



A poesia popularizante de Vitorino Nemésio

Carlos Nogueira

Universidade de Lisboa

Palavras-chave: poesia, popularizante, Vitorino Nemésio.

Keywords: poetry, popularism, Vitorino Nemésio.

Publicado em 1950, *Festa Redonda* é um livro de poeta proteiforme, extasiado com a substância telúrica da sua terra natal. A força simultaneamente centrípeta e centrífuga dos poemas coligidos nesta obra provém da literatura de transmissão oral, metamorfoseada em poesia individual e original pelo punho de um autor que, na singeleza aristocrática do seu espírito criador, demanda ou constrói a sua própria (uni)diversidade idiossincrásica. Dir-se-ia que a euforia do telurismo irradiante de *Festa Redonda* vem preencher ou mitigar a austeridade e a ideia obsidiante de vazio, características da poesia moderna que percorrem grande parte da poesia de Vitorino Nemésio.

Vários investigadores mostraram já como a expressão poética nemesiana não ficou imune ao magnetismo que se desprende das cadências poemáticas orais tradicionais, de entre os quais destacamos, pela especificidade e qualidade das suas contribuições, José de Almeida Pavão Júnior, José Martins Garcia, Maria de Lourdes Belchior e, mais recentemente, João David Pinto Correia. Numa obra memorável e fundadora pelas novidades trazidas a uma crítica literária que olhava com alguma incompreensão e estranhamento a produção culta matizada de tons e de técnicas populares, Pavão Júnior mostra em que medida as vertentes esteticista e etnográfica se conjugam, na obra poética de Vitorino Nemésio, em função de um populismo ou popularismo (Lemos, 1978: 842-843) construtores do posicionamento estético-literário a que chama «popularizante». O livro a que nos referimos – *Popular e Popularizante* (1981) – cons-

titui-se como obra incontornável para a definição e o conhecimento fundamentado deste complexo conceito operatório, que pode envolver, isoladas ou em articulação, motivações tão dissemelhantes como o propósito estético, lúdico, nacionalista, saudosista ou político-social. O autor desmonta as múltiplas perspectivas deste instrumento conceptual e analítico, através da análise de composições poéticas oriundas das Cantigas de Amigo, de Gil Vicente, de Luís de Camões, de Fernando Pessoa, de vários poetas açorianos e de Vitorino Nemésio. Maria de Lourdes Belchior, que percorre os principais temas e motivos do sector folclorizante da produção poética de Nemésio, revela de que forma a sua açorianidade, espalhada, em graus diversos, por toda a sua poesia, mas prevalecte em *Festa Redonda* e *Sapateia Açoriana*, se transmuda em matéria poética celebradora de tradições e costumes açorianos (Belchior, 1981: 19-26). José Martins Garcia, um dos mais eminentes estudiosos do conjunto da obra deste escritor, no livro *Vitorino Nemésio: À Luz do Verbo*, consagra alguma atenção ao filão oral / popular inerente à produção de Nemésio-poeta (Garcia, 1988: 259-276), ilustrando o seu posicionamento crítico com «breves comentários a alguns poemas de *Festa Redonda*», para «acentuar o elo subjacente a dois tipos de poesia cultivados por Vitorino Nemésio: o de raiz “cultura” e o de raiz tradicional, insular» (ibid.: 266). Uma das composições que transcreve é exactamente, no nosso ponto de vista, uma das mais magníficas peças nemesianas do género, inscrita na obsessão do poeta pela morte, neste caso irmanado mais com a «medular vivência do povo açoriano, sempre ameaçado de abalo telúrico, apocalipse ou emigração» do que com o conceito heideggeriano de finitude humana: «Fui feito de lama quente,/ Pisado de barro à mão:/ Enchi de mais a vasilha,/ Quebrou-se-me o coração» (ibid.: 265). Munido dos seus profundos conhecimentos de poesia oral, especialmente na modalidade romancística, João David Pinto Correia privilegiou o estudo da «voz» e do «povo» ou «da voz do povo» na poesia nemesiana, focalizando algumas composições a que Vitorino Nemésio chamou «romances» e «décimas» (Correia, 1998: 37-52).

O nosso contributo centra-se principalmente no terreno fértil das «cantigas», que suscita enfoques diversos e minuciosos, tendentes à iluminação exegética de poemas cuja espessura, por vezes insuspeitada, se confunde ou se esconde por detrás de uma suposta simplicidade de recursos temáticos e de argumentos formais, estruturais e técnico-compositivos. O mérito dos estudos referidos começa precisamente na revelação das motivações e de alguns dos processos que permitem que Vitorino Nemésio manobre com tanta destreza no âmbito das poéticas da oralidade e crie a sua própria estética «popularizante». Mérito que se torna mais evidente se pensarmos no menosprezo a que regra geral são votadas as produções das literaturas orais, marginais ou marginalizadas e no paternalismo ou no olhar condescendente que, por via dessa relação genética, assaltam aprioristicamente as abordagens – de simples ou despreocupada fruição sensorial ou mesmo teórico-críticas – de obras cujos enunciadores se movem

criativamente no intertexto literário oral. Na história da literatura portuguesa, não é difícil encontrar nomes que merecem figurar numa lista de poetas que se serviram da quadra de recorte popular: Almeida Garrett, Guerra Junqueiro, António Nobre, Eugénio de Castro, Teixeira de Pascoaes, João de Deus, Afonso Lopes Vieira, Augusto Gil, Mário de Sá-Carneiro, António Botto, José Régio e Pedro Homem de Mello são apenas alguns dos vultos que recorreram a esta estrutura que carrega muito de alquímicos virtuosismos, apta a exprimir um pensamento descuidado como um conceito intenso, um apontamento de lirismo melancólico como uma vibração satírica, uma observação mundana ou licenciosa como uma pulsão metafísica¹.

Se, nas palavras do próprio Vitorino Nemésio, o valor da sua poesia se funda desde logo no facto de que «Aprendo com ela a aprender-me» (Nemésio, 1986: 19), *Festa Redonda*, alicerçada na mitificação pragmática que o autor vai buscar ao seu universo infantil, cumpre bem esse papel cognitivo e emocional. Nesses poemas, a despeito da posição altaneira de lúcido – mas extremoso – espectador, o poeta converte-se em elemento constitutivo do real observado, o qual se volve, concomitantemente, em parte da sua contextura ontológica e matéria da sua criação verbal. A textualização destes poemas é assistida por uma poética da oralidade que o autor demonstra conhecer nas suas estratégias criativas mais complexas e cirúrgicas. Subintitulada «Décimas e cantigas de terreiro/ oferecidas ao Povo da Ilha Terceira/ por Vitorino Nemésio/ natural da dita Ilha», numa linguagem que evoca os folhetos e as folhas volantes da literatura de cordel, a obra quer assumir-se desde o início como um polifónico palimpsesto. Essa

¹ José de Almeida Pavão Júnior e Maria Aliete Galhoz são os investigadores portugueses que mais se têm debruçado, em quantidade e em qualidade, sobre as tensões que envolvem o binómio formas cultas / formas populares na estrutura do texto literário instituído. Do primeiro, para além da obra referenciada, salientamos o artigo «Cortes-Rodríguez, poeta popularizante» (1995: 39-52); da segunda, ocorre-nos a comunicação «O intertexto etnográfico em “Lusitânia no Bairro Latino”, poema do Só de António Nobre» (2001: 83-93), bem como outros apontamentos relativos ao popularizante em autores como Antero de Quental, Júlio Dinis e João de Deus (1988: XXXV-XL). Não menos relevante tem sido o trabalho de J. J. Dias Marques na detecção e análise cuidada da origem culta de várias cantigas narrativas, derivadas de composições criadas ao jeito dos romances ou das baladas tradicionais: «Une ballade gothique anglaise dans la tradition orale du Trás-os-Montes» (1987: 257-299); e «A canção narrativa portuguesa *Regresso do Noivo* e a sua fonte alemã» (2001: 53-67). Outros autores têm dispensado ao tema uma atenção mais ou menos pontual, porém esclarecedora de zonas menos conhecidas da nossa poesia: Georg Rudolf Lind, «Prefácio» (1994: 11-17); Jacinto do Prado Coelho, «Estrutura e temática das quadras “populares” de Fernando Pessoa» (19-34); Carlos Nogueira, «A estética oral e popular na poesia de Carlos Drummond de Andrade» (1997: 100-114); e Luísa Freire, «A quadra popularizante – Fernando Pessoa» (1999: 151-186).

² A propósito de *Caatinga e Terra Caída* (1968) de Vitorino Nemésio, livro resultante da permanência do autor em terras brasileiras, durante o ano lectivo de 1958, e da revisita efectuada em 1965, José Martins Garcia releva a sedução exercida pela «literatura de cordel» sobre Nemésio, ao apresentar-lhe «uma apaixonante simbiose luso-brasileira». Ilustra esse fascínio com uma passagem da obra citada: «“Porcina, a imperatriz,

poesia povoou o imaginário de Nemésio-criança, em existência oral ou no registo impresso do «cordel»²: «Comparado a meu avô/ Em romances e cantigas,/ Eu sou um respigador/ Que busca umas espigas»³ (Nemésio, 1989^a: 325) ou «Nem Gininha de Brabante,/ Nem Brancaflor, nem Porcina,/ Nem Pierres, nem Segifredo/ Tiveram mais alta sina!» (ibid.: 387). A primeira publicação em prosa, de resto, datada de 1917, tem como título *O Poeta Povo*, e radica-se nas fontes populares da poesia.

Como já lucidamente acentuou José de Almeida Pavão Júnior, não será desajustado ver nesta curiosa e original quadra de fundas modulações populares a explicação para a forma como o poeta entende a correlação poesia / vida (Pavão Júnior, 1981: 72): «No Brasil há uma alimária/ Chamada papa-formigas;/ Eu como a vida em palavras,/ Chamo-me o papa-cantigas» (Nemésio, 1989^a: 304). Num tom ligeiro, despretensioso e joco-sério, Nemésio traduz com extraordinária precisão o modo como a escrita poética lhe desvela horizontes de redenção e perenidade, porque «a Poesia é o autêntico real Absoluto. Isto é o cerne da minha filosofia. Quanto mais poético, mais verdadeiro», nas palavras de Novalis que o autor cita em epígrafe de *Nem Toda a Noite a Vida* (1952). Esta pessoalíssima mistura do meditativo e do lúdico, do intelectual e do intuitivo, revela-se fecunda na poesia nemesiana, sobretudo a partir de *O Bicho Harmonioso* (1938), num jogo dialéctico, permanente, de atracção / retracção, de viagem não só no mundo real como também no interior de si mesmo. Veja-se, por exemplo, a expressão notável, depurada, da quadra inaugural de *Eu, Comovido a Oeste* (1940), ainda que irrigada pelo peso da cerebração que predominou na arte poética nemesiana, abrangendo a disposição conceptual de muita da sua imagética e das suas preocupações metafísicas: «Quem não tem casa sua/ Faça da noite pedra/ Ou talhe o seu coração,/ Que já não dorme na rua» (Nemésio, 1986: 183).

A escrita poética de Nemésio utiliza os ingredientes técnicos sem os amolecer pela desmesura ou pela monotonia, evita o apelo do fragmentário excessivo ou do excrescente, prosseguindo e enriquecendo, potencialmente, a melhor tradição oral no género, para além de se tornar no expoente máximo do popularizante nas letras

vira vampe ou mocinha infeliz de mocambo ou de rua escusa. Que o diga José Lins do Rego no *Moleque Ricardo*, Jorge Amado no *Jubiabá*. Leonardo Mota fez-se o rapsodo do género, e os seus camaradas da Casa Rui Barbosa, no Rio, estão varejando cientificamente toda a produção folclórica desse ramo com acuradas publicações em que predominam as peças de longo fôlego narrativo. Até os nossos clássicos, Camões e Camilo, aí têm lugar. Camões como personagem de lenda, célebre pelo olho a menos e o agudo nos conceitos e nas réplicas: – Camilo pelo *Amor de Perdição* versificado de ponta a ponta”» (Garcia, 1988: 320).

³ Utilizamos esta edição e não a primeira, da Bertrand, 1950, uma vez que materializa a reedição projectada por Vitorino Nemésio, que não se efectivou em vida do autor. Daí que nesta nova edição figurem as «Xácaras e Cantigas», insertas na 1.^a edição de *Nem Toda a Noite a Vida*, segundo a determinação de Nemésio que acompanha a «Advertência à 2.^a edição» deste último livro (cf. nota de Fátima Freitas Morna, p. 268).

portuguesas. Esta solidez magnética não desvirtua a candura nem a transparência pressentidas nas quadras tradicionais mais modelares, perfectibilizadas pelo selectivo movimento virtual de tradicionalização: «O melrinho, quando aprende,/ Pica-se à silva do cheiro:/ Um amor para ser puro/ Tem a agonia primeiro» (Nemésio, 1989^a: 58). Um poema e uma poesia, pois, que não padecem de anomalias de descendência, a lembrar que a alegada facilidade da forma e do metro nem sempre determina a especificidade do conteúdo.

Sem prejuízo das várias formas híbridas que pontuam um pouco por toda a obra poética de Nemésio – décimas, baladas, «romances» em verso, xácaras e cantigas –, a estrutura matricial de *Festa Redonda* é a quadra, forma breve exemplar, cuja força expressiva e comunicativa reside precisamente na economia anatómica dos seus quatro versos, prontos a fixar um pensamento poético num jogo dialéctico de tensão / distensão entre os eixos sintagmático e paradigmático, as estruturas profundas e de superfície, ou melhor, entre todos os mecanismos e micromecanismos que intervêm na sua construção. Nemésio sentiu e traduziu, num texto sobre o Cancioneiro popular, a controvérsia irresolúvel e a indefinição que caracteriza esta pequena forma⁴, que lhe suscitou duas ordens de considerações contraditórias, se bem que talvez ambas verdadeiras, como sugere a prática do seu fazer poético. Por um lado, reflectindo sobre a «visão geométrica da quadra», fala da «desesperante simetria dos lados paralelos dois a dois», que anula ou diminui as «inspirações fluidas»; por outro, mais à frente, afirma que, se a quadra constitui uma «forma admirável de cristalizar um achado poético redutível a imagem ou formulável num conceito», não é menos verdade que se patenteia «imprópria para sustentar qualquer ímpeto de inspiração que ganhe com o indefinido». Não obstante o valor hermenêutico destes juízos, reforçados e legitimados pelo labor poético e operativo de Nemésio, parece-nos que o crítico foi aqui demasiado severo em relação à quadra, que vive propositadamente da contenção e não da expansão verbal de pensamentos ou influxos poéticos inefáveis. Se o poeta procura um maior desenvolvimento lírico-narrativo, dispõe para isso de formas mais longas. As quadras nemesianas, de resto, na sua diversidade de temas, no jorro melódico dos versos, no imprevisto das dicotomias, vêm desdizer a asseveração de Vitorino Nemésio, segundo a qual o «jogo de azar fica prejudicado pela monotonia dos lances, pelo carácter fechado e prudente de cada jogada». A contraprova desse fulgor ambivalente – ou não fosse a poesia popular, ainda com Nemésio, «uma coisa muito séria» (Nemésio, 1997: 53-57) – podemos encontrá-la nas inúmeras quadras que o poeta produziu, como a que

⁴ A brevidade da quadra não lhe retira uma surpreendente capacidade – que diríamos infinita, ao contrário do que pode parecer, e a quadra tradicional comprova-o – de recreação ou renovação constantes, a partir, quase paradoxalmente, da finitude da sua estrutura.

titula «Desprezo», de surpreendente espessura conceituosa aliviada por um humor brincado, que surge, a um tempo, cáustico e altivamente descontraído: «Todos dizem: Cavalos! / À parte o pône o desprezo: / Só ninguém sabe levá-lo / Como ele nos leva, sem peso» (Nemésio, 1989^b: 349). Numa tonalidade peculiar, o que poderia quedar-se pelas franjas do anedótico ganha proporções de sublime, estremecendo de complexidade e de convite à meditação.

Podemos conjecturar, todavia, que Nemésio terá talvez modificado, mais ou menos profundamente, a sua visão sobre a debilidade da quadra, do «quarteto» ou da «tétrada métrica», como se lhe refere no texto sobre o «Cancioneiro popular português» – publicado em 1958, reeditado em 1970, mas redigido em 1943, anterior, assim, a *Festa Redonda* –, não só pelo fôlego ostentado nas composições de *Festa Redonda*, mas também pela persistência dessa forma em livros posteriores, como *Nem Toda a Noite a Vida e O Pão e a Culpa* (1955). Nestas duas obras, contudo, a poética investida na quadra heptassilábica ou pentassilábica – estrutura cuja multiplicação ora enforma, sem excepção, todo o poema (por exemplo, em *O Pão e a Culpa*, «Corredor», «Morada», «Eira», «O moscardo» e «Colheita», Nemésio, 1989^b: 215, 226, 227, 234, 235), ora serve para concluir a composição, após uma estrofe ou uma sucessão de estrofes irregulares (notamos, da mesma obra, respectivamente, «Comunhão» e «A morte do pescador» (ibid.: 194-195, 213) – segue uma trajectória deliberadamente erudita, orquestrada numa arte poética de maior intersubjectividade ou hermeticidade metafórica e imagética. O próprio quadro rimático, no meticuloso andamento *abab*, inabalavelmente cumprido mesmo nos textos mais longos, ao invés da prevalência da cantiga de «pé quebrado» presente em *Festa Redonda*, ressonância provinda da poesia oral, indica que o poeta se orienta por uma desejada elaboração poética.

Um problema que a crítica da produção poética nemesiana ainda não resolveu satisfatoriamente prende-se com as motivações subjacentes à incorporação tão abertamente assumida de temáticas e linguagens conotadas com a estética verbal popular. O fulcro da questão tem sido visto no desiderato de um construto mimético, comandado por factores psicogenéticos como o sentimento telúrico de feição insular, a coincidência de motivos, como o mar ou a Ilha, elementos empíricos de grande repercussão no dualismo inspiração / produção poética, e o saudosismo de uma infância que se configura na distância das Ilhas. Num memorável subcapítulo do seu *Popular e Popularizante* – «O popularismo de Vitorino Nemésio» –, Pavão Júnior enfrenta esta questão defendendo que, na origem dessa obra de reencontro com o seu solo pátrio, se encontra um sujeito individual que se despersonaliza. Pela nossa parte, teríamos preferido evitar o termo «despersonalização», porquanto sugere (ou pode sugerir) um esforço criativo em rota contrária às linhas traçadas pelas verdadeiras e múltiplas inclinações poéticas de Nemésio. Ora, conforme observou David Mourão-Ferreira, *Festa Redonda* não pode ser avaliada enquanto «capricho de literato: todos sabemos como

Vitorino Nemésio comungava autenticamente com a vida do povo da sua ilha e como era capaz de afinar a própria viola pelo diapasão dos verdadeiros cantadores populares» (Mourão-Ferreira, 1987: 51). Numa breve apresentação de Nemésio, o mesmo autor voltou a sublinhar o que considera uma superior articulação do «popular» com o «erudito», realçando a «frescura e a contínua invenção das suas quadras da *Festa Redonda*» (Mourão-Ferreira, 1992: 3-4). A publicação dessa obra fora, aliás, prontamente recebida com entusiasmo pelas «folhas de poesia» *Távola Redonda*, de que David Mourão-Ferreira fazia parte, em apontamentos de Alberto de Lacerda (Lacerda, 1950). Se nos lembrarmos do municimento intertextual propiciado aos poetas da *Távola* pela tradição folclórica, perceberemos facilmente a euforia e a sintonia cúmplice que terá suscitado este livro de versos de Nemésio. Palavras judiciosas e oportunas as de David Mourão-Ferreira, em boa hora escritas em obras de largo trânsito, necessárias à divulgação de uma faceta literária muitas vezes confundida com mero exercício verbal, construção pueril, lúdica, desligada de valores metafísicos, filosóficos, introspectivos. Como se a esta poesia, activada por uma contaminação biunívoca com a literatura popular (oral ou escrita), estivessem vedados traços poéticogenéticos geralmente associados às manifestações cultas, como a origem pulsional, urgente, do poema, ou a soltura emotiva, conducente, por seu lado, a um processo de autoconhecimento. Óscar Lopes perfilha essa opinião censória, quando escreve: «Podemos considerar como sua expressão menor um conjunto de composições em metro e dialecto popular açoriano que preenche *Festa Redonda*, e daí transborda para parte das Xácaras e Cantigas incluídas em *Nem Toda a Noite a Vida*» (Lopes, 1987: 770). Já José Martins Garcia se manifesta em favor da riqueza densa de «um livro cuja análise minuciosa seria muito demorada» (Garcia, 1988: 266). Tratar-se-á certamente de um dos poucos livros da literatura portuguesa em que estruturas orais / populares / tradicionais, tocadas e recriadas por um poeta erudito, alcançam níveis de expressão concordes quer com a dicção individual, quer com a fala literária colectiva. Neste trabalho simultaneamente autoral / anónimo, Nemésio vai quase sempre mais longe do que, por exemplo, Fernando Pessoa, nas suas mais de 400 quadras de inspiração popular, reunidas, na sua maioria, num livro cujas pequenas obras – pequenas somente no tamanho, ressalve-se – nem sempre justificam o sintagma adjectival do título *Quadras ao Gosto Popular*. Muitas delas, com efeito, o que não significa disfuncionamento formal ou conteudístico, mas tão-só a marca originalíssima do poeta, não apresentam o temperamento que apenas as autênticas quadras populares / tradicionais podem ostentar, ou então as quadras compostas por um criador que maneje, sem complexos e desde as raízes mais fundas, um código com os convencionalismos da literatura de transmissão oral. Vitorino Nemésio evidencia essa aptidão numa obra com a unidade de *Festa Redonda*, sustentada por um conhecimento sério dos intrincados parâmetros que Walter J. Ong denomina de «psychodynamics of orality» (Ong, 1995: 31-77), embora a

revele também, já o dissemos, em multiplicados passos de toda a sua obra poética.

Festa Redonda explora dois veios da genericamente designada poesia popular: um inscrito na poesia de transmissão oral, com multiplicadas quadras directamente descendentes de obras tradicionais, como de imediato o provam as fórmulas generativas, que, num diálogo intertextual cruzado, ecoam umas sobre as outras, prenes de memórias estuantes; outro filiado na poesia popular tradicionalista (geralmente escrita, manuscrita ou impressa, em folhas volantes e folhetos de cordel), de que António Aleixo constitui a figura tutelar mais reconhecida e celebrada pela crítica literária. O título *Festa Redonda*, na sua sugestão de movimento circular perfeito, adianta o ambiente festivo da obra – apesar de um número não despidendo de textos de acento dramático –, congraçado por reminiscências memorialistas da infância e da juventude do autor, unificadas pela completude que as manifestações do canto, da dança e da dicção poética permitem entrever, enquanto voz artística do corpo.

É nas «Cantigas do Terreiro», distribuídas em cinco grupos, que essa relação genética com a poesia do Cancioneiro tradicional se faz sentir em maior grau. No caudaloso sector dedicado ao amor, assiste-se a uma lírica invadida por imagens fundadas numa natureza fértil, fonte de vida, relacionada com plenitude amorosa, na linha da estética cancioneril tradicional. O sentimento amoroso, ideal ou concrecível, reflecte-se especialmente no subciclo da confissão ou da declaração, em roupagens estilísticas que reproduzem com fidelidade o pendor pueril, logo profundamente humano, de certos momentos passionais: «Quando a flor da faia abriu,/ Passámos rente do muro./ “juras que és minha?” disse eu;/ E tu disseste-me: “Juro!” » (Nemésio, 1989^a: 305). Na órbita deste tópico maior, desdobrado nas múltiplas notações que marcam a sua indefinição e pluralidade – a declaração, a saudade, o sofrimento –, gravitam e interpenetram-se motivos clássicos da poesia oral, como o cabelo, o lenço, os olhos, o anel ofertado, a carta, os frutos, o mar e a rosa⁵, sinais do intercâmbio do sujeito com a natureza, consigo mesmo e com os outros.

A focagem, inopinada e grávida de sentidos, operada pelo sujeito poético nemesiano busca a sua energia sinestésica, cromática, na metáfora e, sobretudo, na comparação, em analogias provindas insistentemente do mundo agropastoril («És rija como uma corda/ E leve como uma pena,/ Sujeita como uma erva,/ Alva como uma açucena», Nemésio, 1989^a: 308) e marítimo («O teu cabelo caído/ É como a espuma do mar,/ Que vai plas pedras abaixo/ E ainda respinga prò ar», Nemésio, 1989^a: 309). Advém deste processo contínuo de transvase a *coisificação* de aspectos do quotidiano

⁵ Partindo da análise do poema «A Rosa», no qual ressoam vozes poéticas do passado longínquo ou contemporâneas do poeta, em português ou noutras línguas, Beatriz Berrini equaciona a questão da rosa-flor enquanto objecto poético de eleição para Nemésio, metáfora de vida e de morte, de plenitude e de decadência (Berrini, 1998: 25-36).

mais comuns por triviais, numa filmagem em plano aproximado, propendendo para a colocação em evidência de relações de proximidade ou cruzamento entre as coisas reais, utilizando ora «as dobradiças “como” ou “como se”», ou «parecem» («Os toiros da nossa terra/ Parecem, mal comparando,/ Certos corações que a vida/ Cá vai correndo e cansando», Nemésio, 1989^a: 308), ora a «imagem-veículo da metáfora» (Lopes, 1987: 777): «A vela do teu moinho/ É esse cabelo anelado;/ Nas pedrinhas dos teus dentes/ Tenho o trigo maquiado» (Nemésio, 1989^a: 308). Fixa-se assim a peculiaridade de um episódio, fragmenta-se e elabora-se esteticamente o real prosaico, concreto, que vale, afinal, como matéria artística de primeira qualidade. Nemésio é, nestas quadras lançadas em turbilhão, pese embora, muitas vezes, uma certa lógica discursiva instaurada pelo pendor amoroso da maioria dos textos, o poeta do quotidiano e do instante, que se compraz na refundição desassombrada da linguagem nas suas simbologias tradicionais com um discurso poético inovador.

Num percurso inverso à vivência infeliz da efemeridade do tempo que encaminha inapelavelmente para o abismo da morte, temas que atravessam diametralmente toda a sua obra, em prosa e em verso, o mergulho ávido e incondicional na vida concreta e real é a tônica dominante das «Cantigas de Terreiro», muito por influência da força redentora do amor: «Chamo-te pomba, e reparas;/ Sacudo o milho na mão;/ Ouvem-se logo uns passinhos/ Que encham de trevos o chão» (ibid.: 302) ou «O meu bem cortou as tranças/ Na varanda do quintal;/ De manhã tudo cheirava;/ A terra era um roseiral» (ibid.: 303). Seja como for, a matéria do poema traduz-se, por vezes, em expressão pesarosa, veiculada, com alguma insistência, por uma teatralização de ressonância canção e de autor, ancorada em apóstrofes (ou expressões em que intervém o conjuntivo com valor exortativo/imperativo) a elementos personificados da natureza animal ou mineral: «Enterrai-vos, ervas verdes!/ Erguei-vos, pedras do chão!/ Vistam-se os campos de luto!/ Morreu o meu coração» (ibid.: 309). Por outro lado, uma das quadras com que o poeta pontualmente quebra a melodia das cantigas de amor, condensa, na sua estrutura dicotômica em forma de alegoria, com dísticos subtilmente relacionáveis, a presença sitiante do espectro da morte na interioridade e na poesia de Nemésio: «Rebenta a maré na pedra/ E não na pode quebrar;/ Bate-me a morte ao postigo,/ Só Deus me pode salvar» (ibid.: 309). Não obstante os ressaibos amargos patentes nalguns textos, é um grupo fundamentalmente luminoso, vector que se estende à maioria dos poemas amorosos de recorte gnómico: «Ó cantiga, cala a boca!/ Quem te chamou ao terreiro?/ Amor que não tem remédio/ Só calado é verdadeiro» (ibid.: 309). O auge dessa adesão a um mundo que se quer colorido encontra-se nesta quadra dionisíaca, cujo ritmo esfuziante, festivo, procede em parte da energia da enumeração anafórica: «Nas terras que meu pai lavra/ Não quero trigo nem linho;/ Quero rosas, quero festas,/ Quero uvas, quero vinho» (ibid.: 310).

No desfiar suposta ou deliberadamente arbitrário de cantigas, ressaltam quartetos

subordinados a temáticas nucleares no Cancioneiro tradicional, disparados pela idiossincrasia comunitária. Este texto conceituoso, doutrinal, ladeado de quadras amorosas, parece cair propositadamente, estrategicamente, nesse ambiente de um certo pitoresco descritivo, desenhando um quadro de preocupações mais universalizantes: «O ditério do invejoso/ É como o texto do muro:/ Só pica o pé de quem caça/ De noite, pelo seguro» (ibid.: 292). Ocasionalmente, o poeta maneja a linguagem e as convenções do gênero numa perspectiva exclusivamente recreativa, alinhavando versos que estetizam cenários subvertidos pelo jocoso: «Fui ao mar apanhar rapa,/ Vim de lá sem um molhinho:/ A corda era mum piquena,/ Rebentou pelo caminho» (ibid.: 293) ou «Deu o peço ao pessegueiro,/ A ferruge na navalha,/ A lua no porco morto,/ Nossa Senhora me valha» (ibid.: 309).

Dispositivo recorrente nas cantigas amorosas, preenchendo quase integralmente as «Cantigas de Terreiro (III)» – «Quando vem o vento norte/ E me sacode a janela,/ Só me diz, por rebendita:/ ? Gostas dela! Gostas dela!» (ibid.: 300) –, o humor é película que desagrava o amor numa perspectiva lúdica: «Eu queria que o nosso amor/ Fosse pão e fieira:/ Quem enrola – enrola, enrola,/ Sempre da mesma maneira...» (ibid.: 293). Serve por vezes o olhar sensual do poeta, disposto a um atrevimento controlado que em nenhuma ocorrência iguala a audácia de alguns poemas do Cancioneiro oral: «A tua blusinha branca/ Que tem, que a vejo pulsar?/ Serão rosinhas a abrir/ Ou pão doce a levedar?» (ibid.: 303).

A sua capacidade mimética estético-verbal – que não se deve confundir com voluntarismo despersonalizante – verifica-se também no plano da literatura infantil de transmissão oral, em formas cuja sugestividade fónica faz sobressair as potencialidades rítmicas e musicais da língua, libertas de referencialidades extraliterárias inequívocas. Trata-se de formas dominadas pelo *nonsense* semântico e gramatical, tão frequente nas rimas infantis, que têm nessa exploração sensorial do signo linguístico uma das principais razões da sua vigência nos códigos artísticos das crianças. Pensamos que também aqui se aplica o comprazimento do poeta no recurso a um «mínimo de asserção explícita», de acordo com Óscar Lopes, a propósito da poesia nemesiana dita mais culta (Lopes, 1987: 781): «Papeja a madeira preta:/ *Lili colibri liró...*/ Metais e pancadaria:/ *Poupa a poupa o papo ao pó!*» (Nemésio, 1989^a: 333). Mau grado a relativa abundância de lexemas com significados concretos e reais, a dissolução referencial é a tónica deste poema em forma de quadra – estrutura que não é muito vista no âmbito das rimas infantis, no que de imediato se nota a «modernidade» do poeta –, por acção de associações novas e inesperadas, prevalecendo, no final da leitura, a impressão de trava-língua, de que o último verso constitui uma fabricação que nada fica a dever aos congêneres genuinamente tradicionais. Nemésio revela nestas composições uma maturidade e uma euforia pela vida decorrentes de uma postura existencial que Óscar Lopes designa como «ingenuidade recuperada» de um poeta «que se encanta com estas

coisinhas de soar» (Lopes, 1987: 783). São objectos de artifice empenhado na construção de obras aparentemente transparentes, mas na verdade a cada passo enriquecidas de sentidos imprevistos, com zonas conflituantes dentro do próprio texto, respostas do diálogo do poeta consigo mesmo destinadas a suscitar a perplexidade do leitor/intérprete, quando não o espanto do próprio criador. Este desregramento é o meio pelo qual o poeta, valendo-se de um uso apurado da tecnologia da palavra oral mediatizada artisticamente, materializa e recria os paradigmas, os processos, os códigos do grupo social que detém os signos que configuram um determinado tipo de literatura e forjam ou reconhecem uma determinada visão do mundo.

Do mesmo modo, não merecem a classificação de subprodutos os poemas aglutinadores de regionalismos, num mimetismo idiomático, extensível à espontaneidade dos sentimentos expressos; mimetismo engenhoso, obviamente, o qual, provocado por um artificio que requer naturalmente um maior desdobramento artístico, gera um quase-heterónimo popular, ao mesmo tempo que denuncia os dotes de etnógrafo linguista do autor: «Ó saudade, coisa linda!/ Oirama! pedra de anel!/ Espadilha, boticada,/ Mas doce que nem o mel!» (Nemésio, 1989^a: 310). O que Nemésio nos oferece constantemente é uma osmose entre o acesso a um real apreensível pelos leitores e a (im)percepção de aspectos passíveis de transcender esse território ou de o redimensionar num espaço que perturba a leitura-interpretação.

A perícia com que Vitorino Nemésio manuseia os materiais da tradição oral conduz a que, frequentemente, o leitor familiarizado com o Cancioneiro tradicional português recupere automática ou intuitivamente poemas célebres, incrustados na memória latente, colectiva. Independentemente de a génese do poema ter ou não sido presidida por uma intenção de decalque engenhoso, a composição nemesiana «Quatro coisas são precisas/ Ao amor para durar:/ Firmeza, galantaria,/ Ter pena, saber chorar» (ibid.: 290) suscitou-nos a rememoração da quadra tradicional «Quatro coisas são precisas/ Para saber namorar:/ Olho fino, pé ligeiro,/ Responder, saber falar» (Nogueira, 1996: 77). A analogia é activada por elementos estruturantes como a coincidência da fórmula inicial, o tipo de rima (na parte atinente ao esquema e às categorias morfológicas envolvidas), o andamento rítmico e a proximidade temática. Também a este nível da criação literária, portanto, o poeta perscrutou com penetrante minúcia a dimensão intérmina da quadra, a qual, sob a inocente perversidade do seu viço fácil, esconde o trabalho árduo, silencioso e metódico que a simplicidade, afinal, exige. Nemésio faz assim desta faceta da sua poesia cena de projecção das energias expansivas que edificam a poesia oral e a poesia popular tradicionalista com um forte apoio em tecidos reutilizáveis, materializados em fórmulas ainda mais consagradas, de emprego generalizado em Portugal continental, insular e no Brasil: «Ó de casa, nobre gente/ Que tanto faz, tanto deu!/ Ponde as velas na bancada,/ Que a minha alma já morreu!» (Nemésio, 1989^a: 310). Este exemplo, extraído das «Janeiras», remete-nos para um tipo

de poesia oral cíclica, muitas vezes de factura colectiva, correlacionada com tradições religioso-profanas que as suportam e exigem. De novo o esquema *abab* deixa claro que Nemésio se vincula ao gosto pela regularidade e à habilidade técnica procurada por muitos poetas populares.

O tratamento do hipotexto cancioneril no intertexto nemesiano ainda se nos afigura mais evidente numa outra composição, produto da glosa de uma quadra conhecida por todo o país em múltiplas variantes, que Nemésio recria de forma magistral, gerando uma variante ideológica com uma densidade sentimental que ultrapassa a matriz inscrita na corrente oral, rediviva nesta versão escrita. O simples pedido de um beijo, motivo frequente na literatura oral / popular – «Ó figueira, dá-me um figo,/ Ó silva, dá-me uma amora,/ Ó menina, dá-me um beijo,/ Que eu amanhã vou-me embora» (Nogueira, 1996: 112) –, volve-se, palimpsesticamente, na composição de Nemésio, em evocação do tradicional tema da morte por amor, que vem já dos cancioneros medievais: «Ó mar, dá-me uma moreia!/ Ó silva, dá-me uma amora!/ Ó meu amor, dá-me a vida,/ Que a morte não se demora» (Nemésio, 1989^a: 295). A organização textual do segundo poema adopta os procedimentos retórico-estilísticos de base do texto objecto de apropriação e transformação, principalmente as consecutivas apóstrofes, seguidas sempre do imperativo do verbo dar, mas introduz-lhe uma coloração mais intensa, porventura mais disfórica, ainda que a declaração amorosa saia reforçada, através do lance hiperbólico iniciado no terceiro verso e imediatamente culminado no final do segundo dístico. É esta contiguidade das junturas dos versos, como se sabe, que convulsiona tanto a estrutura de superfície como a estrutura profunda do poema breve que a quadra configura.

O eu-lírico-Nemésio comparece como entidade que carrega voluntariamente a responsabilidade de prover os aspectos mais importantes de uma literatura demasiadas vezes acusada de automatismo. Ora, devido a essa vontade de dominação de um código à altura praticamente ignorado, mais intuído do que desmontado, ele propõe-se projectar um sentido plenificador da figura do poeta. Esta atitude tem implícita uma lição de humildade, dirigida a todos os que insistem na ideia de que a criação literária é epifania procedente *ex nihilo*. Se qualquer vocação insondável existe, ela tem de ser enriquecida com o processo a que Camões chamava «honesto estudo», como sobejamente o sabe e reconhece todo o escritor de corpo e alma. É exactamente esse o caminho que Nemésio segue: o talento que assiste à sua produção poética, particularmente no campo e na obra em apreço, é potenciado por um «conhecimento de poesia» oral / tradicional muito fundo.

Os poemas aduzidos são já suficientes para se perceber como este é um livro que também se assume como depositário de conselhos aforismáticos – não esqueçamos que essa é uma dimensão nuclear e agregadora da literatura oral –, de força advinda, em grande parte, do preceito clássico que afirma «Sê breve e agradarás», aqui actualizado

pela concisão explosiva da quadra. É essa retórica da brevidade que, pelas ressonâncias e sutilezas da voz tipificada no aspecto cinzelado da quadra, proclama, na poesia oral, o triunfo esplendoroso da arte – apesar de temporal e espacialmente fugaz, como é sempre a palavra dita – sobre a efemeridade, a miséria e o absurdo da condição humana. Inscrevendo-se nesse filão encantatório e exorcista, esta poesia nemesiana também fala predominantemente do espanto de viver, mesmo quando os seus versos deixam transparecer uma melancolia cavada perante a experiência dramática da finitude, como nesta composição, na qual o encavalgamento do último dístico acaba por trair a fluência silábica típica das quadras tradicionais: «A firmeza é como a chave/ No buraquinho da porta;/ A ti já ninguém te tira/ Da minha alma, senão morta» (ibid.: 289).

A voz que emerge dos versos de Vitorino Nemésio, a cuja obra preside «uma espécie de personalidade proteica» (Morna, 1989: XIII), é um factor coesivo por excelência do polimorfismo que caracteriza a sua poesia. Como bem observou Fátima Freitas Morna, «É que o açoriano leva muito longe, afinal às origens mesmas do lirismo (o canto que “Da lira tira/ Som tirado”, como dirá um poema de *O Verbo e a Morte*), a capacidade de contrabalançar a realidade física da palavra escrita com outra realidade que ela, como a partitura – mera notação da música – apenas sustenta: uma voz com corpo que através dela passa» (Morna, 1989: XV). Voz que se eleva a canto, formando um díptico de realidades fortemente complementares ao longo de poemas que contêm pequenas narrativas ou fragmentos de histórias: certamente histórias vocalizadas pelo canto de um sujeito que olha, vê, evoca, assimila e filtra. Em *Festa Redonda*, na condensação ou no fragmentário das histórias contadas nas quadras das «Cantigas de Terreiro», o poeta expressa metapoeticamente as vibrações que a sua lira interior lhe impõe, numa comunhão exemplar entre o Ser e a poesia feita música vocal e instrumental (assinale-se a rubrica «Cantigas à Minha Viola» e as «Cantigas aos Cantadores, aos Mestres da Viola e às Bailadeiras», Nemésio, 1989^a: 271-273, 280-285⁶), no sentido literal da expressão: «Quando saio à noite só,/ Sou uma corda, uma vara:/ Estremeço de cantigas,/ Bate-me o vento na cara» (ibid.: 304).

Mas a galáxia da poesia nemesiana, como dissemos, não se circunscreveu a este

⁶ Esta quadra é bem elucidativa dessa relação irreduzível, mágica: «Viola, bordão de prata,/ Vida violeta, violeta.../ Prima, coração me mata.../ Poeta! Poeta! Poeta!» (ibid.: p. 273).

⁷ Conforme assinala João David Pinto Correia, há, na poesia nemesiana, globalmente considerada, onze composições que receberam a designação «romance», seriadas por três obras: Poemas Brasileiros, com os «9 Romances da Bahia», Nem Toda a Noite a Vida, com o «Romance de María Pérez», em Castelhana, e Sapateia Açoriana, com o «Romance do Conde de Arraiolos». Para além das dúvidas que subsistem em vários textos, o mesmo estudioso sublinha ainda que não podem ser esquecidos dois ou três textos que se identificam com o que Nemésio constrói com o termo «romance»: «Al Paso de Castilla» e «Paso de Medina», em castelhano, de Nem Toda a Noite a Vida, e «Monsaraz», de Sapateia Açoriana (Correia, 1998: 42).

território do popularizante. O poeta foi pródigo na incorporação de formas cada vez mais amplas e diversas de dizer, ao admitir poemas narrativo-dramáticos que, se compostos no seu contexto natural, pertenceriam com toda a propriedade ao âmbito da literatura romancesca⁷ e da chamada literatura de cego ou literatura de cordel. Se a equação Nemésio-poeta popular não se revestisse do estatuto e da complexidade que bem lhe conhecemos, autor de longas cantigas narrativas, teria sem dúvida sido disputado por editores de folhas volantes e folhetos de cordel, movidos pela certeza de vendas copiosas. A facilidade com que fabrica mundos – realidades reais –, perfeitamente sintonizado com a alma colectiva e com o horizonte de expectativas do público / auditório, não encontra em Portugal paralelo na literatura de autor. Nada fica a dever, por outro lado, às memoráveis construções de escritores brasileiros como Ariano Suassuna, Cecília Meireles ou Carlos Drummond de Andrade. Surpreende o modo como o poeta não convulsiona ou não faz perigar a ligação apertada deste tipo de arte com o real – arte que não poucas vezes discorre quase como uma fala que espelha a engenharia pensante e emotiva da comunidade –, sem, contudo, abdicar do seu papel de prodigioso criador de símbolos.

As técnicas solidamente colocadas na quadra ao serviço do instantâneo são submetidas a considerável dilatação narrativa noutras «Cantigas», nas «Décimas» e nas «Xácaras». Mais uma vez, o tratamento da matéria desses textos, sem desintegrar os elementos conjuntivos com o hipertexto oral / popular, não resiste à manipulação estética dos códigos do género da literatura tradicional (oral ou escrito ou oral-escrito) em que se apoiam. Apesar de controlada pela memória do sistema maior que lhe subjaz, a acção criadora do poeta é maximizada pela maior amplitude do espaço textual, reiteradas vezes com mais de cem versos, perfazendo mesmo duzentos e oitenta e quatro, na «Décima da Música da Praia» (Nemésio, 1989^a: 331-340). Tal como recorreu às técnicas do romance tradicional para edificar, como bem frisa João David Pinto Correia, «não “romances de feição tradicional”», mas «“romances novos”», emparceirando por isso, de pleno direito, ao lado de autores como Lope da Vega, Luís de Gôngora, Federico García Lorca e David Mourão-Ferreira, Nemésio partiu dos processos ideotemáticos e estilísticos do Cancioneiro narrativo, reformulando-os pela sua óptica pessoal e construindo o que podemos denominar de «cancioneiro narrativo novo» (ou lírico-narrativo).

Pelo seu carácter mais individuante, menos propenso à diluição no colectivo, as «décimas» nemesianas, que não se confundem com as composições assim nomeadas na poética popular (Correia, 1998: 45), reconstroem, no estilo e nos conteúdos, a tradição poética dos nossos poetas populares, igualmente pressentidos nas outras composições mais longas de *Festa Redonda*. Evocação saudosa, emocionada, apontamentos autobiográficos, realismo, vivências espirituais, rasgos de afectividade são componentes que travejam os poemas que, organizados em quartetos (à excepção, como veremos, de

«Avé, Maria! (Loas a Nossa Senhora)» e da «Xácara da Embarcação», com algumas variações a nível da estrofação, e da «Xácara de D. Sebastião», em forma de romance novo), evidenciam uma fusão genológica de natureza erudita. Nas «Cantigas» e nos demais textos de similar constituição, mas titulados de modo particular («Minha Tia Marianinha» e «A José da Lata, Cantador e Pastor da Ilha Terceira»), o lirismo sobrepõe-se à narração, que aparece apenas em repentinos fragmentos. O cuidado no tratamento das figuras humanas que se entranham na mitopoética nemesiana, referidas pelo nome próprio ou equivalente, decorre da atenção concedida à tematização dos ambientes familiar e de camaradagem gravados na memória saudosa. «Minha Tia Marianinha» é, a esse respeito, um poema lapidar, comovente pela sinceridade com que o poeta relata passagens da sua biografia, muito ligadas a essa personagem-pessoa já falecida. Poema circular, arquitectado na repetição enfática do antropónimo, joga com sonoridades robustas e alternâncias microfonéticas (a fechada aguda [i] e a semi-fechada [?]), estas visíveis sobretudo no verso «Minha Tia Marianina», o primeiro na maioria dos quartetos, cadência às vezes extensível ao resto do poema: «Minha tia Marianina,/ Pequeninha, pequenininha.../ Nome que digo mil vezes:/ Marianina! Marianina!» (Nemésio, 1989^a: 361).

No mesmo alinhamento de poesia convivial, encontramos poemas cujos títulos, indicativos de posse afectiva, reenviam de imediato para afectos bem cavados no íntimo da alma do poeta. De composição em composição – «Cantigas à porta da botica», «Cantigas aos meus», «Cantigas por alma de meu pai», «Cantigas às minhas primas» (ibid.: 321-323, 324-326, 327-330, 357-359) – adensa-se o elenco de «pessoas» celebradas e, de certa maneira, biografadas na poesia nemesiana, processo insinuado pelos antropónimos, ponto de partida para uma estética que se pretende visualidade de heranças vivenciais.

Nas «Cantigas de Pastores», ressei a adesão funda ao mundo rural, transmutado em território idílico pelo olhar distante mas apaixonado de um enunciador que, desdobrando-se em sujeito plural num processo de interiorização que firma a individualidade poética de Nemésio, descreve o seu quotidiano ao lado dos animais que lhe garantem o sustento: «Fui criada com bezerras,/ Costumadinha com bois:/ O pior foram as farpas/ Que me vieram depois». A comparação entre um passado sereno e um presente de desilusões («Nasci na Criação Verde,/ Fui abelhinha de mel,/ Criei-me com leite puro:/ Agora bebo só fel») leva um dos sujeitos poéticos a irmanar-se ao gado, em desfavor das «pessoas»: «Não me comparo às pessoas,/ Que são ruins e velhacas:/ Criei-me no Escampadoiro,/ Antes me quero com vacas» (ibid.: 398). Os dois últimos quartetos aparecem como um grito incontido, exercício de libertação que procura exorcizar a angústia existencial de um poeta acometido pelas memórias da infância e da ilha, tempo e espaço vistos por Nemésio como paradigmas morais perdidos: «Ó matos, dai-me sossego!/ Ó chocalhos, companhia!/ Fui amarradinha à estaca,/ Puxaram de mais –

parti-a.// Esfolem-me um boi depressa,/ Haja quem mo cerque e aguento,/ Que me quero amortalhar/ Na sua pele ainda quente! (ibid.: 399-400)

A temática social, com conotações ideológicas, também assalta a preocupação do poeta, a recordar a ainda avultada produção dos nossos poetas populares do Sul, executantes da consciência colectiva, que, através deles, se proclama voz. As «Cantigas ao Campo das Lajes», enunciadas a duas vozes, uma feminina e outra masculina, num discurso coloquial, impregnado de regionalismos e pseudocorruptelas, representam esse núcleo, valorizado pela dimensão humana do amor e da afectividade: «Acordei. A minha ergueu-se./ Foi logo direita ò berço./ Agasalhou o menino,/ Pegou nas contas do terço.// Quem casa nas Lajes campa,/ Na Ribeirinha também:/ Braba mulher esta minha!/ Que linda cara que tem!» (ibid.: 314). Dá-se aqui expressão ao medo e perplexidade que a instalação e as actividades da Base Militar das Lajes provocaram numa comunidade afeita ao convívio com a terra e o alimento que ela fornece: «Tanto caga-fogo de alto!/ Tanto bidom, tanto prigo!/ Cimento não dá pão alvo/ Como dava o nosso trigo» (ibid.: 314). O que persiste nesta *história* é a inquietação humanista de um *eu* que revisita amiúde a sua Ilha pela presentificação viabilizada pela escrita, viagem através da qual o poeta regenera o seu mundo, estilhaçado pelo desterro que significa a ausência desse espaço insular. A ilha que é, como tem sido demonstrado por vários críticos, o território predilecto da poesia nemesiana, notadamente aquele que mais lhe despertou o «instinto territorial» a que alude Arnaldo Saraiva (Saraiva, 1998: 216). Essa alquimia telúrica, ligada aos efeitos desencadeados no *eu* pela temporalidade e pelo chamamento familiar e comunitário, está na origem das «Cantigas à Ilha Terceira, à Cidade, à Praia, e aos Montes», poema que, nos seus 42 quartetos, acumula louvores à comunidade, às pessoas, às festividades, à religiosidade popular, num registo eufórico, alucinante, antecipado pelos topónimos do título e convocado por procedimentos estilísticos de intensificação (anáforas, enumerações, repetições, exclamações, dicotomias, invocações), metáforas e imagens peculiares: «Ó Angra da fidalguia/ E da procissão do Triunfo!/ Em amores puxei-lhe espadas,/ Ganhou-me a dama do trunfo» e (Nemésio, 1989^a: 275).

O grupo de substância mais erudita intitula-se «Cantigas de Amigo ao Pinheiro». É composto por uma sequência de oito quartetos que transfiguram a medieval cantiga de amigo transferindo-a para uma forma rítmica popular, cujos nódulos são o amor, o pinheiro e seus cognatos («pinhinhas», «pinheirinho», «pinho», «pinhal», «pinha»), consubstanciados numa atmosfera bucólica, rural, religiosa: «Ó pinheirinho da ermida,/ Dois galhos e um tronco escuro,/ És o missal do meu bem:/ Firme ser por ti lhe juro» (ibid.: 403). O diálogo com as raízes nacionais da poesia portuguesa, declarado no título e logo insinuado com subtileza, sincronizado também, e sobretudo, com a estilística e os conteúdos da poesia oral contemporânea, atinge a sua frequência mais modelada no primeiro verso do penúltimo quarteto: «Ó pinha do verde ramo,/ De olhos

tenrinhos, fechados:/ Não os abras, que os abertos/ Chamam-se desenganados» (ibid.: 404). Num jogo de reconhecimentos a três vozes – a da cantiga de amigo, a da poesia oral insular e a sua própria voz, mais adivinhada do que ouvida –, Nemésio escreve sobre escritas precedentes, opera uma fecunda visitação intertextual de textos supostamente incomunicantes.

O perfil narrativo-dramático prepondera nas três «Xácaras» e em «A Filha do Assassino», esta última herdeira muito próxima das cantigas narrativas que correm ainda na tradição oral portuguesa. A herança mede-se desde logo pela temática truculenta, pela fórmula apelativa de começo («Houve um crime nesta rua,/ Uma morte sem perdão», ibid.: 393), pela precipitação trágica e dramática, que privilegia o substantivo e o verbo em detrimento do adjetivo, culminante numa fórmula final de advertência («Lenha, não tornes a arder!/ Água, não me enchas a bilha!/ Ai de quem bota a perder/ Mãe velha, mulher e filha!», ibid.: 395), e pelo estilo difemístico, cru («Tem moscas nas ouvideiras,/ Lombrigas de palmo tem;/ Nem as partes guarda inteiras/ E a mioleira também!», ibid.: 395), decalcado da linguagem comum, traços suficientes para muitos enquadrarem este poema no âmbito da não-poesia, se surgisse descontextualizado. Apesar disso, a arte poética, não raramente precária nesta espécie textual, beneficia da prática de um enunciador experimentado, que não vacila na correcção métrica e na regularidade a que submete a estrutura rimática, polirrímica, patente na tipologia de «cantiga quadrada», e no tipo de rima final, invariavelmente consoante.

A «Xácara de Rosa e Narciso» partilha dos dispositivos básicos da cantiga narrativa sinalizados no poema anterior, mas neste texto a preocupação com a atestação de veracidade – uma das regras fundamentais da literatura volante – é explicitada pelas interpelações do narrador ao leitor/ouvinte («Senhores, eu quero contar/ Uma história verdadeira», ibid.: 383) e pelos comentários com que vai matizando e credenciando o relato: «Erguei-vos, covas da rua!/ Abaixai-vos, flores da terra!/ No caso não houve mortes,/ Mas foi pior do que a guerra» (ibid.: 383). A abundância de desvios à norma linguística («causo», «pundurada», «crianças», «piscoço», etc.) registam e caracterizam o quotidiano humilde, autêntico, alterado por um sucesso amoroso com golpes de sobrenatural, que também ocorrem nas histórias das folhas volantes e dos folhetos (na *História de João de Calais*, por exemplo): «A maçã era de fogo,/ Como as que a cegos se dão:/ Lá comeram as metades,/ Cuidando que eram de pão.// Vê-los daquela maneira,/ Oh que dor de alma, Jasus!/ Dois braços de trepadeira/ No tirante de uma cruz!» (ibid.: 387). O final tem muito do maravilhoso das lendas tradicionais que narram amores infelizes, saldados em desfechos que eternizam a insolúvel união-desunião dos amantes: «Mas não há sinais dobrados,/ Que o caso não foi de morte;/ Há só um risco que diz:/ “Eu sou a Estrela do Norte”.// Para que a navegação,/ Que ao lado dela passar,/ Salve àqueles que bem se querem,/ Mais que terra, céu e mar» (ibid.: 388).

Nas suas 24 estrofes, a «Xácara da Embarcação», no episódio individual que estreita, condensa os dramas humanos com que o vórtice da emigração castiga a comunidade insular, perspectivados por um sujeito feminino que fala («Que eu sou donzela esquecida», *ibid.*: 391), determinado e consciente do seu papel na construção do seu percurso de vida: «Já casei seis corpetes/ Com meu dedal de oiro fino,/ Afiei cinco floretes/ Para bordar o meu destino» (*ibid.*: 389). De compleição mais lírica do que narrativa, apesar da história delimitada nas três primeiras estrofes («Já passou o carcamano,/ Já o limoeiro floriu;/ Tive carta do meu mano,/ Com selo de Floriano,/ Em direitura, do Rio», *ibid.*: 389) – quintilhas heptassilábicas, disciplinadas no mesmo delineamento rimático, embora com terminações distintas: *abaab* –, a obra flui depois, em quartetos quadrados, no intento da negação da partida da ilha, que o verso «Não embarco, não embarco», várias vezes reiterado, ou outros equivalentes («Não embarco, não navego», «Não embarco, não bolino», *ibid.*: 391), cadenciam em jeito de obsessiva litania. Desse pressuposto erguem-se os dois eixos inconciliáveis que vertebram o poema, coberto por um véu entretecido de discernimentos algo abstractos ou projectivos sobre o amor («Não embarco, não embarco!/ Minha sorte não é o mar!/ Mandei enfeitar um arco/ Com buxos da Cruz do Marco/ Para quando me eu casar», *ibid.*: 389): o apego ao solo natal e a aversão no que diz respeito ao embarque, forças inversas que justificam argumentos dispostos com precisão cirúrgica e sagacidade, a coberto de uma estética astuciosamente simples. A primeira ordem de ideias acolhe raciocínios de natureza psicossomática ou antropológica («Não embarco, tenho pena;/ Sou rosa, posso murchar;/ Criei-me desde pequena/ Dentro das furnas do mar», *ibid.*: 390), que podem firmar-se em incisões de ironia e metáforas infaustas: «Não embarco, não embarco,/ Que perdi o passaporte!/ O meu caixão é o meu barco/ No dia da minha morte» (*ibid.*: 390); a segunda impregna-se de medos do desconhecido («Ó maré cheia da América,/ Buzina do vapor ROMA!/ Criar as filhas com perca,/ Pra que o mar tudo lhes coma!», *ibid.*: 391), antecipações ou certezas de insucesso («Ó mastro do alto arvoredos,/ Facheiro dos que se vão/ Como os ladrões ao degredo/ Ganhar a côdea de pão!», *ibid.*: 391) e superstições desenhadas com rigor narrativo e pictural («Não embarco! Os marinheiros/ São demoinos, gente não:/ Enforcam os passageiros/ Numa trave do porão», *ibid.*: 391). Os cruzamentos intertextuais que atravessam este poema, oriundos em especial dos cancioneiros lírico e narrativo, são ainda enriquecidos por uma voz – transformada mas ainda nítida – que nos chega da *Nau Catrineta*, sequente à estrofe supracitada: «Ó piloto alto nas botas,/ Vigia do laranjal,/ Vê se avistas as gaiotas/ Das Ilhas de Portugal!» (*ibid.*: 391).

Submetida a uma estetização elaborada que a aproxima mais dos romances em verso do que das cantigas narrativas, a «Xácara de D. Sebastião» (*ibid.*: 379-382) é a peça mais refulgente do género e do livro a que pertence. Dispõe da configuração de romance novo, mais um a somar, portanto, aos cerca de treze de lavra nemesiana,

definidos e contabilizados por João David Pinto Correia (Correia, 1998: 42). Pelo aprendizado adquirido nos romances tradicionais, essa forma consegue um equilíbrio entre o alinhamento da poesia moderna e o que vem da poética tradicional. O célere corrimento versicular intima o leitor a uma participação intensa, para preenchimento dos espaços vazios deixados na narrativa poética pela economia de meios expressivos, que não obsta, contudo, à assunção da mestria estetizante do autor. A um tema elevado – a Batalha de Alcácer Quibir, o desaparecimento de D. Sebastião e a irrupção do mito sebástico, aliás notado na conclusão do poema, em tom pessoal desalentado («Quem nem morte, nem caipora,/ Nem o luto do gajeiro,/ Nem sangue seco de espora/ Nos livram do nevoeiro», Nemésio, 1989^a: 382) – corresponde uma linguagem sóbria, vertida no cinzelamento minucioso e ornamentado dos versos. Essa força artística pode medir-se pela perfeição da retórica e da estilística de que este texto se mune – sem dúvida o momento mais alto de *Festa Redonda* a esse nível –, ficando como o poema mais aristocratizante da área de influência desta singular poética nemesiana, quer em *Festa Redonda*, quer na globalidade da obra em verso de Vitorino Nemésio. Nos seus 108 versos heptassilábicos, todavia, em estrutura polirrímica (no que não contraria a tradição romancística portuguesa, com inúmeros romances a adoptarem esta sequência rimática, em vez da *laisse* monórrima, mais comum nos romances espanhóis), este poema não nega a sua umbilical filiação na tradição oral, através de traços tão elementares como a fórmula de começo («Lá vem D. Sebastião») ou a contaminação com outros romances, proporcionada por expressões formulísticas, das quais «Areias de Portugal» (da afamada *Nau Catrineta*) constitui o exemplo mais apreciável.

O léxico medievalizante, erudito, como «borzeguim», «murzelo», «xairel», «tredo», «urca» ou «albornozes», os cromatismos sonoros, sinestésicos, instaurados pelo vocabulário garrido, dinâmico, solicitado, por exemplo, pelo imperativo de uma certa delonga na descrição de D. Sebastião, numa acumulação de adjetivos pouco usual nos romances em verso («Veste gibão carmesim/ E joelheira de prata,/ É de ferro o borzeguim/ Que o seu murzelo acicata» ou «Vem triste, desaustinado,/ Já senhor do seu papel;/ Magrinho, inteiro, espigado,/ Bem se vê que ainda é donzel», *ibid.*: 379), são vectores que conferem a este texto uma sumptuosidade inédita no contexto de *Festa Redonda*. O ágil manuseamento dos códigos e das técnicas dos romances novos e tradicionais mais refinados presta-se aqui a uma sólida consciência autotélica de poesia, que busca a sua sublimidade no contacto explícito com o real, mais concretamente no que ele encerra de grandioso. O discurso de um rei à partida derrotado mas consciente da excelência do seu esforço simbólico dilucida essa tendência: «“Terras de Espanha cativa,/ Areias de Portugal,/ Deixai que a minha alma viva/ Fora do corpo mortal!/ Rendei os vossos espíritos/ No sangue da areia quente!/ Não quero prantos nem gritos,/ Rei forte faz forte a gente!”» (*ibid.*: 381).

Voz original é ainda a que concretiza «Avé, Maria! (Loas a Nossa Senhora)», cuja

tessitura transparente abriga um arrebatamento religioso em expansão vertiginosa ao longo do poema. Também nestes louvores Nemésio – confrontado com um tema delicado como é celebrar a Virgem – enveredou por uma maior exigência rimática (*abab*, nos 22 quartetos) e estrutural, ao contemplar uma setilha no início e uma sextilha que antecede os sete últimos quartetos, ou mesmo uma oitava, apesar de dividida graficamente em dois quartetos (vv. 40-47), que apenas em articulação constituem uma unidade sintáctico-semântica. O metaforismo inventivo, que vem desdobrar em espiral as múltiplas feições da Virgem, é o recurso que mais concorre para a obstrução da monotonia que poderia afectar este poema. O deslumbramento do sujeito pelo objecto cantado aparece por vezes cifrado em sucessões de metáforas que exploram isotopias positivas («Senhora da Boa Viagem,/ Madrinha dos pescadores,/ Luz do Sol, vela de neve,/ Rede alva, jarra de flores!», *ibid.*: 376); metáforas que não raro se engendram por contiguidade, originando uma abertura imagética que descobre sentidos inusitados, marítimos, neste caso: «À hora da minha morte,/ Ó Maria, maré mansa,/ Rebenta na minha sorte,/ Refresca a minha esperança» (*ibid.*: 378). Numa linguagem que deriva para um subtil campo analógico, vários quartetos ostentam uma curiosa estranheza («Pois então, se Deus tomou/ Barro de Ti, suor e medo,/ Não caiu? Não brincou?/ Tentação, só no rochedo?», *ibid.*: 378), momentos de perturbação que partem do poderoso movimento golpeante e de síntese dos quatro versos. A Virgem é interlocutora silenciosa que desce do seu trono divino para conviver com a miséria da condição humana («Ó Mãe do Céu, ó Rainha!/ Tu, que não pesas nem julgas/ O prove que chega ao Céu,/ Lava-lhe a sua roupinha/ Toda picada das pulgas,/ Que ainda enjoa a enxarê!», *ibid.*: 377). Ouve as confissões de um *eu* que a convoca com contumácia religiosa (atente-se nos deícticos de segunda pessoa, nas invocações e nos pedidos constantes), lhe dirige promessas («Eu Te prometo sardinha», *ibid.*: 378), recebe confissões e pedidos directos ou implícitos («Eu cheiro ao enxofre do crime,/ Ao alcatrão do pecado:/ Se me batesse com vime/ Ficava brando, sarado», *ibid.*: 378), irmanando-a, ainda, à Natureza envolvente, numa belíssima visão-retrato panteísta em jeito de absoluta ubiquidade: «Pedra de musgo molhado,/ Espinho de limoeiro,/ Coral do fundo parado/ Do nosso mar verdadeiro!» (*ibid.*: 376).

Vemos, deste modo, como Nemésio se serve de um longo sistema de referências extratextuais, para perseguir objectivos que ultrapassam a mera descrição de paisagens naturais ou de quadros humanos. A transcendentalidade que ressoa nestes poemas parte das impressões exaladas face a esses cenários, da recordação de entes queridos perdidos, do mosaico de episódios e ideias que desenham o *ser* celebrante do milagre da vida, que se reinstituí através do sistema experiencial e vivencial constituído pela sua poesia.

Festa Redonda inclui, pois, poemas que não podem ser considerados menores ou periféricos no conjunto da variada obra poética de Vitorino Nemésio, que aliou habilmente, originalmente, o jogral com o trovador, quer dizer, o «poeta de extracção

popular, aquele que ora canta como o povo ora diante dele se exhibe na sua arte de pelotiqueiro» e o «poeta aristocrático, aquele que aprende com os mestres de fora os requintes e os labores de uma espécie de genial virtuosismo». De tal modo que «O que nele é popular eleva-se a aristocrático» (Simões, 1999: 112). Ressalvando o que não se aplica a Vitorino Nemésio – a exibição, se a tomarmos no sentido de ostentação de vaidade ou superioridade intelectual, ele que soube cumprir, como poucos até hoje em Portugal, objectivos de educação nacional, visíveis em rubricas que assinou na imprensa, na rádio e na televisão, nesta última modalidade com o programa «Se bem me Lembro» a atingir elevados níveis de audiência –, ressalvando o que não se aplica a Nemésio, dizíamos, poder-se-á bem dizer que neste poeta a produção popularizante ascende de uma simbiose secreta e intransmissível entre os chamamentos de um poeta-colectivo, de rua ou de feira, de viva voz, e os impulsos de criação solitária de um poeta-indivíduo cultíssimo.

Da funda conexão de um poeta com o seu tempo e a sua terra-mãe insular emerge uma poesia singular – açoriana pelo vínculo infrangível à sua Ilha, mas nem por isso menos universal, pois que percorrida por unidades ou sequências imagéticas e isotopias que dizem respeito a todo o ser humano. O mundo do poeta constrói-se sobretudo através do e para o próprio verbo, o seu ambiente de eleição – «palavras, terra onde moro» (Nemésio, 1989^a: 205) –, bem delineado na génese de um mundo simultaneamente real e simulacro, erguido a partir de uma arte poética aparentemente menor, actualizada em obras de arquitectura breve e económicas em recursos retóricos, mas que não desmerecem estes versos nemesianos, espécie de poéticobiografia: «Mas dos anos de ver, pensar durando/ Retiro uma moeda de nada,/ Fruto do meu suor, e pago o pão que se me deve,/ Compro o silêncio que se me deve/ Por ter cumprido a palavra,/ Trabalhado nas palavras» (Nemésio, 1989^b: 634). Obra portadora de uma infraestrutura humana, filosófica e religiosa que intensamente a determina, *Festa Redonda* conforma, de certa maneira, uma biografia poética a várias vozes, ao mesmo tempo auto e hetero-autoral, pessoal e anónima, sem nunca perder a caligrafia nemesiana.

Tornou-se já um lugar-comum a afirmação de que a coerência do eu-lírico nemesiano não é incompatível com a espantosa e complexa diversidade que marca a obra do poeta, provindo da heterogénea verticalidade dessa figuração do sujeito o timbre unificador da sua poesia e a manutenção das temáticas basilares. A visão original do poeta, conjugada com as tendências da arte moderna, transforma a matriz e a inspiração dos temas e das formas populares num processo de metamorfose inventiva. O produto é uma poesia mergulhada no mundo concreto, mas dele libertada pela introdução das experiências subjectivas do autor, mediatizadas e articuladas pela sua linguagem individual. A obra de que aqui nos ocupámos fascina, antes de mais, pela virtuosidade da recriação de um enunciador popular (à falta de um epíteto mais adequado), obreiro e intérprete de poemas regionais, locais, mas conjuntamente universais, pela voz emocionada, pelos conceitos em forma de canto. Selo poético de sinceridade é a mistura espiriforme, com frequência indestrinçável, entre tradição

literária e tradição folclórica, disseminada praticamente por toda a sua obra poética, culminando em *Festa Redonda*, cuja abordagem atenta poderá ser um sério contributo para a reavaliação de Nemésio no seu todo. O poeta dá-nos a conhecer o seu mundo, que é também o nosso, plasmado pelo milagre da linguagem que só os grandes escritores sabem modelizar, um mundo não raro íntimo, subterrâneo, que ainda não conhecíamos nem vislumbrávamos.

Bibliografia

- BELCHIOR, Maria de Lourdes (1981). «*Festa Redonda e Sapateia Açoriana: testemunhos da tradição*». *Revista Lusitana – Nova Série* 1, 19-26.
- BERRINI, Beatriz (1998). «Nemésio e a rosa». In PIRES, António Manuel Machado, GARCIA, José Martins, GOUVEIA, Margarida e MACHADO, Urbano Bettencourt (coord.). *Nemésio – Vinte Anos Depois*. Actas do Colóquio Internacional (Ponta Delgada, 18-21 de Fevereiro de 1998). Lisboa / Ponta Delgada: Edições Cosmos / Seminário Internacional de Estudos Nemesianos, 25-36.
- COELHO, Jacinto do Prado (1994). «Estrutura e temática das quadras “populares” de Fernando Pessoa». In PESSOA, Fernando. *Quadras ao Gosto Popular*. 6.^a edição. Lisboa: Edições Ática, 19-34.
- CORREIA, João David Pinto (1998). «Voz e povo na poesia de Vitorino Nemésio». In PIRES, António Manuel Machado, GARCIA, José Martins, GOUVEIA, Margarida e MACHADO, Urbano Bettencourt (coord.). *Nemésio – Vinte Anos Depois*. Actas do Colóquio Internacional (Ponta Delgada, 18-21 de Fevereiro de 1998). Lisboa / Ponta Delgada: Edições Cosmos / Seminário Internacional de Estudos Nemesianos, 37-52.
- FREIRE, Luísa (1999). «A quadra popularizante – Fernando Pessoa». In *O Feitiço da Quadra*. Lisboa: Vega, 151-186.
- GALHOZ, Maria Aliete (1988). «Romances vulgares e cantigas narrativas: classificação, temas e características». In *Romanceiro Popular Português II – Romances Religiosos e Orações Narrativas. Romances Vulgares e Cantigas Narrativas*. Lisboa: INIC e Centro de Estudos Geográficos, XXXV-XL.
- (2001). «O intertexto etnográfico em “Lusitânia no Bairro Latino”, poema do *Só* de António Nobre». In Paula Morão (org.). *António Nobre em Contexto*. Actas do Colóquio realizado a 13 e 14 de Dezembro de 2000. Biblioteca Nacional / Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (org.). Lisboa: Edições Colibri e Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 83-93.
- GARCIA, José Martins (1988). *Vitorino Nemésio: À Luz do Verbo*. Lisboa: Vega.
- LACERDA, Alberto de (1950, 15 de Fevereiro). «*Festa Redonda* de Vitorino Nemésio». In *Távola Redonda*, fasc. 3.

- LEMOS, Ester de (1978). «Popularismo». In COELHO, Jacinto do Prado (dir.). *Dicionário de Literatura*. 3.º vol., 3.ª edição. Porto: Figueirinhas, 842-843.
- LIND, Georg Rudolf (1994). «Prefácio». In PESSOA, Fernando. *Quadras ao Gosto Popular*. 6.ª edição. Lisboa: Edições Ática, 11-17.
- LOPES, Óscar (1987). «Linhas de força na poesia de Nemésio». In *Entre Fialho e Nemésio – Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea II*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 768-784.
- MARQUES, José Joaquim Dias (1987). «Une ballade gothique anglaise dans la tradition orale du Trás-os-Montes». In AA. VV. *Littérature Orale Traditionnelle Populaire*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 257-299.
- (2001). «A canção narrativa portuguesa *Regresso do Noivo* e a sua fonte alemã». *Brigantia XXI*, 1-2, 53-67.
- MORNA, Fátima Freitas (1989). «Prefácio». In Vitorino Nemésio, *Obras Completas I: Poesia*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, XI-XXVI.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1987). *O Essencial sobre Vitorino Nemésio*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1992). «Editorial». In *Boletim Cultural VII*, 7 (dedicado a «Vitorino Nemésio. O Poeta e o Ficcionalista»). Lisboa: Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, 3-4.
- NEMÉSIO, Vitorino (1986). «Da poesia» (1961). In *Poesia (1935-1940)*. Venda Nova: Bertrand Editora, 11-21.
- (1989^a). *Obras Completas I: Poesia*. Prefácio, organização e fixação de texto de Fátima Freitas Morna. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1989^b). *Obras Completas II: Poesia*. Prefácio, organização e fixação de texto de Fátima Freitas Morna. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1997). «O cancionero popular». In *Obras Completas XVII: Conhecimento de Poesia*. 3.ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 53-57.
- NOGUEIRA, Carlos (1996). *Cancioneiro Popular de Baião I*. Baião: Cooperativa Cultural de Baião – Fonte do Mel.
- (1997). «A estética oral e popular na poesia de Carlos Drummond de Andrade». *Revista Internacional de Língua Portuguesa* 17. Lisboa: Associação das Universidades de Língua Portuguesa, 100-114.
- PAVÃO JÚNIOR, José de Almeida (1981). *Popular e Popularizante*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.
- (1995). «Cortes-Rodrigues, poeta popularizante». In *Páginas Revividas – Ensaios e Outros Escritos*. Ponta Delgada: Jornal de Cultura, 39-52.
- SARAIVA, Arnaldo (1998). «O território e o extraterritório na poesia de Vitorino Nemésio». In PIRES, António Manuel Machado, GARCIA, José Martins, GOUVEIA, Margarida e MACHADO, Urbano Bettencourt (coord.). *Nemésio – Vinte Anos Depois*. Actas do Colóquio Internacional (Ponta Delgada, 18-21 de Fevereiro de 1998). Lisboa / Ponta Delgada: Edições Cosmos / Seminário Internacional de Estudos Nemesianos, 215-222.

- SIMÕES, João Gaspar (1999). «Vitorino Nemésio – *Nem Toda a Noite a Vida*». In *Crítica II – Poetas Contemporâneos (1938 – 1961)*. Tomo I. 2.^a edição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 107-112.
- ONG, Walter J. (1995). *Orality & Literacy – The Technologizing of the Word*. 5^a edição. London and New York: Routledge.

Resumo: Abordamos neste artigo a poesia de *Festa Redonda*, que, radicada nas fontes remotas da iniciação humana e literária de Vitorino Nemésio – quadras e outros géneros literários orais, com os quais conviveu desde a infância –, é uma espécie de macrodiscurso festivo que o acompanhará enquanto poeta de expressão e de conteúdos múltiplos e versáteis.

Abstract: In this article we analyse the poetry included in Vitorino Nemésio's *Festa Redonda*. Deeply rooted in the remote sources of Nemésio's human and literary initiation – namely popular quatrains and other oral literary genres the author was in contact with as child – this poetry is a kind of festive discourse that will accompany him as a poet of multiple and versatile expression and content.