

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Karen Cristina Bonatto

**O QUE “POUCOS SABEM SENTIR”: A CONTRIBUIÇÃO DE ANTÓNIO ALEIXO  
PARA UMA POÉTICA POPULAR**

PORTO ALEGRE

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURAS PORTUGUESA E LUSO-AFRICANAS  
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA

**O QUE “POUCOS SABEM SENTIR”: A CONTRIBUIÇÃO DE ANTÓNIO ALEIXO  
PARA UMA POÉTICA POPULAR**

KAREN CRISTINA BONATTO

ORIENTADORA: PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. ANA LÚCIA LIBERATO TETTAMANZY

Dissertação de Mestrado em Literaturas Portuguesa e Luso-africanas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2015

### CIP - Catalogação na Publicação

Bonatto, Karen Cristina

O que "poucos sabem sentir": a contribuição de  
Antônio Aleixo para uma poética popular / Karen  
Cristina Bonatto. -- 2015.  
119 f.

Orientador: Ana Lúcia Liberato Tettamanzy.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Cultura popular. 2. Antônio Aleixo. 3. Poesia  
portuguesa. 4. Identidade nacional. I. Liberato  
Tettamanzy, Ana Lúcia, orient. II. Título.

*In memoriam* de Regina Teresinha Bonatto

## AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Nilton, por toda sua garra e superação, por todo o suporte recebido, pelo amor e pelo exemplo a ser seguido. Por suas histórias... que siga contando-as por muito tempo mais. Pai, te amo muito!

À minha mãe, Rosângela, pela preocupação e pelo amor incondicional que sempre teve por mim, por estar sempre presente e por todos os conselhos e ensinamentos. Por ser, além de minha mãe, minha melhor amiga. Mãe, te amo muito!

Ao meu noivo, Eduardo, por todo amor e carinho, por me fazer tão feliz! Pela paciência, por acreditar em mim e, por isso, sempre me incentivar. E não posso deixar de agradecer pelas inúmeras caronas à biblioteca, à UFRGS, enfim, por fazer tudo que estava ao seu alcance para me auxiliar na produção deste trabalho. És o amor da minha vida!

Aos meus irmãos, Cristian, Alexandre, Marcos e Rafael pela parceria, pela preocupação e pelo amor. Vocês são fundamentais em minha vida.

À minha doce afilhada, Laís, por fazer os meus dias mais felizes.

Às minhas queridas cunhadas, Aline, Fernanda e Vanessa pelo apoio. Um obrigada especial à Aline, por todo carinho, pelas conversas e pelo incansável incentivo.

A todos os amigos, por entenderem minhas loucuras e minha ausência, por me darem suporte sempre que precisei.

À minha orientadora, Ana Tettamanzy, por tudo, tudo mesmo! Por me acolher, por me auxiliar e, principalmente, por me encantar com sua contagiante forma de enxergar a vida.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por me acolher durante todos esses anos de graduação e mestrado. Por possibilitar um ensino gratuito e de qualidade. Por realizar tantos sonhos!

Ao CNPq, pela bolsa concedida nesses dois anos de pesquisa.

*Só a Arte tem o poder  
De a todos nós transmitir  
O que todos podem ver,  
Mas poucos sabem sentir.*

(António Aleixo)

## RESUMO

O poeta António Aleixo (1899 – 1949), cauteleiro, pastor de rebanhos, tecelão, cantor de feira, entre outras tantas profissões, é um poeta português digno da atenção de todos aqueles que se interessam por poesia. Apesar de pouco letrado, seus poemas possuíam uma sabedoria empírica. Através de sua experiência de vida, Aleixo criava as mais diversas quadras, que continham a "voz do povo". Durante a ditadura salazarista (que durou de meados de 1930 até a Revolução dos Cravos em 1974), Portugal passou por um período muito delicado, sofreu atrasos econômicos e sociais devido à visão ultrapassada de Salazar. Foi nessa época que Aleixo compôs seus poemas e, por ser um poeta popular, com repercussão mais contida, teve o privilégio de não ser barrado pela censura. O objetivo deste trabalho é analisar as quadras de Aleixo tendo em vista o contexto sócio-histórico-cultural em que o autor está inserido e a complexidade das relações que se dão entre os conceitos de cultura popular, tradição oral e identidade. Além disso, serão abordados os possíveis diálogos entre a obra de Aleixo e as de dois outros poetas portugueses: Gonçalo Annes Bandarra (1500 – 1556?) e Fernando Pessoa (1888 – 1935). O trabalho propõe ainda um diálogo com autores que refletem de forma crítica sobre as concepções e os estudos relativos à identidade e à cultura popular, como Renato Ortiz, Adolfo Colombres e Boaventura de Souza Santos.

**Palavras-chave:** Cultura popular. António Aleixo. Poesia portuguesa. Identidade nacional

## ABSTRACT

The lottery-ticket seller, shepherd, weaver, fair singer and poet António Aleixo (1899 – 1949), among several other professions, is a Portuguese poet who is worth attention from all those interested in poetry. Despite his lack of literacy, his poems owned an empirical wisdom. Through his life experience, Aleixo built the most diverse quartos, which contained “the voice of the people”. Under the dictatorship of António de Oliveira Salazar (which lasted from the 1930s until the Carnation Revolution in 1974), Portugal went through a very fragile period and suffered economic and social delays due to Salazar’s obsolete view. That was the time in which Aleixo composed his poems and, by being a very popular poet (with a restrained repercussion), he had the privilege of not being barred by the censorship. The aim of this research is to analyze the quartos from Aleixo considering the socio-historical-cultural context in which the author is inserted and the complexity of the relations that happen among the concepts of popular culture, oral tradition and identity. In addition to that, an approach will be developed between Aleixo’s work and two other Portuguese poets: Gonçalo Annes Bandarra (1500 – 1556) and Fernando Pessoa (1888 – 1935). The research also proposes an analysis of the authors who reflect the concepts and the studies related to identity and popular culture from a critical view, like Renato Ortiz, Adolfo Colombres and Boaventura de Souza Santos.

**Key-words:** Popular culture. António Aleixo. Portuguese poetry. National identity

## SUMÁRIO

<b>1 PARA COMEÇAR, HISTÓRIAS DE HOMENS SIMPLES</b> .....	11
<b>2 DA BIOGRAFIA AO CONTEXTO, UMA VIDA QUE SE FAZ POÉTICA E POLÍTICA</b> .....	17
2.1 APRESENTANDO ANTÓNIO ALEIXO .....	17
2.2. SALAZARISMO E CULTURA POPULAR: UMA ASSOCIAÇÃO INCONVENIENTE.....	30
<b>2.2.1 A fabricação da identidade portuguesa</b> .....	30
<b>2.2.2 Em mares já navegados</b> .....	35
<b>2.2.3 A cultura popular no Estado Novo</b> .....	38
2.3 POR NOVOS CAMINHOS .....	44
<b>2.3.1 Cultura Popular e Cultura de massa</b> .....	46
<b>2.3.2 A cultura popular como lugar de resistência e reflexão</b> .....	50
<b>3 ENFIM, AS QUADRAS!</b> .....	54
3.1. FORMA POÉTICA: QUADRA .....	54
3.2. ORALIDADE.....	55
<b>3.2.1 Ditos e provérbios populares</b> .....	58
<b>3.2.2 Experiência vivida</b> .....	62
<b>3.2.3 Improvisos</b> .....	64
3.3 AS DENÚNCIAS DE ALEIXO COMO “RESPOSTA SOLIDÁRIA ÀS NECESSIDADES DO GRUPO” .....	69
3.4 UMA NOVA ESPERANÇA .....	78
<b>4 CONVERSAS PARALELAS</b> .....	80
4.1 GONÇALO ANNES BANDARRA: QUESTÕES BIOGRÁFICAS .....	81
<b>4.1.1 As trovas de Bandarra</b> .....	83
<b>4.1.2 Aleixo e Bandarra – aproximações possíveis</b> .....	89
4.2 FERNANDO PESSOA: QUESTÕES BIOGRÁFICAS .....	95
<b>4.2.1 As quadras de Pessoa</b> .....	97
<b>4.2.2 Aleixo e Pessoa – aproximações possíveis</b> .....	98
<b>5 “BREVÍARIO DE OBSERVAÇÃO DA VIDA E DOS HOMENS”</b> .....	104
REFERÊNCIAS .....	111
ANEXO A .....	115
ANEXO B .....	116

ANEXO C ..... 118

## 1 PARA COMEÇAR, HISTÓRIAS DE HOMENS SIMPLES

Durante minha graduação, encantei-me pelas práticas da voz ao conhecer tudo que existia de bom e produtivo ao ouvir o outro. Ouvir a experiência, a vivência do outro é um processo extremamente enriquecedor. Meu interesse pelas poéticas da voz surgiu quando cursei a disciplina “Literatura Oral Tradicional”, com a professora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, no ano de 2009. Depois de ler a produção de vários teóricos que tratam sobre o assunto, fui instruída a fazer um trabalho de campo: deveria escolher uma pessoa e ouvir suas histórias, gravando essas narrações e apresentando-as em aula. Pensei na hora em meu pai, Nilton Bonatto, já que sempre amei ouvir suas histórias. Foi uma oportunidade fantástica; pude aliar o prazer de ouvir meu pai com o estudo acadêmico, transformando o meu olhar a respeito de meu pai e de suas histórias. O vídeo gravado faz parte do DVD Narradores Oraís 2009, do Projeto “A vida reinventada: pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais”, e encontra-se no acervo digital da Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanas da UFRGS.

Mesmo depois de já ter finalizado o trabalho, continuei gravando as histórias do meu pai, principalmente em áudio, quando fazíamos viagens ou visitávamos parentes antigos. O interesse pelas narrativas orais foi aumentando com o tempo, e decidi então fazer meu Trabalho de Conclusão de Curso sobre o assunto<sup>1</sup>. Escolhi analisar as performances do meu pai para, de alguma maneira, registrar seu conhecimento e para valorizá-lo. Queria que mais pessoas pudessem conhecê-lo e ouvir tudo o que ele tem a dizer. Enfim, compartilhei com meus leitores o seu dom de contar histórias<sup>2</sup>.

A palavra, aqui no âmbito da voz, já foi a lei, já foi motivo de honra para o homem, já foi a base da sociedade. Após a invenção da escrita, ela foi perdendo a força. Ainda mais quando se trata do dizer poético, a voz cedeu espaço para a letra. Com o avanço tecnológico, a apreciação do poético passou a ser feita por meio de inúmeros recursos midiáticos, centrando o enfoque no novo, no moderno, de forma a tomar o espaço do homem, que quase não tem mais tempo para parar e ouvir o que

---

<sup>1</sup> *Aconteceu em Guaporé*: as performances de meu pai

<sup>2</sup> Imagens de sua performance constam no Anexo A deste trabalho.

outro tem a contar. As relações interpessoais tornaram-se, a meu ver, mecânicas demais; e esse contato com o outro é o que há de mais puro, de mais sublime nas manifestações orais.

Foi então que conheci o poeta António Aleixo. Em alguma de minhas conversas com minha orientadora, surgiu o nome desse ilustre poeta popular português. E a conexão com o meu pai logo veio à tona, um homem simples que usava a vida como inspiração para fazer suas performances. Ao ler a obra do poeta e conhecer um pouco mais de sua história, não tive dúvidas de que seria ele o sujeito de minha dissertação.

Acredito que foi justamente a performance de Aleixo o seu diferencial e o que conquistou o povo português. Além disso, ao pesquisar sobre ele, vi como é pouco estudado e deixado às margens do cânone português. Um dos objetivos desta dissertação é valorizar a poesia desse poeta e oportunizar que mais pessoas conheçam-no.

Falam pouco de António Aleixo as enciclopédias portuguesas. Significativamente pouco, se se atentar na forma renovada e ciclicamente entusiasmada como o nosso povo continua a conhecer, a citar e a cultivar o gosto pela sua obra. Uma obra ainda hoje, cinquenta anos depois de sua morte e cem sobre o seu nascimento, tida como única. (DUARTE, 1999, p. 11)

A literatura portuguesa possui uma característica bastante particular, um grande número de suas obras tenta entender e resgatar uma identidade autenticamente portuguesa, devido ao passado glorioso do império português. O período colonial foi intenso e duradouro, e, durante períodos de dominação, acontecem trocas e misturas. Culturas e saberes mesclam-se, as fronteiras entre o povo dominado e o povo dominador enfraquecem, causando um questionamento identitário nesses povos.

[...] a nossa história literária dos últimos cento e cinquenta anos (e se calhar todas as nossas outras <<histórias>>...) poderão receber desta ideia simples, a saber, que foi orientada ou subdeterminada consciente ou inconscientemente pela preocupação obsessiva de descobrir quem somos e o que somos como portugueses, uma arrumação tão legítima como a que consiste em organizá-la como caso particular (e em geral pouco relevante) da literatura ocidental. (LOURENÇO, 2000, p. 84)

Trabalhando com um poeta marginalizado pelo cânone português, por ser de origem popular, pretendo ressaltar a importância dessa cultura na literatura portuguesa e a importância das tradições e sabedorias orais expressas na obra de Aleixo. Proponho então um estudo da obra de Aleixo, refletindo sobre o contexto sócio-histórico-cultural em que o autor está inserido e discutindo sobre a cultura popular e o povo português da primeira metade do século XX. Pretendo analisar a complexidade das relações que se dão entre os conceitos de cultura popular, tradição oral e identidade. De sua obra, escolhi trabalhar com a coletânea *Este livro que vos deixo...*<sup>3</sup> (2000).

Mesmo reconhecido pelo povo, pelos intelectuais da época, enfim, por todos aqueles que tinham acesso a sua poesia e tendo as edições de seus livros rapidamente esgotadas, Aleixo é praticamente desconsiderado pelos estudos acadêmicos portugueses. Em Portugal, o biógrafo António Duarte foi um dos poucos que adotou Aleixo como sujeito de seu estudo. Por isso é tão citado nesta dissertação, por ser uma das poucas fontes de pesquisa sobre o poeta.

Robertson Frizero Barros, um estudante brasileiro, é o único universitário de que tive conhecimento a dedicar sua pesquisa acadêmica ao poeta popular. Em 2007, Barros publicou o artigo “Perdão, porque mal sei ler– apresentando António Aleixo, poeta popular português”, na revista eletrônica *Nau Literária*.

Nele, Barros (2007a) comentou como Aleixo é pouco estudado e apresentou brevemente a trajetória do poeta, trazendo algumas de suas quadras mais famosas. Escreveu sobre as intenções de Joaquim Magalhães, que compilou as quadras de Aleixo ainda em vida, pois, além de perceber a inquestionável qualidade poética do poeta popular, também queria ajudar o poeta e sua família, já que este vivia em situação extremamente precária.

Conta Magalhães em seu livro *Ao encontro de António Aleixo*, que sua intenção fora a de divulgar a poesia de Aleixo, que considerava digna de registro, mas também de ajudar, de alguma forma, o poeta que vivia em condições financeiras precárias para sustentar uma família numerosa – de esposa, dois filhos e quatro filhas, uma delas sofrendo de tuberculose em estágio avançado. (BARROS, 2007a, p. 3)

É assunto de seu artigo também o enorme sucesso que Aleixo conquistou entre o povo português.

---

<sup>3</sup> Publicada pela primeira vez em 1969.

Há uma curiosidade sobre a curta obra deixada por António Aleixo. Os três volumes publicados em vida – *Quando Começo a Cantar...*, *Intencionais* e o *Auto da Vida e da Morte* – esgotaram suas diversas edições; no aniversário de vinte anos da morte do poeta, em 1969 lançou-se o volume *Este livro que vos deixo...*, por esforço de Vitalino Aleixo, filho do poeta, e do professor Joaquim de Magalhães que, até o fim da vida, dedicou-se à divulgação da poesia de Aleixo. (BARROS, 2007a, p. 4)

Já em sua dissertação, intitulada *Diálogos de quatro séculos de autos portugueses: Aproximações entre o teatro de Gil Vicente (1465?-1537?) e os autos de António Aleixo (1899-1949)*, Robertson Barros (2007b) fez uma aproximação entre os autos escritos por Aleixo e o teatro vicentino. Ele comparou os textos dramáticos, analisando os elementos de composição de ambos.

Na introdução de sua dissertação, existe uma tentativa de definir e situar o conceito de literatura popular. Barros (2007b) iniciou seu trabalho afirmando que a cultura popular é deixada de lado pelos estudos acadêmicos, que priorizam os autores célebres e canônicos. O mesmo acontece com a literatura popular, que carece de estudos e encontra-se em um “labirinto conceitual”. Ele afirmou que a literatura popular pode ser entendida de três formas distintas.

Três grandes possibilidades de conceituação se apresentam: o discurso sobre o povo, o discurso proveniente do povo e o discurso aceito pelo povo. Por discurso sobre o povo entende-se aquele que, composto por autores inseridos na instituição literária, busca aproximações ao discurso e à vida do povo. O discurso proveniente do povo seria aquele produzido por autores que pertencem às camadas populares, que em geral são retratadas em sua própria produção. O discurso aceito pelo povo seria aquele dos textos que, produzidos ou não nas camadas populares, circulam e são consumidos por elas – um conceito que incluiria, modernamente, como literatura popular o que se convencionou chamar de literatura de massa ou paraliteratura, por exemplo. (BARROS, 2007b, p. 18)

Para o autor, interessava a segunda concepção de literatura popular, aquela que é produzida por autores inseridos na camada social a que se convencionou chamar de povo. Essa literatura tem um registro escrito e uma divulgação muito escassa, o que pode explicar, em parte, a carência de estudos literários. Segundo Barros, outros fatores que inibem o estudo acadêmico em torno do assunto são o caráter de produção espontânea e o desprendimento temporal da literatura popular em relação à produção literária erudita, além da dificuldade de atribuição de autoria de muitos textos recolhidos “pela dita literatura oral” (2007, p. 19), o que é um desafio para os pesquisadores que decidem sistematizar tais produções.

Há, contudo, louváveis exceções que abrem espaço para que a literatura popular seja inserida dentro dos estudos literários. Tratam-se das obras de autores oriundos dessa camada economicamente desfavorecida da população, as quais encontraram registro e venceram as barreiras existentes no mercado editorial para tal tipo de produção textual. Este é o caso de António Aleixo (1899-1949), poeta popular algarvio cujo interesse por sua obra cresceu ao longo das últimas quatro décadas em Portugal [...]. (BARROS, 2007b, p. 19)

Aleixo, conhecido por seu talento na improvisação, deixou também três peças teatrais, as quais denominou autos, por influência e incentivo do círculo de artistas e intelectuais que se formaria ao seu redor. Os autos foram escritos em versos e tratam do mesmo universo temático da poesia de Aleixo. Desde as suas primeiras publicações e encenações, são “associados às formas mais tradicionais do teatro português; não raro, é referido como ‘de sabor vicentino’, o que surpreende por se tratar de ‘um homem que nunca leu Gil Vicente porque mal sabe ler’” (BARROS, 2007b, p. 19).

Joaquim Magalhães dedicou sua vida a divulgar a obra do poeta. O professor escreveu os prefácios dos livros do poeta e proferiu vários discursos e escritos a respeito da vida e da obra de Aleixo. Suas significativas palavras sobre o poeta também são bastante usadas neste trabalho, pois quem poderia nos contar mais sobre o poeta do que seu próprio “secretário”<sup>4</sup>? No capítulo seguinte, traço um breve percurso biográfico do autor, tendo em vista a importância deste na sua criação, além de situar a questão identitária no contexto português. A seguir discuto o conceito de cultura popular e esclareço algumas distinções fundamentais entre conceitos para problematizar o lugar de António Aleixo no cânone literário. Realizo a contextualização histórico-social de Portugal tendo em vista a necessidade de se entender a trajetória do país até o momento em que Aleixo criou suas quadras: a ditadura salazarista. Reflito sobre o projeto nacionalista português durante a ditadura, que pregava a volta à tradição e a valorização da cultura popular, questionando a definição de Salazar de popular. Depois de analisar a visão do ditador sobre o povo, apresento a contribuição de teóricos como Roger Chartier e Renato Ortiz. Por fim, para defender de que tipo de cultura popular Aleixo está próximo, apresento as ideias de dois teóricos latino-americanos que muito contribuem para essa discussão: Adolfo Colombres e Mario Margulis.

---

<sup>4</sup> Forma que Aleixo refere-se a Joaquim Magalhães em uma quadra dedicada a ele.

No terceiro capítulo, discuto brevemente sobre a forma poética da quadra e analiso as produções de Aleixo, ao apontar que sua poesia está mergulhada na tradição oral e que traz a sabedoria popular como fonte. Apresento também uma pequena discussão sobre a oralidade e o preconceito relativo às literaturas orais.

A seguir, no quarto capítulo, escrevo sobre os possíveis diálogos entre a poesia de Aleixo e a de dois outros poetas portugueses: Gonçalo Annes Bandarra e Fernando Pessoa. Mostro que há similaridades entre as trovas do sapateiro Bandarra e as quadras de Aleixo, da mesma forma que há pontos de contato entre as quadras populares escritas por Pessoa – não muito estudadas – e as de Aleixo. No último capítulo, nas considerações finais deste trabalho, evidencio a contribuição da cultura popular, e conseqüentemente a de António Aleixo, na questão identitária portuguesa. Reflito também sobre a atualidade do poeta e de sua mensagem que, a meu ver, permanece atual, sintonizada com as dimensões mais profundas do povo português e seus dilemas identitários.

## 2 DA BIOGRAFIA AO CONTEXTO, UMA VIDA QUE SE FAZ POÉTICA E POLÍTICA

### 2.1 APRESENTANDO ANTÓNIO ALEIXO

O poeta António Aleixo (1899 – 1949), cauteleiro, pastor de rebanhos, tecelão, cantor de feira, entre outras tantas profissões, é um poeta português digno da atenção de todos aqueles que se interessam por poesia.

Embora não totalmente analfabeto – sabe ler e tem lido meia dúzia de bons livros –, não é capaz, porém, de escrever com correção e a sua preparação intelectual não lhe dá certamente qualificação para poder ser considerado um poeta culto. (MAGALHÃES, 2000a, p. 15)

O próprio poeta reconheceu sua posição no sistema literário, sujeito a questões de validação e de *status* social.

Peço às altas competências  
Perdão, porque mal sei ler,  
P’ra aquelas deficiências  
Que os meus versos possam ter.

Quando não tenhas à mão  
Outro livro mais distinto,  
Lê esses versos que são  
Filhos das mágoas que sinto.

Julgam-me mui sabedor;  
E é tão grande o meu saber  
Que desconheço o valor  
Das quadras que sei fazer!

Compreendo que envelheci  
E que já daqui não passo,  
Como não passam daqui  
As pobres quadras que faço!  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 17)

Apesar de pouco letrado, os poemas de Aleixo possuem uma sabedoria empírica, “uma correção de linguagem e, sobretudo, uma expressão concisa e original de uma amarga filosofia, aprendida na escola impiedosa da vida, que não deixam de impressionar” (MAGALHÃES, 2000a, p. 15). (MAGALHÃES, 2000a, p. 15). Foi assim que o professor Joaquim Magalhães apresentou o poeta no prefácio de seu primeiro livro: *Quando Começo a Cantar...* (1943). O poeta despertou o

interesse de muitos intelectuais, inclusive do professor Magalhães, que se dedicou a publicar e a divulgar a obra do poeta.

Aleixo usou a vida como inspiração para criar sua poesia. Por isso é necessário conhecer bem a trajetória biográfica desse ilustre poeta. António Aleixo nasceu em Vila Real de Santo António em 18 de fevereiro de 1899 e teve uma infância com muitas dificuldades, principalmente financeiras. Foi obrigado a abandonar a escola primária aos 7 anos, pois seu pai precisava regressar a Loulé, e muito novo começou a trabalhar. Desde muito pequeno mostrou sua faceta criadora, saía com os irmãos para cantar as janeiras<sup>5</sup> e, quando aprendeu a tocar sua velha guitarra, começou a recitar os seus próprios versos (DUARTE, 1999).

E de tal forma consegue conciliar as duas coisas [guitarra e os versos] que se torna muito requisitado pelas planícies tristonhas por onde andava o clã Aleixo a trabalhar. No Natal e Ano Novo, as famílias chegavam mesmo a disputar a presença de António. ‘É o Aleixo! É o Aleixo!’, diziam, enquanto escancaravam as portas de suas casas para desfrutar da presença, da graça e da animação que António e os irmãos proporcionavam. (DUARTE, 1999, p. 33)

Com apenas 10 anos, sentiu-se poeta pela primeira vez, como contou anos mais tarde: “andava a cantar as janeiras pelas portas, na companhia de mais três ou quatro miúdos que cantavam comigo... e foi então que comecei a improvisar” (ALEIXO *apud* DUARTE, 1999, p. 33).

Toda a família de Aleixo era simples. Seus avós viviam do cultivo da terra. Sua veia poética veio de seu pai, José Fernandes Aleixo, conhecido pelo jeito que fazia e dizia suas quadras. A breve passagem de Aleixo pela escola não lhe deixou boa impressão. Pelas lembranças de um dos filhos de Aleixo, a professora tratava os mais humildes de forma diferente. Esse filho contou para o biógrafo uma das histórias que seu pai lhe contava: “Certo dia, era o meu pai criança e estava na escola primária, disse aflito a um colega que precisava ir à casinha de banho”. A professora, ao perceber a conversa entre os colegas, repreendeu-os. O colega de Aleixo tentou explicar a situação, mas a professora ignorou a explicação, e o pequeno Aleixo não conseguiu resistir e fez suas necessidades na sala de aula.

Seu amigo chamou a atenção da professora ao dizer: “Minha senhora, minha senhora. Este menino cheira mal” (DUARTE, 1999, p. 30). A professora, então, se

---

<sup>5</sup> Tradição em Portugal em que grupos de crianças e adultos vão de porta em porta cantando quadras natalinas e celebrando o ano novo.

aproximou de Aleixo, deu-lhe uma bofetada e expulsou-o da sala de aula, para lavar-se apropriadamente. Não se saindo bem na vida escolar, dedicou-se, desde muito novo, à vida laboral, acompanhando o pai na profissão de tecelão.

Facto natural numa época em que os estudos estavam reservados a um grupo restrito de jovens e em que mesmo muitos dos filhos dos mais abastados interrompiam a escolaridade para dar início a uma qualquer actividade profissional. (DUARTE, 1999, p. 32)

Mesmo seguindo os passos do pai na profissão, Aleixo não deixou de lado suas cantorias e poesias. Mantendo a fama de animador e versejador, ele foi constantemente convidado para tertúlias e festas “em que se faz cobrar simbolicamente e onde aproveita para enganar um pouco melhor a barriga” (DUARTE, 1999, p. 34).

Porém, ao descobrir uma hérnia e uma úlcera no estômago, o autor ainda garoto foi obrigado a abandonar a tecelagem. Em 1919, com 20 anos, Aleixo entrou para o serviço militar, e de tudo o que aprendeu em seu tempo de serviço, o que realmente importou para ele foi aprender a ler e escrever.

Depois de dois anos de serviço, abandonou a farda de soldado e entrou para a polícia. Em 1924, casou-se com Maria Catarina, e dessa união nasceram sete filhos. Com uma família grande, Aleixo sentiu ainda mais o peso da péssima situação financeira em que se encontrava. E, em 1928, em busca de uma vida melhor, Aleixo decidiu partir para a França, trabalhando no setor da construção civil, como servente de pedreiro.

O poeta deparou-se com uma realidade completamente diferente daquela em que vivia em Portugal. Após a primeira grande guerra, muitas mudanças ocorreram na Europa. Em 1929, época em que o poeta vivia por lá, chegou ao ápice uma depressão política profunda no centro europeu (DUARTE, 1999).

Aleixo foi a Paris acreditando que seria bem-vindo, pois a França precisava de mão de obra. “Estima-se que, em França, tenham entrado neste período mais de 9 milhões de imigrantes. Alguns ficaram. Outros, como Aleixo, abandonariam rapidamente o sonho da grande e rápida fortuna” (DUARTE, 1999, p. 45). Porém, o país não foi muito receptivo aos imigrantes que nele chegavam em busca de trabalho. Ainda segundo Duarte (1999), a França encontrava-se em dívida com os

Estados Unidos, e, depois da grande quebra da Bolsa nova-iorquina, a economia passa por um momento de terror.

A estada de Aleixo em Paris foi muito proveitosa, principalmente do ponto de vista cultural. Viu muitas coisas e muito se inspirou na Cidade das Luzes. Permaneceu no local por três anos, sem perder o foco de seu propósito: mandar dinheiro para sua família em Portugal. Trabalhou em vários locais para conseguir juntar algum dinheiro. Porém, além do desgaste físico causado pelo excessivo trabalho, sua saúde frágil tornou irremediável a volta para Portugal.

António Aleixo chega a Paris num momento único da história do país. Nas ruas e nos bairros da capital francesa novas escolas, novos ritmos e novas culturas desaguavam todos os dias. [...] É a Paris inspirada e inspiradora. [...] A cidade estava viva. Eram necessários grandes edifícios, era necessária a exuberância das ruas. O Moulin Rouge, os cabarés, a canção interventiva e intervencionista. Nas ruas, os pintores terão um dia olhado aquele pobre homem do Algarve e nunca imaginado que ali estava um deles. Um poeta único que bebeu nas margens do Sena as paisagens de outro mundo que não o seu. (DUARTE, 1999, p. 44)

Segundo Duarte (1999), Aleixo voltou de Paris com uma riqueza intelectual que assume um peso importante no contexto de sua obra futura e na forma como trata de seus sentimentos e perspectivas. O poeta já tinha consciência das desigualdades sociais quando foi a Paris, mas, ao retornar a Portugal, percebeu de modo mais consciente as “distâncias entre os mundos que separam os homens de diferentes condições” (DUARTE, 1999, p. 47). Ele, que sempre teve uma vida humilde e difícil, começou a refletir sobre a diferença existente entre esses homens de diferentes condições e a compor quadras que expressavam seu descontentamento e revolta com o mundo injusto.

A obra do poeta passou, então, a dar voz ao povo português, que vivia uma realidade parecida com a de Aleixo e encontrava-se amparado em seus versos.

Inteligente e sensível, António Aleixo tornou-se um ser revoltado com as injustiças e armadilhas da cada vez mais complexa vida em sociedade. Pobre, mas assumido; esfomeado, mas nunca rendido, Aleixo percebe o povo, o povo-povo, desenvolvendo nesse sentido a sua obra com o objectivo de dar voz aos que não a têm. (...) Aleixo chega aos 30 anos com a consciência de possuir esse dom que lhe permite sintetizar em poucos versos, harmoniosos e simples, a vida, as alegrias e as desilusões dos outros. (DUARTE, 1999, p. 48)

O grande choque cultural vivido nos três anos em que morou na França aparece também nas glosas que compôs após lhe oferecerem uma quadra como mote. Essas foram uma das poucas referências do poeta aos anos vividos na França. Os versos escritos por ele não registram apenas as diferenças culturais existentes entre França e Portugal, mas também o contraste entre a vida simples do Algarve e a vida urbana e cosmopolita das cidades francesas (BARROS, 2007b).

#### MOTE

As nuvens mostram tristeza,  
Na cidade de Paris...  
Como o sol mostra riqueza  
Em Portugal, meu país.

#### GLOSAS

Corta-se-me o coração  
Ao pensar que passo a vida  
Numa casa construída  
De tábuas de papelão;  
Penso na minha nação  
E na vida camponesa,  
Na luz clara e na limpeza  
Do céu do meu Portugal,  
Porque nesta capital  
As nuvens mostram tristeza.

Aqui vende-se a mulher,  
Seja solteira ou casada;  
Em plena rua é beijada  
Por quem dinheiro lhe der,  
Seja um trapilha qualquer,  
Um burguês ou um juiz.  
Ela é a própria que diz:  
“Se me queres, dá-me tanto”.  
Isto vê-se a cada canto,  
Na cidade de Paris.

Num automóvel vão quatro,  
Que se beijam por recreio,  
Seis, oito, além num passeio,  
Tal qual como no teatro.  
Por isso amo e idolatro  
Sempre a mulher portuguesa,  
Que mostra com singeleza,  
As suas naturais cores...  
Como o Abril mostra as flores,  
Como o sol mostra riqueza.

Nos próprios irracionais  
São naturais os ciúmes,  
Ao passo que os costumes,  
É que não são naturais.  
Cores artificiais...  
Ouro, brilhantes, rubis...

Não poderão tornar feliz  
 Quem goza beijos comprados;  
 Eu antes os quero dados  
 Em Portugal, meu País.  
 (ALEIXO, 2000, v. 1, p. 99)

Na década de 1930, momento em que Salazar tomou de vez as rédeas do país, Aleixo encontrava-se com sua saúde ainda mais debilitada. Suas crises no estômago pioraram, e foi sua esposa que lhe ajudou nesses tempos difíceis. Ao seu problema de saúde, juntou-se a quebra da indústria, e a forma que o poeta encontrou de ganhar o seu pão foi vendendo “cautelas”<sup>6</sup> (DUARTE, 1999, p. 51). Assim viveu por quase uma década. Apesar de todos os problemas por que passou, não deixou de lado a sua poesia, tornando-se cada vez mais conhecido “não só por Loulé e pelas cercanias por onde continua a ir alegrar esta ou aquela festividade, como também por centros urbanos mais afastados mas cada vez mais atentos à sua produção, por ora ainda só cantada de boca em boca” (DUARTE, 1999, p. 51).

No ano de 1937, ocorreu um evento importante na vida de Aleixo: a participação no evento Jogos Florais. Com o pseudônimo de Cantador algarvio, classificou-se em quarto lugar. Sua posição no concurso não foi relevante, mas sim o fato de, nesse dia, conhecer aquele que mudaria sua vida: um dos jurados do evento, Joaquim da Rocha Peixoto Magalhães, professor e reitor do antigo Liceu João de Deus e fundador do Círculo Cultural do Algarve, do Cine-Clube de Faro e do Conservatório Regional do Algarve, foi uma figura decisiva na vida do poeta.

O total interesse de Magalhães por Aleixo ocorreu cinco anos depois. Nessa passagem de tempo, o professor teve acesso a algumas apresentações do poeta e seguiu interessado em sua poesia. “Pareceu-me que a qualidade de que já tinha conhecimento dava suficientes garantias para merecer não ficar perdida no esquecimento”, pontuou Joaquim Magalhães (2000b, p. 11).

Em 1942, Magalhães decidiu lutar pela publicação de um livro do poeta. Tornaram-se amigos, e a admiração mútua cresceu com o tempo. Em um clima de intimidade, o professor intitulou-se “secretário” de Aleixo, que, agradecido, dedicou algumas quadras ao amigo:

---

<sup>6</sup> Espécie de bilhete de loteria.

Não há nenhum milionário  
 Que seja feliz como eu  
 Que tem por secretário  
 Um professor de Liceu.  
 (ALEIXO, 2000, v. 1, p. 96)

O tal Aleixo poeta  
 Que dizem ser de Loulé  
 Era uma pessoa incompleta  
 Sem o Magalhães ao pé!  
 (ALEIXO, 2000, v. 2, p. 150)

Ainda na luta contra os problemas financeiros e de saúde, Aleixo dedicou-se a uma série de trabalhos que ajudaram a elevar a renda da família: levar gado, engraxar sapatos e vender bilhetes de loteria. Em 1940, Aleixo fez uma cirurgia no estômago e, por cerca de três anos, conseguiu viver bem, sem crises de dor, já que sua saúde “vai possibilitar-lhe alguns anos de descanso e ter um dos mais tranquilos períodos da sua existência” (DUARTE, 1999, p. 69).

Nesse momento, com mais saúde, o poeta participou de muitas festas e seus versos tornaram-se mais conhecidos pelas cidades e aldeias. Sua presença passou a ser cada vez mais requisitada para animar festas e encontros.

Existia uma outra faceta na poesia de Aleixo, o poeta fazia quadras com uma feroz crítica às injustiças sociais e aos homens corrompidos pela sociedade moderna. Seus versos iam de encontro ao governo de Salazar. Ao professor Magalhães, cabia, muitas vezes, conter ímpetos antiditatoriais, como modificar o primeiro verso do poema que Aleixo dedicou a Salazar, o qual fazia parte de *Quando Começo a Cantar*:

Este sujeito é capaz  
 De fazer mil promessas  
 Mas faz tudo às avessas  
 Das promessas que faz.  
 (ALEIXO, 2000, v. 2, p. 152)

O primeiro verso original era: “O Salazar é capaz” (DUARTE, 1999, p. 79). Depois do acidente que deixou Salazar inválido para governar Portugal, em 1968, o rumo político começou a mudar, e, cerca de cinco anos antes da Revolução dos Cravos, as vozes contrárias à ditadura começaram a ganhar força e encontraram nas quadras de Aleixo um reflexo de suas próprias convicções políticas (BARROS, 2007a). “Alguns versos do poeta popular passaram a ser adotados, então, como palavra de ordem em certos círculos da vida cultural portuguesa, o que motivou uma

redescoberta do poeta algarvio no ano em que completaria setenta anos” (BARROS, 2007a, p. 4). A quadra a seguir evidencia a crítica que o poeta fez ao regime militar:

Vós que lá do vosso império  
prometeis um mundo novo,  
calai-vos, que pode o povo  
qu’rer um mundo novo a sério.  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 25)

Sua crítica feroz à sociedade foi bem aclamada pelo povo, que via suas frustrações estampadas na fala de Aleixo, o que dava esperanças e força à população. Aleixo foi, então, uma autêntica voz do povo, que não ficou passiva diante das injustiças da sociedade e trouxe à tona os vícios e as virtudes do mundo em que vivia. “A obra de António Aleixo é um exemplo vivo de que a expressão poética não está cerceada nos limites da academia ou dos círculos de erudição” (BARROS, 2007a, p. 06). Ele alcançou mais o povo português do que os poetas eruditos por ser um poeta popular, tornando suas falas cheias de significado para aqueles que ouviam e liam seus poemas.

Há luta por mil doutrinas.  
Se querem que o mundo ande  
Façam das mil pequeninas  
Uma só doutrina grande.  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 25)

Tenho fé nas almas puras,  
Embora viva enganado;  
Não troco esp’ranças futuras  
Pelas glórias do passado.  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 24)

Em 25 de abril de 1943, o livro *Quando Começo a Cantar...* foi colocado à venda pela primeira vez. E foi Joaquim Magalhães quem fez o prefácio da produção, apresentando o poeta e falando um pouco de sua caminhada:

Cantor popular que anda de feira em feira, pelas redondezas de Loulé, um caso singular, bem digno da atenção de quantos se interessam pela poesia. [...] o tom sentencioso da maior parte das quadras que se reuniram e o facto de serem produto de uma espontaneidade, quase inacreditável para quem não conheça o pessoalmente o poeta, justificam suficientemente a tentativa de dar a conhecer e de registar, em livro, uma inspiração raríssima, que seria injusto não divulgar. (MAGALHÃES, 2000a, p. 15)

Seu livro tornou-se um enorme sucesso editorial; impresso na Tipografia União, em Faro, a edição esgotou-se rapidamente. O próprio poeta vendeu seu livro nas feiras e festas nas quais foi convidado a participar, além de vendê-lo em suas deambulações pelas ruas de Loulé, com o intuito de divulgar sua obra (DUARTE, 1999, p. 83).

A adesão à *Quando Começo a Cantar...* é extraordinária: uma ocasião, certo sujeito adquire o livro e dá uma soma avultada a Aleixo. Quando o poeta lhe diz não ter troco para tanto dinheiro, o comprador diz-lhe que também não o quer, tal o empenho que pusera na sua aquisição e a satisfação que sentia por finalmente o poder adquirir (DUARTE, 1999, p. 83).

Aleixo estava num bom momento de sua vida artística. Porém sua saúde fraca voltou a atormentá-lo em 1943, três anos após ter feito sua cirurgia no estômago. A tuberculose deu seus primeiros sinais, doença que o matará alguns anos depois.

Nesse mesmo ano, Aleixo foi internado no Sanatório dos Covões, em Coimbra, a fim de tratar de sua doença. Com Aleixo internado, sua esposa e seus filhos foram obrigados a trabalhar. Catarina, sua esposa, fez alguns trabalhos domésticos, além de criar cabras, e alguns de seus filhos passaram a trabalhar em pequenas fábricas no Algarve.

A internação no sanatório possibilitou a Aleixo conhecer intelectuais portugueses que fizeram diferença em sua vida e em sua obra. Quem já estava internado no local, há mais de cinco anos, era Tóssan – António Fernando dos Santos -, artista plástico, pintor e ilustrador, entre outras atribuições. O artista promoveu a obra de Aleixo e desenvolveu uma grande amizade com o poeta. É de sua autoria a imagem mais conhecida do rosto de António Aleixo, que está na capa d'*Este livro que vos deixo...* (16ª edição)<sup>7</sup>.

Tóssan, inclusive, foi quem ajudou o poeta a entrar no Sanatório dos Covões. Ao ter acesso a seu primeiro livro, ficou admirado com a qualidade poética de Aleixo.

Sensível às quadras de *Quando Começo a Cantar...* e ao infortúnio que constitui o estado de saúde de Aleixo, Tóssan, já nesta altura um artista de nome firmado, decide intervir pelo poeta algarvio e dirige-se diretamente ao diretor do Sanatório, a fim de interceder pelo nome de Aleixo e pela facilitação de sua entrada nos Covões. (DUARTE, 1999, p. 111)

<sup>7</sup> A imagem consta no Anexo B deste trabalho.

O diretor e os médicos do local tiveram acesso, então, à obra e à história de vida de Aleixo e decidiram ajudá-lo. Foi o próprio diretor quem fez uma coleta de dinheiro com os demais internados para auxiliar a vinda do poeta, segundo Duarte (1999). Somando esse dinheiro recebido com o que ganhou de conhecidos em Loulé, o poeta conseguiu ir para Coimbra, no Sanatório dos Covões.

A adaptação aos tratamentos foi difícil, de acordo com Magalhães (2000b), devido a sua intensidade. Nos primeiros meses em Covões, o poeta isolou-se dos demais, vivendo em angústia. Em 1944, Aleixo começou a se adaptar ao lugar e a trabalhar em suas quadras, graças ao então amigo, Tóssan.

Boêmio, solidário, artista, anedotista, desportista, António Santos, que estivera na base da ida de Aleixo para Coimbra, dá seguimento à sua admiração pelo seu amigo e, paulatinamente, consegue imprimir à vida de Aleixo uma notável e surpreendente animação. (...) Insistindo com o poeta para que não parasse de produzir obra, Tóssan inicia Aleixo nas lides do teatro. (DUARTE, 1999, p. 116)

Foi Tóssan quem incentivou, dessa maneira, a produção de seus autos. E tudo começou devido a uma tradição no Sanatório de Covões. Todo ano era realizada uma homenagem ao diretor do lugar, uma festa com variadas apresentações, e Tóssan deu a ideia de Aleixo escrever um auto e apresentar no dia da festa. O poeta ficou receoso, já que nunca tinha escrito em tal gênero, mas aceitou a proposta do amigo. Em apenas duas horas e meia, o poeta ditou o *Auto do curandeiro* a seu amigo Tóssan, de acordo com Carminé Nobre (*apud* DUARTE, 1999, p. 133), um jornalista do *Diário popular*.

Não é tarefa fácil, mesmo para os poetas, ditar durante duas horas e meia, com pequenas emendas, um auto e dar-lhe do princípio ao fim um clima vicentino, como se “Mestre Gil” fosse do seu inteiro conhecimento, na técnica e na intenção.

Esse jornalista tornou-se amigo e admirador de Aleixo após uma entrevista do poeta ao *Diário popular*, a qual foi idealizada por seu amigo Tóssan com o intuito de angariar fundos para a compra do remédio do poeta, a estreptomicina. Esse medicamento era o único capaz de dar um resultado visível ao problema de Aleixo, ainda assim usado de maneira paliativa, já que não era uma solução definitiva.

Carminé Nobre apresentou o poeta a um dos grandes nomes portugueses: Miguel Torga, o que causou imensa alegria ao poeta algarvio. Durante a entrevista na Livraria Atlântida, Carminé leu os autos de Aleixo para todos os que estavam presentes, inúmeros escritores e artistas, entre eles, Miguel Torga, como o próprio Aleixo contou em carta enviada a Magalhães no ano de 1949. Seus autos foram muito bem aceitos por todos, principalmente por Torga, que deu um abraço em Aleixo e pediu a Carminé que escrevesse “coisas bonitas” sobre Aleixo, como conta o poeta em sua carta.

Na entrevista, o poeta foi desafiado pelos presentes a improvisar quadras, fazendo-o de muito bom grado. A qualidade de seus versos chamou a atenção de Miguel Torga, que lhe ofereceu um de seus livros com uma dedicatória, o que espantou os demais convidados, segundo Aleixo (2000b), já que ele não escrevia dedicatórias a ninguém. Aleixo também presenteou Torga com seu livro, *Quando Começo a Cantar...*, com a seguinte dedicatória:

Por não ter outros melhores  
Este meu livrinho ofereço  
Ao maior entre os maiores  
Poetas que eu conheço.  
(ALEIXO, 2000, v. 2, p. 149)

Depois desse dia, os dois voltaram a encontrar-se algumas vezes e desenvolveram uma boa amizade. Carminé Nobre (*apud* DUARTE, 1999, p. 128) publicou, em 14 de março de 1949, uma matéria sobre o poeta com o seguinte título: “António Aleixo: Poeta popular de feiras e arraiais precisa dum editor para o Auto do Curandeiro – Poesia de sabor vicentino dum homem que nunca leu Gil Vicente porque mal sabe ler”. Nessa matéria, contou um pouco sobre a vida do poeta e sua obra. Encheu de elogios as produções de Aleixo e seu poder criativo.

O “caso poético” deste homem é, verdadeiramente, surpreendente. A sua poesia – repetimos – é o que a terra dá, e de uma espontaneidade tão grande que basta pedir-lhe um verso para se seguirem mil, se for preciso. [...] António Aleixo acaba de publicar a 2ª edição de seu livro *Quando Começo a Cantar...* Um livro de quadras, cheias de intenção e de uma fina ironia, aqui e ali como seu conceito filosófico e social, que, pelos vistos, agradou ao povo. E o público de António Aleixo é o povo; ele é o homem da feira e do arraial que o entende nas suas melodias e que o consagra na sua própria alma popular, sangue e vida dos seus versos. (NOBRE *apud* DUARTE, 1999, p. 129)

Escreveu também sobre a doença de Aleixo e a necessidade da estreptomicina em seu tratamento, transcrevendo as quadras que o poeta enviou ao jornal:

Se só a estreptomicina  
Pode dar cura ao meu mal  
Que venha a droga divina  
Por milagre do jornal.

Se o *Diário* me salvar  
Desta cruz, deste calvário,  
Que seja sempre um *Diário*  
Cada vez mais *Popular*.  
(ALEIXO, 2000, v. 2, p. 152)

No Sanatório dos Covões, o poeta ficou por seis anos. Sua entrada no local possibilitou o contato com muitos intelectuais da vida portuguesa, o que surtiu efeitos em sua obra, de acordo com Duarte (1999).

É que, não obstante a tuberculose e o quanto isso afectava a sua existência, a convivência com personalidades de relevo da vida cultural portuguesa, introduzidas na vida de Aleixo, claro está, por Tóssan, designadamente Rui Namorado, Miguel Torga, Paulo Quintela, Agostinho da Silva, Joaquim Namorado, Arquímedes Silva Santos, Laginha Serafim, Deniz Jacinto e Crabée Rocha, tornam os seus dias bem mais preenchidos e enriquecem, tendo disto consciência o poeta algarvio, o seu imaginário. (DUARTE, 1999, p. 123)

Quando saiu do sanatório, Aleixo voltou para sua cidade natal e continuou a vender alguns folhetos com suas quadras junto a suas “cautelas”. Entretanto a saúde e a situação financeira do poeta encontravam-se cada vez piores. Passou a consultar-se, pouco depois, com outro médico, mas não havia esperança no caso de Aleixo. Sua doença estava consumindo-o. Sua família e seus amigos perceberam que o fim do poeta estava próximo e fizeram de tudo para que seus dias fossem o menos penosos possível e cheios de carinho. Pouco tempo depois, António Aleixo faleceu. Contudo, após uma vida rodeada de poesia, sua ida deste mundo não poderia ser diferente.

Em 14 de novembro de 1949, Aleixo dirigiu-se, com dificuldade devido a suas dores, para a barbearia de Ginha ou Zé Clareza, como muitos lhe chamam (DUARTE, 1999). Ao conversar com o barbeiro, confessou que não gostaria de ir embora deste mundo sem uma serenata, “uma serenata em sua homenagem, como se o fizesse viver alguns momentos de satisfação, junto da família e dos amigos.

Uma serenata que lhe avivasse na memória os tempos de Coimbra” (DUARTE, 1999, p. 156).

O barbeiro não disse nada a Aleixo, mas tratou de organizar, com um pequeno grupo de amigos, a preparação desse último desejo do poeta. Nessa mesma noite, prepararam a surpresa, e Ginha, “que se tornou rapidamente na mola impulsionadora da concretização da ideia, ficou com guitarra, instrumento musical com que se ajeitava com reconhecida aptidão. O Azevedo ficou com o acordeão e o Fazendinha com o banjo” (DUARTE, 1999, p. 157). A banda contactou a esposa de Aleixo e seus filhos, a quem pediram segredo e colaboração para a realização da serenata.

No anoitecer do dia 15 de novembro, Aleixo descansava em seu quarto quando escutou uma movimentação anormal na rua e o início de uma música. Surpreendido, tentou levantar-se, mas seu estado de saúde não permitiu. Depois de alguns minutos conseguiu finalmente sair da cama e ouvir de pé a serenata encomendada pelo barbeiro.

Rendido à doença e a uma noite entregue nos braços de uma serenata que ambicionara mas que jamais entrevira com viabilidade, António Aleixo depressa começa a chorar, numa manifestação de alegria e reconhecimento por um gesto que manifestamente não esperara. (DUARTE, 1999, p. 158)

Depois de quase uma hora de serenata, Aleixo saiu de seu quarto e encontrou-se com os amigos e familiares, a quem agradeceu com palavras e abraços. Cansado e emocionado, Aleixo voltou para seu quarto. Foi uma noite especial para a família de Aleixo, que não tinha dúvidas sobre o desfecho próximo do amado poeta. E, na manhã seguinte, descobriram que o poeta já não se encontrava mais neste mundo. O homem foi-se, mas o seu legado e a sua poesia ficaram na memória de todos.

A casa é inundada por uma natural onda de tristeza, da qual, naquele momento, a sua família não se conseguiu imediatamente libertar para perceber que, enquanto tentavam enxugar as lágrimas pela morte de Aleixo, já a sua alma irreverente se libertara das grilhetas desse silêncio profundo que é a morte e se projectara bem para lá das quatro paredes de um quarto para voar e se salvar, e, salvando-se, se projectar para a eternidade. (DUARTE, 1999, p. 159)

## 2.2. SALAZARISMO E CULTURA POPULAR: UMA ASSOCIAÇÃO INCONVENIENTE

Para entender melhor o alcance da poesia de Aleixo, faz-se necessário pensar no contexto histórico-social em que sua poesia foi lida e ouvida. Para tanto, é importante o estudo de teóricos que contribuem, e muito, para que se conheça e se reflita um pouco mais sobre a primeira metade do século XX em Portugal. Assim, é possível compreender o modo como os problemas identitários portugueses foram constituídos.

Aleixo, como já foi dito, foi um poeta popular. Mas qual o significado de popular? A idealização feita por Salazar na tentativa de unificar e pacificar Portugal? Ao trabalhar com conceitos como cultura e cultura popular, é preciso fazer algumas reflexões sobre o assunto. Num primeiro momento, discuto a constituição da identidade portuguesa, levantando questões fundamentais sobre as obsessões com o passado e com os mitos.

Em seguida, abordo brevemente a história de Portugal como um império colonial para entender os rumos que tomou na primeira metade do século XX e como o poder chegou nas mãos de Salazar, além de entender o que contribui para a criação dos mitos e das utopias portuguesas. Por fim, reflito sobre a projeção de povo que o regime político criou e discuto a dimensão do termo “cultura popular” para poder, enfim, situar o caso de Aleixo.

### 2.2.1 A fabricação da identidade portuguesa

De acordo com Boaventura de Sousa Santos (1999), no século XVII, Portugal entrou num longo período histórico marcado pela repressão ideológica, pela estagnação científica e pelo obscurantismo cultural, período que teve seu início com a Inquisição e seu fim nos 48 anos de ditadura salazarista. O sociólogo destacou que a falta de tradição filosófica e científica causou o excesso mítico de interpretação portuguesa, para assim compensar o défice da realidade. Dessa maneira, os mitos fazem parte da realidade social portuguesa e devem ser analisados.

O imaginário alimenta e leva o homem a agir, assumindo-se como um fenómeno coletivo, social e histórico. Nenhuma atividade humana se pode conceber sem o concurso do imaginário e do simbólico que se lhe associa. Por outro lado, o imaginário é produto do pensamento mítico, que determina as percepções do espaço e do tempo, as construções materiais e institucionais, as mitologias e as ideologias, os saberes e os comportamentos coletivos. [...] Longe de ser uma fabulação, o mito é, antes pelo contrário, um elemento essencial da civilização humana, uma realidade viva, uma codificação da religião primitiva e da sabedoria prática. (FONSECA, s.d., p. 3)

O mito tem um papel importante dentro da questão identitária, pois ele revela uma dimensão histórica, “permitindo ao homem reconhecer nele as suas origens e as suas tradições, sendo que esta perspectiva pode revestir um carácter nacional” (FONSECA, s.d., p. 4). Porém não se pode justificar toda e qualquer coisa com ele. Já que houve a falta de uma análise filosófica e científica, como afirmou Boaventura (1999), houve um “excesso mítico de interpretação”.

Eduardo Lourenço (2000, p. 76) salientou que “poucos países fabricaram acerca de si mesmo uma imagem tão idílica como Portugal”. Existe um excesso de imaginário histórico social no país. O português tem a tendência de viver de imagens, mitos, sugestões e uma imensa curiosidade por tudo aquilo que “vem de fora” (LOURENÇO, 2000).

Na segunda metade do século XIX e no início do século XX, as ciências sociais nasceram nos países desenvolvidos da Europa e, baseadas no pensamento social e político iluminista do século XVIII, tinham como objetivo “desmitificar e desmistificar” as crenças sociais aceitas até então (SANTOS, 1999). Porém, isso não aconteceu nos países periféricos e semiperiféricos, como Portugal. Tudo foi asfíxiado pela repressão censória, que barrou o avanço no país. Devido a essa situação, por muito tempo, os estudos sociológicos sobre Portugal foram escritos por estrangeiros. Com o fim da ditadura, começou a desenvolver-se um tardio e necessário estudo das ciências sociais em Portugal.

Portugal é uma sociedade de desenvolvimento intermediário. Algumas características sociais aproximam-no das sociedades mais desenvolvidas – taxa de crescimento populacional, leis e instituições. Já outras características aproximam-no das sociedades menos desenvolvidas – infraestruturas coletivas, políticas culturais, tipo de desenvolvimento industrial (SANTOS, 1999). Analisar a sociedade portuguesa é tarefa complexa, pois é necessária uma inovação teórica, já que as

teorias utilizadas pelas ciências sociais para caracterizar as estruturas sociais foram criadas visando às sociedades desenvolvidas e às sociedades periféricas, não se adequando aos países intermediários como Portugal.

Na ausência da adequada inovação teórica, corre-se o risco de analisar a sociedade portuguesa pela negativa, por aquilo que ela não tem quando comparada quer com as sociedades centrais, quer com as sociedades periféricas. [...] A inovação teórica visa captar a especificidade das nossas práticas sociais, económicas, políticas e culturais de molde e convertê-las em potencialidades universalizantes num sistema mundial caracterizado pela concorrência inter-Estados. (SANTOS, 1999, p. 53)

Eduardo Lourenço (2000, p. 127) ressaltou que um engenheiro resumiu de forma precisa a essência da realidade portuguesa: “somos um povo de pobres com mentalidades de ricos”. Para o autor, o povo português é essencialmente trabalhador, porém a classe privilegiada é herdeira de uma tradição de não trabalho e parasita do trabalho árduo do povo. Não trabalhar, em Portugal, sempre foi sinônimo de nobreza.

Conforme explicou Lourenço (2000), coletiva e individualmente os portugueses habituaram-se a um estatuto de privilégios que nada tinha a ver com a capacidade de trabalho e inovação que justificasse esses privilégios. Não por falta de qualidade de inteligência ou habilidade técnica, mas por estarem há séculos inseridos “numa estrutura em que não só o privilégio não tinha relação alguma com o mundo do trabalho mas era a consagração do afastamento dele” (LOURENÇO, 2000, p. 129-130).

Um povo é um sistema, uma estrutura histórica orgânica, e não há razões éticas ou ideológicas capazes de o estruturar, distinguindo nele o negativo e o positivo enquanto atribuíveis, sem objeções, aos estratos sociais antagônicos que constituem uma sociedade (LOURENÇO, 2000, p. 128).

A identidade é um pressuposto, algo que engloba a tudo e a todos. Ela é “permanente e se confunde com a da sua mera existência, a qual não é nunca um puro dado, adquirido de uma vez por todas, mas o acto de querer e poder permanecer conforme ao ser ou ao projecto de ser aquilo que se é” (LOURENÇO, 1994, p. 9). Não é algo fixo e único, mas uma constante “construção e invenção de si” (LOURENÇO, 2000, p.10 ). Lourenço (1994) não avaliou que Portugal possui uma crise de identidade, mas que o país é centrado, bem definido em si mesmo e que seu problema não é um problema de identidade,

se por isso se entende questão acerca do nosso estatuto nacional, ou preocupação com o sentido e o teor da aderência profunda com que nos sentimos e sabemos portugueses, gente inscrita num certo espaço físico e cultural, mas de hiperidentidade, de quase mórbida fixação na contemplação e no gozo da diferença que nos caracteriza ou nos imaginamos tal no contexto dos outros povos, nações e culturas. (LOURENÇO, 1994, p. 10)

O crítico fez uma analogia de Portugal com o povo judaico, como se Portugal fosse para os portugueses aquilo que Jerusalém é para o povo judaico. A única diferença é o fato de Portugal não esperar seu messias, pois ele é o seu próprio passado, “convertido na mais consistente e obsessiva referência do seu presente, podendo substituir-se-lhe nos momentos de maior dúvida sobre si ou constituindo até o horizonte mítico do seu futuro” (LOURENÇO, 1994, p. 10).

Pensar o passado de Portugal, suas memórias e seus vestígios artísticos exerce uma função ambígua no presente, de acordo com Eduardo Lourenço (1994). Por um lado, afasta uma consciência deprimida que teriam os portugueses sem esse passado. Por outro lado, impede-os de prosseguirem e investirem em sua vida real, no seu presente, parecendo que nunca conseguirão algo que se compare com tudo o que aconteceu no século do esplendor. Para o autor, isso não significa uma autêntica crise de identidade, pois não está em xeque quem são os portugueses ou seu valor, mas constitui um “álibi inconsciente” de informações na memória portuguesa.

No fundo, sentimo-nos bem no nosso país lírico, bucólico, de hortas e sardinhas assadas, com um suplemento de conforto importado do mundo onde se inventa e reinventa sem cessar esse futuro, aliás, caramente pago, mas inelutável. (LOURENÇO, 1994, p. 12)

Muitos autores defendem uma visão romântica do ser português, idealizada e conservadora da realidade portuguesa. Mas uma reflexão, tardia e necessária, vem a público (LOURENÇO, 2000).

Apareceram em público autores e obras que renovam profundamente a ‘imagem dos Portugueses sobre Portugal’ e, em particular, naqueles campos cuja abordagem estava, por assim dizer, bloqueada pela necessidade imperiosa do antigo regime de evitar olhar a fundo a realidade portuguesa. (LOURENÇO, 2000, p. 69)

O filósofo atribuiu esse fato não ao 25 de abril, mas aos dez anos anteriores à revolução, em que aconteceram iniciativas contra o “salazarismo moribundo”. Lourenço afirmou ser de extrema urgência repensar, a partir do país que Portugal se transformou após o refluxo africano, a totalidade da aventura portuguesa, o que infelizmente não foi feito. Repensá-lo não apenas em função “das imagens e contra-imagens mais actantes da nossa [de Portugal] herança cultural incuravelmente maniqueísta, e sobretudo de origem estético-literária, ou afim, como tem sido quase sempre o nosso caso” (LOURENÇO, 2000, p. 72). Não é preciso ignorar essas imagens, mas confrontá-las, discuti-las e questioná-las em função de um conhecimento mais adepto à causa viva da realidade nacional.

Pode-se e deve-se esperar a renovada imagem capaz de substituir a “polarização esquizofrênica” da cultura portuguesa em torno de perspectivas globais (LOURENÇO, 2000, p. 72 ).

Não é possível construir nem viver de uma imagem nacional asséptica, à margem de toda a hipótese ideológica, ou, se se prefere, de qualquer preconceito explícito. Mas, justamente por isso, nada é mais necessário do que rever, renovar, suspeitar sem tréguas as imagens e os mitos que nelas se encarnam inseparáveis da nossa relação com a pátria que fomos, somos, seremos, e de que essas imagens e mitos são a metalinguagem onde todos os nossos discursos se inscrevem. (LOURENÇO, 2000, p. 73)

Lourenço (2000, p. 84) destacou que a história literária dos últimos cento e cinquenta anos – e, se calhar, todas as outras histórias – foi orientada, consciente ou inconscientemente, pela preocupação obsessiva de descobrir “quem somos e o que somos como portugueses”.

Pensando na produção literária portuguesa, Lourenço (2000, p. 88) assinalou que houve uma “obsessão temática capital” no século XIX: a de “repor Portugal na sua grandeza ideal tão negada pelas circunstâncias concretas da sua medíocre realidade política, econômica, social e cultural”. Ou seja, em termos literários, uma tentativa de criar um movimento ou uma obra em que houvesse uma regeneração simbólica, transformando a miséria do Portugal contemporâneo. De certa forma, essa problemática perpassa a obra de Aleixo através de uma visada crítica sobre esse irrealismo, propondo uma identificação do ser português com o universo popular.

## 2.2.2 Em mares já navegados

Parece-me que Portugal nunca superou a perda de suas glórias do passado, aquele “Portugal marítimo” que desbravou o mundo. Essa mágoa portuguesa aparece muito na literatura, assim como a busca da essência portuguesa, o entendimento da verdadeira identidade. Essa crise identitária, causada, entre outras razões, pelo sentimento de perda e de inferioridade, não acontece somente em Portugal, mas é demasiadamente recorrente na nação portuguesa, pois quanto maior o número de mudanças, mais questionamentos são feitos. E o que falar de Portugal, que de grande potência colonizadora passou a receber a alcunha de “primo pobre” da Europa, que perdeu territórios e prestígio em diferentes tempos?

Quando Bartolomeu Dias contornou o sul da África, em 1488, e quando Cabral “descobriu” o Brasil, em 1500, Portugal já se encontrava em um próspero sistema comercial pelo Atlântico, baseado no açúcar, nos escravos e no ouro: “Depois da épica viagem de Vasco da Gama em 1498 [...] o desembarque em Calicute inaugurou [...] um período de intervenção e hegemonia europeia que só declinaria depois da Segunda Guerra Mundial” (MAXWELL, 2006, p. 28).

O historiador frisou que Portugal, inicialmente, não tinha o interesse de colonizar territórios. Em vez disso, tinha como preferência construir uma talassocracia, um lucrativo comércio pelas rotas marítimas e litorâneas. Assim, no século XVII, Portugal transformou-se em uma das mais ricas e prósperas nações europeias. Realidade que não durou muito tempo. Em 1536, a igreja portuguesa instituiu o Santo Ofício da Inquisição, que aumentou a censura de livros e deu início a um período de grande repressão.

Além de todos os problemas culturais e sociais, a prosperidade marítima de Portugal esgotou-se. Holandeses, britânicos e espanhóis seguiram o exemplo de Portugal e construíram seus próprios impérios. “A era dourada do império estava encerrada em 1580, quando Portugal perdeu a independência política para a Espanha em virtude de uma desastrosa falta de liderança” (MAXWELL, 2006, p. 29).

O exército português, conduzido pelo rei D. Sebastião, deslocou-se para uma guerra no Marrocos em 1578. D. Sebastião, e a maioria de seus soldados, não retornou da batalha de Alcácer-Quibir, porém o povo português não acreditou na

morte do rei e manteve a crença de que um dia ele retornaria e daria um glorioso destino a Portugal.

D. Sebastião que durante a sua vida nunca fora uma figura muito popular, foi aos poucos reabilitado, apesar de ser o grande responsável pela perda da independência. Não só reabilitado, mas até mitificado. Durante sua vida não conseguira realizar o seu grande sonho de se ver como Imperador da África. Depois de sua morte, a imaginação do povo metamorfoseou-o no Monarca mítico de um Império não menos mítico. (BESSELAAR, 1987, p. 75)

É justamente essa “imagem idílica” que Lourenço (2000) relatou, essa necessidade de acreditar que os problemas resolver-se-iam de forma misteriosa. Como D. Sebastião não teve nenhum herdeiro, seu trono foi para um tio que também não teve filhos. O reino acabou sendo reivindicado pelo rei da Espanha, e, por décadas, Portugal sofreu as consequências desse infortúnio. A humilhação de unir-se com a Espanha pode ter sido uma das responsáveis pela fabricação da mitificação de D. Sebastião, tendo em vista que transferiu esse problema para as mãos de um “salvador” cuja responsabilidade era retornar para salvar a nação.

A prosperidade portuguesa retornou no século XVIII e deveu-se, principalmente, ao açúcar, tabaco, cacau e ouro do Brasil. Sem esquecer, como lembrou Maxwell (2006), da prata contrabandeada das colônias espanholas na América do Sul. Nessa época, a Europa setentrional voltava seu interesse à ciência, ao progresso e à liberdade humana. Enquanto as ideias iluministas afloravam pela Europa, a Inquisição portuguesa continuava a perseguir hereges e censurar livros. Portugal mantinha-se no velho esquema da monarquia absolutista e da igreja ortodoxa (MAXWELL, 2006).

O isolamento de Portugal com relação ao Iluminismo passou a preocupar cada vez mais os altos funcionários e diplomatas portugueses mais cosmopolitas, entre eles o marquês de Pombal, que se tornou praticamente o ditador de Portugal por 27 anos até 1777. (MAXWELL, 2006, p. 31)

A tentativa de Pombal, de trazer o Iluminismo a Portugal, foi favorecida por um acontecimento dramático, como escreveu Maxwell (2006), o terremoto de 1755 em Lisboa. Em meio aos destroços de Lisboa, Pombal agiu rapidamente e começou a trabalhar no que hoje representa um clássico produto do planejamento urbano

racional setecentista, a proposta era a de construir uma cidade modernizada, “da qual os negociantes e aristocratas se orgulhariam” (MAXWELL, 2006, p. 32).

Grandes mudanças aconteceram em Portugal: escolas foram fundadas, o poder de censura da Inquisição foi transferido para um conselho real, o poder da Igreja diminuiu, a influência econômica estrangeira foi limitada. Porém, todo e qualquer pensamento contrário a Pombal foi calado, e seus feitos, então, trouxeram benefícios e malefícios ao país.

Pombal promoveu a indústria e a educação, pôs fim à escravidão em Portugal e aboliu a distinção entre cristãos “velhos” e “novos”. Entretanto, foi implacável mesmo para os padrões setecentistas. Policiais e espiões estavam por toda parte, e as prisões viviam lotadas de pessoas detidas sem acusação. Um contemporâneo, António Ribeiro dos Santos, observou que Pombal “quis educar a nação e ao mesmo tempo escravizá-la. Quis espalhar as luzes do conhecimento filosófico e ao mesmo tempo aumentar o poder despótico da monarquia”. (MAXWELL, 2006, p. 33)

Com as guerras napoleônicas, principalmente com a invasão francesa em 1807, muito mudou em Portugal, iniciando um século que seria de muitas perturbações. A fuga da corte real para o Brasil ocasionou uma rebelião liberal que culminou na volta do rei D. João VI a Portugal. O rei aceitou uma Constituição que instituiu o governo representativo e aboliu a Inquisição.

Enquanto o Brasil declarava a independência, sua metrópole enredava-se numa série de lutas entre constitucionalistas, “absolutistas” e outros monarquistas. Por fim, a desgastada Coroa portuguesa viu-se ainda mais enfraquecida por outra humilhação estrangeira. [...] Os portugueses, com o apoio belga e alemão, reivindicavam a posse de um trecho do interior africano que separava Angola de Moçambique. Mas a Grã-Bretanha tinha seus próprios planos para aquele território, e em 1890 exigiu que Portugal desistisse de sua pretensão. Lisboa foi obrigada a ceder. (MAXWELL, 2006, p. 34)

Com o *Ultimatum* britânico de 1890, o sentimento de fragilidade da identidade portuguesa que se estendia ao longo do século – primeiramente pela perda do Brasil e depois pelo discurso devastador da Geração de 70 – atingiu o seu ápice (RIBEIRO, 2004). A percepção da ruína da imagem imperial apareceu em dois sentidos: “num sentido objetivo de perda dos territórios que compunham o império; num sentido subjectivo, ligado à perda de identidade nacional inerente à perda imperial, que dominou o imaginário político e literário a curto e a longo prazo” (RIBEIRO, 2004, p. 83). Para Lourenço (2000, p. 30), o *Ultimatum* britânico foi o “traumatismo resumo” de um século inteiro de traumas nacionais.

O fim do século XIX, por reação ao criticismo devastador e impotente da década de 70, mas também como resposta à agressão do monstro civilizado (Inglaterra), verá eclodir a mais nefasta flor do amor pátrio, a do misticismo nacionalista, fuga estelar a um encontro com nossa autêntica realidade, mas, ao mesmo tempo, expressão profunda sob a sua forma invertida de uma carência absoluta que é necessário compensar desse modo. (LOURENÇO, 2000, p. 31)

Já no século XX, período em que viveu e escreveu António Aleixo, a agitação dos sindicatos nascentes e a paralisia política em Lisboa prepararam o terreno para uma rebelião de civis republicanos (MAXWELL, 2006). Ao surgirem as revoltas republicanas em 1910, o último rei de Portugal, D. Manuel II, partiu para seu exílio na Inglaterra. De acordo com Maxwell (2006), o regime republicano nunca obteve o apoio do povo. Legalizar a separação entre Estado e Igreja agradou a população urbana, porém enfureceu a população rural do Norte. Depois de muitas rixas e problemas políticos, e de muitos governos que se sucederam, os militares decidiram, em 1926, que o governo republicano devia ser substituído por uma ditadura, trazendo à tona, algum tempo depois, a figura de António Salazar, com a pretensão de “libertar” o país do “fundo do abismo”, valendo-se de “processos drásticos, regresso maciço da antiga e indiscutível autoridade majestática do Estado, mas sob a forma violenta do totalitarismo” (LOURENÇO, 2000, p. 32).

### **2.2.3 A cultura popular no Estado Novo**

António de Oliveira Salazar (1889 – 1970) governou inicialmente como ministro das Finanças e como presidente do Conselho de Ministros, assumindo o controle total em 1930. Criou um regime inspirado no governo de Benito Mussolini, ditador italiano, mas “apesar de vernizes fascistas como a lei trabalhista de proibição de greves inspirada em Mussolini e a implacável polícia secreta, o Estado Novo era essencialmente um regime autoritário católico” (MAXWELL, 2006, p. 35).

O Estado Novo, nome pelo qual ficou conhecido o regime político autoritário que vigorou em Portugal por 41 anos, desde a Constituição de 1933 até a Revolução de 25 de abril de 1974, teve sua constituição escrita pelo próprio Salazar em 1932.

Durante a ditadura salazarista, Portugal passou por um período muito delicado, sofreu atrasos econômicos e sociais devido à visão ultrapassada de

Salazar. Contrário à indústria e ao progresso, o ditador criou um ideal de povo e impôs uma identidade ao povo português. Assim, no Estado Novo, o apoio ao popular, ao rural foi projetado em cima de um popular totalmente idealizado. Em entrevista a António Ferro (1982, p. 282), Salazar mostrou seu descontentamento pelo homem “moderno”: “o homem das cidades, modelado, esculpido na própria luta com os outros que lhe disputam o lugar ao sol, é talvez, sem reparar, a encarnação do próprio egoísmo”.

O Estado Novo vai assim combinar o nacionalismo, patente tanto nos discursos políticos como nos discursos poéticos da época, com o caldo cultural em que mergulhava suas raízes: o mundo rural e católico que compunha a “país real” – na expressão de Charles Maurras – a que Salazar apelava ao apresentar-se como beirão, católico, “camponês, filho de camponeses”, “pobre, filho de pobres”. Herdeiro desta potencial mistura protagonista da aventura terrunha portuguesa, e gozando de um ambiente europeu favorável aos sistemas totalitários, Salazar vai basear a sua acção política num nacionalismo apelativo da tradição, da história, do império, dos valores morais católicos, da ordem e da unidade nacional. (RIBEIRO, 2004, p. 118-119)

De um ponto de vista, é possível considerar romantizada a visão de Salazar sobre o povo português, já que os românticos buscavam encontrar na “autêntica” cultura popular a alma da nação, como afirmou Renato Ortiz (1992). O autor traçou um panorama histórico sobre o conceito de popular no século XIX em *Românticos e folcloristas*, mostrando como foram constituídos os conceitos de cultura e de povo. Assinalou que a ideia de cultura popular surgiu no século XIX formulada por diferentes grupos de intelectuais, dois deles de extrema importância para os estudos que seguiram sobre o assunto: os românticos e os folcloristas.

Segundo Ortiz (1992, p. 18), “os românticos são os responsáveis pela fabricação de um popular ingênuo, anônimo, espelho da alma nacional”, assim como Salazar foi responsável pela fabricação da imagem de um povo português popular rural, inocente, avesso às modernidades. Emília Tavares (s.d.), em seu artigo “Retratos do Povo”, afirmou que no Estado Novo efetuou-se uma construção política ideologicamente baseada em uma cultura popular que se apresentou como uma identidade nacional, de uma forma niveladora. Ela citou Daniel Melo ao defender que, nesse contexto, “o povo não constitui uma comunidade de cidadãos, na qual reside a soberania da nação, é a própria nação”, estabelecendo uma “equivalência de identidades”, que “retira ao povo uma identidade própria” (TAVARES, s.d., p. 410).

Os românticos buscaram uma cultura verdadeiramente pura na alma popular, o que certamente não se pode encontrar, pois é necessário sempre levar em conta o caráter heterogêneo da cultura. Porém, esse foi um movimento de extrema importância, tendo em vista que promoveu o interesse pelo que era próprio de um lugar, o estudo e a reflexão sobre as tradições. Enfim, abriu-se um lugar para estudar o popular.

A campanha de restauração da cultura popular iniciada pelos românticos marca, ao mesmo tempo, o começo da valorização daquela como objecto digno de interesse e da sua mitificação como cultura pura e homogênea. (SANTOS *apud* CUNHA, 1994, p. 31)

O governo de Salazar ficou marcado pela forte repressão e pela aversão às mudanças. Arcaico, isolado e puritano, como o definiu Maxwell (2006), o ditador rejeitou a industrialização por pensar que seria palco para conflitos e problemas trabalhistas, glorificou uma tradição folclórica e camponesa idealizada, ou seja, andou no sentido contrário do século XX. O custo do grande atraso português foi alto, as taxas de doenças infecciosas, a mortalidade infantil e o analfabetismo igualaram-se aos índices da Turquia (MAXWELL, 2006).

Ao contrário de Pombal, que usara o poder do Estado para forçar implacavelmente um programa intensivo de modernização, Salazar congelou os padrões econômicos e sociais de Portugal. “Somos antiparlamentaristas, antidemocratas, antiliberais”, declarou Salazar em 1936. “Somos contra todas as formas de internacionalismo, comunismo, socialismo, sindicalismo”. E com toda a franqueza afirmou que o governo deve “proteger o povo de si próprio”. (MAXWELL, 2006, p. 37)

A revolução de 1926, dita necessária por Salazar, pretendeu recolocar o país no caminho certo, recuperando valores perdidos. Segundo Luís Cunha (1994), a ação política do Estado Novo passou pela educação do povo, por relembrar-lhe valores, crenças e atitudes parcialmente esquecidos, indo ao encontro do que Salazar (1959, p. 37) disse.

O povo português apreende por intuição notável o sentido profundo da transformação que se opera e tem por natureza ou educação secular o sentido de um destino nacional que nada tem a ver com a modéstia dos seus recursos e o baixo nível da sua instrução.

A revolução chegou, na visão do ditador, para impor uma mudança necessária, para acabar com todo tumulto e com a “anarquia mental e moral do

século a que aderimos” (SALAZAR, 1946, p. 128). Importava para ele reconstruir o sentido perdido da vida humana. E, para isso acontecer, precisou reconstruir o passado, recuperando os costumes e a moral de antigamente, que caracterizavam Portugal como um povo heroico.

A revolução nacional [...] não teria explicação nem defesa se não fôsse profunda nos seus objectivos, séria nos seus processos, visceralmente popular. Ela devia ainda assegurar à alma nacional a continuidade da nossa missão histórica. (SALAZAR, 1935, p. 315)

No prefácio do terceiro volume de seus discursos, reiterou o que foi dito anteriormente, afirmando que:

o que acima de tudo importa é que se tenha encontrado o verdadeiro caminho, segundo o qual o povo pode viver tranquilamente a sua vida e a Nação cumprir a sua missão histórica, isto é, que se realize o que é essencial na vida e se seja fiel ao que é permanente na História. (SALAZAR, 1959, p. VIII)

No trecho do discurso acima, é evidente a visão extremamente idealizada de Salazar: o povo podia viver tranquilo e em paz enquanto a Nação cumpria seu destino heroico. E a forma de cumprir essa “missão histórica” era recuperar valores perdidos, zelando por aquilo que se considerou fundamental à moral dos portugueses. Além disso, deixaram-se todas as mudanças e os avanços de fora da ação política, já que inovar era muito arriscado. Isso também foi afirmado no discurso comemorativo aos dez anos da Revolução Nacional, no qual Salazar (1946, p. 130) assinalou que: “às almas dilaceradas pela dúvida e pelo negativismo do século procuramos restituir o conforto das grandes certezas”.

Parece portanto existir algo que, distinguindo os portugueses de outros povos, lhes fornece particular apetência para interiorizarem um “destino nacional” que está para lá dos indivíduos concretos, já que vem dos seus “heroicos” antepassados e persistirá inevitavelmente ao futuro. (CUNHA, 1994, p. 84)

A tentativa de Salazar foi a de criar uma identidade portuguesa homogênea voltada a um popular ingênuo, em que a nação portuguesa restauraria suas convicções e deixaria em suas mãos a continuação da “missão histórica” de Portugal. Se fosse determinada uma identidade nacional única, como assinalou Luis Cunha (1994), contribuir-se-ia para um projeto identitário uniformizante que exclui o

diverso, ou seja, tudo aquilo que não foi definido como pertencente a ele, o que cabia muito bem nos propósitos da ditadura salazarista. Porém, essa atitude seria “antinacional” ou até mesmo “antinatural” (CUNHA, 1994, p. 34).

Nos jornais, outras reportagens davam conta das excursões organizadas pelas Casas do Povo e que diariamente chegavam a Lisboa, vindas de todas as partes do país, trazendo esse povo ordeiro e reconhecido, que marcharia pelas ruas da cidade numa jornada nacionalista. Qualquer laivo de individualidade é abolido destas imagens do povo, tornando-se a sua representação uma mancha figurativa, para que o país e o mundo possam testemunhar uma consagração unânime, sem discórdia ou contestação. (TAVARES, s.d., p. 412)

Cunha (1994) ainda afirmou em sua tese que, caso se quisesse saber quais os traços essenciais da identidade que o Estado Novo procurou recuperar, Salazar (*apud* CUNHA, 1994, p. 87) responderia que eles coincidem com aquilo que não se discute, pois “não discutimos Deus e sua virtude; não discutimos a Pátria e a sua História; não discutimos a autoridade e seu prestígio; não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever”. O ditador revelou assim um pensamento extremamente conservador e autoritário, não abrindo espaço a questionamentos e mudanças.

Sobre o autoritarismo, Salazar (1946, p. 132) afirmava que a autoridade “é um fato e uma necessidade: só desaparece para se reconstituir, só se combate para a entregar em outras mãos”. Pontuou que a autoridade era necessária e presente em qualquer momento. Para o ditador, seria ingenuidade pensar que não se usaria a autoridade em algum governo, por exemplo. Ela apenas muda de mão. O que, segundo ele, não seria algo ruim, pois “a autoridade não existe nunca para si mesma mas para os outros; não é uma propriedade, é um ônus. As suas vantagens são na proporção do bem que se ordena e da fidelidade com que se cumprem ordens” (SALAZAR, 1946, p. 133).

Salazar (1946, p. 38) via apenas os aspectos negativos da “modernização”, que causava a Portugal sérios atrasos econômicos, e respondeu a isso afirmando que “a crise moral, mais do que a crise econômica, está desgraçando o mundo”. Ou seja, considerava estar cuidando do que realmente importava, da moral e dos bons costumes do povo português.

Nós não temos o encargo de salvar uma sociedade que apodrece, mas de lançar, aproveitando sãos vigamentos antigos, a nova sociedade do futuro. Ela é ordeira e pacífica; ela conhece as fronteiras da Pátria, alargadas por esse Mundo [...] ela respeita a hierarquia e diferenciação de funções como facto natural e humano, necessário ao progresso geral. (SALAZAR, 1946, p. 44)

Lendo isso, fica claro que, na visão de Salazar, o verdadeiro progresso era não inovar. Foi nessa época que Aleixo escreveu seus poemas, e, por ser um poeta popular, com repercussão mais contida, teve o privilégio de não ser barrado pela imperdoável censura.

A censura, embora não fosse um dado novo em Portugal, ganha uma sofisticação, até então inexistente, com Salazar. Torna-se permanente, solidificando-se como organismo legal ao serviço do Estado Novo. Os braços da censura chegavam a todas as formas de criação e informação, diminuindo-as ou aniquilando-as. Os livros, imprensa, rádio, espetáculos, artes plásticas, música, ensino, cinema e, mais tarde, a televisão, estavam sob o olhar dos censores e a ameaça da polícia secreta. (PRATA; CASTELHANO, s.d., p. 11)

Mesmo assim, o apoio a Salazar ainda foi considerável. Ele planejou seu regime em consonância com as realidades sociais portuguesas o suficiente para conseguir a aprovação popular. A Igreja e os pequenos proprietários de terra do Norte, assim como os latifundiários de regiões centrais, temendo que a esquerda tomasse suas terras, apoiaram a ditadura salazarista (MAXWELL, 2006).

Segundo Silva, a postura do campesinato durante o Estado Novo foi mais “passiva”, sem demonstrações de contestação ao poder constituído, com exceção de alguns protestos ocorridos durante a segunda guerra – em resposta à escassez e a requisição de alimentos pelo governo. O autor reconhece que entre os camponeses o regime salazarista contava com mais legitimidade do que o governo republicano, isso devido a várias razões, mas todas convergem para um ponto em comum: a menor interferência no modo de vida e na organização econômica camponesa. (OLIVEIRA, 2008, p. 4)

Fernando Rosas (2001, p. 1032), em seu ensaio intitulado “O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo”, argumentou que o salazarismo impôs uma ideia mítica de nação, já que tentou “resgatar as almas” dos portugueses, integrá-los no “pensamento moral que dirige a Nação” e “educar politicamente o povo português” na rigorosa unicidade ideológica e política da revolução nacional.

Neste contexto, sustenta-se a ideia de que o Estado Novo, à semelhança de outros regimes fascistas ou fascizantes da Europa, alimentou e procurou executar, a partir de órgãos do Estado especialmente criados para o efeito, um projecto totalizante de reeducação dos «espíritos», de criação de um novo tipo de portuguesas e de portugueses regenerados pelo ideário genuinamente nacional de que o regime se considerava portador. (ROSA, 2001, p. 1032)

Evidentemente, a poesia popular de António Aleixo não condiz com a visão de povo do salazarismo. A fim de aproximar mais este estudo de uma reflexão de cultura popular que se adegue a Aleixo, discuto um outro viés da cultura popular.

### 2.3 POR NOVOS CAMINHOS

Para começar, é preciso ressaltar que não existe uma única cultura popular, como acreditava Salazar. A heterogeneidade é um aspecto inegável da cultura popular, ou melhor, das culturas populares. Pensar nela como única seria reduzi-la, torná-la excludente, o que vai totalmente de encontro ao seu real significado. “La cultura popular, más que una síntesis, es una suma, porque en todo país hallaremos varias culturas colocadas en una situación subalterna por una o más culturas dominantes”<sup>8</sup> (COLOMBRES, 2007, p. 154).

Como já foi mencionado, é incontestável a importância dos românticos, já que estimularam os estudos sobre o popular e trouxeram à tona discussões sobre o assunto. Mas a busca por uma identidade e uma cultura nacional é um processo lento e infundável, que de maneira alguma se esgota no romantismo e nem se esgotará em outro movimento. É um constante pensar e repensar nas culturas populares e nos processos que legitimam algo como nacional e popular.

Roger Chartier (1995) simplificou em dois grandes eixos os modos de pensar a cultura popular. O primeiro seria como um sistema autónomo, funcionando sob determinada lógica, indiferente a comparações com uma cultura dominante ou com qualquer outra coisa. O segundo modo seria em comparação à cultura dos dominantes, percebendo suas dependências e carências, deixando evidentes as relações de dominação que organizam o mundo social.

---

<sup>8</sup> A cultura popular, mais que uma síntese, é uma soma, porque em todo país teremos várias culturas colocadas em uma situação subalterna por uma ou mais culturas dominantes. Traduções minhas.

Temos, então, de um lado, uma cultura popular que constitui um mundo à parte, encerrado em si mesmo, independente, e, de outro, uma cultura popular inteiramente definida pela sua distância da legitimidade cultural da qual ela é privada. Estes dois modelos de inteligibilidade, portadores de estratégias de pesquisa, de estilos de descrição e de propostas teóricas completamente opostas, atravessaram todas as disciplinas que pesquisam a cultura popular [...]. (CHARTIER, 1995, p. 180)

Chartier (1995) complementou essa ideia afirmando que o contraste entre as duas perspectivas tem servido de base para todos os modelos cronológicos ao longo da história, que, em determinados momentos, a cultura popular aparece como independente e, em outros, ela é desqualificada e não valorizada. “O destino historiográfico da cultura popular é portanto ser sempre abafada, recalcada, arrasada e, ao mesmo tempo, sempre renascer das cinzas” (CHARTIER, 1995, p. 181).

Mas o que realmente importa, na visão de Chartier (1995), é a apropriação da cultura popular pelos grupos ou indivíduos. O popular qualifica, primeiramente, “um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras” (CHARTIER, 1995, p. 184).

Para Mario Margulis (1982), a cultura é um conjunto de respostas coletivas às necessidades vitais, essas respostas são as soluções acumuladas de um grupo humano frente às condições do ambiente natural e social. Toda e qualquer sociedade desenvolve uma cultura, e essa cultura corresponde a um dos possíveis sistemas de respostas. “La cultura implica un lenguaje, sistemas valorativos y sistemas compartidos de percepción y organización del mundo en la conciencia de los hombres, que hacen posible la comunicación”<sup>9</sup> (MARGULIS, 1982, p. 41).

Evidentemente que o termo “cultura” pode ter um significado muito amplo. Por isso Margulis (1982) definiu provisoriamente o termo, de um ponto de vista mais restrito, incluindo nesse conceito

los sistemas simbólicos, el lenguaje, las costumbres, las formas compartidas de pensar el mundo, y los códigos que rigen el comportamiento cotidiano e imprimen sus características em las diversas producciones de un plueblo o de algunos de sus sectores. Em este sentido la idea de “cultura” se revela

---

<sup>9</sup> A cultura implica uma linguagem, sistemas de valores e sistemas compartilhados de percepção e organização do mundo na consciência dos homens, que fazem possível a comunicação.

fértil para dar cuenta de importantes aspectos de las luchas de liberación.<sup>10</sup>  
(MARGULIS, 1982, p. 41)

Além de especificar o significado de cultura, é necessário ainda assinalar o alcance desse termo quanto ao âmbito social e espacial que afeta, já que o termo “cultura” pode ser usado tanto para referir-se a conjuntos muito extensos, como cultura de uma nação, quanto para referir-se a um pequeno grupo, como um setor social, uma aldeia ou uma instituição (MARGULIS, 1982). O autor ainda ressaltou que a cultura de um povo, de um setor social ou de uma fábrica é dependente da cultura em seu sentido mais extenso, já que é sujeito a ela no plano da linguagem, dos valores, dos hábitos de consumo, do sistema econômico-social e da história.

As culturas dos diversos grupos dependem, então, de uma “cultura maior”, mas desenvolvem suas particularidades, como hábitos próprios, subcódigos exclusivos de comunicação derivados da ação compartilhada, da relação cotidiana e da adaptação desse grupo a um meio exterior que o determina (MARGULIS, 1982).

Pensando assim, a cultura popular tem suas particularidades e intenções, mas está ligada à cultura hegemônica, além de estar em constante comunicação com ela. Não existe uma cultura popular pura, a polarização cultural é um grave erro, elementos da cultura popular interagem e passam a compor a cultura hegemônica, sendo possível ocorrer também o inverso, de forma a estabelecer-se uma troca contínua.

É nítida a existência de um preconceito quanto à qualidade das produções classificadas como populares, como se o que fosse produzido pelo povo não fosse bom. Não se pode confundir a cultura popular com a cultura de massa. Esta, sim, tem uma qualidade e um uso muitas vezes questionável.

### **2.3.1 Cultura Popular e Cultura de massa**

É de conhecimento geral que os setores mais abonados controlam os meios de comunicação e, dentro desse meio, comandam a fabricação e a difusão de

---

<sup>10</sup> Os sistemas simbólicos, a linguagem, os costumes, as formas compartilhadas de pensar o mundo, e os códigos que regem o comportamento cotidiano e imprimem suas características nas diversas produções de um povo ou de alguns de seus setores. Nesse sentido a ideia de “cultura” revela-se fértil para dar conta de importantes aspectos das lutas de libertação.

produtos culturais. Cada vez mais a tecnologia adentra na vida das pessoas, com equipamentos como a televisão e o rádio, alcançando a quase todos os indivíduos.

De acordo com Margulis (1982), pela primeira vez os produtos culturais podem ser produzidos de forma massiva por minorias que dispõem de variados aparatos tecnológicos e que tomam as decisões quanto ao conteúdo, a qualidade e a direção de seus produtos, em função de seus interesses próprios. O alcance desses meios é evidente. Seus produtos culturais difundem hábitos, costumes, mercadorias e modelos de identificação, códigos culturais e ideológicos. Essa é a cultura de massa, voltada para o consumo sem se importar com a qualidade do produto. Seu poder de difusão é enorme, já que se propaga rápida e massivamente. Margulis (1982) pontuou que esses produtos culturais assumem o papel de mercadoria, e seu valor de uso consiste principalmente em sua contribuição à produção e à reprodução do sistema, servindo como instrumento de dominação e colonização.

Contrária à cultura de massa, a cultura popular é produzida a partir das interações do povo, como resposta às suas necessidades. Não é criada para ser vendida, mas para ser usada. Os produtos culturais desses setores oprimidos são respostas solidárias que formam e expressam a consciência compartilhada de sua situação e geram o começo de sua superação. Essas expressões artísticas, criadas e consumidas pelo povo, indicam o começo de uma tomada de consciência e o início de possíveis formas de ação (MARGULIS, 1982, p. 44). Por isso as quadras de Aleixo são tão importantes. A partir de sua experiência de vida, o poeta começou a questionar sobre os meios em que vivia, trazendo reflexões – e, mais importante ainda, incitando o povo a refletir – sobre a miséria, a desigualdade, o abuso do poder, ou seja, propiciando uma tomada de consciência. Devido a isso, foi tão aceito e apreciado pelo povo português.

Como afirmou Adolfo Colombres (2007), a cultura popular é reflexiva, conscientizadora e não se fabrica para o consumo. Já a cultura de massa é obra de um pequeno grupo a serviço de homens de negócio, voltada para o consumo de um grupo passivo ou que se pretende passivizar. Por esse motivo, é preocupante que se veja os dois termos como praticamente sinônimos.

Los medios de comunicación masiva, en un contexto social capitalista, contribuyen a aislar al hombre, a limitar su interacción con sus iguales, a colocarlo en situación pasiva, receptora. La creación de cultura requiere

ante todo comunicación, interacción directa. La creación de cultura popular supone la actividad de un grupo, que colocado frente a carencias comunes las enfrenta en forma solidaria, generando productos nuevos, útiles al grupo, y reconocibles por éste como su creación. La cultura de masas, al reducir la interacción y propiciar una actitud pasiva, atenta en forma eficiente contra la creación de cultura popular.<sup>11</sup> (MARGULIS, 1982, p. 44)

São primordiais a comunicação e a interação entre os integrantes de um grupo social para a fabricação de seus produtos culturais, pois só assim as necessidades desse grupo serão entendidas e supridas. Já nas produções culturais massivas, alguém de fora do grupo, que não entende suas necessidades, transmite aquilo que lhe convém, o que acaba alienando aqueles que recebem os conteúdos passivamente.

As produções culturais populares nascem então da interação e da comunicação do povo frente a suas necessidades e carências. Não importa se, no começo, existe uma conscientização vaga, pois, com o tempo, essa produção gerará alguma frente de ação. Para Margulis (1982), a cultura popular é uma reação à ideologia do sistema, tem um potencial desideologizante e conduz a uma tomada de consciência, bem como a ações políticas e lutas sociais.

As produções populares têm o poder de incitar inquietações em seus consumidores, tirando-os de uma “zona de conforto” e provocando-os a pensar. Na ditadura salazarista, as vozes antiditatoriais ganharam força entre o povo, e muitas das reflexões foram estimuladas por produções artísticas. As quadras de Aleixo, inclusive, serviram de estímulo às reações contrárias à ditadura, sendo cantadas pelo povo em prol do seu fim.

A cultura de massa toma muitos elementos da cultura popular, empobrece-os e mistifica-os. Ressemantiza esses elementos a fim de colocá-los em um novo contexto de produção, difusão e significação (MARGULIS, 1982, p. 47). Ao tomar o que já é de conhecimento comum ao povo, fica mais fácil transmitir uma ideia conveniente a essa cultura. Porém, o mesmo acontece com as produções da cultura popular, a qual absorve elementos da cultura de massa, ressignificando-os e empregando-os de uma nova maneira.

---

<sup>11</sup> Os meios de comunicação de massa, em um contexto social capitalista, contribuem para isolar o homem, para limitar sua interação com seus iguais, para colocá-lo numa situação passiva receptora. A criação da cultura requer antes de tudo comunicação, interação direta. A criação da cultura popular supõe a atividade de um grupo, que, colocado frente a carências comuns, as enfrenta de forma solidária, gerando produtos novos, úteis ao grupo, e reconhecidos por eles como sua criação. A cultura de massa, ao reduzir a interação e propiciar uma atividade passiva, atenta de forma eficiente contra a criação da cultura popular.

A intenção da cultura de massa é reproduzir e expandir o sistema de dominação e exploração, mas não se pode supor que o povo recebe todas as informações veiculadas acriticamente (MARGULIS, 1982). Diante das informações veiculadas de forma massiva, cabe refletir e agir apropriando-se e ressignificando a mensagem recebida. “La cultura popular tiene que ver con la manera en que el pueblo recibe, resemantiza y emplea los componentes de los intentos constantes de manipulación y persuasión. Qué es lo que el pueblo hace con lo que se hace con él!”<sup>12</sup> (MARGULIS, 1982, p. 47).

A apropriação dos conteúdos pertencentes à cultura popular pela cultura de massa e vice-versa ocorrem com intenções diferentes. “La cultura de masas toma productos de la cultura popular, los coloniza, los incluye en un nuevo discurso, los convierte en mito”<sup>13</sup> (MARGULIS, 1982, p. 47). Já a cultura popular “toma mitos, o porciones de ellos, de la cultura de masas, los resemantiza e incluye en un discurso desmistificador”<sup>14</sup> (MARGULIS, 1982, p. 47).

Ficando clara a distinção entre cultura popular – resposta às necessidades dos grupos populares – e cultura de massa – resposta às necessidades do sistema –, é possível entender a importância da cultura popular e seu papel nas reivindicações e lutas sociais. Ela permite a comunicação, a liberdade de criação e de expressão. É uma resposta coletiva e solidária às necessidades comuns, como afirmou Margulis (1982). É totalmente oposta à estratégia da cultura de massa que consiste “en aislar, fragmentar, reprimir, mutilar la capacidad creadora. La cultura popular supone y estimula el ejercicio de la capacidad creadora grupal y su práctica ayuda al pleno desarrollo humano”<sup>15</sup> (MARGULIS, 1982, p. 52).

Lo esencial de la cultura popular es su autogestión, el ser libre expresión de la creatividad popular, ser resultado e instrumento progresivo de la liberación de los de abajo, sin paternalismos ni dirección por parte de los sectores que hasta ahora han monopolizado el conocimiento, la técnica y la difusión.<sup>16</sup> (MARGULIS, 1982, p. 56)

<sup>12</sup> A cultura popular tem a ver com a maneira pela qual o povo recebe, ressemantiza e emprega os elementos das tentativas constantes de manipulação e persuasão. É o que o povo faz com o que fazem com ele.

<sup>13</sup> A cultura de massa absorve produtos da cultura popular, os coloniza, os inclui em um novo discurso, os converte em mito.

<sup>14</sup> Absorve os mitos, ou porções deles, da cultura de massa, os ressemantiza e inclui em um discurso desmistificador.

<sup>15</sup> Em isolar, fragmentar, reprimir, mutilar a capacidade criadora. A cultura popular supõe e estimula o exercício da capacidade criadora grupal, e sua prática ajuda o pleno desenvolvimento humano.

<sup>16</sup> O essencial da cultura popular é sua autogestão, é ser a livre expressão da criatividade popular, ser resultado e instrumento progressivo da libertação dos de baixo, sem paternalismos ou direção por parte dos setores que até agora monopolizaram o conhecimento, a técnica e a difusão.

Sabe-se que a cultura de massa é bastante midiaticizada e tecnológica. Já a cultura popular é pouco midiaticizada, porém não se deve pressupor que os meios de comunicação trabalhem apenas a favor da manipulação. Colombres (2007, p. 140) destacou que totalitários não são os meios de comunicação, mas aqueles que os detém e manipulam para impor uma cultura de “embrutecimento coletivo”. “Porque esos mismos medios pueden ser utilizados con singular éxito para democratizar la cultura.”<sup>17</sup>

Seria um grande avanço colocar a tecnologia a favor da cultura popular, para sua mensagem libertadora ter um maior alcance. O próprio Aleixo, que não escrevia seus poemas, teve um maior alcance ao publicar seus livros. A performance alcançou muitas pessoas, mas, com seus livros, pôde chegar a lugares antes inimagináveis.

### **2.3.2 A cultura popular como lugar de resistência e reflexão**

Existem iniciativas que servem para auxiliar a cultura popular frente ao avanço da opressão, o que Margulis (1982) chamou de resistência cultural, e até mesmo ofensivas culturais que possibilitam avanços significativos por parte dos setores populares sobre a cultura e a ideologia do sistema (MARGULIS, 1982, p. 61)

La “resistencia cultural” remite a formas de preservar la identidad grupal y la dignidad personal, frente a la pobreza, el avasallamiento y el avance de formas culturales extrañas y coisificantes, que confunden y despersonalizan, que corrompen la solidaridad necesaria para sobrevivir.<sup>18</sup> (MARGULIS, 1982, p. 62)

Existe um pensamento protecionista sobre a cultura popular, como se fosse necessário protegê-la do desaparecimento. Da mesma forma, os folcloristas viram suas produções culturais como artefatos a serem cuidados e guardados, como se fossem coisas acabadas e à beira da extinção.

<sup>17</sup> Porque esses mesmos meios podem ser utilizados com singular êxito para democratizar a cultura.

<sup>18</sup> A “resistência cultural” remete a formas de preservar a identidade grupal e a dignidade pessoal, frente à pobreza, ao domínio e ao avanço de formas culturais estrangeiras e coisificantes, que confundem e despersonalizam, que corrompem a solidariedade necessária para sobreviver.

Para Renato Ortiz (1992), os folcloristas assumem o papel do positivista emergente. Eles se revoltam contra o presente industrialista das sociedades europeias e ilusoriamente tentam preservar a veracidade de uma cultura supostamente ameaçada.

O termo “folclore” surgiu no século XIX a partir de uma redescoberta da cultura popular pelas elites intelectuais, que viram as produções culturais populares como exóticas e atraentes.

La sociedad dominante, acaso preocupada por la desaparición de las grandes memorias colectivas que vertebran la vida social y su reemplazo por una memoria fragmentada, sin unidad ni puentes firmes entre sí, parece buscar consuelo en el congelamiento de la cultura subalterna, como si sustraerla al cambio fuera preservarla (y preservarse) del cataclismo. Pero al congelar las formas, las malas prácticas del folklore quiebran los nexos con la vida, porque la vida – tal como decía Henri Focillon – es forma, y la forma no es más que el modo en que acontece la vida. Si la forma, por otra parte, atrae a los significados una forma museificada no puede capturar los significados flotantes del momento actual, sino los desechos de la historia.<sup>19</sup> (COLOMBRES, 2007, p. 153)

Parece uma tentativa de conservar as raízes, o passado da civilização, como se essa cultura fosse morta. Seu valor passado é reconhecido, mas de forma alguma esse valor é atribuído às produções atuais dessa cultura, como se fossem coisas totalmente diferentes.

É importante salientar que, no geral, os folcloristas não se preocuparam em dar um retorno de suas investigações aos povos pesquisados, supondo que não interessaria a estes ou que seria algo inútil diante de seu irremediável futuro, como aponta Colombres (2007). Ou seja, acreditavam que o povo não teria interesse e nem capacidade de entender suas pesquisas. Segundo o autor, a cultura popular, entendida como um processo dinâmico, recupera o controle de suas obras com o intuito de melhorar a qualidade de vida de seu grupo social em todos os sentidos possíveis, não somente no quesito cultural.

---

<sup>19</sup> A sociedade dominante, preocupada com o desaparecimento das grandes memórias coletivas que sustentam a vida social e sua substituição por uma memória fragmentada, sem unidade nem pontes firmes entre si, parece buscar consolo no congelamento da cultura subalterna, como se evitar a mudança fosse preservá-la (e preservar-se) da ruína. Mas ao congelar as formas, as más práticas do folclore quebram os nexos com a vida, porque a vida – como dizia Henri Focillon – é forma, e a forma não é mais do que o modo em que acontece a vida. Se a forma, por um lado, atrai significados, uma forma museificada não consegue capturar os significados do momento, mas sim os desperdícios da história.

Colombres (2007, p. 153) justificou essa relação afirmando que a cultura, para as sociedades subalternas, não pode separar-se do projeto libertador, pois fossilizar o que “lleva ya siglos de estancamiento constituye un detestable mecanismo de dominación. Descongelarlo, por el contrario, es la mejor forma de descongelar la historia y el imaginario social, abriendo así nuevos rumbos a la cultura”<sup>20</sup>.

E esse processo de abrir novos caminhos não acontece dentro do folclore somente na cultura popular, que toma o controle de seu “propio acervo simbólico, una autogestión fundada en la participación social, la conciencia crítica y la voluntad de recuperación histórica”<sup>21</sup> (COLOMBRES, 2007, p. 154).

La conservación, entonces, no puede ser nunca la política a seguir en el ámbito de las culturas subalternas. Además, esta constituye hoy un mal método de resistencia, por ser estático y no dinámico [...]. La conservación podrá mantener la validez de una forma, pero al riesgo de estereotiparla, de fossilizarla o al menos de restarle vitalidad.<sup>22</sup> (COLOMBRES, 2007, p. 157)

Falar de cultura popular não é apenas falar do passado. É refletir sobre a contemporaneidade também, pensar nos rumos tomados e na identidade do povo. Margulis (1982) assinalou que cultivar rituais e costumes do passado não são atitudes apenas conservadoras. Seu sentido vai mais longe e mostra-se mais nítido quando descobrimos neles formas de resistir aos avanços e aos efeitos da cultura dominante. A partir de rituais e costumes do passado, elaboram-se soluções para o presente. “No se trata de un conservantismo empecinado, sino, en muchos casos, de la preservación de una base a partir de la cual resistir, conservando la identidad, la dignidad y la solidaridad necesarias para hacer menos penosa la vida”<sup>23</sup> (MARGULIS, 1982, p. 62).

A cultura dominante vê as produções culturais populares como inferiores, pois, como afirmou Colombres (2007), tudo que é diferente, fora do comum é visto como inferior, o que fecha os olhos para a beleza dos outros e para tudo o que a

<sup>20</sup> Leva séculos já de estancamento constitui um detestável mecanismo de dominação. Descongelá-lo, pelo contrário, é a melhor forma de descongelar a história e o imaginário social, abrindo assim novos caminhos à cultura.

<sup>21</sup> Próprio acervo simbólico, uma autogestão fundada na participação social, na consciência crítica e na vontade de recuperação histórica.

<sup>22</sup> A conservação, então, não pode ser nunca a política a seguir no âmbito das culturas subalternas. Além disso, esta constitui hoje um péssimo método de resistência, por ser estático e não dinâmico [...]. A conservação poderá manter a validez de uma forma, mas ao risco de estereotipá-la, de fossilizá-la ou ao menos de tirar sua vitalidade.

<sup>23</sup> Não se trata de um conservadorismo engessado, e sim, em muitos casos, de uma preservação de uma base a partir da qual resistir, conservando a identidade, a dignidade e a solidariedade necessárias para fazer a vida menos penosa.

sociedade tem de particular. Assim, tudo o que difere de seus cânones e padrões não será considerado uma autêntica cultura.

Lo popular no debe interpretarse como una especificidad en sí, puesto que alude tan solo a una condición subalterna, que por fuerza pertenece a un proceso de dominación. La particularidade, la identidade alterna, no brota de esta condición, sino de la misma matriz simbólica. La condición subalterna, entonces, no disse nada sobre una cultura en sí, pero da cuenta de una situación que la afecta profundamente, pues busca corromper su sistema simbólico. Se podría decir, en este sentido, que la cultura dominada padece de una enfermedad que inhibe su desarrollo y la empuja hacia la decadencia y la desintegración.<sup>24</sup> (COLOMBRES, 2007, p. 155)

A condição subalterna da cultura popular não deve ser o que a define. Os movimentos reculturantes, de recuperação de sua história e identidade, como avaliou Colombres (2007), buscam romper com essa condição subalterna, para que a cultura não se iniba frente àqueles que a oprimem ou tentam oprimi-la e para que possa mostrar outra visão de mundo e arte cheias de sentido.

Para Colombres (2007), a cultura popular é reflexiva e conscientizadora, produzida para o uso e não para o consumo. Mario Margulis (1982) definiu-a como uma resposta solidária às necessidades do grupo, criadas por eles e para eles. “Es preciso entonces cuidar de las definiciones negativas de lo popular, que destacan su carácter marginal, excluido, para empezar a verlo en términos positivos, profundizando en la diferencia que lo singulariza”<sup>25</sup> (COLOMBRES, 2007, p. 154).

Todas essas definições e reflexões sobre a cultura popular nada têm em comum com a visão salazarista do popular e de sua cultura. Ao definir Aleixo como um poeta popular, descarto toda e qualquer relação com o popular idealizado por Salazar e situo o seu lugar dentro de um popular conscientizador e libertador. As quadras de Aleixo ofereceram resistência à opressão do Estado Novo, trazendo força e esperança ao povo português e instigando sua reflexão acerca das mazelas por que passavam, o que resultou numa tomada de consciência e possibilitou uma frente de ação.

---

<sup>24</sup> Não se deve interpretar o popular como uma especificidade em si, pois isso alude a uma condição subalterna, que pertence a um processo de dominação. A particularidade, a identidade diversa não aparece nessa condição. A condição subalterna, então, não diz nada sobre uma cultura em si, mas dá conta de uma situação que a afeta profundamente, pois busca corromper seu sistema simbólico. E se poderia dizer, nesse sentido, que a cultura dominada padece de uma enfermidade que inibe seu desenvolvimento e a conduz para a decadência e a desintegração.

<sup>25</sup> É preciso então tomar cuidado com as definições negativas do popular, que destacam seu caráter marginal, excluído, para começar a vê-lo em definições positivas, aprofundando a diferença que o singulariza.

### 3 ENFIM, AS QUADRAS!

Neste capítulo, analiso as quadras presentes na coletânea *Este livro que vos deixo...*, discutindo seus temas e condições de produção. Em um primeiro momento, falo sobre a forma poética mais utilizada por Aleixo, a quadra, mostrando que esta é uma forma com “alma popular”.

Faço uma breve discussão sobre a oralidade – já que Aleixo apenas cantava suas quadras, e assim foi durante muito tempo até que Joaquim Magalhães passou-as para o papel – e o preconceito relativo aos estudos da literatura oral. Analiso os elementos caracterizadores da oralidade nas quadras, os temas – embebidos na sabedoria popular –, a espontaneidade e o poder de improvisação do poeta, além de sua inspiração para a composição de sua poesia.

Mostro a força de seu poder crítico e seu incômodo com as injustiças políticas e sociais em Portugal, bem como seu compromisso com a verdade e com o bem do povo. Isso revela que sua poética contém uma análise da sociedade e dos homens portugueses de caráter altamente filosófico.

#### 3.1. FORMA POÉTICA: QUADRA

António Aleixo consagrou-se por suas quadras. O poeta escreveu também sextilhas e autos, mas foram as quadras que o imortalizaram. A quadra, também denominada trova, é composta quase sempre por heptassílabos. Há obrigatoriedade da rima no segundo e no quarto versos, podendo ou não existir entre os de ordem ímpar, de acordo com o que escreveu Geir Campos (1978), em seu *Pequeno dicionário de arte poética*.

De acordo com Robertson Barros (2007b), uma das razões formais para o sucesso popular das quadras de Aleixo é o uso quase único dos versos em redondilha maior, o mais simples do ponto de vista das leis métricas. A redondilha fortalece ainda o efeito único do poema, que se completa em seus quatro versos. Barros (2007b) afirmou que em Aleixo esse efeito é ainda maior graças a sua

capacidade de sintetizar grandes conteúdos filosóficos e humanísticos nessa forma poética tão concisa.

Outro recurso usado intuitivamente por Aleixo e que também corrobora o fascínio popular por seus versos é a freqüente composição de rimas alternadas – ABAB – externas e consoantes, a qual auxilia no ritmo natural da fala em língua portuguesa e oferece fácil identificação por parte do leitor ou ouvinte. Tais elementos formais – a quadra, os versos em redondilha maior, o esquema rítmico e rímico comuns na obra do poeta louletano – são bastante característicos da literatura oral lusófona e das formas cantadas de poesia popular, gênero dentro do qual Aleixo desenvolveu seu talento poético. (BARROS, 2007b, p. 40)

Magalhães (2000b) chamou atenção para o fato de a poesia de Aleixo não se inclinar aos temas mais tradicionais da poesia lusitana, a poesia amorosa. Algumas quadras registram esse tema, mas são pedidos “de algum moço amigo em mal de amores ou para atender a motivação alheia” (MAGALHÃES, 2000b, p. 24).

O que dele deveras é sempre, mesmo nestes casos, é a perfeição lapidar da forma conceituosa e o esquema rimático quase sempre cruzado, a-b-a-b, e ainda o de a-b-b-a. Com efeito, é mesmo dele, até quando se note ou perceba a encomenda, o cunho pessoal do conceito engenhoso, a originalidade da observação, o bem acabado do fecho da quadra. (MAGALHÃES, 2000b, p. 24)

A quadra é a mais popular das formas poéticas. Para iniciar a análise, deixo a definição de quadra feita por Fernando Pessoa:

A quadra é o vaso de flores que o Povo põe à janela da sua alma. Da órbita triste do vaso escuro a graça exilada das flores atreve o seu olhar de alegria. Quem faz quadras portuguesas comunga a alma do povo, humildemente de todos nós e errante dentro de si próprio. (PESSOA, 1981, p. 129)

### 3.2. ORALIDADE

A poesia de Aleixo chegava de duas formas ao público: por via oral e por via escrita. O poeta aprendeu a ler e escrever muito tarde, mas isso não diminuiu em nada sua criação poética. Ao improvisar e recitar suas quadras, chamou atenção de muitos portugueses, inclusive poetas e intelectuais, como já foi visto. A literatura oral ainda é, infelizmente, um assunto delicado e menosprezado pela maioria dos estudiosos.

Há, muitas vezes, certo preconceito ao pesquisar temas que tratam de narradores orais, trovadores, contadores de histórias, enfim, todos aqueles que fazem da voz, em vez da escrita, seu instrumento de transmissão da literatura. Tudo aquilo que remete ao oral e ao popular gera desconforto em alguns pesquisadores acadêmicos. O cânone, a tradição letrada e seu preconceito com as demais formas de literatura acabam distanciando ainda mais a letra e a voz, o que não tem sentido algum: “A tentativa de retomar essas vozes pelo estudo dos próprios sujeitos que as produzem não ficou livre de uma resistência por parte dos pesquisadores mais convencionais dos estudos literários” (LEITE; FERNANDES, 2007, p. XII).

Por ser, portanto, um estudo ainda pouco comum no campo das Letras, a postura acadêmica “nega ao texto poético oral o *status* de objeto literário”, de modo que ocorre uma tentativa “de deslegitimar a pesquisa em si, pois não sendo tomado como ‘literatura escrita’, é inferido, automaticamente, um valor depreciativo ao texto, e negam-lhe seu valor poético” (LEITE; FERNANDES, 2007, p. XII).

“Não é literatura!” Ao ouvir afirmações como essa sobre a narrativa oral, é possível supor que o objeto deixa de ser considerado literatura por ter como suporte a linguagem oral; pelos meios de circulação, de armazenamento e de produção serem diferentes daqueles do texto literário escrito, o que é apenas uma diferença de forma ou de nomenclatura. Há, porém, uma outra suposição, a de que esse objeto não pode ser considerado literatura por ser “inferior” ao texto “literário escrito”, a qual não tem suporte algum, demonstrando apenas um preconceito descabido. Muitos são os motivos que levam os pesquisadores a criar esse tipo de preconceito:

o mito da supremacia do escrito sobre o oral contribui muito para isso [construção do preconceito]. É na afirmação de que os mecanismos de produção, circulação e armazenamento entre a literatura escrita e a oral são diferentes que achamos importante nos atermos a eles. Há aí também uma sucessão de equívocos construídos ao longo dos tempos e que estão caindo por terra, a medida que os estudos sobre poesia oral avançam. (LEITE; FERNANDES, 2007, p. XIII)

Felizmente, muitos se dedicam a estudar a rica tradição oral, tentando acabar com o preconceito. Com o passar do tempo, estão aumentando os pesquisadores desse ramo e também o espaço destinado a essa forma de literatura. Uma nova perspectiva foi criada, então, para a compreensão do texto poético: a performance e a cultura oral da qual ela emana. Muitas obras consideradas marcos, “alta literatura” da Antiguidade e da Idade Média, têm sua origem na circulação da poesia oral,

sendo postas no papel muito tempo depois, para serem armazenadas. Exemplos que Leite e Fernandes (2007) citaram são *A Ilíada* e *A Odisseia*, obras consideradas fundadoras da literatura ocidental. Como considerar que a poesia oral é produto apenas da imaginação coletiva, do povo? Como não considerá-la literatura? “Disso resulta que um texto não é menos literário pelo fato de não prescindir da voz e da memória oral como mecanismo de circulação e armazenamento, respectivamente” (LEITE; FERNANDES, 2007, p. XV.).

Essa discussão em torno dos meios de circulação e transmissão da poesia oral é um pouco diferente no caso de Aleixo, já que este teve suas produções poéticas transcritas pelo professor Magalhães. Existiram duas formas de armazenamento de sua poesia: a fixada nos livros e a fixada na memória, sendo as duas de extrema importância. A fixada na memória foi seu diferencial na cultura portuguesa, estando suas quadras na ponta da língua do povo português e sendo algumas consideradas patrimônio imaterial. Já sua poesia fixada nos livros ampliou o alcance de sua obra e foi o que permitiu a realização desta dissertação.

É importante salientar que o veículo fundamental da cultura não é a escrita, mas a língua, como afirmou Adolfo Colombres (1997). Foi esta que permitiu a transmissão cultural por séculos e milênios. A linguagem é um fenômeno principalmente oral, pois “de las miles lenguas que se hablaron a lo largo de la historia de la humanidad, sólo 106 se plasmaron por escrito en un grado suficiente como para producir una literatura de este tipo, y la mayoría de ellas no llegó a la escritura”<sup>26</sup> (COLOMBRES, 1997, p. 69).

Colombres (1997) salientou que há quem considere que sem escrita não pode haver consciência. No entanto, assinalou que a verdadeira consciência é a existente na experiência pessoal e na tradição oral, que é a memória histórica das culturas populares.

Claro que los libros atesoran con mayor seguridad esta memoria histórica (y no estamos por cierto propugnando un retorno a la oralidad), pero a menudo la deforman para ponerla al servicio de la clase en el poder, quitándole además la fuerza de lo vivencial, la levedura de la sabiduría [...]. Porque en definitiva el vehículo fundamental de la cultura no es la escritura sino la lengua, desde que ella, de por sí, fue capaz de permitir la

---

<sup>26</sup> Das mil línguas que se falaram ao longo da história da humanidade, apenas 106 se expressaram por escrito em um grau suficiente para produzir uma literatura deste tipo, e a maioria delas não chegou à escritura.

transmisión cultural durante siglos y milenios<sup>27</sup>. (COLOMBRES, 1997, p. 144)

A marca da poesia de Aleixo, desse modo, é a oralidade. A partir da análise de suas quadras, encontro as características que atestam essa afirmação, já que sua poesia é repleta da sabedoria popular, de provérbios, improvisação, espontaneidade, enfim, elementos que marcam a poesia oral.

### 3.2.1 Ditos e provérbios populares

A experiência pessoal, a sabedoria popular costuma ser desconsiderada na cultura dominante. Aleixo trouxe com força total em sua poesia a sabedoria do povo, sua experiência de vida, o que permitiu um significado maior para aqueles que o escutavam, já que são elementos próximos da realidade desses sujeitos. Logo nas primeiras páginas de *Quando Começo a Cantar...*, o poeta declarou que não tinha grande sabedoria, mas que os problemas da vida ensinaram-no muito:

Eu não tenho vistas largas,  
Nem grande sabedoria,  
Mas dão-me as horas amargas  
Lições de filosofia.  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 19)

Suas quadras são recheadas com provérbios populares, mitos e lendas. À sua maneira, compõe lições e ensinamentos. Tem sua versão para o conhecido ensinamento de que ninguém acredita em um mentiroso:

Mentiu com habilidade,  
Fez quantas mentiras quis;  
Agora fala verdade,  
Ninguém crê no que ele diz.  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 21)

---

<sup>27</sup> Claro que os livros atestam com uma maior segurança esta memória histórica (e não estamos defendendo um retorno à oralidade), mas frequentemente a deformam para colocá-la a serviço da classe no poder, tirando a força da experiência, da sabedoria popular [...]. Porque definitivamente o veículo fundamental da cultura não é a escrita e sim a língua, desde que ela, por si, foi capaz de permitir a transmissão cultural durante séculos e milênios.

Certamente esse conhecimento é de sabedoria popular. Já em VII ou VI a.C. (não se sabe ao certo), Esopo (cujas fábulas se disseminaram em muitas línguas pela tradição oral) contava em suas fábulas a história do menino pastor que cuidava das ovelhas no alto do morro e certa vez resolveu pregar uma peça nos moradores da aldeia: o menino começou a gritar afirmando que havia no local um lobo que estava rondando as ovelhas. Os moradores vieram correndo com pedaços de pau para auxiliar o menino, mas o encontraram rindo e não avistaram lobo nenhum. Assim, sucederam-se inúmeras vezes. O menino divertia-se com a aflição do povo ao acreditar em suas mentiras, até que um dia um lobo realmente apareceu. O menino gritou por ajuda, dizendo que o lobo estava de verdade rondando as ovelhas, mas ninguém acreditou. Seus gritos foram em vão, e o lobo dizimou seu rebanho.

Para Marcos Bagno, a fábula é um gênero literário que se encontra em praticamente todas as culturas e períodos históricos. Esse caráter universal deve-se, sem dúvida, a sua ligação íntima com a sabedoria popular.

De fato, a fábula é uma pequena narrativa que serve para ilustrar algum vício ou alguma virtude, e termina, invariavelmente, com uma lição de moral. Até hoje, quando terminamos de contar um caso ou algum acontecimento interessante ou curioso, é comum anunciarmos o final de nossa narrativa dizendo: “moral da história”... Pois é justamente da tradição das fábulas que nos vem esse hábito de querer buscar uma explicação ou uma causa para as coisas que acontecem em nossa vida ou na vida dos outros, ou de tentar tirar delas, algum ensinamento útil, alguma lição prática.<sup>28</sup>

Essa quadra de Aleixo remete, desse modo, ao ensinamento que é passado de geração em geração pela tradição oral de que não se deve mentir caso se deseje confiança. Acredito que a grande maioria conheça esse ensinamento por ter ouvido de algum familiar ou amigo, e não por ter lido a fábula ou algum outro escrito, pois essas fábulas e lições são geralmente transmitidas pela oralidade. A quadra a seguir remete a um provérbio popular muito conhecido e usado:

---

<sup>28</sup> BAGNO, Marcos. Disponível

em: <[http://salto.acerp.org.br/saltotvescola/imagens/livros/livro\\_salto\\_praticas\\_de\\_leitura\\_e\\_escrita.pdf#page=51](http://salto.acerp.org.br/saltotvescola/imagens/livros/livro_salto_praticas_de_leitura_e_escrita.pdf#page=51)>. Acesso em: 22 jan.2014.

Após um dia tristonho,  
De mágoas e agonias  
Vem outro alegre e risonho:  
São assim todos dias.  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 20)

“Depois da tempestade vem a calmaria” ou “Depois da tempestade vem a bonança”, independentemente da versão do provérbio, o que realmente importa é o significado que ele traz, ou seja, depois de tempos difíceis, dias melhores virão. Essa afirmativa, com certeza, traz alívio para aqueles que a escutam, principalmente para o povo português, que vivia dias difíceis na época em que Aleixo escrevia. Essas palavras trazem esperança, que era fundamental para o momento.

Quem nunca ouviu os provérbios: “Quanto maior a altura, maior o tombo”, “Quanto maior é a subida, maior é a queda”? Na quadra a seguir, o poeta fez uma crítica, não se sabe se a alguém conhecido, a uma mulher que quis subir muito na vida, usando os ensinamentos desses provérbios populares.

P'ra que tentaste subir  
Tão alto, mulher vaidosa?  
Quem sobe assim vai cair  
Na lama mais vergonhosa...  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 27)

Essa quadra faz uma advertência avisando que, quanto mais se sobe, sem esforço ou muito depressa, menos se mantém na glória e maior será o infortúnio. Nessa quadra, entendo que Aleixo criticou uma mulher que subiu na vida, provavelmente, por meios que o poeta não considerava corretos, já que afirmou que sua queda seria vergonhosa.

Provérbios são ditados que se consagram e se tornam tradições culturais, com conteúdos que ensinam lições e transmitem conselhos. Para Sérgio Alves Teixeira (2001), os provérbios (independentemente da origem e da trajetória) são pensados como uma “expressão coletiva de sentimentos e entendimentos comuns e mesmo inerentes à vida sócio-cultural. A inquestionável ausência de autoria reforça este entendimento” (TEIXEIRA, 2001, p. 194). Eles vivem na memória coletiva do povo, que os transmite de geração em geração.

Lauand (2000, s.p.) reconhece nos provérbios a condição de agentes privilegiados da educação invisível, já que “recolhem o saber popular, condensam a experiência sobre a realidade do homem: sua existência cotidiana, as condições de vida, o sensato e o ridículo, as alegrias e as

tristezas, as grandezas e as misérias, a realidade e os sonhos, a objetividade e os preconceitos” (MENANDRO; ROLKE; BERTOLLO, 2005, p. 83).

Um saber popular/provérbio muito comum é “Faça o que eu digo, mas não faça o que eu faço”. António Aleixo também tem sua contribuição a fazer sobre o assunto:

Os que bons conselhos dão  
Às vezes fazem-me rir,  
- Por ver que eles próprios são  
Incapazes de os seguir.  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 43).

É nítida a ironia contida na quadra. Aleixo alfinetou aqueles que queriam dar bons conselhos aos outros e não conseguiam seguir o que eles mesmos diziam. Isso remete a outro dizer popular bastante conhecido: “Falar é fácil, difícil é fazer”. Através desses conhecimentos populares, o poeta alcançou com maior significado o seu público, que via mais sentido e relevância em suas quadras. Ele também questionou e complementou alguns saberes populares. “Viver é sofrer” é um dos provérbios populares que colocou em discussão:

Diz que viver é sofrer...  
Concordo. Mas não compreendo  
Que ninguém ouse dizer  
Quanto se aprende sofrendo!  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 44)

Ele concordou com a máxima popular, mas acrescentou um pensamento a ela: como se aprende sofrendo/vivendo, a partir de experiências e traumas, pode-se aprender e crescer. São abordados, em sua produção poética, muitos saberes, ditados e provérbios populares. Abaixo, é possível interpretar sua quadra relacionando-a com o provérbio “Falem mal, mas falem de mim”:

Se te censuram, estás bem,  
P’ra que a sorte te perdue;  
Mal de ti quando ninguém  
Te inveje nem te censure.  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 44)

Ao ser criticada e censurada, a pessoa está pelo menos sendo lembrada. Pior seria se ninguém pensasse nela, nem para censurá-la. Os provérbios encerram

saberes milenares, criados a partir da experiência de vida e transmitidos pela tradição oral. Desde sempre, as sociedades têm seus vícios e virtudes e muitos deles se repetem através da história e do tempo, sendo contemplados frequentemente pelos provérbios populares. “Quem vê cara não vê coração” ou “As aparências enganam”, por exemplo, são ditados muito antigos. É impossível traçar suas origens. O que se sabe é que eles realmente são verdadeiros, como escreveu Aleixo nas quadras a seguir:

Vemos gente bem vestida,  
No aspecto desassombrada;  
São tudo ilusões da vida,  
Tudo é miséria dourada.  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 27).

Veste bem, já reparaste?  
Mas ele próprio ignora  
Que, por dentro, é um contraste  
Com o que mostra por fora.  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 46)

Se o hábito faz o monge  
E o mundo quer-se iludido,  
Que dirá quem vê de longe  
Um gatuno bem vestido?  
(ALEIXO, 2000, v.1, p. 31)

### 3.2.2 Experiência vivida

Outro aspecto da poesia de Aleixo é a sua inspiração nos pequenos fatos da vida. Sua visão de mundo e sua experiência pessoal estamparam as páginas de *Quando Começo a Cantar....* Tudo servia de inspiração para a criação de uma nova quadra.

A arte é força imanente,  
Não se ensina, não se aprende,  
Não se compra, não se vende,  
Nasce e morre com a gente.  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 63)

António Duarte (1999), biógrafo do poeta, assinalou que a poesia de Aleixo continua a ser lembrada e cantada nos mais diversos cenários e circunstâncias –

mesmo não sendo estudado nas escolas de Portugal, existindo apenas um esforço universitário a fim de reconhecer e transmitir sua obra – devido à paixão popular e à empatia gerada com o povo anônimo (DUARTE, 1999).

As práticas da voz permitem descobrir as raízes culturais de um grupo social, pois a palavra sempre foi o principal meio de transmissão de conhecimentos e saberes. Ao cantar aos quatro ventos suas poesias, o poeta certamente encantou todos com sua performance, inclusive o intelectual Joaquim Magalhães, que mais tarde transcreveu sua obra. A performance permite que a história ganhe vida, cativando aqueles que a ouvem.

A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, e circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição. (ZUMTHOR, 1997, p. 33)

Através de sua experiência de vida, Aleixo criou as mais diversas quadras, de forma a representar a “voz do povo”. Sua obra é caracterizada por um tom irônico, mordaz, ora impiedoso, ora brincalhão. Seus poemas contêm as mais variadas inspirações e improvisações. Tudo era motivo para escrever seus versos: amor, ódio, tristeza, revolta, enfim, a vida era sua inspiração.

Vou ver se me salvo ainda  
 Dos males de que padeço;  
 Acho a minha vida linda  
 Mais agora que ao começo.  
 (ALEIXO, 2000, v. 2, p. 66)

Fui polícia, fui soldado,  
 Estive fora da Nação...  
 Vendo jogo, guardo gado  
 – Só me falta ser ladrão.  
 (ALEIXO, 2000, v. 2, p. 113)

O Destino, por ser forte,  
 Esta má sorte me deu:  
 De ter de vender a sorte  
 Aos mais felizes do que eu.  
 (ALEIXO, 2000, v. 2, p. 31)

Sou um cauteleiro em forte,  
 P'ra vender jogo me empenho,  
 Se um dia vender a sorte,  
 Vendo aquilo que não tenho.  
 (ALEIXO, 2000, v. 2, p. 115)

Da venda de suas cautelas, criou a última quadra citada, na qual relacionou a sorte do jogo com a sorte que não tinha. Nas quadras abaixo, é possível perceber como tudo virava poesia na boca de Aleixo: uma ida à mercearia, o sorriso – provavelmente não sincero – de alguém e a percepção dos problemas alheios. O poeta transformou todas essas situações em lições.

O meu merceeiro é um santo  
E há quem diga que ele é mau!  
Digo-lhe só: – dou mais tanto,  
Já me arranja bacalhau.  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 22)

Olhas p'ra mim e sorris,  
Desdenhas dos meus tormentos;  
Os gestos dos imbecis  
Mostram os seus sentimentos.  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 24)

Faz mal o filho que mente  
A seus pais, quando rapaz,  
E é já tarde quando sente  
O mal que a si próprio faz.  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 30)

### 3.2.3 Improvisos

O improviso é um recurso recorrente usado pelos poetas que não utilizam a forma escrita para fixar suas produções poéticas. Na verdade, ele nada tem a ver com teoria e forma fixa, pois é algo que nasce de um momento. António Aleixo, ao compor suas quadras, improvisou nas mais diversas situações, como afirmou Joaquim Magalhães (2000b): cantando em feiras ou festas da aldeia, a pedido de amigos que o provocavam, em uma conversa mais séria.

De todas as maneiras, passeando, sozinho, a guardar umas cabras ou a fazer circular as cautelas de lotaria – sua mais habitual ocupação –, ou acompanhado por amigos, numa ceia ou num café, o poeta está presente e alerta e lá vem a quadra ou a sextilha a fixar um pensamento, a finalizar uma discussão, a apreciar um dito ou a refinar uma troça. E, normalmente, a forma é lapidar, o conceito incisivo e o vocabulário justo e preciso. (MAGALHÃES, 2000a, p. 15-16)

A espontaneidade e o improviso são características fundamentais da poesia popular de Aleixo, pois são justamente os fatos da vida, as emoções, o momento vivido a inspiração do poeta. Ricardo Azevedo (2012), ao estudar o samba, a improvisação e a oralidade, destacou que a performance popular implica necessariamente a espontaneidade, o improviso e a interação entre artista e plateia. Improvisando, o poeta consegue compor no momento em que vive a situação de que fala, de modo a possibilitar que seu ouvinte faça parte do momento.

Paul Zumthor (2007), em *Performance, recepção e leitura*, escreveu sobre a importância da interação entre o poeta e seu ouvinte. A recepção é vista como um processo em que a fala/o texto não é recebido passivamente pelo ouvinte/leitor, este interpreta e relaciona outros significados ao que é recebido, devido a sua experiência individual e cultural. Portanto, não é o texto em si e nem o que é dito, mas como o leitor/ouvinte recebe e assimila o que chega ao seu conhecimento. Zumthor (2007, p. 51) citou, em seu livro, Wolfgang Iser, um dos autores alemães mais representativos da estética da recepção:

Iser parte da ideia de que a maneira pela qual é lido o texto literário é que lhe confere seu estatuto estético; a leitura se define, ao mesmo tempo, como absorção e criação, processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor.

Somente assim o que é ouvido ou lido passa a fazer sentido para o indivíduo, no momento em que ele encontra a obra e ela diz algo exclusivamente para ele, o que torna a interpretação pessoal e única. Zumthor (2007) associou essa teoria da recepção com a ideia de catarse proposta por Aristóteles, em que esse ato de comunicar alguma coisa, seja ela o que for, não tem o intuito apenas de informar, mas de transformar o sujeito. Dessa maneira, um discurso poético pretende alcançar o ouvinte, mexer com suas emoções, enfim, fazer alguma diferença.

Grande parte das composições de Aleixo é improviso. Joaquim Magalhães e António Duarte contaram sobre algumas histórias que contextualizam tais improvisos. Duarte (1999) relembrou um episódio que culminou em uma das quadras de Aleixo: certo dia o poeta e Magalhães estavam caminhando e depararam-se com um sujeito desesperado que varria a água acumulada na frente de seu comércio. De repente, Aleixo parou, olhou para Magalhães e perguntou se a seguinte quadra estava boa:

Quem prende a água que corre  
 É por si próprio enganado.  
 O ribeirinho não morre,  
 Vai correr para outro lado.  
 (ALEIXO, 2000, v. 1, p. 89)

Essa quadra mostra como é rápida a reflexão do poeta sobre o assunto. Ao ver o homem tentar tirar a água do local, logo pensou na ocasião e instantaneamente criou uma de suas quadras. “Dotado de uma capacidade de análise séria, embora mordaz, Aleixo desenvolve e apura o olhar crítico sobre a sociedade e os homens de seu tempo. E o seu humor sarcástico, corajoso, impertinente, sagaz, expunha-o ele quando e onde menos se esperava” (DUARTE, 1999, p. 75).

Joaquim Magalhães leu um texto na Casa do Algarve, em 1968, que foi publicado em *Sol do Algarve* e faz parte do segundo volume de *Quando Começo a Cantar...* Nesse texto, Magalhães trouxe informações valiosas sobre a vida e o processo criativo de Aleixo. E ninguém melhor do que Magalhães para falar da criação de suas quadras, já que, depois de tanto tempo juntos, Magalhães passou para a forma escrita a poesia oral de Aleixo.

Gostaria de dar uma ideia do processo que Aleixo usava na composição das suas quadras de improviso. Para isso, recordaremos algumas das circunstâncias em que elas brotavam com uma espontaneidade desconcertante e maravilhosa perfeição formal. Era qualquer coisa como um jogo de prestidigitação. Simplesmente, o que maravilhava era o prodígio da aparente facilidade dos seus improvisos. (MAGALHÃES, 2000b, p. 15)

Magalhães inseriu um trecho de uma entrevista de Aleixo de 1943, em que o próprio poeta explicou o nascimento de suas quadras para o jornalista de *Notícias de Coimbra*. Abaixo reproduzo esse trecho, para que se possa ouvir do próprio poeta.

– Os meus versos são quase sempre nascidos do que tenho sofrido e destas atrapalhões da vida.  
 – Como os compõe?  
 – Mentalmente. Uma conversa com amigos, uma sugestão ou uma ideia que me fere a atenção, às vezes, um pormenor observado, e deixo de ouvir o que se passa para me concentrar; e instantaneamente aparece-me o improviso. É assim que me saem os versos, a conversar; uns melhor, outros pior; mas os amigos gostam sempre de todos. (MAGALHÃES, 2000b, p. 16)

Foi a partir da interação com o outro, dos caminhos da vida que nasceram as quadras desse ilustre poeta. Por isso, as quadras são tão estimadas por aqueles que as conhecem, pois elas foram criadas através do contato humano, das necessidades do próximo. No capítulo anterior, foi dito que a cultura popular é uma resposta às necessidades do povo. O que dizer, então, de Aleixo, poeta adorado pelo povo português, que, a partir de seu olhar atento, estampava em suas quadras as carências desse povo e concedia esperança e força a ele?

Joaquim Magalhães presenciou a criação de inúmeras quadras do poeta. Escrevo algumas dessas histórias, para demonstrar a espontaneidade e o poder criativo de Aleixo. Certo dia, estavam Aleixo, Magalhães e alguns amigos em um café. Era um dia quente de setembro e a conversa ia “morrendo” no grupo de amigos. Então, o poeta deu uma risada e questionou Magalhães: “Está será boa?” – pergunta que o poeta sempre fazia ao compor uma quadra, de acordo com o professor.

Uma mosca sem valor  
Pousa com a mesma alegria  
Na careca de um doutor  
Como em qualquer porcaria.  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 22)

Todos começaram a rir e viram que estava dormindo, num canto do salão, um respeitável cidadão da cidade, formado em Direito, e “senhor de uma luzida calva que se estendia da testa até a nuca. Sobre um tal campo de manobras evolucionava a tal mosca sem valor” (MAGALHÃES, 2000b, p. 17). Aleixo, de forma irônica, afirmou que uma mosca pousa com a mesma alegria na cabeça de alguém importante, inclusive na de um ilustre advogado, como na cabeça de qualquer pobre coitado. Afinal de contas, os poderosos nada tinham que os diferissem dos pobres, e, no fim da vida, todos iriam para o mesmo lugar.

Outro fato que demonstra a incrível espontaneidade e o improviso do poeta é a criação do *Auto do Curandeiro*, que, como já foi mencionado, foi ditado para seu amigo Tóssan em uma única vez. Abaixo, segue um trecho de seu auto:

CURANDEIRO:  
(falando sozinho enquanto remexe nuns sacos e desfaz embrulhos)

Minha querida profissão!  
Tiro as almas do inferno  
Mas arranjo p'ró inverno

Inda me sobra p'ro verão.

(com ar de admiração)

Olha, também mandam pão!  
 Não é branco, é branquíssimo...  
 Tudo é bom que Deus aceite.  
 E mais dois litros de azeite  
 P'ra lanterna do Santíssimo!

Olha, aqui vem tudo junto.  
 Nem sei como não desmaio!  
 Toucinho, chouriço e paio,  
 Um pedaço de presunto  
 E as orelhas do defunto...

(agradecido)

Oh! Deus soberano e bendito,  
 Que me dás arte p'rá cura,  
 Que trazes tanta fartura  
 Que quase não acredito!

(orgulhoso)

E ainda o que é mais bonito,  
 É que minha inteligência,  
 Como acho poucas iguais,  
 Me faz ganhar muito mais  
 Do que os homens da ciência.

[...]

(aconselha)

Querido irmão, és muito novo;  
 Se o mundo assim continua,  
 A culpa é minha e é tua,  
 Porque nós somos o povo.

E o povo, a crer na mentira,  
 Dorme num sono profundo,  
 Sofre um pesadelo eterno,  
 Que faz com que ele prefira  
 O inferno deste mundo  
 Por medo desse outro inferno.

Fingem-se ao bem dedicados,  
 Muitos como os curandeiros,  
 P'ra não os vermos estranhos;  
 Porque os lobos disfarçados  
 Com as peles de cordeiros  
 Melhor destroem os rebanhos.

Quando a verdade os aterra,  
 Querem a moral pregar,  
 Prometendo no céu dar  
 O que nos roubam na terra.

O mundo está na infância,

E adulto só pode ser  
Quando desaparecer,  
Do povo, a ignorância.  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 141)

Sua capacidade de criar e improvisar impressionou até mesmo Miguel Torga. Ao escutar as quadras que Aleixo foi desafiado a compor na Livraria Atlântida, em sua entrevista a Carminé Nobre, Torga quis conhecer e parabenizar o poeta. Como já foi dito, o escritor entregou um livro autografado ao poeta e recebeu *Quando Começo a Cantar...* em troca, com uma quadra improvisada na hora:

Por não ter outros melhores  
Este meu livrinho ofereço  
Ao maior entre os maiores  
Poetas que eu conheço.  
(ALEIXO, 2000, v. 2, p. 149)

Mesmo na presença de um ilustre poeta português, Aleixo não se intimidou e compôs a quadra acima. “Aleixo era assim. O seu processo era este: aproveitar das circunstâncias do momento, com esta agudeza de observação e esta espontaneidade repentista sem par” (MAGALHÃES, 2000b, p. 20). Isso reafirma seu talento natural para a poesia, pois, fosse em uma festa de sua vila, durante as vendas de suas cautelas, ao presenciar alguma injustiça ou ao conhecer alguém que admirava, Aleixo sempre tinha uma quadra na ponta da língua.

### 3.3 AS DENÚNCIAS DE ALEIXO COMO “RESPOSTA SOLIDÁRIA ÀS NECESSIDADES DO GRUPO”

Ninguém escapava das críticas afiadas de Aleixo. Salazar, as grandes potências mundiais, os corruptos, os desonestos e ele mesmo, já que fazia parte do mesmo mundo combalido, eram monitorados e criticados pelo poeta. A seguir apresento suas críticas pontuais à sociedade portuguesa da época, à Segunda Guerra Mundial e à corrupção dos homens.

Magalhães (2000a) escreveu que muitos jornais referiam-se pejorativamente ao poeta ao citá-lo, como sendo analfabeto e inculto, mas o professor questionou o que seria cultura e analfabetismo. Caso se considere a cultura como a capacidade de compreender os homens, aquilo que eles são, aquilo que eles sonham ser, aquilo

a que aspiram ser, porque muito sofrem, é inegável que o poeta deva ser incluído no número dos que se consideram cultos.

Um poeta com uma grande sensibilidade para ver o mundo e as pessoas de forma tão bela não pode ser considerado inculto. Um poeta que, de improviso, foi capaz de exprimir em tão poucas linhas a triste realidade que engloba boa parte do mundo:

Quem trabalha e mata a fome  
 Não come o pão de ninguém;  
 Mas quem não trabalhe e come,  
 Come sempre o pão de alguém.  
 (ALEIXO, 2000, v. 2, p. 135)

Um poeta tão talentoso como Aleixo não pode ser considerado um poeta inferior. São as amarras do cânone, do preconceito que não permitem que coisas novas e diferentes sejam valorizadas. É necessário sempre pensar e repensar conceitos e definições de termos como “cultura”, para que não se cometa o erro de julgar – e muito mal – alguém como Aleixo. Um poeta com tamanha percepção da vida, com tanto a ensinar, dono de uma exímia inteligência não pode ser desvalorizado e considerado inferior somente porque não frequentou a escola e não aprendeu a ler e escrever quando criança.

Com efeito, a correcção expressiva da linguagem, a sua concisão lapidar, o tom de amarga filosofia, aprendida na escola impiedosa da vida, são características que impressionam o mais habituado a lidar com versos e prosas. E não menos impressionante é o tom sentencioso da maior parte das quadras que se recolheram, a espontaneidade com que eram elaboradas, numa preparação toda mental, a denotarem um intelecto superiormente apto para a compreensão dos grandes problemas dos homens. (MAGALHÃES, 2000b, p. 24)

Como um poeta inculto poderia fazer críticas tão pontuais contra a guerra e a ditadura em Portugal? Compôs quadras que cabem perfeitamente nos dias de hoje, que fazem uma reflexão dos propósitos das guerras e dos governantes, que mostram o abuso de poder dos mais abonados e o contínuo menosprezo aos de classe mais baixa, deixados, desde sempre, de lado.

Co'o mundo pouco te importas  
 Porque julgas ver direito.  
 Como há-de ver coisas tortas  
 Quem só vê em seu proveito?  
 (ALEIXO, 2000, v. 1, p. 24)

Aleixo estava sempre atento aos fatos que aconteciam a seu redor, e a sociedade e a política da época não escapavam da mira do poeta. Algumas de suas quadras refletem sobre os motivos e efeitos da Segunda Guerra Mundial. Na quadra a seguir, há uma crítica às grandes potências, que se beneficiam com a guerra:

À guerra não liguês meia,  
 Porque alguns grandes da terra,  
 Vendo a guerra em terra alheia,  
 Não querem que acabe a guerra.  
 (ALEIXO, 2000, v. 1, p. 24)

Quem tem interesse na guerra? São justamente aqueles que detêm o poder, os “grandes da terra”, como afirmou Aleixo, que lucram com a guerra enquanto o povo perde sua vida. Por isso, o poeta aconselhou aqueles que o ouvem a não se importar com a guerra, já que seus propósitos são sempre os mesmos.

Abaixo cito algumas quadras do poeta que demonstram seu asco pelas guerras e proporcionam uma reflexão sobre os efeitos e propósitos destas:

Os abutres sanguinários  
 Julgam-se donos da terra,  
 Pousados sobre os calvários  
 Dos que morreram na guerra.

Com orgulho, um militar  
 Regressa à pátria, mostrando  
 A Cruz que ganhou – matando  
 Irmãos que os queriam matar.

Se nos pudessem falar,  
 Os que tombaram por terra  
 Tinham que nos perguntar:  
 – Que ganhamos com a guerra?  
 (ALEIXO, 2000, v. 2, p. 138-139)

Quem luta na guerra é o povo, a mando dos “abutres sanguinários”, que não se envolvem fisicamente na guerra. É o povo contra si próprio, matando o próximo “com orgulho”. O poeta ainda questionou sobre o que diriam os que morreram na guerra, se ela valeu alguma coisa. Esses questionamentos de Aleixo são atemporais e mostram o tamanho de seu poder crítico, um homem simples do campo que enxerga com mais clareza do que muitos governantes.

O poeta ainda indagou sobre a memória dos envolvidos na guerra, visto que se sabe das destruições e mortes que as guerras trazem. Entretanto, nem conhecendo os erros do passado, corrige-se o presente.

Que aprendeste nas batalhas?  
De que te serve a memória? ...  
Se nem lendo a própria História  
Corriges as tuas falhas!? ...  
(ALEIXO, 2000, v. 2, p. 139)

O poeta falou ainda ironicamente sobre o assunto, questionando a inteligência dos que conhecem e estudam a História:

Conhecer a fundo a História,  
Ser estudioso, ter paciência,  
– Pode revelar memória...  
Mas não inteligência!  
(ALEIXO, 2000, v. 2, p.140)

Aleixo deixou também um lembrete de que a vingança é destrutiva e não melhora em nada a situação de ninguém. Para ele, o povo precisava deixar para trás o orgulho e a vingança a fim de poder viver em um mundo de paz:

O povo – por ser criança –  
Quer vingança, porque ignora  
Que a sua vida piora  
Quanto mais queira vingança.  
(ALEIXO, 2000, v. 2, p. 138)

Joaquim Magalhães (2000b) lembrou-se de uma quadra que Aleixo criou em setembro de 1942, enquanto a guerra prosseguia pela Europa, com a fúria de que se sabe:

Há luta por mil doutrinas.  
Se querem que o mundo ande,  
Façam das mil pequeninas  
Uma só doutrina grande.  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 25)

O poeta fazia críticas pontuais à guerra e mostrava-se bem inteirado dos acontecimentos mundiais, trazendo muitas reflexões significativas. Aleixo compôs a quadra a seguir quando a Itália foi derrotada no norte da África e a dedicou a Mussolini:

Queria a Tunísia e a França;  
 Mas apanhou tal derrota,  
 Que já pôs termo à cagança  
 – Ficou reduzido à <bota>.  
 (ALEIXO, 2000, v. 2, p. 150)

Em outras quadras, aparecem personagens históricos que fizeram a diferença, fato que mostra a faceta reveladora da “atenção e do espírito de Aleixo em relação às incidências da vida do planeta, mesmo quando ocorressem em latitudes mais distantes” (DUARTE, 1999, p. 78).

Roosevelt morreu,  
 Homem de valor profundo.  
 Com ele desapareceu  
 A chave da paz no Mundo.  
 (ALEIXO, 2000, v.2, p.151)

As quadras de Aleixo também serviam muito bem aos ideais revolucionários, contrários à ditadura salazarista, seu senso de justiça e sua coragem davam forças aos que liam e ouviam sua mensagem. Por ser um poeta que escrevia quadras populares e por nunca ser lembrado pelo cânone português, passou despercebido pela censura salazarista e serviu de inspiração às reivindicações desse povo.

Vós que lá do vosso império  
 Prometeis um mundo novo,  
 Calai-vos, que pode o povo  
 Q’rer um mundo novo a sério.

Depois de tanta desordem,  
 Depois de tam dura prova,  
 Deve vir a nova ordem,  
 Se vier a ordem nova.  
 (ALEIXO, 2000, v. 1, p. 25)

Um dos trabalhos necessários para publicar *Quando Começo a Cantar...* foi a seleção das quadras que comporiam o livro. Esse trabalho coube a Joaquim Magalhães e Rosa Madeira – um relojoeiro de Loulé que mantinha uma grande amizade com o poeta –, que sabiam que muitas quadras não poderiam fazer parte da compilação, para não chamar a atenção dos agentes da censura.

Esse sujeito é capaz  
De nos fazer mil promessas...  
Mas faz-nos tudo às avessas  
Das promessas que nos faz!  
(ALEIXO, 2000, v. 2, p. 151)

A quadra acima foi dedicada a Salazar, como já dito anteriormente, e teve seu primeiro verso alterado por Magalhães e Madeira, já que o original era “O Salazar é capaz”. Aleixo (2000, v. 2, p. 151) atribuiu a Salazar outra quadra, em 1945, quando este “hipocritamente prometeu eleições ‘tão livres quanto na Inglaterra’”:

Prometem ao Zé Povinho  
Liberdade, Lar e Pão...  
Como se o mundo inteirinho  
Não soubesse o que eles são!

Às vezes de forma irônica, às vezes de forma feroz, Aleixo atacou a ditadura salazarista, mesmo não citando pontualmente o nome de Salazar – graças ao trabalho de seus fiéis amigos – para fugir da censura. Sua fala trazia motivação, já que o povo estava saturado da situação política portuguesa e encontrava na poesia de Aleixo um instrumento de luta. Uma de suas quadras mostra o poder da censura salazarista, que impediu a publicação do jornal *O Diabo*:

Não preciso ser nababo  
P’ra compreender, entre tantos  
– Que diabo fazia <<O Diabo>>  
Na terra onde só há santos?  
(ALEIXO, 2000, v. 2, p.150)

Manuel Baiôa (2012, p. 156) afirmou, em *A censura como fator de formação e consolidação do salazarismo*: o caso do noticiário sobre política internacional na imprensa (1933 – 1935), que o controle da informação desempenhou um papel fundamental na formação e consolidação do Estado Novo, assegurando que “Salazar tinha plena consciência da importante função que estava destinada aos Serviços de Censura, chegando a afirmar que ‘politicamente só existe o que o público sabe que existe’”.

Além dos filtros de Magalhães e Madeira, outro fator que contribuiu para que Aleixo não fosse barrado pela censura foi o fato de ser um poeta popular, com alcance mais reduzido em comparação com os escritores reconhecidos de Portugal. Graças a isso, as quadras de Aleixo puderam circular entre o povo português,

disseminando suas reflexões sobre o mundo e suas críticas à sociedade portuguesa e ao infame ditador.

Mas eu não sou quem procuras...  
Sei, contra tua vontade,  
Que me mentes, quando juras  
Que me dizes a verdade.  
(ALEIXO, 2000, v. 2, p. 151)

Salazar só deixou o poder em Portugal devido a um acidente que o pôs em coma. Em 1968, o ditador caiu de uma cadeira, resultando em um sério hematoma em sua cabeça. Foi consultar um médico apenas três dias depois do acidente, pois pretendia mantê-lo em segredo. Alguns dias depois, os médicos chegaram à conclusão de que seria necessário operá-lo. Em 27 de setembro de 1968, Salazar foi afastado do governo, pois estava incapaz de governar, e Marcello Caetano foi colocado em seu lugar. Salazar morreu em 27 de julho de 1970, quase dois anos após seu afastamento do poder.

Conforme Maxwell (2006), Caetano não era um grande reformador. Ele queria promover uma modernização econômica em Portugal, porém com uma enorme cautela política. Tempos difíceis vieram. A crise no campo chegou primeiro, já que houve um grande descaso com a agricultura, o que teve consequências políticas importantes. Os pequenos proprietários de terra e os latifundiários eram uma das principais fontes de apoio do antigo sistema.

No início da década de 1970 as safras em Portugal foram excepcionalmente pequenas. A produção de trigo não chegou a metade da média europeia; a de centeio foi três vezes menor, e a de cevada, quatro vezes menor. A extrema escassez de mão de obra nas grandes propriedades rurais, em vez de trazer a mecanização, resultou em queda de produção [...]. Era necessário o cultivo ininterrupto e diversificado, mas os campos jaziam ociosos devido à falta de trabalhadores. (MAXWELL, 2006, p. 43)

Com a incapacitação de Salazar e a nomeação de Caetano, floresceu em Portugal uma grande esperança de mudança (MAXWELL, 2006). Em 1969, Portugal encontrava-se numa grande agitação política. As vozes antiditatoriais começaram a ganhar força e justamente nesse ano, 20 anos após o falecimento de Aleixo, foi publicada a coletânea *Este livro que vos deixo....* Nesse volume, foram reunidas todas as obras que o poeta publicou em vida, o que possibilitou que Aleixo ressurgisse com força total na boca do povo. Algumas de suas quadras serviram de

inspiração e instrumento de luta contra o governo da época, sendo cantadas por aqueles que queriam o fim da guerra colonial e do governo ditatorial.

Outro aspecto constante na poesia de Aleixo é sua reflexão sobre a sociedade – corrompida – em que vivia, na qual as aparências valiam mais do que a verdade. Entretanto, o poeta deixou também uma mensagem de esperança sobre o que realmente importa na vida. O professor Magalhães (2000b) ressaltou que a definição de mundo do poeta possibilita que se enxergue o mundo como ele é: como uma sociedade imperfeita.

Descreio dos que me apontem  
Uma sociedade são:  
Isto é hoje o que foi ontem  
E o que há-de ser amanhã.  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 25)

Enquanto o homem pensar  
Que vale mais que outro homem,  
São como os cães a ladrar,  
Não deixam comer, nem comem.  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 32)

O poeta definiu, nos versos abaixo, o que realmente importa: ver como os homens realmente são. Com seus pequenos – mas inteligentes – olhos, ele observou os homens e o mundo em que viviam e em que ele também viveu (MAGALHÃES, 2000b). “Um mundo que não é são, mas tem seus podres, mundo em que o poeta vive e, por isso, porque vive no mundo, num mundo com os seus podres, como não ter ele também os seus? (MAGALHÃES, 2000b, p. 29). Tendo sido um exímio observador do mundo e dos homens, e como ele fez parte desse mesmo mundo, observou e analisou a si próprio também.

Sou um dos membros malditos  
Dessa falsa sociedade  
Que, baseada nos mitos,  
Pode roubar à vontade.  
(ALEIXO, 2000, v. 2, p. 124)

Se com eles me confundo  
P’lo mal que no mundo faço  
É porque sou um pedaço  
Da lama do mesmo mundo.  
(ALEIXO, 2000, v. 2, p. 124)

Embora os meus olhos sejam  
 Os mais pequenos do mundo,  
 O que importa é que eles vejam  
 O que os homens são no fundo.  
 (ALEIXO, 2000, v. 1, p. 26)

As críticas do poeta algarvio à sociedade portuguesa da época poderiam muito bem ter sido escritas atualmente. Cada vez mais a corrupção e os problemas atingem as sociedades do mundo inteiro. Acredito que ouvir e refletir sobre o assunto seja algo extremamente benéfico à sociedade, pois, através da reflexão – propiciada pela poesia popular de Aleixo –, começa a existir uma tomada de consciência por parte do povo, que passa a ponderar sobre as medidas injustas e impunes dos governantes da nação. Além disso, ocorre também uma frente de ação para mudar a realidade do país, que é a função da cultura popular, de acordo com Mario Margulis (1982).

A crítica a este e àquele que dá nas vistas, mas não escapa ao olhar perscrutador dos <olhos mais pequenos do mundo> deste poeta inteligente que só raramente julga. E se, por vezes, nos parece duro, é que, como diz em qualquer parte Jorge Amado, <era pobre de mais, não podia ser bom>. No entanto, este observar o mundo sem ilusões, ver com realismo a realidade e ser capaz de exprimir com subtileza e elevação de linguagem o que os seus olhos observam e a sua capacidade de compreensão humana, que é a definição de cultura, dá-lhe a originalidade real que explica a cada vez mais larga audiência de uma obra cuja aventura começa em ser recolhida e publicada com a intenção de ajuda humanitária e atinge esta culminância de uma consagração generalizada. (MAGALHÃES, 2000b, p. 30)

De forma irônica, o poeta acusou a miséria do país e a tentativa do governo de acobertar a realidade:

O povo do meu país,  
 P'ra se esquecer que não come,  
 Lê a imprensa que diz  
 Que em Portugal não há fome.  
 (ALEIXO, 2000, v. 2, p. 148)

O seu instrumento de luta era a palavra. Com ela, podia digladiar-se contra as injustiças sociais, contra o poder dos mais abonados e a miséria cada vez maior do povo. Com ela, podia alcançar a todos que o ouvissem, fazendo, assim, diferença entre o povo português. Acredito que sua fala era cheia de significado, pois aqueles que o ouviam sofriam do mesmo mal que ele e sentiam-se amparados por suas palavras, e mais fortes, também, para lutarem contra todos os tipos de injustiça.

O mundo só pode ser  
 Melhor do que até aqui,  
 Quando consigas fazer  
 Mais p'los outros que por ti.  
 (ALEIXO, 2000, v. 1, p. 41)

### 3.4 UMA NOVA ESPERANÇA

Magalhães (2000b) assegurou que apenas aparentemente o poeta era um pessimista e que sua obra tem uma implícita mensagem de esperança. Seja em suas quadras, seja em seus autos, Aleixo dava um jeito de renovar as esperanças de seus ouvintes e leitores. Ao mesmo tempo em que criticou ferozmente um mundo doente, transmitiu um legado de esperança, pois é necessário sempre buscar justiça e verdade.

Se Aleixo caustica é porque acredita em melhores dias. Se Aleixo põe podres à mostra é porque o contacto com o ar da verdade poderá ser salvador. Ao largo mundo da sua observação abre as janelas purificadoras da luz radiosa de uma esperança pessimista, mas salvadora. A mensagem de esperança, já latente nas quadras, vai articulando-se nas pequenas peças dramáticas de um teatro de palavras de esperança, que é sempre a esperança dos doentes pulmonares. O mundo salvar-se-á pela eliminação da ignorância (*Auto do Curandeiro*) e pela vitória da vida útil sobre a vida fútil (*Auto da Vida e da Morte*) e pela confiança na juventude do estudante (*Auto do Ti Joaquim*). (MAGALHÃES, 2000b, p. 30)

Nas quadras a seguir, é nítida a valorização da honestidade feita pelo poeta. Falou a verdade até mesmo para aqueles que mentiram para ele, sendo um exemplo a ser seguido, além de elogiar aqueles que foram sinceros, que mostraram aquilo que o coração sentia. Mesmo sendo fraca a luz que transmitiu, ainda assim é luz, ainda assim é esperança para todos os seus ouvintes.

Julgando um dever cumprir  
 Sem descer no meu critério,  
 – Digo verdades a rir  
 Aos que me mentem a sério!  
 (ALEIXO, 2000, v. 1, p. 46)

Tu és fonte de água clara  
 Que deixa ver a nascente,  
 Porque me mostras, na cara,  
 O que o teu coração sente.  
 (ALEIXO, 2000, v. 1, p. 47)

Mas quando alguém se lembrou  
 Querer mostrar-me, não me opus;  
 É fraca a luz que vos dou,  
 Mas afinal sempre é luz.  
 (ALEIXO, 2000, v. 2, p. 65)

O poeta usou aquilo que tinha de mais poderoso para transmitir esperança ao próximo: suas palavras. Com elas, mostrou o homem de princípios que era e como vivia uma vida humilde, porém honesta. Como ele mesmo diz, preferia ser “cego, surdo e mudo” do que não poder falar sobre o que acredita.

Que esperança será aquela  
 Que sinto desde criança,  
 Que ainda dou restos dela  
 Aos que já não tem esperança?!  
 (ALEIXO, 2000, v. 2, p. 123)

P’ra provocar ódio e ira  
 Ao cinismo e à vaidade,  
 Cuspo na face à mentira  
 Beijando os pés à verdade.  
 (ALEIXO, 2000, v. 2, p. 124)

Antes cego, surdo e mudo  
 Que, entre tanta gente honrada,  
 Ouvirmos e vermos tudo  
 Sem podermos dizer nada!...  
 (ALEIXO, 2000, v. 2, p. 125)

Aleixo estabeleceu um grande compromisso com a verdade. Foi um poeta que não conseguiu ficar calado diante das injustiças do mundo e que fez a sua parte para mudar essa situação deplorável: estimulou a reflexão e o não acomodamento a ela, incentivando o próximo a enfrentar as injustiças:

Não me dêem mais desgostos,  
 Porque sei raciocinar...  
 Só os burros estão dispostos  
 A sofrer sem protestar!  
 (ALEIXO, 2000, v. 2, p. 126)

#### 4 CONVERSAS PARALELAS

*O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.*  
Fernando Pessoa

António Aleixo foi um grande poeta popular português, que cantou sobre as vivências desse povo, denunciou os abusos por ele sofridos e trouxe palavras de esperança. Neste capítulo, escrevo sobre possíveis diálogos entre a obra do poeta algarvio e a obra de outros dois poetas portugueses: Gonçalo Annes Bandarra e Fernando Pessoa.

A maioria dos estudos sobre a poesia do sapateiro Bandarra é realizada em torno de seu caráter messiânico, não se centrando na sua obra em si, mas em sua interpretação do mito messiânico do sebastianismo. Pretendo tratar da obra por ela mesma, comparando-a com a de António Aleixo, e mostrar que os dois poetas denunciavam as mazelas da sociedade portuguesa. Mesmo separadas por quase quatro séculos, suas obras e vidas apresentavam similaridades, assim como o papel de ambos os poetas na vida do povo português.

Já ao falar de Fernando Pessoa estabelece-se facilmente uma associação aos seus heterônimos – parte mais estudada de sua obra. Mas existe um lado de Pessoa pouco estudado, sua veia popular. O poeta dedicou-se, em sua juventude e no fim de sua vida, a escrever quadras populares em que cantava sobre as pequenas coisas da vida. É possível também fazer uma conexão com a poesia de Aleixo, que se dedicou a cantar os fatos da vida portuguesa e sua experiência pessoal. Além disso, pode-se relacionar a pequena produção lírica amorosa de Aleixo com as quadras de Pessoa.

Para tanto, contextualizo a vida e a obra de Bandarra e Pessoa, para analisar as aproximações poéticas existentes com a obra de António Aleixo.

#### 4.1 GONÇALO ANNES BANDARRA: QUESTÕES BIOGRÁFICAS

Gonçalo Annes Bandarra foi um sapateiro que nasceu em Trancoso por volta de 1500. Quase todos os fatos conhecidos de sua vida constam em seu processo inquisitorial – publicado em *História de Camões*, por Teófilo Braga. Leandro Magalhães (2004) afirmou que Bandarra ganhou fama em sua cidade por realizar leituras das Escrituras Sagradas e por conta de sua espantosa memória. Escreveu suas trovas nas primeiras décadas do século XVI, muitas de natureza profética, que se alastraram pelo país e “não tardaram a encontrar leitores na capital do Reino. Os cristãos-novos, que já antes o tinham consultado como uma espécie de rabi, passaram agora a venerá-lo como um profeta solidário com eles nas suas esperanças messiânicas” (BESSELAAR, 1986, p. 2).

Bandarra foi perseguido e preso pela Inquisição em 1541. O poeta foi acusado de judaísmo, mas absolvido da acusação. Mesmo assim, teve como pena a proibição da divulgação de suas trovas, que foram tiradas de sua posse. Depois desse ano, não se ouviu mais falar do sapateiro e muitas são as datas e versões de sua morte (alguns defendem que foi no ano de 1550; outros, no ano de 1556). Embora não fosse uma figura presente, suas trovas continuaram a fazer sucesso; a “difusão das profecias continuava depois da morte do profeta, apesar da ordem do Santo Ofício de as apresentar ao tribunal. Os meninos da Beira aprendiam a ler pelos toscos versos do sapateiro de Trancoso” (BESSELAAR, 1986, p. 3).

Leandro Magalhães (2004) escreveu em sua tese que, segundo indicações dos autos de Bandarra, suas trovas só foram compiladas em 1537 ou 1538 por Heitor Lopes, “tosedor converso de Trancoso”. Um desses manuscritos foi adquirido por Afonso Medina, Desembargador da Mesa de Consciência do Santo Ofício, o que causou o início de seu processo inquisitorial. O próprio poeta apresentou esses dados, o que mostra que ele tinha conhecimento desse fato e considerava a cópia do Santo Ofício de sua autoria, ou seja, uma cópia verdadeira.

Apesar de as Trovas terem sido copiadas em boa letra e adquiridas pelo Santo Ofício, é difícil saber se o texto preservado é o original, tendo em vista que suas publicações estiveram marcadas por aspectos ideológicos, em especial pelo sebastianismo de João de Castro e pela Restauração Portuguesa. É possível identificarmos dois momentos de construção da obra: o primeiro vai até a cópia adquirida pela Inquisição, e que Bandarra considera como sendo sua. A partir daí, consideramos não haver mais

alterações nas Trovas, feitas pelo autor, apesar da indicação de que este continuou a manipulá-las até a década de cinqüenta, se levarmos em conta a dedicatória. O segundo momento são as publicações, alteradas de acordo com os interesses políticos e ideológicos de seus editores. Por isso as Trovas são consideradas como fundamentais para o estudo do sebastianismo e da Restauração Portuguesa, fato que vem minimizando as tentativas de entender a obra em seu contexto original, ou seja, a primeira metade do século XVI. (MAGALHÃES, 2004, p. 33)

A primeira edição impressa de sua obra foi publicada em 1602, em Paris, por D. João de Castro, “opositor da dominação filipina sobre Portugal, comprometido com as questões sucessórias e com o sonho de grandeza do reino” (MAGALHÃES, 2004, p. 34), responsável por disseminar que o rei cantado por Bandarra em suas Trovas era D. Sebastião.

Em 1644, foi publicada, em Nantes, a primeira edição completa das trovas “pelo fidalgo D. Vasco Luís da Gama, V Conde de Vidigueira e I Marquês de Niza, que identificava o D. João das Trovas com o duque de Bragança e rei de Portugal, D. João IV” (MAGALHÃES, 2004, p. 34). Um livro extremamente raro, que não se encontra, como afirmou Besselaar (1986), em nenhuma biblioteca pública de Lisboa. Quanto às próximas publicações das Trovas de Bandarra, Leandro Magalhães (2004, p. 35) esclareceu o seguinte:

No século XIX, foram acrescentados um segundo e um terceiro corpo às Trovas, o segundo extraído de uma cópia do Cardeal Nuno da Cunha, e o terceiro por coplas recolhidas na ocasião da desfeita das paredes da capela mor da igreja de Trancoso, em 1729. Essa versão foi editada em Barcelona, no ano de 1809, e reeditada em 1866 e 1989. Além destas, podemos citar uma edição publicada em Londres, no ano de 1810, em forma de comentário, identificando o rei encoberto com D. João V; uma de 1815, também de Londres, que apresenta um quarto, quinto e sexto corpo de Trovas; outra de Lisboa, de 1823, que visava a fazer de Bandarra um profeta da Revolução do Porto de 1820; e, enfim, uma edição de 1911, com apenas uma parte pertencendo realmente às Trovas.

Aqueles que estudam Bandarra destacaram que as versões de 1602 e 1644 são as que mais se aproximam dos escritos de Bandarra e são as que serviram de base para as edições posteriores. Magalhães (2004) pontuou que em ambos os casos há queixas sobre a má qualidade das cópias, o que tornou necessário aos editores optar por versões de alguns trechos. Ele complementou afirmando que “são muitas as divergências entre elas, tendo em vista o uso político, seja no caso sebastianista ou no joanista” (MAGALHÃES, 2004, p. 35).

A compilação de Heitor Lopes foi a única confirmada por Bandarra como autêntica. Sobre as outras publicações, não se sabe até que ponto foram distorcidas para concordarem com o ponto de vista de seus editores. E nunca será possível saber, já que o poeta não está mais aqui para confirmar ou negar a autoria das trovas.

Independentemente de ter ou não mudanças, o que importa é como as quadras chegaram ao público, pois, uma vez que se estabeleceram entre o povo, que surgiram como profecias e mitos, elas passaram a ser uma verdade.

Os estudiosos de Bandarra geralmente optam por usar a edição de D. João de Castro ou a de Nantes como *corpus* para suas pesquisas, visto que são as mais próximas das originais e que a compilação de Heitor Lopes perdeu-se sob os domínios do Santo Ofício.

A edição usada nesta dissertação é a de 1809<sup>29</sup>, que se diz fiel à edição de Nantes, conforme seu prefácio:

Na presente Edição houve unicamente a tenção de satisfazer aos desejos, e cuidadoso empenho dos que buscão haver estas Profecias, e conservar dellas a todo custo um exemplar incorrupto. Isto procurámos com a maior diligencia, referindo nos escrupulosamente, e com toda a pontualidade á que se publicou em Nantes em o anno de 1644, por Guillelino do Monnier, Impressor d'el Rei; e não se encontrará mudança, nem a menor alteração em accrescentamento, ou falta, porque; tudo vai como nella está, por excepção de alguns poucos, e leves descuidos da impressão, que pareceu acertado emendar.

As quadras de Bandarra circularam ao longo dos séculos fortemente pela forma oral. Uma prova disso é o fato de que suas trovas continuaram a circular com força total entre o povo português, mesmo no período em que não tiveram suporte escrito autorizado – desde a época em que a Inquisição confiscou-as até a publicação de 1602.

#### **4.1.1 As trovas de Bandarra**

Existe uma grande variação de forma nas trovas de Bandarra. Sua grande maioria é composta por quadras, mas existem parelhas, tercetos, quintetos,

---

<sup>29</sup> Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/20581/pg20581.html>>. Acesso em: 13 jan. 2015.

sextilhas e trovas com até doze versos. As trovas vêm precedidas por uma dedicatória a D. João de Portugal, bispo da Guarda. São dezesseis quadras em que Bandarra comparou suas profecias com seu ofício de sapateiro.

Determinei de escrever  
A minha çapataria:  
Por ver Vossa Senhoria  
O que sahe de meu cozer.  
(BANDARRA, 1809, s.p.)

Que me quero entremeter  
Nesta obra, que offereço  
Porque saibão o que conheço,  
E quanto mais posso fazer.  
(BANDARRA, 1809, s.p.)

Em seguida, sob o título de *Sente as Maldades do mundo e particularmente as de Portugal*, são publicadas dezesseis quadras numeradas que denunciam as mazelas de Portugal e de seu povo. A parte seguinte traz suas trovas proféticas. São 143 trovas (da 17 a 153) que apresentam uma grande variedade de extensão; quase a metade delas são constituídas por quadras com estrutura de rima regular (A B B A). O restante é muito variado, havendo parelhas, um terceto, quintilhas, sextilhas. Além disso, sua parte central tem estrofes longas, algumas com dez, onze ou doze versos, bem como uma com dezessete versos (BESSELAAR, 1986). A produção é dividida em três partes: “Sonho primeiro”, “Sonho segundo” e “Sonho terceiro”.

Em “Sonho primeiro”, descrevem-se os cuidados e tormentos do Pastor-Mor – do papa –, que alerta os pegureiros – os príncipes católicos – ao ver suas ovelhas serem perseguidas pelos lobos – os Turcos –, como explicou Besselaar (1987). O autor ainda afirmou que, nessa primeira parte, o Encoberto é designado pelo nome Fernando (que seria o seu nome pastoril). Na metade de “Sonho primeiro”, Bandarra começou a exaltar Portugal e seus reis, engrandecendo a bandeira de Portugal e o próprio nome do país.

LXVIII.  
Forte nome he Portugal,  
Um nome tão excellente,  
He Rei do cabo poente,  
Sobre todos principal.  
Não se acha vosso igual  
Rei de tal merecimento:  
Naõ se acha, segun sento,  
Do Poente ao Oriental.

LXX.  
 Portugal tem a bandeira  
 Com cinco Quinas no meio,  
 E segundo vejo, e creio,  
 Este he a cabecêira,  
 E porá sua cimeira,  
 Que em Calvario lhe foi dada,  
 E será Rei de manada  
 Que vem de longa carreira.  
 (BANDARRA, 1809, s.p.)

O autor passou a exaltar um rei específico, defendendo sua grandeza e sua justiça e afirmando que como este não há nenhum. Rei este que, futuramente, seria reconhecido como D. Sebastião.

LXXI.  
 Este Rei tem tal nobreza,  
 Qual eu nunca vi em Rei:  
 Este guarda bem a lei  
 Da justica, e da grandeza.  
 Senhorea Sua Alteza  
 Todos os portos, e viagens,  
 Porque he Rei das passagens  
 Do Mar, e sua riqueza.  
 (BANDARRA, 1809, s.p.)

A partir deste momento, Bandarra profetizou todas as conquistas desse rei. Afirmou que todos se curvariam diante dele, que seria considerado o Imperador dos outros “Reis mui contentes”, título este não obtido por “dádivas e presentes”, mas por merecimento, como está escrito na trova a seguir.

LXXIII.  
 Serão os Reis concorrentes,  
 Quatro serão, e não mais;  
 Todos quatro principaes  
 Do Levante ao Poente.  
 Os outros Reis mui contentes  
 De o verem Imperador,  
 E havido por Senhor  
 Não por dadivas, nem presentes.  
 (BANDARRA, 1809, s.p.)

Uma de suas realizações que ficam claras nessa primeira parte é a conquista dos “Reinos Africanos”, como é evidenciado nas trovas 76 e 78:

LXXVI.  
 Uma porta se abrirá  
 N'um dos Reinos Africanos,  
 Contraria aos Arrianos,  
 Que nunca se cerrará.  
 A vacca receberá  
 A nova gente que vem,  
 Com prazer de tanto bem  
 Seu leite derramará.  
 (BANDARRA, 1809, s.p.)

LXXVIII.  
 Um grão Leão se ergerà,  
 E dará grandes bramidos;  
 Seus brados serão ouvidos,  
 E a todos assombrara;  
 Correrá, e morderá  
 E fará mui grandez danos,  
 E nos Reinos Africanos  
 A todos sugeitará.  
 (BANDARRA, 1809, s.p.)

O “Sonho segundo” é composto por quinze trovas e continua a exaltar as características do “Rei Encuberto”, que “passará o mar salgado/ em um cavallo enfreado,/ e não sellado,/ com gente de grão valor”, como aparece na quadra 104. Na trova 103, Bandarra colocou-se na posição de seus ouvintes e questionou a realização de suas profecias, mostrando o desejo pela sua realização. Já com a trova 105, entende-se o motivo de o rei ser tão esperado: ele socorreria aqueles que estão com problemas no reino. O papel dessas trovas era importante para o povo português, pois mostravam um futuro cheio de possibilidades. A crença de que as profecias realmente se concretizariam davam forças para que esse povo continuasse a viver os tempos difíceis em que se encontravam. Abaixo, seguem as trovas 103 e 105:

CIII.  
 Muitos estão desejando,  
 E altercando,  
 Se o meu dito será certo,  
 Se de longe, se de perto?  
 E sobre o tal praticando.  
 A quelle grão Patriarcha  
 No lo mostra, e está fallando,  
 E declara o grão Monarcha:  
 Ser das terras, e comarca,  
 Semente del Rei Fernando.  
 (BANDARRA, 1809, s.p.)

CV.  
 Este diz, socorrerá,  
 E tirará,  
 Aos que estão em tristura.

Deste, conta a Escripura,  
 Que o campo despejará,  
 Os Fidalgos estimados,  
 E desprezados,  
 Que ategora são corridos,  
 Com o tal serão erguidos,  
 E mui queridos,  
 E com os Reis estimados.  
 (BANDARRA, 1809, s.p.)

Na última trova de “Sonho segundo”, a 108, Bandarra respondeu a perguntas que muitos podem fazer: “Com que próva o çapateiro/ Fazer isto verdadeiro,/ Ou como isto pode ser?”. E responde afirmando que “Se lerdes as Profecias/ De Daniel e Jeremias/ Por Esdras o podeis ver.”, ou seja, está predestinado a acontecer.

Bandarra então afirmou que suas trovas são profecias, que estão predestinadas a acontecer. O poeta mostrava-se grande conhecedor da Bíblia e usava elementos e profetas bíblicos para legitimá-las. Assim, qualquer dúvida proveniente de seus ouvintes e leitores pode ser sanada com a leitura dos textos bíblicos.

No “Sonho terceiro”, a grande maioria das trovas são compostas por quadras e são divididas em duas partes. Na primeira parte, é descrito o regresso das dez tribos de Israel, que, segundo a lenda medieval, encontravam-se perto do Mar Cáspio e estavam guardadas por altas montanhas e rios caudalosos. Em tempos decisivos, tais tribos reapareceriam milagrosamente (BESSELAAR, 1986, p. 9).

Bandarra fala de um sonho no qual “saíam dos rios escondidos e das prisões”. Não nomeia quem o fazia, mas podemos concluir que está tratando do retorno das tribos, já que, nas estrofes seguintes, denomina algumas delas: a de Dão, Rubem, Simeão, Nefatli, Zabulon e Gad. O tema do retorno das tribos de Israel foi constantemente tratado na Idade Média, provocando duas posturas distintas: uma que as entendia como horríveis, bárbaras e canibais, aliadas do anti-Cristo; e outra que as via como inocentes e dispostas a reconhecer Jesus Cristo como verdadeiro messias, sendo essa a posição de Bandarra, que as entende como aliadas dos cristãos-novos. (MAGALHÃES, 2004, p. 75)

Bandarra (1809, s.p.) contou o sonho que teve: era chegado o momento das tribos saírem de sua “prisão” e tornarem a renascer.

CX.  
 Sonhava com grão prazer,  
 Que os mortos resuscitavão,  
 E todos se alevantavão,  
 E tornavão a renascer.

CXI.  
 E que via aos que estão  
 Tras os rios escondidos;  
 Sonhava, que erão sahidos  
 Fóra daquela prizaõ.

O poeta seguiu contando sobre o sonho e o retorno das tribos. Também narrou que, ao acordar, correu para ver as Escrituras e lá encontrou o seu sonho profetizado.

CXXVI.  
 E depois de acordado  
 Fui a ver as Escripturas,  
 E achei muitas pinturas  
 E o sonho affigurado.  
 (BANDARRA, 1809, s.p.)

CXXVII.  
 Em Esdras o vi pintado,  
 E tambem vi Isaías,  
 Que nos mostra nestes dias  
 Sahir o povo cerrado.  
 (BANDARRA, 1809)

Na segunda parte do “Sonho terceiro”, intitulada “Respostas do Bandarra a algumas perguntas, que lhe fizeram, e da resposta dellas se conhecem quaes forão”, há uma série de profecias sobre como seriam as coisas futuramente (repletas de infortúnio). Todos seriam guiados por um grande Rei e serviriam a apenas um senhor, Jesus Cristo. Besselaar (1987) assinalou que algumas quadras continuam sendo um mistério para ele, alternando visões futuras de felicidades e catástrofes com profecias enigmáticas.

CXLII.  
 Vejo o mundo em perigo,  
 Vejo gentes contra gentes;  
 Ja a terra não dá sementes,  
 Senaõ favacas por trigo.  
 (BANDARRA, 1089, s.p.)

CLVII.  
 Servirão um so Senhor  
 Jesu Christo, que nomeio,  
 Todos crerão, que ja veio  
 O Ungido Salvador.  
 (BANDARRA, 1809, s.p.)

#### 4.1.2 Aleixo e Bandarra – aproximações possíveis

Aleixo, como já comentado, veio de uma família muito humilde e passou por dificuldades financeiras durante a vida inteira. Quanto a Bandarra, estudos afirmam que o trovador nasceu em berço de ouro e que provavelmente desperdiçou sua fortuna, uma vez que, ainda novo, assumiu o ofício de “sapateiro de correio”, um eufemismo para fabricante de sapato (FONSECA, s.d., p. 6).

António Duarte (1999, p. 97), em sua biografia de Aleixo, escreveu brevemente uma aproximação entre os dois poetas, dizendo que, mesmo afastados no tempo, no espaço e nas motivações locais, é evidente a existência de pontos de união na vida e na obra dessas duas figuras “ao mesmo tempo tão distintas e tão distantes”.

Tratava-se de uma poesia [a de Bandarra] de forte tendência iluminista de que o seu autor se servia para interpretar os acontecimentos desastrosos do seu tempo. Ora foi esta hermenêutica, esta forma de ler a vida, impregnada de acentuado sentido messiânico e enigmático, que suscitou enorme aceitação entre a comunidade judaica, provocando a desconfiança do Santo Ofício e culminando na prisão de Bandarra. Como igualmente Aleixo foi, no seu tempo, querido pelos mais pobres e desfavorecidos e destituído por parte dos mais ricos e poderosos. (DUARTE, 1999 p. 99)

Uma grande parte das trovas de Bandarra é constituída de quadras. Da mesma forma, a obra de Aleixo é predominantemente composta por quadras. A quadra é um gênero predominantemente popular. Manuel Viegas Guerreiro (1992), ao falar de poesia popular, destacou que o verso mais utilizado pelo povo, para não dizer exclusivamente, é o de sete sílabas métricas.

Tão espontâneo ele é na lírica popular portuguesa, que parece natural, acomodar-se ao ritmo de nossa fala. Dele dizem uns que é “genuinamente popular” e outros que “...é o verso nacional por excelência e o que melhor se ajusta às exigências da sensibilidade portuguesa.” (GUERREIRO, 1992, p. 196).

Um dos pontos em comum entre os dois poetas, desse modo, é justamente a forma poética usada, ambos utilizaram formas populares. As quadras, usadas predominantemente por ambos, e as demais trovas de Bandarra são formas essencialmente populares. Os dois poetas eram bem vistos pelo povo, fazendo parte do círculo popular português em diferentes épocas.

Muito além da forma poética dos dois poetas, o que mais os aproxima é o conteúdo de sua poesia e sua importância para o povo de Portugal. Aleixo, como já defendido, era uma autêntica voz do povo português que cantava as belezas e as mazelas da sociedade portuguesa. Já Bandarra, o verdadeiro “patrono” de Portugal – nas palavras de Fernando Pessoa (1986, p. 110) –, “é a voz do povo português gritando por cima da defecção dos nobres e dos clérigos, por cima da indiferença dos cautos e incautos, a existência sagrada de Portugal”.

Para lutar contra as injustiças, Aleixo usou aquilo que tinha de mais poderoso e que ninguém podia tirar dele: sua voz. O poeta compôs algumas quadras contando que usou seus versos como instrumento de luta.

Sem ter chicote nem vara  
Manda-me a minha razão  
Atirar versos à cara  
Dos que me roubam o pão.

As quadras mal acabadas,  
Sem terem regra nem norma,  
São beijos, são chicotadas,  
Que não sei dar doutra forma.

A quadra tem pouco espaço;  
Mas eu fico satisfeito,  
Quando numa quadra faço  
Alguma coisa com jeito.  
(ALEIXO, 2000, v. 2, p. 107).

Na dedicatória a D. João, Bandarra também escreveu sobre a criação de suas trovas, explicando que falaria de tudo aquilo que conhecia bem. Usando suas palavras, ambos os poetas chegaram aos ouvidos do povo português, espalhando suas ideias.

Determinei de escrever  
A minha çapataria:  
Por ver Vossa Senhoria  
O que sahe de meu cozer.

Que me quero entremeter  
Nesta obra, que offereço  
Porque saibão o que conheço,  
E quanto mais posso fazer.  
(BANDARRA, 1809, s.p.)

A oralidade é uma característica comum nos dois autores, já que o reconhecimento de ambos veio através dela. Bandarra cantava trovas e lia a Bíblia

em uma praça, o que o tornou popular em Trancoso. Aleixo era conhecido por cantar e improvisar suas quadras nas feiras e festas do Algarve. Os dois praticavam a poesia na praça pública, recitavam, improvisavam, em performance – o que proporcionou a escuta dos versos, a poesia compartilhada, comunitária, vivida socialmente.

Logo após a dedicatória de sua obra no segmento intitulado *Sente Bandarra as maldades do mundo, e particularmente as de Portugal*, o trovador denunciou a situação deplorável em que Portugal se encontrava. E essas maldades encontravam-se em todas as partes do reino: “o clero usa de simonia, os juízes são venais, os fidalgos ostentam títulos comprados, as autoridades não têm a coragem de agir e reagir, e as mulheres são frívolas e levianas” (BESSELAAR, 1986, p. 7).

II.  
 Porque usão de Simonias  
 E adorão os dinheiros,  
 As Igrejas, pardieiros,  
 Os corporaes por mais vias.

III.  
 O sumagre com a cal  
 Faz os couros ser mociços,  
 Ah! quantos ha mãos noviços  
 Nessa Ordem Episcopal.  
 (BANDARRA, 1809, s.p.)

Nessas quadras, o sapateiro denunciou a corrupção dentro da própria igreja, destacando que os padres ligavam mais para o dinheiro do que para a fé. Usavam de simonia, ou seja, vendiam favores divinos, bens espirituais, enfim, “comercializavam” coisas sagradas. Essa prática já vinha provocando um grande abalo à postura moral da Igreja, desde o fim da Idade Média. Bandarra, então, denunciou essa prática e a desvirtuação dos noviços da Ordem Episcopal.

António Aleixo também compôs quadras denunciando a postura da igreja e dos padres, porém foi além, apontando suas críticas a Deus. Diferentemente de Bandarra, Aleixo era ateu.

Deus... milagres... que miséria,  
 À qual a dor dá guarida...  
 Sem vida não há matéria;  
 Sem matéria não há vida!

O padre não mostra cor  
 Política na contenda:

É apenas o defensor  
Do governo que o defenda.

E os governos, sabedores,  
Dão-lhes somas importantes:  
E assim estão ambos senhores  
Deste povo ignorante.

Nós não devemos cantar  
A um deus cheio de encantos  
Que se deixa utilizar  
P'ra bem duns e mal de tantos.  
(ALEIXO, 2000, v. 2, p. 140)

Assim como Aleixo, Bandarra denunciou a corrupção da sociedade portuguesa, afirmando que ela se encontra em todos os “setores”. Beneficiam-se aqueles que detêm o poder, enquanto a população sofre com a miséria.

XIV.  
O pobre morrendo á mingua;  
Outros tem a arca cheia;  
Chove na praça, e na areia,  
Como agua de seringa.  
(BANDARRA, 1809, s.p.)

XVI.  
Os que não tem que comer  
Fazem trajos mui prezados,  
Ficão pobres, Lazarados  
Por outros enriquecer.  
(BANDARRA, 1809, s.p.)

Essas quadras relatam com muita similaridade aquilo que Aleixo denunciou em sua obra, sendo fácil confundir a autoria das quadras dos poetas:

Metade do mundo come  
À custa da outra metade;  
Viver com honestidade  
É abrir portas à fome...  
(ALEIXO, 2000, v. 2, p. 136)

Pobres, para que nascem eles?...  
É fácil de compreender:  
Nascem p'ra escravos daqueles  
Que podem fugir de o ser.  
(ALEIXO, 2000, v. 2, p. 135)

António Aleixo aprendeu a ler depois de adulto. Não escrevia, mas cantava suas quadras. A tarefa de colocar estas no papel coube a Joaquim Magalhães. Conforme José Besselaar (1987), julgava-se que Bandarra também não sabia ler e

escrever e que ditava suas profecias ao padre Gabriel João de Trancoso. Julgamento esse realizado pela interpretação de uma de suas trovas do seu chamado “Terceiro corpo<sup>30</sup>”:

VII.  
 Eu componho, mas não ponho  
 As letrinhas no papel,  
 Que o devoto Gabriel  
 Vai riscando, quanto eu sonho.  
 (BANDARRA, 1809, s.p.)

Porém, nunca foi possível confirmar a autenticidade da trova citada. Além disso, depois das pesquisas de diversos teóricos que escreveram sobre o sapateiro, hoje se sabe que Bandarra não era nenhum analfabeto, que mantinha correspondência com várias pessoas do Reino e era um leitor assíduo da Bíblia (BESSELAAR, 1986).

Os dois poetas relataram a corrupção de Portugal em diferentes épocas. Porém, creditavam os problemas a causas opostas. Aleixo criticou as ações de Salazar e sua forma de governar o país. Também motivou a luta contra os abusos de poder, acreditando que, com a saída do ditador, as coisas começariam a melhorar.

Esta mascarada enorme  
 Com que o mundo nos aldraba,  
 Dura enquanto o povo dorme,  
 Quando ele acordar, acaba.

Sonha-se um porvir risonho  
 Para toda a humanidade.  
 Eu prevejo nesse sonho,  
 Para breve a realidade!...

Há já menos quem se encolha,  
 Muita gente fala e canta,  
 Já se vai soltando a rolha  
 Que nos tapava a garganta.  
 (ALEIXO, 2000, v. 2, p. 141)

É nítida a mensagem de esperança nas quadras acima, assim como o incentivo para o povo “acordar” e viver um futuro “risonho”. Para o poeta, isso aconteceria no momento em que as pessoas não ficassem mais caladas. Já nas

<sup>30</sup> Corpo de trovas atribuídas a Bandarra, extraídas, como se lê na edição 1809, “de uma cópia que o Cardial Nuno da Cunha deu ao P. Frei Francisco de Almeida” e declaradas “por antiga memória muito autêntica serem do mesmo Bandarra”.

trovas de Bandarra, a solução para os problemas de Portugal era justamente o contrário. Era a vinda de um governante, o Encoberto, que com seu senso de justiça, mudaria a triste realidade do reino português.

XII.  
 Vejo tanta misturada  
 Sem haver chefe que mande;  
 Como quereis, que a cura ande,  
 Se a ferida está danada?  
 (BANDARRA, 1809, s.p.)

Esse “chefe” que viria seria responsável pelas mudanças em Portugal e serviria de exemplo para o restante do mundo. Nas palavras de Besselaar (1987, p. 63-64), de acordo com as profecias do sapateiro:

Portugal dará ao Mundo o grande Encoberto, que há-de desbaratar os exércitos dos Turcos na África, na Terra Santa na Ásia-Menor. Ele será coroado Imperador e inaugurará, juntamente com o Papa, a Monarquia Universal, em que todos os povos e todas as culturas se submeterão à Lei de Cristo.

Das interpretações de suas trovas proféticas sobre a vinda do Encoberto, a que mais obteve seguidores e força foi a que considerava D. Sebastião o predestinado rei a voltar e governar Portugal. D. Sebastião foi o décimo sexto rei de Portugal. A derrota do país em Alcácer-Quibir, em 1578, resultou em seu desaparecimento durante o combate. Como o seu corpo nunca foi encontrado, o povo acreditava que ele estava apenas desaparecido e que, no devido tempo, retornaria, nascendo assim o mito do sebastianismo.

Em sua tese, Leandro Magalhães (2004) afirmou que o messianismo pode assumir tanto um caráter conservador quanto revolucionário, dependendo do entendimento em relação ao fim: pode promover a estagnação, ao esperar que a intervenção divina resolva todos os problemas, ou pode levar à ação, ao orientar os indivíduos para a preparação do terreno para essa intervenção.

No caso de Bandarra, há uma perspectiva otimista em relação ao mundo, prevendo a superação da crise social e política sofrida por Portugal, com um monarca que lideraria o povo escolhido em direção à redenção final. O mundo real seria o campo de batalha entre o bem e o mal, e a salvação ocorreria neste mundo, sendo o messianismo uma esperança histórica, o que justifica o uso político do conceito ao partir da noção de que o salvador livrará seu povo de opressores internos ou externos. (MAGALHÃES, 2004, p. 82)

## 4.2 FERNANDO PESSOA: QUESTÕES BIOGRÁFICAS

Fernando António Nogueira Pessoa, um dos mais célebres poetas portugueses, nasceu em 1888 em Lisboa. Passou uma boa parte de juventude na África do Sul, acompanhando sua mãe e seu segundo marido, um cônsul de Portugal em Durban (África do Sul). Como foi educado em escolas inglesas, seus primeiros textos foram escritos na língua inglesa. Em 1905, retornou sozinho a Lisboa e foi morar com sua avó, que, ao falecer em 1906, deixa-lhe uma pequena herança.

Com esse dinheiro, abriu uma tipografia, que levou pouco tempo para falir devido à inexperiência de Pessoa. Em 1908, começou a trabalhar como “correspondente de línguas estrangeiras”, profissão que desempenhou por toda a sua vida junto com a de tradutor. A partir de 1912, sua produção começou a aumentar. Nesse ano, conheceu o poeta e amigo Mario de Sá-Carneiro e iniciou a publicação de artigos em uma revista.

Em 1913, escreveu seus primeiros poemas esotéricos, uma peça de teatro e textos importantes na revista *Águia*. Mas foi no ano seguinte, 1914, que a faceta criadora do poeta surpreendeu. Em um único dia, nasceram os seus heterônimos Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis e suas respectivas obras. São considerados heterônimos, e não pseudônimos, porque, quando se usa um pseudônimo,

um poeta se esconde atrás de um nome falso. É para esconder o nome verdadeiro que o pseudônimo existe. O heterônimo, ao contrário, não esconde ninguém, é um personagem, criado pelo poeta, que escreve a sua própria obra. Tem nome próprio, obra própria, biografia própria e, sobretudo, um estilo próprio. Esse nome, essa obra, essa biografia e esse estilo são diferentes do nome, da obra, da biografia e do estilo do poeta criador do personagem. Ao criador de heterônimo se dá o nome de ortônimo; foi Fernando Pessoa quem criou essa designação e é o único caso de heteronímia na literatura universal. (TUTIKIAN, 2008, s.p.)

O poeta desdobrou-se em outras pessoas, tendo, cada uma delas, suas características próprias e seu estilo de escrever. E além desses heterônimos, Pessoa criou um semi-heterônimo, Bernardo Soares, um ajudante de guarda-livros em Lisboa. É considerado um semi-heterônimo porque, nas palavras de Pessoa,

não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual...<sup>31</sup>

O ano de 1915 também foi marcante na vida de Pessoa e na literatura portuguesa do século XX: foi o ano de criação da revista *Orpheu*, que revolucionou a criação literária portuguesa, iniciando o Modernismo no país (TUTIKIAN, 2008). Alguns anos depois, em 1927, surgiu em Portugal uma outra geração literária que reconheceu Fernando Pessoa como seu mestre, o Presencismo ou o Segundo Modernismo português.

No ano anterior ao de sua morte, Pessoa finalizou o poema *Mensagem*, dividido em três partes: “Brasão”, “Mar português” e “O Encoberto”. Na primeira parte, é contada a história das glórias portuguesas; na segunda, são apresentadas as grandes navegações e as conquistas marítimas do país; e, na terceira, é apresentado o mito sebastianista, em que Portugal voltaria a ter seus momentos de glória. Ao todo, são 44 poemas curtos, “que compõem retratos de seres reais, seres lendários e do próprio país. O que os seres têm em comum é o fato de terem colocado o sonho da grandeza portuguesa acima de qualquer projeto de grandeza pessoal” (TUTIKIAN, 2009, p. 25).

Fernando Pessoa faleceu em 1935 devido à cirrose hepática e deixou toda a sua obra (mais de 27 mil papéis) dentro de uma grande arca, comprada pelo Estado português em 1979 e colocada na Biblioteca Nacional (TUTIKIAN, 2008). Todos esses escritos, compostos por ensaios, poemas, cartas, contos, teatros, entre outros, vêm sendo estudados e divulgados.

Considerado um dos mais geniais poetas, existe um vasto estudo da obra de Pessoa, voltado principalmente para seus heterônimos. Mas o que pretendo ressaltar é um lado não muito pesquisado de sua obra, sua criação poética popular. No mesmo ano em que terminou *Mensagem*, o poeta escreveu mais de trezentas quadras populares. Antes disso, em sua juventude, já havia dedicado-se às quadras populares, formando um belo acervo. Porém elas ficaram guardadas em meio a seus papéis.

---

<sup>31</sup> Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/3007#>>. Acesso em: 18 jan. 2015

#### 4.2.1 As quadras de Pessoa

As quadras populares de autoria de Fernando Pessoa foram retiradas da arca e, em 1965, reveladas por Georg Rudolf Lind e Jacinto de Padro Coelho, como afirma Jane Tutikian (2008) no prefácio da edição da L&PM das *Quadras ao gosto popular*. “O poeta havia deixado essa parte especial da sua produção poética em um envelope verde com o rótulo ‘quadras’. Eram sessenta folhas manuscritas, 325 quadras até então desconhecidas do grande público” (TUTIKIAN, 2008, s.p.).

Com essas quadras, é possível conhecer outra faceta do poeta, capaz de criar poesia com as coisas mais simples da vida. “É o Fernando Pessoa criador de quadras ao gosto popular. Vale dizer que este é o mais elementar e popular dos gêneros poéticos, cuja principal característica é a simplicidade do tema e do esquema métrico, composto por redondilhas maiores” (TUTIKIAN, 2008, s. p.). A quadra a seguir exemplifica a simplicidade de suas composições:

Teu xale de seda escura  
É posto de tal feição  
Que alegre se dependura  
Dentro do meu coração.  
(PESSOA, 1981, p.133 )

Essa sua veia popular foi alimentada em duas etapas distintas de sua vida: em sua juventude e um pouco antes de falecer. O poeta creditou um lugar especial à quadra, que considerou “um vaso de flores que o povo põe à janela da sua alma” (PESSOA, 1981, p.129).

O que nos revelam as quadras pessoanas? Elas nos revelam um poeta seduzido pelo tradicional folclórico, de um lado, e, de outro, um poeta diferente dos conhecidos Pessoas, uma vez que traz para a poesia o amor e a mulher, que, com exceção na obra de Ricardo Reis, tão pouco aparecem. Pois ela está lá, nas quadras, com seus jeitos, seus trejeitos, suas roupas de chita, sua saia azul, seu xale, seu lenço na cabeça, seus brincos, seus encantos feitos de olhares e de sorrisos (TUTIKIAN, 2008).

Na edição da L&PM, aparece ao lado da maioria das quadras a data em que foram criadas. A grande maioria das quadras foi escrita nos últimos anos de sua vida. Nessas 325 quadras, Pessoa escreveu sobre as coisas simples da vida e sobre as nem tão simples assim – o amor.

Todos os dias que passam  
 Sem passares por aqui  
 São dias que me desgraçam  
 Por me privarem de ti.  
 (PESSOA, 1981, p. 134).

Como se pode observar, trata-se de uma poesia lúdica e cantante que bebe da tradição oral e da sabedoria popular e que é facilmente associada com as quadrinhas populares do conhecimento de todos, com trocadilhos e com provérbios populares. O grande poeta português não resistiu e rendeu-se às quadras populares, a alma da poesia popular.

Rosmaninho que me deram,  
 Rosmaninho que darei,  
 Todo mal que me fizeram  
 Será o bem que eu farei.  
 (PESSOA, 1981, p. 132)

#### **4.2.2 Aleixo e Pessoa – aproximações possíveis**

Fernando Pessoa e António Aleixo, dois poetas tão distintos um do outro, nasceram com apenas um ano de diferença. O primeiro é um renomado poeta, imortalizado pelo cânone português, de família abastada e que teve todos os meios para ter uma boa educação. Já o segundo, poeta humilde, que mal sabia ler e escrever e, desde muito novo, teve que trabalhar pesado para ajudar sua família. Sempre cantou suas poesias e agradou o povo, mas nunca foi lembrado pelo cânone português. Mesmo com tantas diferenças, é possível encontrar pontos semelhantes entre as produções poéticas de ambos.

A criação poética não depende da situação financeira ou do nível educacional. Quando a pessoa tem o talento para essa arte, nada é empecilho para sua criação. Claro que ter melhores condições de vida facilita o processo, mas a “poesia não se aprende, é o maior bem da vida. Nasce-se poeta sem querer, não se pode calar a voz da inspiração” (GUERREIRO, 1992, p. 191). O próprio Aleixo explicou esse fenômeno poético:

Um poeta de verdade,  
 Se souber compreender,  
 Não deve de ter vaidade  
 De o ser, porque o é sem querer.  
 (ALEIXO, 2000, v. 1, p. 63)

A quadra foi o carro-chefe da obra de Aleixo, constituindo grande parte de sua criação poética. Essa forma poética também foi utilizada por Fernando Pessoa, principalmente na fase final de sua vida.

Boca que o riso desata  
 Numa alegria engraçada,  
 És como a prata lavrada  
 Que é mais o lavor que a prata.  
 (PESSOA, 1981, p. 144)

A temática das quadras de ambos os poetas apresenta várias similaridades. Aleixo usou sua experiência de vida para compor seus versos. “Com efeito a vida o inspirava sempre. A observação da vida dava-lhe a matéria prima da sua inspiração. Tudo servia ao improvisador sagaz que era” (MAGALHÃES, 1992, p. 297). Da mesma forma, Pessoa trouxe suas vivências em suas quadras, como na quadra abaixo:

A vida é pouco aos bocados.  
 O amor é vida a sonhar.  
 Olho para ambos os lados  
 E ninguém me vem falar.  
 (PESSOA, 1981, p. 135)

Todos os dias eu penso  
 Naquele gesto engraçado  
 Com que pegaste no lenço  
 Que estava esquecido ao lado.  
 (PESSOA, 1981, p. 132)

Outra característica comum na temática dos dois é o viés conselheiro de algumas quadras em que os poetas advertiram e aconselharam seus ouvintes/leitores sobre os mais variados assuntos. Abaixo seguem duas quadras, uma de cada poeta. As duas têm um tom de aconselhamento; na primeira, Pessoa relatou que não adianta falar mal dos outros, pois isso irá virar-se contra o próprio sujeito que fala; na segunda, Aleixo avisou que não adianta sofrer por nada nesse mundo, pois não se deve ter preocupação com aqueles que não se importam com ninguém.

Não digas mal de ninguém  
 Que é de ti que dizes mal.  
 Quando dizes mal de alguém  
 Tudo no mundo é igual.  
 (PESSOA, 1981, p. 134)

Deixa o mundo, mau ou bom...  
 Não sofras por ele, amigo;  
 Não te preocupes com  
 Quem não se importa contigo.  
 (ALEIXO, 2000, v. 2, p. 127).

Aleixo e Pessoa utilizaram, em suas quadras, elementos da sabedoria popular. É muito comum, na tradição popular, usar em quadras, cantos, enfim, em qualquer manifestação poética, provérbios e ditados que aconselham ou passam uma lição. São conhecimentos passados de geração em geração, “a enunciação de um provérbio é sempre o eco, a reprodução de múltiplas enunciações anônimas anteriores” (LOPES, 1992, p. 270).

Teresa Lopes (1992), em uma comunicação apresentada num Colóquio de Literatura Popular Portuguesa, afirma que, para Pessoa, o povo seria uma presença em que coletivo e individual harmonizam-se, a ponto de a voz individual soar como sendo mais do que ela mesma. “Para Pessoa, o Povo é um Grande Regaço com voz que não se limita a acalantar o sono dos seus com a sua música mas lhes orienta a vigília com as sentenças de sua sabedoria” (LOPES, 1992, p. 287).

O lirismo de António Aleixo, como afirmou Magalhães (2000b), não inclina para os temas amorosos, o que ele considerou típico do feitio do poeta português. Sua produção lírica amorosa é pequena, e Magalhães acreditou que as quadras que registravam esse aspecto tenham sido criadas para atender ao pedido de algum amigo em “mal de amores” ou devido a motivações alheias. Não é possível saber ao certo o que motivou sua criação, fato é que elas existem e falam sobre a mulher amada e desejada.

Sou doido, amor, se soubesses  
 – Com tanto pensar em ti,  
 Já te vi sem que estivesses  
 No lugar onde te vi.  
 (ALEIXO, 2000, v. 2, p. 93)

Já as quadras de Pessoa são repletas de versos de amor, “esse amor passa pela timidez, pelo desejo, pelo ciúme, pelo ressentimento e pela sensualidade” (TUTIKIAN, 2008, s.p. ). Há quadras que exaltam a beleza da amada, outras em que

é abordado o sofrimento por estar-se longe. Na quadra abaixo, percebe-se, de uma forma exagerada, – comum nas quadras de amor – a vontade de estar perto da mulher amada:

Morto, hei de estar ao teu lado  
Sem o sentir nem saber...  
Mesmo assim, isso me basta  
P'ra ver um bem em morrer.  
(PESSOA, 1981, p. 131)

Tanto Aleixo quanto Pessoa exaltaram constantemente o olhar da mulher amada. Olhos que “falam” mais do que a boca, como afirmou António Aleixo em uma das quadras abaixo. Olhos que o fazem até mesmo perder a fala, como escreveu em outra. Independentemente das motivações e encomendas de suas quadras de amor, é notável a versatilidade e a sensibilidade do poeta.

Os teus olhos, mulher linda,  
P'ra quem neles souber ler,  
Dizem mais coisas ainda  
Do que tu sabes dizer;  
(ALEIXO, 2000, v. 2, p. 94)

Ao pé de ti fico mudo,  
Fitando esse teu olhar:  
Quando os olhos dizem tudo  
P'ra que há-de a boca falar?!  
(ALEIXO, 2000, v. 2, p. 94)

Nas quadras de Pessoa, também há a rendição aos olhos da mulher amada, mas de uma forma mais melancólica do que em Aleixo. Nas quadras a seguir, o poeta exaltou a tristeza do olhar da mulher desejada, que contempla o nada, e desejou até mesmo ser esse nada, para ter o olhar de sua amada. Esse tema remete ao cancionero medieval galego-português, que originou esse imaginário da mulher amada inatingível e do amor que se manifesta pelos olhos.

Teus olhos tristes, parados,  
Coisa nenhuma a fitar...  
Ah meu amor, meu amor,  
Se eu fora nenhum lugar!  
(PESSOA, 1981, p. 131).

Morena dos olhos baços  
 Velados de não sei quê,  
 No mundo há falta de braços  
 Para o que o teu olhar vê.  
 (PESSOA, 1981, p. 140).

Algumas quadras também abordam a sensualidade da mulher, que provoca com seu decote, com seu movimento. Ambos os poetas enalteceram tanto as qualidades quanto o aspecto físico da mulher.

Só com um jeito do corpo  
 Feito sem dares por isso  
 Fazes mais mal que o demônio  
 Em dias de grande enguiço.  
 (PESSOA, 1981, p. 143)

A tua saia, que é curta,  
 Deixa-te a perna a mostrar:  
 Meu coração já se furta  
 A sentir seu eu pensar.  
 (PESSOA, 1981, p. 137)

Amor, perdoa... Não nego:  
 Quando vejo coisas belas,  
 Fico doido, fico cego,  
 Só ando às apalpadelas.  
 (ALEIXO, 2000, v. 2, p. 69).

Tanto a poesia de Aleixo quanto a de Pessoa são repletas de jogos de palavras. Suas quadras são recheadas de trocadilhos e trava-línguas, característica da tradição oral, das quadrinhas populares, que estão na ponta da língua de todos. “Em se tratando do estilo [das quadras de Pessoa], é o mesmo estilo simples, oral, da tradição, utilizando, inclusive, como no cancionero medieval, o gosto pelo trocadilho” (TUTIKIAN, 2008, s.p. ).

Tu és Maria da Graça,  
 Mas a que graça é que vem  
 Ser essa graça a desgraça  
 De quem a graça não tem?  
 (PESSOA, 1981, p. 137)

Onda que vens e que vais  
 Mar que vais e depois vens.  
 Já não sei se tu me atraís,  
 E, se me atraís, se me tens.  
 (PESSOA, 1981, p. 145)

Não sei se sei: sou dos tais  
A quem pouco saber cabe;  
Mas sei que é saber de mais,  
A gente saber que sabe!  
(ALEIXO, 2000, v. 2, p. 113)

## 5 “BREVIÁRIO DE OBSERVAÇÃO DA VIDA E DOS HOMENS”

A poesia de António Aleixo ocupa um lugar especial no coração do povo português. Esse poeta popular trazia em sua poética tudo aquilo que a vida lhe ensinava, e a mensagem que transmitia, como afirmou Magalhães (1992), pode ser considerada um breviário de observação da vida e dos homens. Essa mensagem, um veículo de transmissão popular de características orais, continua viva devido à paixão popular e à empatia gerada com o povo (DUARTE, 1999).

Uma relação de carinho entre o poeta e o seu povo. Um povo que nele reconhece o improvisador e o criador, capaz e habilitado para levar, e elevar, a sua voz, a voz sacada ao fundo dos seus sentimentos e anseios. Uma voz que entrou no circuito cultural e no imaginário colectivo dos portugueses. Uma voz recitada, lida e cantada nos mais diferentes cenários e circunstâncias. (DUARTE, 1999, p. 14)

Aleixo, como já discutido, foi considerado um poeta inculto por não ter frequentado escolas ou formado-se em alguma universidade, porém soube dar beleza e força à experiência vivida, às reações humanas perante as injustiças, como raros poetas cultos souberam (MAGALHÃES, 2000b). Comprovou, assim, que o olhar poético não está atado aos meios de erudição, mas que ele pode ser encontrado também nas veias populares.

Os livros de Aleixo, sempre que colocados à venda, esgotavam-se rapidamente. A coletânea *Este livro que vos deixo...*, de 1969, foi publicada devido ao esforço do filho do poeta, Vitalino Aleixo, e de Joaquim Magalhães. Em 1968, Vitalino Aleixo procurou Magalhães e expôs a sua vontade de publicar um livro que, pela primeira vez, juntasse um maior número dos trabalhos poéticos de seu pai.

Devido à dedicação dos dois, o livro foi lançado em 1969 e fez um enorme sucesso. As duas edições de *Este livro que vos deixo...*, lançadas em 1969 e 1970, mantiveram, por duas semanas seguidas, o primeiro lugar na lista de livros mais vendidos do país (MAGALHÃES, 2000a).

Magalhães (2000a, p. 11) creditou esse sucesso ao conteúdo das quadras e dos esboços de teatro, que estavam nessa edição, e que “correspondia a preocupações morais e aspirações sociais que, já por esse tempo, animavam as consciências de grande número de portugueses”. De forma sintética, as quadras do poeta “explodiam” “a expressão contundente ou contestatária de velados ou

explícitos protestos, humanos e justos, perante uma sociedade fortemente policiada e dificilmente vulnerável por formas directas de crítica ou ataque frontal” (MAGALHÃES, 2000a, p. 11).

A atualidade da mensagem desse singular poeta evidencia-se conforme o tempo passa. Como afirmou Magalhães, ele está mais vivo hoje do que enquanto andou por esse mundo.

E assim, hoje, o consideramos um estímulo na nossa marcha (...). Em nossas horas de desânimo, a leitura dos versos do poeta dar-nos-á coragem e nos ajudará a não parar. O poeta como se tornou a voz de todos nós, quando retrata satiricamente este ou aquele, quando acusa uma sociedade apodrecida, quando vergasta duros e algozes, quando desmascara impulsos bélicos e os liga à ganância desenfreada dos que até com os males dos outros lucram ou pretendem lucrar. (MAGALHÃES, 2000b, p. 33)

A sociedade e os homens que Aleixo criticava em suas quadras continuam a existir. Seus versos parecem a cada dia mais significativos e atuais. O povo segue sofrendo com as injustiças e a miséria, trabalhando sem ter seu esforço reconhecido.

Pobres, para que nascem eles?...  
É fácil compreender:  
Nascem p'ra escravos daqueles  
Que podem fugir de o ser.  
(ALEIXO, 2000, v. 2, p. 135).

O apelo que fazia há anos continua sendo – e muito – válido:

O mundo só pode ser  
Melhor do que até aqui,  
Quando consigas fazer  
Mais p'los outros que por ti.  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 41)

Existe o esforço de professores e acadêmicos para valorizar e divulgar a obra do poeta, encarado “com profissionalismo e dedicação, mas que manifestamente não chega para fazer justiça à obra daquele que é, sem dúvida, o poeta do povo” (DUARTE, 1999, p. 14).

Reiteradamente popularizadas em concursos de poesia, peças de teatro amador e, claro, sucessivas edições de seu livro, as quadras do poeta Aleixo encontram particular eco e sentido de actualidade numa sociedade

portuguesa tolhida, primeiro, pelas dificuldades sociais e políticas decorrentes do pós-Segunda Guerra Mundial e, depois, pelo envolvimento na guerra colonial. (DUARTE, 1999, p. 20)

Como foi discutido nesta dissertação, Aleixo seguiu uma linhagem lírica – a de Bandarra e Pessoa ortônimo – que busca as formas e os motivos populares, elementos fundantes da identidade nacional. Imagens positivas abundam na memória coletiva portuguesa e cultural, e imagens negativas também não faltam, mas nem umas, nem outras são resultado de uma investigação aprofundada da realidade portuguesa em todos os seus aspectos (LOURENÇO, 2000).

Em todas essas imagens é menos um presente concreto que é objectivo de referência que um passado ou um futuro mistificado para justificar a esperança desmedida ou a descrença brutal nos destinos pátrios.[...]. Como todos os organismos sociais, a nação é um sistema que cria espontaneamente certas defesas contra essa forma de agressão contra a sua identidade, mas o espontaneísmo, aqui como no resto, é insuficiente. É em função de um conhecimento do essencial [...] que as escolhas decisivas para o nosso destino devem ser feitas. (LOURENÇO, 2000, p. 76)

Compete à totalidade do povo português autodenominar-se, e não a uma única classe – tecnocrático-burocrática – de poder e com privilégios. Classe essa que tem fabricado a imagem portuguesa que Portugal parece escolher, mas na verdade foi escolhido por ela (LOURENÇO, 2000, p. 76).

A contribuição de Aleixo nessa disputa está efetivamente na positivação da herança popular. Não aquela idealizada e imposta pela ideologia salazarista, mas a que resiste, improvisa e subverte o lugar de subalternidade e rusticidade a que normalmente é relegada. Fernando Pessoa, no prefácio de *Missal de trovas*, escreveu sobre as quadras populares:

Quem faz quadras portuguesas comunga a alma do povo, humildemente de todos nós e errante dentro de si próprio. Ser intensamente patriótico é, primeiro, valorizar em nós o indivíduo que somos e fazer o possível por que se valorizem os nossos compatriotas, para que assim a Nação – que é a suma viva dos indivíduos que a compõem, e não o amontoado de pedras e areia que compõem o seu território, ou a coleção de palavras separadas ou ligadas que forma o seu léxico ou a sua gramática – possa orgulhar-se de nós que, porque ela nos criou, somos seus filhos, e seus pais, porque a vamos criando. (PESSOA, 1981, p. 129)

Conforme Fernando Pessoa, a nação é constituída por todas as pessoas que a habitam, e o seu todo forma a identidade portuguesa. Como entender, dessa

forma, tanto preconceito pelas produções culturais populares, que são constantemente desvalorizadas e não legitimadas?

António Aleixo tratou das questões identitárias portuguesas na medida em que analisou o estado de Portugal na sua época. Não conformado, insurgiu-se contra o autoritarismo, a injustiça do governo e a ignorância do povo. Abordou assuntos ainda tão em voga na sociedade portuguesa contemporânea, como a miséria, a injustiça, a ignorância, a preocupação com as aparências, estando cada dia mais atuais as discussões e reflexões que propicia. Reflexões essas que auxiliam na tomada de consciência do povo para mudar aquilo que não vai bem, que servem para resistir à alienação que a cultura de massa pretende instaurar. O estudo da cultura popular, e consequentemente da poesia de Aleixo, possibilita uma reflexão mais completa sobre a questão identitária portuguesa. E a literatura tem um papel importante nessa discussão, pois permite reflexões e debates sobre o tema.

Aleixo, Bandarra e Pessoa, cada qual da sua forma, escreveram sobre Portugal. Seus poemas, nos mais diferentes tempos, circularam pelo país e contribuíram tanto para a mitificação como para a crítica da relação problemática dos portugueses com sua imagem e com o passado. Bandarra e Pessoa foram criadores de mitos. Bandarra escreveu suas trovas antes mesmo de D. Sebastião desaparecer em batalha, sendo de sua autoria a primeira obra interpretada do sebastianismo. Já Fernando Pessoa perpetuou o mito sebástico: “temos, felizmente, o mito sebastianista, com raízes profundas no passado e na alma portuguesa. Nosso trabalho é pois mais fácil; não temos que criar um mito, senão que renová-lo” (PESSOA, 1986, p. 165).

António Quadros (1986), no prefácio de *Portugal, Sebastianismo e Quinto Império*, afirmou que o objetivo de Pessoa era o de reativar os mitos profundos do povo português. O poeta exaltou a figura de Bandarra, considerando-o o portador da voz do povo.

#### O BANDARRA

Sonhava, anónimo e disperso,  
O Império por Deus mesmo visto,  
Confuso como o Universo  
E plebeu como Jesus Cristo.

Não foi nem santo nem herói,  
Mas Deus sagrou com Seu sinal  
Este, cujo coração foi  
Não português mas Portugal.  
(PESSOA, 2009, p. 93)

O sebastianismo é um fenômeno popular, como o próprio Pessoa afirmou: “esse [o sebastianismo] é nacional – mais nacional é impossível exigir –, é popular, porque ninguém sabe como ele nasceu nem de quem. É misterioso, porque está envolto o desaparecimento de D. Sebastião” (PESSOA, 1986, p. 112). O sebastianismo assumiu uma função importante no momento em que deu esperanças de que, com a vinda do Encoberto, a situação portuguesa, enfim, melhoraria, o que fortaleceu a visão fantasiosa sobre a realidade e sobre o passado, traço que Lourenço (2000) condenou.

Já na poesia de Aleixo, existe esse mesmo sentimento de esperança, porém o poeta é mais realista e deposita a possibilidade de mudança no próprio povo. A poesia de Aleixo, além da fruição que proporciona a seus ouvintes e leitores, atinge-os de duas formas: proporciona uma reflexão, possibilitando uma tomada de ação; e fornece esperança (de mudanças e melhoras) através das palavras de força e incentivo. E Portugal muito tinha – e continua tendo – o que melhorar. Aleixo continua vivo. Mesmo não tendo reconhecimento por parte do cânone e dos críticos portugueses, seus versos permanecem na boca do povo, suas quadras passaram e continuam passando de geração em geração.

E no meio dessas passagens, chegaram até a Restinga em Porto Alegre/RS. Durante as ações desenvolvidas no projeto de pesquisa “A vida reinventada: pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais”<sup>32</sup>, realizou-se um trabalho de campo na Restinga, bairro da periferia de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Um dos moradores participantes do projeto, José Carlos dos Santos, o Beleza, apareceu numa reunião vestindo uma camiseta<sup>33</sup> com os versos: “Quem come o pão que tem/ não come o pão de ninguém/ mas quem come além do que tem/ come o pão de alguém”<sup>34</sup>. O fato de ser um líder comunitário, oficineiro e educador popular inserido nos dramas compartilhados pelo bairro periférico ao longo dos anos, explica a identificação com tais versos de caráter combativo e político. Foi uma grata surpresa para ele saber que os versos por ele estampados na camiseta

<sup>32</sup> Coordenado pela professora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, é um projeto de pesquisa que aconteceu entre 2008 e 2015 com o intuito de “construir espaços de arquivamento e divulgação de narrativas orais registradas em áudio ou em vídeo como a propor recortes teóricos e metodológicos interdisciplinares que viabilizem o tratamento e a interpretação do material produzido”. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/vidareinventada/site/>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

<sup>33</sup> No Anexo C deste trabalho, encontram-se fotos de Beleza vestindo a camiseta, por ele confeccionada, com os versos de Aleixo.

<sup>34</sup> Versos originais de Aleixo: “Quem trabalha e mata a fome/ Não come o pão de ninguém;/ Mas quem não trabalha e come,/ Come sempre o pão de alguém.”(ALEIXO, 2000, v. 2, p. 135)

pertenciam a um poeta português que, em seu tempo e espaço, também combateu as desigualdades a partir de um lugar de suposta subalternidade.

Assim como os heróis de Câmara Cascudo (e o Malazarte é um bom exemplo) e os contadores de Guimarães Rosa (como o Velho Camilo, de Uma estória de amor, e o Grivo, de Cara-de-Bronze), Beleza apresenta um discurso que é apenas veladamente o discurso das minorias, dos oprimidos. Ele constrói para si uma imagem de homem que sabe pouco, que tem pouco estudo, mas, apesar disso, principalmente nas suas narrativas, consegue superar, com astúcia e tática, os infortúnios. Além disso, muitas vezes, sua opinião e suas ideias são expressas através dos causos. Vale-se da sabedoria do provérbio e da frase feita para manifestar seu posicionamento acerca das coisas. (FLACH, 2013, p. 12)

A apropriação por parte do morador da Restinga dos versos do poeta português mostra a capacidade de atualização dessa poética, que segue viva na memória popular, mas estranhamente ignorada pela crítica literária. Duarte (1999) trouxe um questionamento bastante válido: como explicar essa incompatibilidade entre o reconhecimento do povo e o desprezo que todos os regimes políticos e as instituições literárias devotaram-lhe? O jornalista ainda mencionou o alcance desse reconhecimento, desde cafés minhotos ou na Beira Alta, que ostentam paredes estampadas com as quadras de Aleixo, até encontros de velhos que se juntam em tertúlias para cantar as quadras do poeta, ou até mesmo concursos escolares de escolas públicas. Em *Este livro que vos deixo...*, aparece uma quadra feita pela aluna Lina Maria Martins, de 12 anos, da Escola Afonso III, em Faro, em homenagem ao poeta no ano de 1975.

Aleixo nasceu do povo,  
Aleixo deixou saudade,  
Aleixo é um grito novo,  
Num campo de liberdade.  
(ALEIXO, 2000, v. 2, p. 43)

Existe, então, uma continuidade da poética popular de Aleixo, que vive na fala e na luta de Beleza, assim como nas histórias de meu pai. Uma poética que germina nesses homens simples e que o próprio Aleixo definiu nos versos<sup>35</sup> que inspiraram o

---

<sup>35</sup> “Só a arte tem o poder/ De a todos nós transmitir/ O que todos podem ver/ Mas poucos sabem sentir” (ALEIXO, 2000, v. 2, p. 105)

título<sup>36</sup> desta dissertação: a capacidade de ver e sentir a vida e sensibilizar-se a ponto de transformá-la em arte.

Termino esta dissertação com o desejo de que ela possibilite que outras pessoas conheçam um pouco mais da obra desse singular poeta português. E que os estudos relativos à cultura popular e à oralidade continuem crescendo no campo literário, eliminando o preconceito ainda existente em relação às práticas e às criações poéticas que florescem nesses espaços nomeados como marginais, subalternos, enfim, populares.

Só quando a hipocrisia  
Cair do seu pedestal,  
Nascerá, dia após dia,  
Um sol p'ra todos igual.  
(ALEIXO, 2000, v. 1, p. 82)

---

<sup>36</sup> *O que “poucos sabem sentir”*: a contribuição de António Aleixo para uma poética popular

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Ricardo. Samba, improviso e oralidade. In: LEITE, Eudes Fernando; FERNANDES, Frederico (Orgs). *Trânsitos da Voz – Estudos de oralidade e literatura*. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina e UFGD Editora, 2012.

ALEIXO, António. *Este livro que vos deixo....* Lisboa: Notícias Editorial, 2000. 2 v.

BAIÔA, Manuel. A censura como factor de formação e consolidação do salazarismo: o caso do noticiário sobre política internacional na imprensa (1933 – 1935). In: *A formação e a consolidação política do salazarismo e do franquismo*, Lisboa: Edições Colibri/CIDEHUS-UÉ/UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, 2012, pp. 155-193.

BARROS, Robertson F. *Diálogos de quatro séculos de autos portugueses: aproximações entre o teatro de Gil Vicente (1465?-1537?) e os autos de António Aleixo (1899-1949)*. Porto Alegre: PUCRS, 2007b. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007b.

\_\_\_\_\_. “Perdão, porque mal sei ler” – apresentando António Aleixo, poeta popular português”. *Nau Literária*. Porto Alegre, v. 3, n. 2, jul/dez. 2007a.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1992.

BESSELAAR, José Van Den. As trovas de Bandarra. *Revista ICALP*, Lisboa, v. 4, p. 1 – 17, mar. 1986.

\_\_\_\_\_. *O sebastianismo: história sumária*. Lisboa: Ministério da educação e cultura, 1987.

BONATTO, Karen C. *Aconteceu em Guaporé: as performances de meu pai*. Porto Alegre: UFRGS, 2012. Trabalho de Conclusão de Curso em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p.179-192,1995.

CIDADE, Hernâni. *O conceito de poesia como expressão da cultura – Sua evolução através das literaturas portuguesa e brasileira*. Lisboa: Coimbra Editora, 1957.

COLOMBRES, Adolfo. *Celebración del lenguaje* – Hacia una teoría intercultural de la literatura. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1997.

\_\_\_\_\_. *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2007.

CUNHA, Luis Manuel de Jesus. *A nação nas malhas da sua identidade: o Estado Novo e a construção da identidade nacional*. Braga: Universidade do Minho, 1994.

DUARTE, António de Sousa. *António Aleixo – o poeta do povo*. Lisboa: Âncora Editora, 1999.

FERRO, António. *Salazar, o homem, a sua obra*. Lisboa: Fernando Pereira Editor, 1982.

FLACH, Alessandra Bittencourt. *Vozes da memória: o contador de histórias em narrativas orais urbanas*. Porto Alegre: UFRGS, 2013. 161 p. Tese – (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

FONSECA, Amália Gonçalves. *Da narrativa mítica à construção da identidade colectiva portuguesa – O caso paradigmático das Trovas do Bandarra*. Disponível em: <<http://estudosculturais.com/congressos/europe-nations/pdf/0152.pdf>>. Acesso em: 12 nov 2014. s.d.

GUERREIRO, Manuel Viegas. Poesia popular: conceito, a redondilha, a décima; décimas em poetas do Alentejo e do Algarve. In: GUERREIRO, Manuel Viegas (ORG). *Literatura popular portuguesa: Teoria da literatura oral/tradicional/popular*. Lisboa: Acarte, 1992.

LEITE, Fernando Eudes; FERNANDES, Frederico. Apresentação. In: *Oralidade e Literatura 3: outras veredas da voz*. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2007.

LOPES, Ana Cristina Macário. Provérbios: O 'Eterno Retorno'. In: GUERREIRO, Manuel Viegas (ORG). *Literatura popular portuguesa: Teoria da literatura oral/tradicional/popular*. Lisboa: Acarte, 1992.

LOPES, Teresa Rita. O Espírito Santo do Povo. In: GUERREIRO, Manuel Viegas (ORG). *Literatura Popular Portuguesa: Teoria da literatura oral/tradicional/popular*. Lisboa: Acarte, 1992.

LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: Temas portugueses, 1994.

\_\_\_\_\_. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 2000.

MAGALHÃES, Joaquim. Actualidade de um poeta morto. In: ALEIXO, António. *Este livro que vos deixo....* Lisboa: Notícias Editorial, v. 1, 2000a.

\_\_\_\_\_. António Aleixo – Testemunho em forma de apontamento breve sobre a vida e a obra do poeta. In: GUERREIRO, Manuel Viegas (ORG). *Literatura popular portuguesa: Teoria da literatura oral/tradicional/popular*. Lisboa: Acarte, 1992.

\_\_\_\_\_. Esboço do Retrato do poeta Aleixo. In: ALEIXO, António. *Este livro que vos deixo...* Lisboa: Notícias Editorial, v. 2, 2000b.

\_\_\_\_\_. Explicação indispensável. In: ALEIXO, António: *Este livro que vos deixo...* Lisboa: Notícias Editorial, v. 1, 2000a.

MAGALHÃES, Leandro Henrique. *Poder e sociedade no Reino de Portugal no século XVI: As trovas de Bandarra*. Curitiba: UFPR, 2004, 331 p. Tese (Doutorado em História) –Curso de Pós-Graduação em História, Faculdade de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba: 2004.

MARGULIS, Mario. La cultura popular. In: COLOMBRES, Adolfo (Org.). *La cultura popular*. México: Premiá Editora de Libros, 1982.

MAXWELL, Keneth. *O império derrotado: revolução e democracia em Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MENANDRO; ROLKE; BERTOLLO. *Concepções sobre relações amorosas / conjugais e sobre seus protagonistas: um estudo com provérbios*. Psicologia Clínica. vol.17, n.2, Rio de Janeiro 2005.

OLIVEIRA, Luís Armando Dantas de. Cultura popular em questão: a cultura própria camponesa durante o regime salazarista. In: MATA, Sérgio Ricardo da; MOLLO, Helena Miranda; VARELLA, Flávia Florentino (Orgs.). *Caderno de resumos & Anais do 2º. Seminário Nacional de História da Historiografia*. A dinâmica do historicismo: tradições historiográficas modernas. Ouro Preto: EdUFOP, 2008.

ORTIZ, Renato. Considerações sobre a cultura popular. *Ciência e cultural*, v. 36, n. 7, jul. 1984

\_\_\_\_\_. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. Rio de Janeiro: Editora Olho D'água, 1992.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Porto Alegre: L&PM: 2009.

\_\_\_\_\_. *Poesias coligidas – Quadras ao gosto popular e novas poesias inéditas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. *Portugal, Sebastianismo e Quinto Império*. Org. António Quadros. Portugal: Mem Martins, 1986.

PRATA, Nair; CASTELHANO, Glória. Ditadura, censura e o rádio: uma história de semelhanças entre Brasil e Portugal. Artigo produzido em Portugal, durante estágio

de doutoramento na Universidade do Minho, na cidade de Braga, com bolsa de estudos concedida pela CAPES, 14p.

QUADROS, António. Prefácio. In: PESSOA, Fernando. *Portugal, Sebastianismo e Quinto Império*. Portugal: Mem Martins, 1986.

REAL, Miguel. *Portugal: ser e interpretação*. Miraflores: DIFEL, 1998.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Porto: Afrontamento, 2004.

ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, Coimbra, v. XXXV, p. 1031-1054, 2001.

SALAZAR, Oliveira. *Discursos (1928 – 1934)*. Coimbra: Coimbra Editora, v. 1, 1935.

\_\_\_\_\_. *Discursos e notas políticas (1935 – 1937)*. Coimbra: Coimbra Editora, v. 2, 1946.

\_\_\_\_\_. *Discursos e notas políticas (1938 – 1943)*. Coimbra: Coimbra Editora, v. 3, 1959.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pelas mãos de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1999.

\_\_\_\_\_. *Portugal: ensaio contra a autoflagelação*. São Paulo: Cortez, 2011.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Editora Ática, 1982.

TAVARES, Emília. *Retrato do povo*. Disponível em: <[http://www.emiliatavares.com/uploads/5/7/8/9/5789024/retratos\\_do\\_povo\\_emiliatavares.pdf](http://www.emiliatavares.com/uploads/5/7/8/9/5789024/retratos_do_povo_emiliatavares.pdf)>. Acesso em: 19 set. 2014.

TEIXEIRA, Sérgio Alves. *Produção e Consumo Social da Beleza*. Horizontes Antropológicos. Porto Alegre: 2001. P. 189 – 220. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v7n16/v7n16a11.pdf>>. Acesso em: 13 dez. 2014.

TUTIKIAN, Jane. Apresentação. In: PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Porto Alegre: L&PM: 2009.

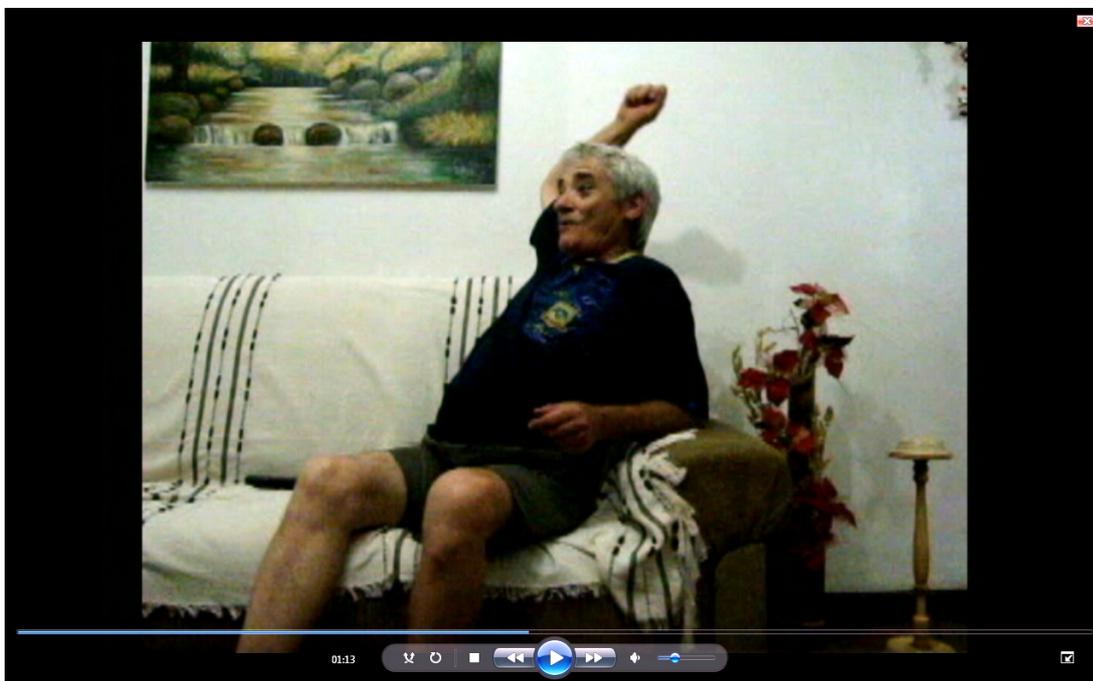
\_\_\_\_\_. Apresentação. In: PESSOA, Fernando. *Quadras ao gosto popular*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

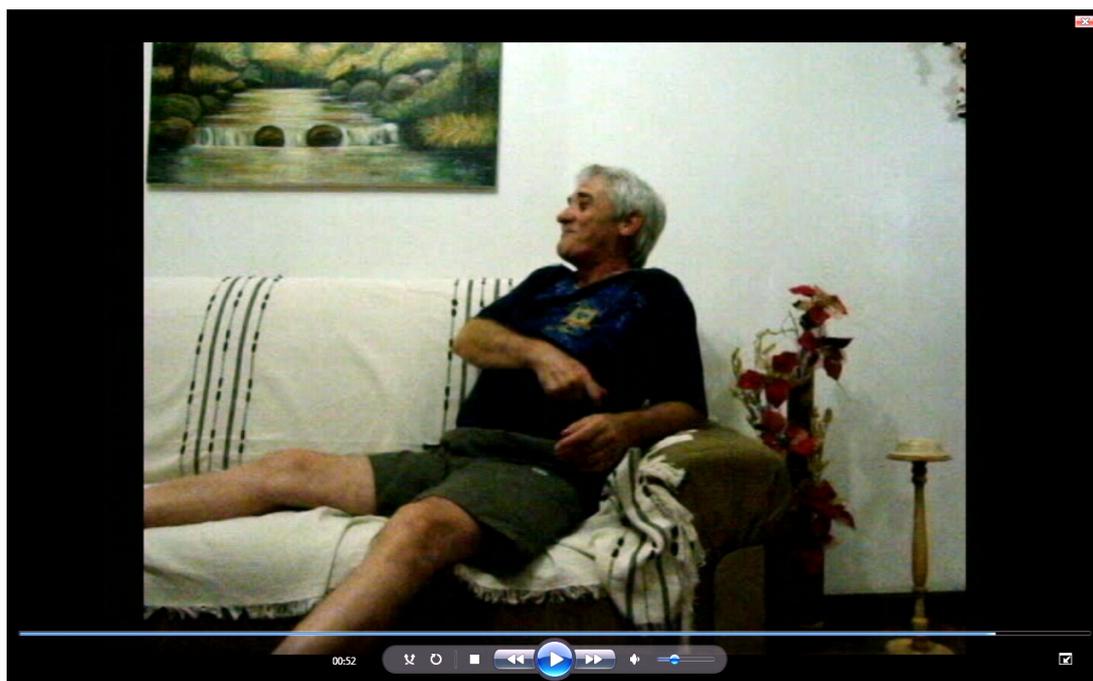
**ANEXO A**

Figura 1 – Momento da performance do meu pai.



Fonte: DVD Narradores Orais (2009).

Figura 2 – Momento da performance do meu pai.



Fonte: DVD Narradores Orais (2009).

**ANEXO B**

Figura 3 – Retrato de Aleixo feito por seu amigo e incentivador António Fernando dos Santos (Tóssan).



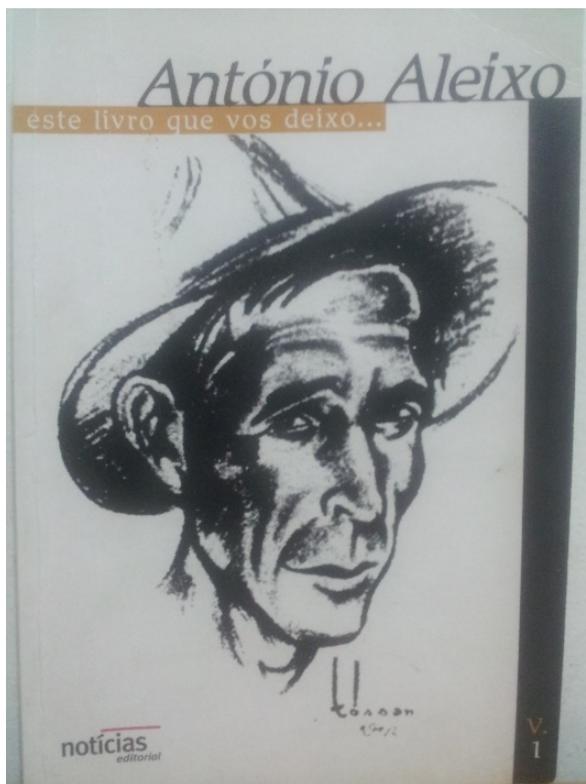
Fonte: Blog *A ver o mar*.<sup>37</sup>

Disponível em: <http://sophiamar.blogspot.com.br/2008/03/antnio-aleixo-o-poeta-cauteleiro.html>

---

<sup>37</sup> Disponível em: <<http://sophiamar.blogspot.com.br/2008/03/antnio-aleixo-o-poeta-cauteleiro.html>>. Acesso em: 12 ago. 2014

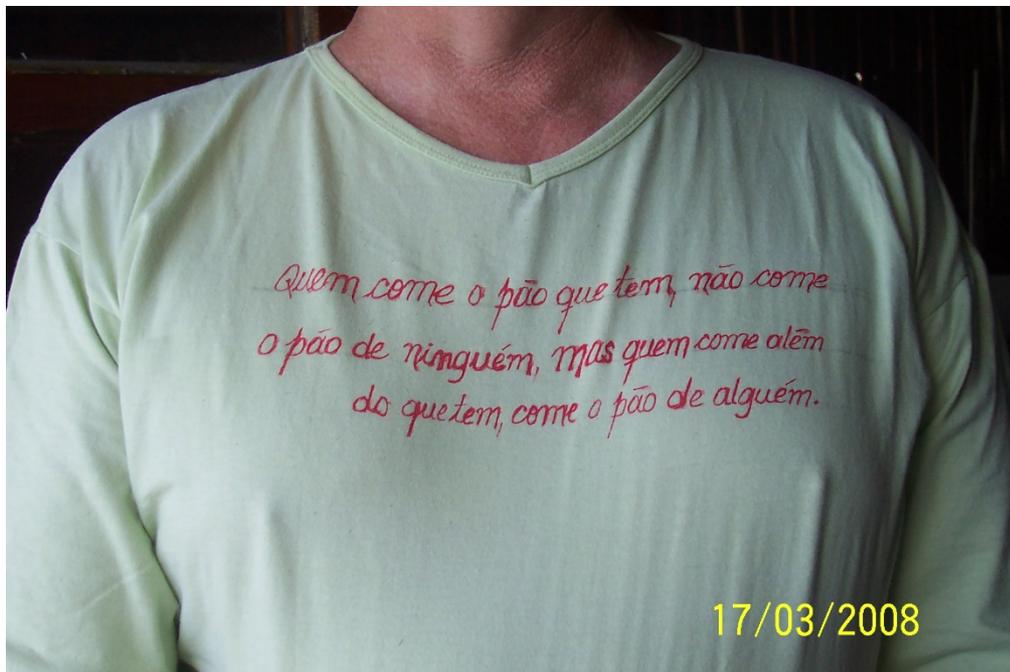
Figura 4 – Capa da 16ª edição d'Este livro que vos deixo....



Fonte: Elaborada pela autora.

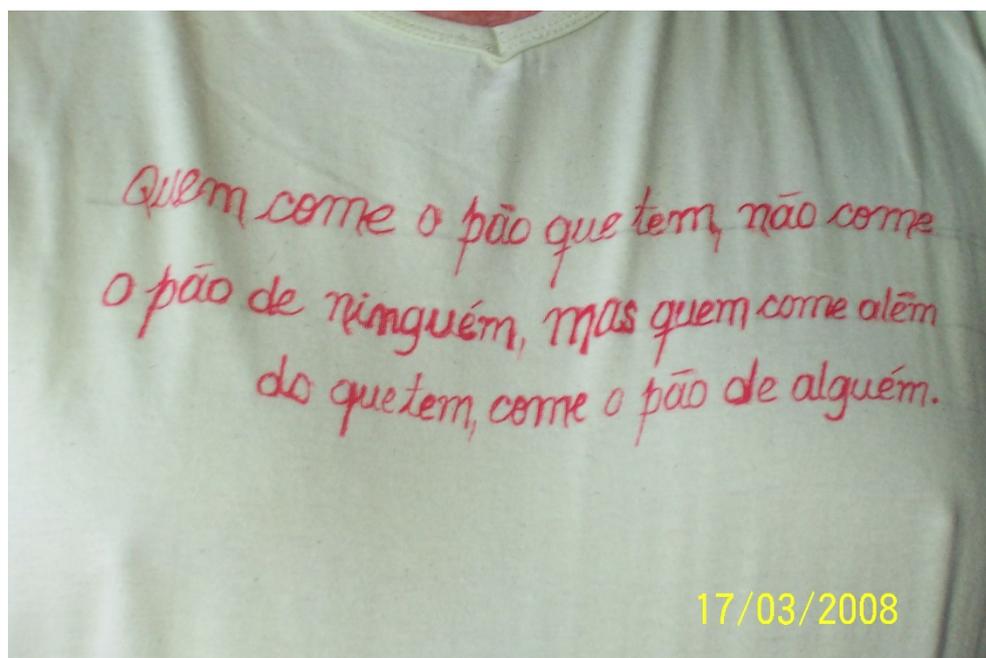
**ANEXO C**

Figura 5 – Camiseta elaborada pelo Beleza, morador da Restinga/RS.



Fonte: Acervo de pesquisa “A vida reinventada: pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais”.

Figura 6 – Foco nos dizeres da camiseta.



Fonte: Acervo de pesquisa “A vida reinventada: pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais”.

Figura 7 – Beleza.



Fonte: Acervo de pesquisa “A vida reinventada: pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais”.