

Coincidir integralmente com a sua época ou a modernidade pós-Pessoa de José Gomes Ferreira¹

Carina Infante do Carmo²

Reflectir acerca da relação que José Gomes Ferreira (1900-1985) estabeleceu com Pessoa não nos conduz à mera averiguação de influências sobre quem veio depois e sofreu o abalo de um mestre. Muito mais interessante do que isso é a densa teia histórico-literária em que os dois poetas actuaram, numa configuração de tempo múltiplo e dialógico que não se compadece com a linearidade homogénea e unidireccional de autores e correntes literárias.

A formação poética de José Gomes Ferreira confirma-nos a morosidade da consagração pessoana e modernista assim como as continuidades, metamorfoses e rupturas do campo literário português nas primeiras décadas do século XX. À distância de um século, não se pode descortinar nesse período apenas a figura de Pessoa como *gigante* literário: Óscar Lopes não se esqueceu de lhe juntar os nomes de Aquilino, Brandão e Pessanha³. Um olhar apenas concentrado na proeminência de Pessoa – Eduardo Lourenço chamou-lhe “insolação pessoana” ou “aparição maciça”⁴ – não conseguirá identificar a complexidade de uma conjuntura literária em que sobressaíam ainda o epigonismo poético simbolista, saudosista, neo-romântico e a referência da estética realista-naturalista.

¹ Este artigo expande o verbete que escrevi sobre José Gomes Ferreira para Fernando Cabral Martins (org.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa: Caminho, 2008, p. 278-280, e recupera passagens de *A Militância Melancólica ou a Figura de Autor em José Gomes Ferreira*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2010.

² Universidade do Algarve. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Comparatistas.

³ Óscar Lopes, “Aquilino Ribeiro”, in *Cifras do Tempo*, Lisboa: Caminho, 1990, p. 170 (167-209).

⁴ Eduardo Lourenço, “Situação de Régio”, in *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa: Presença, 1994, p. 145 e 144 (144-149).

Por outro lado, é preciso saber que Pessoa não cortou de modo algum com o ascendente poético de oitocentos: Antero, Gomes Leal, Cesário, Junqueiro ou Nobre. Casais Monteiro e Jorge de Sena não se cansaram de insistir na matriz simbolista-decadentista de Pessoa e de vários companheiros de *Orpheu* que de todo se reduziram ao traço de ruptura vanguardista: segundo Casais Monteiro, “o modernismo entrou de contrabando na revista, e [...] assumiu posição dominante pela simples presença das personalidades que o representavam”⁵, sobretudo quando, no n.º 2, Pessoa e Sá-Carneiro passam a figurar como seus directores.

Quanto à obra de José Gomes Ferreira, ela tem de ser considerada no contínuo constelar que une a tradição romântica (em particular, a de fundo simbolista-saudosista) à modernidade pós-Pessoa, absorvendo várias *nuances* e descontinuidades desse arco histórico-literário. Fernando Pessoa é, assim, uma referência (não exclusiva) a que o autor responde e se contrapõe, no sentido de construir a sua identidade literária.

A autobiografia *A Memória das Palavras* (1965) é um roteiro da sua *aventura poética* que coincide no tempo com a divulgação da obra pessoana, mais forte sobretudo a partir da década de 40⁶. Distanciada da juvenília neo-romântica de *Lírios do Monte* (1918) e *Longe* (1921), a escrita de Gomes Ferreira amadurece em *Poesia I* (1948) e nos cinco volumes poéticos que se lhe seguem até 1976, vindo todos eles a ser coligidos em *Poeta Militante* (1977-1978-1983). O silêncio prolongado nas décadas de 20-30 é, todavia, interrompido por episódios marcantes, como a publicação na *presença*, em 1931, por intermédio de Carlos Queiroz, do poema “Viver sempre também cansa” e a inclusão, um ano depois, na “Antologia da Poesia Modernista” da revista *Descobrimto*. Também estimulada por via da música, do cinema e das artes plásticas, torna-se efectiva a sua incorporação modernista. Não ao acaso, nos primeiros anos de 40, o material poético que veio a reunir em *Poesia I*, na colecção de Coimbra “Sob o Signo do Galo”, animada por Carlos de Oliveira e Joaquim Namorado, dera azo a dois convites que não pôde aceitar: um para integrar a colecção poética *Novo Cancioneiro*, referencial para o neo-realismo; outro, vindo de Luiz de Montalvor, para publicar nas Edições Ática.

⁵ Adolfo Casais Monteiro, “A poesia da *presença*”, in Fernando J. B. Martinho (pref., org. e notas), *O que Foi e não Foi o Movimento da presença*, Lisboa: INCM, 1995, p. 120 (115-142).

⁶ 1942 é um ano crucial para essa divulgação. Casais Monteiro organiza, nesse ano, a antologia *Poesia* (Lisboa: Confluência) e a Ática inicia a publicação das Obras Completas de Pessoa, com o volume de poesia ortónima (*Poesias de Fernando Pessoa*). A ele se seguem os volumes dedicados a Álvaro de Campos (*Poesias*, 1944), Alberto Caeiro (*Poemas*, 1946) e Ricardo Reis (*Odes*, 1946). Salientam-se ainda outros títulos: *A Nova Poesia Portuguesa* (pref. Álvaro Ribeiro, 1944), *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues* (intr. e notas Joel Serrão, [1945]) e *Páginas de Doutrina Estética* (sel. e notas Jorge de Sena, 1946).

Convém entretanto ter a noção de um dado relevante. Se, em Fevereiro de 1920, publicou um inédito pessoano (o soneto “Abdicação”, 1913, de nítido eco anterior), na revista *Ressurreição*, de que era director literário, a verdade é que, nesse período, Gomes Ferreira estava ainda *a salvo* de Pessoa: só lhe conhece a fundo a obra partir da década de 40. Conforme nos recorda numa apresentação de Raul Brandão, nos anos 10 e 20, “a autêntica Revolução literária iniciada pela revista *Orpheu* continuava a propagar-se por baixo das ruínas do século”⁷. Essa é, contudo, uma percepção sua recomposta a partir do momento em que escreve. Senão vejamos outro testemunho dos anos 60:

O abalo paúlco-futurista de 1915, início duma revolução que ainda não alcançou o seu termo (que termo?), surpreendeu-me na infância. Ou melhor: a história ensina-me que isso aconteceu na cidade de Lisboa em 1915, visto que nem de longe nem de perto os meus olhos roçaram pelo *Orpheu* (célula n.º 1 do Escândalo) ou pelas revistas futuristas consequentes. Chegaram-me apenas os ecos das paródias imbecis e das incompreensões rudes que, para gáudio dos tolos, acompanham em geral essas sedições artísticas⁸.

Ao ficar alheado do abalo órfico na juventude, por influência de Leonardo Coimbra e Teixeira de Pascoaes, Gomes Ferreira privilegia o magistério brandoniano (seu “mestre secreto”⁹), na sequência de uma sólida cultura oitocentista: não admira que o seu sonho revolucionário nunca anule a solidão existencial, o visionarismo cósmico e o realismo caricatural, bebidos em Antero, Gomes Leal, Brandão e Pascoaes. Juntam-se-lhes Hugo, Dostoievski, Tolstoi, Strindberg ou Ibsen. Daí nascem a singularidade da sua *estética do grito* e o entendimento da linguagem poética como produtora da realidade. A movimentação imaginística permite-lhe, depois, assumir, segundo Gastão Cruz, “a posição de pioneiro da síntese do neo-realismo com as tendências mais amplamente renovadoras dos fins da década de 40”¹⁰.

⁷ José Gomes Ferreira, “Breve apresentação da sombra do meu mestre secreto (e tão público!) Raul Brandão”, in *Relatório de Sombras ou A Memória das Palavras II*, Lisboa: Moraes, 1980, p. 14 (13-17). Este texto foi originalmente publicado com o título “O meu mestre secreto Raul Brandão” na *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Lisboa, Tomo X, 2.ª série, n.º 122-123, Maio-Junho 1961, p. 256-257.

⁸ José Gomes Ferreira, *A Memória das Palavras I ou o Gosto de Falar de Mim*, 4.ª ed., Lisboa: Moraes, 1979, p. 32. Nesta mesma obra (cf. p. 193), em nota de rodapé já presente na 1.ª ed. de 1965, José Gomes Ferreira enumera a lista escassa de textos modernistas que conhecia nos anos 20-30, alguns deles graças à revista *presença*: de Pedro Meneses (*Mais Alto, Ânfora, A Lenda do Rei Boneco*); de Mário de Sá-Carneiro (*Dispersão, Princípio, A Confissão de Lúcio e Céu em Fogo*); e de Fernando Pessoa, além do soneto publicado na *Ressurreição*, apenas conhecia à data os sonetos da série “Passos da Cruz”.

⁹ José Gomes Ferreira, “Breve apresentação da sombra do meu mestre secreto”, p. 13 (13-17)

¹⁰ Gastão Cruz, “Duas notas sobre José Gomes Ferreira”, in *A Vida da Poesia. Textos Críticos Reunidos (1964-2008)*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, p. 61 (61-64).

Não sendo um mestre da primeira hora, Pessoa é determinante para a sua maturação modernista; afinal de contas, ele foi o “primeiro rei da nova Dinastia”¹¹. Por isso, ao reconstituir o seu percurso poético, em *A Memória das Palavras*, José Gomes Ferreira apropria-se do exemplo pessoano da invenção dos heterónimos. O dia da escrita de “Viver sempre também cansa” (1931) é encenado como um renascimento poético em que se revelam em cadeia o poeta-come-voz, o nome de autor e a respectiva obra poética:

E, então, de repente, em 8 de Maio, às dez da noite, no segundo andar dum prédio da Rua Marquês de Fronteira (que ficou cravejado de balas na revolução comandada por Sarmento Beires em Agosto desse ano), escrevi de jorro e sem esforço a minha primeira cristalização de poesia autêntica com a sensação de que se abria uma porta secreta para uma zona interdita de riqueza confusa, resultante de anos e anos de paixões, pescoços de névoa estrangulados, ira de sonhos vivos e nuvens, profundidade de nuvens, ocultações de nuvens em que os poetas mergulham sempre atónitos as bocas ávidas de cantos submersos¹².

A cena descrita não anda longe do “dia triunfal”¹³ a que se refere Pessoa na carta a Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos, publicada na *presença* n.º 49, de Junho de 1937. À semelhança de Pessoa, José Gomes Ferreira recompõe o dia inaugural da sua obra poética de maturidade, para confirmar nela uma certa dose de predestinação. Não menos digno de nota no poeta renascido é o nome de autor que, modificado, prepara a nova fase do escritor a abandonar a produção juvenil e o século que o viu nascer:

E [...] assinei [...] com um “José” bem nítido e sexuado a anteceder o “Gomes Ferreira” impessoal à século XIX, dos *Lírios do Monte* e do *Longe*. Eu enfim completo. Com subterrâneos, flores externas, “vivas à República”, compaixão, medo da morte, ódio, piedade, fome de estrelas, coisa nenhuma... Eu, José Gomes Ferreira, nascido na noite de 8 de Maio de 1931, pasmado de ter voz...¹⁴

É nesse momento que melhor se começa a definir a sua condição de poeta de encruzilhada, a caminho de integrar a modernidade pós-Pessoa. Gomes Ferreira

¹¹ José Gomes Ferreira, “Breve introdução à poesia de Irene Lisboa”, in Irene Lisboa, *Um Dia e Outro Dia... Outono Havias de Vir. Poesia I*, org. e prefácio Paula Morão, Lisboa: Presença, 1991, p. 21 (17-30).

¹² José Gomes Ferreira, *A Memória das Palavras*, p. 147.

¹³ Fernando Pessoa, *Correspondência 1923-1935*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa: Assírio & Alvim, 1999, p. 343 (337-347). Fernando J. B. Martinho estabelece esse paralelo com a carta a Casais Monteiro, de 13 de Janeiro de 1935, em “Nota sobre a génese de «Viver sempre também cansa»”, *Vértice*, n.ºs 473-475, Coimbra, Julho-Dezembro, 1986, p. 37-38 (36-41).

¹⁴ José Gomes Ferreira, *A Memória das Palavras*, p. 149.

alinha com o modernismo que se revela na *presença*, na *Revista de Portugal* e noutras publicações congéneres, ao lado de José Régio, Casais Monteiro, Vitorino Nemésio, Alberto Serpa, António Sousa, Edmundo de Bettencourt, Afonso Duarte, Carlos Queiroz, Miguel Torga, Saul Dias ou Irene Lisboa. Esses “luminosos anos 30”¹⁵ interrompem a força até aí efectiva do epigonismo neo-romântico e começam a fazer a absorção do sismo pessoano e órfico. Confirma-se então a natureza híbrida do modernismo português que, em vez de se dividir entre um *Orpheu* revolucionário e uma *presença* contra-revolucionária, acumulou o traço vanguardista e a matriz pós-simbolista e se concretizou em múltiplas direcções e matizes.

Quando na citação acima transcrita fala do “abalo paúlco-futurista de 1915, início duma revolução que ainda não alcançou o seu termo (que termo?)”, o exercício crítico de Gomes Ferreira dá a conhecer uma leitura nada monolítica da poesia modernista, pois considera os seus antecedentes na modernidade estética, inaugurada pelo romantismo, e também as suas derivações e impactos até meados do século XX. Segue o que Aguiar e Silva viria a designar como “visão holística do modernismo”¹⁶, concebido como um megaperíodo literário de diferentes vozes e fases que, entre a tradição e a ruptura, foi evoluindo em polifonia tensa, entre os anos 10 e os anos 60, em regra à volta de revistas e outros projectos editoriais.

Em *A Memória das Palavras* entende que um dos marcos basilares da vaga modernista foi a descoberta do verso livre, que sabemos herdeiro não apenas de Walt Whitman mas também do realismo prosodicamente articulado de Cesário Verde e do verso trabalhado entre os simbolistas, na fronteira fluida entre a prosa poética e o poema em prosa. No caso de José Gomes Ferreira, o próprio identifica, citando Nemésio e Sena, que o seu versilibrismo é “paralelo e não descendente ou derivado de Fernando Pessoa-Álvaro de Campos – até porque o desconhecia”¹⁷. Falando de si ou de outros modernistas como Irene Lisboa, Gomes Ferreira antecipa a opinião de Joaquim Manuel Magalhães sobre o modernismo português: centrado em Raul de Carvalho, Manuel da Fonseca e Irene Lisboa, Magalhães insiste em que o nosso modernismo “se preocupou pouco com a radicalização dos processos construtivos no verso, para passar a preocupar-se com as possibilidades de adequar o espelhamento do mundo natural e íntimo a uma linguagem de efectiva partilha e compreensão”¹⁸.

¹⁵ José Gomes Ferreira, “Breve introdução à poesia de Irene Lisboa”, p. 21.

¹⁶ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “A constituição da categoria periodológica de modernismo na literatura portuguesa”, in Luís Machado de Abreu (coord.), *Diagonais das Letras Portuguesas Contemporâneas*, Aveiro: Fundação João Jacinto de Magalhães, 1996, p. 35 (17-35).

¹⁷ José Gomes Ferreira, *A Memória das Palavras*, p. 158; itálico do texto.

¹⁸ Joaquim Manuel Magalhães, “Raul de Carvalho”, in *Um Pouco da Morte*, Lisboa: Presença, 1989, p. 71 (67-78).

Em José Gomes Ferreira, o verso livre alia-se a um discurso poético (no léxico e no ritmo) marcado por motivos tradicionais da lírica portuguesa. E é nessa combinatória que, para aproveitar as palavras de Magalhães, compôs o seu “registo deambulatório do mundo pelas emoções”¹⁹, tratando “o assunto aparentemente mais banal na mais banal construção discursiva”²⁰. Por isso, a reportagem poética da cidade, que reconhecemos na poesia ou nos contos e crónicas de *O Mundo dos Outros* (1950) ou *O Irreal Quotidiano* (1971), não comunica apenas com a herança garrettiana. Há nela o registo de uma subjectividade dispersiva e de uma forma objectivada de emoção, tomada pelo ritmo das coisas banais e mutantes mas que não abdica de descortinar nelas a irrealidade do quotidiano. Além disso, Luís Adriano Carlos, quando detecta a exaltação pela electricidade e pelo mundo mecânico da sua poesia, atribui-lhe “o estatuto rimbaldiano de *iluminações*, origem e diferença de uma espécie de *poesia iluminada* no interior da representação realista”²¹.

Não ao acaso Gomes Ferreira sempre escolheu formas fragmentárias; insistiu na vertente memorialística e no auto-retrato de escritor que não pára de exibir a sua textualidade, seja pela reflexão metapoética seja pela reiterada prática de autocitação e de transplante parcial ou integral de enunciados. A este dado acresce a aliança da sua prosa e da sua poesia à circunstancialidade quotidiana e/ou histórica, que não invalida o sonho, o devaneio e a transfiguração. Assim paira o espectro da prosa sobre a poesia de Gomes Ferreira, injectando nesta última a marca do tempo, o desejo de narratividade e a força metaliterária.

Ao despersonalizar (sem impessoalizar) a figura autoral, este sujeito encena e interpreta o papel de poeta-autobiógrafo. Com recuo melancólico, interroga não só as condições e instrumentos do seu trabalho, mas também a desolação e os esplendores do século XX de que se diz testemunha. A par de Nemésio, Cinatti, Cesariny, Sophia ou Sena, a composição autobiográfica de José Gomes Ferreira (ampliada pela edição póstuma, ainda incompleta, do diário *Dias Comuns*, 1990-2015) assimila e pretende superar o fingimento heteronímico. Mas, para a compreender, há que considerar que essa sua opção literária vem, de entre outras matrizes, do sujeito alterizado rimbaldiano, em alternativa ao anonimato e ao desaparecimento ilocutório do sujeito, propugnados por Mallarmé. Se não está indexada ao autor empírico, a figura de autor em Gomes Ferreira, que se dá como homem de escrita, escolhe para si um figurino biográfico que ora tenta atenuar a fronteira da sua entidade textual, carreando referentes do mundo histórico/extratextual, ora denuncia a invenção que fixa a memória e o

¹⁹ *Idem, Ibidem.*

²⁰ *Idem, Ibidem.*

²¹ Luís Adriano Carlos, “O sonho da mulher eléctrica”, in Isabel Pires de Lima, Rosa Maria Martelo e Pedro Eiras (org.), *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*, Porto: Campo das Letras, 2002, p. 163 (161-180); itálicos do texto.

auto-retrato. São essas as formas com que materializa o papel de testemunha do seu tempo e faz a personalização irónica do modo panfletário, na forma da sua *estética do grito*²².

Foi Carlos de Oliveira quem primeiro identificou o lugar de encruzilhada do poeta na modernidade novecentista, por diferença do projecto pessoano. Para o autor de *O Aprendiz de Feiticeiro*, a diferença de Gomes Ferreira em relação a Pessoa vem do facto de aquele exhibir os bastidores da oficina poética, assumindo-se como “«falsificador» convicto”²³. Sem a máscara de heterónimos, o poeta militante está sozinho no palco, sob o nome de autor com que mostra a “coragem de escrever em público”²⁴: com voz excêntrica e ventríloqua, ele “constrói e destrói a própria solidão pedindo a cumplicidade da plateia (vejam como isto se fabrica) e maneja ao mesmo tempo a imprecação, a metáfora torrencial, os comícios políticos e existenciais, o contraponto do monólogo em voz baixa, os dísticos de prosa”²⁵ que abrem a maioria dos seus poemas.

A Rosa Maria Martelo devemos mais uma leitura desafiante que permite fazer outra comparação entre José Gomes Ferreira e Fernando Pessoa. A pertença moderna/ista de José Gomes Ferreira concretiza-se na busca (de origem whitmaniana) da coralidade e do diálogo comunitário por parte de um *eu* que nunca se apaga no palco solitário da escrita nem abdica de chegar aos outros. Não ignora obviamente que as palavras são opacas quando representam o mundo: no universo pessoano, marcado pelo sentido de existência ausente de si e do mundo, a consciência aguda desse facto resulta na ideia da linguagem como pátria de abrigo em que se inventam o fingimento de máscaras e a polifonia das vozes heteronímicas²⁶. Em Pessoa (e também em Sá-Carneiro), faz-se essa “experiência de um eu narcísico que a si mesmo se observa na multiplicação infinita da imagem especular em que simultaneamente se vê outro e deixa de se ver”²⁷; um eu múltiplo e fracturado onde se despolariza a relação eu/outros.

²² Cf. Manuel Gusmão, “Notes for a Cartography of Twentieth-Century Portuguese Poetry”, in Miguel Tamen and Helena Carvalhão Buescu (org.), *A Revisionary History of Portuguese Literature*, New York / London: Garland Publishing, 1999, p. 161 (153-175).

²³ Carlos de Oliveira, “Autor, encenador, actor”, in *O Aprendiz de Feiticeiro*, 3.^a ed. corrigida, Lisboa: Sá da Costa, 1979, p. 164 (163-165).

²⁴ *Idem, Ibidem*.

²⁵ *Idem, Ibidem*. Em diversas ocasiões, José Gomes Ferreira chamou epígrafe a esta parcela dos seus poemas: escrita em corpo de letra mais pequena e em itálico, entre parênteses, as epígrafes dão uma marca circunstancial a cada peça, assim como enriquecem a voz poética, acentuando inclusive a sua dimensão paradramática.

²⁶ Eduardo Lourenço, “Fernando Pessoa ou o estrangeiro absoluto”, in *Poética e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa: Gradiva, 1983, p. 154-155 (153-157).

²⁷ Rosa Maria Martelo, *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, Porto: Campo das Letras, 1998, p. 94.

Quando desmultiplica vozes e máscaras a partir de si enquanto autor (sem inventar personagens autorais diversas entre si), José Gomes Ferreira garante a sua singularidade. Mas há mais. Não é arriscado afirmar que Gomes Ferreira cabe no figurino proposto por W. R. Johnson que pensa o lirismo sob um critério modal e descobre na modernidade algumas apropriações da tradição clássica²⁸. Ao contrário do lirismo monódico e impessoal, dominante na modernidade de novecentos, uma outra linhagem poética foi buscar à poesia coral grega a matriz de uma escrita de deliberada projecção pública. Embora cientes dos limites da linguagem, Whitman, Yeats, Auden, Cavafy, Pound, Neruda ou Akhmatova (já na esteira de Hölderlin e Hugo) definem, na sua diferença, a vontade emocionada de as palavras simularem o ímpeto de corpos e vozes e de, sem intuítos expressivistas, fazerem a interpelação ao mundo.

Aí está também José Gomes Ferreira: a simulação em vaivém entre o solo e o coro são a essência e o motivo central da sua escrita. Formula, por isso, o desejo incumprido, comum aos poetas neo-realistas, de assumir um lirismo coral e heróico mas que se vê remetido a uma posição solista do sujeito, não obstante as suas motivações solidárias com os outros homens. É justamente desse *pathos* humanista (de eco brandoniano) que resulta o rasto expressionista da sua *estética do grito*²⁹. A diferença de José Gomes Ferreira em relação a esses seus companheiros mais jovens é que, ao contrário destes, se multiplica em máscaras e timbres de voz, do sussurro ao grito, que o fracturam nos outros de si e dão força irradiante, auto-irónica e fantasmática à *persona* do autor.

Compreende-se, assim, a definição que nos dá de poesia modernista em função da relação entre Poesia e Vida:

O grande escândalo da Poesia chamada modernista [...] foi, em análise final, este: o de tentar fundir os seres poético e social no acordo de uma Voz única que contivesse todas as separações entre o *eu* e o *mim*, e as implicações dialécticas do choque da Poesia com a Vida³⁰.

Em causa está a possibilidade de a poesia ampliar não apenas as possibilidades de representação/enunciação de si mas também o diálogo entre escrita e vida, capaz de as mudar a ambas. Na boa linha brandoniana, o remorso é a forma de José Gomes Ferreira não incompatibilizar a retracção narcísica e a

²⁸ Cf. W. R. Johnson, *The Idea of Lyric. Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1982.

²⁹ Cf. Fernando Guimarães, "A poesia neo-realista entre um expressionista possível e a impossibilidade de uma objectividade verbal", *Vértice*, Lisboa, II série, n.º 21, Dezembro 1989, p. 59-68 e Rosa Maria Martelo, *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, p. 98-108.

³⁰ José Gomes Ferreira, *A Memória das Palavras*, p. 83. A propósito de António Botto, o autor define a poesia moderna em termos similares "a simbiose do Homem com o Poeta sobre falsas fronteiras entre a Poesia e a Vida", *Idem*, p. 89.

solidariedade com as dores humanas: na verdade, engendra-as em simultâneo. E já que a sua convicção é a da inscrição social e histórica da linguagem, é natural que, para o autor de *Dias Comuns*, à matéria-prima das palavras caiba a liberdade criadora de tratar o Homem como seu *leitmotiv* permanente. Há nesta poesia uma pulsão transformadora que, sem o afirmar explicitamente, combina o propósito baudelairiano de captar a *beleza misteriosa* do mundo contemporâneo, ligando arte e vida, e os ensejos de Rimbaud e Marx para mudar a vida e o mundo, respectivamente. Mais uma vez se vê como para pensar o modernismo este poeta obriga a intercepção do seu tempo com a modernidade estética e política que vem do século XIX.

Ao falar de si ou de outros escritores, José Gomes Ferreira não vê na modernidade sua contemporânea fronteiras rígidas entre movimentos e autores. Insere-se sem problema na sua diversidade: “coincido integralmente com a minha época de neo-realistas, de surrealistas, de abstractos, de neofigurativos, de concretistas, de dodecafónicos, de pesquisadores de timbres”³¹. Assim o afirma em *Imitação dos Dias* (1966), diário redigido entre os anos 50-60, para onde transpôs, entre outros materiais, escritos seus publicados em periódicos e outras publicações. Dando ainda eco à polémica interna que marcou o campo neo-realista, sobretudo entre 1949 e 1953, este diário de artista defende que o neo-realismo não é incompatível com a linhagem modernista. Afirma-o, não obstante saber que largos sectores daquele movimento literário hostilizaram Pessoa e o legado modernista, por preconceito ideológico e por afinidade privilegiada com o cânone realista e com um conceito instrumental(izador) da arte.

E aqui convergem o discurso crítico e o percurso literário vivido e contado por Gomes Ferreira. A sua adesão modernista quase coincide no tempo com a multiplicação das suas leituras marxistas, o que favorecerá na década de 40 o encontro frutuoso com neo-realistas como Dionísio, Cochofel, Oliveira ou Lopes-Graça: com eles conviveu intensa e assiduamente, pelo que integra projectos em que era determinante o sentido de intervenção social do artista e de democratização cultural.

A vigilância auto-irónica de Gomes Ferreira nunca o deixou, contudo, alimentar ilusões no que toca aos poderes da arte e à linearidade progressivista da História. O oxímoro *militância melancólica* dá precisamente conta da tensão irónica do autor que mobiliza a sua voz junto do colectivo humano mas que se retrai até às sombras da memória e da lucidez, questionadoras (mas não impeditivas) das suas convicções humanistas. Assim sucede na poesia, na reportagem sonâmbula da cidade, na crónica e no relato memorialístico, de *O Mundo dos Outros* (1950) a *Calçada do Sol* (1983). Escolher para si a antonomásia *poeta*

³¹ José Gomes Ferreira, *Imitação dos Dias. Diário Inventado*, 2.^a ed., Lisboa: Portugalia, 1970, p. 121.

militante significa recusar a visão esquemática do militantismo em arte: define-se, sim, como “militante da poesia total”³², empenhado em “dilata[r] a *matéria cantável*”³³. É esta a convicção de um artífice da poesia cujo intento inclui a intervenção social mas não a sobrepõe à arte literária.

Por essas razões Mário Dionísio teve sempre muita reserva quanto à efectiva pertença neo-realista de José Gomes Ferreira, não obstante a sua real integração nessa frente cultural e artística de cunho antifascista: “pela dúvida, o pessimismo, a auto-ironia que irresistivelmente o acompanham”, mas igualmente por José Gomes Ferreira não seguir uma ideia marxista de Revolução; Dionísio fala em contrapartida do “sofrimento inconformado e rebelde da «Revolução Inversosímil imanente» que o deslumbrou em Brandão e profundamente o marcou”³⁴.

E, contudo, se é verdade que o campo literário neo-realista respondeu com dificuldade ao desafio modernista, essa não é razão suficiente para o afastar em absoluto do modernismo nem para catalogar os seus poetas como epígonos da era anterior das *Odes Modernas*. Dessa maneira se esqueceriam ramificações outras da modernidade literária, portuguesa e não só, que desaguam no século XX e influenciaram vários neo-realistas, como Raul Brandão. Omitir-se-ia também o influxo da distorção expressionista ou do cinema e das técnicas de representação documental, no romance de fundo etnográfico que é *Gaibéus* (1939). Quando se confunde objecção ao modernismo e a Pessoa de críticos da esfera neo-realista com o trabalho poético do *Novo Cancioneiro*, ocultam-se afinidades entre poetas que publicaram na *presença* e/ou que vieram a seguir, explorando o verso livre como forma ajustada de o *eu* captar o banal e o quotidiano íntimo e sofrendo, de modos diversos, o impacto pessoano, sobretudo de Campos (Cochofel, Fonseca ou Namorado). A poesia de vários destes (como Carlos de Oliveira) é ensombrada pela melancolia solista, porque assolada pelo remorso ou pela autoconsciência dos limites do canto para reverter a (des)ordem social. É mesmo Eduardo Lourenço quem o afirma em *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*³⁵.

Acresce ainda o facto de a filiação modernista do neo-realismo ser matéria de reflexão já nos anos 40. Em 1940, Joaquim Namorado reconhece o legado modernista, compreendido na vertente de *revolução* e *ordem* e ligado a uma tradição poética (Cesário, Nobre ou Pessanha) de que os neo-realistas se reivindicam³⁶.

³² José Gomes Ferreira, *A Memória das Palavras I*, p. 157.

³³ *Idem, Ibidem*; itálico do texto.

³⁴ Mário Dionísio, “O poeta militante”, in *José Gomes Ferreira, Poeta Militante. Viagem do Século Vinte em Mim*, vol. I, 3.ª ed., Lisboa: Moraes, 1983, p. XI (I-XXII).

³⁵ Cf. Eduardo Lourenço, *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, In *Obras Completas II. Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista e Outros Ensaios*, coord. e intr. António Pedro Pita, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p. 58-59 e 112-113 (39-247)

³⁶ Cf. Joaquim Namorado, “Breve introdução à leitura dos poetas modernistas portugueses I e II”, in *Obras. Ensaios e Críticas. Uma Poética da Cultura*, org., pref. e notas António Pedro Pita, Lisboa: Caminho, 1994, p. 240-250.

Por seu turno, o ex-presencista Edmundo de Bettencourt, entrevistado por João de Brito Câmara, em 1944, fala da continuidade do modernismo até à geração a neo-realista, que aproveita “a obra de libertação, sobretudo no que respeita à forma e à técnica”³⁷, embora dela divergisse “quanto ao critério de encarar a Arte relacionada com o homem e as suas aspirações”³⁸. Lembremos, por último, a defesa de Bento de Jesus Caraça – por ex., na conferência “A arte e a cultura popular”, de 1935, publicada no ano seguinte –³⁹ da *arte de via longa*, democratizada e geradora da ideia de comunidade, que faz remontar aos primórdios do neo-realismo a centralidade de uma oficina artística exigente, auto-reflexiva e imbuída de uma dimensão politicamente transformadora⁴⁰.

Ao defender a centralidade política da arte, o neo-realismo viveu um debate congénito e irresolvido desde a década de 30, entre o conceito de uma arte transparente, comunicativa e consciencializadora da sociedade, e a ideia da arte como composição de formas, conhecedora dos seus meios e linguagens, e, nessa medida, capaz de acrescentar novos sentidos ao real humano⁴¹. Ter em conta esta heterogeneidade e conflito internos, evita a redução, comum entre a generalidade da crítica literária, da literatura neo-realista a mero sucedâneo da política, obcecada pelo conteúdo e pela transmissão de mensagens ideológicas.

Entretanto, mesmo para um crítico neo-realista mais afim do modernismo como Mário Dionísio, impunham-se objecções político-ideológicas (ao conservadorismo elitista, antidemocrático de Almada ou Pessoa, mais próximo ou mais crítico da ditadura salazarista, na fase da sua consolidação) e objecções do foro estético-filosófico, lapidarmente identificadas em Pessoa: o aristocratismo selecto, o estilhaçamento da razão e do sujeito, a ideia da humanidade incapaz de encontrar respostas ao seu enigma. Já a irredutibilidade da linguagem no trabalho literário, que é construção, e não reflexo, do real não poderia constar entre as reservas de Dionísio a Pessoa, ao contrário de outros neo-realistas. São disso sintomáticos os argumentos invocados por Dionísio em polémica com Eduardo Lourenço e a metáfora crítica por excelência de Dionísio que dá título

³⁷ João de Brito Câmara, *O Modernismo em Portugal* (Entrevista com Edmundo de Bettencourt), *fac-simile*, Coimbra: Minerva, 1996, p. 55.

³⁸ *Idem, Ibidem*.

³⁹ Bento de Jesus Caraça, “A arte e a cultura popular”, in *A Cultura Integral do Indivíduo. Conferências e Outros Escritos*, 3.^a ed., Lisboa: Gradiva, 2008, p. 169-187

⁴⁰ Cf. António Pedro Pita, “As vias da arte – A via curta e a via longa”, in *Literatura e Revolução*, org. Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes, Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 11-28.

⁴¹ Cf. António Pedro Pita, *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português. Arqueologia de uma Problemática*, Porto: Campo das Letras, 2002. Cf. ainda Margarida Losa, “Neo-Realismo e populismo: a questão do destinatário”, in *Encontro Neo-Realismo. Reflexões sobre um Movimento. Perspectivas para um Museu*, org. Júlio Graça, Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo / Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1999, p. 181-194.

à sua *opera magna*, *A Paleta e o Mundo* (1956-1960)⁴². Em tempos de guerra e opressão fascista, os neo-realistas assumiam uma filiação racionalista-humanista e a vontade de representar o real e de intervir junto de um público que se queria novo e alargado. São esses imperativos neo-realistas que tornam muito problemática a relação com a presença crescentemente esmagadora de Pessoa e levaram à ruptura de autores como Cesariny, abrindo caminho à afirmação entre nós do surrealismo⁴³.

Ora é por razões similares que também José Gomes Ferreira reage criticamente a Pessoa. Não que não aderisse a uma literatura modelada pela ironia e pela consciência aguda da matéria-prima linguística. Não que não exprimisse sem rodeios a desconfiança em relação a imagens do povo pitoresco e ao sentimentalismo humanitarista do romantismo social que se prolongou pelo século XX dentro, inclusive entre parte importante do neo-realismo. De facto, a sua demarcação de Pessoa é no essencial de ordem ideológica. Critica o aristocratismo alegórico (“o oiro dos versos fidalgos”⁴⁴), herdado do simbolismo, que, na sua opinião, continua no “paúlismo inicial de Pessoa (ainda também visível no primeiro Álvaro de Campos e em Mário de Sá-Carneiro, Lorde de Escócias de Outra Vida)”⁴⁵. Em contrapartida, Cesário Verde – poeta deambulante e mental que assume o apego pelo povo trabalhador, sem se esquecer de assinalar o seu olhar de burguês – será por isso mesmo uma referência para escritores como Gomes Ferreira, mobilizados contra a violência social que assola o quotidiano da cidade moderna. E será Cesário, de resto, a razão de, na sua opinião, a marca aristocrática se matizar em Pessoa: “Só mais tarde veio a reacção do próprio Fernando Pessoa (ó Cesário! Ó Mestre!).”⁴⁶. Em todo o caso, José Gomes Ferreira não deixa de lhe apontar e criticar a distância em relação às camadas populares: “Preocupava-se sobretudo com o que se passava com ele e com a gente da sua classe e sensibilidade. (Os operários afiguravam-se-lhe sub-homens e os cam-

⁴² Não é este o espaço para aprofundar os argumentos da polémica entre Mário Dionísio e Eduardo Lourenço, cujos textos identifique de seguida: Mário Dionísio, “Alberto Caeiro poeta de classe”, *Ler*, Lisboa, n.º 8, Lisboa, Nov. 1952, a que indirectamente responde Eduardo Lourenço, “Explicação pelo inferior ou a crítica sem classe contra Fernando Pessoa”, *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 26/11/1952. Muito anos depois, a entrevista de Vicente Jorge Silva e Francisco Bêlard a Eduardo Lourenço (“Eduardo Lourenço, Um heterodoxo confessa-se”, *Expresso*, Lisboa, 16/1/1988) suscita novo ciclo de respostas e contra-respostas: Mário Dionísio, “Fernando Pessoa entre Mário Dionísio e Eduardo Lourenço”, *Expresso*, Lisboa, 23/1/1988; “Questão de facto: Eduardo Lourenço responde a Mário Dionísio”, *Expresso*, Lisboa, 30/1/1988; e “Mário Dionísio e E. Lourenço: linguagens diferentes?”, *Expresso*, Lisboa, 13/2/1988.

⁴³ António Pedro Pita, “Da centralidade política da arte no séc. XX português”, *Revista de História das Ideias*, Coimbra, vol. 32, 2011, p. 473 (459-474)

⁴⁴ José Gomes Ferreira, “Breve introdução à poesia de Irene Lisboa”, p. 19.

⁴⁵ *Idem*, *Ibidem*.

⁴⁶ *Idem*, *Ibidem*.

poneses aceitava-os somente quando os poetas resolviam guardar rebanhos que não existiam.)”⁴⁷.

Curiosamente, a divulgação muito espaçada no tempo da obra pessoana tem vindo a complexificar as traves-mestras de um pensamento político-ideológico nela identificável como reaccionário, conservador, anti-socialista e anti-feminista. À conhecida ironia anti-humanitarista de Campos, ao elitismo social feroz de “O caso mental português” ou à representação desqualificada do operário enquanto figura colectiva, reduzida a cenário estético no *Livro do Desassossego*, há que acrescentar (nomeadamente em vários fragmentos desta última obra) a identificação da engrenagem alienante da produção capitalista, da mercantilização acelerada da vida social e artística e do inferno da proletarização que tanto assustava as camadas intermédias da sociedade portuguesa e europeia, nas primeiras décadas do séc. XX⁴⁸.

Voltemos ainda a José Gomes Ferreira que foi cronista cinéfilo dos tempos exaltantes da passagem ao sonoro, *connaisseur* das artes do seu tempo, sintonizado com o século XX, cuja memória histórica a sua escrita nunca abandona. José Gomes Ferreira identifica-se, aliás, com uma divisa típica da modernidade estética e política: “A de me postar de sentinela aos tempos e aos homens, sempre jovem e transitório...”⁴⁹. Significa isto que, na herança declarada dos versos de Cesário “Se eu não morresse nunca! E eternamente/buscasse e conseguisse a perfeição das coisas!”, assume a paixão e a entrega ao incessante fluxo histórico do tempo humano. A arte é o meio de o conseguir, em função do princípio modernista que “cria o mundo – dá-lhe linhas, realiza-o, fixa-o”⁵⁰; nessa medida, a arte é, forma criadora e não a natureza ou a sua alegada cópia em transparência.

É como artista da modernidade que não sacrifica a arte a utilidades prévias nem se escusa ao compromisso ético e às ideias de futuro e de revolução que José Gomes Ferreira elege Picasso como “o artista paradigmático do século”⁵¹. Picasso é o cubista que tomou partido e re-inventou a linguagem plástica; em *Guernica* (1937), por exemplo. Não é nada surpreendente essa escolha, consentânea com as suas predilecções modernistas, sobretudo na música, mas também nas artes plásticas e na literatura. Picasso é, de facto, “o homem que destrói, em caos, o mundo na cabeça e o recria, em mil direcções divergentes, com dedos de

⁴⁷ José Gomes Ferreira, “Quase um relatório do convívio com Teixeira de Pascoaes em Lisboa nos anos 30”, in *Relatório de Sombras*, p. 63 (57-71).

⁴⁸ Cf. Luís Trindade, “A cidade despovoada – povo, classe e literatura moderna”, in *Como se Faz um Povo. Ensaio em História Contemporânea de Portugal*, coord. José Neves, Lisboa: Tinta da China, 2010, p. 376-371 (371-383). Sobre este tópico, vd. ainda Paulo Medeiros, “Fotografias” e “Revoluções”, in *O Silêncio das Sereias. Ensaio sobre o Livro do Desassossego*, Lisboa: Tinta da China, 2015, p. 63-76 e 119-131.

⁴⁹ José Gomes Ferreira, *Imitação dos Dias*, p. 183.

⁵⁰ *Idem*, p. 122; itálico do texto.

⁵¹ *Idem*, p. 120.

eternidade de infância”⁵². Dito de outro modo, ele:

[*quer ser tudo* – recriador-criador que, para além do lodo do presente a desfibrar-se em abstrações, e do pressentimento, em geral idiota, do futuro, repete com gozo de sentido novo as experiências do passado. (Stravinski e Fernando Pessoa pertencem a esta estirpe.)⁵³

Não obstante as diferenças que o separam Pessoa do diarista de *Imitação dos Dias*, a nota entre parêntesis não deixa em claro o relevo de Pessoa (entre outros) para o seu programa literário: a de um *eu* de autor que faz da recriação artística do real um modo de se reconfigurar a si mesmo como outro; sempre em metamorfose ininterrupta e em cujo *aqui e agora* de cada texto convergem as versões do sujeito que foi e do que poderá/poderia vir a ser. Por isso, também com Pessoa se percebe o lugar na nossa modernidade novecentista do projecto autobiográfico de José Gomes Ferreira.

⁵² *Idem, Ibidem.*

⁵³ *Idem*, p. 121; itálico do texto.