de uma tese, embora sendo um trabalho individual, é também o resultado de uma orientação atenta e dedicada, e um tempo de procura e de partilha.

À minha orientadora, Professora Doutora Maria João Reynaud, agradeço a disponibilidade científica e pessoal no decurso da realização deste trabalho, o estímulo contínuo e as indicações sempre rigorosas que lhe foram sugerindo as várias leituras do meu texto, assim como as sugestões bibliográficas que enriqueceram as várias fases do meu trabalho.

No labor diário de estudo e de pesquisa, surgiram-me muitas vezes ideias que gostava de debater, pontos de vista que queria partilhar, dúvidas que precisava de clarificar e o Leonel foi sempre um interlocutor presente nesses momentos. Obrigada por isso, Leonel.

Na tarefa da formatação e da conceptualização gráfica da dissertação, pude contar com o apoio do Gericota, a quem agradeço a paciência e o tempo despendido. Antes disso, já a Sara e a minha irmã me tinham auxiliado a informatizar os textos manuscritos que foram dando forma à tese, motivo pelo qual lhes sou muito grata.

Finalmente, devo um agradecimento muito especial à minha família e aos meus amigos, por me terem apoiado em todos os momentos do percurso, sem nunca se queixarem das ausências a que a escrita da tese, por vezes, me forçou.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
1. UNIVERSO DA CRIAÇÃO POÉTICA	15
1.1.À PROCURA DE “UMA VOZ ÚNICA...”, “... ALGUÉM QUE VIVESSE POETICAMENTE...”	19
1.2.UM LEITOR EM BUSCA DE “ALGUÉM QUE VIVESSE POETICAMENTE”, O “POETA MILITANTE”	30
1.3.NASCIMENTO POÉTICO	34
1.3.1. DAQUI HOVE NOME ...	34
1.3.2. DAQUI HOVE POETA...	37
1.3.3. RENASCIMENTO POÉTICO	44
1.3.4. OFICIALIZAÇÃO DO RENASCIMENTO POÉTICO	48
1.3.5. O NASCIDO/O RENASCIDO - CONSTRUÇÃO DA TEORIA DO POETA MILITANTE	54
1.3.6. O NASCIDO/O RENASCIDO - INSPIRADO OU CONSTRUTOR?	57
2. ENCRUZILHADAS DE UMA ESCRITA	65
2.1.ENCRUZILHADAS HISTÓRICAS	70
2.2.ENCRUZILHADAS DO EU	80
2.3.ENCRUZILHADAS LITERÁRIAS	91
2.3.1. OS MESTRES (UMA POLIFONIA DE VOZES)	92
2.3.2. AS CORRENTES LITERÁRIAS	95
2.3.2.1. A PRESENÇA	96
2.3.2.2. O NEO-REALISMO	97
2.3.2.3. A SEDUÇÃO DO EXPRESSIONISMO	100
2.3.2.4. SEMPRE O SURREALISMO	103
2.4.CONGREGAÇÃO DAS VOZES NA CONFISSÃO DE UMA SÓ VOZ	105
3. PARA A DEFINIÇÃO / CONSTRUÇÃO DO POETA MILITANTE	107
3.1.DA INSPIRAÇÃO À CONSTRUÇÃO	112
3.2.DO REAL À MILITÂNCIA POÉTICA	121

3.3.AFIRMAÇÃO DE UMA POÉTICA DO CANTO E DO GRITO EM JOSÉ	
GOMES FERREIRA	138
4. CONCLUSÃO	155
BIBLIOGRAFIA	167
ANEXO I	199
ANEXO II	205

INTRODUÇÃO

Glosa para José Gomes Ferreira

O mundo, dizias tu,
não é só dos pássaros
e do vento, o mundo
é também nosso. Foi
por isso, poeta,
que encheste
uma gaveta de nuvens com a memória
das palavras e acendeste
no chão
dos dias
comuns
algumas estrelas
com tua mão.

(Albano Martins, 2000:12)

A presente dissertação toma como objecto de análise o *Poeta Militante* de José Gomes Ferreira, definindo como hipótese de trabalho a existência de uma poética do canto e do grito na sua obra, a par de uma poética da rebeldia, proposta por Carlos Filipe Moisés¹.

À delineação deste programa de trabalho presidiu a determinação de um conjunto de objectivos, de entre os quais salientamos, pela sua influência na própria estruturação da abordagem proposta, a definição de uma poética em José Gomes Ferreira, a determinação dos núcleos estruturantes dessa poética e o estabelecimento do fio condutor da construção do acto poético em José Gomes Ferreira. Não é, no entanto, nossa intenção analisar a obra poética de José Gomes Ferreira, livro por livro, ano por ano, acontecimento por acontecimento. Mas, tendo em conta a repercussão dos movimentos estéticos que ecoam na sua obra, determinar sobretudo as pedras angulares dessa construção, revelando as marcas essenciais da sua poética.

Em grande medida, procuraremos mostrar que

o poema não morre de ter vivido: ele é feito expressamente para renascer das suas cinzas e para infinitamente se tornar naquilo que sempre terá sido. A poesia reconhece-se nessa propriedade de tender a fazer-se reproduzir na sua forma: estimulá-
-nos a reconstituí-la identicamente (Valéry, 1995:79).

1 Cf. Moisés (1983).

Nessa reconstituição, é pertinente fazer uma apresentação de José Gomes Ferreira e situá-lo no panorama literário português do século XX, pois concordamos com Fokkema, quando este autor diz “é impossível dar uma definição geral da forma artística fora da referência ao momento histórico particular da sua reprodução e da sua recepção” (1989:12).

José Gomes Ferreira nasceu premonitoriamente na Rua das Musas, no Porto, em 9 de Junho de 1900, mudando-se para Lisboa aos quatro anos. Filho de Alexandre Ferreira, que o marcou substancialmente:

Essa ideia de missão herdeia por certo de alguém que me educou em criança no exemplo do heroísmo quotidiano e alegre. Alguém que só ousou invocar aqui porque não pertence apenas ao meu mundo pessoal, mas um pouco a todos nós, pois foi um homem público que, embora modesto e com meios exíguos, passou a vida a fundar bibliotecas e instituições de educação e instrução populares, a proteger crianças pobres e a abrigar velhos inválidos, abandonados e sozinhos. Refiro-me a meu pai, Alexandre Ferreira (Ferreira, 1977:172).

Assim, por influência do pai, um democrata republicano, desde cedo manifestou preocupações políticas, que determinaram a sua pertença à Liga da Mocidade Republicana e ao Batalhão Académico Republicano. Estreia-se nas letras portuguesas, em 1918, com a colectânea *Lírios do Monte* e publica, em 1920, a colectânea *Longe*, livros que renegará posteriormente. Licenciou-se em Direito em 1924. Em 1925 vai para Kristiansund, na Noruega, onde reside como Cônsul de Portugal até 1929. Foi nessa viagem que, segundo o próprio autor, descobriu a sua verdadeira voz poética, que será registada, pela primeira vez, no poema *Viver Sempre Também Cansa*, escrito em

1931 e publicado na *Presença*. Após o seu regresso a Portugal, enveredou pela carreira jornalística. Foi colaborador de vários jornais e revistas, tais como a *Presença*, a *Seara Nova*, a *Gazeta Musical e de todas as Artes*, e integrou o corpo redactorial de duas das mais conceituadas revistas de cinema da época – *Kino* e *Imagem*. A sua paixão pela sétima arte levou-o a fazer legendagem de filmes sob o pseudónimo de Álvaro Gomes. Toda a sua produção poética ficou guardada em malas e gavetas até que, dezassete anos passados do seu renascimento poético, numas férias no Lugar do Senhor da Serra, com Carlos de Oliveira e João José Cochofel, leva uma mala,

mala onde eu metera à pressa algumas mãos-cheias de poemas extraídos do porão de palavras do meu navio em busca de naufrágio total (Ferreira, 1991b:182),

resolve ordenar a sua produção poética e, incentivado pelos amigos, que lhe sugerem uma ordenação cronológica, faz surgir *Poesia I*, publicando os outros volumes até 1975, quando traz a lume *Poesia VI*. Em 1977, resolve reunir a sua poesia em três volumes que intitula *Poeta Militante*² e subintitula *Viagem do século XX em Mim*. Diz a este propósito, Mário Dionísio no prefácio a *Poeta Militante*:

Porque havemos de recusar-nos a ver que o tema fundamental do Poeta Militante é sempre, e só, ele próprio José Gomes Ferreira? Um ele que o poeta diz não ser ele mas «o entre espectacular que vive acachapado em mim à espera da mínima brecha para se

2 A reedição do *Poeta Militante III*, em 1998, contempla o último livro de poesia *A Poesia Continua*, datado de 1980.

salientar.» (Ferreira, 1963:82). Um eu-duplo, portanto, de que ele próprio se dá conta” (Dionísio, 1990:24).

Esta teoria é confirmada por Rosa Maria Martelo na análise que faz do título *Poeta Militante* e do subtítulo *Viagem do século XX em Mim*:

unindo o título e subtítulo reconhece-se a formulação característica do auto-retrato «(eu), poeta militante, (vou falar da) Viagem do século XX em mim» ou seja, eu sou a matéria do meu livro (2004:18).

José Gomes Ferreira cultivou amplamente a amizade, encontrando-se com os seus companheiros nos cafés de Lisboa, onde participavam em tertúlias. Dava longos passeios, diurnos e nocturnos, pelas ruas da capital e dessas deambulações muitas poesias surgiram. O poeta fazia, assim, do mundo que o rodeava o centro da sua poesia, como reconhece Alexandre Pinheiro Torres:

Talvez sejam palavras sobre o mundo que iniciam com mais frequência a formação do universo do escritor. Assim, um dia, perscrutando-se poderá dizer que a memória que de si possa restar é tangente à das palavras que deixou na estafeta eterna entre criador e criador (Torres, 1978:32).

Esta expressão de “estafeta eterna entre criador e criador” é elucidativa daquele que, segundo Alexandre Pinheiro Torres, é o núcleo central da poética gomes ferreiriana – a tensão entre o *eu* individual e o *eu* social.

Das duas mundividências opostas que derivam da oposição eu social, eu individual, dir-se-ia resultarem duas atitudes poéticas diferentes, uma correspondendo ao eu

nocturno aparentemente enfeudada a uma cosmo visão do tipo romântico e tendência solipsista (...) enquanto a que resulta do eu apostólico ou luminoso é encaixável no corpo de ideias pré determinado (ou na concepção compacta) constituída pelo materialismo dialéctico, bases filosóficas do neo-realismo (Torres, 1975:279).

Embora contemporâneo do movimento presencista, ligou-se sobretudo ao grupo do Novo Cancioneiro. Daí apresentar algumas afinidades com o neo-realismo que, de algum modo, respondeu à sua ânsia de intervir social, política e poeticamente. No entanto, a sua poesia evoca igualmente outras correntes estéticas. Esteticamente, o século XX foi atravessado por movimentos cruzados e o poeta construiu-se nessa panóplia de movimentos, como afirma Carlos Felipe Moisés:

a poesia de José Gomes Ferreira ocupa um lugar privilegiado na modernidade literária portuguesa, por se constituir numa espécie de caixa de ressonâncias das principais correntes estéticas do século XX (1983:15).

Fernando Guimarães confirma esta realidade, ao intitular um texto, onde teoriza sobre a poética do autor: *Três direcções: presencismo, neo-realismo e surrealismo* (2000:109). Num outro texto que escreveu sobre o neo-realismo, diz ainda o seguinte a propósito de José Gomes Ferreira:

a influência expressionista de Raul Brandão em José Gomes Ferreira e na geração presencista veio contribuir para que se desenhasssem alguns traços comuns (Guimarães, 1996:140).

São vários os autores com quem José Gomes Ferreira teve afinidades poéticas, considerando, todavia, que é o poeta Raul Brandão o seu mestre secreto:

Breve apresentação da sombra do meu secreto (e tão público!) Raul Brandão (Ferreira, 1980:13).

A sua actividade desdobra-se por vários campos da criação literária: a ficção, com *O Mundo dos Outros*, *As Aventuras Maravilhosas de João sem Medo*, *Tempo Escandinavo*, *O Irreal Quotidiano*, *Gaveta de Nuvens...*; a autobiografia, com *A Memória das Palavras* e *Relatório de Sombras*; a ensaística, através de uma introdução às *Folhas Caídas* de Almeida Garrett e da elaboração de estudos teóricos sobre a poesia de Guilherme Braga e Irene Lisboa, entre outros; e a poesia.

Uma parte substantiva dos elementos identificadores dessa poesia de José Gomes Ferreira foi já liminarmente indiciada na apresentação biográfica e literária do poeta, podendo ser expandida pelas indicações extrapoláveis do poema de Albano Martins que apresentamos em epígrafe. Trata-se de uma glosa escrita como tributo à poesia de José Gomes Ferreira no centenário do seu nascimento. Albano Martins segue uma estratégia frequente no autor que homenageia, criando um poema injuntivo. Esta coincidência fabricada não se esgota, no entanto, nessa estratégia, sendo igualmente visível no jogo hábil com palavras evocadoras de títulos de livros do autor homenageado – *A Memória das Palavras*, *Gaveta de Nuvens*, *Dias Comuns* – e em lexemas que são pedras angulares da poética ferreiriana – “mundo”, “poeta”, “acendeste”.

De facto, no poema em epígrafe aparece o mundo porque é, segundo palavras do poeta: “O meu tema de sempre. Um protesto contra esta máquina da natureza e da vida. Criação do mundo” (Ferreira, 1991a:35). Este mundo, sendo real, é recriado

poeticamente: “Em boa verdade, a arte cria o mundo – dá-lhe linhas, realiza-o, fixa-o.” (Ferreira, 1977:121). Ainda a propósito do mundo e do possessivo que o acompanha “o mundo é também nosso”, verso que Albano Martins pediu emprestado a José Gomes Ferreira e é posto em relevo como um traço poético que denota a preocupação com os outros, prova de que o poeta recusa o puro lirismo e se sente contagiado pelo sofrimento que o rodeia.

Para além do “ser ou não ser” dos problemas ocultos,
O que importa é isto:
Penso nos outros.
Logo existo. (Ferreira, 1990a:338)

O conceito de poeta é também invocado. Trata-se, na verdade, de uma entidade sempre presente na poética de José Gomes Ferreira, por invocação ou por evocação:

Poeta o que é?
Um homem que leva
o facho da treva
no fundo da mina
apenas vê o que não ilumina. (Ferreira, 1990a: 314)

No poema supracitado de Albano Martins, a gaveta pode ser aquela onde José Gomes Ferreira guarda os seus textos:

os poemas (...) não tinham dormido na paz poeirenta da gaveta das palavras mortas
(Ferreira, 1980:121).

A memória das palavras constitui, por sua vez, uma alusão subtil a um dos seus livros de memórias: *A Memória das Palavras ou o Gosto de Falar de Mim* e à palavra “A mãe pensa em colecctionar fotografias. Eu, palavras... Num diário como de costume” (Ferreira 1991a: 237):

...sinto palavras em redor de mim (...)

A poesia é assim (Ferreira, 1991a:390).

O conjunto de elementos biográficos e literários destacados, que atesta de forma evidente, ainda que incipiente, a complexidade e a extensão da sua obra poética, que é constituída por uma diversidade de títulos, reunidos em três volumes de poesia, mostra ser imperioso operar a selecção de um conjunto de poemas que nos permita proceder à prossecução dos objectivos propostos. Partindo do princípio de que “O corpus deve satisfazer a duas regras contraditórias: ser suficientemente restrito para não desencorajar a investigação, e suficientemente largo para permitir a indução (Cohen, 1973:20), constituímos um, com 82 poemas, amostra que julgámos suficientemente representativa para a verificação da nossa hipótese de trabalho. A selecção referida foi feita com base no estudo da obra poética de José Gomes Ferreira e nos testemunhos poéticos do próprio autor, tendo-se dado preeminência a dois grupos temáticos: 1. os poemas em que o poeta, através de um discurso injuntivo, se dirige ao poeta ou à poesia; 2. os poemas em que faz referência ao ofício do poeta e ou à poesia. A identificação dos poemas escolhidos e a sua distribuição pelos diferentes volumes da obra constam do Anexo I deste trabalho, para o qual faremos remissões sempre que os poemas nele inscritos estejam a ser objecto de análise. Para além desse *corpus*, sempre

que entendermos que essa estratégia é pertinente, recorreremos a outros poemas de *Poeta Militante*, procedendo à sua identificação no corpo do texto.

A nossa metodologia de trabalho consistirá basicamente numa análise destes poemas, através da qual tentaremos aprofundar uma poética que permita ler o conjunto da obra³, seguindo o caminho proposto por Barthes, o de “Apprécier de quel pluriel il (le text) est fait” (Barthes, 1970:10), sem esquecer, no entanto, que essa leitura tem que ser fundamentada pela própria obra e que o conjunto de textos seleccionados constitui, no seu conjunto, um todo orgânico.

A esta metodologia de trabalho associa-se a estrutura da dissertação, que se organiza em quatro capítulos, seguidos de uma Bibliografia, de um Anexo I e de um Anexo II.

No capítulo 1, O Universo da Criação Poética, fazemos uma introdução ao universo poético de José Gomes Ferreira. Nessa introdução, procuramos encontrar as vozes que se cruzam nesse universo, uma voz emissora única, a do Poeta Militante, e uma voz receptora desta voz, a do leitor. Seguidamente, explicitamos os momentos centrais da sua criação poética, destacando três fases – o nascimento poético, o renascimento poético e a oficialização desse renascimento – e apresentamos o poeta militante como um auto-retrato do próprio poeta.

No capítulo 2, Encruzilhadas de uma Escrita, seguimos as encruzilhadas e os labirintos do seu percurso poético, distinguindo entre três tipos de encruzilhada: as

3 Aceitamos, por conseguinte, o repto de Umberto Eco, que considera que “a iniciativa do leitor consiste em fazer uma conjectura sobre a intentio operis” (Eco, 1992:38).

históricas, as do *eu* e as literárias, destacadas em função dos reflexos que delas se registam na obra poética e nas epígrafes de José Gomes Ferreira, que são constitutivas dos principais pólos de tensão visíveis na sua poesia. As primeiras colocam-nos perante os acontecimentos ocorridos em Portugal e no resto da Europa no século XX; as segundas apresentam-nos as tensões decorrentes da dualidade *eu* social / *eu* individual, que caracteriza o poeta; as terceiras sumariam os movimentos literários perceptíveis na obra poética, considerando-se, neste contexto, basicamente o Presencismo, o Neo-Realismo, o Expressionismo e o Surrealismo.

O capítulo 3, Para a Construção/Definição do Poeta Militante, propõe a construção e definição do Poeta Militante a partir da afirmação de uma poética do canto e do grito. O levantamento dos elementos que estão na base dessa proposta e a sua explicitação são equacionados com dois vectores determinantes nessa construção: a concepção da poesia como inspiração e construção e a sedução do real como apelo à militância.

No capítulo 4, a Conclusão, procedemos à avaliação do cumprimento dos objectivos formulados, indicando, na sua sequência, algumas tópicos a desenvolver em investigações futuras.

1. UNIVERSO DA CRIAÇÃO POÉTICA

A história da poesia é a história da renúncia persistente em deixar a poesia identificar-se com qualquer género ou modo poético – não, todavia, para inventar um outro mais preciso do que os outros, nem para os dissolver na prosa como na verdade que lhes cabe, mas para determinar incessantemente uma outra, uma nova exactidão. (...) Eterno retorno e partilha das vozes. A poesia não ensina senão essa perfeição (Nancy, 2004:14).

A entrada na abordagem da criação poética de José Gomes Ferreira – à procura de (mais)⁴ um entendimento da sua poética – faz-se naturalmente pelo pórtico do seu *Poeta Militante, Viagem do século XX em mim*. Ora, o texto que estudamos é já um produto elaborado de um autor que, em sucessivas aproximações a “uma nova exactidão” e num aturado trabalho poético – que uma cuidada leitura genética⁵ ajudaria a esclarecer –, reorganiza a sua obra poética⁶.

1.1. À PROCURA DE “UMA VOZ ÚNICA...”, “... ALGUÉM QUE VIVESSE POETICAMENTE...”

Poeta Militante afigura-se como ponto final numa obra capaz de revelar um eu poético em contínua construção que, à procura da face mais transparente a apresentar ao público leitor, se propõe:

4 Referimo-nos a mais um entendimento da sua poética considerando explicitamente como ponto dessa referência o trabalho de Carlos Felipe Moisés (1983), que propõe a abordagem de *Poeta Militante* como uma “poética da rebeldia”. No capítulo 3, especificamente na alínea 3.3., deste trabalho, enunciaremos os pontos fundamentais dessa proposta.

5 SÁ, Virgínia – “José Gomes Ferreira – O gosto de falar de si numa visita guiada ao seu atelier de escrita”. *Anais do VII Congresso Nacional de Linguística e Filologia*. Rio de Janeiro (25-29/08/2003). Disponível em <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno12-15.html>.

6 José Gomes Ferreira inicia, em 1948, a publicação da sua obra poética com *Poesia I* e faz surgir, a partir dessa data, seis livros de poesia (*Poesia I, II, III, IV, V e VI*), publicando o último em 1976. Em 1977, reorganiza a sua poesia em três volumes (*Poeta Militante I, Poeta Militante II e Poeta Militante III*). Os dois primeiros são publicados ainda em 1977 e o terceiro, em 1978, pela Moraes Editores. A Editora D. Quixote publica-os, respectivamente, em 1990, 1991 e 1998. Todas as referências feitas à obra poética de José Gomes Ferreira, ao longo do nosso trabalho, são provenientes desta edição.

fundir os seres poético e social no acordo de uma Voz única que contivesse todas as separações entre eu e o mim, e as implicações dialécticas do choque da Poesia com a Vida (Ferreira, 1991b:81).

O desejo da criação de uma “Voz única” pressupõe a consciência de uma multiplicidade⁷ que José Gomes Ferreira quer contornar, pois “a sua fenomenal capacidade de visão interior” (Torres, 1975:21) leva-o a ter consciência dos diferentes seres que o habitam. E a primeira etapa da perseguição dessa “Voz única”, numa tentativa de lhe dar uma paternidade, exige um esclarecimento sobre a questão da autoria no texto que, como reconhece Luís Fagundes Duarte, a propósito de algumas das personagens da *Demanda do Santo Graal*, é uma questão complexa:

a vontade do autor no seu texto mais parece uma espécie de Graal que todos os editores críticos modernos (frequentemente se vendo clones de Galahad) a cada momento julgam ter encontrado, para logo depois descobrirem, ou outrem por eles, que, não se sendo o verdadeiro Galahad (ou seja, o autor) será necessário empreender uma nova demanda, ou então dela desistir, pois na maior parte das vezes o Graal subiu aos céus – tornando-se assim inatingível – levado por uma mão sem corpo: a mão do autor (Duarte, 1994:358).

7 Sobre esta multiplicidade diz Alexandre Pinheiro Torres: “a obra de José Gomes Ferreira centra-se, afinal, em torno da problemática característica do homo duplex e da sua máscara” (1975:226).

Por estarmos conscientes dessa complexidade e de que a “fusão” que José Gomes Ferreira pretende implica a criação de uma entidade que integre todos os seus seres e vivências, consideramos ser fundamental explicitar o conceito de autor que subjaz à nossa leitura da sua obra poética.

Não é nosso propósito fazer a história do autor, mas apenas distinguir aquele que diz *eu* no texto e a entidade responsável pela sua existência. Aguiar e Silva, embora num outro contexto (o da recuperação do emissor/ autor suprimido na Poética do século XX), apresenta uma observação pertinente para o nosso estudo:

É necessário, porém, distinguir adequadamente entre o autor enquanto sujeito empírico e histórico, (...) e o emissor que assume imediata e especificamente a responsabilidade da enunciação de um dado texto literário e que se manifesta sob a forma e a função de um eu oculto ou explicitamente presente e actuante no enunciado, isto é, no próprio texto literário (Aguiar e Silva, 1988:222).

Apropriando-nos da terminologia de Aguiar e Silva, faremos uso das noções de “autor textual” e “autor empírico” para nomear, respectivamente, aquele que diz *eu* no texto e o indivíduo com existência histórica. Duas entidades com diferentes papéis no jogo da literatura⁸ que, muitas vezes, coabitam nos textos, como reconhecem Manuel Gusmão:

8 Sobre estas entidades diz Ruth Amossy: “Aussi importe-t-il de ne pas confondre les instances internes au discours, qui sont des fictions discursives, avec l’être empirique qui se situe dans un en-dehors du langage ” (1999 :15).

um indivíduo histórico concreto (que nunca é apenas um A.) não pode estar como tal num texto; mas esse indivíduo também não o é independentemente da escrita desses textos (Gusmão, 1995:488).

e Helena Carvalhão Buescu:

o autor textual não coincide, nem necessária nem totalmente, com o autor empírico, embora mantenha com ele relações cuja pertinência e funcionalidade importa não desdenhar (1998:25).

Feito este esclarecimento prévio, vejamos como se estabelece o jogo da autoria em o *Poeta Militante*, partindo das palavras do próprio Gomes Ferreira:

a minha aspiração principal, tácita na infância e consciente aos vinte anos, era a criação e imposição social de Alguém que vivesse poeticamente através de todos os sacrifícios, tropeços e entraves. (...) Esta teoria (...) destruí-a com ímpeto radical em mil novecentos e quarenta e tal, substituindo-a pela do Poeta Militante, produto das duas faces desajustadas” (Ferreira, 1991b: 21).

Trata-se de um complexo processo que acompanha o seu devir histórico e que, de acordo com o seu testemunho, pode traduzir-se assim: o autor empírico, José Gomes Ferreira, vai recompondo a entidade que responsabiliza pela enunciação (o autor textual⁹), um *eu* ou *um sujeito poético*¹⁰, pois como mostrou Benveniste, “É ‘ego’ quem

9 “O autor textual (...) é o emissor que assume imediata e especificamente a responsabilidade da enunciação de um texto literário (...)” (Aguilar e Silva, 1988: 228).

diz ‘ego’. (...) A linguagem só é possível porque cada locutor se coloca como ‘sujeito’, remetendo para si mesmo, como eu, no seu discurso” (sd:51)¹¹.

E se num primeiro momento – “*tácita na infância* e consciente aos vinte anos” – essa entidade era “Alguém que *vivesse poeticamente* através de todos os sacrifícios, tropeços e entraves”, num segundo momento – em mil novecentos e quarenta e tal – torna-se o “Poeta Militante”. Então, o poeta militante é uma construção edificada ao longo do tempo e da obra poética de José Gomes Ferreira. Esta percepção é já anotada por nota Paula Morão, quando afirma:

Les récits d’enfance de José Gomes Ferreira sont très intéressants (...) car le mythe du poète qu’il se construit lui même se fonde sur la narration de l’enfance, que cet auteur entreprend à plusieurs reprises (2003: 64)¹².

Igual perspectiva assume Ramos Rosa que, no momento de homenagear José Gomes Ferreira, lhe dedica o seguinte poema:

10 Ao longo do nosso trabalho, nas análises textuais do *Poeta Militante*, faremos uso indistinto dos termos *sujeito poético*, *eu poético*, *eu do poema* e *poeta*, para nos referirmos àquele que diz *eu* nos textos, isto é, à *Voz Única*, por considerarmos que, na obra de José Gomes Ferreira, esses termos se equivalem, dado que, tal como afirma Maria Lúcia Lepecki, “o *eu lírico* não raro se denomina poeta” (1988:69).

11 Opinião corroborada por Kerbrat-Orecchioni : “Toute production discursive présuppose l’existence d’un sujet producteur, qui s’inscrit dans l’énoncé directement à l’aide du signifiant «je»” (1980 :171).

12 A autora já tinha trabalhado esta ideia no seu texto *José Gomes Ferreira: o enigma do nome*, no qual afirma: “Enquanto esperamos pelos volumes que falta editar do *Diário dos Dias Comuns*, limitamo-nos a verificar o lugar central da constituição do sujeito em todos, mas em todos mesmo, os escritos do poeta.” (2002: 208).

A José Gomes Ferreira,
O vagabundo do sonho de viver a vida
(...)
O poeta não sabe o que vai escrever
se o soubesse escreveria?
Mas a sua ignorância inclui a potencialidade autónoma
e a sua identidade projecta no poema
a alteridade inerente à identidade do sujeito
O poeta é o que escreve o que escreve
A univocidade irrefutável que assina com o nome de José Gomes Ferreira
é a Poesia de José Gomes Ferreira
é José Gomes Ferreira
poeta vivo porque escreve no vivo
Mas o poeta sabe que sabe escrever sem escrever
e assim escreve com o poema que o escreve (Rosa, 2000:19-20).

Entendendo este poema como um poema metalinguístico, nele encontramos equacionada a problemática da relação autor empírico / autor textual.

Partindo da ideia de que o poema é dádiva¹³ (“O poeta não sabe o que vai escrever”), Ramos Rosa enuncia a tensão bem ferreiriana- identidade/alteridade, ou

13 Esta perspectiva é tributária de uma concepção da poesia como inspiração, como se depreende das afirmações de Platão em *Íon*: “Este poeta liga-se a uma Musa, aquele a outra – e chama-se a isso ser possuído, o que é o mesmo que dizer tido” (2000:61); de Hesíodo: “Por graça das musas, diz Hesíodo [*Teogonias*, pág. 94], alguns homens são poetas, tal como outros são reis por graça de Zeus” (Dodds, 1988:93), e de Valéry: “Les dieux, gracieusement, nous donnent pour rien tel premier vers, mais c’est à nous de façonner le second” (1978: 64).

seja, o poema não se confunde com o autor, mas não o anula nem dele prescinde. A sua identidade projecta no poema a sua alteridade¹⁴, por isso “A univocidade irrefutável que assina com o nome de José Gomes Ferreira /é a Poesia de José Gomes Ferreira”, ou seja, o sujeito constrói-se na escrita e a escrita constrói o sujeito: “e assim escreve com o poema que o escreve”. Sendo assim, o poeta vai dando forma ao auto-retrato do poeta militante, uma imagem de si apreendida pelo confronto com outras imagens, de que é exemplo a 1ª epígrafe que antepõe a *Poeta Militante*: “Voltei da Noruega, nasceu-me um filho e o Fred Kradolfer pintou-me o retrato...” (Ferreira, 1991a:43). A esta primeira representação / imagem de si, outras sucederão em resposta ao desafio de um modelo a deixar de si, como é próprio da literatura de índole autobiográfica, nomeadamente a que a seguir transcrevemos:

Subi lentamente a Avenida e parei na ponte dum dos lagos, a olhar para os peixes. Em baixo, na água, a minha imagem ... Desfi-la com cuspo. Há momentos em que os homens não têm direito às suas imagens! (Ferreira, 1990b:178)

Há que destruir imagens para dar lugar a outras. Daí que, a metáfora do espelho – mesmo a da água – seja adequada à expressão da literatura do *eu* que busca a construção de uma imagem de si:

14 “Soi-même comme un autre” afirma Paul Ricoeur, precisando que é necessário entender não só “soi-même semblable à un autre,” mas “soi-même en tant que l’autre” (1990:14).

a metáfora pictórica que dá o nome ao auto-retrato é fecunda: tal como o pintor necessita do espelho para recriar a sua figura, também aquele que se pinta na escrita se mira no espelho de Narciso (Rocha, 1992:40-41).

Não deixa, pois, de ser significativa a epígrafe escolhida por José Gomes Ferreira (já referida) em que associa a pintura do seu retrato à escrita do seu *Poeta Militante*, já que “o auto-retrato (...) incide sobre uma personagem que se olha ao espelho¹⁵ e que se apresenta como espectáculo” (*ibidem*:1992: 15).

Mas, no espelho de narciso, o poeta não vê reflectido um *eu* individual. Pelo contrário, é todo um século: *A Viagem do Século XX em Mim*. E, porque se trata de um “eu” (“em mim”) em contínuo jogo com um “ele” (o “século XX”) que se quer dar em leitura a um “tu”, o poeta “dramatiza” a imagem que quer construir¹⁶:

Insulto-me ao espelho.

Covarde!

(...) Eh! covarde!

Arranca essas lágrimas dos olhos

Que trazes apenas para te enfeitarem de ternura (Ferreira, 1991a:48)

15 Sobre o recurso ao espelho, diz Alexandre Pinheiro Torres: “O que parece suceder em José Gomes Ferreira é que os montões de ‘espelhos’ na sua obra em verso ou em prosa – ‘espelhos’ que são o lugar comum do encontro do seu eu e do seu outro – representam afinal instrumentos de precisão que medem o crescimento psicológico do Poeta” (1975:104).

16 Didier refere-se a essa construção, descrevendo o artifício literário que lhe está subjacente: “il ne s’agit pas tant d’exprimer un moi qui serait comme occulté, mais bien de créer, grâce au langage, grâce à l’écrit, une unité, une totalité qui est à construire” (1976:112).

Assim, o dinamismo¹⁷ deste auto-retrato prova-nos que há uma recusa de imobilismo e que o próprio *eu*, que dialoga, é um ser que se debate, incessantemente, em busca da imagem que quer que conste no auto-retrato. Se imaginarmos este auto-retrato à luz de uma interpretação óptica, no sentido de ser o *eu* do autor textual um elemento prismático, ele revela-se como o corpo principal de um processo de decomposição / recomposição das suas diferentes faces. Deste modo, cada raio incidente atravessa a transparência do *eu* do autor textual, refracta a sua luz e obtém, do processo, uma dispersão que, sob forma de raios divergentes, determina as diferentes faces do auto-retrato que emergem na face do citado *eu*, identificadas pela projecção especular e presentificadas e actualizadas pelos textos poéticos, pois as diferenças de luminosidade são constantes e exigem as reactualizações do retrato. Em consequência, podemos afirmar que a construção do auto-retrato no *Poeta Militante* é essencialmente descritiva: não pretende contar uma história, mas antes regularizar e organizar imagens caóticas, conferindo-lhes uma unidade que é temática e não cronológica:

Celui-ci [autoportrait] tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmatique d'une

17 Como atesta Starobinski: “À l'idée de l'être immuable qui nous transcende succède alors l'image d'un être dynamique, non seulement source de changement et créateur de formes mouvantes, mais lui-même emporté par sa puissance mobile” (1982:257).

narration, fût-elle très brouillée, puisque le brouillage du récit invite toujours à en «construire» la chronologie (Beaujour, 1980:9).

Depreende-se do que já foi dito que o *eu* do autor textual diz-se (reflecte-se / fixa-se) na escrita. Apela ao registo da memória¹⁸ para se dizer como evocação de uma viagem no/pelo século XX, embora se intitule soldado do futuro. Na memória do *eu* poético, não há delimitação de tempo e espaço; ambos se misturam num único instante, transformado em instante poético, na sua poesia. A natureza aleatória das séries do *Poeta Militante* sugere que estas são anárquicas, não porque acabem num tumulto de sentidos incompreensíveis mas porque se recusam a impor uma ordem externa aos assuntos de que tratam ou desenvolvem e que partilham o mesmo instante de escrita. A concatenação dos textos que se sucedem é de natureza paractática e não hipotáctica. Por isso, a cronologia¹⁹ que funciona ao longo do *Poeta Militante* é ditada pela escrita, alicerçada na vivência dos acontecimentos da “instância produtora”²⁰ (Reynaud,

18 Sobre a importância da escrita como memorial, leia-se a seguinte transcrição de Gusdorf: “Les écritures fixent l’ombre portée de l’écrivain, ombre sans homme, et, devant la postérité, plus réelle que lui, puisqu’elle lui survit, et que désormais il n’existe que par elle” (1991:125).

19 “J. – Y. Tadié, ao abordar a questão do tempo na narrativa poética sublinha, porém, que este não se subordina a uma ordem cronológica empírica: «Il est évident que la chronologie du monde, *notre* chronologie, n’ordonne pas le temps du récit poétique. Son intervention aboutit à une double dislocation, du récit par les temps chronique, et du temps chronique par le récit. (...) l’ordre véritable, image du temps, est celui du discours, et le discours du récit poétique suggère la discontinuité» (Tadié, 1978 :99)” (citado por Reynaud, 2000:176).

20 Maria João Reynaud, na sequência do termo *produtor*, recupera para aquele que diz *eu* no texto a expressão: instância produtora. “O termo *produtor* é utilizado por P. Marcherey, tornando-se corrente para referir aquilo que se designa por *criação*. Lázaro Carreter observa que: «P. Marcherey (...)

→

2000:99), e é construtora do auto-retrato, guiando os leitores no seu percurso, como reconhece Rosa Maria Martelo:

O poeta militante auto-retrata-se enquadrado na paisagem do século XX, junto dos outros e ciente de que, quanto mais falar de si neste contexto, maior será, afinal, o poder de generalização da sua poesia. E o leitor, por sua vez, sabe também que a sinceridade é aqui uma figura e que essa “Verónica sangrenta de mim e dos tempos” apenas lhe apresenta uma certa imagem -de- poeta com a qual o poeta José Gomes Ferreira acabaria por ficar parecido (2004:25).

E o Poeta poderia ter escrito esta fórmula que Michel Beaujour apresenta como regra operatória do auto-retrato: “Je ne vous raconterai pas ce que j’ai fait, mais je vais vous dire qui je suis” (1980:9). Constrói, assim, uma imagem e correlativamente faces²¹ fiáveis da sua pessoa, em função da sua consciência e valores, pondo em relevo essa construção de si no discurso.

anatematiza el término *creador* para substituirlo por *productor* del texto y declara que todas las consideraciones sobre la subjectividad (en el sentido de una intimidad del artista, son por principio ininteresantes» (cf. F. Lázaro Carreter, 1990:22)” (citados por Reynaud, 2000:98-99).

²¹ “Kerbrat-Orecchioni redéfinit succinctement la notion de face comme «l’ensemble des images valorisantes que l’on tente, dans l’interaction, de construire de soi-même et d’imposer aux autres» (1989:156)” (citada por Amossy, 1999:14).

1.2. UM LEITOR EM BUSCA DE “ALGUÉM QUE VIVESSE POETICAMENTE”, O “POETA MILITANTE”

Para além desta entidade emissora, o texto literário demanda a sua leitura para se realizar em plenitude, implicando, por conseguinte, a presença de um leitor, como se depreende das palavras de Eco:

O texto está (...) entretecido de espaços em branco, de interstícios a encher (...) Antes de mais, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou económico) que vive da mais valia de sentido que o destinatário lhe introduz (...). Um texto quer que alguém o ajude a funcionar. (Eco, 1993:55)

A atitude do leitor é, como afirma Eco, a de auxiliador, desempenhando, por isso, de acordo com o mesmo autor um papel de activa cooperação (*ibidem*:53-70). Não o entenderá do mesmo modo o autor (textual) do *Poeta Militante* quando antepõe as epígrafes nos seus poemas (a requererem o trabalho do leitor) ou quando poeticamente confessa:

XXII

(as palavras)

Os sons pouco a pouco,

pedras alheias

na boca do sorriso,

tecem as teias que envolvem a terra e o céu.

Armadilha onde, de repente,
aparece inteiro na minha frente
alguém -outro - ninguém -tu
— eu. (Ferreira; 1990a:248)

O *eu* poético vai tecendo o seu poema com teias de proveniências opostas (céu e terra), reenviando para a multiplicidade de universos que o envolvem, e o texto quase se revela autónomo, pois a responsabilidade da construção é dos sons, que surgem como seres produtores. E, de súbito, sob a égide da revelação, surge o texto/ tecido/ armadilha que torna presente “alguém - outro - ninguém -tu/ — eu.” Todos estes pronomes estão em vez de nomes, deviam presentificá-los, mas desconhecemos os seus referentes. No entanto, esta enunciação paradoxal poderá ser interpretada/ esquematizada. “Alguém” tem existência poética e evoca o aparecimento de uma entidade, que afinal não é “ninguém”, mas já tinha sido “o outro”, talvez o autor empírico, do qual o *eu* é porta voz, e é também o *tu*, num encontro do *eu* com o leitor. Esta fraternidade singular define a relação que une o *eu* poético ao mundo, ao autor empírico e ao leitor. Sabemo-lo pelo destaque dado ao “eu”, que constitui o verso final e, assim, retoma anaforicamente todos aqueles que o antecedem. Sublinha-se, por isso, mais uma vez a teoria do auto-retrato, que tem de ser o rosto da diversidade. Daí que o sinónimo de texto, neste poema, seja “armadilha”, pois as muitas faces que vão aparecendo, inerentes ao dinamismo do auto-retrato enredam o *eu* e vão emaranhar o leitor. Com efeito, reconhece Rosa Maria Martelo:

É importante ter presente que, do ponto de vista da recepção, o auto-retrato labora não sobre o autor empírico mas sobre “uma entidade imanente ao texto”²² para compreender até que ponto esta forma de auto-representação se caracteriza por indistinguir cuidadosamente aquelas duas categorias, apresentando o autor textual numa tal relação de continuidade com o autor empírico que a fronteira entre ambos tende a tornar-se indecível para o leitor (Martelo, 2004:14).

Este facto acrescenta mais uma dificuldade na leitura do *Poeta Militante*, a associar àquela que aparece denunciada, no poema citado, através da utilização do termo “armadilha”. Requer-se, assim, uma atenção redobrada do leitor, até porque este foi avisado, ainda que implicitamente, pelo *eu* do autor textual, de que poderá ser um caminho aliciante mas perigoso. Por isso, o trabalho do leitor é determinante, como considera Maria Lúcia Lepecki:

A Viagem do Século Vinte em mim» significa «a minha viagem pelo século XX». De onde: a movimentação é pertença do *eu*, não do *outro*. Melhor ainda: a movimentação do outro (o século) só pode existir poeticamente (existir em contacto com o leitor, inclusivamente) porque o *eu se movimenta* para aquela movimentação dizer. Um novo e único espaço real se cria: o do discurso, onde *viajam* sujeito e objecto de fala, onde viaja inclusivamente o leitor, à procura de saber quem é o *eu* e quem é o *século* (1988:71).

²² Cf. Aguiar e Silva (1988:227).

São muitas as variáveis (por exemplo, “saber quem é o *eu* e quem é o *século*”, o que dificulta o encontrar da constante) e são muitas as encruzilhadas (“a movimentação do outro (o século) só pode existir poeticamente”, o que condiciona o encontrar do caminho) que nós, os seus leitores, temos de prever/ enfrentar no nosso papel de receptores dos textos de José Gomes Ferreira. Mas aceitamos o desafio e fazemos um pacto de leitura²³ com o autor textual, porque pretendemos ser instituídos como seus “leitores modelo de pleno direito” (Eco, 1995: 33), uma espécie de tipo ideal que o texto²⁴ não apenas prevê como colaborador, mas também tenta criar (Eco, 1995:15). Ao combinarmos três vontades (*eu* do autor textual / leitor/ texto), é nosso propósito sermos “[fiéis] às sugestões de uma voz que não diz explicitamente o que está a sugerir” (Eco, 1995: 118) e respeitarmos a vontade do texto, já que “o texto sabe e mostra que vem de alguém e vai para alguém e que nesse movimento se jogam relações complexas” (Buescu, 1998:25).

Ao longo do nosso trabalho, através de “passeios inferenciais”²⁵ pela poesia de José Gomes Ferreira, somos co-participantes na construção do *eu* do autor (textual) e do

²³ Cf. Lúcia Possari (1995, 477:482).

²⁴ Leia-se a este propósito Octavio Paz: “El poema es una obra siempre inacabada, siempre dispuesta a ser completada y vivida por un lector nuevo” (1992:192).

²⁵ “A estas saídas do texto (para a ele regressar carregados com um reservatório intertextual) chamamos passeios inferenciais. Se a metáfora é desenvolva, é precisamente porque se pretende salientar o gesto livre e desenvolto com o qual o leitor se subtrai à tirania do texto – e ao seu fascínio – para ir procurar-lhe saídas possíveis no reportório já referido. Mas o seu passeio é em princípio determinado e guiado pelo texto. (...) Esta última limitação não reduz a liberdade do leitor-modelo, mas sublinha a acção previsional que o texto procura exercer sobre as previsões do leitor” (Eco, 1993:126).

leitor modelo, visto que “o autor modelo e o leitor modelo são entidades que só se definem reciprocamente no decurso da leitura, de modo a que cada um deles cria o outro” (Eco, 1995:30).

Nesta osmose de cumplicidades,²⁶ ouçamos a “ Voz Única” ²⁷que clama nos textos de José Gomes Ferreira, certos de que:

As palavras são símbolos para memórias partilhadas. Eu uso uma palavra e o outro tem que ter alguma experiência do que a palavra quer dizer. De outro modo, a palavra nada significa (Borges, 2002:130).

1.3.NASCIMENTO POÉTICO

1.3.1. DAQUI HOUVE NOME ...

Na rua das Musas²⁸
onde nasci já aos gritos
(que nunca acordaram ninguém);

foi na rua das Musas
onde ainda hoje as fábricas fabricam lama

²⁶ Cf. Marcel Proust (1997 [1905]).

²⁷ Paula Morão (2000: 23) afirma que a *voz poética* é o eixo unificador da obra de José Gomes Ferreira, quer nos textos poéticos, quer nos textos em prosa.

²⁸ Cf. Francisco Mangas (2000).

nas lajes de granito
que jurei por ti, mãe,
tornar o sol menos imundo
com este grito:

«Poeta,
arranca a Chama
(isto é: o Frio)
que existe no fel
das raivas sujas
- e com ele
incendeia
o mundo.» (Ferreira, 1998:202)

Assim é anunciado, dramaticamente, na 1ª estrofe, um nascimento marcado pelos gritos que, desde a infância, se revelaram ineficientes. Esta inoperância dos gritos anuncia o que há-de aparecer – a dor causada pela falência (aparente ou real) de uma militância política / poética consubstanciada no grito e que vai moldar o percurso poético de José Gomes Ferreira. O advérbio de tempo “já” acentua esse carácter premonitório e introduz uma tensão, infirmada pelo discurso parentético, que vai acompanhar o fazer poético do sujeito da escrita – o desejo de que os seus gritos cumpram a sua missão e a constatação dolorosa de que esta não se cumpriu. O destino poético quase o antecedeu, pois o seu nascimento na “Rua das Musas” vaticinava, desde logo, essa entrada no mundo poético. O determinativo “das musas”, identificando “as senhorias” da sua rua, é já revelador da benevolência com que a Poesia recebe o sujeito poético. Ao viajar no tempo, desde o seu nascimento até ao

presente da escrita, o sujeito poético introduz, ainda, a temática da dor, que o vai preocupar poeticamente e constituir mais um núcleo estruturante da sua poesia. Foi ainda sob a protecção das Musas que enunciou a sua missão de “tornar o Sol menos imundo”, recorrendo, como confirma a apóstrofe “Poeta”, ao grito poético. Este, pronunciado pelo *eu* do poema, institui a responsabilidade de intervenção do poeta / da poesia, que será marcada pela violência, “arranca a Chama (...) incendeia o mundo,” e pela luz²⁹, sinónimo de esclarecimento, de erudição. É de acentuar o duplo entendimento do vocábulo “chama”,³⁰ que reenvia para “incêndio”, conotado com destruição, embora pressupondo a possibilidade de um renascimento das cinzas, e para “luz”, conotada com iluminismo e anunciadora do abandono do mundo das trevas e consequente entrada no mundo da claridade. Esta desmontagem do verso permite-nos afirmar que a acepção “incêndio” corresponderá a uma vontade do sujeito poético de intervir no real social. A Poesia é, neste contexto, encarada como uma intervenção, realçando o seu poder construtivo e que a aproxima do neo-realismo³¹. A acepção

²⁹ Cf. Chevalier et alii (1982:422).

³⁰ Esse duplo entendimento varia em função da abertura dos signos poéticos: “O que gostaria de comprovar é que não temos que nos comprometer com um significado, com qualquer um dos significados. Sentimos os poemas antes de adoptarmos uma, outra, ou ambas as hipóteses” (Borges, 2002:96).

³¹ Diz Eduardo Lourenço a respeito da estética neo-realista: “A coerência ideológica, a fidelidade, a combatividade, o gosto pela liderança, a audácia, a capacidade de provocação ou resistência são por isso inerentes à personalidade saliente de uma geração, cuja tomada de consciência se articula em volta de um projecto ideológico quando este não é mera aventura juvenil sem amanhã, mas visão e realidade actuante na mais concreta das histórias. (...) É a exemplaridade militante que constitui o essencial da armadura ética e que conta para a definição de uma tal personalidade” (1983:88).

“luz”, ao tornar presente a importância do saber e, ao mesmo tempo, da inspiração, enfatiza um conceito de Poesia mais abrangente, menos circunscrito a uma época, e atribui ao Poeta o papel de tornar vivas a cultura e a palavra. Actualiza-se o conceito de Poesia – inspiração, contido no vocábulo “luz”, e já presentificado pelas “Musas”, espectadoras do nascimento do poeta³². A apologia de uma acção inflamada, infirmada pelo discurso metafórico, acentua o desalento presente e a confiança na poesia, enquanto forma de atenuação da dor reinante. A associação do mundo da luz ao mundo poético confere à Poesia de José Gomes Ferreira o estatuto de criadora de verdades poéticas. Assim, a sua intervenção no real vai ser feita através da criação do real poético que não coincide com o real quotidiano, embora este seja “a matéria cantável”, transformada pelo poder mágico da palavra. A coincidência entre a confissão e o real é, por isso, algo de construído pela estratégia vocabular.

1.3.2. DAQUI HOUVE POETA...

Uma *Cédula de nascimento poético*³³ enriquece esse momento de nascer.

Enquanto me ensinavam
a exactidão de desenhar a bilha verde
para a minha boca
de não ter sede...

³² Na sua obra *Íon*, Platão afirma: “Com efeito, o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão” (2000:51).

...no papel que via?

Uma bilha torta

onde apodrecia

a água para a outra boca,

a secreta

de sede intacta

no fundo da saliva

E foi assim que me fiz poeta.

Com esta exactidão inexacta. (Ferreira, 1998:40)

Esta “cédula” atesta o estatuto de poeta, reenviando para o carácter duplo deste estatuto: um Poeta que se quer do real, mas incomodado pelas interferências constantes do mundo subjectivo. Esta interpenetração dos dois mundos constitui uma das estruturas noéticas do mundo lírico de José Gomes Ferreira. A duplicidade referida é ilustrada, no poema citado, pela oposição das bocas: “para a minha boca/ de não ter sede...” e “a água para a outra boca”. Estas evocam duas realidades diferentes, uma mais objectiva, que se relaciona com o beber da realidade e a outra, a “secreta”, que aguarda vez para ter voz, sendo ainda aquela com a qual o *eu* do poema vai saborear a realidade à sua maneira e assim se fazer poeta. Esse estatuto permitir-lhe-á comunicar aos outros as suas interiorizações do real.

³³ O itálico é nosso.

O nascimento atestado pela cédula é ainda marcado pelo signo da água, presente nos lexemas “bilha” e “sede”, que, à imagem de “boca”, são recorrentes no poema, ligando-se a cada uma das simbologias da “boca” que o sujeito poético convoca. É esta convivência, algo conflituosa, entre as duas bocas, evocadoras, respectivamente, do mundo real e do mundo poético, que preside ao nascimento do Poeta para a poesia. Mais uma vez, associada ao seu nascimento, surge uma tensão que vai pautar toda a sua produção poética – a combinação mundo real / mundo poético.

Não foi só pela mediação da sua entidade poética que José Gomes Ferreira nos falou do seu despertar para a poesia. Por isso, antes de entrarmos no seu Universo Poético, como o autor não gosta que se escarafunche na sua vida, no anedótico do seu passado pessoal, tão distante e desfeito (cf. Ferreira, 1991b:14)³⁴, e havendo necessidade de conhecer alguns passos seus,³⁵ para entendermos a sua produção poética, vamos deixar que seja o próprio a guiar-nos no seu percurso poético e até social:

Graças a esse arquivo íntimo (que tenciono queimar antes de morrer) posso hoje seguir com minúcia de mudez indiscreta a evolução surda do meu sonho literário (*ibidem*: 99)

³⁴ Cf. pág. 33 do presente trabalho, onde se faz referência ao pacto que estabelecemos com o autor.

³⁵ Esta necessidade de conhecer traços biográficos de um autor é realçada por Maria João Reynaud (1993:233) ao referir que Philippe Lejeune pega utiliza casos de autobiografia e de diário íntimo para detectar traços específicos que, ao nível da génese, permitem definir especificidades na relação do *eu* com a linguagem.

Ao lermos com minúcia indiscreta o arquivo que o autor afinal não queimou e até conservou, apercebemo-nos de que são diversos os textos em que ele reflecte sobre a escrita poética. Entre eles, *A Memória das Palavras* constituiu mesmo uma confissão muito significativa e documentada relativamente aos momentos fundamentais da construção do seu universo de criação poética, o que é visível no passo seguinte:

Cuido não andar longe da verdade se afirmar que a minha aventura poética começou aí por volta de 1908, tinha eu os meus oito anos no dia em que reparei (ou procedi como se reparasse) na existência das palavras extraídas da vaza algarviada comum por homens estranhos, incumbidos da missão especial de dizerem o que mais ninguém ousava (Ferreira, 1991b:11).

E confirmado pela seguinte constatação:

...a revelação das palavras e a acção de separá-las dos sons agrestes, encavalitados, torpes, com que os bichos diários se entendiam nas práticas mediócras do quotidiano das ruas e da escola, constituiu o primeiro movimento importante da minha Aventura Poética (*ibidem*:13).

Ao experimentar uma relação com a linguagem diferente daquela que era a permitida pelo uso quotidiano, José Gomes Ferreira assiste, deslumbrado, a uma revelação que tão precocemente o envolveu e assume a experiência de Valéry, assim anunciada:

A linguagem poética é excesso não apenas porque excede a linguagem do dia-a-dia, porque aponta para além dela, nela, mas sobretudo porque a sua tarefa, ao contrário da linguagem corrente, que consiste em desvanecer-se como tal depois de cumprido o

propósito da compreensão, está sempre por cumprir isto é, excede o seu poder (1995:18).

Esta consciência de uma coexistência de linguagens foi poeticamente evocada por Almada Negreiros:

Há palavra que fazem bater mais depressa o coração – todas as palavras – umas mais do que outras, qualquer mais do que todas. Conforme os logares [sic] e as posições das palavras. Segundo o lado d’onde se ouvem – do lado do sol ou do lado onde não dá o Sol (Almada Negreiros, 1993:20).

A descoberta dos virtuosismos da linguagem e das potencialidades das palavras, segundo as suas infinitas combinações, foi a responsável pela entrada de José Gomes Ferreira no mundo encantado da poesia, a que associou outra arte – a música. O poeta escreve:

Aos 5 anos já sabia ler – dizem. Aos 7-8 anos comecei a fazer os primeiros versinhos (deviam ser frescos!). A minha aprendizagem musical também se iniciou por essa altura. Lembro-me de que mal soube juntar as notas peguei numa pauta e escrevi no alto da página: **Sinfonia Lusitana** (Citado por Torres, 1990: 124).

Este despertar conjunto para a música e para a poesia, marcou, ainda que inconscientemente, a produção poética de José Gomes Ferreira. A seguir ao poema -tese *Viver sempre também cansa*, confirmação oficial da sua voz poética, surge a primeira série do *Poeta Militante*, intitulada *Melodia*, numa vontade explícita de associar ao

mundo da poesia o universo da música³⁶, associação que se produz já no fim do século XIX, a partir do Simbolismo, a que Borges se refere no passo a seguir transcrito:

Walter Pater escreveu que toda a arte aspira à condição da música. A razão óbvia (falo como leigo, evidentemente) seria que, em música, forma e substância não podem ser separadas. Uma melodia, ou qualquer trecho musical, é um desenho de sons e pausas que se desenrola no tempo, um desenho que não me parece que se possa rasgar. A melodia é apenas o desenho, as emoções que lhe deram origem e as emoções que ela desperta (2002: 90).

Embora este interesse pela música acompanhe José Gomes Ferreira, ao longo do seu processo criativo³⁷, a sua arte, como nos confessa, é a poesia:

Em 1918, (...) desisti da Música, (...) precisaria de me entregar a estudos severos que iriam perturbar o jorro principal da minha vocação (emprego esta palavra pela primeira vez) marcada desde os calções da infância: a Poesia e a Literatura. E a Poesia, essa não desejava eu sacrificar por coisa alguma deste mundo (Ferreira, 1991b:17).

Contudo, o ano que marcou o abandono do trabalho efectivo e contínuo no mundo da música aparece associado ao deslumbramento pela figura do poeta:

³⁶ Ao longo do *Poeta Militante*, o vocábulo “melodia” aparece oito vezes no primeiro volume, sete no segundo e uma no terceiro.

³⁷ Cf. a compilação de textos de José Gomes Ferreira sobre a música realizada por Raul Hestnes Ferreira e Romeu Pinto da Silva (2003).

(...) recordo de mim mesmo há 50 anos e me revejo de bibe e calção, hesitante e lírico, já com o sonho da poesia entranhando na pele, convencido de que não havia destino mais belo do que ser poeta — a que liguei sempre teimosamente a ideia de missão (Ferreira, 1977:171).

Foi também nesse ano que publicou *Lírios do Monte* e, passados mais três, em 1921, editou *Longe*. Estes dois livros, assinados Gomes Ferreira (ainda sem o José), serão posteriormente repudiados pelo autor:

Nos próprios *Lírios do Monte*, recolha insossa desse momento desbussolado, paira a inequívoca simpatia pela novidade, embora expressa com timidez de menino que teme pisar o risco (*ibidem*:33).

De resto, esse repúdio já existia inconscientemente na cabeça do seu autor, no momento de intitular o *Longe*:

Chamar-se-ia *Longe*. (...) E devagarinho, no fluir pausado dos dias mortos e das semanas iguais, no desdobramento monótono do papel de forrar casas dos meses idênticos, foi-se tornando cada vez mais consciente a deliberação inexpressa de não voltar a arrojear versos para o Chiado que não correspondessem à dor e à verdade cruel dos meus abismos e espinhos (*ibidem*:73).

Continuava longe daquilo que desejava poeticamente. Por isso, o autor empírico recusou o *eu* do autor textual dos dois primeiros livros de poesia. O repúdio consumou-se literariamente e originou um interregno poético, isto é, o poeta concedeu

a si próprio uma licença de longa duração. Foi na viagem para a Noruega, quando ia assumir o seu lugar de cônsul em Kristiansund, que foi revisitado pela poesia.

1.3.3. RENASCIMENTO POÉTICO

(A Poesia e a Vida saíram do mar.)

Foi aqui,
nas tempestades do Mar da Mancha,
perdida no alarme
do labirinto de palavras cegas
a imaginarem-se rainhas.

Foi aqui,
aos tombos do sol agreste
das bocas noruegas
que tu, Poesia,
finalmente vieste
procurar-me
- vem de novo, vem! -
no suor das palavras verdadeiramente minhas
a quererem tornar-se de ninguém. (Ferreira, 1998:222)

A água, que marcou o seu nascimento poético, esteve igualmente presente no seu renascimento. O mar é o ventre materno de onde a Poesia e a Vida saíram. Esta Mãe comum institucionaliza uma relação familiar entre estas duas entidades, estabelecendo entre elas uma irmanação. A relação de irmandade é anaforicamente reafirmada pelo sujeito poético na expressão: “Foi aqui”, que transporta o passado para o presente,

situando-o num espaço marítimo, como prova o deíctico espacial “aqui”, expandido por “ nas tempestades do Mar da Mancha”. Esta explicitação anuncia, desde já, uma poesia combativa e violenta, fruto do meio em que surgiu, e ainda uma poesia à procura da sua voz, pois encontra-se “ perdida no alarme/do labirinto de palavras cegas”. Esta poesia detentora de uma forte relação de intimidade com o *eu*, certificada pelo deíctico pessoal “tu”, há muito era esperada: “finalmente vieste”. Veio do mar – que é símbolo da dinâmica da vida e lugar de renascimento³⁸ – e das bocas, identificadas com a abertura por onde passam o sopro, a palavra e o alimento³⁹. E assim se completa este renascimento, com a implicação do mar, fonte da poesia, e da boca, o seu canal da transmissão, metonimicamente representativa da palavra.

No segundo momento do poema, o sujeito poético retoma o tempo presente, abandonando a recordação do momento mágico, e suplica à Poesia para que o visite de novo, servindo-se da reiteração da forma imperativa “vem”, associada ao verbo “procurar”, que confirma a ideia do poeta escolhido, daquele que

vive a sua exigência de plenitude como um retorno à origem, a esse momento mítico em que a linguagem se diluía na realidade das coisas e não era apenas o sinal do que nos separa delas. Momento utópico: mas a literatura é a linguagem como utopia. A palavra poética é sempre palavra original (mas ferida dessa morte onde o sentido se

³⁸ “Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informais e as realidades formais” (Chevalier, 111:439).

³⁹ A boca é o símbolo do poder criador e, muito particularmente, da insuflação da alma. “Órgão da palavra (verbum, logos) e do sopro (spiritus), simboliza também um grau elevado de consciência, uma capacidade organizadora através da razão” (ibidem:122).

institui), porque nela tem origem o reino da liberdade que na brancura lisa da sua voz a cada instante claramente se anuncia (Coelho, 1968:315).

José Gomes Ferreira encontrou a palavra poética, porque encontrou a palavra original, e viveu esse momento epifânico, de acesso ao reino poético, que vai dar a conhecer quer pelo canto, pela voz, pela melodia, quer pelo silêncio ou até pelo grito, usando, nesta circunstância, preferencialmente, o discurso injuntivo.

À imagem do nascimento, também o renascimento foi trabalhado nos seus livros de memórias:

Fiquei sozinho (...) E então — ó milagre da solidão vencida! — Tu vieste (...) Tu, visão da minha Poesia. (...) Tu. Mortal — repito — como eu. Feita de terra, sêmen, silêncio de gritos, piedade, suor, ódio, amor, ira. Amassada em lama. (...) Tu. Mortal como eu, José Gomes Ferreira, futura máquina de carimbar declarações de carga. (...) Mar da Mancha. Vento. Terror. Morte. Solidão. Não me fujas, Poesia!” (Ferreira, 1991b:120)

Esta procura da voz poética e a epifania do seu encontro, em pleno mar, traz-nos à memória *Haroun e o Mar de Histórias*, um romance de Salman Rushdie que narra a visita mítica do filho de um contador de histórias ao “Mar dos Fios da História”. Rachid, o Mar de Ideias, era um grande contador de Histórias. O filho Haroun perguntava-lhe muitas vezes de onde vinham essas histórias, recebendo como resposta uma afirmação misteriosa: “vêm do Grande Mar de Histórias (...) Eu bebo as quentes águas das histórias (...) mas para as recebermos temos de ser assinantes” (Rushdie, 91:13). Contudo, um dia, o fornecimento dessas águas foi repentinamente cortado: a mãe de Haroun abandonou Rachid e este deixou de produzir. Haroun saiu em busca

da água que sempre alimentara o poder narrativo de seu pai e descobriu que esta entrava por uma torneira invisível através de um “processo demasiado complicado para explicar” (*ibidem*: 46). Encontrou Iff, o Génio da Água, que vinha do Mar das Correntes de Histórias, e pediu-lhe que o levasse até esse Mar. Ao chegar lá, Haroun reparou que havia muitas correntes de cor diferente que se entrelaçavam (cada fio era uma história), formando uma tapeçaria líquida onde se encontravam as histórias inventadas e as histórias por inventar. A forma fluida determinava que as histórias gozassem da capacidade de mudar, de se transformarem em novas visões de si mesmas, de se combinarem originando novas histórias. (...) “Assim, ao contrário de uma biblioteca de livros, o Mar das Correntes de Histórias era muito mais do que um depósito de histórias. Não era uma coisa morta, era uma coisa viva.” (Rushdie, 91:55)

Foi esta bela imagem do Mar das Histórias, que evoca a criação como um processo complexo, em que a indefinição dos limites do mar e o emaranhado dos fios ilustram a origem das poéticas e a dificuldade de encontrar o ponto inaugural, o signo originário da obra, que transportamos para a nossa reflexão sobre José Gomes Ferreira. Embora conscientes de que o processo de criação é complexo e que muitos momentos de experimentação mental não chegam a ser registados, o estado de permanente metamorfose ou transformação que caracteriza a criação coloca em discussão a própria noção de génese de ponto inaugural.

Contudo, com José Gomes Ferreira, a nossa tarefa está facilitada, pois o autor marcou o seu (re) nascimento poético, com o poema *Viver sempre também cansa*, elegendo-o como porta de entrada oficial no mundo da poesia verdadeira.

1.3.4. OFICIALIZAÇÃO DO RENASCIMENTO POÉTICO

Viver sempre também cansa!

O sol é sempre o mesmo e o céu azul

ora é azul, nitidamente azul,

ora é cinzento, negro, quase verde...

Mas nunca tem a cor inesperada.

O mundo não se modifica.

As árvores dão flores

folhas, frutos e pássaros

como máquinas verdes.

As paisagens também não se transformam.

Não cai neve vermelha,

não há flores que voam,

a lua não tem olhos

e ninguém vai pintar olhos à lua.

Tudo é igual, mecânico e exacto.

Ainda por cima os homens são os homens.

Soluçam, bebem, riem e digerem

sem imaginação.

E há bairros miseráveis sempre os mesmos,
discursos de Mussolini,
guerras, orgulhos em transe,
automóveis de corrida...

E obrigam-me a viver até à Morte!

Pois não era mais humano
morrer por um bocadinho,
de vez em quando,
e recomeçar depois,
achando tudo mais novo?

Ah! Se eu pudesse suicidar-me por seis meses,
morrer em cima dum divã
com a cabeça sobre uma almofada,
confiante e sereno por saber
que tu velavas, meu amor do Norte.

Quando viessem perguntar por mim,
havia de dizer com teu sorriso
onde arde um coração em melodia:
«Matou-se esta manhã.
Agora não o vou ressuscitar
por uma bagatela.»

E virias depois, suavemente,
velar por mim, sutil e cuidadosa
pé ante pé, não fosses acordar
a Morte ainda menina no meu colo... (Ferreira, 1990a:37)

O primeiro monóstico funciona como um mote que vai ser microglosado ao longo das diferentes estrofes e macroglosado no decurso de toda a obra poética de José Gomes Ferreira, como constataremos.

No primeiro momento, o sujeito poético faz uma caracterização do mundo pondo em relevo a monotonia reinante, até na natureza e lamentando a ausência do surpreendente.:

O sol é sempre o mesmo e o céu azul
ora é azul, nitidamente azul,
ora é cinzento, negro, quase verde...
Mas nunca tem a cor inesperada.

Essa monotonia é salientada pela reiteração do advérbio de tempo “sempre”, que linguisticamente a confirma, intensificando-a. Essa função é compartilhada com o demonstrativo “mesmo”. A estratégia da negação e o campo semântico da unissonância são também formas usadas para, mais uma vez, denunciar a rotina vigente. A monotonia reinante estende-se aos homens, como confirma a tautologia “Ainda por cima os homens são os homens.”

Face a um mundo tão denso, tão sem abertura, é necessário agir. Esta ideia aparece desenvolvida na segunda parte do poema, associada a um afastamento do *eu* face aos

outros, que aceitam o *status quo*, garantindo-o até à Morte. O *eu* do poema tem uma proposta que passa pela vivência de micromortes (com minúscula por oposição à Morte maiusculada) que permitisse uma ressurreição que corresponderia a um renascer, atitude tão ao gosto do sujeito poético.

Este poema, que abre o mundo poético de José Gomes Ferreira, aglutina em si a problemática que enforma a sua poesia – descrição do século XX (acontecimentos históricos, políticos, culturais e histórias do quotidiano), prototipicamente representada pela estrofe:

E há bairros miseráveis sempre os mesmos,
discursos de Mussolini,
guerras, orgulhos em transe,
automóveis de corrida...

para levar a uma mudança, ainda que difícil, simbolicamente anunciada pelo par morrer/recomeçar, reiterado ao longo da segunda parte do poema. Está dado o tom que presidirá à sinfonia poética escrita por José Gomes Ferreira e por ele se antevêm as tensões que pulsam na sua poética – o *eu* (inconformado) que se destaca dos outros (conformados); o real atrofiante *versus* o inusitado; as tragédias do mundo e o amorfismo dos homens. Escreve António Ramos Rosa:

A poesia de José Gomes Ferreira é uma permanente contestação do real ou, antes, da aparência a que chamamos realidade. Contestação da sua mecânica feroz, do seu artificialismo absurdo, do seu não-sentido, da sua falta de imaginação (1986:8).

E José Gomes Ferreira confirma:

O que mais admiro nos homens (e o que neles mais me desgosta também) é a extraordinária capacidade de resistir à *monotonia da realidade* (...) uma das mais transcendentais missões sociais de Arte seria essa luta contra a monotonia, (que concede aos homens a faculdade de transformar a natureza, modificar as leis eternas, pôr tudo do avesso e dar um pouco de férias revoltas ao tédio organizado em que vivemos (Ferreira, 1977:29).

Também na escrita deste poema já sentimos, ainda que timidamente, laivos das encruzilhadas estéticas que se intersectam na estética gomes ferreiriana: o neo-realismo, na denúncia das injustiças sociais; o presencismo, no destaque dado ao inconformismo do *eu*; e até o surrealismo, nas comparações inusitadas, “As árvores dão flores/folhas, frutos e pássaros/como máquinas verdes.” e na fuga ao real “a lua não tem olhos/e ninguém vai pintar olhos à lua.”

E aparecem a poesia poderosa, aquela que é capaz de fazer revolução e o poeta interventivo, aquele que é capaz de responder a esse desafio.

E a dúvida que se mantinha no fazedor de poesia – “A dor de saber se sou poeta” – (Ferreira, 1991:15), foi aliviada em Maio de 1931, como confessa:

Na noite de 8 de Maio de 1931, num segundo andar da Rua Marquês de Fronteira, encontrei, finalmente, a expressão autêntica do poeta autêntico, há tanto procurada! (...) Escrevi dum jacto e quase sem emendas o poema Viver sempre também cansa! (...) Pouco depois aparecia na Presença. E assim entrei no âmbito da chamada Poesia Modernista. (...) E para marcar bem, para separar bem o novo do antigo poeta, acrescentei sub-repticiamente ao Gomes Ferreira, com que assinara os *Lírios do Monte* e as duas edições do *Longe*, o meu nome próprio: José! Passei a ser José Gomes Ferreira.

(...) Iniciei a minha carreira de poeta, a que mais tarde chamei de poeta militante.

Escrevi principalmente para a gaveta (citado por Torres, 1990:127-128).

Gomes Ferreira morreu, viva José Gomes Ferreira. Ao associar o nome próprio aos seus apelidos, o poeta anuncia que a sua ressurreição poética terá um carácter intimista (o nome próprio é sinal da individualidade⁴⁰) E deparamos com o surgimento do homem novo (José Gomes Ferreira) e a consequente morte do homem velho (Gomes Ferreira). E é com o nome de José Gomes Ferreira que publica o seu primeiro livro de poesia, após o seu renascimento poético:

Nesse Verão, [1945] como lhe constasse que eu ainda não tinha encontrado poiso no campo para convalescer, Fernando Lopes Graça propôs-me:

- Venha comigo para o Senhor da Serra, perto de Semide... (...)

Combinou-se tudo e, no princípio de Setembro, cheguei ao Senhor da Serra, após a escalada da Trémoa com a menina Susaninha, filha da Sr^a Rosinha, à frente, de mala à cabeça...A mala onde eu metiera à pressa algumas mão – cheias de poemas extraídos do porão de palavras do meu navio em busca de naufrágio total. (Ferreira, 1991b:181-182).

⁴⁰ “*Nomina sunt consequentia rerum*, diziam os da meia-idade (...). E a maior parte dos modernos continua a dar-lhe [s] razão, chamem-se eles Wittgenstein – para quem o nome define o objecto (...) e o objecto (...) é a definição do nome –, ou chamem-se João qualquer coisa, até mesmo Searle – que, inicialmente sensível ao sem-sentido dos nomes, acabou por admitir que uma das características da pessoa é ter o nome que tem” (Saraiva, 1986:27-28).

Será neste espaço privilegiado que José Gomes Ferreira iniciará o processo de organização da sua produção poética:

E, ali mesmo, no Senhor da Serra organizei a primeira série com o título de **Província**. Quando voltei para Lisboa nunca mais larguei as gavetas, a classificar o passado, ao mesmo tempo que não deixava de rabiscar papelinhos e mais papelinhos. Durante esse trabalho de classificação descobri que toda a minha poesia acompanhava o correr dos tempos e era como que uma reacção e comentário poético do que se passara nos últimos anos no mundo (no mundo de fora e no meu, de dentro): amores, revoluções, férias, idas à praia, guerra, angústias, alegrias, problemas, pontapés nas pedras, uma vizinha de “eléctrico”...afinal que era eu senão um Poeta Militante de Poesia, claro)? (Citado por Torres, 1990:129-130).

1.3.5. O NASCIDO/O RENASCIDO – CONSTRUÇÃO DA TEORIA DO POETA MILITANTE

Na sequência do trabalho organizativo no Senhor da Serra, em 1948, publica *Poesia I*, já a pensar na expressão Poeta Militante:

nessa ocasião já havia arquitectado viga por viga, pedra por pedra, tijolo por tijolo, a teoria do *Poeta Militante*, título com que em 1947 baptizei o conjunto dos meus Diários em verso escritos ao longo de 15 anos de gaveta. Não o mantive (chegou a estar impresso) para evitar que se gerasse qualquer equívoco de restrição provocado pelo termo militante por demais ligado à ideia de actividades políticas e religiosas. Quando em boa verdade eu escolhera a expressão Poeta Militante (militante da poesia total) exactamente convencido do contrário: de que assim dilatava a matéria cantável (Ferreira, 1991b:153).

Quando explica a escolha deste título, José Gomes Ferreira prevê a conotação política que lhe vão atribuir, pelo que o substitui, inocuamente, pelo título *Poesia I*, embora, e as palavras citadas são dessa realidade testemunho, adivinhando as futuras críticas, salvasse a sua posição estética ao explicitar o seu conceito, associando-lhe um complemento determinativo, “ (militante da poesia total)”. Ainda que tenha guardado na gaveta a sua primeira escolha, não deixou de ter sempre presente a teoria a ele subjacente:

Aos poucos e poucos fui modelando a concepção do Poeta Militante Ideal (de que eu não passava dum parco escorço- anseio), misto de cavaleiro andante, profeta, jogral, vate, bardo, jornalista, comentador à guitarra de “grandes e horríveis crimes”, etc., até que um dia talvez venha a ser mantido pelo Estado para cantar em liberdade plena, inclusive (que sonho!) os seus protestos líricos contra as limitações tirânicas do próprio Estado. Em resumo um homem que cumprisse apenas o ofício natural da sua missão de reagir poeticamente durante a vida (Ferreira, 1991b:157).

Ao explicitar a concepção de “Poeta Militante Ideal”, José Gomes Ferreira socorre-se de uma multiplicidade de termos que, neste contexto, funcionam como hipónimos dessa entidade superordenada. O **cavaleiro andante** evoca o sonho e a luta inglória, mas determinada, por ideais; o **profeta** é aquele que fala em nome de alguém⁴¹, com o **jogral**; José Gomes Ferreira viaja até à Idade Média, lembrando aqueles que ganhavam

⁴¹ Talvez esse alguém corresponda à voz daqueles que “o chamam da Margem da Voz Rouca” (Ferreira, 1990a:339).

a vida divertindo o público, cantando, tocando, brincando; com o **vate** visita a antiguidade clássica e retoma a ideia do poeta adivinho; ao evocar o **bardo** distingue, na cultura celta, aquele que cantava os feitos dos heróis; quando traz para o seu texto a figura do **jornalista**, faz memória de uma das suas profissões e destaca o carácter diarístico e informativo dos seus textos; o **comentador à guitarra de “grandes e horríveis crimes”** lembra aqueles homens que andavam pelas ruas e cantavam, em verso, as tragédias do dia, a quem, no Brasil, chamam repentistas. Desta pluralidade surge a singularidade – o “Poeta Militante Ideal”, que o *eu* poético, explicitamente, assume no poema XXVI da série *Cinzas*:

(...) eu, o poeta militante,
Que por ódio à dor que se mascara
Desci do meu mirante
E vim para a rua de lágrimas na cara. (Ferreira, 1991a: 119)

E “o poeta militante” surge como aposto do *eu* que é movido pelo horror à hipocrisia. Permitimo-nos, neste momento, sublinhar o alcance social e poético do poeta militante. Face ao mundo que o rodeia, o poeta sente uma incoincidência: “Porque não nasci no mundo / que trago dentro de mim?” (Ferreira, 1990:159) e encontra na militância poética um caminho para a construção de uma coincidência. Será o caminho ideal ou somente o caminho possível? Será a poesia capaz de intervir socialmente? Sobre esta valência ou não valência da poesia, diz Ramos Rosa:

A poesia diz sempre mais do que diz, diz outra coisa, mesmo quando diz as mesmas coisas que o resto dos homens e da sua comunidade. Eis a razão por que o poeta nunca pode servir. Ortodoxia e poesia são incompatíveis. Mesmo servindo, não serve;

militante embora – de nenhum modo se pretende aqui invalidar tal posição – é, sobretudo, a poesia que ele serve, se é poeta. E só desse modo serve a humanidade. Neste sentido toda a poesia é militante (Ramos Rosa, 1962:22).

E José Gomes Ferreira serve a humanidade: vagabundeando pelas ruas⁴², participando em tertúlias nos cafés, viajando a pé ou de eléctrico pela cidade, deixando-se envolver pelos acontecimentos históricos, recolhe um manancial de informações desse mundo que o rodeia, o qual devolve ao mundo, após uma interiorização sociopoética, no seu *Poeta Militante*.

1.3.6. O NASCIDO/O RENASCIDO – INSPIRADO OU CONSTRUTOR?

José Gomes Ferreira foi visitado pela poesia e disse-nos: “Escrevi dum jacto e quase sem emendas o poema *Viver sempre também cansa*”, o que nos evoca a sua face de poeta inspirado, mas, numa leitura que faz desta afirmação, Fernando J. B. Martinho descobre também o seu lado laborioso:

Quer isto dizer que o que se apresentava como fruto da inspiração, do delírio da entusiasmo, e assim aproximava o poeta dos profetas e dos adivinhos inspirados, era em larga medida o resultado de um lento processo de maturação, de um paciente/impaciente exercitar da mão, em suma, de um fazer, de um produzir, como, aliás, a etimologia de poeta não deixa de lembrar (1986: 39).

⁴² “Caminhar é decifrar linguagens mudas que unificam os objectos e permitem o encontro do caminhante consigo mesmo, ainda que nesse movimento acabe por deixar a nu as suas contradições” (Carmo, 2002:54).

A construção do auto-retrato no *Poeta Militante* assenta numa duplicidade⁴³ que o autor atribui a si mesmo – o que emerge é produto de uma revelação, que se manifesta espontaneamente, e é produto de uma construção.

Embora as actividades do emissor do texto literário e do escritor sejam frequentemente designadas como criação e criador, respectivamente, a denominação de criação poética para tal actividade e a sua valorização acompanham as diferentes teorizações literárias (ou poéticas). Se no Romantismo foi um termo de eleição:

...com a erecção da poesia em valor absoluto, o conceito de criação poética transformar-se-á de então em diante, numa verdade e num lugar-comum da teoria e da crítica literárias (Aguilar e Silva, 1988:209),

no século XX, pelo contrário, foi desvalorizado, e até abandonado, sendo substituído pelos conceitos de construção, no formalismo russo, e de produção, nas teorias de influência marxista e freudiana, na semiótica e ainda em autores que, aceitando uma concepção intelectualista da poesia, procedente da estética do classicismo subscreviam a posição de Paul Valéry:

⁴³ José Gomes Ferreira, confirmando o epíteto com que se auto-denomina poeta da encruzilhada – combina as duas posições: a de poeta inspirado – “Mas se me permitem lamentar, lamentarei, que a palavra inspiração esteja fora de moda. Era cómoda. Pouco explicativa, é certo, mas exprimia rapidamente o primeiro jacto da poesia que continuamos a não explicar, nem queremos talvez” (Ferreira, 1975:178), e a de poeta construtor – “porque no fundo inspiração talvez não seja mais do que a construção mais ou menos rápida, de um sistema ou de uma armadilha de palavras que nos prende e nos liberta” (*ibidem*:179).

Quanto a mim, que sou, confesso-o, bastante mais atento à formação ou fabricação das obras do que às próprias obras (...) vejo [no poeta] construir-se um agente, um sistema vivo produtor de versos (1995:74).

Estes proclamavam a primazia do labor ou trabalho sobre materiais, recuperando, dessa forma, para a poesia a ideia do fazer-*poiein*. Na leitura que faz da *Poética* de Aristóteles, Dolezel mostra que aquele entende a poesia como arte [*technè*], “cujo princípio reside no produtor e não na coisa produzida” (Dolezel, 1990: 30).

Historicamente, houve uma deslocação da centralidade, no mundo poético, do conceito de inspiração para o conceito de construção. Mas tal não significa que se tenha perdido a identidade de cada um deles ou que um dos pólos se tenha anulado. Paul Valéry conta um episódio, vivido por si, em que ilustra as diferenças entre os dois conceitos, sem privilegiar nenhum deles:

(...) o estado ou a emoção poética, mesmo criadora e original e a produção de uma obra.(...) Fui repentinamente *tomado* por um ritmo (...) como se alguém se servisse da minha *função de viver*. Surgiu então um outro ritmo a combinar-se com o primeiro; (...) isto combinava o movimento das minha pernas com já não sei que canto que murmurava, ou antes, que se murmurava *através de mim*. (...) Ao cabo de uma vintena de minutos o prestígio desvaneceu-se bruscamente, (...) porque vos contei eu isto? Para pôr em evidência, a diferença profunda que existe entre a produção espontânea da nossa sensibilidade – e a fabricação das obras (Valéry, 1995:67).

Também José Gomes Ferreira está atento à voz que “só os poetas ouvem” (Ferreira, 1990a:47), revelando-se um poeta escutador e realizando a concepção clássica do poeta como *medium*, que ouve a voz e a interpreta para a dar ao mundo, através da palavra:

Tudo começa na boca

- ao princípio era o verbo -

Combinação de palavras com o sangue. (Ferreira, 1998:324)

À imagem do Deus Criador, assim se concebe o poeta. Parodiando a reflexão bíblica “ No princípio era o verbo (...) E o Verbo se fez carne e habitou entre os homens⁴⁴”, podemos estabelecer o paralelismo seguinte: na poesia, no princípio era a carne (autor empírico) que se fez verbo (através das palavras do *eu* do seu autor textual). O *eu* do autor textual é uma incarnação do poder da palavra. Mas as palavras estão tão gastas e banalizadas, que o surgimento da poesia requer alguém avalizado para o ofício da sua depuração:

Com estas palavras tão roídas

por toda a gente

- como querem que eu faça

poesia só minha,

de sangue inocente. (Ferreira, 1998:88)

As palavras devem ser trabalhadas para que cumpram a sua missão. Há sangue inocente e as palavras estão tão gastas que não há força poética⁴⁵ que as consiga dar ao

⁴⁴ Cf. Evangelho de S. João, capítulo I, versículos 1 e 14.

⁴⁵ “ (...) a matéria prima com que labora o poeta é, em última instância, formada de *palavras*, e não de *coisas*, donde a impossibilidade de participar, de intervir na realidade, seu ideal maior, sempre acalentado” (Moisés, 1973:81).

mundo. É preciso um grande labor⁴⁶ do poeta para dizer a dor dos outros e ser ouvido. José Gomes Ferreira tem de tal forma consciência da sua missão que estas palavras poderiam ser suas:

Todas as coisas preciosas que se encontram na terra, o ouro, os diamantes, as pedras que serão lapidadas, encontram-se nela disseminadas, semeadas, avaramente escondidas numa quantidade de rocha ou de areia, onde o acaso por vezes as faz descobrir. Essas riquezas nada seriam sem o trabalho humano que as retira da noite bruta em que dormiam, que as reúne, modifica e organiza em adornos. (...) É um trabalho dessa espécie o que o verdadeiro poeta leva a cabo (Valéry, 1995:83-84).

Na verdade, para fazer Poesia⁴⁷ e para rentabilizar todas as valências das palavras, é necessário um trabalho aturado, que permita encontrar a melhor combinação possível de sons, de sentidos e de ritmos.

⁴⁶ “Esta manhã acordei emaranhado na nebulosa de um poema. E corri a taquigrafá-lo. Como de costume, porém, mal me acomodei à mesa, parei a tremer diante do papel em branco – receoso, hesitante, sarrabiscos de mulheres nuas com cabelos longos nas margens...Aprendiz...E desatei a cantar, com boca no coração quente. A poesia é assim. Uma espécie de maçonaria que só comporta a possibilidade de um grau único: o de aprendiz” (Ferreira, 1977:167).

⁴⁷ “O espaço da poesia distende-se através do seu ritmo, do modo como as palavras se encontram como imaginário, do constante movimento ou diversificação do seu sentido através de figuras a que recorre, da transformação possível de um sistema de signos noutra, do exercício de uma referencialidade orientada para múltiplos espaços ou experiências culturais que concorrem mais para a afirmação de uma dimensão polissémica na linguagem do que para uma possível fixação em referentes identificáveis. Uma abertura às palavras, sem dúvida... Mas também uma abertura das palavras, porque só assim é que a poesia, deixando de se fechar ou isolar em si mesma, atinge o que será a sua expressão total” (Guimarães, 1996:164).

O trabalho com os textos é determinante no espaço poético gomes ferreiriano e a teoria do livro ser vivo, que o poeta construiu, corrobora essa ideia, revelando-se pertinente para a fixação textual em José Gomes Ferreira:

[Das teorias] perdurou, sobretudo, a do «ser vivo», nascido das reflexões a que me entregava sempre que fazia emendas em poesias aparentemente concluídas («emendar, emendar até à náusea!» — eis um dos meus princípios) como se esses cortes e modificações eventuais obedecessem à lógica vital e orgânica dos próprios poemas. E assim, num belo dia, encontrei-me a proclamar de mim para mim: um poema é *como* um «ser vivo. (...) Em 1948, quando ressurgi em *Poesia I*, alarguei a ideia do *poema-ser-vivo* até mais longe. Até ao *livro* que, como talvez não se recordem, descrevia deste modo na Nota Inicial: “Um livro é um ser vivo (...) «E eu quis que este livro desse a impressão de que respirava.” (Ferreira, 1991b:152).

Esta teoria do ser vivo coaduna-se com a necessidade patenteada por José Gomes Ferreira de visitar os seus poemas e desperta nos seus leitores a vontade de contactar com os meandros do seu processo de criação, fazendo nascer neles o desejo de visitar a sua poesia, porque sabem que é resultado de um trabalho exaustivo: “(«emendar, emendar até à náusea!» — eis um dos meus princípios)”. Ao tomarmos conhecimento deste processo de criação sentimos que aquilo que parece surgir só de um sopro divino é também fruto de um trabalho árduo. Frederico Lourenço, embora comentando uma arte diferente, o trabalho de dois bailarinos, ilustra, de forma clara, as operações de “bastidores” do mundo artístico:

Não, Lyzarro e Romeiras não eram atletas, como os bailarinos de hoje. Eram poetas. Cartógrafos da alma. (...) Quando dançavam, a impressão que se tinha era que nada

daquilo exigia esforço: a autenticidade interpretativa, o lirismo de que imbuíam cada segundo da sua actuação — nada daquilo podia ser trabalhado. Mas quem os via a ensaiar no estúdio percebia que a realidade era outra. Matavam-se a trabalhar. Os mesmos passos eram ensaiados vezes sem conta., aquilo que no palco parecia espontânea inspiração de génio era fruto, afinal, de horas incontáveis a massacrar o corpo, a empurrar as capacidades até ao limite do exequível (2004:85).

A metáfora de Frederico Lourenço, “Eram poetas. Cartógrafos da alma”, parece-nos estar em perfeita sintonia com o fazer poético de José Gomes Ferreira. De facto, após o momento inicial em que é tocado pela Poesia, os seus textos poéticos foram insistentemente trabalhados:

Os poemas (...) não tinham dormido na paz poeirenta na gaveta das palavras mortas. Volta e meia ia mexer-lhes para verificar se respiravam. E depois juntar-lhes sucessivas estratificações de sombras, imagens e imprevistos, no constante esforço de conservar a verdade viva e atenta. (Ferreira, 1980:121).

Esta circunstância acentua a convicção, que partilhamos com Mário Dionísio, de que “nada é gratuito nesta poesia excepcional, nada indiferente, nada enfeite ou só efeito” (Dionísio, 1990:31). A comprovação dessa crença passa, do nosso ponto de vista, por uma análise do seu poema único⁴⁸ *Viagem do Século XX em Mim*⁴⁹, à qual procederemos no terceiro capítulo deste trabalho.

⁴⁸ Maria Lúcia Lepecki faz a seguinte afirmação a este propósito: “O mais interessante é que não apenas se mantém a impressão de que *Poeta Militante I* é um «poema único» como, ainda por cima, fui levada

a crer que os dois volumes subsequentes da mesma série pertencem à mesma unidade. O que me leva a pensar que Gomes Ferreira, ao longo de toda a sua vida, talvez tenha escrito um único poema” (1988:66).

⁴⁹ A análise deste texto parece-nos poder contribuir para o reabilitar de um esquecimento que reputamos injusto. De facto, consideramos que “Um livro é um objecto físico num mundo de objectos físicos. É um conjunto de símbolos mortos. E então chega o leitor certo e as palavras – ou melhor, a poesia por trás das palavras, pois as palavras em si são meros símbolos – saltam para a vida e temos uma ressurreição da palavra” (Borges, 2002:10).

2. ENCRUZILHADAS DE UMA ESCRITA

Na floresta encantada da Linguagem, os poetas caminham rapidamente para se perderem, para se deixarem tomar pelo desvario, procurando as encruzilhadas da significação, os ecos imprevistos, os estranhos encontros; não temem nem os desvios, nem as surpresas, nem as trevas; mas o caminhante que aí se entusiasma a percorrer a «verdade», a seguir uma via única e contínua, de que cada elemento seria o único que deve tomar para não perder nem a pista nem o trunfo do caminho percorrido, arrisca-se a não capturar outra coisa para além da sua sombra (Valéry, 1995:31).

Antes do nosso passeio final pela poesia de José Gomes Ferreira e na sequência de uma breve introdução ao seu universo poético – na qual nos referimos brevemente ao seu modo de fazer poesia, enunciámos os momentos determinantes da sua criação poética e defendemos a teoria da construção do auto-retrato – e de uma clarificação das opções terminológicas eleitas para este trabalho, procuraremos delimitar algumas encruzilhadas e labirintos⁵⁰ que perturbaram e/ou enriqueceram o seu percurso poético, numa estratégia de prevenção e porque nos recusamos “a seguir uma via única”. São, muitas vezes, os factos históricos⁵¹ que ditam aos poetas as suas palavras, mas a expressão da realidade é sempre contaminada/ condicionada por estratégias literárias que se prendem com os movimentos estéticos contemporâneos do autor empírico e pelas suas próprias tensões interiores. Em José Gomes Ferreira, os factos históricos, filtrados pelo seu olhar atento, as escolas literárias por ele interiorizadas, ditam “ estranhos encontros (...) desvios (...) surpresas (...) trevas” que definem o seu poeta militante. O “caminhante” da sua poesia obriga-se a percorrer essas encruzilhadas, para não correr o risco de encontrar somente a “sombra” do poeta, perdendo-se no labirinto desse mundo poético.

⁵⁰ “Na poesia de José Gomes Ferreira, há, quanto a itinerários, dois lugares privilegiados: a encruzilhada e o labirinto (...) qualquer labirinto é feito de encruzilhadas, e todas as encruzilhadas fazem parte de labirintos mais vastos” (Coelho, 1972:97).

⁵¹ “Origem da história, a poesia é história, está dentro dela, projecta-se para diante, mas nunca se contém na época a que pertence, a história jamais a esgota. O destino da poesia é transcender a época (os mitos, ideias, crenças, etc. que encarna), é ser presente a todas as épocas, mas só atingir essa presença total encarnando-se num instante, num momento histórico” (Ramos Rosa 1962:20).

2.1. ENCRUZILHADAS HISTÓRICAS

Em 1900⁵²,

... nasce o século

... nasce José Gomes Ferreira⁵³

E assim se proporciona o encontro de dois companheiros que vão empreender uma longa viagem: o século e José Gomes Ferreira, “um captador invulgarmente sensível – voraz – de tudo o que se passa no seu campo magnético – uma guerra, um fuzilamento (...) tudo isso ele absorve, a tudo isso reage, tudo isso devolve transfigurado ao mundo exterior” (Dionísio, 1990:20). Dessa quase interminável viagem nasceu uma obra

⁵² “Quando ele nasceu (1900) nascia o século e andava um zeppelin no ar. Coisa mágica, aquela: uma criança acabada de abrir os olhos para o mundo e uma nave de prata a subir em céu azul. Quem assim nasceu já se sabe que vinha marcado pelo sonho e José Gomes Ferreira nunca, pelos anos fora, deixou de hastear essa bandeira. (...) Viveu igualmente o pesadelo, o lado monstruoso do século, guerras, fascismos, campos de concentração, cristandades salazaristas, maldições atômicas. Um filho preso, um amigo morto – também isso fez parte da noite dele e de tantos nós. Censuras de ministérios corruptos, ladainhas de resignação. Tudo isso. Mas o balão da sua infância subia, subia sempre e os sonhos iam-se cumprindo. Ditaduras que caíam, umas atrás das outras; impérios que naufragavam, cavernosos; um Portugal sem medo e finalmente livre. Tudo porque, como disse outro poeta, o sonho comandava a vida e fazia-se razão” (Pires;1986:141).

⁵³ “Aqui jaz José Gomes Ferreira que nasceu no princípio do século e em vão se esforçou por se habituar a ele. Poeta de passagem, espera que um dia o futuro o descubra passageiramente” (Ferreira, 1971:15).

poética, onde se registam as tribulações do século e as do “poeta militante”⁵⁴ que confessa:

(Regresso ao cenário do cais donde nunca partiu qualquer navio.)

XX

Não choro.

Eu

para aqui escondido no século XX,

enviado especialmente do Pesadelo a mim mesmo,

sozinho,

vigilante,

vejam:

Testemunha de olhos secos.

Eu

no cais do tempo,

os dedos dissolvidos,

bocas de pedras trituradas,

a minha missão é o frio

contra a sedição das lágrimas.

⁵⁴ Maria Lúcia Lepecki apresenta-o: “O poeta militante, interveniente, lúcido e afectivo domina todas as técnicas para me imobilizar. Vai do *delectare* ao *movere*, do menos forte ao mais energético grau dos afectos e me faz compreender o texto como tendo, também, dupla vertente. Ele é um «em si» que, entretanto e claramente, nasce de *outro*: «o século XX», como se diz no subtítulo do volume” (1988:67).

Eu
para aqui misturado com olhos de cadáveres,
raiva a despir-me no chão de luto,
cavalgada
de sangue e penumbra.

Eu
o espião do Futuro-Nada
- do Futuro-Nunca. (Ferreira, 1998:28)

Considerando, no seguimento de Rosa Martelo, que a epígrafe do poema “ (Regresso ao cenário do cais donde nunca partiu qualquer navio) ” pode orientar a sua leitura, pois “ [as epígrafes são] o espaço privilegiado de uma intervenção pragmática, capaz de induzir leituras tidas como mais pertinentes e adequadas” (Martelo, 2004:27), constatamos que há um sentimento de desilusão e de desencanto a percorrer todo o poema. Se a epígrafe for lida em conjugação com a última estrofe:

Eu
o espião do Futuro-Nada
- do Futuro-Nunca.

essa agonia latente é intensificada, visto que se sugere o retrato de um tempo (e de um país, talvez) sem futuro. Sendo assim, o monóstico inicial “Não choro” – que marca uma tomada de posição peremptória, mostra a vontade do poeta, perante a viagem do século em si, de não se deixar fragilizar afectivamente pelas vicissitudes que se lhe

deparam. Afirma convictamente que não chorará, ainda que o século, pelas catástrofes que encerra, exigisse lágrimas.

E, na construção deste auto-retrato, afirmação da militância, a repetição do *eu*, no início de cada estrofe, retoma, anaforicamente, o monóstico inicial. É a mesma pessoa que profere um acto compromissivo e assume duas atitudes: é “testemunha” e “espião”. Esta última é já anunciada pelo vocábulo “vigilante”, na medida em que o *eu* se assume solitariamente “vigilante”, prestando-se a estar de atalaia “no cais do tempo”, para de tudo ser “testemunha de olhos secos”. Assim, o *eu* poético reitera o verso inicial, com a reafirmação da negação do sinal exterior de dor (as lágrimas), retomando igualmente esta ideia quando revela a sua missão: “é o frio/contra a sedição das lágrimas”.

O conceito de testemunha poderia sugerir uma atitude passiva, à qual o sujeito poético foge, no entanto, manifestando claramente a sua propensão para a vigilância. De facto, ele não quer assistir apenas à passagem do século, antes quer intervir nessa encruzilhada dos tempos⁵⁵ em que se encontra:

Aceito, orgulhoso, a minha época no seu todo descondizente de angústias e esperanças, misérias e ufanias, fome, Revoluções sagradas, solidão, astronaves, máquinas electrónicas, incomunicabilidade das almas, comícios de ódios justo,

⁵⁵ E, assim, cumpre uma das metas da poesia: “A finalidade da poesia é estabelecer a integração imediata do homem no mundo através da combustão verbal, salvar o mundo e o homem no seu encontro e na sua unidade” (Ramos Rosa, 1962:12).

cárceres de sacrifício, caricaturas fraternas, afagos azuis, lua estrangulada... (Ferreira, 1977:120).

É um século de bipolaridades e de encruzilhadas⁵⁶ que é percorrido pela poesia de José Gomes Ferreira⁵⁷ e que vislumbramos nos livros em prosa e nos textos poéticos, particularmente nas epígrafes que os acompanham. Delas diz José Gomes Ferreira numa entrevista a José Pedro Vasconcelos:

Considero-as importantíssimas para a compreensão da minha obra. Com elas pretendo lealmente dar ao leitor as chaves e os dados possíveis para o entendimento perfeito dos poemas, embora muitas vezes sirvam apenas para complicar mais os labirintos onde me perco e escondo. Também em não raros casos a poesia se sente melhor nas epígrafes do que nos versos. Mas essas anotações são sobretudo fundamentais para o exercício da minha autocritica (1971:14).

As epígrafes, juntamente com uma pesquisa histórica, constituem o nosso ponto de referência para a inventariação dos principais acontecimentos do século explorado por José Gomes Ferreira. Esses eventos foram manipulados ao longo do seu processo

⁵⁶ “(Momento de coração parado. O século XX não acaba nunca, medonho e maravilhoso.)” (Ferreira, 1990a: 274).

⁵⁷ “E por fim, em 1947 (...) formulei a teoria do Poeta Militante. Comecei por alicerçá-la nesta verificação óbvia: o amoldar da minha poesia aos factos fundamentais da minha sinistra época de fábula em que vivi: o fascismo, Hitler, guerra de Espanha, invasões, movimentos de resistência, etc” (Ferreira, 1991b: 156).

criador, numa permanente transformação poética para construir a obra⁵⁸. São duas as razões pelas quais concedemos uma importância significativa a estas epígrafes⁵⁹, convocadas pelo poeta numa altura em que, ao pretender reunir a sua obra, quis refazer o seu percurso chamando matérias que ficaram elididas por motivos de censura. Por um lado, elas representam uma ancoragem na realidade política da sua época; por outro, justificam a nossa selecção dos acontecimentos políticos, ideológicos e sociais, que marcaram historicamente o século XX, tanto em Portugal como no resto do mundo, que se circunscreve à influência que esses eventos representam nas preocupações do poeta e ao seu consequente reflexo nos seus textos, pela voz do seu *eu* poético. O conjunto das epígrafes representa, portanto, a ilustração do século⁶⁰ que o poeta visitou incessantemente, sendo igualmente parte integrante do seu auto-retrato⁶¹.

⁵⁸ Atente-se, a este propósito, na leitura de Maria Alzira Seixo: “ (...) foi talvez um homem isolado, por essa capacidade incomparável de entender, em cada situação, os matizes da sua diferença, e de manifestar literariamente esse entendimento. Insistentemente, com revolta, com muito entusiasmo. Com brandura também. E, com resignação, só “à Poesia”, cujas “pontes mágicas (...) permitem o reencontro do meio século central da nossa época, em sentida apreensão, devotada coincidência e alvoroçado fulgor” (2001:382).

⁵⁹ A transcrição das epígrafes de José Gomes Ferreira relativas a acontecimentos históricos, que são mencionadas na primeira parte deste capítulo, constitui o Anexo II deste trabalho. Optámos por remeter essas epígrafes para anexo, porque consideramos que a sua inclusão em nota de rodapé ou no corpo do texto tornaria a leitura desnecessariamente morosa, desviando-nos, em parte, dos objectivos que norteiam a sua consideração.

⁶⁰ Alexandre Pinheiro Torres sublinha a inserção do poeta na sua época: “A verdade é que José Gomes Ferreira é o primeiro poeta português deste século a falar-nos (já em 1931) do perigo do fascismo, e depois dos grandes cataclismos em que se tornaram a guerra civil de Espanha, a II grande Guerra, a repressão salazarista, o 25 de Abril, etc. – uma espécie de Pablo Neruda, tão poeticamente crédulo

→

O tom que José Gomes Ferreira imprime a essas epígrafes é exibido no poema que marca o seu renascimento poético:

E há bairros miseráveis sempre os mesmos,
discursos de Mussolini,
guerras, orgulhos em transe,
automóveis de corrida...(1990:39)⁶²

É um tom de denúncia, que será depois acompanhado dos acordes que vão compor a sua sinfonia poética⁶³, com referências aos grandes acontecimentos do século, filtrados por um *eu* vigilante⁶⁴ e atento. Nesse sentido,

como ele, embora com menos flora e menos fauna, mas muito mais nuvens e mulheres dependuradas nos candeeiros” (1985:82).

⁶¹ Esta ideia é confirmada por Rosa Martelo, na sua afirmação de que “os segmentos parentéticos são frequentemente o elo que prende o poema a um acto de escrita situado e uma condição essencial do auto-retrato do artista enquanto homem do século XX” (2004:35).

⁶² Sublinhe-se a concordância de visão de Ramos Rosa: “O poeta moderno descobre e denuncia a alienação total de um mundo cruel e desumano. Não há lugar, não só para o poeta e para a poesia, «não há lugar» simplesmente: a possibilidade de uma respiração livre e fraterna, de uma harmonia viva, apenas se propõe no exercício da poesia, no grito que ela é” (1962:19).

⁶³ Onde, como defende Casimiro de Brito: “o poema (o trabalho do poeta), com a sua carga natural de violência, de História, defenderia, pela sua própria autonomia, a sua qualidade de objecto simultaneamente estético e ideológico. Cifrado, sempre: e, por isso mesmo, organizando-se, evoluindo, estratificando-se em sistema simbólico. Poroso e de pedra. Frágil como a água, que não o é. E impondo, aos senhores do tempo, a sua singularidade «infinita»” (1986:31).

⁶⁴ Característica confirmada por Samuel Fraga: “(...) José Gomes Ferreira estabelece, ao longo da sua obra de mais de cinquenta anos de vigor, um compromisso lúcido e íntimo como mundo, que recusa a contemplação passiva dos acontecimentos para se solidarizar com eles” (1986:94).

As epígrafes sublinhariam, então, a *circunstância*; estabeleceriam uma ponte entre a História e o sujeito que a viveu e por ela foi *viajado*. Lugar de trânsito, de passagem, seriam um convite para seguirmos a «viagem do século XX» no sujeito e irmos à procura de um sentido (transformador, dialético) para os avanços e retrocessos dessa viagem (Martinho, 1980:8).

Assim no que respeita ao nosso país, em 5 de Outubro de 1910, foi proclamada a República Portuguesa⁶⁵. Desde finais do século XIX, a Monarquia Constitucional dava os últimos suspiros e, nos anos que antecederam a revolução, o Partido Republicano preparou-se para tomar poder, ainda que no seu seio tivesse que gerir vários conflitos internos. A nível religioso, em consequência do novo regime, também ocorreram alterações, como a instituição da Lei da Separação do Estado e da Igreja, que pretendia o surgimento de uma mentalidade laica sem amarras ao catolicismo. Depois do período de instabilidade e turbulência que foi a 1ª República, Salazar ascendeu ao poder em 1928. Com a consagração do Estado Novo⁶⁶, o regime encerrou-se num autoritarismo progressivamente ditatorial de partido único (perseguições aos

⁶⁵ O ponto 1 do Anexo II contém a totalidade das epígrafes relativas a este acontecimento que representa um marco decisivo na visão do século por José Gomes Ferreira.

⁶⁶ As epígrafes que se referem a estes acontecimentos estão registadas no ponto 2 do Anexo II. É de notar que José Gomes Ferreira é “o primeiro poeta português a vincular na sua poesia a preocupação pelo perigo do fascismo” (Torres, 1990.132).

opositores ao regime e instituição da Censura⁶⁷, que regulou toda e qualquer publicação), a que só a Revolução de Abril de 74 pôs fim, instaurando a democracia⁶⁸.

Na Europa, em 28 de Junho de 1914, o assassinio do arquiduque austríaco em Serajevo provocou a declaração de guerra do Império Austro – Húngaro à Sérvia e foi o detonador da 1ª Guerra Mundial. A decisão de Nicolau II de entrar na guerra fragilizou a sua já periclitante política e facilitou o seu derrube em Fevereiro de 1917. Em Outubro desse ano teve lugar a Revolução Russa⁶⁹. Nesse seguimento, Lenine impôs o estado comunista, o partido único e a ditadura do proletariado. Criou a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Na Itália, em 1925, Mussolini⁷⁰ subiu ao poder e instaurou a doutrina do partido único, ao declarar o fascismo, como movimento político absoluto.

O mundo despediu-se da década de 20 com a queda da Bolsa de Nova Iorque, que teve repercussões a nível mundial, dado que o clima de instabilidade criado foi propício à consolidação de regimes ditatoriais – Mussolini em Itália, Lenine na URSS, Hitler na Alemanha (ascendeu ao poder em 1933) e Franco em Espanha. A Guerra

⁶⁷ As epígrafes que reflectem a acção da censura em relação ao trabalho de José Gomes Ferreira estão compiladas no ponto 3, do Anexo II.

⁶⁸ As epígrafes que remetem para este acontecimento e os que lhe seguiram encontram-se elencadas no ponto 4, do Anexo II, reflectindo encantos e desilusões de José Gomes Ferreira.

⁶⁹ A situação na Rússia no final da segunda década do século XX deu origem às epígrafes que constam do ponto 5, do Anexo II.

⁷⁰ A notícia que refere a deposição de Mussolini inscrita na epígrafe que constitui o ponto 6, do Anexo II, foi, certamente, recebida com alegria pelo poeta.

Civil espanhola de 1936⁷¹ foi, de resto, objecto de especial atenção de José Gomes Ferreira.

No final da década de 30, a 2ª Guerra Mundial (1939-45)⁷² marcou o início do maior conflito do século XX. Este conflito, responsável pela diversificação e mudança dos centros de poder e decisão, resultou num mundo bipolar: o Bloco Ocidental, liderado pelos EUA e o Bloco de Leste, liderado pela URSS, com políticas económicas diversas: o capitalismo e a economia de mercado. Este foi o começo da Guerra-fria⁷³, que dominou os assuntos internacionais até aos anos 90.

O século XX representa, como se depreende desta sùmula histórica, um mundo de contrastes. A Poesia de José Gomes Ferreira testemunha-o e equaciona-o, não se comprazendo em falar-nos de um universo e de uma humanidade monolíticos. Na verdade, todos estes acontecimentos angustiantes, que o poeta recupera, poeticamente, nas epígrafes, contribuem para o situar numa encruzilhada: a não coincidência do seu mundo com o século que nele viaja – “O nosso mundo é este ...(Mas há-de ser outro.)” (Ferreira, 1990a:104); “Porque não nasci no mundo / que trago dentro de mim?” (Ferreira, 1990a:159). Daí a atracção do poeta pela perspectiva – comum aos neo-realistas – de fazer da poesia (literatura) uma via de transformação do mundo⁷⁴.

⁷¹ As epígrafes relativas à Guerra Civil em Espanha ocupam o ponto 7, do Anexo II.

⁷² As reflexões suscitadas pela 2ª Guerra Mundial foram transpostas para as epígrafes que constituem o ponto 8, do Anexo II.

⁷³ A Guerra-fria motivou a epígrafe que se encontra no ponto 9, do Anexo II.

⁷⁴ Veja-se: “(...) o corpo do viajante-século que é interiorizado pelo eu nos aspectos que mais directamente correspondem à motivação principal desse mesmo eu. Tal motivação é a luta para que

→

No entanto, essa atracção não lhe traz tranquilidade. Pelo contrário, agudiza-lhe a consciência dos limites da intervenção da poesia nessa modificação do mundo, lançando-o numa nova encruzilhada.

2.2. ENCRUZILHADAS DO EU

XIV

(Consciência de labirinto que é preciso complicar, complicar, cada vez mais para me esquecer de coisa nenhuma.)

Entretanto, fora de mim em mim,
construtor de pedras transparente
terminei o meu labirinto
de verdade impura
- onde ainda hoje me sonho e minto
Em entrelaces de conjura.

A luz era tanta
Que me perdi
Em busca da treva que guiasse
O que havia em mim de ti

os tempos sejam outros e melhores — aí se põe o posicionamento político-ideológico — e para que a palavra, com eficácia poética, diga a esperança e o desejo de mudar.” (Lepecki, 1988:76); “(A gente da mesa vizinha só fala em dinheiro, negócios de compra e venda...E, no entanto, temos de salvar o mundo, homens. Dar-lhe outro sentido.)” (Ferreira, 1991a:63).

- espelho da verdade face
aquém de mim mesmo
excesso de alguém que não se sonhasse.

A treva era tanta que me iluminava
com lâminas de punhais
onde resplandecia o jardim
de flores doentes
na cidade da raiva
sempre mais além
perto do cais
dos navios desistentes.

Labirinto
de máscaras que já nem sinto
- onde me perdi de ninguém
(sobretudo de mim)
sem encontrar a saída
de fora para dentro. (Ferreira, 1998:274)

Ao longo do poema há uma imagem recorrente, a do labirinto⁷⁵ “que é preciso complicar, complicar”. Esta complicação existe a dois níveis – o da obra e o do próprio

⁷⁵ Sobre a utilização da imagem do labirinto, diz Clara Rocha: “A escrita íntima é uma recriação individual do mundo: por ela, o sujeito situa-se no universo, ordena a sua vida na escrita, como

→

eu⁷⁶. É uma obra que se complica, porque se vai construindo. É um *eu* que se complica porque se depara com as suas encruzilhadas interiores “terminei o meu labirinto/ de verdade impura”.

Esta dualidade do eu, anunciada pelo símbolo “labirinto”, é confirmada pelo determinativo “de verdade impura”. Esta combinação paradoxal reitera as oposições escritas nos primeiro e segundo versos da primeira estrofe, “fora de mim em mim / construtor de pedras transparente”, e introduz as diferentes oposições – a injunção de elementos que aos olhos da superficialidade são inconciliáveis – convocadas para o poema. Ao associar o construtor transparente às pedras, o sujeito poético evoca os dois mundos a que está adstrito – o mundo ideal e o mundo real, também presentificados pelo verso “onde ainda hoje me sonho e minto”. Entre o sonho e o que consegue concretizar, há uma traição feita ao ideal, talvez numa tentativa de ser fiel ao real, pois mente em relação àquilo que sonhou.

quem arruma a casa, e sacraliza o seu universo. Mas “arrumar a casa”, pôr em ordem o manancial das recordações e das reflexões, nem sempre é fácil. Por isso a imagem labiríntica aparece por vezes na literatura do eu, reinterpretada de modos diversos: como construção de uma imagem de si no enredo das palavras, ou como figuração dum sujeito que se desdobra na sua diversidade polifónica. (...) A escrita autobiográfica é também um percurso do labirinto: o eu move-se tateante nos corredores da sua intimidade, do seu psiquismo ou da sua vida, avança e volta atrás e procura na escrita o fio de Ariane da salvação. Escrever sobre si é procurar reencontrar-se dentro do seu próprio labirinto do mundo. (...) Associado ao mito do labirinto, está o do novelo da Ariane. Todo o autobiógrafo se preocupa com o “fio da escrita”. A imagem de Ariane atravessa, implícita ou explicitamente, a escrita do eu: tanto pode figurar uma saída para o labirinto das palavras como uma saída para o labirinto da vida narrada” (Rocha, 1990:54).

⁷⁶ (Pouco a pouco, começo a conhecer-me. Sou um comediante com várias caras.)” (Ferreira, 1998:243).

Na sua caminhada, a luz é um elemento perturbador, “a luz era tanta que me perdi”, por oposição à treva que funciona como adjuvante, “ treva que me guiaste”. Há uma subversão das valências de cada um destes termos — face à falência da luz, há uma reabilitação da treva.

A treva, onde procurava guiar-se, ilumina-o, mas de forma dolorosa, “com lâminas de punhais”. A procura revela-se, por isso sofrida. Há, com certeza, um desfazer do sonho, pois a realidade, aquilo que ele vê, com o auxílio/colaboração da treva não corresponde ao ideal sonhado: “onde resplandecia o jardim de flores doentes / na cidade da raiva (...) dos navios desistentes.” Há uma combinação de termos eufóricos (“resplandecia o jardim de flores”) anunciadores de algo positivo, com termos disfóricos, (“de flores doentes / na cidade da raiva (...) dos navios desistentes”) enunciativos de cargas negativas. A adjetivação dos navios, mostrando que eles não vão para lado nenhum, lembra-nos o labirinto, pois aqueles desistem e este conduz-nos sempre por becos sem saída.

Esta evocação de Dédalo é reiterada na última estrofe ao ser dada primazia a este vocábulo – inicia a última estância. Associado a máscaras, mostra-nos que os diferentes caminhos do labirinto reflectem as diversas máscaras que o *eu* do poema usa. Daí todo o poema ser percorrido por marcas de primeira pessoa, que nos confirmam essa presença obsessiva do *eu* que se reconhece duplo: “onde me perdi de ninguém (sobretudo de mim) ”, provando-se a necessidade de autognose do *eu* e da sua busca do Fio de Ariadne, pois também ele se revela “ um novelo embrulhado para o lado de dentro”. Por isso, a construção do labirinto aparece eivada de dificuldades sobretudo do domínio do *eu* dividido, prototipicamente representadas no vocábulo “máscara”:

A treva era tanta que me iluminava

com lâminas de punhais

onde resplandecia o jardim(...)

Labirinto

de máscaras

Esta associação do labirinto ao jardim lembra-nos o texto de Borges *O jardim dos caminhos que bifurcam*, no qual ficciona sobre as vontades do autor, ao contar a história de um antigo governador chinês que se retira do mundo para escrever um livro e construir um labirinto. Ts'ui Pên morre e os herdeiros só encontram manuscritos caóticos e rascunhos contraditórios. Onde estava o labirinto? Foi uma carta do monge que trouxe a resolução do enigma: “Deixo aos vários porvires (não a todos) o meu jardim dos caminhos que bifurcam” (2003:82). Assim, o discurso caótico dos manuscritos constituía ao mesmo tempo o livro intitulado *O jardim dos caminhos que bifurcam* e o labirinto: “Em todas as ficções, sempre que um autor se defronta com diversas alternativas, opta por uma, eliminando as outras. Ts'ui Pên opta, simultaneamente, por todas. Cria assim diferentes ficções que bifurcam...” (*ibidem*).

Também José Gomes Ferreira nos deixou em testamento uma obra poética com diferentes bifurcações, com uma multiplicidade de caminhos, delineados pelos seus conflitos interiores, que não omite: “e porque não minto/ sou um labirinto” (Ferreira,

1998:409). Não saberíamos entrar no seu universo sem ouvir o apelo de uma voz⁷⁷ que transporta a questão de ordem ontológica de como compreender as contradições⁷⁸ que habitam o seu *eu*, isto é:

- como conciliar o binómio eu-social /eu-individual: “ (e é esta a minha tragédia ser muitos e apenas um destino)” (Ferreira, 1991a:127);
- como fazer coexistir o mundo real e o mundo ideal⁷⁹: “Porque não nasci no mundo / que trago dentro de mim?” (Ferreira, 1990a:159).

Estas dualidades são notórias na Poesia de José Gomes Ferreira. Há um *eu* que ouve os apelos do mundo e reage indignadamente face às injustiças. Essa indignação é ditada pela sua consciência social, que o obriga a estar atento à sua época e o faz sonhar com uma sociedade mais justa, em sintonia poética e ideológica com os seus companheiros neo-realistas:

⁷⁷ Esta voz pertence a um *eu* que faz eco interiorizado de uma procura, onde ressoam os *Poemas de Deus e do Diabo* de José Régio, enquanto sugestão de uma tensão dramática do homem que se procura.

⁷⁸ Sempre que o leio, sempre que o lemos, o que seduz é o sucessivo equacionar das relações contraditórias: mito e realidade, natureza e civilização, convenção moralidade, individualismo e comunidade (Pires, 1986:143).

⁷⁹ «Écloga suja», em sua síntese abreviadora, configura o problema: o substantivo associa-se, fatalmente, a lirismo bucólico, com a conotação de magia e encantamento, responsável pela criação dum espaço «mítico», o da integração do «eu» no mundo exterior, ponto de evasão e de fuga, que permite a anulação da consciência lógica, já o adjectivo «suja» denuncia a intromissão antitética da realidade tangível, enquanto símbolo de compromisso com um mundo lógico e distanciado do «eu.» (Moisés;1973:80). E a este respeito David Mourão – Ferreira reconhece uma: “ (...) *dualidade* estrutural da poesia de Gomes Ferreira, — aquilo que ele próprio, num dos seus títulos explicativos sintetiza na seguinte fórmula: «Mundo tão concreto! E tão irreal»” (1960:50).

(...) ouve, Poeta do Desdém Novo:
canta os mortos das barricadas
e a volúpia das dores do tempo. (Ferreira, 1990a:227)

E há um *eu* profundo que não está adormecido e, por isso, confessa:

Mas este sonho indeciso
de querer salvar o mundo
- e descobrir, afinal, que não piso
O mesmo chão do pobre e do vagabundo... (Ferreira, 1990a:346)

Além disso, os seus eus dialogam:

(Começo a desmanchar a comédia do meu amor pelos pobres e humilhados).
(...) Eh! Covarde!
Arranca essas lágrimas dos olhos /
que trazes apenas para te enfeitarem de ternura.
E chora por ti
às escondidas
de qualquer maneira
— mesmo por dentro das gargalhadas. (Ferreira, 1991a:48)

Mas, como reconhece Alexandre Pinheiro Torres, é uma conversa ditada pelas incompatibilidades:

A consciência social do poeta insurge-se contra o *eu individual* que acusa de narcisismo,
de colaborar na mistificação do universo, de voltar as costas ao real, de *colorir o mundo*

de *primavera*, de adoptar uma atitude decadentemente romântica, etc” (Torres, 1990:136).

Esta acusação da falibilidade do *eu* individual é alargada aos poetas:

vejam esta criança (...)

não nasceu das lágrimas dos poetas

mas da fonte dos olhos de uma prostituta. (Ferreira, 1990a:303)

E a luta mantém-se no poema da série *Eléctrico*, com um enaltecimento aparente da poesia humanitária, “vivam os bons sentimentos” (1990a:327), imediatamente desfeito pelo grito “bem sei cobarde. Chora a flor para te esquecer da criança que te pediu esmola eléctrico” (*ibidem*:327)

E é repensada na epígrafe no poema XXV, da série *Encruzilhada* (Ferreira, 1991a:147) “(Recitei os meus gritos antigos: Ninguém vê as minhas lágrimas, mas choro. (...) Poeta, homem criado pelo frio das palavras)”, e desenvolvida no corpo do poema em dois momentos:

1. “Dantes (...) gritava com a sensação de nascer das palavras”
2. “Agora morro nelas”.

No poema I da série “*Lágrimas Trocadas*” (Ferreira, 1998:11), que abre o *Poeta Militante III*, o poeta confessa a falta de transparência dos poetas e a sua incapacidade de chorar as lágrimas do mundo: “Mas quem os chora? Oh! Eu não, o terrível não opaco dos poetas”. E surge a ideia de impotência dos poetas já presente em *Poeta Militante I*, face à necessidade de uma intervenção acutilante, visível no uso da

interjeição e da carga semântica do adjetivo que caracteriza a auto-nomeação como o não opaco.

O *eu* social, perante esta adversidade, sente-se impotente para construir uma sociedade justa e confessa:

porque não nasci apenas no espelho
sem alma deste lado. (Ferreira, 1990a:55)

O *eu* individual poderia ter respondido:

E eu?

Sim. E eu?

Porque não sofro, por mim,
A minha dor,
Como toda a gente? (Ferreira, 1990a:120)

Ao que o *eu* social retorquiria:

(- porque pareço maior
Quando me confundo
com o mundo.) (Ferreira, 1990a:120)

Estas divergências suscitam uma interrogação no poeta:

Verdade: onde estás?

No que penso, ou no que digo por desarrumo?

– Duas pinças da mesma tenaz
fincadas em fumo. (Ferreira;1991a:126),

e levam-no o a fazer uma confidência no poema em que se dirige ao poeta romântico;
(" Polémica. Talvez comigo mesmo"), no qual conclui:

Não, poeta romântico.
Como queres que compreenda tua dor de incompreendido
Se só entendo os homens
Quando choram lágrimas de terra?
(E nem me entendo a mim?) (Ferreira, 1990a:232).

Este desentendimento interior é intensificado e revela-se mais premente quando o
próprio poeta tem necessidade de chorar e não lhe é reconhecido esse direito:

O teu filho está preso.
Ah! mas peço-te que não chores, poeta.
Lembra-te que só tens direito aos gritos dos espelhos dos outros (...)
Sim. Abaixo a propriedade privada das lágrimas. (Ferreira, 1991a:275)

A constatação desta polémica permite-nos afirmar, com Carlos Felipe Moisés:

A poesia de José Gomes Ferreira, enfim, percorre o incansável périplo do diálogo
entre o poeta voltado para os dramas colectivos, concebendo a sua poesia como uma
espécie de caixa de ressonância, fruto de uma sensibilidade e uma emoção sempre em
sintonia com o mundo em redor — e o poeta voltado para a sondagem do Eu
profundo, palco de mistérios, abismo impenetrável e desprovido de sentido, sempre

encarado como egoísmo gerador de preocupações «indignas» e de remorso, em confronto com a primeira vertente. E aí justamente reside o cerne dessa poesia (Moisés, 1983:191).

O método de representação do real é indirecto, ancorado no olhar subjectivo do sujeito. A partir deste, da sua percepção peculiar, enuncia-se o presente e adquire relevância o passado. O facto de as percepções serem veiculadas por diferentes faces do *eu* implica uma ampliação prismática do olhar sobre o real.

Há uma dialéctica constante entre a realidade e a irreabilidade, entre as suas tendências individuais e a necessidade de partilhar o sofrimento alheio⁸⁰ (aproximação/distanciamento do neo-realismo). Desta tensão conceptual real/ideal surge a criação literária⁸¹ da qual o real é o material da criação⁸². Assim, o mundo real é absorvido pelo par mundo real/imaginário. O processo criador manipula a vida em permanente transformação poética para construir a obra. A obra é, pois, uma reorganização criativa da realidade e não apenas um seu produto ou um seu derivado.

⁸⁰ Como reconhece José Cardoso Pires: “Pudor e fidelidade natural ao mundo dos outros, qualquer coisa de príncipe republicano nascido em bairro comunal” (1986:146).

⁸¹ E “Factos vividos tornam-se cinzas, acomodam-se aos ninhos da memória e são oferecidos ao sol – como uma Fénix – para renascer a serviço da obra em criação. É uma nova Fénix. É o canto do pássaro na janela do poeta que renasce com a força do canto de todos os pássaros na janela dos homens” (Sales, 1996:81).

⁸² Diz a este propósito Carlos Felipe Moisés “a poesia de intervenção social (...) pretende *intervir* na realidade, para reformá-la, idealisticamente, e com amargura se reconhece incapaz; aquela, [a efusão imaginativa] envergonhada, acusa-se de evasista e demissionária, mas afinal é dela que provém a

→

José Gomes Ferreira, perturbado pelo real, pretende intervir, mas a presença, ainda que ténue, do ideal perturba o seu cariz interventivo. Isto vai conduzi-lo a um entendimento da sua poesia como uma encruzilhada quase dilemática, havendo uma constante insistência do poeta em não se deixar entusiasmar pelo ideal por considerar que as interferências da sua vertente ideal perturbam a fidelidade ao real que procura. E a fidelidade ao real provoca a infidelidade ao real e vice-versa.

2.3. ENCRUZILHADAS LITERÁRIAS

Às encruzilhadas históricas e do eu, segue-se uma a viagem pelos movimentos literários do século XX⁸³ que denominamos de encruzilhadas literárias. O trajecto efectuado obedece a uma directriz do próprio José Gomes Ferreira que, assumindo-se esteticamente um homem do século, confessa:

Em resumo: coincido integralmente com a minha época de neo-realistas, de surrealistas, de abstractos, de neofigurativos, de concretistas, de dodecafónicos, de pesquisadores de timbres, de Maiakovski, de Kafka, de Prokofiev, de Malraux, de Cholokov, de Sartre, de Aragon, de Drummond de Andrade – e aqui proclamo a honra de ter nascido na Idade de Aquilino, Afonso Duarte, Vieira da Silva e Lopes Graça, sem saudades de qualquer passado. (Ou para ser sincero: com saudades da liberdade do século XIX, que há-de voltar um dia! há-de voltar um dia!) (Ferreira, 1977:120 -21)

única forma possível de *transformação* da realidade, pelo poeta: a criação do real poético” (Moisés, 1983:193).

Da leitura da confiança se deduz que não é fácil fazer a inserção geracional deste autor, até porque estamos em presença de uma obra onde se torna complexo detectar um eixo estético uniformizador e onde o dialogismo textual é algo a que o escritor não se subtrai. Pelo contrário, ele cultiva o confronto com todos esses movimentos e escritas como forma de apurar e afirmar a sua própria escrita, sem esquecer as vozes que estiveram presentes nos livros da sua juventude, como defende Luís Adriano Carlos:

só na aparência o poeta rejeitou a cultura literária oitocentista a favor do presencismo como linha de orientação estética. A leitura da sua poesia reconhece uma fecundidade iniludível dos universos vocabulares, retóricos e éticos de Gomes Leal, Guerra Junqueiro, Teixeira de Pascoais e Raul Brandão, aliás confirmada por diversos depoimentos do autor⁸⁴ (Carlos;2000:18).

2.3.1. OS MESTRES (UMA POLIFONIA DE VOZES)

O eco das vozes encontra justificação no princípio de que são sempre encontrados resíduos nos processos de criação de uma obra, porque qualquer texto se estrutura numa teia de mil fios em revisitação de autores e de culturas. Cada obra é resultado do

⁸³ Cf. Maria de Fátima Marinho (1999).

⁸⁴ “(Que é isto voltei a ao velho estilo de *Longe*)” (Ferreira, 1990a: 223) “(Depois de reler Teixeira de Pascoais)” (ibidem:320) “(Anti-Pessoa. Do Pessoa do verso «Sol nulo nos dias de Verão.))” (Ferreira,1991a:154) “(O genial Raul Brandão – estou nas nuvens de 1931 – morreu há um ano. Raul Germano Brandão. «Germano»? O nome materno devia ser «Eslavo».))” (Ferreira,1998:271).

cruzamento de leituras várias que se entrelaçam, e em todas elas se vislumbrando-se em todas a imagem do próprio discurso do poeta. De facto, também a caminhada de José Gomes Ferreira se estrutura na escrita de outras vozes que não recusa e com elas progride na construção de uma voz muito sua, porque

são os poetas presentes que criam os seus precursores, criando-se a si mesmos e incluindo nos seus poemas a voz de outros. Por este processo os mestres do passado são presentes pelo presente da escrita, outros já, agora, ditos pela voz dos sucessores” (Dias, 2000: 37).

José Gomes Ferreira recorda esses mestres:

João de Deus

Não, não desdenhem desta peçazita que com tanta ingenuidade pífia me insinuou uma mensagem humana à altura dos meus oito (ou nove, ou dez) anos. Quero-lhe muito porque nela reside talvez a origem e o embrião da parte mais discutida da minha Poesia que alguns classificam de social (Ferreira, 1991b:12- 13).

Leonardo Coimbra

Leonardo Coimbra que me incutiu a concepção da Poesia como voz do homem na Terra acossado pela Morte e pelas estrelas. (*ibidem*:43) Por um lado mergulhou-me até ao pescoço no esplendor da confusão do mundo, ao mesmo tempo que, na idade exacta quando ainda trazia olhos o verdete do epigonismo literário do século XIX, adensou o meu pecúlio livresco com a revelação de dois poetas de génio: Teixeira de

Pascoaes (Pascoaes com «e» como ele assinava) e Raul Brandão. (*ibidem*: 47) Ensinou-me a ser livre (*ibidem*:47).

Raul Brandão

Como Mestre elegêramos Raul Brandão, o genial poeta de *A Farsa*, de *Os Pobres* e do *Húmus* em que os componentes do grupo encontravam não só o Espanto, a Caricatura, o Absurdo, o Desumano, e o Desvario do planeta circundante, mas também a Fraternidade e a Revolução Inverosimil imanente (*ibidem*:81).

Teixeira de Pascoaes

Sim. Poesia é expressão da Terra. Nada tem a ver com o Além-Céu. Foi este aliás o equívoco de Pascoaes — equívoco que o tornou grande. (Os poetas alimentam-se da palha — ou da ambrósia— dos equívocos). Em todo o caso, Pascoaes ainda me parece maior — da Grandeza Inexpugnável dos poucos —, quando se despenha do Céu, não lhe pertence, e regressa ao Mundo cheio de saudades da morte térrea dos homens (Ferreira, 1977:102).

António Botto

A propósito de estetas, parece-me agora azado o momento de evocar António Botto, tão combatido pela sua sinceridade (sinceridade de artista, claro, «sinceridade ambígua» que contribui como poucos para a realização dum dos escopos mais meritórios da Poesia Moderna): a simbiose do Homem como Poeta sem falsas fronteiras entre a Poesia e a Vida.” (Ferreira, 1991b:87) Afigura-se desnecessário frisar que, destas meditações sobre a poesia de António Botto, extraí várias ilustrações de utilidade válida para a evolução da minha Arte Poética, sobretudo em 1931 e 1932,

nos anos de raiva em que busquei ansioso «para além do contorno do silêncio» a minha melodia oculta (*ibidem*:88).

2.3.2. AS CORRENTES LITERÁRIAS

Os resíduos encontrados nos processos de criação não se limitam às vozes de outros poetas, mas podem ser também encontrados na forma de correntes literárias. A prová-lo, Fernando Guimarães, num estudo (2002: 109-114) sobre a poética de José Gomes Ferreira, mostra como a sua obra se metamorfoseia em estilos epocais do Presencismo e do Neo-Realismo, segue processos de potenciação de inéditos rumos expressionistas e estabelece parentescos privilegiados com o Surrealismo.

Dado que a análise desta polifonia textual, o levantamento das marcas por cada movimento literário na sua Poesia e o estudo dos ecos dos seus mestres que se encontram disseminadas nos seus textos poéticos, não constituem os objectivos fulcrais delineados para o nosso trabalho, a nossa abordagem pretende, apenas, mostrar como, em resultado de uma escuta atenta de todas as ressonâncias literárias, o poeta conseguiu encontrar uma voz única (a do poeta militante) que é congregação de todas as vozes na confissão de uma só voz:

Na verdade, prezo-me de não ter deixado passar qualquer movimento artístico⁸⁵ de que não colhesse a intenção profunda – se bem que não aderisse concretamente a nenhum⁸⁶. (Ferreira; 1977:183)

⁸⁵ Também experimentou a Poesia Concreta: “(Resolvo dedicar-me à poesia concreta por experiência de expressão. Olho da janela para o poço onde, há muitos anos, se afogou uma cigana. Ou um cigano. Tanto faz. Só existe talvez um sexo. Dividido.)” (Ferreira, 1998: 197).

2.3.2.1. A PRESENÇA

José Gomes Ferreira renasce poeticamente na Noruega, quando em Portugal tinha surgido o *Presencismo*⁸⁷:

Refiro-me ao movimento da *Presença*, surgido em Coimbra durante o meu exílio escandinavo e que me aventuro a considerar de importância primordial na história da literatura portuguesa. (...) *Presença* oferece-se-nos como que uma vasta e estranha síntese literária (e bem conscientemente literária) resultante dos destroços do simbolismo aristocrático coimbrão, do saudosismo portuense, do paulismo e futurismo lisboetas, além de tudo o que respirasse liberdade, inclusive, ou sobretudo, sexual (António Botto)” (Ferreira, 1991b: 133).

⁸⁶ Assim o retratam literariamente:

Urbano Tavares Rodrigues

Figura das maiores do movimento neo-realista (...) era no entanto uma neo-realista sui-generis, que passou pela presença marxista humanista e até com costela romântica” (2000:5);

João Mendes

Há laivos da escola saudosista, mas a incidir no mundo situado para cá do burguesismo escorado nos esteios dos vinhedos de quintas nobres e cujos portões, semana por semana, comparecem os administradores devotos; há frêmitos da escola Orfeu, mas sem a inércia de abdicação e de vontade de Fernando Pessoa; há o vascular inquieto dos presencistas, eu podia ter a sua consigna nestes versos: — (*E sem a minha sombra/ o chão tem lá sentido!*), mas sem a construção e a força de um Torga; do Novo Cancioneiro há a sugestão do protesto contra as injustiças sociais. (1962:334);

Alexandre Pinheiro Torres

Zé Gomes não é homem fixável pelos parâmetros estéticos de qualquer corrente” (1985:82).

⁸⁷ Cf. Monteiro (1972) para uma análise do movimento da Presença.

O Presencismo concentrava atenções no indivíduo, enquanto representação de um *eu*, num momento que exigia, em Portugal e no mundo, uma perspectiva crítica do quadro político e social. Já que os presencistas continuavam alheios a este inquietante quadro, um grupo de jovens portugueses (os homens do Novo Cancioneiro) ergueu a voz/ o grito — a censura já se fazia presente — e deu os primeiros passos em direcção a uma literatura de luta contra toda e qualquer forma de exploração humana⁸⁸.

2.3.2.2. O NEO-REALISMO

José Gomes Ferreira acompanha a luta entre presencistas e homens do Novo Cancioneiro, sentindo-se não geracional, mas esteticamente próximo deles. “Junto a minha voz ao coro dos poetas mais novos. Recuso-me a ter mais de vinte anos.” (Ferreira, 1990a:114). Em José Gomes Ferreira a circunstância (reabilitada face aos presencistas) é linha determinante no seu programa poetológico, detectando-se uma grande vontade de dizer o mundo.

Destas encruzilhadas literárias sobressai, sem dúvida, em José Gomes Ferreira um *eu* socialmente interventivo que professa no neo-realismo⁸⁹ e um *eu* introspectivo mais

⁸⁸ Eduardo Lourenço reconhece a necessidade do aparecimento do neo-realismo como resposta ao período histórico que se vivia: “O «neo-realismo» como significativa realidade literária nasceu após a sua teorização, como vestimenta de uma Ideologia cuja força histórica, sugestão e potencial universalidade a exigiam.” (1983:13). O ensaísta afirma ainda a este propósito: “A geração neo-realista é filha de um tempo sem graça, de um tempo de des-graça mesmo, que podemos situar real e simbolicamente entre Guernica e Hiroxima. (1983:28) e “O ano de eclosão da Guerra Civil de Espanha é bem próprio para referir o que será também uma guerra civil dos espíritos de que o neo-realismo será durante longos anos a expressão mais extrema e consciente” (1983:91).

⁸⁹ Cf. Coelho (1972), Torres (1977a,b) para uma análise do movimento do neo-realismo.

próximo do individualismo e do psicologismo presencistas, que se pauta pela autenticidade interior, pretendendo descer ao nível mais profundo da própria consciência do poeta⁹⁰. Embora aderindo ao lirismo militante, há sempre uma parte de si que lhe pede um confessionalismo de índole mais egocêntrica.

Estes *eus*, aparentemente nos antípodas um do outro, associados à defesa da arte pela arte pelos presencistas e à apologia da arte de empenhamento pelos neo-realistas podiam ser determinantes para identificar duas literaturas literárias frontalmente opostas. No entanto, havia mais similitudes do que dissonâncias entre os dois movimentos, como José Gomes Ferreira já deixava antever. Com efeito, este autor, referindo-se à polémica Presencista-Neo-Realista, assegura:

Qual pois o fundamento do escândalo? Este, em meu entender, e tremendo: a tentativa de substituição das bases filosóficas tradicionais da poesia portuguesa (dualista, platónica, cristã, etc.) pelo materialismo dialéctico de que alguns artistas jovens de extracção pequeno-burguesa se julgavam imbuídos. O mais — o lirismo, ódio, amor, cólera, ironia, populismo, boas intenções, desesperança, esperança, etc.— dependia da índole de cada um (Ferreira, 1991b:134).

Esta opinião é reiterada por Fernando Guimarães:

⁹⁰ “Enquanto a maior parte dos seus camaradas se engolfava num beco sem saída, persuadidos quase todos de que em poesia vale mais a generosidade da mensagem que a fundura da inspiração, isto é, de que os fins valem mais do que os meios, o poeta de *Poesia* guardou a consciência de outrora, do tempo em que escrevia *versos decorativos*, e as suas composições passaram a reflectir não só os seus

→

O Neo-Realismo, se o definirmos sobretudo através dos textos que se encontram na colecção de poesia *Novo Cancioneiro*, onde sairão dez livros, não deixa de apresentar muitas características comuns ao próprio movimento presencista, embora haja naquele uma atitude de intervenção histórica, assumida política e ideologicamente, que neste não havia (1981:126)⁹¹.

E por Eduardo Lourenço:

A impotência da palavra poética não é substancial mas *histórica*. Um dia (antecipado pelos momentos de comunhão da «voz do poeta» e da «voz do povo»), poesia e Vida serão consubstanciais. Por isso o neo-realismo oscilará, também neste plano, entre uma exaltação e mesmo uma mitificação da Poesia que não é muito diferente da que o «Presencismo» instaurou (1983:208).

Se as lutas interiores do *eu* individual/*eu* social que nos reenviam, respectivamente, para o Neo-Realismo e para o Presencismo, foram já apresentadas neste trabalho, revela-se pertinente, agora, convocar a contaminação de uma forte matriz de inspiração expressionista, ainda no seguimento das linhas de leitura propostas por Fernando Guimarães:

entusiasmos de idealista, mas também, igualmente, as suas apreensões de homem” (Gaspar Simões, 1959:711).

⁹¹ Esta teoria é retomada pelo mesmo autor quando afirma que entre Presencistas e Neo-realistas “há um evidente distanciamento temático um desacordo que, não raro se torna polémico; mas importa reconhecer que tal desacordo ou distanciamento nem sempre se constituem numa real, efectiva diferença de linguagem” (1987:56-62).

Os poetas da *Presença* – onde, afinal José Gomes Ferreira colaborará – tendem a inclinar-se, não raro, para uma afirmação subjectivista que, pelo seu poder dramático, deformador ou quase caricatural, poderíamos aproximar de tal sensibilidade expressionista (2002:112).

2.3.2.3. A SEDUÇÃO DO EXPRESSIONISMO

José Gomes Ferreira já tinha confessado esta predisposição para a literatura com laivos expressionistas⁹²:

Também ali por mil novecentos e trinta e tal me empenhei em esboçar a estética do grito⁹³, protesto contra o «canto bocagiano» difundido por Castilho através dos exemplos do seu Tratado de Versificação ensinado nas escolas e que eu intentava substituir teoricamente pelo grito-espanto, o grito-dor, o grito-do-trabalho-escravo-frio onde se basearia toda a minha poética... Aos gritos como os fogueiros que se lançam vivos nas fornalhas/ para que os navios cheguem intactos aos destinos dos outros (Ferreira, 1991b:156).

São “gritos” que José Gomes Ferreira associa aos seus textos poéticos. Há gritos que identifica com diferentes reacções ao real e que evocam a preocupação com os aspectos comunitários nalguns temas tratados como a desumanização do mundo, a solidão do

⁹² Cf. Barrento (1968, 1975), Lourenço (1999) para uma análise do expressionismo em Portugal.

⁹³ “(Mais um berro para contentar os que na minha Poesia só amam a Musa dos Gritos.)” (Ferreira, 1991a:52)

homem (reatando, assim, laços com os ideais românticos) e a sua consequente interiorização pelo poeta, para uma posterior proclamação, na esteira dos expressionistas. Não podemos deixar de associar esses “gritos” ao quadro de Eduard Munch – *O Grito*, conotado com o surgimento do Expressionismo. Nesse quadro, está representado o grito de alguém virado para nós (os destinatários da sua mensagem) e de costas para o mundo, mostrando, nesse grito, aquilo que resulta da sua observação do mundo e o que passa a existir pela sua expressão artística (o grito). Com o Expressionismo, a intenção do autor é recriar o mundo e não apenas absorvê-lo como ele aparece. Assim, opõe-se à objectividade da imagem o subjectivismo da expressão. A reprodução da realidade tal como ela existe é inútil e desnecessária e talvez se tenha tornado impossível. O expressionista já não vê, a realidade deixou de ser contemplada segundo os dados dos sentidos, mas tem visões, consegue projectar imagens subjectivas e interiorizadoras do real. Também José Gomes Ferreira forma a imagem do século segundo a sua vontade. O seu espírito cria e não reproduz, já que são, em primeiro lugar, as suas vontades que criam a realidade, como poeticamente nos ilustram os versos finais do poema XXVIII da série *Província*:

(E é a isto que os homens chamam Arte:
tudo por dentro de nós
no além da própria voz) (Ferreira, 1991:29).

Esta preocupação com a expressão do interior – “tudo por dentro de nós”- nitidamente inspirada pelo esteticismo expressionista em que se procura conciliar a

arte com o surpreender a alma do ser humano, a sua vida interior mais profunda, é confirmada pela proclamação “no além da própria voz”, que podemos identificar com o grito que supera o próprio *eu*, que o *eu* faz sair de si, em consequência da sua observação do real.

[O] fazer sair de (...) exprime bem a ligação da criação poética a uma subjectividade, a qual seria o lugar donde e, ao mesmo tempo, o lugar onde uma autenticidade se afirmaria, (...) tal subjectivismo (...) pendia para uma dimensão expressionista ou expressivista (Guimarães, 2002:113).

Os versos “E na minha voz/ sangra o desespero do mundo.” (Ferreira, 1990a:109); “Já não sou eu que canto/ - mas o espanto / do homem em mim.” (*ibidem*:186) e também a epígrafe “ (Estética do grito) ” (Ferreira, 1991a:79) corroboram essa ligação ao expressionismo que, segundo Fernando Guimarães⁹⁴, quer José Gomes Ferreira, quer os presencistas, foram beber a Raul Brandão⁹⁵.

⁹⁴ Cf. Guimarães (1992:140, 2002:113).

⁹⁵ “Assim, a arte de Raul Brandão, marcada não só por um arreigado antinaturalismo, ou, menos restritivamente, pela rejeição da *mimesis* aristotélica, mas também por um sentido profundo da fragilidade humana, a que é correlativa a necessidade de exprimir os estados de alma que a reflectem, além dos sentimentos que traduzem antagonismos entre o indivíduo e a sociedade, deve ser vista como algo mais do que a manifestação ocasional de um estilo expressionista, ou de um conformismo formal: trata-se-á antes de um proto-expressionismo – ou de um expressionismo *ante litteram* –, que resulta de uma concepção de mundo *sui generis*. Raul Brandão pertence à vasta galáxia do expressionismo europeu, que entre nós não teve condições para frutificar. A sua obra

→

2.3.2.4. SEMPRE O SURREALISMO

E ainda na esteira de Fernando Guimarães, podemos afirmar que José Gomes Ferreira também instaura a sua singularidade poética no meridiano em que coexistem “certos desvios surrealizantes”⁹⁶ (Guimarães, 2002:114), marcados por um clima onírico e algo subversivo, típico dessa estética, sendo possível referir, a título de exemplo:

Uma mulher de carne azul,
semeadora de luas e de transes,
atravessou o vidro,
e veio, voadora
sentar-se ao meu colo
na nudez reclinada
dum desdém de espelhos.

representa uma experiência estética isolada, onde a utopia niilista aponta uma nova matriz de pensamento” (Reynaud, 1999:116-117).

⁹⁶ A mesma leitura é feita por outros autores, nomeadamente Franco Nogueira: “Podemos descobrir mais que um traço comum entre a poesia de José Gomes Ferreira e o Surrealismo. Saliente-se, em primeiro lugar, o estado de euforia emocional, de alucinação que diríamos voluntária e próxima da alucinação mental, que constitui a atmosfera de quase todos os poemas de José Gomes Ferreira (...) é o estado quase de nevrose revelado por tal imagens que constitui o ideal da concessão poética para os Surrealistas.” (1954:240), e Gastão Cruz: “Eis como, no limiar da década de 50, foi possível a José Gomes Ferreira conciliar com uma temática afim da neo-realista um tipo de expressão poética que foi buscar a Gomes Leal e a Sá – Carneiro a lição por outros extraída do surrealismo francês” (1999:38).

Cf. Marinho (1987) e Guimarães (2003) para uma análise do movimento surrealista em Portugal.

(Mas que bom! Ninguém suspeita

que levo uma mulher nua nos joelhos)⁹⁷ (Ferreira, 1990a:257)

E

E se, de repente,

voassem dos teus olhos

duas pombas azuis?

Então sim, poeta, cairia pela primeira vez no mundo

o espanto da primavera completa. (Ferreira, 1990a:318)

E ainda

E nem uma árvore ao menos para lhe arrancar uma deusa!

— no meio destas multidões que não rugem

nas pedras e nos pardieiros.

Pobre poeta da cidade!

Tira ninfas de ferrugem

dos candeeiros. (Ferreira, 1990a:324).

⁹⁷ “À parte o que o texto revela enquanto realização do propósito evasista — pela formulação de uma atmosfera densamente onírica, em que a efusão de referências plástico-cromáticas evidencia o nítido recorte surrealista” (Moisés, 1983:111).

Nestes poemas, José Gomes Ferreira confessa repulsa pelo reinado da lógica em favor da imaginação, dos sonhos, da fusão destes e da realidade numa outra realidade⁹⁸ em que o sonho predominasse. Propõe uma fuga para o inconsciente e, com isso, pretenderia, como os surrealistas, anular a contradição entre sonho e realidade. Erigindo a revolta, a irreverência, a emancipação da imaginação como metas principais. Faz poética a vida e a sociedade, apelando à subjectividade e à desregração da realidade objectiva⁹⁹.

2.4. CONGREGAÇÃO DAS VOZES NA CONFISSÃO DE UMA SÓ VOZ¹⁰⁰

A construção do auto-retrato, concretizada nos três volumes do *Poeta Militante*, caracteriza-se pela forte relação dialógica¹⁰¹ que se estabelece neste universo textual,

⁹⁸ “(...) Esta poesia de *compromisso* entre a realidade e o sonho, — todo aquele «*enredo subterrâneo / de luas com raízes*» (Ferreira, 1990a:314) que é o verdadeiro universo da poesia de José Gomes Ferreira” (Mourão-Ferreira, 1960:50).

⁹⁹ “Podemos descobrir mais que um traço comum entre a poesia de José Gomes Ferreira e o Surrealismo. Saliente-se, em primeiro lugar, o estado de euforia emocional, de alucinação que diríamos voluntária e próxima da alucinação mental, que constitui a atmosfera de quase todos os poemas de José Gomes Ferreira (...) é o estado quase de nevrose revelado por tal imagens que constitui o ideal da concessão poética para os Surrealista” (Nogueira, 1954:240).

¹⁰⁰ “A voz do poeta que ecoa todas as outras vozes que interioriza: Pensai também que, entre todas as artes, a nossa é talvez aquela que congrega o maior número de especialidades ou de factores independentes: o som, o sentido, o real e o imaginário, a lógica a sintaxe e a dupla invenção do fundo e da forma... — e tudo através desse meio essencialmente prático, perpetuamente alterado, manchado, fazedor de todos os ofícios, a linguagem comum, frente à qual a nossa tarefa é retirar uma Voz pura, ideal, capaz de comunicar sem fraquezas, sem esforço aparente, sem ferir a sensibilidade do ouvido e sem romper a esfera instantânea do universo poético: uma ideia de algum eu maravilhosamente superior a Mim” (Valéry, 1995:90).

fundamental para a percepção da voz¹⁰² aí presente. A escrita é, assim, o elemento regulador das encruzilhadas, conferindo unidade ao mundo poético, ao instaurar entre todas as tensões (históricas, interiores do *eu* e literárias) um sistema de vasos comunicantes que permitem a sua coabitação, impedindo que sejam anuladas. Essas tensões vão, sendo integradas, desaguar na poética do canto e do grito, cuja exploração constitui o ponto fulcral do terceiro capítulo desta dissertação.

¹⁰¹ No seguimento da teoria de Bakhtine sobre o carácter monológico e dialógico dos textos, apresentada em *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* (s/d) e retomada por Kristeva em *Recherches pour une Sémalyse* (1969), podemos afirmar que os poemas de José Gomes Ferreira não se revestem de um sentido monológico, pois permitem, pela sua estrutura, que se releia numa escrita uma outra escrita, isto é, que se destruam uns sentidos e se construam outros, o que denuncia o seu carácter ambivalente, talvez também uma forma de iludir a censura.

¹⁰² “Ao fazer a sua ‘autobiografia literária’, José Gomes Ferreira faz portanto, do mesmo passo, a sua história literária portuguesa do século XX. E isto por duas razões. Primeiro, porque a procurada identidade do seu eu literário passa pelo confronto com a alteridade e com a mesmidade: uma alteridade admirada (no caso dos ‘mestres’ ou dos referentes simbólicos que pertencem ao seu imaginário geracional e pessoal, como Raul Brandão e Teixeira de Pascoaes) ou rejeitada (no caso dos avatares do Saudosismo, do Simbolismo e do Neo-Romantismo nos anos 20); e a mesmidade duma linhagem estética, duma ‘família’ literária, duma geração ou simplesmente de um grupo de café” (Rocha, 2002:98).

3. PARA A DEFINIÇÃO / CONSTRUÇÃO DO POETA

MILITANTE

O que há mais sentido e fundo na poesia portuguesa de hoje é o silêncio. Do seio desse silêncio e em luta com ele nasce o canto desesperado de um reduzido número de poetas. É a voz ardente de uma poesia angustiada pelo espectáculo de agonias que à superfície daquele silêncio agonizam sem morrer. Canto desesperado por ver claramente vista uma essencial desordem dourando a sua aparência de ordem à luz de uma poesia nascida na liberdade, a que o tempo não pode tirar o peso de revolta e angústia onde se alimentou. Canto desesperado, enfim e maximamente, pela necessidade de ser inutilmente desesperado, pois a própria poesia se tornou suspeita aos olhos dos poetas, servindo como serve de manto glorioso a tanto falso deus (Lourenço, 2003:69).

Seguindo o conjunto dos poemas considerados metatextos poéticos, descobre-se, através do auto-retrato, que José Gomes Ferreira de si constrói uma vontade de se afirmar como Poeta Militante. Por um processo de “des-construção” de tais textos, conseguimos “pro-seguir” dois fios da trama do seu tecido: o do poeta inspirado (Poesia inspiração) e o do Poeta construtor (Poesia Construção)¹⁰³.

Através do primeiro, o poeta, na tradição romântica, legitima o seu poder a partir da realidade exterior – a esfera demiúrgica da Poesia. Através do segundo, desenvolvendo a linha de Poesia como ofício, afasta a sombra da inutilidade da mesma, fundando o seu carácter militante: o poeta é detentor de uma missão – a Poesia aspira (deve aspirar) a ser militante. Estes dois fios reúnem-se nos poemas de índole injuntiva¹⁰⁴ numa tentativa de harmonizar a tensão entre a imaginação e o real, revelando a insatisfação do poeta face à impotência da Poesia para intervir no real social. O Poeta não cede. Por isso, sem rejeitar o canto, apela ao grito como manifestação de rebeldia.

¹⁰³ Paz licita esta dualidade ao constatar que “La imposibilidad de confiar al puro dinamismo del lenguaje la creación poética se corrobora apenas se advierte que no existe solo poema en el que no haya intervenido una voluntad creadora. (...)” (1992:37).

¹⁰⁴ Através das sequências injuntivas, o poeta impele os seus destinatários a agir (ou a não agir) de determinada maneira. Há um reforço da interacção entre o poeta e aqueles a quem o seu discurso se destina, mediado pela escrita. Esta visão da poesia como interacção social implica uma integração plena dos destinatários, que são convocados para o texto, como colaboradores na construção do significado. Sendo assim, é dado relevo à dimensão pragmática que se liga à militância perseguida pelo nosso poeta.

Neste capítulo, percorrem-se os poemas entendidos como metatextos para salientar dois vectores, a concepção da Poesia como inspiração e construção e a sedução do real como apelo à militância, que se interligam na afirmação de uma Poética do Canto e do Grito em José Gomes Ferreira.

3.1. DA INSPIRAÇÃO¹⁰⁵ À CONSTRUÇÃO

- Já agora, José Gomes: como costuma escrever? Por que fases passam os seus poemas entre o momento em que nascem e a sua publicação?
- Tudo começa, geralmente, por um pequeno jacto de fogo que logo registo com gatafunhos. Poucos desses jactos, aliás, saem com a forma definitiva. Na grande maioria dos casos, esforçando-me sempre por não apagar a chamazinha inicial, escrevo várias versões do poema (cinco, dez, às vezes vinte) impostas por esse momento extraordinário em que as palavras de todos os dias me parecem «acesas por dentro». E depois entrego tudo ao tempo. Espero. Não tenho pressa. Os anos passam, mas que importa? Tenho até a minha vida fechada na gaveta em forma de gritos e de espantos. De vez em quando abro-a, para as palavras respirarem um bocadinho, e emendo um poema, cunho outro de novas estratificações de palavras vivas, corto este, acrescento aquele, reescrevo, mutilo, reinvento¹⁰⁶ ... (Ferreira, 1971:13).

¹⁰⁵ Cf. Blanchot (1955 :233-248).

¹⁰⁶ Eduardo Lourenço assinala a dimensão vigilante do criador de poesia: “A criação, no sentido bíblico do termo – e, por analogia, toda a criação – parece o acto puro por excelência, aquele que produz, sem reflexão prévia, a realidade originária e original. Todavia, apesar desta espécie de cegueira divina

→

Em 1971, já em vésperas de organizar a sua poesia em *Poeta Militante* (1977), José Gomes Ferreira recorreu à imagem do fogo – “Tudo começa, geralmente, por um pequeno jacto de fogo” – para explicar a génese e o processo de criação artística. Através de metáforas semelhantes – iluminação, fulgor, faísca (que encontramos também nos seus poemas), – tem-se procurado definir a “dimensão ingenuamente criadora” como “sendo um símile da própria criação divina” (Guimarães, 1992:19). Essa dimensão tem sido plasmada no conceito de inspiração – “furor animi ou furor divinus” (*ibidem*).

Tal concepção está presente nos poemas seleccionados como *corpus* do nosso trabalho, que respeita a ordem com que surgem em *Poeta Militante*, e associa-se a um entendimento do poeta como ser de excepção¹⁰⁷. Contudo, José Gomes Ferreira complementa aquele “fulgor inicial” com um persistente trabalho de apuramento poético, sustendo, num tempo de espera, o fogo aceso da inspiração e regressando várias vezes ao poema num contínuo labor: “e emendo um poema, cunho outro de novas estratificações de palavras vivas, corto este, acrescento aquele, reescrevo, mutilo, reinvento...”.

necessária à criação, o próprio Criador, segundo o texto sagrado, sente a necessidade de deitar um olhar sobre a Criação, para concluir que o que fizera era «bom» (Lourenço, 1994:70).

¹⁰⁷ Sobre o estatuto dos poetas, leia-se Silvina Rodrigues Lopes: “O canto dos poemas é algo que não lhes pertence, que não é escolhido, mas que também não é conversível em simples dívida, na medida em que não se deixa reduzir a um dito transmissível sem falha: ecoa nele uma origem secreta e indecifrável que o lança num devir infinito. O poeta detém assim um poder superior, o de immortalizar ou condenar ao esquecimento, que lhe confere uma autoridade particular” (2003:65-66).

Nos poemas referidos, fundando (ou legitimando), porventura, o poder da poesia, o poeta realça o estatuto de seres eleitos e inspirados,¹⁰⁸ o supremo privilégio dos poetas verdadeiros. Seres especiais, distintos dos outros mortais, só eles ouvem “aquela flauta que ninguém toca” (Ferreira, 1990a:46). Por isso, “hierofantes” apresentam-se como “(...) homens estranhos incumbidos da missão especial de dizer o que mais ninguém ousava” (Ferreira, 1991a:11) e são portadores da chama (sagrada?) que ilumina (o caminho) e incendeia a noite – das trevas: “Quem traz o Archote/ que o mundo incendeia/ na noite das sebes? / És tu, o Poeta. És tu, ninguém mais” (Ferreira, 1990a:198).

O carácter singular é reafirmado pela anáfora “és tu” e pelo pronome indefinido “ninguém”, combinado com o advérbio de quantidade “mais”, que lhe restringe o sentido, conferindo um carácter único ao poeta. Este carácter é reiterado no poema V da série *Eléctrico*:

Poeta o que é?

Um homem que leva

o facho da treva

no fundo da mina

apenas vê o que não ilumina¹⁰⁹ (Ferreira, 1990a: 314).

¹⁰⁸ Shelley dizia: “Os poetas são os hierofantes de uma inspiração inapreendida; os espelhos das gigantescas sombras que a futuridade lança sobre o presente; as palavras que exprimem o que eles não compreendem, as trombetas que conduzem à batalha e não sentem aquilo que os inspiram: a influência que não é movida, mas que move. Os poetas são os legisladores não reconhecidos do Mundo” (2001:87).

¹⁰⁹ Cf. Coelho (1972:93-96).

O poeta é aquele que leva o facho arrancado das trevas, aquele que, apesar de todas as restrições, desenvolve um processo que lhe permite ver mais do que os outros¹¹⁰. Porque vê mais e ousa dizer mais, o poeta pode emprestar a sua voz aos que o “chamam da Margem da Voz Rouca” (Ferreira, 1990a:339). Quem? Aqueles que muito gritaram? (mas ainda querem continuar a gritar e isso provoca prazer no poeta – haver alguém que queira ouvir a sua voz) Aquela voz que sempre o tem procurado? Os que não têm voz e precisam da cumplicidade do poeta?

Mas o poeta, ainda que atento ao chamamento, continua deambulando, como enuncia no poema *I* da série *Ruas Desertas*: “versos feitos aos tombos, por essas ruas a andar, a andar, a andar” (Ferreira, 1991a:83), o que evidencia uma arte de fazer poesia que apela à deambulação¹¹¹:

no desejo de persistir através de tudo tornei-me em poeta de intervalos, teimoso, improvisador, infatigável, «oculto na simulação de escutar os amigos sem os ouvir e disfarçado de atento por fora para moer nuvens à minha vontade. Poeta em casa, na cama, no quarto de banho, nos empregos, nos cafés, nos concertos, nos sarilhos do

¹¹⁰ Ramos Rosa mostra a importância de se transportar o facho: “o fenómeno a que se dá o nome de inspiração (...) é iluminado pelo facho da intuição criadora. É entre as trevas deste mundo pré-consciente e a luz da intuição criadora que se desenrola o processus poético (1962:30).

¹¹¹ Maria Alzira Seixo afirma que [os acontecimentos circunstanciais são] “encarados como trajectos mentais de busca da palavra irmanada à actividade física da deambulação humana” (2001:337). Esta (tríplice) aliança – facto / deambulação, fulgor (faísca) e palavra consequente encontra-se no poema *III* (que já tinha pertencido a um exemplar especial de *Poesia I* com o título de *Arte Poética* e foi recuperado para a colectânea do *Poeta Militante*): “Uma sombra risca / a pedra de um facto. E salta

→

trânsito e, sobretudo, na vagabundagem nocturna e nos eléctricos» (Ferreira, 1991b:159).

O poeta está continuamente em busca da “canção nunca ouvida”. Este estatuto de poeta peregrino foi também atestado por Eduardo Lourenço: “ De algum modo, os poetas são sempre (os das mansardas), trapeiras da alma aberta sobre a rua” (Lourenço, 2003:99). Em José Gomes Ferreira a inspiração aparece, desta forma, associada à peregrinação poética. O poeta é um ser inspirado, mas também é alguém que se esforça por encontrar a sua música: “ Poesia na cabeça. Paro a tomar notas” (Ferreira, 1998:125).

Este tem de fazer o seu trabalho, qual demiurgo que do caos organize o cosmos: “La misión del poeta consiste en atraer esa fuerza poética y convertirse en un cable de alta tensión que permita la descarga de imágenes” (Paz, 1992:171). No entanto, as palavras são fugidias e o reconhecimento dessa natureza implica momentos de angústia, nos quais nada resta fazer senão esperar pelo instante em que elas se deixem persuadir pelo afago dos que estão no seu encalço. Mesmo que o poema não surja sempre, a Poesia está sempre. Como se a Poesia fosse uma entidade que o poema concretiza, após um momento de revelação - “de súbito, sinto palavras em redor de mim / e dentro da cabeça / à procura do que não sabem dizer-me / a Poesia é assim” (Ferreira, 1998:390) -, porque os poetas são “seres mágicos que acendiam as palavras e as obrigavam, por assim dizer a buscar-se umas às outras no papel, carregadas de

uma faísca / de contacto. Eis o que é a Poesia; / um momento / de melodia / a fingir de pensamento” (Ferreira, 1998: 386).

electricidade de sexos contrários” (Ferreira, 1991b:11). E a voz misteriosa, pactuando com essa relação, continua a convocar o poeta, como testemunha o poema XXVIII da série *Noruega* “(Do fiorde vem esta voz enigmática)” (Ferreira, 1998:248). Num primeiro momento, essa voz alerta para a passagem do tempo, metaforizado no musgo e no seu crescimento: “a altura do musgo/continua a medir a idade dos deuses e dos homens”. Num segundo momento, a mesma voz comenta a forma como o *eu* poético vive o tempo, “Enquanto tu partes...”, e o seu estatuto de fazedor de Poesia, “mais poeta complicado de labirintos sem destino”. Ao identificar a Poesia com os labirintos, ressuscita os dilemas que percorrem a poesia de José Gomes Ferreira e mostra que a sua forma de fazer poesia se prende com a descoberta de um caminho que será a saída do labirinto. Em seguida, diz que o poeta tem a sensação de cantar com a “boca incompleta”, usando este adjectivo para mostrar que a missão ainda não foi cumprida. A hipálage “boca incompleta” realça essa falência e prova que a actividade poética, ainda que protegida pelas musas, exige um constante e eterno labor (exigência agravada pelas determinações da censura). E aqueles que forem escolhidos, por exemplo, ouvindo uma voz, devem realizar o seu trabalho poético quase como um sacerdócio. Assim, esta voz enigmática funciona como uma espécie de coro à maneira das tragédias (gregas), pois comenta a vida do poeta e tira ilações do seu trabalho poético. A voz associa à sua nebulosidade a sua onisciência, pois adivinha que, em José Gomes Ferreira, a inspiração é a gémea homozigótica da construção: “ Tudo começa, geralmente, por um pequeno jacto de fogo que logo registo com gatafunhos. Poucos desses jactos, aliás, saem com a forma definitiva.” (Ferreira, 1971:13).

Na esteira dessa procura definitiva, com o poema *II* da série *Cinzas* (Ferreira, 1991a:107), ressurge o conceito do poema construção: “que bom não saber como o poema acaba”. Esta construção é combinada com uma autonomia das palavras “ que se buscam no papel”. Estas palavras não são ocas, têm conteúdo “com astros dentro” e, se

estes astros forem estrelas, até iluminam, estando em busca da “Outra voz que por acaso revele”. Conjugação de vozes e acção, as palavras não são propriedade do poeta – “sabor próprio das palavras alheias” (Ferreira, 1991a:133) - são palavras de outrem. As palavras são alheias, mas o sabor é próprio, e são palavras perdidas, pois “perderam-se dos objectos”, que estão “naufragados na saliva das areias”. Falta a franqueza, a limpidez das palavras, já que se estas perderam dos objectos e não chegam a ser ditas. São palavras indizíveis. É acentuado, por isso, o trabalho organizador do poeta que é capaz de pôr ordem a este caos:

El poeta no escoge sus palabras. (...) vacila entre las palabras que realmente le pertenecen, que están en él desde el principio, y las otras aprendidas en los libros o en la calle. Cuando un poeta encuentra su palabra, la reconoce: ya estaba en él. Y él ya estaba en ella. La palabra del poeta se confunde con su ser mismo. Él es su palabra (Paz, 1992:45).

Também se denuncia o caos em que as palavras vivem: “palavras (...) que se perderam dos objectos”. E surge uma dúvida: Será que a Poesia tem capacidade para organizar essa desarrumação das palavras desligadas dos objectos? Será que o poeta espera que a Poesia tenha essa função de construção do cosmos poético, assumindo a respiração dos homens, ou seja, assumindo a sua vida, construindo o tecido¹¹² – ou

¹¹² “**Texto** quer dizer **Tecido**; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nesta textura – o sujeito desfaz-se, como um aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas da sua teia” (Barthes, 1983:112).

texto – que sem ele não existiria? Esta ideia aparece reiterada no poema *I* de *Cidade inexacta* (Ferreira, 1998:95), o fazedor de Poesia aparece na epígrafe como “Poeta: fabricante de bichos”. A acepção bicho, sinónimo de poema, é recorrente em José Gomes Ferreira e faz do poeta um construtor (sinónimo parcial de fabricante) de bichos, logo de poemas. Já no corpo do poema aparece o termo construção aplicado à elaboração de poemas “Poemas – construções de bichos”. Além de se valorizar o carácter construtor de poesia, enaltece-se ainda o seu carácter de ser vivo, assim como a sua possibilidade de crescimento e transformação, ideia inerente à utilização do termo “bichos”. Pelo que podemos afirmar, parece “haver entre as palavras uma tensão, um mais fundo dinamismo que as relacionam entre si como se, assim, vissem constituir um tecido cujos fios se estreitassem em algo que, ao mesmo tempo, é unificador e fugitivo” (Guimarães, 1996: 25).

Mas a interrogação que nos surgiu a propósito do poema *II* da série *Cinzas*, talvez tenha a sua resposta no poema *I* de *Pinhal* (Ferreira, 1998:135): “Poeta – o ofício de tecer respirações de homens nas palavras”¹¹³. Associa-se, de novo, o trabalho poético ao labor, à arte, à aprendizagem, ideias que o termo ofício convoca. Este labor é exigente, daí que o ofício de construção poética seja apelidado de “desesperado”, termo que confirma essa exigência e, ao mesmo tempo, reenvia para a violência do acto poético, *topos* muito glosado na literatura.

¹¹³ E podemos afirmar, com Suzanne Allaire: “mais la poésie n’est pas seulement affaire de mots, ces phrases dont par la composition du poème s’ouvre et se multiplie le sens, elle en appelle aussi au soufflé vital, le soufflé de la respiration, un soufflé qui devienne chant si la mesure d’une mélodie ordonne en les rythmant mots et sonorités” (2005:36).

La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer. El segundo acto es el regreso de la palabra: el poema se convierte en objeto de participación (Paz, 1992:38).

No poema VII da série *Circunstanciais* (Ferreira, 1998: 379), o eu poético assume-se, plenamente, como um construtor da Poesia, “eu, o poeta operário de palavras – as palavras sonho, bandeira, esperança, liberdade”, que ele apelida de ferramentas para a construção do real poético, “ferramentas de pureza irreal que tornam a Realidade ainda mais real/ e transformam os bairros de lata/ em futuras cidades de cristal.” E assim se confirma que: “El lenguaje crea al poeta y sólo en la medida en que las palabras nacen, mueren y renacen en su interior, él a su vez es creador” (Paz, 1992:277).

A escrita exprime o ritmo interior do poeta e do confronto poeta/poesia só o poema se transmite. Pela Poesia de José Gomes Ferreira confirmamos que o poeta vive em duas esferas: uma associada ao mundo divino, donde se achava que emanava a inspiração, e outra referente ao mundo dos homens, posto que, privilegiado por um dom especial, sobrenatural ou não, entendia-se ser incumbência do poeta beneficiar de muitas formas a comunidade. Essa dualidade levava-o, não raras vezes, a sentir-se dividido, como reconhece Octavio Paz: “La historia de la poesía moderna es la del continuo desgarramiento del poeta, dividido entre la moderna concepción del mundo y la presencia a veces intolerable de la inspiración” (1992:165).

3.2. DO REAL À MILITÂNCIA POÉTICA¹¹⁴

– Repare que eu falei sempre em **poeta militante**, militante da poesia, claro e nunca em **poesia militante**. Para mim a noção de poeta é muito mais importante que a de poesia. E o próprio livro em que um dia reunirei por ventura toda a minha obra, gostaria que se intitulasse «Poeta Militante». Poesia militante será aquela que está – mediocrementemente, de um modo geral – ao serviço de qualquer coisa, enquanto falar de poeta militante pressupõe sempre a liberdade criadora – e tem na base o que eu considero ser o mais importante do Mundo: o Homem (Ferreira, 1971:12).

Desde a sua origem, a poesia surgiu associada ao canto, à música – e não só a poesia épica, mas também a lírica. Canto e canções traduziram metonimicamente o poema ou a enunciação poética, o que acontece também em José Gomes Ferreira:

Aqui neste monte
vivia uma sereia
que veio do mar
agarrada à melopeia
da espuma de ser-luar

Nas noites de lua –cheia
fugia da toca e colava a boca
ao silêncio da fonte
para fingir de cantar.(...)

¹¹⁴ Cf. Horta (1998).

- Que eu ao menos ouça a tua voz
nas lágrimas de sangue
dos pobres. (Ferreira, 1991:23-24)

O poeta deslumbra-se com o cantar da sereia e procura ouvi-lo no mundo que o rodeia, reabilitando o sentido do cantar que vai de boca em boca e assim se associa ao anúncio de uma mensagem. Mas que sentido lhe quer atribuir o poeta? No vasto universo da realidade social, que função, que poder, lhe cabe? Estetização alheia ao quotidiano? Expressão dum mundo interior? Expressão da realidade social? Onde se quer situar o poeta?

O Homem é a base da sua poesia. Responde o próprio poeta no texto citado. No entanto, o Homem – com maiúscula – é uma abstracção. E o homem – com minúscula – na sua circunstância, que interesse merece ao poeta? Que luz transporta o seu facho? Que incêndio quer deflagrar? Que voz desafia os tempos?

José Gomes Ferreira não se quer agente de poesia militante, mas militante de poesia. Nos poemas que elegemos, procuramos esclarecer esta encruzilhada em que o poeta se vê. Como anteriormente, seguiremos a ordem cronológica dos poemas.

O poema *I* de *Heróicas* (Ferreira, 1990a:109) reenvia-nos para um traço singular do poeta militante, quando este nega ser “um poeta de canções para embalar ninhos nos corações”, e se afirma como um ser “de gelo e lâmina”. Esta confissão pressupõe a existência de dois tipos de canções: as inocentes e ternas, presentificadas pelos termos “embalar”, “ninhos” e “corações” e as violentas, suscitadas pelos vocábulos “gelo e lâmina”. O *eu* poético recusa o cantar meigo/ inócuo, professando nas “canções ásperas”, como deixavam antever os termos que escolheu para caracterizar o seu canto.

Reaproveita o termo “canção”, destruindo-lhe a sua acepção doce, ao adjectivá-lo com a palavra “ásperas”. Agora já não ouve a voz cósmica, mas é dono de uma voz, “aquela em que sangra o desespero do mundo”. Quer que na sua voz se ouça a voz do mundo, não a do mundo cósmico mas a do mundo dos oprimidos: “Eu, o poeta que traz nos olhos as lágrimas dos outros?” (Ferreira, 1990a:215). No poema XXVI da série *Sonâmbulo* (Ferreira, 1990a:286), o *eu* poético enuncia outras vontades, “saltar da imaginação para arrancar da noite / a lua e os cometas” e “suprimir as estrelas”, que se revelam, desde logo, impossíveis, como atesta o uso do imperfeito do conjuntivo que as introduz. O sujeito poético continua a enunciação das suas vontades, mas agora partilha a responsabilidade da sua consecução com a Poesia, que institui como entidade poderosa à qual dirige os seus pedidos: “Ah! pudesse eu pedir à poesia...”. Essas vontades ocorrem associadas a um sentimento de impotência face ao desafio / utopia de “ouvir pulsar enfim o nosso coração / na Terra só nossa”. O *eu* poético tem consciência dos limites, o que é visível na repetição anafórica da forma de conjuntivo imperfeito “Ah! pudesse eu / (...) // Ah! pudesse eu pedir à poesia...”¹¹⁵. Mas só o facto de o exprimir insinua o poder da Poesia, ainda que aliado aos seus próprios limites.

Todo o poema é percorrido pelos limites do poder da Poesia, dos quais o sujeito poético está plenamente consciente – pode esperar muito da Poesia, o que é evidente

¹¹⁵ É esta a leitura de Carlos Felipe Moisés: “A fórmula suficientemente clara: «...pudesse eu/ suprir as estrelas/ com uma espada de versos!» – poderia constituir indício seguro da consciência dolorosa mas insofismável, de que submeter a variedade do mundo aos seus ideais é quimera absurda, porque palavras e versos não podem ter realmente qualquer acesso à praxis efectiva” (1983:98).

pelos pedidos que lhe dirige, mas a resposta desta fica aquém dos seus desejos, revelando-se ineficaz. Daí o tom desencantado que atravessa o poema, patente na já referida forma de conjuntivo. Porém, a poesia não pode ter amarras e pressupõe a existência de uma vontade poética transfiguradora – e nesta estará o seu poder: ver nas roseiras “nuvens e bandeiras” (Ferreira, 1990a:314) ou surrealisticamente transformar (recomeçar como nova Primavera) o mundo pelo olhar azul da paz:

E se, de repente,
voassem dos teus olhos
duas pombas azuis?

Então sim, poeta,
cairia pela primeira vez no mundo
o espanto da primavera completa. (Ferreira, 1990a:318)

Esta introdução do irreal pode fazer apelo a uma limitação da poesia, mostrando que só poeticamente se pode vencer a adversidade. É que o musgo – metáfora da opressão / acomodação – é tão denso que apetece acusar como acontece no poema XVI da série *Eléctrico* (Ferreira, 1990a:320), em tom de lamento: lamento dos seus versos não poderem ir mais longe (cf. primeira estrofe); lamento dos receptores não terem capacidade de ler mais (cf. segunda estrofe).

É um mundo de silêncio que envolve o poeta e lhe provoca desalento, sentimento atestado no poema XLI da série *Eléctrico* (Ferreira, 1990a:334). Neste poema equacionam-se as limitações do acto poético, através do confronto entre duas poesias. Uma, chamar-lhe-emos a poesia possível e a outra, a desejada. A poesia possível é

conotada, algo pejorativamente, com ligeireza / facilitação / docilidade: “É tão fácil dizer que”. Trata-se de uma poesia das imagens, que, embora algo inusitadas, não são, contudo, comprometidas nem ideológicas. A outra, “a poesia que transforma de repente a música em lama”, não é uma enunciadora de imagens, é uma transformadora de cariz agressivo. O *eu* do poema procura-a: “Sim. Onde está?”

E, após algumas inquirições, na parte final, torna o seu poema injuntivo: “Sim. Onde estás?” Será esta a Poesia que o poeta militante pretende? Algo desafiadoramente convoca a sua interlocutora a tornar-se presente. Através da Poesia há sempre uma encruzilhada: a velha questão da militância na Poesia e da Poesia militante.

Esta ideia é retomada no poema *I* da série *Ruas Desertas* (Ferreira, 1991a:83), onde a peregrinação poética tinha como objectivo ir em busca da “canção nunca ouvida”. Se entendermos que se trata de um poema em que o poeta procura a sua identidade, a sua definição de poesia, percebemos que o poeta só tem existência no poema – “objeto magnético, secreto sitio de encuentro de muchas fuerzas contrarias, gracias al poema podemos acceder a la experiencia poética” (Paz, 1992:25). Essa procura do poema condu-lo a uma encruzilhada, pois essa “canção” está “nas nebulosas/ para além das raízes? Ou na superfície das rosas/ com lábios de cicatrizes”. De um lado, o pólo céu, do outro, o pólo terra; de um lado, a beleza etérea, do outro, a dor. O poema *I* da série *Cinzas* (Ferreira, 1991a:107) resolve, ainda que momentaneamente, a encruzilhada. A Poesia não pode ser etérea: “a poesia tem pés de terra”, está presa aos homens. Tirar-lhe essa qualidade é destruí-la:

quando a atiramos para o céu

fica só e transida

no meio das estrelas
- a chorar com saudades dos homens
e da morte. (*ibidem*)

Assim, embora haja a consciência de que a Poesia se pode mover no céu e na terra, há uma opção pelo pólo terreno. A encruzilhada que se anulava momentaneamente é retomada no poema XXIV da série *Cinzas* (Ferreira, 1991a:117).

A morte de um amigo, “Soeiro Pereira Gomes”, desencadeou mais uma reflexão sobre a Poesia, “hoje até remorsos tenho/ dos meus pobres versos a fingirem de subversivos”, destacando a incapacidade dos poemas de serem, efectivamente, militantes. Só o fingimento permite essa ilusória militância. Num segundo momento do poema, uma reflexão parentética associa a Poesia à evasão, “(no fundo, evasão para futuros sem chão)”, já que os poemas não cumprem a sua missão. E assim retomamos a encruzilhada poética. A poesia devia ser terrena, comprometida e, afinal, ausenta-se do mundo. Simulando a sua reentrada no mundo, no poema IX da série *Encruzilhada* (Ferreira, 1991a:138), é criado um cenário aparentemente natural, “giestas, silvas, tojo (...) coaxar de sapos”, onde surge a poesia. Neste cenário, coexistem sensações visuais e auditivas, embora haja uma predominância da audição: “sussurro hermético de um bicho (...) coaxar do sapos”. Mais uma vez surge o elemento bicho e o poeta como construtor de bichos. O bicho/ o poema sussurra (talvez porque se deve reduzir a um silêncio imposto que cale a Poesia) e rói o tempo (ao mesmo tempo que é um silêncio imposto, é um silêncio insurrecto que massacra o tempo da ditadura). Este tempo é retomado no verso seguinte através da referência ao coaxar dos sapos, actividade que ocorre à noite (talvez numa evocação da longa noite do Fascismo). Todos estes

elementos surgem “numa complicação de palavras”, que são caveiras, símbolos de morte, mas esta morte, como o silêncio, também é imposta, já que estas caveiras aparecem personificadas e é-lhes atribuída a capacidade de pensar.

A constatação da inacessibilidade deste acto perturba o poeta e leva-o a proferir um desejo que ele sabe ser impossível de realizar: “Ah! Se eu pudesse colar no papel o canto dos pássaros” (Ferreira, 1991a:155). Apercebe-se, contudo, rapidamente, da falência da consecução da sua vontade¹¹⁶ - “mas não” - num verso que aparece destacado, pondo em relevo a dor do poeta, intensificada pela monotonia: “sempre as mesmas palavras/com alçapões de bruma” que tanto o angustia. Embora o termo alçapão mostre que as palavras conduzem a algum lado, a bruma impede que se veja alguma coisa. Daí esta conclusão: “sempre esta resignação à poesia com pontes mágicas para coisa nenhuma”. As palavras, em vez de revelar, escondem, pois o alçapão é de bruma, não conduz a nada transparente e a poesia também não estabelece relação com a realidade. Há, por isso, além do paralelismo estrutural, um paralelismo semântico. O papel da poesia não é desvendar a realidade, não é dizer a realidade, é, quando muito, recriar a realidade. Assim se põe em relevo a importância da militância da poesia, mas com a consciência da limitação da sua eficácia, como no poema XXV da série *Idílio do Recomeço* (Ferreira, 1991a: 196). A epígrafe leva à leitura do poema e encaminha-nos para um clima de tensão “ (pós escrito a favor – contra o alfabeto poético)”. O poeta

¹¹⁶ O poeta está consciente desta impossibilidade, proclamando: “Poeta, homem criado pelo frio das palavras” (Ferreira, 1991a:147); “A poesia nasce do frio e do desdém.” (Ferreira, 1991a:289). Sempre com ânsias de cumprir a sua missão para não ser chamado à razão: “E é isto que dás aos teus mortos?” (Ferreira, 1991a:172).

acaba por dizer que não pode ficar preso às palavras desligadas do compromisso. Não obstante, também seria redutor ficar preso ao compromisso, porque há uma outra esfera, outra identidade – a que resulta da criação poética. Daí que o poema não seja só, como se lê nos anteriores, o que aponta para o real, mas também aquele que aponta para algo além desse real. “As flores, a lua, o sol, as estrelas, o vento” são palavras luminosas, mas têm o seu lado negro pois “existem em carne e dor”, “não são palavras apenas para tecer poemas”. Ao falar da palavra, o *eu* poético evoca o sentido primitivo da palavra texto (tecido) e mostra que as palavras podem criar uma realidade – a poética – “as palavras criam (...) a luz verdadeira”¹¹⁷.

Afinal, o sujeito poético crê no poder da poesia – ou do poema (bicho / insecto que sussurra), como ele a define, em tensão visto que revela e oculta simultaneamente:

¹¹⁷ Esta capacidade é reconhecida por:

Octavio Paz

“(…) la operación poética es inseparable de la palabra. Poetizar consiste, en primer término, en nombrar. La palabra distingue la actividad poética de cualquier otra. Poetizar es crear con palabras: hacer poemas. Lo poético no es algo dado, que esté en el hombre desde su nacimiento, sino algo que el hombre hace y que, recíprocamente, hace al hombre. Lo poético es una posibilidad, no una categoría a priori ni una facultad innata. Pero es una posibilidad que nosotros mismos nos creamos. Al nombrar, al crear con palabras, creamos eso mismo que nombramos y que antes no existía sino como amenaza, vacío y caos” (1992:167).

e Eduardo Lourenço

“Que linguagem pode servir à nomeação da realidade que somos senão aquela que perante Antonomásia já nos é devolvida como suprema criação? É poeticamente que habitamos o mundo ou não o habitamos” (2003:35).

“não é um dialecto para bocas irreais / nem o suor concreto / das palavras banais”¹¹⁸ (...) é “Silêncio insurrecto” (Ferreira, 1991a:307). Se não é um dialecto, pode ser percebido por todos, não é cifrado, não carece de decodificação, mas também não é vulgar. Poesia é o sussurro, é vida, mas ninguém sabe os sinais – não tem de ser algo de extraordinário, de distante, de inacessível. É provocação, é acção e / ou insurreição resultante do por dizer ou do dito através do que é silenciado e por isso (por necessidade / imposição) figurativamente apreendido. E a Poesia acompanhou desde sempre o poeta, presidiu ao seu nascimento¹¹⁹, marcou o seu ensino primário¹²⁰ e liceal, como lembra a epígrafe do poema XXII da série *Memória II* (Ferreira, 1998:87): “No liceu alheio aos professores e aos livros. Cábulas. Poesia. Começava o meu sonho vão de me tornar numa espécie de borboleta impossível com asas de águia”. O poeta, ao proferir este desejo, põe em evidência a opção por uma escrita em tensão. A borboleta reenvia para a beleza, a graciosidade, a leveza e também para a efemeridade, mas, ao pretender que as asas fossem de águia, evoca a majestade, a imponência, a agressividade inerente à sua pertença à família das aves de rapina, transformando o seu desejo numa impossibilidade. E, metaforicamente, ilustra a tensão que habita a sua Poesia – a Poesia pela Poesia, sem intenção que não seja a de servir a Poesia, e a Poesia compromisso – de cariz interventivo e ao serviço de uma ideologia.

¹¹⁸ Os poderes da poesia fazem com que “(...) la frase prosaica – el habla común – se transforma en frase poética. Nadie puede substraerse a la creencia en el poder mágico de las palabras” (Paz, 1992:51).

¹¹⁹ Cf. Poema III da série *Memórias III* (Ferreira, 1998:202).

¹²⁰ Cf. Poema X da série *Memórias I* (Ferreira, 1998:40).

Depois, no corpo do poema, associa, como faz diversas vezes ao longo dos seus textos poéticos, a Poesia à Palavra, ao usar, para dizer Poesia, a imagem “manto de palavras”. Este manto é o texto poético e a matéria-prima são as palavras. O sujeito poético optou por uma peça de vestuário que confere um estatuto de dignidade a quem a usa, reafirmando o quão preciosas são as palavras:

palabras, sonidos, colores y demás materiales sufren una transmutación apenas ingresan en el círculo de la poesía.(...) Sin perder sus valores primarios, su peso original, son también como puentes que nos llevan a otra orilla, puertas que se abren a otro mundo de significados indecibles por el mero lenguaje (Paz, 1992:22).

Este “manto de palavras” é extremamente valioso, pois as palavras (a matéria poética) sofrem pelo *eu*, assumem as suas dores “palavras/ a sofrerem por mim / as minhas dores”¹²¹. Assim, o *eu* poético dá conta, uma vez mais, da distância entre o quotidiano – ponto de origem do dizer poético – e o efeito ou resultado deste dizer patente no poema; da necessidade de resgatar para a poesia as “palavras roídas por toda a gente”¹²² para construir uma linguagem nova, “poesia só minha” (Ferreira, 1998:88). Isso não está, no entanto, isento do risco de afastamento do mundo dos outros, o “sangue inocente”, o que conduz o poeta à encruzilhada permanente do seu angustiante dilema: atracção pelo compromisso social e sentimento de impotência na

¹²¹ “E no fim de contas, poesia talvez seja este escondermo-nos com angústia atrás das palavras, na esperança que elas sofram por nós” (Ferreira, 1971:12).

¹²² “La creación consiste en un sacar a luz ciertas palabras inseparables de nuestro ser. (...) El poema está hecho de palabras necesarias e insustituibles” (Paz, 1992:45).

acção da poesia, uma vez que sabe que “la palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior” (Paz, 1992:36):

neste intervalo
entre mim e o Sol,
que querem que eu cante?

O brandir da poesia-arma-inútil
para salvar fantasmas? (Ferreira, 1998:133).

Todo este poema feito de interrogações deixa transparecer a perplexidade do poeta no seu acto criador: não poder calar a realidade do mundo nem a poder dizer a não ser pelo “silêncio insurrecto”. Então, o que lhe resta para cantar?

Os perfis que os espelhos
contemplam nas caveiras?

Os cárceres altos
das nuvens com olhos?

Este sono tão doce de me alongar no chão
para ouvir bater as asas das palavras nas raízes? (Ferreira, *ibidem*)

Parece sobrar a inutilidade da Poesia, a morte e a opressão/censura, talvez ligadas ao regime político extremamente vigilante, “nuvens com olhos” que do alto exerce pressão, ditada pela observação, e as palavras que não conseguem brotar: “ouvir bater as asas das palavras nas raízes?”. Silêncio imposto e necessidade da palavra, sempre o

mesmo dilema a requerer a militância do poeta que não a prodigaliza: “no entanto a força da poesia continua” (Ferreira, 1998:145).

Superior a todas as adversidades, o poder da Poesia é enaltecido no poema citado, que se inicia com uma locução adversativa, provando a força da Poesia, que resiste a qualquer tribulação – assim se destaca a constância do poeta, mesmo que dividido por múltiplos apelos:

mas onde estão as bocas inteiras para as palavras?
E a beleza? Para que serve agora a Beleza
sem olhos para a dispor nas pedras?” (Ferreira, *ibidem*)

A Poesia pede inteireza, pede totalidade. Se as palavras são a Poesia, as bocas são os poetas. É necessário que estes cumpram a sua missão.

Crete na poesia, o poeta recorre à ironia, como processo de distanciamento, para ladear o silêncio que lhe é imposto pela censura: “hei-de publicar estes versos com tinta invisível” (Ferreira, 1998:146). A publicação pressupõe a vontade de dar a conhecer, de partilhar, e a tinta invisível é impeditiva da leitura, traduzindo uma vontade de esconder. O poeta explica a finalidade desta ambivalência de comportamentos

para que ninguém suspeite
da boca que trago oculta dentro da minha. (Ferreira, *ibidem*)

Dentro de uma boca matéria temos uma boca etérea – talvez a boca poética. E assim surge uma tensão para camuflar outra tensão. Só aparentemente o poema parece distante da realidade e, por conseguinte, destituído de qualquer poder:

palavras fora das coisas
no caos das sombras repelidas
a tecerem do nada. (*ibidem*)

Mas entre parêntesis – ou seja, a necessitar de explicitação (pelo leitor) – a epígrafe conduz o corpo do poema à sua “realidade” – ele diz (dá a visão) ocultamente o mundo sangrento”. E como a “realidade” é dura, o poema há-de “humanizá-la” através do ideal (utopia ou esperança), como no poema XXVII série *Pinhal* (Ferreira, 1998:148). Com a epígrafe “Reflexão sobre a poesia” iniciática ao poema, sistematiza-se o que foi dito na enunciação: A poesia é palavra, é ritmo, é espelho. Assim, o primeiro verso – “Poema” – retoma a epígrafe e introduz uma definição de poesia, identificando-a com palavra, ritmo e espelho. Esta definição é construída em tensão, visto que a poesia é associada à

palavra morte
com nitidez de asas. (*ibidem*)

Se, por um lado, reenvia para a morte, por outro atribui-lhe asas. A morte é estagnação; no entanto, as asas lembram a liberdade, o sonho, a mudança. A poesia também é

ritmo de martelo nos pregos
a fecharem o Sol no caixote
das manhãs baças. (*ibidem*)

Assim se alude à censura a que está sujeita, como confirmam os vocábulos que remetem para o campo semântico do fechamento: “martelo, pregos, fecharem, caixote, baças. Talvez, angustiado por essa poesia sofrimento, no *poema IV* da série *Casa* (Ferreira, 1998:184), o sujeito poético relembra o passado e o texto poético parece ecoar os primórdios da poesia de José Gomes Ferreira, como sugere a epígrafe “Há tanto tempo que não canto os passarinhos!”. Esta memória é pretexto para desencadear uma reflexão sobre a poesia num tempo passado:

Dantes era tão fácil
ouvir os pássaros na poesia. (*ibidem*)

Em seguida, discorre sobre essa forma de fazer poesia:

Bastava pôr a funcionar o sistema mecânico de certas palavras,
dar-lhes corda. (*ibidem*)

A poesia é conotada com mecanicidade e exterioridade e os poetas, seus agentes, são os mecânicos da linguagem, dependentes dos sistemas combinatórios e auto-suficientes das palavras. Mas essas criações mecânico/poéticas careciam de ouvintes e estavam condenadas à morte ou tinham como ouvintes “poetas sem palavras / e portanto sem poesia”.

Por isso, através da ironia, o poeta censura os “homens práticos” não despertos para o poder da poesia (Ferreira, 1998:193). E é deste poder que se afirma o carácter agressivo e a sua insubmissão bem expressa na comparação que domina o poema *IX* da série *Noruega*:

O pior é que a solidão,
como a Poesia,
não lambe as mãos do dono.
Morde (Ferreira, 1998:234)¹²³.

A Poesia morde, porque incomoda. Se assim é, o poeta procura a verdadeira Poesia:
“E a Poesia? Onde estava a verdadeira Poesia?” (Ferreira, 1998:269).

Ao confrontar-se com a ausência da Poesia, lamenta-se, “Pobre de mim”, e consciencializa-se da falência do seu acto: “tentar abrir e fechar as pedras e as palavras/ com chave falsa”. O sujeito poético não encontra a Poesia verdadeira, pois não tem a chave certa, nem para abrir as pedras, como tinham o Ali Báá e os quarenta ladrões (numa memória da pedra mágica da história das mil e um noites, *Abre-te Sésamo*, que permitiu o acesso a uma riqueza material), nem as palavras que permitem o acesso a uma riqueza espiritual proporcionada pela Poesia. As pedras, pela sua rudeza, também evocam o ofício desesperado dos poetas e a necessidade de poderes extraordinários para fazerem Poesia. Ao associar os termos “pedra” e “palavra” ao mundo poético, a dificuldade do acesso à Poesia – é tão difícil abrir pedra como é difícil abrir palavras, sobretudo se o instrumento não for o apropriado ou, pior, se for falso... Para entrar no mundo Poético é necessário conhecer o código. Será que estas condicionantes enfraquecem o poeta?

¹²³ No poema IV da série *Maio – Abril*, o poeta afirma: “a poesia também é opressão” (Ferreira, 1998:303).

Se não o enfraquecem, consciencializam-no de que “a poesia é mortal” (Ferreira, 1998:270) e de que os poetas são perseguidos por “caçadores de cabeças”, que o levam a desejar a morte poética:

hei-de pedir a um assassino
que mate em mim o poeta. (Ferreira, 1998:289)

A morte do poeta (simbolizando a morte da poesia nesta sociedade de consumo que não tem tempo para desfrutar das inutilidades estéticas) é anunciada no canto solitário deste sujeito inútil (pois criador de inutilidade) que sabe ser o seu inevitável destino a dor de não ser ouvido ou de não se saber fazer ouvir. O carácter mortal da Poesia fá-lo afirmar sobre os poetas: “Poucos escapam a esse destino de esquecimento (...) quando muito, num ou noutro poeta mais intenso, [a poesia] ilumina o futuro com o fogo-fátuo dos cemitérios”. (Ferreira, 1998:354). A poesia “desaparece, esvai-se, dilui-se, morre com os seus criadores. Gela nas palavras” (*ibidem*). Apesar disso, os poetas de hoje são acusados de não tomarem as dores do mundo: “porque o poeta de hoje canta, chicoteia, ama ou berra. Mas não chora” (Ferreira, 1998:358). Este lamento surge na sequência de uma visita à casa de Gorki. O espírito desiludido dita a interrogação retórica que termina o poema *I* de *Circunstanciais* (Ferreira, 1998:371): “que pode fazer um poeta nesta surda e vil paisagem senão cantar e morrer?”. O canto é parte integrante do código genético dos poetas, por isso, a par da morte, a sua única certeza. No entanto, o poema *II* da série *A poesia continua* (Ferreira, 1998:402) acrescenta mais uma parte: “talvez aprender a amar” é a resposta dada pelo “poeta de outro altar” face a uma inquirição do *eu* do poema. Sente-se novamente a presença do poeta, daquele que chora as lágrimas do mundo, como confirma a interrogação retórica:

Digam-me lá
para que serviria ser poeta,
se não chorasse
publicamente
diante do mundo?¹²⁴ (Ferreira, 1998:412).

Poeta no século XX, que nele viaja, José Gomes Ferreira não pode estar alheio ao seu tempo¹²⁵ e às estéticas que dele fazem parte. Não ignora o Modernismo, a Presença, o Neo-realismo e / ou outras manifestações poéticas centradas no trabalho da palavra e no apuro da linguagem poética. Sabe que a poesia não pode alhear-se do Homem, nem do quotidiano do homem, e por isso, se refere à encruzilhada em que se encontra. Por isso dá a conhecer, através do *Poeta Militante*, o poder da poesia e a impotência do poeta para, qual mágico, fazer surgir o século a seu gosto – ideal. E, sendo assim, continuamente se interpela a si e se confronta ou até confronta outros poetas, pois ele quer o canto eficaz, a dimensão revolucionária da poesia de que fala Octávio Paz:

la poesía contemporánea se mueva entre los polos: por una parte, es una profunda afirmación de los valores mágicos; por la otra una vocación revolucionaria. Las dos direcciones expresan la rebelión del hombre contra su propia condición (Paz, 1992:36).

¹²⁴ Cf. Denis (2003).

3.3. AFIRMAÇÃO DE UMA POÉTICA DO CANTO E DO GRITO EM JOSÉ

GOMES FERREIRA

“Cantar (...) a música que existe em tudo” é, de acordo com José Gomes Ferreira, a função do poema e do poeta, como se depreende do poema a seguir transcrito.

XVI

(Artes poética das manhãs dos dias livres e ilúcidos.)

Tanto penso e tanto sinto

que caí no labirinto

de já não saber cantar.

E eu só quero cantar

seja o que for

às estrelas e ao luar.

Cantar por instinto

canções sem conteúdo,

de cabelos ao vento.

Cantar...Cantar...

¹²⁵ “Le projet de séparer la poésie (l’art en général) de la vie sociale reste illusoire, et proprement impensable: comme si l’art n’était pas un phénomène social!” (Joubert, 1988:12).

... a música que existe em tudo
- a fingir de dor
e de pensamento. (Ferreira, 1991a:21)

É em função deste objectivo que se entende a epígrafe que apresenta o poema como uma arte poética. Repetindo o vocábulo “cantar” ao longo do poema, José Gomes Ferreira reitera a ideia de que o poema é canto, mesmo quando lhe pareça faltar o conteúdo: “E eu só quero cantar / seja o que for”; “cantar por instinto / canções sem conteúdo”. Como se trata de uma “arte poética das manhãs dos dias livres”, o poeta exalta o prazer de cantar sem amarras, confirmando a omnipresença da poesia (“...a música que existe em tudo”). À semelhança do músico, que ao executar a partitura faz ouvir a música que ali se encontrava embora carecendo do executor, também o poeta vai dar voz à Poesia preexistente¹²⁶.

No entanto, sendo livres, os dias também são ilúcidos (epígrafe). Por isso, o canto é perturbado: “Tanto penso e tanto sinto / que caí no labirinto / de já não saber cantar”. A fonte dessa perturbação é “... a música que existe em tudo / - a fingir de dor / e de pensamento”.

Ora, o poeta, se, por um lado, quer dignificar o acto de cantar, elegendo-o como tarefa prioritária do poeta militante: “os poetas só têm uma missão se lhes quiseram

¹²⁶ Isto justifica-se, de acordo com Borges, “porque o material da poesia são as palavras e essas palavras são (...) o próprio dialecto da vida. As palavras são usadas nas funções da rotina quotidiana e são o material do poeta, tal como os sons são o material do músico” (2002: 90).

assacar qualquer missão, do que muitas vezes duvido: cantarem” (Ferreira:1977:66), por outro, não ilude a presença da dor (e do pensamento que a revela) naquela música universal. Por isso, o canto tende para o grito.

Rememorando o que dissemos sobre José Gomes Ferreira, salientamos que viveu envolto em tensões e que a sua escrita – qual exorcismo – as integra. Daí não estranharmos que a sua arte poética se construa em tensão¹²⁷. Daí que o canto, enquanto dominância semântica, tenha o seu reverso. Da nossa leitura da poética de José Gomes Ferreira constatámos, nos poemas seleccionados (aqueles onde estavam presentes as entidades Poesia /Poeta) que, a par do canto, pontificava o grito:

Com Grito e com o Canto.

Com o grito para iniciar a destruição da Cidade quando lhe parece desumana e injusta. (O Grito de Josué¹²⁸ que, concitando milhares de gritos, assim derrubou as muralhas de Jericó.)

Com o Canto para depois, como Orfeu¹²⁹, juntar as pedras, descer aos Infernos e vencer a Morte” (Ferreira, 1977:125).

¹²⁷ Como reconhece Carlos Felipe Moisés, “o processo criador de José Gomes Ferreira é comandado por um visível jogo de antíteses, por uma constante oscilação entre pólos extremos, que mutuamente se excluem e se digladiam” (Moisés, 1983:53).

¹²⁸ No fim do Deuteronomio, Josué é designado para suceder a Moisés. O livro de Josué mostra a instalação do povo eleito na terra que lhe fora prometida. Com o objectivo de cumprir o desígnio divino de conquistar Jericó, Josué congregou o seu povo para que gritasse, com força e em simultâneo, e derrubasse as muralhas da cidade. Assim fizeram e tomaram Jericó. O grito foi o primeiro passo da conquista. Cf. Bíblia de Jerusalém, cap.6, versículos 1-21.

Os gritos dilacerantes coabitam com a doçura do canto. Daí que o poeta seja Josué e seja Orfeu¹³⁰, grite para abalar (e tomar) a cidade e cante para encantar os homens todos, participando naquela revolução que “continuará, continuará pelos tempos fora.” (Ferreira, 1998:418). Por isso, o canto, como já se disse, não é de embalar ou adormecer consciências.

O poeta dá corpo a esta tensão entrando em diálogo consigo, com a poesia ou com outras formas de ser poeta, num conjunto de poemas de índole injuntiva constantes do *corpus* deste trabalho. Faremos deles uma leitura de onde serão extraídas algumas dominâncias semânticas que corporizam a arte poética de José Gomes Ferreira.

No primeiro desses poemas seleccionados, poema IX da série *Melodia* (Ferreira, 1990a:48), distinguem-se duas atitudes do *eu* poético: uma de cariz disfórico e outra de tom eufórico. Para a definição da primeira contribui a sugestão de desistência: uma

¹²⁹ A Orfeu, a mãe dera-lhe o dom da música. Nada nem ninguém resistia à sua arte de cantar e tocar. Orfeu casou com Eurídice e, logo após o casamento, ela morreu. A dor de Orfeu foi tão pungente e desesperada que resolveu descer aos infernos na tentativa de a recuperar. Ousou mais do que qualquer outro ser humano, empreendendo uma viagem ao mundo subterrâneo. Dirigiu-se às divindades infernais e, enquanto falava, fazia ressoar as cordas da lira ao ritmo das palavras. As almas infernais comoveram-se, chamaram Eurídice, entregaram-na a Orfeu, mas impuseram uma condição: antes de atingir a luz, Orfeu não se voltaria para trás para ver a esposa. Contudo, com medo de ter sido enganado, Orfeu olhou para trás e perdeu Eurídice para sempre. Passou a vaguear, só, por lugares ermos, sem outro conforto além da sua lira, que continuava a tocar, a tocar sempre; os seus únicos companheiros, os rochedos, os rios e as árvores, escutavam-no deleitados.

¹³⁰ “Comme Orphée se risquant au-delà des frontières de la mort, le poète est l’homme qui transgresse les interdits et ose regarder l’invisible en face. La descente aux Enfers figure l’aventure mentale, la quête initiatique que poursuit le poète dans sa descente au fond du langage” (Joubert, 1988:5).

Cf. ainda Blanchot (1955 :233-248).

certa prostração (“deitei-me de bruços na terra”), uma visão negativa da terra (“cadáver com flores”), um certo desencanto (“na esperança fria”) – sublinhe-se a contaminação semântica do nome “cadáver” com o adjetivo “fria” – a ausência de assertividade decorrente do advérbio de dúvida “talvez”, modalizador da finalidade: “de ouvir pulsar nas pedras / um coração talvez...”, e num espaço adverso, “nas pedras”. Daí a falência desse acto, “Mas em vão! Em vão”, reforçada pela repetição precedida da adversativa. A segunda apoia-se no discurso injuntivo: “levanta-te poeta¹³¹, / e dá o coração ao mundo”. Da dor pressentida – visão disfórica – é necessário passar à acção (sentida): “dar o coração ao mundo” (dar ao mundo um coração – vitalidade).

De certa forma, o sujeito poético aproxima-se de uma poesia de cariz romântico marcadamente anterior, assumindo a necessidade de intervir, de denunciar, comungando da dor dos outros, como prova o *poema II* de *Cabaret* (Ferreira, 1990a: 51), no qual o poeta é incentivado a chorar: “vá, poeta, chora! / Chora em voz alta as tuas lágrimas de subterrâneo”. O *eu* poético começa por anunciar: “aqui tudo é permitido”, desmembrando, num segundo momento, o “tudo”: “humilhar as mulheres (...) brandir nos braços (...) amolecer os nervos (...) atirar pensamentos (...) cuspir nos cadáveres (...) realizar pesadelos (...) cair (...) com a boca cerrada”. No fim deste segundo momento, retoma a afirmação inicial, confirmando-a com o advérbio de afirmação “sim”, e acrescenta uma nova atitude: “chorar”. No segundo momento, é lançada uma invectiva ao poeta: “Chora”.

¹³¹ A lembrar Antero de Quental.

Este desafio ao poeta é retomado no *poema VIII* de *A morte de D. Quixote* (Ferreira; 1990a:79). Tomando como imagem o fogo que está na seiva das árvores (“estas árvores cheiram a princípio de mundo”) ou no interior convulsionado da terra que se expande em vulcões (“espadas de fogo / fundas como terremotos / a fenderem o pasmo dos vulcões”), o poeta rejeita o conformismo impotente de um seu qualquer acto criador:

E queres tu criar não sei o quê
com o espírito que paira nas lágrimas dos pobres. (*ibidem*)

Perante a consciência da impotência só resta um grito: “Poeta: incendeia a espada”. A linguagem metafórica e simbólica do “incêndio” e da “espada” conduzem ao grito de Josué – ao convite à tomada da cidade: a vontade de destruir, para haver um renascimento das cinzas, pedindo aos homens do futuro que oiçam “este poeta ignorado (...) que ...” vai atirar versos “duros (...) afiados (...) agrestes (...) rudes” (Ferreira, 1990a:83). Igual recusa de uma poesia feita de comiseração com as lágrimas “da mulher de xaile”, “de crianças espantadas...”, “de carne humana”, “lágrimas de grito”, surge no *poema XIII* de *Panfleto contra a Paisagem* (Ferreira, 1990a:100) através do desafio: “Ah! Poetas: não olhemos mais para o céu”. Esta expressão que reitera o seu comprometimento extensível a todos os poetas.

A sua ânsia de intervir e de se imiscuir na terra é pautada, essencialmente, pelo grito, como prova o *poema VII* da série *Heróicas*. Nele, o poeta estabeleceu o confronto entre duas atitudes: cantar e gritar – “nós não queremos cantar” (...) “preferimos andar

aos gritos”¹³², (Ferreira, 1990a:114) - enunciando, pela primeira vez, a dicotomia (canto e grito) que preside à poética ferreiriana. Reafirma a preponderância do grito, ao repetir o vocábulo sete vezes. Para explorar o conceito de grito, associa a sua vontade de gritar a outras pessoas que, em situação precária, também gritaram: os escravos, os pescadores, os fogueiros, os operários. Termina a primeira parte do poema com uma confirmação da importância de gritar: “Aos gritos, sim, aos gritos”. Já na segunda parte, fala do orgulho de ser poeta e de poder “*nascer em todas as bocas*”, unindo-se àqueles que o rodeiam. Consciente, no entanto, da impossibilidade de tal acto, diz que os poetas trazem “nos olhos as lágrimas dos outros”, mostrando que, embora conhecedores do sofrimento do mundo, não o podem evitar, só o podem partilhar.

Apesar disso, o poeta deve conservar a sua acutilância, como lembra o texto de *oito de Agosto* da série “*Diário dos Dias Cruéis*”, onde a epígrafe é dirigida ao poeta “Poeta: sê homem apenas!” (Ferreira, 1990a:199). Comprovando-se, pela leitura do poema, que o poeta não se pode perder em desvarios nem em sonhos, mas deve prender-se à terra, asseverando que não se pode cantar em tempo de dor:

Quando há tempestade
quem ouve canções? (*ibidem*)

¹³² “E se o poema fosse como um grito terrível, como um punhal que se crava, como golpe decisivo de uma lâmina? É isso também o que o poeta procura: versos como lâminas, feridas como relâmpagos, gritos como pombas subitamente fugitivas” (Coelho, 1972:94-95).

Resta-lhe, talvez, gritar para acordar os adormecidos ou, pelo menos, fugir ao adormecimento de “ser nada”: “Poeta: salta (...) chora” (Ferreira, 1990a:203). Mais uma vez, o poeta é incentivado à acção, combinando a actividade de saltar com a representação da dor do mundo (chorar). Estas atitudes aparecem na epígrafe do poema já que no corpo aparece uma definição de poeta, “poeta é ser nada”, de cariz não injuntivo. Esta confissão prova a falência da atitude poética corroborada pelo “labirinto sem porta de entrada”.

Os poetas continuam a ser, apesar de tudo, considerados seres especiais, senhores de atitude surreais: “que o poeta que nunca falou sozinho pelas ruas se levante e me atire a primeira estrela” (Ferreira, 1990a:217). Enquanto os homens atiram pedras, os poetas atiram estrelas. Esse poder extraordinário permite que o poeta seja incentivado a cantar: “canta, canta o que não entendes” (Ferreira, 1990a:222). O acto de cantar conduz o poeta, no poema *III* da série *Pessoais* (Ferreira, 1990a:230), a dirigir-se ao poeta romântico, que pode ser ele próprio “(polémica, talvez comigo mesmo)” e a acusá-lo de deitar fogo aos problemas, para fugir da Terra, e a contrapor o destino que quer cumprir: “ser homem (...) andar na rua (...) para que todos possam ver (...) a dor comum finalmente revelada”. Na parte final, o poeta confirma a sua aliança com aqueles que sofrem: “só entendo os homens quando choram lágrimas de terra”.

Acção? Conformismo? Revolta calada ou “silêncio insurrecto”? Como definir-se? No poema *XXII* da série *Sonâmbulo* (Ferreira, 1990a:283), o poeta prossegue no labirinto de encruzilhadas que ele conhece, mas cuja saída parece recusar. Habitante solitário da “[sua] ilha de sombra” – dada a sua condição de poeta – sente-se obrigado a silenciar o grito. Daí o seu discurso injuntivo a reprimir / conter o ódio: “continua a arrastar a solidão (...) mas resiste a mostrar as cicatrizes (...) afoga nos olhos a ternura das fontes

(...) apaga na boca a ternura” e a aparente desistência: “Poeta, não grites”, no poema XXVIII da série *Eléctrico* (Ferreira, 1990a:326).

No entanto, este convite não se relaciona com a inutilidade do grito, mas com uma surdez dos homens apegados ou agrilhoados, que estão ao “chão das próprias sombras”:

Estes homens – vê – para quem as palavras são limites
e não grades por onde fogem pombas. (*ibidem*)

Quando as palavras (metaforicamente) poderiam ou deveriam ser entendidas como pombas que se escapam pelas grades (símbolos de paz e de liberdade), são aceites como limites. O poeta experimenta então a perseguição de uma voz que o dilacera como a espada – a voz do poeta, a consciência de uma Manhã adiada:

És o poeta do Poente,
ouviste?
- e mais nada.

(Mas no meu coração triste/ apodrece a madrugada)¹³³ (Ferreira, 1990a:328)

¹³³ Embora o poeta não se queira iludir, essa manhã pode tornar-se dia claro. Vejamos o poema IX da série *Café* que obriga a Poesia a apagar o archote, em consequência do nascimento do dia, “vai nascer o dia” (Ferreira, 1991a:47). Esta inoperância da Poesia levou o poeta a pôr em causa o acto poético: “para que diabo serve ser poeta” (Ferreira, 1991a:54). Essa falência é provada, no mesmo poema, pelo discurso parentético “(os santos são mais felizes!)”.

Entretanto, é essa consciência do poder da poesia / missão do poeta¹³⁴ que lhe faz renascer o grito, no poema XXXVII da série *Café*:

Que importa, Poesia,
que vivas apenas um momento
de relâmpago num punhal (...)

Nasci para este instante de grito nas bocas a ignorarem-me
— brilho fugaz dum raio de sol escuro
a rasgar na floresta/ imitações de aurora.

Vá, Poesia, despreza a glória do futuro
grita, raiva, protesta! (Ferreira, 1991a:62)

Mesmo assim, tal invectiva não ilude a sua vivência poética em tensão: “(Mas o meu coração chora)”. Esta tensão ganha particular expressão no poema LXIII da série *Café* (Ferreira, 1991a:79), onde a epígrafe (“Estética do grito.”) sugere a assumpção de uma

¹³⁴ “Missão de quê? De sacerdócio a Victor Hugo: Missão Mágica? Missão de transformar a terra com palavras vivas? De transmitir aos outros as pequeninas verdades que são o segredo da poesia? Não sei. Missão de cantar. De ter a coragem de revelar o que paira em nebulosa nas almas alheias. Missão talvez misteriosa, mas que – e isto é muito importante, importantíssimo até – NÃO TORNA OS POETAS DIFERENTES DOS OUTROS. Antes pelo contrário: exige que se assemelhem o mais possível aos chamados homens vulgares, que se identifiquem quase com eles, para melhor poderem exprimir o que anda sepulto e sem voz nas paixões, no amor, na cólera, nos anseios, no mistério de todos” (Ferreira, 1977: 171).

estética, se não de uma poética: a recusa da poesia¹³⁵ - “Vai-te Poesia!” - e a sua substituição pelo grito. O poeta faz daquele verso o estribilho do seu poema, uma vez que considera a Poesia impeditiva da visão objectiva do real:

Deixa-me ver friamente
a realidade nua
sem ninfas de iludir
ou violinos de lua. (*ibidem*)

Acusa-a de transformar o mundo frio e duro

num céu de esquecer
com mendigos de nuvens
mendigos de estrelas (*ibidem*)

enquanto o que reina é a dor e a fome¹³⁶, e de ocultar o rosto “ [deste] planeta feito de carne humana a chorar”. Eis por que o poeta recusa a poesia. É que ele aqui a identificará com o canto dulcificante - “ninfas de iludir / ou violinos de lua”.

¹³⁵ Diz a respeito deste poema Ramos Rosa “(...) esta poesia contesta a sua herança, contesta-a permanentemente, e a tal ponto, que o seu modo de ser, o seu *fazer-se*, se confunde com o desta contestação e com a sua própria auto contestação: «Vai-te, Poesia! /Deixa-me ver friamente / a realidade nua / sem ninfas de iludir / os violinos de lua». (*Poesia – III*, p.198)” (Rosa, 1971:84).

¹³⁶ “A poesia de José Gomes Ferreira é uma permanente contestação do real ou, antes, da aparência a que chamamos realidade. Contestação da sua mecânica feroz, do seu artificialismo absurdo, do seu não -sentido, da sua falta de imaginação. Daí que esta poesia se torne antilírica, uma poesia do não radical, um grito, mais do que um canto e, também, uma violenta auto -contestação” (Rosa, 1986:8).

E se, neste poema, se afirma a recusa da poesia que afasta da realidade, no único poema da série *Gomes Leal* (Ferreira, 1991a:101), o poeta, compondo uma lápide que perpetuasse a memória de Gomes Leal no local onde fora apedrejado pelos garotos de Lisboa, regressa ao tema da superlativação da poesia e do poeta. O poeta aquele que quis “rasgar o Véu / que esconde nas rosas as caveiras”.

Cabe, por conseguinte, aos poetas suplantar o próprio Sísifo e, “na imprecisão de cada grito”, dar alento ao fogo que ilumina – a esperança. Assim termina o poema: “(eh poetas! Vamos nós rasgá-la!)”, a cortina de escuridão que não deixa ver o futuro. Enquanto missionários da militância, como se auto-intitula o poeta no poema XXVI da série *Cinzas* (Ferreira, 1991a:119), os poetas são capazes de suplantar o próprio Sísifo, pois enquanto Sísifo foi condenado a esse trabalho, os poetas fazem-no voluntariamente. Para a consecução dessa tarefa, o poeta interpela o orgulho, dirigindo-lhe vários pedidos: “ata-me aos pés o pedregulho” (...) vem (...) endireitar-me a espinha (...) ordena que se cale esta voz (...) ergue-me da lama (...) leva-me pela gola. Todos estes pedidos são preparativos de outros dois grandes pedidos: “abre na súplica deste meu olhar (...) um clarão de desafio” e “ dá (...) um destino de águas pretas à sombra dos meus passos.” Tudo isto para ele se assumir como “eu, o poeta Militante”, e explicar os seus actos, determinados pelo ódio à dor que se mascara: “Desci do meu mirante (...) Vim para a rua”. Só assim pode o poeta cumprir a sua missão.

Por sua vez, a função da poesia será falar em cifra “do Crime, do Remorso, e do Nada”, ou seja, impor o seu grito no mundo do silêncio imposto¹³⁷ (poema I da série *Encruzilhada* (Ferreira, 1991a: 133). Por isso, o poeta pode ordenar à Poesia

¹³⁷ Cf. “Grita, despedaça / com lâminas na boca / esta nossa mordaca / de silêncio imune.” (Ferreira, 1991a: 247).

Abre-te agora na luz oculta desta boca

que se purifica.

Fala-me do Crime (...) (ibidem)

e pedir

Volta às flores, poeta,

Volta à alegria dos punhais

caídos das rosas

e dos gritos vãos.

E aquece o sol

com as tuas mãos. (Ferreira, 1991a:154)

Nesta sequência, ganha sentido o desafio irónico do poeta aos poetas no quarto andamento do poema *LI* da série *Sala de Concertos* (Ferreira, 1991a:233): “Tomem-na [uma lua], poetas. / Uivem!”. É-lhes sugerido, não que lhe cantem, como seria compreensível na Poesia, de tradição sentimental, romântica, mas que lhe uivem, o que, neste contexto, funciona como sinónimo de gritar. Numa interpelação que faz ao homem: “Ouve, homem que acendeste a primeira fogueira na floresta”, no poema *XXV* da série *Elementos* (Ferreira, 1991a:264), o poeta estabelece um paralelismo entre essa atitude iniciática, determinante para o avanço da humanidade, e a atitude do poeta que há-de “arrancar as faces da estrela com a crueldade da Poesia”. Aquele que foi capaz dessa atitude de iniciação – fazer fogo – foi predestinado para cometer esse acto. Por isso, o poeta, ser predestinado, também será capaz de fazer Poesia de cariz violento, como provam os termos “arrancar” e “crueldade”, que reenviam para a poesia

do grito, do protesto, da insurreição e Poesia com uma vertente mais suave,¹³⁸ como evoca o sema “estrelas”. Esta dupla possibilidade mostra que essa “negatividade, que se manifesta de uma forma tão explosiva, não se fecha de todo no seu círculo negativo” (Rosa, 1986:7). No poema XXXIII da série *Maior – Abril* (Ferreira, 1998: 327), a injunção acontece na epígrafe: “ (Canta, canta, Poeta, a alegria falhada da tua Revolução verdadeira)”, confirmando que o poeta deve continuar a cantar, pois a Revolução da poesia deve perdurar, ainda que as outras saiam goradas. E esta é a derradeira interpelação do poeta ao poeta militante; na qual confirma que este deve continuar a ser um militante de Poesia. Esta ideia é ficcionalmente retomada pelo poeta Maiakóvski, que José Gomes Ferreira faz interpelar o *eu* poético:

Tu, poeta (...) diz ao teu povo
que escolha sempre por guia
da Revolução
a Poesia” (Ferreira, 1998:366).

O mesmo poeta pressagia os versos finais do *Poeta Militante*:

FIM
do meu Século Vinte
E do primeiro passo da
Revolução que continuará,

¹³⁸ Desse dilema é ilustrativo o poema XLV da série *Cidade Inexacta*: “ Aqui às três da manhã uma criança dorme (...) Agora poemas sociais não. (...) Ah! passa devagarinho, Poeta. Não a acordes (Ferreira, 1998:124).

continuará pelos tempos

Fora. (*ibidem*:418)

Da abordagem dos poemas de índole injuntiva, concluímos que canto e grito coexistem neles de forma não disjuntiva¹³⁹. A enunciação, irradiante de força, focaliza-se num *tu* e assume-se como grito. Este surge como uma necessidade, como expressão de uma insuficiência que seria o canto.

O grito brota de uma interioridade que se sente amordaçada e não pode conter o silêncio imposto. Brota também de uma interioridade como imperativo ético: os gritos dos outros requerem solidariedade. O poeta grita, então, quando não suporta mais o apelo dos outros – sofredores –, mesmo que não se sinta amarrado à poesia neo-realista.

¹³⁹ Dimana desta conclusão a pertinência de uma abordagem da poesia de José Gomes Ferreira como uma poética do canto e do grito e a sua distinção de uma outra proposta para a abordagem da sua poética, da autoria de Carlos Felipe Moisés, a que já aludimos na introdução a este trabalho e que se denomina *poética da rebeldia*. Este autor refaz a trajectória poética de José Gomes Ferreira para explicitar de que modo o sujeito poético se realiza como poeta militante. Esse percurso é continuamente associado a uma mundividência de carácter social, no âmbito da qual é tratada a relação do *eu* com os outros, com o mundo real, com o mundo mítico e com a cidade e o campo, e perseguida a hipótese da existência de uma natureza rebelde (interior e social) do *eu* a presidir a toda a sua poesia. A nossa hipótese de trabalho não invalida esta interpretação, mas alarga-a, na medida em que propomos uma leitura da obra de José Gomes Ferreira que postula a existência de um sujeito poético simultaneamente *mago* e *rebelde*, que se inventa sob a forma do auto-retrato. Este auto-retrato, como vimos no capítulo 1 do nosso trabalho, não se filia numa imagem única e perene do *eu* que se constrói na escrita, mas regista as pluralidades da sua imagem e o seu constante surpreendimento perante as situações que experiencia. São a pluralidade e a surpresa que o poeta vivencia de novo na

→

Assim, para o poeta, o grito é expressão – embora angustiada – da liberdade:

Ah! Não me enterrem vivo!

Não me fechem num caixão como silêncio.

Ao lado do Grito (...)

Morte é liberdade. (Ferreira, 1991:262)

Grito e canto não se excluem mas entrecruzam-se, pois, como se depreende da leitura de Ramos Rosa:

No próprio grito há uma força libertadora que a par da negação e no próprio interior dela, promove uma abertura e como que uma purificação em que a esperança, implicitamente, se renova (Rosa, 1986:7).

E é pela presença fulcral e não disjuntiva desses dois pólos no *Poeta Militante* que defendemos a existência de uma Poética do Canto e do Grito em José Gomes Ferreira.

sua escrita, exprimindo-as de acordo com as suas peculiaridades através do canto, do grito ou, frequentemente, de ambos.

4. CONCLUSÃO

El poeta consagra siempre una experiencia histórica, que puede ser personal, social o ambas cosas a un tiempo. Pero al hablarnos de todos esos sucesos, sentimientos, experiencias y personas, el poeta nos habla de *otra cosa*: de lo que está haciendo, de lo que se está siendo frente a nosotros y en nosotros. Nos habla del poema mismo, del acto de crear y nombrar. Y más: nos lleva a repetir, a recrear su poema, a nombrar aquello que nombra; y al hacerlo, nos revela lo que somos. No quiero decir que el poeta haga poesía de la poesía – o que en su decir – sino que, al recrear sus palabras, nosotros también revivimos su aventura u ejercitamos esa libertad en la que se manifiesta nuestra condición (Paz, 1992:191).

A obra de José Gomes Ferreira confirma exemplarmente a epígrafe supracitada, pois todas as direcções que seguimos nos conduziram à instância do sujeito criador, ao trabalho poético e ao momento histórico da produção. Poderíamos, naturalmente, ter seguido outras direcções, mas há um momento em que urge pôr fim a uma leitura e deixar o caminho aberto para outras, na lógica de que “a leitura é possível porque um texto não está fechado em si próprio [mas] tem alguma coisa a dizer a propósito de alguma coisa” (Valdés, 1995:345).

As concepções de texto e de leitura que adoptámos ao longo do trabalho filiam-se nesta definição de Valdés, na medida em que consideramos que o trabalho por nós realizado se contém nos limites de uma leitura, entre outras possíveis, que estruturou a nossa abordagem de *Poeta Militante*. Os seus poemas, pelo seu carácter essencialmente dialógico, comprovam este princípio de elasticidade textual e admitem o entendimento do texto como núcleo central de uma infinidade de combinações semânticas, mas tornam impossível, por força dessas possibilidades, o recenseamento de todas as posições tomadas pelo *eu* do autor textual.

A nossa proposta de leitura centrou-se na busca da definição de uma outra poética em José Gomes Ferreira, a do canto e do grito. Obedecendo à necessidade de testar a validade desta hipótese, analisámos o *corpus* delimitado e fizemos o estudo de textos teóricos – de análise da obra José Gomes Ferreira e de teoria poética – para, num tributo ao poeta, que desejou uma voz única, encontrarmos também uma voz que falasse da sua Poesia e que conseguisse encontrar uns dos caminhos possíveis de leitura da sua obra.

O discurso sobre a Poesia, em José Gomes Ferreira, é arriscado, porque manipula uma matéria viva – (“o poema - ser -vivo (...) E eu quis que este livro desse a impressão de que respirava.») (Ferreira, 1991b:152) – e o próprio poema refaz a sua própria verdade. E esta autonomia do poema fez José Gomes Ferreira pensar:

É-me impossível não recordar o problema que, em certos períodos da minha vida poética tanto me obcecou. Se um poeta é mais livre quando canta **voluntariamente** ou **involuntariamente** (...) Eu hesitava e lá ia reflectindo estes e outros problemas nas minhas inúmeras artes **poéticas** – correspondentes às muitas raízes que existem em mim. (Ferreira, 1971:12).

Essas artes poéticas foram trabalhadas nalguns longos períodos de incubação intelectual e poética e as raízes são históricas e literárias, pois na sua obra acham-se decantados os tempos e os modos da sua vida, indissolúveis do século em que viveu.

Pensar o universo poético em termos da relação entre um espaço dito literário e um espaço empírico, fruto da relação do sujeito com o real, colocou-nos interessantes questões no âmbito quer da relação mimética com o mundo, quer da representação, quer ainda da referencialidade. Percepcionar e representar o mundo são pontos de partida para a recriação de um real permeável à criatividade de quem escreve. Na verdade, é a partir desse acto de exploração geográfica/ histórica que se encontram os elementos necessários para viver apenas em função de uma história que se quer interior. Este trabalho pretendeu explorar, no *Poeta Militante – Viagem do século XX em mim*, a relação entre o sujeito e o mundo, bem como a própria representação do eu, e mostrar como estas realidades são determinantes na construção de uma poética.

Assim, Poesia e História serão a base de uma hermenêutica – uma chave de compreensão para ler os acontecimentos não em forma diarística, mas em forma de auto-retrato do poeta militante. É nesse espaço do auto-retrato, onde se denunciam as tensões e as alteridades do poeta, que estas, embora se digladiem, coexistem. Assim, a História, alvo da nossa análise, não foi só aquela exterior ao poeta, foi sobretudo a história dos seus dramas (dialogando consigo próprio, produz o dinamismo dialógico do texto). Embora os acontecimentos históricos sejam lembrados no processo de construção, este é também invadido pela imaginação e pelo devaneio. O passado revisitado é matéria do poema e construtor da imagética das vivências no presente, por isso a ordem da criação não é cronológica. José Gomes Ferreira impõe uma ordem selectiva à balbúrdia da experiência vivida, fazendo emergir, desse emaranhado de impressões e sensações do dia a dia, artefactos verbais que são resgatados e cuidadosamente apresentados. Para José Gomes Ferreira, o jorro poético, que os poetas escolhidos possuem, por si só, não constitui a arte de escrever, pois esta requer atenção e trabalho, amor e gosto pela sua (re)elaboração. Sem colocar em causa a autenticidade, o poeta domestica os seus versos. Amante das palavras¹⁴⁰, o poeta, aturada e pacientemente, espera que germinem em si para artisticamente a escolher e colocar na matriz. Desta emergência, por vezes difícil da palavra, procede a consciência

¹⁴⁰ “Várias técnicas de invenção voluntária, em que depositava fervorosas esperanças, passaram despercebidas aos críticos. Tal, por exemplo, a *técnica da palavra necessária* que consiste em descobrir primeiro a palavra *indispensável*, a palavra-fulcro, a palavra de outro, para a colocar depois no discurso poético de qualquer maneira, em último caso num sítio despropositado e mesmo e mesmo contra a corrente da lógica gramatical do poema. (Conquanto lá aparecesse, o resto pouco importava)” (Ferreira, 1991b: 154).

crítica de que a superfície calma do poema é inscrita sobre tons aflitivos, fruto dos diálogos que o *eu* do poema trava consigo próprio. É esta força anímica que conduz o *Poeta de Poesia Militante*, combinada com uma escrita em tensão, fazendo do conflito, que ilumina a poesia de José Gomes Ferreira, a condição geral da sua produção poética, porque:

A voz poética de José Gomes Ferreira é dilacerante, profundamente angustiada, mas não sombria, não fúnebre, porque o poema é sempre um grito que de algum modo liberta e clarifica e limpa. No ímpeto deste grito, na sua fúria explosiva, a dor extrema volve-se na palavra libertadora que, sem transfigurar o negativo (pois que o expõe na sua nudez insuportável), transforma o trauma num princípio de vida e num poder inaugural (Rosa, 1986:9).

Esse “poder inaugural” é obra da palavra poética que permitiu uma nova vida, onde as tensões vivem sem serem anuladas. A análise do *corpus* delimitado permitiu detectar uma atitude de superação das tensões interiores do poeta militante. Tal propósito encontrou a sua possibilidade de concretização no poder transfigurador da Poesia, que permitiu a combinação do grito e do canto que são, por sua vez, frutos de outra relação de oposição recorrente neste discurso poético: um *eu* cindido que busca a sua unidade, na construção de uma identidade que se faz a partir da sua imagem como outro, que regressa até si de forma explícita no seu auto-retrato, pois esta alteridade é parte integrante do *eu*, visto que, como reconhece Paul Ricoeur “l’ipsité du soi-même implique l’alterité à un degré si intime que l’une ne se laisse passer sans l’autre, que l’une passe plutôt dans l’autre” (1980:14). A cisão do *eu*, que se olha no espelho na demanda do seu outro *eu* para, nessa totalidade, construir a sua imagem – a mais

perfeita que nos quer mostrar no seu auto-retrato, sob a égide do dialogismo, é embraiadora da própria construção da poética.

Nos seus textos, tudo perpassa como forma e sentido do saber construir uma poética do grito e do canto, numa tentativa de conciliar os historicamente irreconciliáveis – *eu social* e *eu individual*. Pela sua poética viajam, por isso, esses duplos olhares do mundo real que só esteticamente se harmonizam. Só a palavra poética tem o poder de fazer coexistir as tensões e, por isso, a palavra foi, nas posições estéticas defendidas por José Gomes Ferreira, uma arma utilizada em todas as direcções:

(...)

Dêem-me palavras. Tomem palavras...

Palavras não faltam, já tão velhas que parecem novas,

Recém-nascidas com as mesmas raízes

Ignoradas.

É esse o milagre:

nascer todos os dias

nas bocas esquecidas dos fios de prumo. (Ferreira, 1998:324)

É notória a sua vocação interior para fazer da escrita uma permanente forma de renascimento a que associa a intervenção social, pois o seu mundo é constituído por um conjunto de valores, onde sobressai a justiça e o respeito pelo outro. Viver no mundo a partir deste código ético é, sobretudo, uma forma de se opor a um meio cego e surdo às dores da humanidade e fá-lo poeticamente, cantando e gritando. Embora se

confesse militante, essa intenção de intervir é poética¹⁴¹ e não histórica “sou um militante de poesia”. Em consequência, a poesia permanece viva, canta, protesta e grita, porque tem razões de sobra e porque é aí que o canto e o grito se conjugam. A poesia de José Gomes Ferreira, no todo ou nas partes que desse todo se podem divisar, é o grito permanente de um estado real de inconformismo que só pelo verbo se poderá, eventualmente, resolver, daí que ele possa escrever: “ao princípio era o verbo” (Ferreira; 1998:324). O poeta está em contacto com a totalidade – as palavras do poema permitem o acesso à linguagem do começo – aproximação a esse verbo primordial ou ao que dele resta.

Mas nem sempre a palavra é possível. Por vezes, é necessário dizer sem formular explicitamente a mensagem poética. Assim se justificam os versos de José Gomes Ferreira: “Poesia (...) fala-me (...) em cifra” (1991a:133) e o “Oh! eu não/(o terrível não opaco dos poetas)” (Ferreira, 1998:12). Por isso a poesia institui-se como espaço labiríntico e enigmático de uma linguagem codificada que se oferece à interpretação do leitor. Ao tocar os lugares da revelação, o poeta despedaça-se nos próprios enigmas mortais da palavra. O que se exprime com veemência será a destruição do poeta pela comunhão íntima estabelecida com a sua poesia e esse é o mundo poético ao qual o leitor tem acesso, daí surgindo mais uma relação, a do leitor com o eu do autor textual. Os poemas servem um processo de autognose do autor textual e encenam outras presenças entre as quais se inclui a do leitor. Nós, seus leitores, lemos os textos

¹⁴¹ “Quando muito mereceria a pena sublinhar, como típico de uma sensibilidade e de um combate ideológico, a veemência de uma convicção que se propõe atingir-nos poeticamente pela reiteração do seu propósito militante” (Lourenço, 1983:89-90).

poéticos na direcção escolhida e, além de termos encontrado uma poética no *Poeta Militante*, ficámos com a certeza de que é sempre possível ser militante da poesia. O poeta militante, no seu auto-retrato, consciente de que a Poesia nunca chegará a ser uma arma, mas não querendo desistir da força da palavra poética na sua função social, transfere essa acção militante para o Poeta Militante de Poesia. Pois os poetas são herdeiros da rebeldia prometaica, combinada com a predestinação para a Poesia e, por isso, marcados por essa primeira rebelião: “Con frecuencia se compara al mago con el rebelde. La seducción que todavía ejerce sobre nosotros su figura procede de haber sido el primero que dijo No a los dioses y Sí a la voluntad humana. Todas las otras rebeliones – esas, preciosamente, por las cuales el hombre ha llegado a ser hombre – parten de esta primera rebelión. (1992:54).

José Gomes Ferreira é o mago e o rebelde: recebe a poesia, faz dela o seu ideal e é por ela que faz a revolução, para a qual todos estamos convidados.

No fim desta “parceria” com o poeta, podemos afirmar que, no seu conjunto, as pistas seguidas ao longo deste percurso desembocam todas, para o autor do presente estudo, na certeza, partilhada com Mário Dionísio, de que:

É um prazer sem igual desmontar este edifício laboriosamente construído, fazer a viagem ao contrário, ir ao encontro dos possíveis pontos de partida, desconfiar dos truques do poeta, repor certas palavras onde elas talvez tenham começado por estar, pôr lá as que faltam, tirar outras cuja presença parece suspeita, reduzir tudo à banalidade inicial. E ver, então, sem possibilidade de refutação, como nada é gratuito nesta poesia excepcional, nada indiferente, nada enfeite ou só efeito. (1990:31).

Como afirmámos inicialmente, o desmontar deste edifício promove uma multiplicidade de percursos de que o nosso constituiu apenas uma via. Percebemos, no decorrer do nosso trabalho, que teria sido enriquecedor fazer a análise das diversas versões, que conheceram os poemas que aparecem reunidos em *Poeta Militante*. A concretização desse projecto revelou-se, porém, espacial e temporalmente impossível, mas perfila-se enquanto possibilidade de trabalho futuro. Sendo José Gomes Ferreira uma criatura da palavra e da música, sistemas simbólicos sobre os quais trabalhou, a verdade é que optou pelas palavras, o que abre a possibilidade de também descobrir o que na sua escrita poderá revelar a correspondência profunda entre a música e a palavra.

BIBLIOGRAFIA

I

A – Obras de José Gomes Ferreira

Poesia

Lírios do Monte. Lisboa: Orbis, 1918.

Longe: Sonetinhos. Lisboa: Livraria Aillaud e Bertrand, 1921; Lisboa: Seara Nova, 1927
(2.^aed.)¹⁴².

Homenagem Poética a Gomes Leal. Coimbra: Sob o Signo do Galo, 1948.

Poesia I (1.^aed.)¹⁴³. Coimbra: (Sob o Signo do Galo), 1948.

2.^aed. Prefácio de Alexandre Pinheiro Torres. Lisboa: Portugália, 1962.

3.^aed. Lisboa: Portugália, 1967.

4.^aed. 1969.

5.^aed. 1972.

Poesia II (1.^a edição)¹⁴⁴. Coimbra: (Sob O Signo do Galo), 1950.

2.^aed. Lisboa: Portugália, 1962.

3.^aed. Lisboa: Portugália, 1968.

4.^aed. 1972.

¹⁴² Deste livro fez-se uma tiragem especial de 55 exemplares, em papel de linho, com um retrato e a reprodução de um autógrafo de Gomes Leal: 25 fora do mercado, marcados *Exemplar especial de autor*, e 30 para o público, numerados de 1 a 30.

¹⁴³ Edição do autor, dela se fez uma tiragem especial de 30 exemplares, numerada em papel de linho, com um poema autógrafo e um retrato do autor por Maria Keil.

¹⁴⁴ Edição do autor, dela se fez uma tiragem especial de 30 exemplares numerada, em papel de linho, com um poema autógrafo e um retrato do autor por Manuel Ribeiro de Pavia.

Eléctrico: Poemas. Desenho de Bernardo Marques. Lisboa: Iniciativas Editoriais.1956¹⁴⁵.

2.^aed. 1957.

Poesia III. Lisboa: Portugália, 1961¹⁴⁶.(inclui *Eléctrico: Poemas*)

2.^aed. 1963.

3.^aed. Lisboa; Portugália.

4.^aed. 1971.

5.^aed. Lisboa: Círculo de Leitores.1971.

6.^aed. Lisboa: Diabril, 1975.

Poesia IV. Lisboa: Portugália.1970.

2.^aed. 1971.

Poesia V. Lisboa: Portugália. 1973.

2.^aed. 1974.

Poesia VI. Lisboa: Diabril, 1976.

Poeta Militante I: Viagem do século vinte em mim. 1.^aed¹⁴⁷. Lisboa: Moraes, 1977.

2.^aed. 1978. Com prefácio de Mário Dionísio.

3.^aed. 1983.

4.^aed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990a¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Deste livro se fez uma tiragem especial de 23 exemplares, em papel vergé, numerados e rubricados pelo autor.

¹⁴⁶ Este livro recebeu o Grande prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores.

¹⁴⁷ Desta edição tiraram-se 500 exemplares com capa cartonada, numerados e assinados. Pelo autor e um extratexto com o retrato a óleo de JGF por Fred Kradolfer.

¹⁴⁸ As referências feitas ao *Poeta Militante I*, ao longo do nosso trabalho, são provenientes desta edição.

Poeta Militante II: Viagem do século vinte em mim. 1ªed.¹⁴⁹ Lisboa: Moraes. 1977.

2.ªed. 1978.

4.ªed. Lisboa: Dom Quixote, 1991a¹⁵⁰.

Poeta Militante III: Viagem do século vinte em mim. 1ªed.¹⁵¹ Lisboa: Moraes, 1978. (inclui: *A Poesia Continua*).

2ªed. 1983.

4.ªed. Lisboa: Dom Quixote, 1998. (inclui *A poesia continua: velhas e novas circunstanciais*).

Ficção

O Mundo dos Outros: histórias e vagabundagens. 1ª ed.¹⁵². Lisboa: Centro Bibliográfico, 1950.

2.ªed. Lisboa: Europa – América, 1961.

3.ªed. Lisboa: Portugalíia 1969.

4.ªed. 1972.

5.ªed. Lisboa: Diabril, 1976.

6.ªed. Lisboa: Moraes, 1978.

7.ªed. 1979.

8.ªed. Lisboa: Dom Quixote, 1990b¹⁵³.

9.ªed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

¹⁴⁹ Desta edição tiraram-se 500 exemplares com capa cartonada, numerados e assinados pelo autor e um extratexto com o retrato a óleo de JGF por Ofélia Marques.

¹⁵⁰ As referências feitas ao *Poeta Militante II*, ao longo do nosso trabalho, são provenientes desta edição

¹⁵¹ Desta edição fez-se uma edição com capa cartonada e um retrato do autor por Nikias Skapinakis.

¹⁵² Deste livro se fez uma tiragem, em papel *offset*, de 40 exemplares numerados e assinados pelo autor.

¹⁵³ As referências feitas a *O Mundo dos outros*, ao longo do nosso trabalho, são provenientes desta edição

A boca enorme: crónicas. Lisboa: Ed. de Fomento de Publicações, [s.d.].

Extraído de *O Mundo dos Outros*.

O Barbeiro de Má-Morte. Lisboa: Fomento de Publicações, [1956]. (Col. Novela; 10).

Extraído de *O Mundo dos Outros*. Capa de Paulo Guilherme.

O Mundo Desabitado. Desenho de Júlio Pomar. Lisboa: Estúdios Cor, 1960.

Inclusão em *Tempo Escandinavo*.

Os Segredos de Lisboa. Lisboa: Tempo, [1962]. (Tempo de Ficção; 5).

Inclusão em *O Irreal Quotidiano*.

Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo: romance. Lisboa: Portugália, 1963.

Aventuras de João Sem Medo: panfleto mágico em forma de romance. 2.^a ed. Lisboa: Portugália. 1974.

3.^a ed. 1974.

4.^a ed. Lisboa: Diabril, 1975.

5.^a ed. 1975.

7.^a ed. 1975.

8.^aed. 1977.

9.^aed. Lisboa: Moraes, 1978.

10.^aed. 1979.

11.^aed. 1980.

14.^aed. 1989.

17.^aed. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

18.^aed. 1998.

19.^aed. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

Imitação dos Dias: diário inventado. Lisboa: Portugalíia, 1966.

2.^aed. 1970.

3.^aed. Lisboa: Diabril, 1977¹⁵⁴.

Tempo Escandinavo: contos. Lisboa: Portugalíia, 1969.

2.^aed. Lisboa: Diabril, 1976.

O Irreal Quotidiano: histórias e invenções. Lisboa: Portugalíia Editora, 1971¹⁵⁵.

2.^aed. Lisboa: Diabril, 1976.

O Sabor das Trevas: Romance – Alegoria. 1.^aed. Lisboa: Diabril, 1976.

2.^aed. Lisboa: Moraes, 1978.

O Enigma da Árvore Enamorada: divertimento em forma de novela quase policial. 1.^aed.

Lisboa: Moraes, 1980.

Coleccionador de Absurdos: com a biografia das duas ou três infâncias do coleccionador. 1.^aed.

Lisboa: Moraes, 1978.

A Calçada do Sol: diário desganhado de um homem qualquer nascido no princípio do século

XX. Lisboa: Moraes, 1983.

Crónicas

Revolução necessária. 1.^aed. Lisboa: Diabril, 1975.

2.^aed. 1977.

¹⁵⁴ As referências feitas a *Imitação dos Dias: diário inventado.* ao longo do nosso trabalho, são provenientes desta edição.

¹⁵⁵ Tiragem especial de duzentos exemplares, numerados de 1 a 200 e assinados pelo Autor.

Intervenção Sonâmbula: Crónica do segunda ano da Revolução de 25 Abril de 1974 [...]. 1.^aed.

Lisboa: Diabril, 1977.

Teatro

5 Caprichos Teatrais: inspirados na Revolução Portuguesa de 1974 e escritos em 1977-78.

Lisboa: Moraes, 1978.

Memórias

*A Memória das Palavras ou o Gosto de Falar de Mim*¹⁵⁶. [1.^aed.]. Lisboa: Portugália, 1965.

2.^aed. 1966.

3.^aed. 1972.

4.^aed. Lisboa: Moraes, 1979.

5.^aed. Lisboa: Dom Quixote, 1991b¹⁵⁷.

Relatório de Sombras: ou a Memória das Palavras II. 1.^aed¹⁵⁸. Lisboa: Moraes, 1980.

Diário:

Dias comuns I: Passos Efémeros. 1.^aed. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

Dias comuns II: A Idade do Malogro. 1.^aed. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

Dias comuns III: Ponte Inquieta. 1.^aed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

Dias comuns IV: Laboratório de Cinzas. 1.^aed. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

¹⁵⁶ Prémio da Casa da Imprensa.

¹⁵⁷ As referências feitas a *A Memória das Palavras ou o Gosto de Falar de Mim*, ao longo do nosso trabalho, são provenientes desta edição.

¹⁵⁸ As referências feitas a *Relatório de Sombras: ou a Memória das Palavras II*, ao longo do nosso trabalho, são provenientes desta edição.

O poeta e a música

Música minha antiga companheira desde os ouvidos da infância. Antologia organizada por Raúl Hestnes Ferreira e Romeu Pinto da Silva. 1ª edição. Lisboa: Campo das letras. 2003.

B – Obras em colaboração

Marchas, Danças e Canções. Versos inéditos de Armindo Rodrigues (...), José Gomes Ferreira e Mário Dionísio; música (e prefácio) de Fernando Lopes Graça. Lisboa: Seara Nova, 1946.

C – Obras traduzidas

Miraculosa Aventura. Traducere de Ion Moraru. Bucuresti: Ed. Univers. 1971. (Colecția Meridiane) Trad. Romena de Aventuras de João Sem Medo.

Aventuras Maravilhosas de João sem Medo. Tradução russa de Helena Riázova: Moscovo: Khudojestvenaia Literatura, [s.d].

D – Teses Universitárias

MOISÉS, Carlos Felipe – *A problemática social na poesia de José Gomes Ferreira.* São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas, 1978 (curso de literatura portuguesa; 2).

PEDRO, Maria do Sameiro – *A auto-reflexividade nos diários de José Gomes Ferreira.* Lisboa: 1995. Tese mestrado em literatura portuguesa apresentada à Universidade de Lisboa, 1995.

PINTO, Célia Maria Costa – *A poesia pastoral de José Gomes Ferreira.* Lisboa: 2003. Tese mestrado em literatura portuguesa apresentada à Universidade de Lisboa, 2003.

RIBEIRO, Dulce – *A Transformações do Real na Poesia de José Gomes Ferreira*, Lisboa:

Faculdade de Letras de Lisboa, 10 Mar. 1975.

ROULX, Laurence – *La Placide l'Homme Dans la Poésie de José Gomes Ferreira : étude*

d'Un Thème Lyrique et Philosophique. Travail d'Études et de Recherches soutenu

devant l'Université de Langues et Lettres de Grenoble pour l'obtention de la

Maîtrise le 25 mai 1972 : direction de Recherches assurée en collaboration

par MM. René Cotrait, Claude Allaigre et António Perdigão ; Université de

Langues et Lettres de Grenoble, Département des Langues Vivants, Section

d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines.

II

A – Obras, estudos e ensaios sobre José Gomes Ferreira

AAVV – José Gomes Ferreira o poeta, de novo. *Jornal de Letras*, 31 de Maio de 2000.

AAVV – José Gomes Ferreira. In *Operário das palavras (catálogo da exposição comemorativa do nascimento)*. Lisboa: Edição Câmara Municipal, 2000.

ABELAIRA, Augusto – No cinquentenário da actividade literária de José Gomes Ferreira. *Seara Nova*, nº147, Maio de 1968, pp.167-168.

ANDRADE, Carlos Santarém – Viagem de José Gomes Ferreira à Roda de Coimbra contada por ele mesmo. *Vértice*, nº473-475, Julho-Dezembro de 1986, pp. 13-24.

BACELAR, Armando – A memória das palavras ou o gosto de falar de mim por José Gomes Ferreira. *Vértice*, nº 267, Dezembro de 1965, pp. 948-950.

- BANDEIRA, José Gomes – No enalço de Gomes Ferreira. *Jornal de Notícias*, 23 de Novembro de 2000. [on-line] <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/encalcogomes.htm>.
- BELO-LUÍS, Sara – Zé Gomes, o poeta militante. *Visão*, 8 de Junho de 2000. [On-line] <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/gferreiramilitante.htm>.
- BRITO, Casimiro – Uma leitura das ficções em prosa do poeta de José Gomes Ferreira. In *Prefácio à antologia Tu liberdade de José Gomes Ferreira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1977, pp. 9-17.
- BRITO, Casimiro de – Algumas propostas de reflexão sobre a poesia de José Gomes Ferreira. *Vértice*, nº473-475, Julho -Dezembro de 1986, pp. 25-35.
- CARLOS, Luís Adriano – O poeta e o Século. In *Operário das palavras (catálogo da exposição comemorativa do nascimento)*. Lisboa: Edição Câmara Municipal, 2000, pp. 17-20.
- CARMO, Carina Infante do – A cidade irreal de José Gomes Ferreira. In *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*. Porto: Campo de Letras, 2002, pp.43-60.
- COCHOFEL, João José – No cinquentenário da actividade literária de José Gomes Ferreira. *Seara Nova*, nº147, Maio de 1968, pp. 168-169.
- COELHO, Eduardo Prado – O real impossível em José Gomes Ferreira. In *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense, 1972, pp. 97-104.
- COELHO, Eduardo Prado – O estatuto ambíguo do neo-realismo português. In *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense, 1972, pp.39-48.
- COELHO, Eduardo Prado – Poeta: apenas vê o que não ilumina. In *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense, 1972, pp. 93-96.

- CRUZ, Gastão – José Gomes Ferreira. In *A poesia Portuguesa Hoje*. Lisboa: Relógio de Água, 1999.
- CRUZ, Gastão – O concreto irreal e o simbólico. *Jornal de Letras*, 31 de Maio de 2000, pp. 14-15.
- DIAS, Dália – Uma metáfora violenta ou a sombra de Pascoaes. In *Recomeço límpido. No centenário do nascimento de José Gomes Ferreira*, Óscar Lopes et alii. (orgs). Porto: Sector Intelectual do Porto do Partido Comunista Português, 2000, pp. 37-43.
- DIONÍSIO, Mário – Sete Recordações. *Vértice*, nº473-475, Julho -Dezembro de 1986, pp. 151-159.
- DIONÍSIO, Mário – *Prefácio a Poeta Militante I*. 4ª ed., Lisboa: Publicações D.Quixote, 1990, pp. 11-34.
- FERREIRA, José G. – Entrevista por José Carlos de Vasconcelos. *Seara Nova*, nº1510, Agosto de 1971, pp. 1-15.
- FERREIRA, Serafim – *José Gomes Ferreira ou a Militância poética nos 100 anos do seu nascimento*. [on-line] <http://apagina.pt/arquivo.asp?ID01027>.
- FRAGA, Samuel – Interpretação do comprometimento de José Gomes Ferreira à luz do seu desajuste pessoal. *Vértice*, nº473-475, Julho -Dezembro de 1986, pp.94-107.
- FERREIRA, Raúl – *José Gomes Ferreira – Fotobiografia*. 1ª ed., Lisboa: Publicações D.Quixote, 2001.
- GOULART, Rosa Maria – José Gomes Ferreira. In *Biblos – Enciclopédia da Literatura de língua Portuguesa*. Vol. II, Lisboa/S. Paulo: Editorial Verbo, 1997.

- GUIMARÃES, Fernando Três Direcções: presencismo, neo-realismo, surrealismo. In *Viagem do século XX em José Gomes Ferreira*. Porto: Campo das letras, 2002, pp. 109-114.
- HORTA, Maria Teresa – Poeta militante, cinquenta anos depois. *Diário de Notícias*, 18 de Setembro de 1998. [on-line] <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/poetamilitante.htm>.
- HORTA, Maria Teresa – Memória de Portugal amesquinhado. *Diário de Notícias*, 27 de Dezembro de 2000. [on-line] <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/jgfoabracomp.htm>.
- LEPECKI, Maria Lúcia – Sinédoque, eufemia, disfemia. *Colóquio Letras*, nº 53, Janeiro de 1980, pp. 12-21.
- LEPECKI, Maria Lúcia – José Gomes Ferreira. *Poeta Militante*, sinédoque, eufemia, disfemia. In *Sobreimpressões*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988, pp. 65-82.
- LIMA, Isabel Pires; EIRAS, Pedro; MARTELO, Rosa Maria (orgs.) – *Viagem do século XX em José Gomes Ferreira*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- LOPES ET ALII (orgs.) – *Recomeço límpido. No centenário do nascimento de José Gomes Ferreira*. Porto: Sector Intelectual do Porto do Partido Comunista Português, 2000.
- MAIA, João – Dois livros de poesia. *Brotéria. Revista Contemporânea de Cultura*, nº4, vol. 75, 1962, pp. 333-336.
- MANGAS, Francisco – Recordar o poeta da Rua das Musas. *Diário de Notícias*, 9 de Junho de 2000. [on-line] <http://WWW.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/gferreiramusas2.htm>.

- MARTELO, Rosa Maria – Poesia e autografia em José Gomes Ferreira. In *Em parte incerta*. Porto: Campo da Letras, 2004, pp. 13-39.
- MARTINHO, Fernando J.B. – Viagem história epigrafe. *Colóquio Letras*, nº53, Janeiro de 1980, pp. 5-11.
- MARTINHO, Fernando J.B. – Nota sobre a Génese de «Viver Sempre também cansa». *Vértice*, nº473-475, Julho-Dezembro de 1986, pp. 36-41.
- MARTINHO, Fernando J.B. – Ferreira, José Gomes. In *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Álvaro Manuel Machado (org.). Lisboa: Editorial Presença, 1996, pp. 187-188.
- MARTINS, Albano – Glosa para José Gomes Ferreira. In *Recomeço límpido. No centenário do nascimento de José Gomes Ferreira*. Óscar Lopes et alii (orgs.). Porto: Sector Intelectual do Porto do Partido Comunista Português, 2000, p. 12.
- MATEUS, J. Osório – O irreal quotidiano de José Gomes Ferreira. *Colóquio Letras*, 5 de Janeiro de 1972, pp. 86-87.
- MENDES, João – Dois livros de poesia. *Brotéria. Revista Contemporânea de Cultura*, nº 4, volume LXXV, 1962, pp. 333-334.
- MIRANDA, Vasco – Poesia III de José Gomes Ferreira. *O tempo e o Modo*, Abril 1963, pp. 85-86.
- MOISÉS, Carlos Felipe – José Gomes Ferreira – Poesia IV. *Colóquio Letras*, nº15, Setembro de 1973, pp. 80-81.
- MOISÉS, Carlos Felipe – A poesia participante em José Gomes Ferreira. *Colóquio Letras*, nº19, Maio de 1974, pp.28-40.
- MOISÉS, Carlos Felipe – *Poética da rebeldia – A trajectória militante de José Gomes Ferreira*. Lisboa: Moraes Editores, 1983.

MOISÉS, Carlos Felipe – Campo e Cidade no arsenal Poético de José Gomes Ferreira.

In *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*. Porto: Campo de Letras, 2002, pp. 61-71.

MORÃO, Paula – O poeta andante, um fingidor em prosa. *Operário das palavras (catálogo da exposição comemorativa do nascimento)*. Lisboa, 2001, pp. 21-28.

MORÃO, Paula – José Gomes Ferreira: O Enigma do Nome. In *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*. Porto: Campo de Letras, 2002, pp.193-208.

MORÃO, Paula – Sovenirs d’Enfance Quelques exemples portuguais in Autobiografia Auto representação. Lisboa: Edições Colibri, 2003.Pp55-74.

MOURÃO-FERREIRA, David – José Gomes Ferreira. In *Vinte Poetas Contemporâneos*. Lisboa: Ática, 1960, pp.49 -52

NADAIS, Inês – O torvelinho da vida de José Gomes Ferreira. *Público*, 21 de Fevereiro de 2001. [on-line] <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/torvelinhogomes.htm>.

NEVES, Pedro Teixeira – No centenário de José Gomes Ferreira. [on-line] <http://www.ciberguia.pt/teste2/agendacultural7assunto.asp?ndg=Em%20Destaque>.

NOGUEIRA, Franco – *Seis poetas maiores: José Gomes Ferreira*. Lisboa: Livraria Portugália, 1954, pp. 233-234.

OLIVEIRA, Carlos de – O Aprendiz do feiticeiro. In *Obras de Carlos Oliveira*. Lisboa: Caminho, 1992.

PALLA E CARMO, José – A imitação dos dias. *O tempo e o Modo*, Outubro 1966, pp. 959-965.

- PALLA E CARMO, José – José Gomes Ferreira. In *Dicionário de Literatura*, Jacinto Prado Coelho (org.). Vol. II, Porto: Figueirinhas 1989, pp. 331-332.
- PACHECO, Fernando Assis – José Gomes Ferreira: a poesia continua in *Jornal de Letras*, 12 de Maio de 1981. [on-line] <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/jgferreira.htm>
- PACHECO, Luís – *Carta sincera a José Gomes Ferreira*. Lisboa, 1959.
- PEDRO, Maria do Sameiro – Dias comuns I. Passos efémeros de José Gomes Ferreira. *Colóquio Letras*, nº134, Outubro a Dezembro de 1994, pp. 158-159.
- PEDRO, Maria do Sameiro – Calçada do Sol, Diário Desgrenhado de um Homem qualquer Nascido do Princípio do Século XX de José Gomes Ferreira – Encenação de um ser Pensante. *Românica. Revista de Literatura*, nº 3, 1994, pp. 155-162.
- PEDRO, Maria do Sameiro – *José Gomes Ferreira – Os Diários: Real e Mimesis*. [on-line] <http://www.eseb.ipbeja.pt/sameiro/jgf.htm>.
- PIRES, José Cardoso – De Lembrança em lembrança. *Vértice*, nº473-475, Julho-Dezembro 1986, pp. 141 – 150.
- POPPE, Manuel – Falando de José Gomes Ferreira. *O tempo e o Modo*, Outubro de 1963, pp. 42-49.
- QUADROS, António – Imaginação e magia na arte de José Gomes Ferreira. In *A existência Literária*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1959, pp. 93-96.
- QUEIRÓS, Luís Miguel – O poeta da Rua das Musas. *Público*, 9 de Junho de 2000. [on-line] <http://WWW:instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/gferreiramusas.htm>

- REYNAUD, Maria João – O meu mestre secreto. In *Sentido literal ensaios de literatura Portuguesa*. Porto: Campo das letras, 2004, pp. 127-139.
- ROCHA, Clara Crabbé – *A memória das palavras* de José Gomes Ferreira. In *Máscaras de Narciso, Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992, pp. 207-210.
- RODRIGUES, Eduardo – José Gomes Ferreira. In *Dicionário de Literatura* (actualização do volume II. Jacinto do Prado Coelho (org.). Porto: Figueirinhas, pp. 343-344.
- RODRIGUES, Sara – *Entrevista com Raul Hestnes Ferreira*. [on-line]
http://www.citi.pt/cultura/literatura/poesia/j_g_ferreira/entrevis.html.
- RODRIGUES, Urbano Tavares – José Gomes Ferreira – Irmão do sonho e da esperança. *Vértice*, Setembro -Outubro de 2000, pp. 5-8.
- ROSA, António Ramos – José Gomes Ferreira Poesia IV. *Colóquio Letras*, nº2, Junho 1971, pp.84-85.
- ROSA, António Ramos – Proposições sobre a poesia de José Gomes Ferreira. *Vértice*, nº473-475, Julho - Dezembro de 1986, pp.7-11.
- ROSA, António Ramos – José Gomes Ferreira ou a contestação do real. In *Incisões Obliquas*. Lisboa: Caminho, 1987, pp. 9-13.
- ROSA, António Ramos – A José Gomes Ferreira, o vagabundo do sonho de viver a vida. In *Recomeço límpido. No centenário do nascimento de José Gomes Ferreira*, Óscar Lopes et alii (orgs.). Porto: Sector Intelectual do Porto do Partido Comunista Português, 2000, pp. 19-20.

- SÁ, Virgínia – José Gomes Ferreira – O gosto de falar de si numa visita guiada ao seu atelier de escrita. In *Anais do VII Congresso Nacional de Linguística e Filologia*. Rio de Janeiro, Agosto de 2003. Disponível em <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno12-15.html>.
- SACRAMENTO, Mário – O mundo de José Gomes Ferreira in *Ensaio de Domingo*. Coimbra: Coimbra Editora. 1959. Pp. 201-207
- SARAMAGO, José – No cinquentenário da actividade literária de José Gomes Ferreira. *Seara Nova*, nº147, Maio de 1968, p. 169.
- SEIXO, Maria Alzira – A poesia da circunstância Poeta Militante, de José Gomes Ferreira. *Outros Erros*. Porto: Campo das Letras, 2001, pp. 377-382.
- SILVA, Maria Augusta – As palavras de todas as memórias. *Diário de Notícias*, 9 de Junho de 2000.[on-line] <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/gferreiramemorias.htm>.
- SILVA, Maria Augusta – O poeta da fraternidade. *Diário de Notícias*, 14 de Outubro de 2001. [on-line] <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/jgffraternidadedn.htm>.
- SIMÕES, João Gaspar – José Gomes Ferreira. In *História da poesia Portuguesa do século XX*. Lisboa: Empresa Nacional de publicidade, 1959, pp. 707-712.
- SIMÕES, João Gaspar – Os Poetas Militantes. In *História da Poesia Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1959.
- TORRES, Alexandre Pinheiro – *Prefácio a poesia I*. Lisboa: Portugal, 1962.
- TORRES, Alexandre Pinheiro – As aventuras maravilhosas de João sem medo de José Gomes Ferreira. *Seara Nova*, nº1419, Janeiro de 1964, p. 24.

- TORRES, Alexandre Pinheiro - Um estilo de contrastes para um mundo de contrastes. *Seara Nova*, nº1447, Maio de 1966, p. 148.
- TORRES, Alexandre Pinheiro - *Vida e Obra de José Gomes Ferreira*. 1ª ed., Amadora: Bertrand, 1975.
- TORRES, Alexandre Pinheiro - No cinquentenário da actividade literária de José Gomes Ferreira. *Seara Nova*, nº1471, Maio de 1968, pp. 166-167.
- TORRES, Alexandre Pinheiro - José Gomes Ferreira o derradeiro romântico social? *Colóquio Letras*, nº84, Março de 1985, pp. 81-82.
- TORRES, Alexandre Pinheiro - Introdução ao estudo da poesia de José Gomes Ferreira. In *Ensaio Escolhidos II - Estudos sobre as Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa. Editorial Caminho, 1990, pp.123-168.
- TORRES, Eduardo Cintra - O poeta do "Remorso Militante". [on-line] <http://www.publico.pt/tvzine/critica.asp?id=1270>.

III

Bibliografia Geral

- AAVV - O lugar da poesia. *Relâmpago*, nº2, 1998.
- AAVV - Como falar de poesia. *Relâmpago*, nº6, 2000.
- AAVV - Como se faz um poema? *Relâmpago*, nº14, 2004.
- AAVV - *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.
- AGUIAR e SILVA, Victor - *Teoria da literatura*. 8ªed., Coimbra: Almedina, 1988.
- ALLAIRE, Suzanne - *La parole de poésie*. Rennes, 2005.

- AMOSSY, Ruth (dir.) – *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausanne: Delachaux et Niestlé, 1999.
- ARISTÓTELES – *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: I.N.C.M., 1986.
- BADIOU, Alain – *Théorie du sujet*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- BAKTINE, Mikail – *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, S.d.
- BATAILLE, Georges – *L'Érotisme*. Paris: Minuit, 1957.
- BARRENTO, João – Poesia expressionista: os textos e os seus contextos. *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 4ª série, nº 2, 1968, pp. 233-271.
- BARRENTO, João – Sobre o lugar poético ideológico e histórica da lírica expressionista. *Biblos. Revista da Faculdade de Letras de Coimbra*, vol. LI, 1975, pp. 373-416.
- BARRENTO, João – *Espiral vertiginosa*. Lisboa: Cotovia, 2001.
- BARTHES, Roland – Par où commencer ? *Poétique*, nº1, 1970, pp. 3-9.
- BARTHES, Roland – *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- BEAUJOUR, Michael – *Miroirs d'encre Rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil, 1980.
- BELCHIOR, Maria de Lurdes – Poesia e realidade. *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 3ª série, nº13, 1971, pp. 47-59.
- BELCHIOR, Maria de Lurdes – *Os Homens e os livros II – séculos XIX e XX*. Lisboa: Verbo, 1980.
- BENVENISTE, Émile – *O Homem na Linguagem*. Lisboa: Veja, sd.
- BLANCHOT, Maurice – *Le regard d' Orphée in L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955, pp. 233-248.

- BLANCHOT, Maurice – *L'inspiration, le manque d'inspiration in L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955, pp. 233-248.
- BLOOM, Harould – *A angústia da influência- uma teoria da poesia*. Lisboa: Cotovia, 1991.
- BOIE, Bernhild – *L'écrivain et ses manuscrits*. In *Les manuscrits des écrivains*. Paris: Hachette, 1993, pp. 34-53.
- BORGES, Jorge Luís – *Este ofício de Poeta*. Lisboa: Teorema, 2002.
- BRIOSI, Sandro – *La narratologie et la question de l'auteur*. *Poétique*, nº68, 1986.
- BUESCU, Maria Helena – *Autores empíricos e autores textuais: porque é que um autor é um problema?* *Românica*, nº6, 1997.
- BUESCU, Maria Helena – *Em busca do Autor Perdido*. Lisboa: Cosmo, 1998.
- CARLOS, Luís Adriano – *Fenomenologia do discurso Poético*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- CASTRO, E. M. Melo – *Poesia portuguesa do Orpheu ao neo-realismo*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1980.
- CASTRO, E. M. Melo – *As vanguardas da poesia portuguesa do século XX*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1985.
- CEIA, Carlos – *Textualidade. Uma introdução*. Lisboa: Presença, 1995.
- CHAVOT, Pierre – *L'ABCdaire du Surréalisme*. Paris: Flammarion, 2001.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, A – *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Teorema, s.d.
- COELHO, Eduardo Prado – *A mecânica dos fluidos*. Lisboa: INCM, 1967.
- COELHO, Eduardo Prado – *O reino flutuante*. Lisboa: Edições 70, 1968.
- COELHO, Eduardo Prado – *O estatuto ambíguo do neo-realismo português*. In *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense, 1972, pp.39-48.

- COELHO, Jacinto do Prado – *A educação de um sentimento poético*. Coimbra: Coimbra Editora, 1944.
- COELHO, Jacinto do Prado – Variantes e variações. In *Ao Contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, 1976 pp. 15-44.
- COELHO, Jacinto do Prado – Portugal imaginário e verdadeiro na poesia portuguesa. *Jornal de Letras*, 1978.
- COELHO, Jacinto do Prado – *A originalidade da literatura Portuguesa*. 1ª ed., Lisboa: Biblioteca Breve, 1987.
- COELHO, Jacinto do Prado – Alguns temas da moderna poesia Portuguesa. In *A letra e o leitor*. 3ª ed., Porto: Lello e Irmão Editores, 1996, pp. 303-333.
- COHEN, Jean – *A estrutura da linguagem poética*. Lisboa: D. Quixote, 1973.
- COMITI, Leopoldo – Questões de autoria. (as cartas de D. Zenaide Guimarães). In *Fronteiras da Criação (anais) VI Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito e de Edições*. São Paulo: Annablume. APML, 2000, pp. 199-203.
- CROCE, Benedetto – *La Poésie, introduction à la critique et à l'histoire de la poésie et de la littérature*, Paris : PUF, 1961.
- CROCE, Benedetto – *Breviário de estética*. Lisboa, 1917.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley – *Nova gramática do português contemporâneo*. 2ª ed., Lisboa: Edições Sá da Costa, 1984.
- DENIS, Benoit – *Littérature et engagement*. Paris: Éditions du Seuil, 2003.
- DERRIDA, Jacques – *Che cos'è la poesia ?* Trad. Osvaldo M. Silvestre. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- DIDIER, Béatrice – *Le Journal Intime*. Paris : Presse Universitaires de France, 1976.
- DODDS, E.R. – *Os Gregos e o Irracional*. Lisboa: Gradiva, 1988.

- DODILLE, Norbert – Biographies et autobiographies mêlées. *Poétique*, nº63, 1985.
- DOLEZEL, Ludomir – *A poética ocidental, tradição e inovação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- DUARTE, Luís Fagundes – Prática de edição: onde está o autor? In *Gênese e Memória (anais) IV Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito e de Edições*. São Paulo: AnnaBlume. APML, 1995, pp. 335-358.
- ECO, Umberto – *Obra aberta*. 2ª ed., Lisboa: Difusão Editorial, 1989.
- ECO, Umberto – *Leitura do texto literário*. 2ª ed., Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- ECO, Umberto – *Seis passeios nos bosques da ficção*. Lisboa: Difusão Editorial, 1995.
- ELIOT, T.S. – A tradução e o talento individuais. In *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1957.
- FERRAZ, Maria de Lourdes A. – Contexto e poética. *Românica*, nº 9, 2000, pp. 9-23.
- FERREIRA, Virgílio – Do eu, etc. *Colóquio Letras*, nº19, Maio de 1974, pp.6-15.
- FOKKEMA, Douwe W. – *História Literária, Modernismo e pós Modernismo*. Lisboa: Veja, 1989.
- FOUCAULT, Michel – *O que é um autor?* Lisboa: Veja, 2000.
- GUIMARÃES, Fernando – *O problema da expressão poética*. Porto: Edição Eros, 1959.
- GUIMARÃES, Fernando – *Linguagem e ideologia*. Porto: Inova, 1972.
- GUIMARÃES, Fernando – *A poesia da presença e o aparecimento do Neo-realismo*. sl: Brasília Editora, 1981.
- GUIMARÃES, Fernando – A expressão artística – uma polémica entre presencistas e neo-realistas. *Colóquio Letras*, nº96, 1987, pp. 56 -62.

- GUIMARÃES, Fernando – A poesia neo-realista entre um expressionismo possível e a impossibilidade de uma objectividade verbal. *Vértice*, nº21, Dezembro de 1989.
- GUIMARÃES, Fernando – Uma vertente expressionista das intenções sociais do Neo-realismo. In *Linguagem e Ideologia*, Porto: Lello Editores, 1996, pp. 139-145.
- GUIMARÃES, Fernando – Poesia e Conhecimento: a possibilidade do sentido na poesia entre os anos 50 e 60. *Românica*, nº7, 1998, pp.31-38.
- GUIMARÃES, Fernando – *A poesia contemporânea portuguesa*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2002.
- GUIMARÃES, Fernando – *Artes plásticas e literatura: do romantismo ao surrealismo*. 1ª ed., Porto: Campo das Letras, 2003.
- GUIMARÃES, Fernando – *Simbolismo, Modernismo e Vanguarda*. Lisboa: I.N.C.M., 2004.
- GUSDORF, George – *Autobiographie, lignes de vie 2*, Paris: Ed. Odile Jacob, 1991.
- GUSMÃO, Manuel – Autor in Biblos. In *Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1995.
- HATHERLY, A. ; LOPES S.(orgs) – *Os sentidos e o sentido da literatura portuguesa em debate*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997.
- HEIDEGGER, Martin – *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- JOUBERT, Jean Louis – *La poésie*. Paris: Armand Colin, 1988.
- JÚDICE, Nuno – *Viagem por um século de literatura portuguesa*. Lisboa: Relógio de Água, 1997.
- JÚDICE, Nuno – *As máscaras do poema*. Lisboa: Aríon, 1998.

- KERBRAT- ORECCHINI, Catherine – *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*.
Paris : Armand Colin, 1980.
- KRISTEVA; Julia – *Sémeiôtikê, Recherches pour une Sèmanalyse*. Paris : Ed du Seuil, 1969.
- KRISTEVA; Julia – *La révolution du langage poétique*. Paris : Ed du Seuil, 1969.
- LEJEUNE, Philippe – Le pacte autobiographique. *Poétique*, nº 14, 1973, pp. 137-162.
- LEJEUNE, Philippe – *Je est un autre: L'autobiographie, de la littérature au médias*. Paris:
Seuil, 1980.
- LEJEUNE, Philippe – *Le Pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- LIMA, Manuel Campos – Breve digressão pela poesia. *Seara Nova*, nº 954, 24 de
Novembro de 1945, pp.196-199.
- LIMA, Sônia Maria – A criação literária. In *Fronteiras da Criação (anais) VI Encontro
Internacional de Pesquisadores do manuscrito e de Edições*. São Paulo: AnnaBlume.
APML, 2000, pp. 121-129.
- LOPES, Silvina Rodrigues – *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003.
- LOPES, Silvina Rodrigues – *Memória em movimento: literatura portuguesa do século XX*.
Lisboa: Ministério da Cultura, 2000.
- LOURENÇO, Eduardo – Esfinge ou a Poesia. *Árvore, Folha de Poesia*, Lisboa, Outubro
de 1951.
- LOURENÇO, Eduardo – *Sentido e Forma da poesia Neo-Realista*. 2ª ed., Lisboa:
Publicações D. Quixote, 1983.
- LOURENÇO, Eduardo – *O canto do signo*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- LOURENÇO, Eduardo – Cultura Portuguesa e expressionismo. In *Nau de Ícaro*.
Lisboa: Editora Gradiva, 1999.

- LOURENÇO, Eduardo – *Do Mundo da imaginação à imaginação do mundo*. Lisboa: Editora Fim de Século, 1999.
- LOURENÇO, Eduardo – *Tempo e poesia*. Lisboa: Gradiva, 2003.
- MARINHO, Maria de Fátima – *O surrealismo em Portugal*. Lisboa: I.N.C.M., 1987.
- MARINHO, Maria de Fátima – *A poesia portuguesa nos meados do século XX – Rupturas e continuidades*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.
- MARTELO, Rosa Maria – *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*. Porto: Campo da Letras, 1998.
- MARTELO, Rosa Maria – *Em parte incerta*. Porto: Campo da Letras, 2004.
- MARTINES, Enrico – *IL poeta di Dio et del diablo*. Parma: Monte Università Parma Editore, 2003.
- MARTINHO, Fernando J. B. – *Pessoa e a moderna poesia Portuguesa – do “Orpheu” a 1960*. 1ª ed., Lisboa: Biblioteca Breve, 1983.
- MARTINS, Manuel Frias – *10 anos de poesia em Portugal – leitura de uma década*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.
- MARX; ENGLES – *Sobre a literatura e a arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1981.
- MATOS, Maria Vitalina Leal – *Mimese*. In *Ler e escrever*. Lisboa: INCM, 1987.
- MOISÉS, Massaud – *A criação literária*. S. Paulo: Editora Cultrix, sd.
- MONTEIRO, Adolfo Casais – *Algumas notas sobre poesia*. *Seara Nova*, nº778, 11 de Julho de 1942, pp. 25-26.
- MONTEIRO, Adolfo Casais – *A palavra essencial*. S. Paulo: Editora da Universidade de S. Paulo, 1965.
- MONTEIRO, Adolfo Casais – *A Poesia da Presença*. Lisboa: Moraes Editores. 1972.

- MORÃO, Paula – O Secreto e o Real – Caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas. *Românica*, nº3, 1994.
- MORÃO, Paula (org.) – *Autobiografia. Auto-representação*. Lisboa: Colibri, 2003.
- MORÃO, Paula – *Viagem na terra das palavras – ensaio sobre literatura portuguesa*. Lisboa: Cosmos, 2003.
- MOURÃO, José Augusto – O campo literário – O mundo que nos escreve. *Diacrítica*, nº10, 1995.
- NAMORADO, Joaquim – Da dissidência presencista ao neo-realismo. *Vértice*, Dezembro 1966.
- NANCY, Jean-Luc – *Resistência da Poesia*. Lisboa: Edições Vendaval, 2005.
- NAVA, Luís Miguel – *Ensaio Reunidos*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- NEGREIROS, Almada – *A invenção do dia claro*. Ed. Fac-simile. Sintra: Colares editora, 1993.
- NIETZSCHE, Frederico – *A origem da tragédia*. 11ª ed., Lisboa: Guimarães Editores, 2002.
- PLATÃO – *Íon*. Lisboa: Editorial Inquérito, 2000.
- PAZ, Octavio – *El arco y la lira*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de Espana, 1992.
- POSSARI, Lúcia – Autor/ Leitor: interface na génese da criação. In *Gênese e Memória (anais) IV Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito e de Edições*. São Paulo: AnnaBlume. APML, 1995, pp. 477-482.
- PROUST, Marcel – *O prazer da leitura*. Lisboa: Editorial Teorema, 1997.
- PUECH, Jean-Benoit – Du vivant de L’auteur. *Poétique*, nº 63, 1985.
- RABATÉ, Dominique (dir.) – *Figures du sujet lyrique*. Paris: P.U.F., 2005.

- RÉGIO, José – *Em torno da expressão artística*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1940.
- REYNAUD, Maria João – Raul Brandão e o expressionismo literário. *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, volume XVI, 1999, pp. 11-123.
- REYNAUD, Maria João – *Metamorfoses da escrita*. 1ª Edição. Porto: Campo das Letras, 2000.
- REYNAUD, Maria João – *Fernando Echevarría Enigma e Transparência*. Porto: Edições Caixotim, 2001.
- RIBEIRO, Cristina Almeida – Montaigne, entre o auto-retrato e a auto-biografia. *Românica*, nº3, 1994.
- RICOEUR; Paul – *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.
- ROCHA, Clara Crabbé – Explosão intimista na época contemporânea. In *Máscaras de Narciso, Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992, pp. 9-24.
- ROCHA, Clara Crabbé – A poética dos géneros autobiográficos. In *Máscaras de Narciso, Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992, pp. 25-56.
- ROSA, António Ramos – A poesia é um diálogo com o universo. *Revista Árvore*, 1952.
- ROSA, António Ramos – *Poesia, liberdade livre*. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1962.
- ROSA, António Ramos – *A parede azul – Estudos sobre poesia e artes plásticas*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- SALLES, Cecília Almeida – Jogos com a realidade. *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*. São Paulo: Annablume. A.P.M.L, nº6, 1996, pp. 73-82.

- SALLES, Cecília Almeida – *Gesto inacabado. Processo de criação artística*. São Paulo: Annablume-Fapesp, 1998. [On-line] <http://www.pucsp.br7pos/cos/docentes/csalles.htm>.
- SALLES, Cecília Almeida – Conceito semiótico de criação. In *Fronteiras da Criação (anais) VI Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito e de Edições*. São Paulo: AnnaBlume. APML, 2000, pp. 116-121.
- SANTOS, Magnólia – Poéticas. Gênese e produto no movimento da criação. In *Gênese e Memória (anais) IV Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito e de Edições*. São Paulo: Annablume. APML, 1995, pp. 483-492.
- SARAIVA, Arnaldo – *Um nome para a sua filha e para o seu filho*. Porto: Unicepe, 1986.
- SEGRE, Cesare – Tema/ motivo e Texto. In *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: I.N.C.M, 1995.
- SEIXO, Alzira – A questão temática: o tema como problema em literatura. In *Floresta Encantada*. Lisboa: D. Quixote, 2001.
- SENA Jorge – Do conceito de modernidade na poesia portuguesa contemporânea. In *Vinte e sete ensaios*. Lisboa: Edições Círculo dos leitores, 1989.
- SENA, Jorge – Sobre a objectividade da Poesia. In *Poesia e cultura*. Porto: Edições Caixotim, 2005, pp. 33-36.
- SHELLY – *Defesa da poesia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1982.
- SIMÕES, João Gaspar – *O mistério da poesia – ensaios da interpretação da génese*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931.
- SIMÕES, João Gaspar – *Itinerário histórico da Poesia Portuguesa*. Lisboa: Editora Arcádia, 1964.

- SIMÕES, João Gaspar – *Perspectiva histórica da poesia portuguesa*. Lisboa: Brasília Editora, 1986.
- SIMON, Claude – Le présent de l'écriture. NEEFS, Jacques et GRESILLON, Almuth. *Genesis. Manuscrits · Recherche · Invention – Revue Internationale de Critique Génétique*, nº13, 1999, pp. 11-32.
- STAROBINSKI, Jean – Le style de l'autobiographie. *Poétique*, nº3, 1970.
- STAROBINSKI, Jean – *Montaigne en mouvement*. Paris: Gallimard, 1982.
- TORRES, Alexandre Pinheiro – *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1977a.
- TORRES, Alexandre Pinheiro – *O neo-realismo literário português*. Lisboa: Moraes Editores, 1977b.
- VALDÉS, Mario – Da interpretação. In *Teoria Literária*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- VALÉRY, Paul – *Au sujet D'Adonis, Variété I et II*. Paris: Gallimard, 1978.
- VALÉRY, Paul – *Discursos sobre a estética poesia e pensamento abstracto*. Lisboa: Editorial Veja, 1995.
- VITOUX, Pierre – Le jeu de la focalisation. *Poétique*, nº51, 1982.
- WILLEMART, Philippe – A gênese árdua da criação. Ribeiro, Simone. *A Tarde*, 10 de Abril de 2003. [On-line] <http://www.secrel.com.br/jpoesia/sribeiro.html>>

IV

Outras obras citadas

- BORGES, Jorge Luís – O jardim dos caminhos que bifurcam. In *Ficções*. Lisboa: Público, 2003.

LOURENÇO, Frederico – *Amar não Acaba*. Lisboa: Cotovia, 2004.

RUSHDIE, Salman -. *Haroun e o mar de histórias*. Lisboa: D.Quixote, 1991.

ANEXO I

CORPUS ANALISADO

POETA MILITANTE I

Poeta Militante I		Poeta	Poesia	Pág
Melodia (1932)	VII	X		46
	IX	X		48
Cabaré (1933)	II	X		51
A morte de D. Quixote	(1936)	X		79
Panfleto contra a paisagem (1936/37)	I	X		83
	XIII	X		100
Heróicas (1936-38)	I	X		109
	VII	X		114
Diário dos dias cruéis (1939)	6 de Agosto	X		198
	8 de Agosto	X		199
	13 de Agosto	X		203
	9 de Setembro	X		215
	15 de Setembro	X		216
	25 de Setembro	X		222
Pessoais (1939/40)	I	X		227
	III	X		230
	XXII	(grito)		245
Sonâmbulo (1941-43)	XXII	X		283
	XXVI		X	286
Eléctrico (1943-45)	III		X	314
	V	X		314
	XII	X		318
	XVI		X	320
	XXIV	X		324
	XXVIII	X		326
	XXXIII	X		328
	XLI		X	334
	L	X		339

POETA MILITANTE II

Poeta Militante II		Poeta	Poesia	Pág.
Provincia (1945)	XVI		X	21
Café (1945-48)	IX	X	X	47
	XXII			54
	XXXVII		X	62
	LXIII		X	79
Ruas desertas (1946/47)	I		X	83
Gomes Leal (1948)	I	X		101
Cinzas (1948-50)	I	X	X	107
	II		X	107
	XXIV		X	117
	XXVI			118
Encruzilhada (1949-50)	I		X	133
	IX		X	138
	XXXIX		X	155
Elegia fria (1950)	VIII	X		172
Idílio de recomeço (1951)	XXV		X	196
Sala de concertos (1951-53)	LI (4)	X		233
Álbum (1952-54)	XX	X		247
Elementos (1954-55)	XXV		X	264
Comboio (1955/56)	V	X		275
	XXX		X	289
Intervalo (1956)			X	307

POETA MILITANTE III

Poeta Militante III		Poeta	Poesia	Pág.
Lágrimas Trocadas (1956)	I	X		11
Memória I (1957-58)	X	X		40
Memória II (1959)	XXII	X	X	87
	XXIII		X	88
Cidade Inexacta (1959-60)	I		X	95
	XLV	X	X	124
	XLVI		X	125
Pinhal (1960)	I		X	133
	II		X	133
	IV	X		135
	XXI		X	145
	XXII		X	146
	XXIII		X	146
	XXVII		X	148
Casa (1961-62)	IV	X	X	184
	XVIII	X		193
Memória III (1962-63)	III	X	X	202
	XXX		X	222
Noruega (1964-65)	IX		X	234
	XXVIII	X		249
Memória IV (1966-67)	V		X	268
	VI	X	X	269
	XXXII	X		289
Maio Abril (1968-75)	IV		X	303
	XXXIII	X		327
Viagem do Outro Lado (1975)	VI		X	354
	IX	X		358
	XIV	X		365
Circunstanciais (1975-76-77)	I	X	X	371
	VII	X		379
A Poesia Continua	I	X		385
	III		X	386

ANEXO II

ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ

1. Fim da Monarquia e Surgimento da República

(Monarquia. Quando não sabíamos o Padre-Nosso, o senhor professor batia-nos como ponteiro nas mãos, aos gritos: «Amai-vos uns aos outros! Amai-vos uns aos outros!»)

(Ferreira, 1998: 74)

(Ainda me recordo de ler na primeira página de um jornal qualquer, em letras enormes do tamanho de me lembrar agora delas: MATARAM O REI E O PRÍNCIPE.) (*ibidem*: 76)

(Descoberta da morte que cheirava mal. A do senhor Tenente, nosso vizinho, que no dia 5 de Outubro de 1910 aderiu, como toda a gente da minha rua, ao Sonho da República. Passados meses, morreu.) (*ibidem*:79)

(Na manhã de 5 de Outubro de 1910 vim para a rua dar «Vivas à República» com uma bandeira encarnada e verde, feita de papel de seda, presa a um cabo de vassoura.) (*ibidem*:81)

(Lisboa. Revolução de Sidónio Pais em 5 de Dezembro de 1917. primeira andorinha-corvo do fascismo. Rio Tejo. Mar. marinheiros. Bica de um chafariz.) (*ibidem*:203)

(Lágrimas de raiva nos olhos. Ainda água. Notícia da proclamação da Monarquia no Porto. As pedras preparam-se para acordar. Em 1918-1919 a República era uma religião burguesa muito grave) (*ibidem*: 204)

(A bandeira monárquica içada no Monsanto em Janeiro de 1919. as pedras acordaram. O povo assalta os museus para se munir as armas velhas que lhes restam. Cantavam-se «sobre a terra, sobre o mar») (*ibidem*:205)

2. Salazar e o Estado Novo

(Fascismo estende-se pela terra, os homens estão famintos de estrelas) (Ferreira, 1990a:103)

(Revolução de marinheiros nos navios de guerra portugueses ancorados no Tejo. Foram vencidos e enviados pelos fascistas para o campo de concentração do Tarrafal em Cabo Verde) (*ibidem*:123)

(A Rússia está cercada. Em Espanha e na China combate-se em Portugal ressona-se) (*ibidem*:141)

(Parece que se confirma o assassinio pela Pide do dirigente comunista Alfredo Diniz...) (Ferreira, 1991a: 16)

(Regresso à chatice do Fascismo. Agora até o sol serve apenas para haver luto e frio.)” (*ibidem*: 71)

(A paisagem da Pátria... Tédio e arame farpado.) (*ibidem*: 72)

(Manhã de domingo. As igrejas enchem-se de esqueletos vestidos de medo.) (*ibidem*:73)

(Soeiro Pereira Gomes, tão altivo e humano, que combatia na clandestinidade contra o fascismo, morreu de um cancro. Sinto vergonha de existir.) (*ibidem*:117)

(Primeiro intervalo no Teatro de S. Carlos. Sorrimos uns para os outros. «Então como está?» «Há muito que não o via!» ... Musgo. Teias de aranha nos ouvidos. Fascismo de «smoking». Passo pelos corredores escondido atrás de mim mesmo.) (*ibidem*:207)

(«Ó papoilas da vingança / a nova cor da esperança / é a vossa cor.» A mãe cantava-lhe versos. Entretanto consta que no Baleizão mataram uma camponesa. Catarina Eufémia.) (*ibidem*:245)

(A PIDE prendeu o meu filho, no Porto.) (*ibidem*:273)

(Na cadeia da PIDE da Rua do Heroísmo, onde fui visitar o meu filho Raul José.)
(*ibidem*: 287)

(Em casa do Arménio e da Ilse Losa. Entretenho a dor com sonhos absurdos. A fuga de os todos os presos da cadeias da PIDE.) (*ibidem*: 291)

(Na «Toca» de Galamares. Antemanhã de névoa, fogueira pura. O Mário Dionísio está instalado no alto da colina, em casa do Zé da Quinta. A Pátria cada vez continua mais suja. Só silêncio e trampa. Portugal-Pedregal.) (*ibidem*:311)

(No outro lado do Muro, na Hungria, derrubaram a Estátua Dura, erguem-se barricadas, ouvem-se «vivas» e «morras» ... enquanto no lado de cá, de súbito todos os que nunca se preocuparam com os mortos pela Liberdade. Desatam agora a chorá-los num coro inabitual. Que é isto? E eu? Não choro?) (Ferreira, 1998: 11)

(O momento Humberto Delgado — herói de uma sedição cívica burguesa. Falhada, mas entusiástica.) (*ibidem*: 51)

(Noite. Deito-me e adormeço, depois de uma cena de tiros no ginásio do Liceu Camões onde o Humberto Delgado realizou um comício. No Café Monumental, a Ângela, o Carlos de Oliveira, todos acabámos por berrar: «Delgado! Delgado!»)
(*ibidem*: 66)

(O Galvão apoderou-se do paquete «Santa Maria». Baptizado de «Santa Liberdade» vagueia agora pelos mares numa missão de propaganda contra este Pedregal de Grilhetas.) (*ibidem*:175)

(A Rádio que já nos anunciou a revolta de Angola, comunica-nos hoje a tomada de Goa pelos indianos. O exército português, comandado pelo meu velho

companheiro de liceu Vassalo e Silva, rendeu-se por falta de meios de defesa e não querer infamar-se de mortos inúteis. O heroísmo verdadeiro e o mais difícil é este recusar.) (*ibidem*:183)

(Olho para o fogo. A Rosália pergunta-me: «em que pensas?» «Em nada» — respondo. — Em boa verdade, tento reduzir a cinzas pensamentos de desgosto. Alguns amigos meus estão presos por terem entrado na revolução falhada de Beja.) (*ibidem*:191)

(A guerra colonial começou a tornar infernal os sonhos da juventude. Mas a vida será sempre assim tão inóspita?) (*ibidem*:194)

(Confirma-se o assassinio na Rua dos Lusíadas pela P.I.D.E. do escultor José Dias Coelho. Que pátria esta!) (*ibidem*: 195)

(Intrólito. Coro murmuro das pedras sem boca. Uma voz destaca-se pouco a pouco do coro que lamenta os mortos assassinados pelo fascismo. Humberto Delgado apareceu, há pouco tempo, enterrado no leito dum rio em Espanha.) (*ibidem*:253)

(Na cave do Café Martinho onde agora nos reunimos todos as tardes – o Abelaira, o Carlos de Oliveira, o Manuel de Azevedo, o Vitorino Magalhães Godinho, ontem o Cardoso Pires. Em Paris, Revolução. Aqui, em Lisboa, chatice.) (*ibidem*:301)

(De noite, em casa. Estou até tarde agarrado ao aparelho de Rádio a escutar o que se passa em Paris.) (*ibidem*:305)

(Regresso ao Senhor da Serra com fabulosa notícia da morte próxima do Salazar.) (*ibidem*:309)

(Salazar está inutilizado. Tem de ser substituído por «outro-o-mesmo» com a boca a fingir que fala do avesso. E assim Marcelo Caetano subiu ao trono.) (*ibidem*:311)

(Ouve-se dizer por toda a parte: «oxalá não morra antes dele!» – «Do Salazar, claro».)

(*ibidem*:313)

(O Salazar morreu e vai hoje a enterrar: O velho abutre é sábio e alisa as suas penas. /

A podridão lhe agrada e seus sentimentos (têm o dom de tornar as almas mais pequenas.» Sophia de Mello Breyner.) (*ibidem*:314)

3. A Censura

(Contra este mundo lodoso só tenho armas de palavras. Ainda por cima, bem escondidas por causa da polícia) (Ferreira, 1990a:83) ´

(Futuro: a censura não deixou publicar estes versos no Diabo) (*ibidem*:236)

(Outro poema cortado pela censura) (*ibidem*: 236)

(Prelúdio em forma de grito para um livro de confissões que nunca escreverei)
(*ibidem*: 245)

(Cortado pelo fascismo, pela censura na revista vértice de Coimbra) (*ibidem*: 304)

4. A Revolução de 1974 e a Instauração da Democracia

(25 de Abril de 1974) (*ibidem*:319)

(Grito «NÃO!» à revolução de flores de retórica.) (*ibidem*:325)

(Saio da casa de Dostoievski a meditar. São horas de ir ver o Couraçado «Aurora» que disparou o sinal para o começo da Grande Revolução de Outubro. E em Portugal? Digam-me: que se passa em Portugal?) (*ibidem*:364)

(A Revolução agoniza. Pobre Portugal tão sozinho e decrepito sem coragem para seguir o exemplo dos seus cinco filhos socialistas: Angola, Moçambique, Guiné, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe. Em breve não falaremos a mesma língua por dentro. Só por fora.) (*ibidem*:371)

(Na distância do tempo morto um coro trágico semelhante chega até nós em contraponto: «Allende! Allende! El pueblo te defende») (*ibidem*:373)

(Termidor Errado de 25 de Novembro. Dormi mal. De vez em quando levantava-me e ia espreitar para a rua.) (*ibidem*:376)

(Pátria-tédio, guerra colonial. Fascismo Tempo-cadáver.) (*ibidem*:393)

(Quem dirigirá o Socialismo no futuro, quando o sistema capitalista morrer? Os proletários ou os pequenos burgueses? Eis o segredo da luta actual, a madre da traição.) (*ibidem*:407)

5. Revolução Russa e Instauração do Regime Comunista

(Tenho 17 anos e o Século XX mal começou: revolução de Lenine) (Ferreira, 1998:201)

(Entretanto os jornais falavam muito de um tal de Lenine, que, com meia dúzia de bandidos, se tinha apossado da Rússia – o país da neve, água em pureza. Às vezes interrogava-me, inquieto. Que se passará verdadeiramente?) (*ibidem*: 209)

6. Mussolini

(Mussolini foi deposto pelo grande conselho fascista) (Ferreira, 1990a:324)

7. Guerra Civil Espanhola

(Começa a jogar-se o grande destino ibérico) (*ibidem*:110)

(Revolução em Espanha) (*ibidem*:111)

(Guerra civil em Espanha. Sofro por sentir inúteis as armas das palavras) (*ibidem*: 113)

(Garcia Lorca foi fuzilado) (*ibidem*: 113)

(Começa o ataque à cidade de Madrid) (*ibidem*: 121)

(Um jovem comunista recém saído da cadeia, procurou-me para me dizer: vou para Espanha bater-me ao lado dos republicanos) (*ibidem*: 132)

(Madrid rendeu-se ranjo os dentes) (*ibidem*:152)

(Haverá neste nosso século XX outra oportunidade de Revolução - que - não - mente como a que se perdeu agora com a vitória do fascismo espanhol) (*ibidem*:159)

(Companys, antigo presidente da republica Catalã foi entregue pelo Hitler ao Franco e fuzilado.) (*ibidem*: 323)

(Porque acordei a lembrar-me do Poeta António Machado - que morreu num campo de concentração em França, fugido do sinistro fascismo espanhol?) (Ferreira, 1991a: 33)

8. 2ª Guerra Mundial

(Neste mesmo instante na Alemanha de Hitler, o condenado à morte caminha para o cepo) (Ferreira, 1990a:142)

(No dia do tratado de Munique os governos do ocidente da Europa esfregam as mãos.

Vão levar o Hitler contra a União Soviética cercada.) (*ibidem*: 151)

(Um soldado ensanguentado canta na cova de uma trincheira) (*ibidem*: 249)

(Invasão da União Soviética pelos exércitos de Hitler) (*ibidem*:250)

(Abro o aparelho de rádio e ouço a emissão de Moscovo muito abafada por causa dos vizinhos) (*ibidem*:262)

(Enquanto os aliados a caminho de Berlim morrem, eu entretenho-me a ver chover na rua da palma, espalmada num portal a cheirar a urina podre) (*ibidem*:271)

(Os jornais e os filmes divulgam com terror sinistro, a existência de campos de concentração Hitlerianos. Montes de esqueletos) (*ibidem*:351)

(Luto oficial pela morte do Hitler. Bandeiras a meia haste. Corações de alegria eterna.)
(Ferreira, 1990: 44)

(Terminou a Segunda Guerra Mundial. Manifestações veementes por toda a parte.)
(*ibidem*: 46)

9. Guerra Fria

(Estamos em plena guerra-fria entre o capitalismo do «mundo não-livre do dinheiro» e a União Soviética.) (Ferreira, 1998: 133)