

Álvaro Feijó, Sidónio Muralha e Políbio Gomes dos Santos Três poetas do desassossego no *Novo Cancioneiro*

Carlos Ceia
(Universidade Nova de Lisboa, Portugal)

Abstract Álvaro Feijó, Sidónio Muralha and Políbio Gomes dos Santos are three Portuguese poets coming into literary age during the 1940s when an important collection of books was published (*Novo Cancioneiro*) in Portugal's Salazar. The new poets tried to be involved in the New Realism aesthetic power to overcome Salazar's social repression and, through a new language far from the individual-driven patterns of late Modernism, they managed to offer a way to translate into verse people's suffering, poverty and social and political seclusion. Each of the three poets introduced in this article follow a different path after 1944, and that is one reason why they failed as a literary group since they did not work under the very same flag, but they shared the same courage of other senior writers who defied the fascist regime at the same time. The three poets remain almost unknown and untouched in terms of literary criticism until today.

Sumário 1 Álvaro Feijó e a Torre Branca de Marfim. – 2 Sidónio Muralha e os Poemas de Tragédia. – 3 Políbio Gomes dos Santos e o Drama Pessoal.

Keywords Poetry. Portugal. Álvaro Feijó. Sidónio Muralha. Políbio Gomes dos Santos. Novo Cancioneiro.

1 Álvaro Feijó e a Torre Branca de Marfim

Álvaro Feijó pertencia a uma velha família aristocrática do Norte do país e não é de estranhar a severa educação que dominara os anos em que viveu na sua «Torre branca de Marfim», como metaforiza no primeiro poema de *Primeiros Versos*, referindo-se à infância já distante dez anos. Essa Torre freudiana guardava todos os anseios e de um jovem que se interrogava perante um mundo que assistia a profundas transformações sociais e políticas. Eis um jovem Apolo, Torre das Torres, sofredor de todas as formas de vida, cujas respostas oraculares a tais transformações o aproximarão de um Neo-Realismo, que era em si mesmo uma súplica política. Sentia-se um pequeno David «buscando o fim da estrada que, sem fim, | não sei, eu próprio, ainda, onde vai dar» (Pinheiro Torres 1989, 222). A poesia nasce-lhe, assim, como uma retirada filosófica do mundo, deixando para trás os resquícios da infância resguardada na Torre de David.

Sabemos desde cedo que a sua estrada tem apenas um sentido: a morte. Cantará, por isso, a morte lorquiana da Andaluzia, onde «se morre| pela Justiça»; chorará a perda do cedro de Guernica, «a morta liberdade»; denunciará «o desespero, a luta, a dor de combater | e de morrer»; reconhecerá a miséria do povo ao ponto de sentir «que vale mais morrer do outro lado, | onde se morre mais limpo»; e evidenciará a visão trágica do futuro, para além do que uma «cigana velha» (Pinheiro Torres 1989, 221ss.) pode ler nas linhas das mãos do poeta, inscrito na linha da luta eterna entre a vida e a morte. Esta presciência da morte ultrapassa a dimensão subjectiva da crise endógena de um adolescente angustiado e progride para uma depressão exógena que será uma outra forma de olhar neo-realista sobre as tensões sociais da época, como sejam os fascismos europeus, as constantes ameaças de guerra e, sobretudo, a Guerra Civil espanhola, tema maior do imaginário ibérico da geração de Álvaro Feijó. Apesar disso, o Poeta permanecerá inoculado contra a influência que alguma poesia estrangeira, nomeadamente o estro de Lorca, exercerá noutros seus contemporâneos, uma vez que Álvaro Feijó se manterá fiel às lições de Junqueiro, Pascoaes, Nobre ou Pessanha, ao mesmo tempo que conseguirá libertar-se dos mestres naturais para buscar uma expressão livre e moderna.

Em *Primeiros Versos*, o amor afirma-se mais como instinto que procura resolver os conflitos interiores comuns a qualquer adolescente que parta calmamente na demanda juvenil de Eros do que como tema originalmente concebido para ser programático. Não há inibição, perversão ou sublimação nos versos amorosos de Álvaro Feijó, mas tão só uma descrição convencional das emoções que normalmente acompanham os impulsos instintivos, disfarçados de rudimentar platonismo-petrarquismo que anseia não o «beijo corporal» mas «Esse que dão as nossas almas» (Pinheiro Torres 1989, 248). O beijo em Álvaro Feijó é um símbolo recorrente e parece não sair da significação maravilhosa de um gesto poderoso e mágico capaz de recuperar a forma primitiva de alguém que se finge principescamente encantado, requestando por isso a salvação da inocência juvenil: «*Darling, give me another kiss!*», reclama o Poeta apaixonado, porque assim «Junto a ti não temo | a vida e tudo me sorri» (Pinheiro Torres 1989, 251). O beijo salvará então o Príncipe do espectro da morte e dar-lhe-á o salvo-conduto em forma de esperança redentora, pois o amor assim cantado, díspar do amor individualizado, será sempre uma certeza de comunhão.

O poema «Ritmo eterno?» é a metáfora do cavador-intérprete do *hieros gamos* (casamento do Céu e da Terra) e no sentido em que é visto como o abastecedor da sociedade, obediente às leis naturais e imagem de um Cristo justo que foi esquecido pelos homens que vivem à espera que o *casamento* com a terra dê outros frutos que não os da miséria, pode-se dizer que, como viu Alexandre Pinheiro Torres surge aqui «bem definida a intenção doutrinária e militante do neo-realismo», derradeiro sonho de que «Um Novo Mundo há-de surgir, brilhar...» (Pinheiro Torres 1989, 234).

O tema predilecto do mar, ou melhor, do Mar, símbolo herdado de Pessanha e Pascoaes, é tratado por Álvaro Feijó não só na sua dimensão de musa inspiradora, arquétipo fundamental de um inconsciente colectivo ligado às *emoções* dos desejos humanos e eterno anelo de aventuras individuais e espirituais, mas também significativamente na sua dimensão de lugar de acção e jazigo de insondável sabedoria, onde acorrerão marinheiros para quem o Mar é sobretudo «aprendizagem de Marinhagem». Para o Mar será enviado o batel, como um eco, que vai partir «à demanda e à conquista | do Novo Continente!» e «volta à tardinha» (Pinheiro Torres 1989, 270), como Diónisos, para trazer às gentes sofridas que (des)esperam na praia a abundância do peixe, uma vez cumprida a missão superior: «lavar de sonhos de primavera | embotamento de lutar» (Pinheiro Torres 1989, 235). Esta condição extremada será confiada ao simbolismo do «Corsário» e ficará registada no *Diário de Bordo*. «Os cais são as esfinges | do Mar» (Pinheiro Torres 1989, 270) e ali Álvaro Feijó, que os povoa de «ânsias de fome» (de ver chegar todos os barcos e de ver desfeita a miséria de quem espera), aprenderá a lição do Mar através da boca das mulheres e meninos em que «o cais, o Mar, a vida, | só souberam deixar | o desabafo das pragas!» (Pinheiro Torres 1989, 259).

A temática de *Corsário* continua obsessivamente a simbologia do Mar, da *pedagogia do mar*, que é o destino de todas as viagens e o «rumo vário» de todos os barcos que partem. Não há nada de novo no horizonte desta poesia lusitanamente marítima, que mergulha de olhos abertos no mar de uma imaginário vocacionado para a imensidão e vai carregada de navios errantes, «Batel que parte - a caravela antiga - | batel que volta ou que não volta», estranho Navio de Loucos que leva um pavilhão onde vai representada a tirania opressora, mas que leva uma tripulação que navega por um rei e por uma causa diferente: «a esperança, sempre a esperança, | - essa que sempre volta - | de se comer no dia de amanhã» (1989, 258). O navio é, então, o emblema da miséria que ficou no cais, conduzindo-nos, por isso, ao postulado de Pompeu, o Grande, que insistia em que «viver não é preciso, mas navegar é», um princípio de navegação recuperado por Petrarca, depois por Fernando Pessoa, agora por Feijó, mas com um sinal de esperança novo. Mesmo que não se afastando do enunciado original - *Navigare nesscesse, vivere non est necesse* - com um único sentido de encorajamento perante o terror da navegação marítima. Álvaro Feijó inverte os termos deste princípio: *agora*, 'é preciso navegar para viver'. Viver só tem sentido enquanto existência colectiva - primeira estrutura fundamental da sociologia neo-realista; navegar é viver para que se possa transcender a realidade, ou, segundo a perspectiva mais pessimista de Nietzsche, é viver para que possamos desaparecer (da realidade) - segunda premissa fundamental.

Álvaro Feijó não teve tempo para realizar a sua própria Odisseia (morreu aos 24 anos), uma vez tentada a dos pescadores de bacalhau, ficando

incompleta a navegação-mito registada no seu *Diário de Bordo*, onde se reconhece a impossibilidade das viagens experimentadas por força de dois perigos constantes: *destruição* – o homem não consegue triunfar sobre o Mar: o barco, «esse, tinha sido, caibro a caibro | levado pelo Mar» (1989, 277) – e *regresso*, que é uma *retirada*: os navios «vêm de novo vazios». Uma tal navegação, tal como em qualquer filosofia do absoluto, nega ao herói o regresso triunfante do Mar, pois exige-lhe que repita a viagem enquanto durar a comiserção no cais. É o fervor na crença de que pode remediar as injustiças sociais, saciando a fome dos espoliados e salvando o mundo dos desapiedados, a chave para a compreensão da poesia de Álvaro Feijó.

«Rezando», «Ave Maria», «Prece», «Nossa Senhora da Apresentação» e «Natal» (última composição que escreveu Álvaro Feijó) são exemplo de uma temática religiosa de subversão que apenas teve tempo de insinuar uma tímida hereticidade que virá de uma inconsciente repulsa da educação religiosa recebida por Álvaro Feijó no colégio de Jesuítas de La Guardia, a qual ainda tem algum impacte no presente. O que parece original, logo na ironia de «Rezando», é o carácter libidinal dessa herança, sugerido na confissão à amada: «E apenas rezo, e apenas creio em ti» (1989, 223). Os «desejos do presente» que o jovem amante verseja serão realizados numa segunda *cathexis*, na «Ave Maria» desmistificada, «cheia | de graça no teu corpo que me deste, | no fogo que te veste, | um manto que rasgou o meu Desejo» (1989, 243), instinto certamente reprimido num passado em que o objecto fora teologizado e que se manifesta agora dissimulado numa religião do amor humano inconscientemente subversiva desse mesmo objecto. Pelo lado menos original, os mitos religiosos de Álvaro Feijó refugiam-se na sombra de Pascoaes, como em «Prece», onde se exorta a «Senhora da Noite» a levantar o seu véu para que se revelem os «pés descalços e corpos mal vestidos» (1989, 262). «Nossa Senhora da Apresentação», uma «das mais extraordinárias poesias do neo-realismo», na opinião de Alexandre Pinheiro Torres (1989, 58), é uma moralidade cuja figura principal é a Fome e nela se reúne com mestria o imaginário devoto dos Portugueses com os dramas existenciais dos indigentes da «Beira-Mar», o que explicará porque ao mártir nascido em «Natal», onde crepitam todos os fogos que são alimento do corpo e silêncio da alma: «Ninguém lhe vai chamar o Salvador do Mundo» (1989, 295).

Regressado ao cais, feita a «aprendizagem de Marinhagem» da vida, o Poeta reflecte sobre a sua própria condição social. «A estrada ainda é a mesma!», dirá no poema em que a desconstrói com desdém. Nela viaja a memória que o poeta desejaria ser esquecimento não fossem «as cabeleiras das madames» que «brilham | no fundo escuro dos estofos», enquanto na estrada «crianças famintas estendem os braços, | pedindo a quem passa | nos carros de luxo | uma côdea de pão» (1989, 283). É no sentido em que esta dor carpida na memória regressiva nos contagia e nos revela o sofrimento humano que se pode erguer o estandarte do Poeta que ainda teve tempo para ser grande.

2 Sidónio Muralha e os Poemas de Tragédia

É na poesia e na literatura infantil que se destacará Sidónio Muralha, mas foi com *Passagem de Nível* (Coimbra, 1942) que entrou nos caminhos do *Novo Cancioneiro*. De regresso a Portugal, em 1950, publica novo volume de poemas, *Companheira dos Homens*, textos de combate à repressão da PIDE e de insurreição contra a miséria do povo português. A restante obra poética continua sob a mesma bandeira de militância, convicto o Poeta de que os seus «poemas de tragédia são degraus | da hora que vem» (Muralha 1949, «Amanhã»), hora que é o signo de uma eternidade que inclui a justiça humana que Sidónio Muralha religiosamente reclamará.

A temática da sua obra militante é coerente ao longo dos vários textos, concentrando-se no canto da condição feminina, nos temas marítimos, no miserabilismo e desacreditação social das crianças, na estimativa do valor da poesia, na avaliação dos valores sociais e no retrato de tipos humanos.

Uma matriz fundamental na sua poesia é a das figuras femininas (prostitutas, meninas bexigosas, meninas esfarrapadas, bailarinas, velhas tontas, velhas lutadoras, velhas analfabetas, mulheres bem vestidas, mulheres de crianças nos braços,...) que dão à luz versos reveladores da necessidade de recuperar a segurança materna perdida, em que a mãe é a caução eterna do abrigo («E a minha mãe, que está num retrato pregado na parede, | descerá do retrato para me embalar, | docemente, meigamente», porque «A mãe é um território de ternura, | nem apetece morrer») e da necessidade do Poeta encontrar o ser em correlação à sua ânsia de solidariedade (para com a mãe que chora o pescador morto e sobretudo no «Canto para uma prisioneira grávida», lancinante retrato da mulher a quem é negado o direito à maternidade de facto por aqueles que «julgam que ter um filho é chamar a parteira...»). Distingue-se nessa dupla função o homem, escritor comprometido com um projecto de encorajamento à luta (a poesia «vai levar aos que se cansam da longa caminhada | a água pura e fresca do encorajamento»), que age segundo os seus mais puros instintos no sentido de denunciar e destruir a Mãe-Devoradora (um possível símbolo da *Mátria* opressora, que o Poeta intima em «Epitáfio»: «A Pátria, de olhos sem fundo como dois buracos | vela o teu corpo e põe-te uma promessa nas mãos frias...»), indiferente ao indivíduo, absorvida unicamente pelo ciclo cego da ditadura e da demagogia.

Mar e mãe estão unidos por laços mais fortes do que simples homofonia, o que Sidónio Muralha parece ter entendido, encontrando-se tal ambivalência nas imagens de vida e de morte que se distribuem na sua obra. Nasce-se do ventre da mãe e morre-se para retornar à terra. Tudo sai do mar (os búzios são a palavra proferida do mar, mas «não falam só do mar: | - falam das pragas, dos clamores, | da fome dos pescadores | e dos lenços tristes a acenar») e tudo a ele retorna («No fundo do mar [...] Serenos, serenos, repousam os mortos», 1989, 361-2). Mar que é uma forma de mostrar

como a vida é um naufrágio, como ninguém o consegue franquear para ir ter com um Deus que se esqueceu da precariedade humana.

Anterior a todos os pecados é a criança, verdadeiro filho da obra de Sidónio Muralha. Na infância, procura o Poeta a simplicidade natural perdida e a que aspira ardorosamente voltar. As crianças, «sem livros sem ternura sem janelas | as crianças dos versos que são como pedradas» (Muralha 1963, s.p.), surgem vencidas pelo medo e lavadas em lágrimas de sangue. São dadas como seres «apavorados, seminus, | chafurdando nas coisas impossíveis | à procura de um gesto de amizade» e vergadas a um estatuto de comiseração absoluta quer em Portugal quer no Brasil. A parábola do Reino dos Céus, estado prévio à obtenção do conhecimento, nunca é resolvida. O Reino da Terra mitiga a evolução psicológica das crianças que são lançadas num falso caminho que conduz a «uma casa de brinquedos | com entrada proibida» (Muralha 1949, 59).

Dispersamente, tentou Sidónio Muralha construir a sua arte poética, sem alardes de erudição. Acima de tudo, estamos perante um *poeta do encorajamento*, que quer dar alento a uma poesia de projecto, que «é uma árvore cheia de frutos | que um sol de tragédia amadurece» (Pinheiro Torres 1989, 361), poesia com força de carácter, e denunciadora dos poderes ilimitados, das vergonhas do presente e da indigência das classes trabalhadoras, para espicaçar o oprimido, o vexado e o exilado à luta. Sidónio Muralha quis que a sua poesia fosse como uma foice capaz de vingar como a inexorável igualadora, como um instrumento de castigo justo de todos os prevaricadores da liberdade. O exercício da poesia foi para Sidónio Muralha, e nisto reside o seu manifesto neo-realista, assumida como uma epístola ao povo português, incitando-o a fortalecer-se na luta e no poder das suas virtudes cerceadas. O Diabo tinha cores bem conhecidas de todos e agia como os répteis que «Rastejam nas leitarias, rastejam entre os trapos | das lojas de fanqueiro, e nos cinemas, e nas conferências, | e nas faculdades, nas fábricas, nos comboios, no futebol, nas touradas» (Muralha 1950).

Vestido com a couraça da esperança na justiça e abraçando o escudo da fé na liberdade, a obra de Sidónio Muralha retratou os mais variados tipos humanos que abrange os que recusaram esses dois estandartes de luta e os que por eles lutaram com o mesmo zelo, numa galeria que inclui os pobres, os amordaçados e algemados, os garotos descalços, os pescadores, as prostitutas, os agiotas, os professores, ou seja, todos aqueles que são definidos como 'homens antibaladas' a quem o Poeta jurou cantar.

3 Políbio Gomes dos Santos e o Drama Pessoal

Políbio Gomes dos Santos deu os primeiros passos na poesia com «As Três Pessoas» (1938), onde ressalta o refinamento estético, um apelo

aos sentidos (muitas vezes aos instintos libidinosos) mais do que aos sentimentos comuns, onde está quase ausente a temática social ou histórica para que o sujeito se eleve liricamente, traços de um estilo que revela marcas do Segundo Modernismo que permanecerão indeléveis. Joaquim Namorado, seu amigo, ao prefaciá-lo a edição neo-realista de «Voz Que Escuta» (1939), assevera aí que ambos buscavam ao princípio «um outro caminho, insatisfeitos com o hermetismo modernista», embora reconheça as influências formais e temáticas que este ainda exerce nas suas obras. Só que, acrescenta Joaquim Namorado, «estas influências foram absorvidas por um classicismo» que é a principal característica do estilo de Políbio Gomes dos Santos. Esta avaliação feita na sua época é hoje difícil de corroborar. O classicismo reclamado é ténue, quer formal, pela construção fragilmente proporcionada dos poemas quer pela dificuldade em detectar claras manifestações de escultura verbal da natureza ou exaltações do homem enquanto ser modelar e universal. O forte psicologismo de Políbio Gomes dos Santos, visto hoje à distância de algumas décadas, é difícil de distinguir da mesma inflamação subjectivista que reduziu os problemas filosóficos a questões egocêntricas durante os dois modernismos, em especial com os presencistas, que exploraram a originalidade em poesia (dita *pura*) através de formas levianas de conflitos neuróticos que não descaíram das experiências pessoais.

A psicologia racional de Políbio Gomes dos Santos segue de perto a de um António Nobre, seu antepassado na dor de si próprio, que é a principal síndrome lida na sua poesia adolescente. O sentimento de culpa própria, a auto-execração, os impulsos libidinosos, mesmo que sublimados, são reflexo de uma certa modalidade patogénica que a doença do Poeta por si só pode não explicar. Afirmar que Políbio Gomes dos Santos teria conseguido desprender-se por completo das tendências tradicionais da poesia subjectivista e afirmado com clareza a sua militância se tivesse sobrevivido à tuberculose e prolongado a sua obra é pura especulação. Se esta doença lhe frustrou ainda mais a participação activa na militância política que caracterizou os seus contemporâneos, não é menos certo que, descontando o hino neo-realista que é o poema «Radiografia», poucas são as evidências dessa estética, entendida na sua vertente político-social que a não esgota, na poesia de Políbio Gomes dos Santos. Não há o vigor da denúncia corajosa e declarada da opressão da ditadura, não há versos de combate, não há encorajamento à luta antifascista e, para além do espécime único da «Radiografia», não se vislumbra a preocupação obsessiva com as realidades sociais da época. O drama pessoal de Políbio Gomes dos Santos foi mais forte que a sua vontade de «ser útil à navegação» antifascista.

Não deixa de ser originalmente neo-realista, contudo, a poesia de Políbio Gomes dos Santos, só que pelo lado menos notado. Aquilo a que Alexandre Pinheiro Torres reconheceu como «o homem reduzido à sua dimensão de ser incompleto» e uma «explosão de abjeccionismo como não há outra tão

violenta no neo-realismo» (Pinheiro Torres 1989, 80) introduz o verdadeiro neo-realismo de Políbio Gomes dos Santos, que é uma lição para quem procura nessa estética apenas a sátira social e queixas doridas da miséria partilhada do povo. Políbio Gomes dos Santos canta sobretudo a miséria *de ser*, ou como ele diz em «Radiografia», que é também uma autopsicografia, «A tragédia funérea de ser» (Pinheiro Torres 1989, 410). A tal predicamento pertencem o motejo das convenções burguesas que vedam o amor livre e o acesso à realização sexual adolescente, as interpretações da vida *ante mortem*, porque «o resto que se seguir | «É profecia» (Gomes dos Santos 1981, 47), a fragilidade do eu perante um mundo perfeito mas finito, as relações carnavais e uma profunda preocupação fenomenológica que conduz àquilo que parece ser o último reduto desta poesia: o niilismo existencial.

As Três Pessoas é o livro do desassossego de Políbio Gomes dos Santos, onde se avaliam os níveis da existência pessoal projectada na realidade da criação humana que o Poeta faz coincidir na criação do mundo, num 'Génesis' que mais não é do que a própria história individual: «O mundo existe desde que eu fui nado» até que «Acaba o mundo | Quando eu morrer» (Gomes dos Santos 1981, 47). Os passos da criação original são entendidos enquanto reproduções do próprio crescimento humano, desde «No princípio criou-se o leite que mamei» até à certeza com que é anunciado o apocalipse a que não escapará o Poeta nem os que o lêem: «Também tu deixas de existir, | No mesmo dia». Neste criacionismo subjectivista se enquadra o canto da morte, morte que, como observou José Marmelo e Silva (1981, 30) «estava nos poemas de Políbio muito antes do bacilo no pulmão». O aspecto precívél de uma existência predestinada a ser limitada domina toda a obra de Políbio Gomes dos Santos, designando o fim absoluto que o Poeta toma para si como se se tratasse de uma estranha iniciação que apenas pretende libertar as forças negativas e repressivas e não prevê o acesso a uma vida nova. A morte para Políbio Gomes dos Santos não regenera, mas serve tão só para nos fazer ver que o ser que ela abate vive apenas no mundo material, talvez daí imagens violentas como esta: «Grito a minha aflição patética do morto | Que quer a tampa do caixão aberta» (Gomes dos Santos 1981, 49). Quase somos levados a acreditar que o próprio escritor se nega o direito de viver por saturação da invocação indirecta do direito de morrer que está longe de pertencer aos deuses. A Iniciação de Políbio Gomes dos Santos não o salva (nem nos salva) da aniquilação e não oferece nada mais na vida *post mortem*. Antes de morrer no Hospital por doença, já Políbio Gomes dos Santos se havia suicidado na sua poesia pela constância da premonição da morte («E quem virá chorar e quem virá, | Se a morte que vier for a de lá | Certeira e minha...», Gomes dos Santos 1981, 50) e porque esse suicídio aponta para a precariedade do ser («A minha fragilidade | Foi-me dada | Para me servir», Gomes dos Santos 1981, 51) o Poeta é todos nós. Nisto consiste a violenta fenomenologia ontológica de Políbio Gomes dos Santos, raiz da sua verdadeira visão neo-realista.

Não estando perante uma poesia assumidamente erótica, há, contudo, nela motivos bastantes para desenhar um perfil de poeta adolescente que não esconde a sua erogeneidade. José Marmelo e Silva assegura que se trata apenas de «ânsia de fecundidade» (1981, 24) e «sobressalto da puberdade» (1981, 25). No entanto, é mais visível o que a psicanálise freudiana chama de *vivência de satisfação*. A ausência do objecto desejado e sua conseqüente sublimação provocam satisfações alucinatórias de extrema verosimilhança. O comum desespero original que leva à libertação de tensões pode explicar versos como «Não posso esperar mais a virgem dos vitrais», que necessitam de uma pessoa *de fora* (a «virgem», para satisfazer o sentimento púbere de segurança) para remover essas tensões. O que Políbio Gomes dos Santos procura é, em primeira instância, uma identidade perceptual («dois corpos | Raivosos e loucos» ou «Esmagada comigo | Num rito brutal - os dois sangues trocados») com a imagem do objecto desejado que resulta da experiência de satisfação. O resultado, em segunda instância, é inibição, adiamento da satisfação («Mas eu sei que ficaremos | Separados») por força da procura de identidade de pensamento, impossível de alcançar «Enquanto o Homem não descobre o Mundo».

O niilismo existencial de Políbio Gomes dos Santos, que encontra a sua confissão nos versos de «Centrífugo»: «A existência era uma ausência | Prometida | E tudo o mais era o nada», é a expressão do seu mais profundo drama pessoal que o leva a um cepticismo absoluto perante a realidade possível. O Génesis que descreve conclui na morte absoluta de todo o ser; em autodefinição, assume-se «um *frágil*», desvalorizando todas as crenças que tinha; Deus «espreita» o Poeta, mas «não vem»; a mais elevada mulher-anjo por quem o Poeta suspira de amor, a famosa «virgem dos vitrais», é apresentada como a «Senhora do Nada», e tudo o mais é impossessão; a vida do Poeta é «cinza e nada» perante o enlevo da «amada | Que mora numa estrela»; a voz mística de Políbio Gomes dos Santos, que o acompanha ao longo da obra, é dada como produto de uma nulificação: em «Sobressalto», lamenta «os criados que não tenho», «o pão que não como», o «não ter céu, nem anjos, nem poder»; em «Poema da Voz que escuta», traça «o quadro negro - a Vida», em que as coisas que chamam o Poeta são as que «não puderam decorar-me», «não acreditaram», «Não puderam colher-me». Finalmente, em «Epitáfio» é a conclusão de uma vida desamparada: «Ninguém colheu a angústia de um balão ardendo» - protesto pessoal ao mundo circundante silenciado pela noite anuladora de todos os sonhos de criança. No entanto, não lhe deu a vida tempo para propor os novos valores que deviam ultrapassar este pessimismo. No sentido em que aponta para a precariedade do ser e porque nos compromete nela, Políbio Gomes dos Santos conquistou uma dimensão diferente dos modernistas. Estes limitaram-se a submeterem-se eles próprios às leis do subjectivismo sem conseqüências para o ser

entendido na sua universalidade. Políbio Gomes dos Santos ainda teve tempo para ensaiar um projecto ontológico de contingência que ao afirmar a insignificância do ser quer antes significar a impossibilidade de qualquer um de nós poder ser. Nisto consiste a sua «tragédia funérea de ser», a pedra de toque mais rara da estética neo-realista.

Bibliografia

- Bacelar, Armando (1941). «Prefácio». *Os Poemas de Álvaro Feijó*. Coimbra: Tipografia a da Atlântida de Coimbra. Novo Cancioneiro 5.
- Cabral, Alexandre (1974). «Diálogo com o leitor em jeito de apresentação cívica (des)necessária». Muralha, Sidónio, *Poemas de Abril*. Lisboa: Prelo.
- Cochofel, João José (1961). «A Poesia de Álvaro Feijó». *Os Poemas de Álvaro Feijó*. Lisboa: Portugália. Poetas de Hoje 1.
- Gomes dos Santos, Políbio (1981). *Poemas*. Porto: Limiar.
- Marmelo e Silva, José (1981). *Poemas*. Porto: Limiar.
- Muralha, Sidónio (1949). *Beco*. 2a ed. Lisboa: Ed. Autor.
- Muralha, Sidónio (1950). *Companheira dos Homens*. Lisboa: Typografia Garcia & Carvalho.
- Muralha, Sidónio (1963). *Os Olhos das Crianças*. São Paulo.
- Namorado, Joaquim (1944). «Homenagem a Políbio Gomes dos Santos». dos Santos, Políbio Gomes, *Voz Que Escuta*. Coimbra: Tipografia a da Atlântida de Coimbra. Novo Cancioneiro 10.
- Pinheiro Torres, Alexandre (1989). *Novo Cancioneiro*. Lisboa: Caminho.