



NOGUEIRA, Carlos. “A sátira em poetas popularizantes e populares portugueses (de João de Deus a António Aleixo)”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 3 (septiembre-diciembre 2006), 20 pp.
<http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/nogueira1.pdf>
ISSN: 1886-5623

A SÁTIRA EM POETAS POPULARIZANTES E POPULARES PORTUGUESES (DE JOÃO DE DEUS A ANTÓNIO ALEIXO)

CARLOS NOGUEIRA

Resumo

Analisamos neste artigo a sátira na poesia de João de Deus e Augusto Gil, à luz do conceito de popularizante ou de popularismo estético, e, entre outros, de António Aleixo, para o que convocamos o conceito de popular tradicionalista.

Palavras-chave: Poesia, culto / popular, sátira

Abstract

This paper analyses the satire in the poetry of João de Deus and Augusto Gil, characterizing their aesthetics as having a popular like character. It also considers the popular poetry of António Aleixo, this one situated in a traditional style trend.

Keywords: Poetry; cult / popular; satire.

João de Deus tem sido sobretudo valorizado como poeta de um lirismo puro, cristalino, que se consubstancia numa expressividade prosódica, num imagética, num metaforismo e num léxico radicados, antes de mais, numa desafecção geralmente conotada com simplicidade e espontaneidade, tonalidades, contudo, como bem notaram Costa Pimpão e, com ele, David Mourão-Ferreira¹, porventura muito mais aparentes do que reais. O que o autor da *Cartilha Maternal* desde logo traz de novo, que o mesmo é dizer o que cumulativamente lhe proporciona um lugar em tudo à parte na poesia do seu tempo, é o afastamento de qualquer declamação presunçosa e a adesão a uma poética popular, oral ou de inspiração popular e tradicional. Onde podermos falar no rejuvenescimento do lirismo pela dialéctica entre a intimidade do poeta que procura uma notação precisa de ambientes e personagens e uma

¹ Recordando a argumentação de Costa Pimpão num livro, *Gente Grada*, de 1952, David Mourão-Ferreira, num artigo de 1967, cita estas palavras de Eugénio de Castro, datadas do ano da morte de João de Deus: “Da mesma forma que a natureza leva séculos e séculos para formar um brilhante, João de Deus levava dias e dias, meses e meses para formar um poema” (“A propósito de João de Deus”, in *Tópicos Recuperados*, Lisboa, Caminho, 1992, p. 127). Seja como for, a crítica dos nossos dias continua a descrever e interpretar a estética deste poeta através desses tópicos ambíguos e imprecisos.

naturalidade muito pensada que se reveste da pigmentação de sinceridade reconhecida ao património literário oral.

Em autonomia irrestrita relativamente ao cruzamento de escolas literárias que marcam o nosso panorama oitocentista, João de Deus pratica pois uma sátira resolutamente antioratória, inscrita numa matriz oral popular de lastro vocabular pouco variado, característica aliás comum a toda a sua lírica. Tal formulação técnico-discursiva não significa todavia a categórica petrificação de cada texto e do macrotexto. Dos circuitos do poema desprende-se uma irradiação cantante e encantatória através da qual João de Deus entronca de imediato na melhor tradição do repentismo português. O sortilégio da produção satírica do poeta encontra-se na combinação da voz do cantador popular com a letra impressa, na engenharia estilística de repetições, interrogações, exclamações, anacolutos, trocadilhos, plebeísmos, populismos, coloquialismos, sintaxes elementares, simetrias e dissimetrias, na, numa palavra, fluência discursiva que vem directamente da linguagem quotidiana e prosaica.

Os acordes dessa suposta expressão directa de pensamentos, sentimentos e emoções retinam nos diversos vigamentos métricos e nos múltiplos esquemas estrófico-rimáticos, desde a maior sofisticação da oitava decassilábica e do soneto até à maior singeleza da quadra, de cuja brevidade e aparente escassez de recursos procede a sensação de improvisado daquela que é a estrutura poemática por excelência do povo (entendido aqui num sentido muito amplo) português. Essa diversidade de formas previne em grande medida a displicência e a insipidez que afectam todos aqueles que não sabem servir-se com destreza da tecnologia da oralidade. O tom de performance oral torna o poema mais real e genuíno, potenciando a relativa riqueza de temas de um poeta que se quer especialista da *vox populi*, agente, por conseguinte, que dá congruência cognitiva e emocional à experiência individual e colectiva: um bardo, como confessa nas suas *Prosas*, epíteto com que João de Deus também logo salienta que o que o mobiliza não é um ideário político-social e cultural construído através de um intenso labor intelectual, à maneira da geração de 65, mas uma panorâmica da sociedade portuguesa baseada em observações flagrantemente sagazes.

É, no mínimo, um erro grosseiro exigir de João de Deus aquilo que ele nunca procurou nas suas 96 (ou 102, se contabilizarmos como um texto autónomo cada uma as 6 variações em 133 quadras de “Uma mão de variações” e cada um dos dois blocos do poemeto “Marmelada”) peças satíricas publicadas no *Campo de Flores* (1893):

uma teoria, índices inequívocos de actualização cultural e análise crítica em profundidade. Mas daqui não se deduza que as suas sátiras e epigramas e os seus poemetos se esgotam no estritamente circunstancial e anedótico. Se é verdade que essas categorias constituem com frequência o primeiro revestimento do poema, não é menos claro que só uma leitura muito apressada e preconceituosa poderá ignorar quer a já referida engenhosa capacidade verbal quer a franqueza de quem oferece, se não ideias ou, sobretudo, soluções, pelo menos factos reconhecidamente substanciais; uma “pequena cartilha do mais acendrado civismo”², na excelente fórmula de Vitorino Nemésio, estudioso que percebe como poucos a originalidade da obra deste mestre do discurso oral, interventivo, que agita, incomoda, suscita reflexões, controvérsias, simpatias e ódios. Poesia e moral, oralidade e escrita: eis os pares dialécticos que estruturam uma sátira manifestamente mais comunicativa e universal do que muita da poesia panfletária sua coetânea.

Mau grado a incompreensão de um certo senso comum e de certos críticos face a um estilo e a um espírito jogralescos, face, em especial, a alguma linguagem mais vulgar³ (nas duas quadras do soneto “Balão”, por exemplo, lê-se: “Quando vejo uma lesma empavonada,/ Vir de saia-balão toda espavento,/ E as velas todas desfraldando ao vento,/ De vento em popa reduzir-se a nada:// Lembra-me ver sardinha alcachofrada/ Apostrofando ao húmido elemento/ Que alargue um pouco... quer tomar assento.../ Arrotando-lhe postas de pescada!”⁴), a sátira de João de Deus é expansão em formas dinâmicas que inventam o futuro a partir do presente mais imediato, tanto nos referentes convocados como na matéria verbal que os corporiza em tecido poético. Nesta memória-poesia, a inventividade lúdica através da qual o poeta revela o seu carácter social não turva a intensidade de níveis de pensamento e sentimento que são demanda criadora e polémica de horizontes imprevistos de sentido e autenticidade. Do estímulo rítmico imediato, do sabor da sugestão auditiva, vem a

² “O erotismo de João de Deus”, in *Sob os Signos de Agora*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995, p. 80.

³ Cleonice Berardinelli, que, em termos liminarmente absolutos, distingue – erradamente, como já provámos noutro lugar – lirismo e sátira, ajuíza: “Não esperemos do lírico João de Deus um poeta participante, como foram, em parte, Antero de Quental ou Guerra Junqueiro, seus contemporâneos em Coimbra; o seu tema é o amor: amor à mulher e amor a Deus. Só o satírico – bem menor que o lírico – reflectirá preocupações políticas e sociais, traçando caricaturas das instituições e dos que as mantêm” (“João de Deus”, in *Estudos de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, pp. 123-124).

⁴ *Campo de Flores. Poesias Líricas Completas*, coordenadas sob as vistas do autor por Teófilo Braga, tomo II, 5.^a ed. – ne varietur, Paris / Lisboa, Rio de Janeiro, Livrarias Aillaud e Bertrand, Livraria Francisco Alves, s.d., p. 9.

relação do ouvido poético com a fala quotidiana, e a centralidade da equação personalidade / sinceridade, indispensável numa poesia que nada rejeita como seu objecto (lembramos o suplemento de distribuição gratuita *Cryptinas*, que agrega poemas satíricos de molde fescenino, incorporado na edição de 1897, a que Teófilo Braga apõe o rótulo, quer dizer, o estigma, de “poesias de leitura restrita”).

Sem de modo algum corresponder, como se sabe, a um militante activo da “Questão Coimbrã”, João de Deus é considerado um dos seus homens, ou um seu precursor, se pensarmos nas sátiras impessoais, veementes e objectivas que, desde cedo, da sua tribuna estudantil, endereça ao ambiente académico, religioso, cultural e político-social do seu país. No seu primeiro texto publicado, *A Lata* (1860), poemeto com 60 estrofes em oitava rima de eco camoniano e verso decassílabo, a retórica aplicada, tanto a estritamente linguística como a ideológico-política, aproxima a obra do tom declarativo, dramatizante e apostrofante característico dos poetas da escola de Coimbra: “E esses lobos que em duas patas andam/ Para ter sempre em guarda as outras duas;/ Que a monte saem só, e só debandam/ Como os ladrões, à noite, pelas ruas;/ A empecer que os ânimos se expandam,/ Que a luz se espalhe, e que as imagens tuas,/ Bom Deus! de imagens passem... e que admira/ Sem o sopro que ao barro a vida inspira!”⁵. Mas já neste poema anticlerical que discute o problema do celibato e louva as virtudes femininas (da mãe, da esposa), a ironia, o burlesco e o sarcasmo constituem os instrumentos, como que radicados na vida psíquica e pragmática comunitária, com que o poeta mostra não ser o seu caminho o da linguagem poética preestabelecida: «Foi esta ao menos a resposta dada/ A quem de padres entendia tanto,/ Que inda os fulgores dessa luz sagrada/ A *Brandões* mesmo metem pejo e espanto:/ “Deixai que o padre tenha esposa amada!”/ Gritava em Trento o arcebispo santo;/ Quando um finório, que é já santo, ao ouvido/ Lhe disse: – Muitas é melhor partido –»⁶.

João de Deus corrige-se entretanto no sentido da expurgação desse arroubamento veiculado de modo algo solenizante, patente, desde logo, na publicação, em 1868, do longo poemeto “Marmelada”, que invectiva, em ágeis quadras heptassilábicas de porte repentista, o ex-frade crúzio e professor de Dogmática Vitorino da Conceição Teixeira Neves Rebelo, apodado pelos estudantes de “Doutor Marmelada”, devido às suas falas melífluas e, alegadamente, à sua incompetência:

⁵ *Idem*, p. 163.

⁶ *Idem*, p. 151.

“Marmelada, Marmelada!/ Antes cá melhor viera/ Quem te mandou: pois não era?/ Tu disto não pescas nada!// [...]// Não dizes senão asneiras,/ E ainda em cima botando/ Teu R de vez em quando!/ Há maior impertinência?”⁷. Os poemas, já o dissemos, são os de um perito da memória que comenta paradigmas segundo os quais a comunidade deve organizar-se, metabolizando, pela sua própria linguagem, o pensamento individual de cada elemento do colectivo.

Os temas evocam e articulam problemas da experiência do mundo partilhado. De entre os vários textos de intervenção sociopolítica, e sem querermos, obviamente, enumerar e comentar todos os poemas de qualidade, isolamos aqui dois que consideramos de grande nível: “O dinheiro”, porventura a sátira que mais contribui para que se identifique e reifique João de Deus com a categoria de (do) poeta popular apto a usar não só a linguagem da persuasão mas também a da demonstração (“O dinheiro é tão bonito,/ Tão bonito, o maganão!/ Tem tanta graça o maldito,/ Tem tanto chiste o ladrão!/ O falar, fala de modo.../ Todo ele, aquele todo.../ E elas acham-no tão guapo!/ Velhinha ou moça que veja,/ Por mais esquiva que seja,/ *Tlim!*! Papo.// [...]// Aquela fisionomia/ E lábia que o demo tem!/ Mas numa secretaria/ Aí é que é vê-lo bem!/ Quando ele de grande gala,/ Entra o ministro na sala,/ Aproveita a ocasião:/ “Conhece este amigo antigo?/ – Oh meu tão antigo amigo!/ (*Tlim!*)! Pois não!”⁸), e “A monarquia”, com a sua antífrase apuradamente operativa (“Andam a dizer mal da monarquia,/ Mas sem razão, falemos a verdade;/ Porque aos bons ninguém dá mais

⁷ *Idem*, p. 170.

⁸ *Idem*, pp. 1-3.

Teófilo Braga observa que João de Deus constrói a sátira “O dinheiro” a partir da cantiga popular “Coitado de quem não tem/ Na bolsa *talim, talim*”, suprimida, entretanto, na edição das *Flores do Campo*, com o que prejudica “a beleza da neuma epigramática do estribilho” (*As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa*, vol. II, Porto, Livraria Internacional de Ernesto Chardron / Lugan & Genelioux, 1892, p. 31). Seja como for, o incansável estudioso releva a perfeição e a graça da arquitectura estrófica, bem como o admirável poder de evocação pitoresca dos modismos e coloquialismos. Desta notação de natureza técnico-estilística e de genética textual parte Teófilo Braga para a demonstração de que este poema entronca nas conclusões da longa e persistente experiência histórico-literária em torno do jogo sobre a personificação do dinheiro: desde a poesia medieval latina dos poetas da corte, passando pelos goliardos, os estudantes por quem se estabelecia uma ligação mediata entre as classes ditas populares e os eruditos latinistas, e, já no final da Idade Média, pelos poemas monorrimáticos, de reminiscência trovadoresca, do Arcipreste de Hita, até, “ainda depois das grandes descobertas da América e da Índia, que aumentaram fantásticamente a riqueza da Europa” (*idem*, p. 37), aos autores europeus e ibéricos que vêem no dinheiro “o verdadeiro cavaleiro andante, como o pinta Quevedo na sua Letrilla graciosíssima: *Poderoso caballero/ Es Don dinero.// Madre, yo al oro me humillo./ El es el mi amante y mi amado./ Pues de puro enamorado/ De continuo anda amarillo./ Que pues doblón ó sencillo/ Hace todo cuanto quiero./ Poderoso caballero/ Es don dinero.// Nace en las Indias honrado/ Donde el mundo le acompaña./ Viene á morir en España./ Y es en Génova enterrado./ Y pues quien le trae al lado/ es hermoso aunque sea fiero./ Poderoso caballero/ Es don dinero.// [...]*” (*idem*, pp. 37-38. Sublinhados no original). Quevedo, por seu lado, que, é ainda Teófilo Braga quem o memora, sanciona zelosamente naquele estribilho um título – *Dom Dinheiro* – dos antigos *fabliaux* gauleses (*idem*, p. 40).

garantia/ Nem pune aos maus com mais severidade.// Nunca paixões de certa
qualidade/ Prevaleram contra o que cumpria,/ Nem consta que inspirasse a
iniquidade/ Despacho, lei, decreto ou portaria!// Há setecentos anos simplesmente/
Que este sistema nos governa, e vede/ Comércio, indústria, tudo florescente.// Os
caminhos de ferro é uma rede!/ E quanto a instrução, toda esta gente/ Faz riscos de
carvão numa parede”⁹).

A sua actividade de pedagogo expressa-se directa ou indirectamente em
múltiplos textos sobre vocabulário, ortografia e pedagogia: avulta, por exemplo, na
extensa sátira “Uma mão de variações”, que trata especificamente de métodos de
leitura, através de um bem urdido acometimento (de trama burlesca, envolvendo
deuses da mitologia clássica) sobre um dos seus contendores na matéria, a que o
subtítulo – “Sobre a teima do maestro Cirne” – confere desde o início o necessário
enfoque.

Para além daqueles veios temáticos mais salientes, a sátira de João de Deus
dispersa-se ainda por outros núcleos cruciais (imperfeições de um país convencional,
inculto, burocrático e agrícola), como os desgastados padrões retórico-literários (o
humor do poema “Rimas” reverte em sensata e instrutiva reflexão sobre a liberdade
poética: “Meu amigo Silva Gaio,/ Em rimas não sobressaio,/ Mormente rimas em
*ai*o;/ Mas dócil como um lacaio/ Aos deveres que contraio,/ Aos quais nunca me
subtraio,/ Saiba que montei no baio/ Que é pégaso em que saio,/ E à porta do Gil
Malaio,/ Indo a passar de soslaio,/ Bispa aveia num balaio,/ Avança-se como um raio,/
No solavanco descaio/ E com tal força retraio/ As rédeas, que as parto e caio!/[...]/
Adeus! que vou ao ensaio./ Lisboa, trinta de maio./ Seu do coração,/ *Sampaio*”¹⁰); o
sentimentalismo ultra-romântico (na glosa “*Ao neto das minhas tias*”, por exemplo:
“Dezasseis tábuas no tecto,/ Quatro vidros cada porta,/ Sinal de bens de mão morta,/
Sinal de criado preto;/ Arrastar a vida inquieto,/ Cantar como Jeremias,/ Ou deslindar
fidalguias/ De genealógico arbusto,/ São coisas que metem susto/ *Ao neto das minhas
tias*”¹¹); a maledicência típica dos portugueses, perdidos na desconfiança de quem
nada ou pouco faz ou cria, de quem apenas condena a partir da segurança e do
marasmo do café, dicacidade que pontifica nos compadres da pitoresca sátira dos
“Caturras”; o vício dos jogos de sorte; a falta de hábitos de higiene; a venalidade dos

⁹ *Campo de Flores. Poesias Líricas Completas* cit., p. 11.

¹⁰ *Idem*, pp. 50-51.

¹¹ *Idem*, p. 72.

jornais; as credices populares ou o gosto ocioso pela celebração de qualquer efeméride; os excessos nobiliárquicos e a hipocrisia dos valores e costumes burgueses.

O legado de João de Deus, no lirismo candidamente intimista, afectivo e melancólico, repassado a espaços de um comovido humanitarismo romântico, como no lirismo epigramático e satírico de, nas duas vertentes, inspiração oral, popular, tradicional, tem um reputado epígono em Augusto Gil, que aliás faz questão de salientar o ascendente recebido nas dedicatórias de duas das suas obras: no seu livro de estreia, *Musa Cérula*, escrito entre 1891 e 1893, e publicado no ano seguinte, e, vinte e dois anos mais tarde, na *Sombra de Fumo*, aqui com um substancial acréscimo de solenidade que vem da epígrafe, decalcada em Dante¹², “Tu duca, tu signore, tu maestro”.

Mau grado o seu estatuto de republicano militante, Augusto Gil praticamente não adere à poesia de intervenção social, seja na modalidade de panfletarismo satírico seja na de panfletarismo elegíaco e melancólico¹³, o que significa que permanece válida para o conjunto dos seus livros a doutrina poética preconizada no poema de abertura, “Profissão de fé”, da sua primeira obra: “Não vão pensar que a minha musa seja/ Alguma aparição alucinante/ De olhar azul e lábios de cereja,/ Diadema d’ouro e espada flamejante.// A musa protectora destes versos/ Detesta a rima altiva dos panfletos,/ Educa-me em princípios bem diversos:/ Lê-me Petrarca, o mestre os sonetos.// Não me ensina a cantar imprecações/ Contra as torpes gangrenas mundanais,/ Inspira-me somente estas canções/ Que vos falam de amor – e nada mais”¹⁴. A um programa (romântico) de substâncias e intencionalidades confessionais correspondem, pois, princípios formais de essência clássica, no que se recusa qualquer inclinação pretensiosamente aristocrática, esteticista e antimimética, na sequência

¹² É com esse enunciado que, a encerrar o segundo canto da *Divina Comédia*, Dante, protagonista na personagem do Poeta, declara toda a sua dedicação ao poeta romano Virgílio, que lhe aparece em espírito e promete acompanhá-lo.

¹³ Com os seus enunciados interrogativos, dubitativos, exclamativos e reticentes, “No aniversário da paz” é porventura o melhor poema desse tipo, um poema de espera pelo verdadeiro tempo de positividade humanista, de compromisso com o *ethos* democrático e com a rejeição das tiranias (“Ainda a vitória não desceu à terra”): “Musa da guerra que alegrias cantas?! Quem ergue e agita as triunfantes palmas,/ Se um espasmo de dor prende as gargantas/ E a treva ensombra os corações e as almas?!/ Ainda não desceu à terra.../ Ainda, ainda é um falso nome.../ Mal se deliu um torvo espectro – a guerra/ Aumentou logo o velho espectro – a fome.// Amorteceu o pávido estampido/ Das vozes dos canhões, repercutentes./ Mas enche o mundo inteiro outro ruído:/ – Milhões de bocas a ranger os dentes!// Há nos tratados expressões de paz./ Mas interroga e brada a multidão:/ Que bem nos veio dela? O que nos traz,/ Se não nos deu contentamento e pão?!...” (*Avena Rústica*, Lisboa, Livraria Editora Guimarães & C.^a, s.d. [1927], pp. 21-22).

¹⁴ *Musa Cérula*, Coimbra, Livraria Portuguesa e Estrangeira, 1894, pp. 11-12.

aliás do manifesto preambular e epigráfico colhido em Eça de Queirós: “Para fielmente contar o que sinceramente sente, não são necessárias ao poeta essas formas novas que devem *rutilar de inauditismo*”¹⁵. Em 1919, no não menos lúcido prefácio (acrescido, de resto, de uma maturidade que vem das experiências vivenciais e literárias do poeta processadas ao longo de vinte e cinco anos) de autocrítica retrospectiva que acompanha a segunda edição dos seus *Versos* (1898), Augusto Gil refere-se, contudo, como marca das suas primeiras obras, a uma certa artificialidade, própria do sincretismo literário coimbrão dos anos 90. Na sátira, esse cruzamento de influências, com diversos graus de assimilação, do Realismo-Naturalismo ao Neo-Romantismo de sentido lusitanista e ruralista (denominação usada por José Carlos Seabra Pereira), do Parnasianismo ao Decadentismo-Simbolismo, prolonga-se para lá do ponto de viragem prescrito nesse texto de síntese estética. A misantropia ironicamente descrente e escarninha do poema “Tarde aziaga”, que assume um certo pendor realista de confissão e descrição urbana à Cesário Verde, nos seus característicos quartetos decassilábicos, com alguns rasgos baudelairianos tanto no plano semântico-pragmático (nas bizarras satânicas que deformam humorística e funebremente o real, na revolta contra o grotesco e o aviltamento sociais) como no plano das novas aquisições técnicas (na expressão musical de apuro contidamente parnasiano e verlainiano, a qual aproveita deste formalismo o rigor analista no levantamento do pormenor concreto do dia-a-dia)¹⁶, todo esse registo temático-formal, dizíamos, atravessa também, na *Avena Rústica*, de 1927, as composições “A confissão irónica dum sentimental” ou “Per amica silentia” (“Em débil toada e com sopro enfermo/ Distraio-me a tocar fruta de cana/ Para encurtar as longas horas do

¹⁵ *Idem*, p. 7. Sublinhados no original.

¹⁶ “Como nuvem de lágrimas, pairando/ Sobre os tectos esguios da cidade./ Vai-se morosamente desdobrando/ Um grande véu de sombra e de humidade.// A névoa faz-me mal, põem-me doente./ Torna-me os nervos moles, anormais./ E estes sinos dobrando lentamente./ Ainda me abatem e entristecem mais.// Sigo, rua fora, a ver se me distraio./ Entro para um café. Jogo o bilhar./ Trazem-me um boque. É detestável. Saio./ E os sinos que não deixam de tocar!// Inquiri duns amigos que estão juntos/ (Amigos?! A amizade o que será?)/ Por que dobram os sinos a defuntos./ Penaliza-me a nova que um me dá.// Morreu a filha a um vendedor de panos/ Que empresta a juros de cinquenta ao mês./ E o pai há-de viver por largos anos.../ Oh justiça de Deus, como tu és!// Notícias que se prendem com a morte/ Causam maior pavor num dia assim./ Para reagir, para fazer de forte./ Ponho-me a gracejar de mim p’ra mim.// É costume na noite de finados/ Iluminar a cova em que se reza./ Eu, desde já, dispenso tais cuidados./ Nunca pude dormir de vela acesa.// [...]// Um trunfo dominante do governo/ Passa de trem, numa andadura lesta./ Que triste coisa andar a pé no inverno.../ Mal empregado p’ra aquela besta!// Com modos de palerma que me irritam/ Pára um rapaz e diz-me: – Olá! doutor!/ Coitado, é um dos raros que acreditam/ Que eu tenha um pouquinho de valor...// Entro no quarto e vejo um sobrescrito./ Curvo-me a ler. Carta de minha mãe./ Louvado seja Deus, que este maldito/ Este agoirento dia – findou bem...” (*Versos*, 5.^a ed., Lisboa, Livraria Editora Guimarães & C.^a, s.d., pp. 105-109).

ermo/ Com que a minh'alma tímida se irmana.// [...]// Neste tumulto dissonante e rudo/ E nesta vil charrice engalanada/ Onde qualquer medíocre chega a tudo,/ – Eu sinto a doce glória de ser nada...// Alcumham-se os besouros de águias reais!/ Se a luz do sol o acusa e alumia,/ Pretende ter fulgurações astrais/ O lixo erguido pela ventania...// Não temo a fúria de impropérios vãos/ Quando, no fim dos fins, tudo soçobre./ Estão limpas de culpa as minhas mãos!/ – Abro-as e mostro a minha avena pobre...”¹⁷).

Este rasto de fácil reconhecimento não impede todavia uma evolução que já se pressente no volume dos *Versos*, particularmente no poema amoroso de circunstância e denteado satírico “Art. 1056 do código civil” (“Oiça, vizinha: o melhor/ É combinarmos o modo/ De acabar com este amor/ Que me toma o tempo todo.// Passo os meus dias a vê-la/ Bordar ao pé da sacada./ Não me tiro da janela/ Não leio, não faço nada...// [...]// Ao diabo mando as leis/ Com excepção dum artigo: O mil e cinquenta e seis.../ Quer conhecê-lo? Eu lho digo:// “Casamento é um contrato/ *Perpétuo*. Este adjectivo/ Transmuda o mais lindo pacto/ No assunto mais repulsivo.// “*Perpétuo!*” Repare bem/ Que artigo cheio de puas./ Ainda se não fosse além/ Duma semana, ou de duas...// Olhe: tivesse eu mandato/ De legislar e poria:/ Casamento é um contrato/ Duma hora – até um dia...// Mas não tenho. É pois melhor/ Combinarmos algum modo/ De acabar com este amor/ Que me toma o tempo todo”¹⁸), no sentido de uma selecção de conteúdos e formas, aliviada de injunções epocais. Em *Luar de Janeiro*, de 1909, um poema como “Meditações sobre temas do Eclesiastes”, constituído por seis secções que, nas palavras de Óscar Lopes, “modulam a velha sabedoria salomónica num ar falado, sarcástico ou corriqueiro”¹⁹, análise a que conviria acrescentar o gosto discreto por um certo requinte lexical, sintagmático e versificatório (“Semeador de iniquidades,/ Por que é que mandas sobre os teus iguais?!/ O mando o que é? *Vaidade de vaidades*,/ Fumo que ao desfazer-se alarga mais...// Oh minha vista o que é que foi que viste/ Cá neste mundo impiedoso e rudo?!/ *Que só a vaidade existe!* – Em todos nós, e em tudo!...”²⁰) e por uma certa elaboração espacial da mancha gráfica (na disposição dos versos nas estrofes e na articulação entre elas, mais à direita ou mais à esquerda), ou uma composição como

¹⁷ *Avena Rústica*, pp. 9-11.

¹⁸ Pp. 45-46. Sublinhados no original.

¹⁹ “Augusto Gil”, in *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 315.

²⁰ 2.^a ed., Paris / Lisboa, Rio de Janeiro, Livrarias Aillaud e Bertrand, Livraria Francisco Alves, 1914, p. 101. Sublinhados no original.

“De profundis clamavi ad te domine”, que ao discurso da melancolia coliga uma brusca mordacidade religiosa (“Ao charco mais escuso e mais imundo/ Chega uma hora no correr do dia/ Em que um raio de sol, claro e jucundo,/ O visita, o alegre, o alumia;// Pois eu, nesta desgraça em que me afundo,/ Nesta contínua e intérmina agonia,/ Nem tenho uma hora só dessa alegria/ Que chega às coisas mais ínfimas do mundo!...// Deus meu, acaso a roda do destino/ A movimentam vossas mãos leais/ Num aceno impulsivo e repentino,// Sem que na cega turbulência a domem?!/ Senhor! Não é um seixo o que esmagais;/ Olhai que é – *o coração dum homem!*...”²¹), alternam com uma produção de grande público inspirada na poesia oral popular cancioneril de tema (real ou parodicamente) sentimental. A mundividência de Augusto Gil tem aí, aliás, uma das suas principais obsessões semânticas. Desde o seu segundo livro, com efeito, que se prenuncia o tom induzidamente misógino, escarnecedor e grosseiro pronunciado nessa obra singular, percorrida por um indelével *pathos* passional e erótico-sexual, que é *O Canto da Cigarra (Sátiras às Mulheres)*, a que a crítica poucas vezes tem outorgado aqueles que são certamente, do ponto de vista antropológico e ontológico, os seus créditos de maior merecimento: o cinismo e o descaro impressivamente humanos, a respiração sobressaltada de um homem que se preserva no impulso de coacção do outro, a dispersão de um corpo e de uma alma que procuram fundir-se numa mesma unidade.

No prefácio, datado de Novembro de 1909, a essa obra, o poeta imputa o antifeminismo que nela transparece, muito atenuado nas obras subsequentes, a “um acesso de bulimia científica em que devorei a esmo, numa pressa voraz e sem a imprescindível mastigação crítica, quanto de maior se dava à estampa”²², culminando essas leituras com *La Donna Delinquente* de Lombroso. Como quer que seja, parece óbvio que a consequência prática de tal bibliografia numa colecção que, literariamente, para lá de algum mau gosto e de alguma monotonia remática de que também enferma, assimila do hipotexto oral a sensibilidade transindividual e comunitária, provida pela familiaridade da liquidez das formas prosódicas, das imagens e da linguagem (expressões e versos formulísticos do cancionero popular, expressões idiomáticas ou provérbios, por exemplo), não foi senão a de exacerbar no autor uma misoginia de árdua superação, porque radicada numa incómoda deficiência física (o próprio Augusto Gil, poeta popularizante, insista-se, que às vezes imita

²¹ *Idem*, pp. 157-158. Sublinhados no original.

²² 3.^a ed., Lisboa, Livraria Editora Guimarães & C.^a, 1920, p. 12.

criativamente o melhor do jeito irrequieto dos cantadores populares, sobretudo dos peritos nos desafios, o confessa, simulando uma altivez que é apenas, provavelmente, desgosto: «“É coxo!”... disseste a rir./ E sou. Arrasto um dos pés;/ Quero e não posso fugir/ De cróias do teu jaez...”²³) e porventura, dentro da disposição falocêntrica tão em voga na época, na perplexidade reprovadora que lhe suscitam as movimentações feministas e sufragistas.

A concluir o mesmo texto preambular, Augusto Gil afirma ter revisto a sua visão da mulher já depois de escritas as composições de *O Canto da Cigarra*, enquadrando aquilo que considera os inúmeros defeitos dela – como a mentira, a dissimulação e a sensualidade – num contexto que a preserva de qualquer responsabilidade: esses defeitos vê-os como “resultantes mecânico-anímicas da subalternidade em que sempre tem vivido e da generalizada corrupção contemporânea”. Com irónica ambiguidade, após recordar que a legislação mais avançada continua a exercer sobre a mulher níveis mal disfarçados de degradação e servidão, o autor observa que “voltei a ser, se não o antigo adorador do eterno feminino, pelo menos um amigo das mulheres...”. Mais: «Repeso e contrito, aqui brado *urbi et orbe*, pela boa de Salomão, que “o riso é o erro” e que vãmente o mofador busca a sabedoria». Logo a seguir, porém, adverte: «Mas olhem que não poucas destas sátiras têm algum tanto parecido com o que Eduardo de Artayett venceu numa imagem de génio: “*Rindo, como uma lágrima que endoidecesse*”²⁴. Assim legitima Augusto Gil, num enunciado agora menos comprometido com a técnica da *captatio benevolentia*, o que para ele, que ri e chora para não endoidecer, é sobretudo da ordem do drama profundamente pessoal. E se é certo que essa misoginia – que não afecta, antes potencia, aqueles momentos em que o sujeito comunica, implícita ou explicitamente, um desejo (in)tenso de participar nos prazeres da harmonia conjugal, patente num itinerário poético que inclui poemas tão significativos como “Conselhos...” («Coração ambicioso,/ Deixa-a lá! Anda comigo.../ Por um amor duvidoso,/ Não deixes um bom amigo.// [...]// O tempo da “Minha Dama”/ Desfez-se com o passado./ Agora já não se ama/ Senão com bom ordenado...»), do livro de 1898²⁵, ou “Um grão de incenso” (“Entraste com ar cansado/ Numa igreja fria e triste./ Ajoelhei-me a teu lado/ – E nem ao menos me viste...// Ficaste a rezar ali,/

²³ *Idem*, p. 137.

²⁴ *Idem*, pp. 15-16. Sublinhados no original.

²⁵ *Versos*, p. 65.

Naquela imensa tristeza./ Rezei também, mas a ti,/ – Que aos anjos também se reza...//
 Ficaste a rezar até/ Manhã dentro, manhã alta./ Como é que tens tanta fé/ – E a
 caridade te falta?...”) e “In promptum pastoral” (“Amar alguma pastora/ Com palavras
 e com obras./ Estas senhoras de agora/ São mais falsas do que as cobras...// E ver criar
 com carinho,/ Com cuidados infinitos,/ À companheira, um filhinho.../ E às ovelhas,
 borreguitos...”), da obra de 1909²⁶, – se essa misoginia, dizíamos, parece resolver-se
 (ou atenuar-se) com o casamento do poeta em 1912, que com certeza acarreta uma
 revisão das interrogações de homem sobre a sua virilidade, agora que ao objecto
 feminino de desejo corresponde uma objectivação inscrita na pauta da conjugalidade,
 nem por isso deixam de surgir vestígios da sua persistência nas últimas obras, como
 em *O Craveiro da Janela*, de 1920 (– Senhoras, se o que pensais/ Deixasse vestígios
 claros,/ Os divórcios eram mais/ E os casamentos bem raros”²⁷), ou na já mencionada
Avena Rústica (em “A confissão irónica dum sentimental”: “Repugna-me pisar uma
 formiga;/ E assassinava e punha num frangalho/ Aquela filha de não sei que diga/ Que
 ontem beijei – e que cheirava a alho!”²⁸).

A dicacidade erótica daquela última estrofe lembra um pouco o prosaísmo das
 composições inéditas de Augusto Gil, as mesmas que Natália Correia destina para a
 sua *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, não porque condescenda face
 ao seu “teor de anedota confinada a especulações escatológicas”, mas porque lhes
 corresponde o interesse de pertencerem a um poeta muito popular²⁹ (veja-se a “Noite
 de núpcias”: «Enquanto despia o fraque/ junto do leito do noivado,/ escapuliu-se-lhe
 um traque/ de timbre aclarinetado...// A noiva olhou-o de lado,/ e pôs-se, com ar
 basbaque,/ a remirar o bordado/ das botinas de duraque...// Houve, após esse
 momento,/ naquela noite de gala,/ um duplo constrangimento...// E o noivo disse-lhe
 então:/ “Oh filha, cu que não fala/ é cu sem opinião...”³⁰); composições, também, do
 género das que o próprio autor, num exercício de autocensura, terá preferido não
 integrar nas *Sátiras às Mulheres*, seja porque aquelas de que porventura dispõe não as
 selecciona para esse livro nem para as obras posteriores, seja porque simplesmente
 não reconstitui o conjunto mais ousado que faria parte do manuscrito esquecido num

²⁶ *Luar de Janeiro*, pp. 79-80 e 94-95.

²⁷ Agostinho de Campos (org. e introd.), *Augusto Gil (Prosa e Verso)*, 2.^a ed., Paris – Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, col. Antologia Portuguesa, 1923, p. 218.

²⁸ *Avena Rústica*, 55.

²⁹ Natália Correia (selecção, prefácio e notas), *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica (Dos Cancioneiros Medievais à Actualidade)*, 3.^a ed., Lisboa, Antígona e Frenesi, 1999, p. 33.

³⁰ *Idem*, p. 333.

quarto de hotel (a ser exacto o que divulga no início do prefácio a *O Canto da Cigarra*). Efectivamente, sobre os textos que são objecto de reconstituição (não mais, no máximo, do que metade do texto original), diz: “escrevi as sátiras que adiante imprimo, mas desbastadas, agora, das suas mais cortantes arestas”³¹. Em *Augusto Gil – Notas sobre a Sua Vida, a Sua Doença e a Sua Morte. O Seu Espólio Literário*, Ladislau Patrício alude igualmente à censura que ele próprio exerce sobre alguns dos inéditos do autor com o qual conviveu pessoalmente: «Pertencem a esta fase da doença certos versos humorísticos que ele me leu um dia galhofando, e que encontro agora entre os seus papéis. Poucas vezes graça mais peregrina terá servido assunto tão ingrato. “Silva esotérica para os raros apenas” – não se publicam neste volume»³². O que confirma o que se salienta logo na “Explicação Prévia”: “Evidentemente que nem tudo do referido espólio pode vir a lume; mas aquilo que consiga satisfazer a curiosidade dos inúmeros admiradores do poeta sem comprometer a reputação deste, entendi que não devia sonegá-lo”³³. De entre os textos recolhidos, interessa-nos referir aqueles que Ladislau Patrício reúne sob o título “Os Machacazes (Perfis)”, caricaturas de agrado circunstancial e desapiedado, publicadas em jornais, algumas anonimamente ou com o pseudónimo Jacob-Ino, em que se recorta, em verso correntio, a silhueta de dez personalidades intelectuais do tempo, a começar pelo extenso “Fialho de Almeida (O dia de um homem de génio)”: “Lisboa. Actualidade./ Aposento de hotel/ Forrado de papel.// O mestre dorme com serenidade.// Nisto, um despertador retine e chama/ Com frenesi, com raiva, com clamor./ O mestre acorda, senta-se na cama,/ – E põe o resplendor./ Nos vidros entra a luz deliquescente/ Dum destes dias hibernais, falazes,/ Em que faz sol e chuva juntamente.// O mestre coça-se; irradia gases;/ Vê-se num espelhinho de algibeira;/ Faz a si próprio uma profunda vénia;/ E a seguir dilata as ventas, cheira.../ – E queima papel da Arménia”³⁴).

Se, como vemos, o conceito de popularismo estético, quer dizer, a adesão e a apropriação da língua literária oral popular por parte de um autor dito letrado, culto ou de elite, é válido para o estudo de João de Deus e Augusto Gil, poetas que integram uma consequente tradição popularizante que atravessa toda a literatura portuguesa, já para um António Maria Eusébio, um Manuel Alves, ou, um pouco mais tarde, um António Aleixo – que, neste estudo, para uma análise algo mais detalhada, elegemos,

³¹ *O Canto da Cigarra*, p. 14.

³² Lisboa, Livraria Portugália, 1942, p. 28.

³³ *Idem*, p. 7.

³⁴ *Idem*, pp. 57-58.

por razões óbvias (o ser ele uma espécie de instituição nacional e/ou um emblema de um tipo de cultura e de poesia), como representante do universo literário que João David Pinto Correia denomina de “literatura popular tradicionalista”³⁵ –, a utensilagem teórica deve contemplar um princípio histórico-cultural que opera desde logo a cisão entre os campos popularizante e tradicionalista: o conceito de povo enquanto grupo, a que António Aleixo consabidamente pertence, que ocupa o lugar da subalternidade no sistema de distribuição social das possibilidades de acesso à cultura, à riqueza material e imaterial e às deliberações sociais efectivas.

No final do século XIX e início do século XX, Manuel Alves, o Cavadador, e António Maria Eusébio, o Calafate, constituem dois casos muito salientes de sucesso junto das camadas da população ditas populares, de socialização da palavra poética, por conseguinte, e decerto também junto de cidadãos da elite letrada, ou não beneficiassem ambos do apreço entusiasmado de escritores de renome: Tomás da Fonseca apresenta o livro do primeiro, *Versos dum Cavadador* (1900), e Guerra Junqueiro prefacia o do segundo, *Versos do Cantador de Setúbal* (1901), isto para além das palavras de consideração crítica que os dois poetas e cantadores suscitam a outras importantes personalidades da cultura e da literatura portuguesas, como Ramalho Ortigão, Teófilo Braga e Afonso Lopes Vieira.

A espécie de aura que se associa a estes poetas não decorre apenas da habilidade com que executam a técnica versificatória, nem muito menos das composições em que celebram temas e motivos que se exaurem na mais insignificante circunstancialidade (a homenagem a uma figura de relevo social, o louvor nacionalista ou bairrista, a data festiva, por exemplo). À expressão límpida e corredia, de verso ágil e nervoso, léxico comum e sintaxe solta, não falta a imponderabilidade de sentidos que a memória de cada poeta e a memória colectiva fecundam com uma sabedoria que se faz com experiência humana, reflexão e intuição. O que persiste das suas obras não é portanto a homenagem fácil ou o incidente banal, mas o que nelas pulsa, com uma criatividade muito inventiva, de construção do futuro poeticamente problematizado. Se assim não fosse, a redundância que marca indelevelmente tais poemas, tanto a dos conteúdos já amiudadamente convocados como a da poética não

³⁵ Cf., por exemplo, de entre os diversos estudos em que João David Pinto Correia propõe um quadro taxionómico para os textos da genérica e comodamente chamada literatura popular, “Os géneros da literatura oral tradicional: contributo para a sua classificação”, in *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, n.º 9, Lisboa, Associação das Universidades de Língua Portuguesa, Julho de 1993, pp. 63-64.

menos reiteradamente compartilhada no património literário comunal (referimo-nos sobretudo ao *corpus* dos poetas populares tradicionalistas, na terminologia de João David Pinto Correia acima especificada), em vez de caucionar a verdade duradoura e historicizável dos textos, não permitiria mais do que a sua inumação sob uma pesada exaustão de palavras. Da idiosincrasia destes criadores, idiosincrasia muito marcada pelos valores tradicionais, o que mais impera nas formas do conteúdo e nos dispositivos retóricos e estético-literários dos poemas é, às vezes em parceria multidimensional, o conceituoso, o trágico e o satírico. A coabitação desses vectores ocorre exemplarmente em “O meu grito”, de Manuel Alves, poema de acesa intervenção contra a monarquia que cruza, desde a primeira décima, o dolorido lamento pela decadência do país (à qual, como é sobremodo sabido, o Ultimatum inglês confere uma maior visibilidade) com a denúncia circunstanciada dos motivos que conduziram a Pátria a esse abatimento: “Nobre e altivo Portugal,/ Foste outrora o mais valente,/ Hoje tão pobre e doente,/ Império feito Hospital!/ Saquearam-te o metal,/ Altos senhores de cartola,/ Partiu a doirada mola/ À chave do teu dinheiro,/ À porta do estrangeiro/ Bates, pedindo esmola.// Tu foste crente e sadio/ Nessas épocas passadas,/ Hoje, em manhãs de geadas,/ Trémulo de fome e frio.../ Esse governo vadio,/ Essa vil raça mesquinha,/ Vendeu-te à raça vizinha/ Como inútil para a vida!/ Tens a existência perdida,/ Tu, já das nações rainha”³⁶. Contra a linguagem do poder político ergue-se, pois, o poder da sátira, com uma linguagem que se subtrai às

³⁶ Fernando Cardoso, *Poetas Populares*, 1.º vol., 6.ª ed., s.l., Edições Portugalmundo, 1989 (1.ª ed., 1976), p. 65. Para uma apreciação teórica e metodologicamente informada dos quatro volumes desta antologia, preciosa mas a ler com muita cautela, devido principalmente aos múltiplos erros de focagem e interpretação que atravessam os prefácios e as introduções a cada um dos vinte poetas seleccionados, cf. o comentário de João David Pinto Correia, «Acerca de “Poetas Populares”», in *Colóquio/Letras*, n.º 52, Lisboa, Novembro de 1979, pp. 74-79. O equívoco, ou, melhor, o absurdo, dos juízos de Fernando Cardoso pode avaliar-se por uma passagem, entre muitas, como esta, a propósito de António Maria Eusébio: «Por tudo isto é pertinente pensar onde teria chegado a inspiração e o estro do Calafate, se este não fosse filho de um pobre pescador ou se vivesse numa sociedade justa em que os homens nascem com iguais direitos de acesso à cultura. Júlio de Castilho como que nos responde em parte: “Perdeu-se ali um Tolentino”». Mais grave, todavia, é o apontamento conclusivo: “De facto, se não fosse a falta de cultura, a sua fértil inspiração levá-lo-ia por certo a ser, senão [*sic*] um 2.º Bocage, um 2.º Nicolau Tolentino» (*Poetas Populares*, 2.º vol., 5.ª ed., s.l., Edições Portugalmundo, 1990 (1.ª ed., 1977), p. 52). Donde, como notávamos, a importância da apreciação crítica do autor de «Acerca de “Poetas Populares”», que citamos, porque se justifica, detidamente: «Contudo, o que nos surpreende mais, e com que não podemos contemporizar, principalmente da parte de quem se mostra aberto à descoberta dos “valores populares”, é a quase permanente anotação de que aqueles poetas produziriam poemas muito melhores se tivessem acesso à cultura institucionalizada. O que naturalmente aponta para o preconceito de que a cultura popular será obrigatoriamente inferior à cultura institucionalizada. Perguntar-se-á: – quem nos garante que estes poetas, uma vez integrados na cultura institucionalizada ou oficial, continuariam a ser poetas com certa representatividade? Não se encontrará a sua criatividade sujeita a mecanismos derivados do seu estatuto de pouco instruídos (que os capacitam para a produção e para a transmissão de tipo oral, que, como sabemos, têm o seu funcionamento próprio)?» (p. 78).

clausuras da seriedade hipócrita, uma linguagem que compromete a fruição da revolta que se afirma no texto com o desiderato de acção libertadora e correctiva sobre o mundo. Mais à frente, no mesmo poema, com efeito, lê-se / ouve-se, um pouco à maneira de um esconjuro oral tradicional, que funciona pelo que se acredita ser, através dele, a cura transcendente: «Ó filhos de Portugal,/ Gritai todos a uma voz:/ “Abaixo o governo atroz!/ Abaixo a hoste real!”/ Limpemos o lodaçal,/ O foco da epidemia,/ Que de dia para dia/ Nos vai cavando o abismo;/ Guerra crua ao despotismo!/ Guerra crua à monarquia!”³⁷.

Preocupações de justiça e de igualdade num universo social de clivagens, eis, num breve enunciado, o que mais move à sátira António Eusébio e Manuel Alves, que se instalam no interior da tradição (textual e social) para operarem uma subversão audível capaz de actuar dentro das entidades e dos discursos modelados num surdo e intransigente espírito de casta (“Qu’importa que alguns Senhores/ Me neguem o pensamento?/ Há de burros mais de um cento/ Com títulos de doutores!/ Mas porque são possuidores/ De centenas de cruzados,/ Julgam que sobre os montados/ Só medram bestas de carga!.../ Têm razão: a vida amarga/ É a herança dos desgraçados”³⁸) e sobre os vultos caricatos de espécies distintas, embora subordinados ao mesmo impulso de vaidade, mentira e poder (“Já vi varões com firmeza,/ Fidalgos sem fidalguia,/ Senhores sem senhoria/ E morgados sem riqueza./ Já vi pobres sem pobreza,/ Mestre sem ter aprendiz,/ Taverneiro sem ter giz,/ Soldado sem ter capote./ Mas padre andar de chicote,/ Só o prior da Matriz”³⁹). Pela sátira, que provoca admiração quer pela intuição do abismo profundo que é a natureza humana quer pela sagacidade e agudeza dos contrastes técnico-textuais que dão a ver os contrastes sociais absolutos, o poeta relaciona grandeza e dor.

Concluído este parêntesis (em que nos demorámos mais do que a princípio prevíramos), debruçemo-nos pois sobre António Aleixo, para assentarmos, em primeiro lugar, que a materialidade do poema aleixiano já nasce com o registo da fala sublinhado, a frase ou verso coloquializados, as expressões e as palavras vocalizadas, como que se construindo numa cristalina e desafectada estetização do dizer. Sob o signo da deriva e da descontinuidade do fragmento, cada sátira de Aleixo transporta, em correlação inextricável com a musicalidade e o ritmo dos vocábulos, com a

³⁷ Fernando Cardoso, *Poetas Populares*, 1.º vol., p. 67.

³⁸ “Desafronta” (de Manuel Alves), in *idem*, p. 80.

³⁹ “António Maria Eusébio”, in Fernando Cardoso, *Poetas Populares*, 2.º vol., pp. 52-53.

versificação desenvolta, uma pregnância de significados que vibram com um desassossegado arrebatamento, sem que transpareça, numa primeira análise, o que afinal é, não o produto de uma espontaneidade individual e colectiva⁴⁰, mas a expressão máxima de um aticismo que se trabalha, se refina, se burila. Essa naturalidade, essa fala informal propícia a afirmações de moral prática que servem o resolutivo e desenganado julgamento alexiano da vida e do ser humano, traduz-se, antes de mais, na graça, na elegância e no casticismo atinentes à brevidade e à (aparente) simplicidade de recursos mentais e expressivos. À questão da poética associa-se um importante elemento antropológico radicado na cultura do grupo: o poder da indignação (que é, primeiro, uma necessidade de dimensão existencial), não o poder desregrado e transitório da eloquência ordinária, antes o da palavra dita, recitada, pertencente a um polissistema semiótico que excede o poeta mas no qual ele desempenha um papel decisivo, de, praticamente, demiurgo.

As sátiras alexianas, pequenos tratados cuja realização expressivo-formal, em especial a quadra e a décima de metro heptassilábico, carrega à superfície a profundidade de uma grande sabedoria ética, a reescrita esteticamente afinada de uma experiência vivida em tom dolorido, são admiráveis pelo amplo fôlego sintético que apreende com exactidão factos característicos da realidade quotidiana portuguesa, mas também, a partir dela, da própria condição humana («Nem amor nem heroísmo/ Tinha a nossa vida atroz./ Se o nosso grande cinismo/ “Cá dentro tivesse voz”»⁴¹ ou “Vem da serra um infeliz/ Vender sêmea por farinha;/ Passado tempo já diz: – Esta rua é toda minha”⁴²). Os elementos de sentido mais substanciais, aqueles que nos comunicam o contágio da leitura inquieta sobre o significado do humano, vêm directamente de um sistema histórico, social e de classe, de, numa palavra, um regime (o salazarismo) que insemina ou exacerba em António Aleixo, como em outros nomes

⁴⁰ O conceito de espontaneidade ocorre demasiadas vezes, em estudos sobre poesia oral ou de matriz oral, popular, como equivalente tácito de primitivismo e de facilidade, de improvisação meramente automática e mecânica. Ora, ou se define com rigor o que se entende por tal (errático) conceito, ou então esses discursos teóricos e críticos não podem, a um olhar mais atento e exigente, eximir-se de uma apreciação em que os termos neles usados para a apreciação dessa poesia, no que ela tem de melhor, de reinvenção dos seus próprios esquemas (de consciência fenomenológica, por conseguinte), acabam por se lhes reportar com percuciente legitimidade: simplismo e superficialidade. É necessário que se perceba que o que caracteriza essa produção, quer dizer, uma impressão de instantaneidade, não existe *ex nihilo*: procede, antes, por assim dizer, de um complexo palimpsesto cujo centro gravitacional – o literário – interage estreitamente com outros códigos (como o social, o cultural, o político e o religioso), com a supremacia relativa da estrutura que é dada a ouvir/ler em palavras.

⁴¹ *Este Livro que Vos Deixo...*, vol. I, prefácio e notas preliminares de Fernando Laginha e Joaquim Magalhães, 18.^a ed., Lisboa, Editorial Notícias, 2003, p. 20.

⁴² *Idem*, p. 21.

da nossa literatura, essa melancolia e esse fatalismo (alegadamente) muito portugueses que um Eduardo Lourenço e um José Gil têm incessantemente procurado compreender dentro de um quadro hermenêutico de história mítica. Na colecção de *Inéditos*, agora sem a carga de subentendidos característica da obra conhecida, a temática política⁴³ e o anticlericalismo⁴⁴ jacobino constituem-se mesmo como os principais tópicos de uma atitude desenganada perante a vida, que todavia não se quer destituída de vigilância e protesto. Nestes textos, pulsam a cada instante as preocupações de um Aleixo politicamente esclarecido, apto a perceber onexo causal que faz depender do político o religioso (lembramos que, em 1940, Salazar estabelece um entendimento com a Igreja na base de uma Concordata), o económico-material e o sexual, quer dizer, a mera instrumentalização destes planos ao serviço de uma ideologia ditatorial, assente nas noções de pobreza, frugalidade e pureza como estado de probidade.

⁴³ Uma quadra como a seguinte, que, conforme nota Joaquim Magalhães no texto introdutório dos *Inéditos* (*Este Livro que Vos Deixo... Inéditos*, vol. II, 13.^a ed., Lisboa, Editorial Notícias, 2003 (1.^a ed., Loulé, 1978, sob o título *Inéditos*; 1.^a ed., 1984, como parte integrante do título *Este Livro que Vos Deixo...*), p. 25), Aleixo endereça a um certo político, em Maio de 1945, não perde actualidade com a cessação do ambiente evocativo de origem: “Esse sujeito é capaz/ De nos fazer mil promessas,/ Mas faz-nos tudo às avessas/ Das promessas que nos faz” (*idem*, p. 151). O nome e a política de Salazar são já nomeados numa composição de que irradia um aliciente sarcasmo irónico: “Com uma gravata vermelha?!.../ Tem cuidado, não te esqueça:/ – Que Salazar aconselha/ Muitas cores, menos essa” (*idem*, p. 148). A mesma personagem histórica, de acordo com uma informação do mesmo Joaquim Magalhães, desencadeia este texto revoltado, que dilui a hipócrita promessa salazarista de eleições «“tão livres como na livre Inglaterra”» na saturação de verdade do discurso de denúncia: “Prometem ao Zé Povinho/ Liberdade, Lar e Pão.../ Como se o mundo inteirinho/ Não soubesse o que eles são!” (*idem*, p. 151).

A Inácio José Melrinho, também poeta popular tradicionalista, quarenta anos mais velho que Aleixo, pertence um poema que surpreende pela ousadia da acumulação de actos sociais perversos atribuídos a Salazar. Registamo-lo na íntegra, como abonação de um conjunto indeterminado de composições que, como se de uma voz colectiva se tratasse (que, em certa medida, é), traça o perfil político e humano dessa figura incontornável da história portuguesa, a partir de um olhar (do povo, na acepção acima salientada) que é uma retrospectiva em jeito de biografia, produzida, neste caso, na ressaca da morte do estadista: Mote. “Salazar para o burguês/ foi um homem de valor/ deu ao povo português/ miséria, fome e terror// I. Carrasco sem coração/ tantos lares arruinaste/ tantos homens que mataste/ tantos que tens na prisão/ meteste na escravidão/ todo o povo português/ todos os crimes que fez/ não esquecem à humanidade/ tu só deste liberdade/ Salazar para o burguês// II. Tua vida terminou/ fascista sem coração/ deste tanta aflição/ a quem não te prejudicou/ todo o mundo te considerou/ como o maior ditador/ foste tu o fundador/ da ditadura fascista/ só para o grande capitalista/ foste um homem de valor// III. Falavas na lei de Deus/ lei que nunca cumpriste/ todos sabem que não seguiste/ nenhum mandamento dos seus/ seguiste a lei dos judeus/ matando quem tanto bem fez/ homens de bom coração/ quarenta anos de escravidão/ deste ao povo português// IV. Já basta de opressão/ velho povo português/ tanto mal a todos fez/ esse homem sem coração/ meteu-nos na escravidão/ e olha-nos com rancor/ nunca ao pobre deu valor/ bastantes centenas prendeu/ tudo isto ele nos deu/ miséria, fome e terror” (Modesto Navarro, *Poetas Populares Alentejanos*, 2.^a ed., Lisboa, Vega, s.d. (1.^a ed., 1980), pp. 75-76).

⁴⁴ Por exemplo: “Os padres são neste mundo/ O melhor que há p’ra comadres;/ Podem ser bons, mas no fundo,/ P’ra mim são apenas padres” (*Este Livro que Vos Deixo... Inéditos*, vol. II, p. 72).

No discurso das emoções alexianas mediadas por uma racionalidade meticulosa, no que nesse discurso é desígnio de formação humana integral, o satírico e o sentencioso actuam em complementaridade e convergem numa mesma sensação (que é simultaneamente um dos grandes ideais do humano): a de que se está a recriar o mundo com palavras e a de que se vive através delas, com e para elas. É esta, portanto, uma sátira humanista, a que, diferentemente do que escreve alguma crítica menos preparada e esclarecida, não falta diversidade (e inovação) metafórica, já porque se labora com a multiplicidade de experiências, imagens e linguagens do mundo concreto, já porque o abstracto e o intuitivo são reificados num código verbal que também atende ao imperativo da inteligibilidade imediata (mas não simplista, uma vez que a sinceridade verbal começa logo por articular-se com a íntima e intransmissível autenticidade de cada ouvinte/leitor): “Fala quanto te apeteça,/ Mas desculpa que te diga/ Que te falta na cabeça/ O que te sobra em barriga” ou “Tem quase um palmo de boca,/ Não pode guardar segredos;/ Porém a testa é que é pouca:/ Tem pouco mais de dois dedos”⁴⁵. Por estes exemplos lapidares e incisivos se vê como um texto que originalmente possa ter sido suscitado por uma qualquer circunstância de história biográfica, e até, numa perspectiva de ética social, desarrazoada e cruel, adquire sem reservas o estatuto de pensamento poético universal. O acento de verdade imediata, e a capacidade de formulação de juízos morais (porém nunca, ou raras vezes, moralistas, antes revolucionários, como reacção a um regime, esse sim, moralista em termos aliás muito primários), não se perde mesmo nos poemas investidos de um maior peso do contingente individualizado: “O meu merceeiro é um santo/ E há quem diga que ele é mau!/ Digo-lhe só: – Dou mais tanto,/ Já me arranja bacalhau”⁴⁶. Anulados os índices referenciais que só em tempo útil valeram como nominalidade circunstante, a historicidade do poema transcendentaliza-se e torna-se a-historicidade. A economia de meios formais não é estranha a este estatuto de maioridade. O que a contenção verbal acarreta é o sortilégio do dito que tudo diz, não por se esgotar na condição de enunciado com um determinado elenco de palavras e versos providos de um significado rígido, mas por a sua propriedade minimalista lhe garantir o estado de texto dos textos (os que se abrem a cada leitura/audição).

⁴⁵ *Este Livro que Vos Deixo...*, vol. I, p. 20.

⁴⁶ *Idem*, p. 22.

Não por mero acaso, pois, e abordámos apenas uma parte, pouco mais do que desejadamente representativa, da produção poética satírica aleixiana, esta é uma obra que se tem expandido no espaço e no tempo, primeiro, durante a vida do poeta, com a reedição das diversas brochuras que constituem o *corpus* seleccionado para publicação, e, depois, desde 1969, com as sucessivas reedições dos diversos conjuntos entretanto arrolados sob o título genérico de *Este Livro que Vos Deixo...*, a que, em 1984, se acrescenta um segundo volume, já aqui referido, de *Inéditos*, editado pela primeira vez em 1978.