

MODERNISMO PORTUGUÊS E BRASILEIRO: OLHARES E ESCRITAS CRUZADAS*

*Fernando J. B. Martinho***

RESUMO

Reflexões sobre o Modernismo poético em Portugal e no Brasil, definido, entre descontinuidades e continuidades, como uma tradição e como um período marcado por ruptura e renovação e pela vigência de um paradigma. Alguns exemplos de olhares cruzados e de leituras e escritas cruzadas de poetas brasileiros e portugueses enquadráveis no Modernismo.

Palavras-chave: Modernismo português; Modernismo brasileiro; Olhares cruzados; Escritas cruzadas; Tradição; Paradigma.

Em abril de 1998, apresentei na PUC, do Rio de Janeiro, uma comunicação intitulada “Depois do modernismo, o quê?” (Martinho, 2000, p. 69-86). O meu propósito era fazer uma leitura da poesia portuguesa mais recente, enquadrando-a numa nova situação periodológica, que, em termos gerais, corresponderia ao que, internacionalmente, se tem designado de Pós-modernismo. Gostaria, agora, de partilhar convosco algumas reflexões sobre o Modernismo poético em Portugal e no Brasil. Antes disso, porém, terei que esclarecer duas coisas. A primeira é que o que vos venho propor não é um daqueles estudos comparativos, de mérito inegável, aliás, cuja aspiração maior seria, na circunstância, salientar, de forma tão sistemática quanto possível, pontos de convergência e divergência entre os dois modernismos. Não aspiro a mais do que a dar-vos conta de alguns olhares cruzados, de algumas leituras e escritas cruzadas de poetas de um e do outro lado do Atlântico.

* Texto de uma conferência pronunciada em finais de agosto de 2000, no âmbito de um curso sobre “Relações Culturais Luso-Brasileiras”, coordenado pela Prof^a Doutora Maria Aparecida Santilli e dentro do programa dos Cursos da Arrábida, organizados pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses e pela Fundação Oriente.

** Universidade de Lisboa.

A segunda coisa a esclarecer diz respeito ao entendimento que faço do Modernismo. Para mim, o Modernismo não se restringe àquela que é, habitualmente, considerada a sua fase heróica – no caso português, a que identificamos como Primeiro Modernismo, com referência ao grupo centrado no Orpheu e nas publicações que, de alguma forma, o prolongam até ao aparecimento da **Presença**; e no caso brasileiro, a que, dentro do esquema evolutivo, em três fases (Modernismo, Pós-modernismo e Neo-modernismo), cedo proposto por Tristão de Ataíde relativamente à poesia posterior à Semana de Arte Moderna (*apud* Moisés e Paes, 1980, p. 288-289), corresponde à primeira. O Modernismo, tal como o vejo, define, entre descontinuidades e continuidades, uma tradição, no quadro da modernidade com origem em Baudelaire, e da qual somos descendentes, não obstante o que dela possa diferenciar-nos, como observou Octavio Paz (1996, p. 4). Há, assim, segundo entendo, na poesia do século XX, um período marcado pela vigência de um paradigma modernista, cujo valor mais visível seria o novo. Dentro desse paradigma, porém, diferentes são os modos de encarar o novo, desde as correntes de vanguarda, como o futurismo ou o dadaísmo, por exemplo, que agem segundo uma lógica, destrutiva, de “inovação radical” (cf. Calinescu, 1987, p. 276), de ruptura, até àqueles autores que, sem deixarem de ser bem modernos, representam outros aspectos da modernidade, que têm, antes, a ver com “retornos e restaurações” (cf. Paz, 1996, p. 5). Ou seja, conforme lembrou Paz, vanguarda e modernidade “não são sinônimos”, é uma “dupla face” a que a modernidade nos oferece: “ruptura e restauração”. O Picasso do período neoclássico, Valéry, Eliot, os poetas espanhóis da geração de 27, enquadráveis todos eles no âmbito do paradigma modernista, não podem ser, no entanto, confundidos com a Vanguarda (Paz, 1986, p. 5).

Modernismo e Vanguarda, para além do que possam apresentar em comum enquanto projetos artísticos todavia bem diferenciados, são frequentemente reconhecíveis num mesmo autor, no mesmo período ou em períodos distintos. Picasso é um bom exemplo a esse respeito. Mas não faltam exemplos no espaço luso-brasileiro, durante a vigência do paradigma modernista, considerado nas suas duas faces. O Álvaro de Campos da “Ode Triunfal” e do “Ultimatum” nada tem a ver com o neoclássico Ricardo Reis, nem com o Pessoa ortônimo situável no pós-simbolismo em que Jorge de Sena reconheceu uma das duas linhas fundamentais do Modernismo, de que a outra é o vanguardismo (Sena, 1994, p. 74-75). O Jorge de Sena dos sonetos de impecável fatura de **As evidências** e o que mais tarde se aventura pela experiência próxima da destruição semântica dos **Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena**, de comum só têm praticamente o recurso à forma fixa soneto. E o caso de Manuel Bandeira, mestre incomparável na arte da diversidade estilística e de formas, tão à-vontade no requintado conceptismo do “Soneto Inglês n. 1”, de **Lira dos cinqüent’anos**, como nas lúdicas “Composições” concretistas de **Estrela da tarde**, ou

nos tão ao seu jeito “ritmos [superlativamente] dissolutos” de “Variações sobre o Nome de Mário de Andrade”, de **Mafuá do malungo**?

Mas voltemos um pouco atrás. O Modernismo, nas suas duas faces, define, como vimos, uma tradição. A existência de uma tradição, de uma tradição modernista, não implica, no entanto, é evidente, que, dentro dela, se não verifiquem mudanças, descontinuidades, a par da continuidade que, em larga medida, a justifica. A estética com que, na circunstância, estamos a lidar, é, de resto, uma “estética fundada no culto da mudança e da ruptura”, uma “estética da mudança” (cf. Paz, 1990, p. 51), a cujo “crepúsculo” estaríamos a assistir nas últimas décadas, já sob o signo da pós-modernidade. Em Portugal, a tradição crítica consagrou designações como Primeiro Modernismo e Segundo Modernismo, e o que elas, no fundo, significam, não obstante as reais diferenças que os distinguem, é o reconhecimento de uma continuidade entre um e outro momento da nossa modernidade. Já se tem falado também, não sei se com alguma vantagem sob o ponto de vista periodológico, de um Terceiro Modernismo de 40 (cf. Lopes, 1987, p. 770); por sua vez, Manuel Antunes (1987) sublinhou, com perspicácia, num artigo publicado nos começos dos anos 50, e a propósito de um conjunto de revistas então vindas a lume, a idéia de uma persistência do Modernismo; e é indiscutível o caráter vanguardista de algumas manifestações típicas dos anos 60, como as que protagonizam, de modos diferentes, aliás, os grupos da Poesia 61 e da Poesia Experimental, em coincidência ou sintonia com orientações próprias da conjuntura artística de então, sob o signo de correntes neo-vanguardistas. Ora tudo isto vem reforçar a idéia de uma continuidade entre os diferentes momentos do Modernismo português, desde o *Orpheu* até à década de 60, sendo já no decênio seguinte que começa a definir-se uma nova sensibilidade, num cada vez mais nítido processo de afastamento do paradigma modernista, num progressivo reconhecimento do novo não já como um “valor absoluto” mas sim como um “valor relativo” (cf. Calinescu, 1987, p. 276).

Se passarmos para o Brasil, o que observamos? O reconhecimento da existência de fases no Modernismo brasileiro (segundo, por exemplo, Ramos, 1970, v. 5, p. 39-40), três: a primeira, de 1922 até por volta de 1930, e que seria a “fase de ruptura”; a segunda, que se situa entre 1930 e 1945, e acerca da qual o referido crítico fala em “fase de extensão de campos”, ou lembrando outra designação, em “Pós-modernismo”; a terceira, a partir de 1945, e que seria a “fase esteticista” [ou na designação de Tristão de Ataíde, o “Neo-modernismo”], de que derivariam, no entender do mesmo crítico, no momento em que escreve – a segunda metade dos anos 60 –, os então relativamente recentes concretismo e o movimento práxis) não impede os historiadores literários, como é o caso do que acabamos de citar, de verem nele um movimento que se prolonga no tempo, abrangendo várias gerações. Diz Péricles Eugênio da Silva Ramos, a abrir o seu texto: “Denomina-se Modernismo, em poesia, o movi-

mento literário que se prolonga da Semana de Arte Moderna até o momento” (ele escreve, não o esqueçamos, quatro décadas e meia depois daquela Semana). O autor que o antecede no referido volume, Mário da Silva Brito, a encerrar o seu texto, embora não deixando de assinalar que o Modernismo tinha cumprido, “pelas alturas de 1930, (...) o seu ciclo histórico” (Ramos, 1970, p. 37), transcreve uma passagem de um ensaio dos começos dos anos 50 de Lúcia Miguel Pereira que aponta em sentido semelhante ao do que Manuel Antunes redigiu pela mesma altura – o de uma persistência do Modernismo: “À história literária pertence já como escola, que ninguém mais escreve como em 1922; os seus imperativos formais estão arquivados, catalogados para uso dos estudiosos. Mas a sua influência subsiste, as suas experiências se incorporaram a outras, que as continuam. (...)” (Ramos, 1970, p. 37).

Esta mesma idéia é uma idéia-chave, mais de uma década depois, na introdução que Adonias Filho escreveu para a **Antologia da nova poesia brasileira**, de Fernando Ferreira de Loanda, que reúne poetas da geração de 45, e que foi também objeto de uma edição em Portugal, na coleção “Círculo de Poesia” da Moraes, em 1967. No processo de evolução literária, não há cortes absolutos na sucessão dos movimentos literários. As mudanças, as renovações, as revoluções introduzidas por esses movimentos não fazem deles menos “agentes da continuidade” (Loanda, 1970, p. 14). Há sempre alguma herança que se transmite de uns a outros, ainda quando se apresentem como fatores de rupturas. O que está subjacente a essa continuidade é a condição que é a dos movimentos literários de herdeiros que transmitem, depois, a sua herança. Os que Adonias Filho chama os “clássicos do modernismo” não deixaram de aproveitar, por um processo de transfiguração, as “boas raízes” das correntes que, violentamente, puseram em questão o parnasianismo e o simbolismo. E o mesmo se passou, depois, com a “nova poesia”, a da geração de 1945, relativamente aos “clássicos do modernismo” ou a outras heranças colhidas no “cancioneiro popular” ou em outros períodos da tradição lírica brasileira. Não havia, assim, segundo Adonias Filho, “um divórcio [entre o movimento definido pela geração de 1945] e a tradição da poesia brasileira”: ela “renovava, e revolucionando pela problemática e a linguagem, sem deixar de continuar” (Loanda, 1970, p. 14). Em águas semelhantes navegava o português Carlos de Oliveira quando escrevia as seguintes palavras num texto publicado escassos anos depois:

Em todo o caso temos consciência, mais ou menos, que a poesia de cada um se faz também com a poesia dos outros no permanente confronto da criação. Para descobrir o que há de pessoal em nós, para nos distanciarmos, já se vê. Mas não se foge completamente a certos contextos literários mais afins. Entramos sempre, com maior ou menor conhecimento de fato, numa linhagem que nos convém e é dentro dela que trabalhamos nossas pequenas descobertas, mesmo as que se pretendem de uma total originalidade. Não há revoluções literárias que rompam cerce com o passado. Olhem para elas, procurem bem, e lá encontrarão certas fontes

próximas ou até distantes. Claro, os escritores que contam são aqueles que acrescentam ou opõem alguma coisa ao que já existe, ou o exprimem de maneira diferente, mas cortes totais, rupturas, não se dão. (Oliveira, 1971, p. 269-270)

Esta posição de Carlos de Oliveira antecipa o que, em breve, se afirmará como um dos traços mais salientes de uma nova sensibilidade literária que anuncia a crise da modernidade. Estou a referir-me ao que será o relacionamento, mais tranquilo, com a tradição de autores enquadráveis numa nova situação periodológica, a da pós-modernidade, e à irrevogável distância a que eles se sentem dos furores destrutivos da Vanguarda. E é chegado o momento de cumprir um dos objetivos fundamentais deste texto: dar-vos conta, como acima disse, de alguns exemplos de olhares cruzados e de leituras e escritas cruzadas de poetas brasileiros e portugueses enquadráveis no Modernismo, dentro do entendimento, é claro, que dele aqui foi apresentado. E, para o caso, poderíamos começar por Pessoa. A suprema ironia, contudo, relativamente às suas relações com o Brasil, é que, para aquele que poderia ser um dos episódios mais significativos dessas relações, nos faltem dados irrefutáveis para procedermos à identificação do outro possível interveniente no processo. O episódio é conhecido e conta-se em poucas palavras. Em resposta a um inquérito do jornal *A Informação* (17 de setembro de 1926), Pessoa, ou antes Álvaro de Campos, escrevia o seguinte, para satisfazer a questão que lhe era colocada na segunda pergunta (“Qual [dos seus livros] lhe trouxe mais admiradores?”):

Tenho influido indeterminadamente em várias composições subsequentes, por não ter o segredo de ter influido nas anteriores. Mas não sei se me têm admirado aqueles que me têm admirado. O certo é que não tenho podido passar a minha emoção intelectual para os copistas da minha expressão dela. Mas contento-me com o que não me descontenta, e basta... Ainda há pouco me trouxeram uma publicação brasileira que tem versos seminais nas minhas emoções. Até isso aceito. O Destino assim dá. Ao menos não tardou. *Bis dat qui cito dat*, dizia o meu professor de latim.

Ora tinha sido Carlos Queiroz, conforme o que este relata no texto em memória de Pessoa que publicou no número de homenagem que a *Presença* lhe dedicou depois da sua morte (n. 48, julho de 1936), quem tinha mostrado a Pessoa, como diz, “algumas poesias de um modernista brasileiro, nitidamente marcadas pelo conhecimento das produções do Álvaro de Campos” (Queiroz, 1936, p. 10). Põe Arnaldo Saraiva, no seu estudo imprescindível sobre as relações entre o Modernismo brasileiro e o Modernismo português, a hipótese de se tratar de Ronald de Carvalho, que nesse mesmo ano publicara *Toda a América*, livro em que claramente transparecia a leitura de Whitman. É possível, digo eu também, como Arnaldo Saraiva. Mas, pergunto, precisaria o poeta brasileiro, para chegar a Whitman, da mediação de Campos, uns tantos anos antes lido nos seus poemas mais marcadamente whitmanianos

que podia conhecer, a “Ode Triunfal” e a “Ode Marítima” publicadas nos números 1 e 2 do **Orpheu**? Ou, até pelas aproximações telúricas e históricas que a pertença ao mesmo continente favorecia, tudo predispunha Ronald de Carvalho, se é ele, na realidade, o visado pelas palavras de Carlos Queiroz e Álvaro de Campos, para não resistir ao apelo de um poeta, por cujo equivalente brasileiro tanto se ansiava desde há uns anos? (cf. o texto de Tasso da Silveira transcrito por Saraiva, p. 215). Nos fins da primeira metade dos anos 50, José Osório de Oliveira encerrava a nota crítico-biográfica que antecedia os poemas de Ronald de Carvalho, nas **Líricas brasileiras** que preparou para a Portugália Editora, com as seguintes palavras: “Sofreu várias influências, mas a mais nítida, a definitiva, parece ter sido a de Walt Whitman, que se reflete em **Toda a América** – livro em que encontrou a sua mais alta expressão” (Oliveira, s/d., p. 185). Basta lermos o poema “Brasil” aí reproduzido para nos darmos conta de como nele se evidenciam dois traços salientados por Péricles Eugênio da Silva Ramos na primeira fase do Modernismo brasileiro, o verso livre e a enumeração, para os quais Whitman foi, reconhecidamente, modelo determinante na poesia moderna (cf. uma passagem do poema “Brasil”):

Eu ouço todo o Brasil, cantando, zumbindo, gritando, vociferando!/ Redes que se balançam,/ sereias que apitam,/ usinas que rangem, martelam, arfam, estridulam, ululam e roncam,/ tubos que explodem,/ guindastes que giram,/ rodas que batem,/ trilhos que trepidam,/ rumor de coxilhas e planaltos, campainhas, relinchos, aboiados e mugidos,/ repiques de sinos, estouros de foguetes, Ouro-Preto, Baía, Congonhas, Sabará, vaías de Bolsas empinando números como papagaios,/ tumultos de ruas que sarocoteiam sob arranha-céus,/ vozes de todas as raças que a maresia dos portos joga no sertão! (*apud* Oliveira, s/d., p. 187-188)

Se este episódio referente à presença de Pessoa na poesia brasileira chega até nós, como vimos, envolto em mistério e em dúvidas ainda hoje não resolvidos, o que vamos, agora, abordar, vem também marcado, ainda que ludicamente, na sua primeira manifestação, pelo enigma, tão caro, afinal, ao poeta português. Em 4 de setembro de 1949, o jornal do Rio de Janeiro **A Manhã** publicava um “Sonetinho” sem indicação de autoria, desafiando os leitores a identificar o autor e prometendo um prêmio para aqueles que o descobrissem (cf. Coelho, 1987, p. 97). A “brincadeira”, ao que parece, ficou por ali. Passados dois anos, era possível identificar o autor do enigmático “Sonetinho”, e saber que ele estava vivo (na notícia que acompanhava o texto no Suplemento “Letras e Artes” de **A Manhã**, punha-se também a hipótese de se tratar de um poeta já falecido, e era para aí que, de alguma forma, era encaminhado o leitor, cujos “conhecimentos” e “argúcia” se queria pôr “à prova”, contando com a possibilidade de ele reconhecer o estilo, o tom e a atmosfera pessoanos do texto). O poema, com algumas alterações e um outro título, “Sonetinho do Falso Fernando Pessoa”, vinha incluído no livro **Claro enigma**, de Carlos Drummond de An-

drade. O que Drummond faz nesse texto, que poderia, sem dificuldade, passar por mais um inédito desencantado na lendária arca, e com isso se contava na brincadeira que acompanhou a sua primeira aparição, é, pelo recurso a um espírito lúdico, tão típico dos modernistas, e particularmente dos modernistas brasileiros, prestar uma homenagem ao modernista português. O *pastiche* que o título do poema, na sua publicação em livro, põe à mostra, assenta essencialmente numa figura central na poesia de Pessoa, tão inclinada, como sabemos, aos paradoxos e às contradições – o oxímoro, em perfeita sintonia, de resto, com o título do livro, recordemos, de recorte bem oximórico, **Claro enigma**:

Onde nasci, morri./ Onde morri, existo./ E das peles que visto/ muitas há que não vi./ Sem mim como sem ti/ posso durar. Desisto/ de tudo quanto é misto/ e que odiei ou senti./ Nem Fausto nem Mefisto/ à deusa que se ri/ deste nosso oaristo./ eis-me a dizer: assisto/ além, nenhum, aqui,/ mas não sou eu, nem isto. (Drummond, 1969, p. 167)

A brincadeira, como pode ver-se, não estava apenas na publicação no jornal do texto sem assinatura e no desafio lançado aos leitores para pôr à prova os seus conhecimentos e a sua argúcia. Ela estava, desde logo, presente no próprio poema, no modo como, por exemplo, realizava a rima, pela correspondência repetida dos mesmos sons. Não foi pouco certamente o gozo que a Drummond terá dado o simples exercício paródico efetuado, no sonetinho, sobre alguns dos traços mais salientes da “maneira” do ortônimo. Como também se deve ter sobremaneira divertido, mais de quarenta anos depois, um poeta português, Fernando Pinto do Amaral, que muito provavelmente estava familiarizado com o texto de Drummond, ao dar à estampa no seu segundo livro um novo falso Pessoa, também ele de assumida apócrifia. O poema de Pinto do Amaral, intitulado “Apócrifo Pessoaano”, e que não resisto a transcrever aqui, apesar de, pela situação periodológica do seu autor, se encontrar já fora do âmbito deste trabalho, não é menos brilhante no modo como se entrega, e cito o que deixei escrito noutra lugar,

ao jogo subtil de conjugar, entre o esperado e o inesperado, alguns dos temas maiores da poética pessoana, como o dialéctica do *sentir* e do *pensar*, a indistinção entre o *real* e o *irreal*, e o *labirinto* da mente onde o eu se perde: “O eu sentir quando penso/ e pensar enquanto sinto/ origina um labirinto/ onde me perco e convenço/ de que tudo é indistinto./ de que o mundo se organiza/ desorganizadamente/ nos recônditos da mente/ como uma ideia imprecisa/ que quando se pensa, sente// e quando se sente, pensa,/ numa confusão total,/ num processo irracional/ em que se esfuma a diferença/ entre o que é ou não real./ Dos meandros disso tudo/ nasce apenas um desejo:/ distinguir o que não vejo/ e é talvez o conteúdo/ deste infinito bocejo// a caminho não sei de onde,/ à espera não sei de quê./ Quem me ouviu? Quem me vê?/ A vida não me responde/ e, afinal, ninguém me lê”. (cf. Martinho, 1996, p. 125)

O Pessoa das aparições *post-mortem* que a narrativa das últimas décadas popularizou, designadamente através de Saramago e Tabucchi, antecipou-o o Murilo Mendes da II Parte de **Janelas verdes**, só recentemente dado a conhecer na edição do volume único da **Poesia completa e prosa**, da Editora Nova Aguilar. Murilo, casado com uma poeta portuguesa, Maria da Saudade Cortesão, falecido e sepultado em Portugal, em 1975, grande amigo e conhecedor do nosso país, das suas gentes e cultura, e que foi um dos primeiros no Brasil a dar-se conta da grandeza de Pessoa. Num artigo vindo a público em dezembro de 1944 num jornal do Recife, **Folha da Manhã**, deixou ele escritas as seguintes palavras:

Tenho abandono, admiração e emoção diante deste poeta extraordinário, grande entre os grandes, que construiu quase sozinho seu universo, que fez da língua portuguesa, esta coisa braba, um instrumento maleável para exprimir a terceira intimidade, a solidão do homem diante da maquinaria hostil do mundo; que atingiu, pelo despojamento espiritual, a essência da música; que encontrou a fuga em si mesmo, na dimensão do seu espírito predestinado e do seu coração machucado e grandioso. (*apud* Fonseca, 1985, p. 106)

dedicou-lhe um dos “retratos” de artistas, escritores e pintores, que constituem a II parte de **Janelas verdes**, um livro sobre Portugal, cuja I Parte, sobre lugares, já tinha tido uma publicação, limitada, em 1989.

O “retrato” de Pessoa, que encerra **Janelas verdes**, tem a “desenvoltura” que Murilo Mendes, numa assumida recusa das visões sentimentais de Portugal, tipo, como ele próprio refere, “Portugal pequenino”, “Portugal dos meus avós” (1994, p. 1.444), quis para as prosas do seu livro. Prosas de um poeta, elas o são sem dúvida, e, não menos, “exercício de estilo”, como o próprio Murilo faz questão de salientar. Mas se “exercício de estilo” são, são-no enquanto exercício modernista, feito, para recorreremos às suas palavras, “com extrema liberdade e desenvoltura”. E uma e outra manifestam-se não apenas no libérrimo exercício de imaginação que é o “encontro” com Pessoa, num dos seus *décors* mais emblemáticos, a Praça do Comércio, e, então, tristemente transformada em “garage”, mas também no recurso inventivo ao neologismo (“destética”, “vagarosando-me”, “pensamentear”), ao termo raro (“longímano”) ou ao estrangeirismo, para o caso, o italianismo (“dileguar-se”). Evocação-homenagem, o “retrato” é acompanhado de citações do homenageado, o qual, por sua vez, enquanto poeta, leva a evocar outros poetas com lugar cativo na memória literária do autor:

Dirige-se a mim, nem delicado nem brusco, gestos neutros; olha-me como se eu fosse uma terceira pessoa; não lhe apeteceria dirigir-se a uma segunda pessoa mais próxima: detesta as intimidades (“Não me peguem no braço! Quero ser sozinho”). Enfim decide-se a agir, creio que com grande aversão interior; consegue emitir estas palavras: “Preciso de verdade e de aspirina”, recordando-me Lichten-

berg, que recomendara uma destética para o cérebro. Respondo, sincero, ao poeta longilíneo, longímano, disfarçando-se na sua impessoalidade, auto-espião: “Sinto muito, desculpe, mas não disponho de nem um grama de verdade. Contudo, posso ceder-lhe uma cápsula de aspirina: por acaso tenho no bolso três ou quatro destinadas ao João Cabral de Melo Neto, com quem devo me encontrar”. Segura a cápsula, faz-me um aceno de meia cabeça. Vejo Fernando Pessoa, guarda-livros lisbonês, dileguar-se debaixo das janelas verdes que, apesar das manigâncias da noite alquimista, continuam a cumprir seu ofício de verdes. O dorso, a demarcha de “vencido”, de alguém que rejeita a pabulagem e os artificios do sucesso externo ou interno (“Até os meus exércitos sonhados sofreram derrota”; “Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta”), libertando-se, pela imaginação tornada força produtiva revolucionária, dos absurdos da sociedade tecnológica. (Mendes, 1994, p. 1.443-1.444).

De Manuel Bandeira, dois anos mais velho que Pessoa, disse um dia o poeta angolano Antero de Abreu que tinha deixado “filhos por toda a África de expressão portuguesa” (1979). Está Antero de Abreu, no depoimento em que produz essa afirmação, a evocar os fins dos anos 40 em Coimbra em que ele e outros jovens estudantes oriundos da África de língua portuguesa se encontram num período decisivo da sua formação intelectual e generosamente se abrem a diversificadas leituras e influências mais em sintonia com os interesses culturais e ideológicos da época.

E em Portugal, Bandeira deixou herdeiros? Está, que eu saiba, por fazer um estudo sobre a recepção de Manuel Bandeira na poesia portuguesa, mas tenho a convicção de que, no dia em que for feito, as conclusões a que se chegar não andarão muito longe daquelas a que chegou o poeta angolano relativamente à África de língua portuguesa. Poderá a herança bandeiriana não se apresentar em estado “puro” se é que alguma herança pode contrariar aquilo que parece ser uma lei da memória literária de qualquer escritor como sendo uma rede intertextual de múltiplas direções, mas ela é uma evidência em autores portugueses do mesmo período a que se refere Antero de Abreu, ou seja aqueles que começam a revelar-se no pós-guerra e vêm a afirmar-se mais plenamente nos anos 50. E não seria também difícil encontrar ecos de Bandeira em poetas portugueses anteriores, nomeadamente naqueles que nos anos 30 e 40 prolongam e aprofundam a herança do Primeiro Modernismo. Não teria, por exemplo, o Alberto de Serpa que, no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiras*, vindo a público nos anos 50, deixou registo de diálogos seus com confrades brasileiros, nomeadamente Manuel Bandeira, tomado conhecimento da famosa “Poética”, de *Libertinagem*, pouco depois da sua primeira publicação no Brasil, em 1930? Leia-se o texto “Poesia”, incluído em *Descrição*, de 1935, também ele, como o de Bandeira, uma “Poética”, ou antes uma “Antipoética”, bem ao gosto modernista, na sua recusa do lirismo convencional, e dificilmente se resistirá a estabelecer paralelos. De um lado a conhecidíssima proclamação do poeta brasileiro:

Estou farto do lirismo comedido/ do lirismo bem comportado/ Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao Sr. director// Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo// Abaixo os puristas// Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais/ Todas as construções sobretudo as sintaxes de excepção/ Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis; (Bandeira, 1974, p. 207)

do outro o veemente desejo de libertação do poeta “presencista”:

O poeta é independente. Só ele sabe./ Sobre as suas ideias, sobre os seus sentimentos,/ não podem pesar leis com séculos de existência.// Na força com que exprime uma ideia violenta,/ na brandura que um sentimento muito calmo arrasta,/ na pressa duma corrida,/ no vagar duma música dolente,/ – no que tem de exprimir, está o ritmo do poeta.// Não lhe venham dizer que um verso está errado e sem rima,/ se a alma está para lá de todas as convenções./ Há sentimentos que cabem numa letra,/ e um verso pode não caber em todos os livros do mundo. (Serpa, 1981, p. 77)

Os dois textos sobre que vou, agora, debruçar-me, pertencem a dois poetas da “geração de 50”, Alexandre O’Neill e Cristovam Pavia, e não é por acaso que convoco autores dessa geração. Trata-se de um período em que a consciência por parte dos poetas de uma tradição modernista é muito forte, e em que, aos olhos de muitos deles, surgem como modelos aqueles que, de modo mais vincado, põem em prática um dos princípios fundamentais do Modernismo em geral, a “liberdade de pesquisa estética” (cf. Ramos, 1970, p. 201). Ora, uma das mais fecundas lições de liberdade, se não mesmo de “libertinagem”, para usarmos o termo que o livro há pouco citado punha em destaque, podiam eles encontrá-la em Manuel Bandeira. Curiosamente, os textos de que nos vamos ocupar foram ambos compostos no ano em que se comemoraram os 80 anos do poeta brasileiro. A homenagem de um e de outro poeta, porque é de homenagens que se trata, teriam certamente dado grande satisfação a Manuel Bandeira se delas tivesse tido conhecimento, e confirmariam as palavras que um dia escreveu a Carlos Pena Filho, um dos seus herdeiros no Brasil: “Não é verdade que a nossa melhor glória são esses resíduos que deixamos na memória dos outros?” (Bandeira, 1974, p. 696).

Cristovam Pavia (1933-1968), poeta revelado nas revistas dos anos 50, nomeadamente na *Távola redonda* e na *Árvore*, e que em vida apenas publicou um livro, *35 Poemas*, de 1959, tinha Manuel Bandeira em altíssima conta, como pode ver-se pelo que diz, em julho de 1966, em carta a uma sua amiga, a poeta suíça Anne Périer: “Régio é sem dúvida o maior poeta depois (desde) Pessoa. Mas Bandeira! Bandeira é para mim um dos maiores poetas do mundo!” (Pavia, 1973). Bastava, no entanto, lermos o poema “Livre lengalenga a um poeta e invocação”, escrito cerca de dois meses antes da carta endereçada a Anne Périer, para nos apercebermos da admi-

ração sem limites que votava ao poeta brasileiro Cristovam Pavia, que, por dolorosa coincidência, haveria de deixar este mundo precisamente no dia em que morreu Manuel Bandeira. O texto, atribuído a um dos “semi-heterônimos” (Marcos Trigo) com que Pavia, também ele inevitável herdeiro de Pessoa na década pessoana por excelência que foi a década de 50, deu vazão à faceta lúdica que em si coexistia com a tendência elegíaca que predominantemente era a sua, é, no seu ritmo “livre”, libérrimo e esfuziante, conforme o título sugere, a celebração de um poeta, cuja identificação as várias alusões ao longo do poema preparam, para, no fecho, se nos revelar abertamente: “Vem/ poesia,/ saliva,/ sal,/ brisa,/ brincadeira,/ mel, vamos viver de brisa anarina./ Vem,/ madre,/ Bandeira,/ Emanuel!” (1982, p. 206). As alusões de homenagem a Bandeira, umas de mais fácil decifração que outras, incluem poemas como “Os sapos”, de **Carnaval**, “Canção do Vento e da Minha Vida”, de **Lira dos cinqüent’anos**, e “Brisa”, de **Belo belo**, e títulos como **O ritmo dissoluto**. Mas as alusões que a “livre lengalenga” arrasta imparavelmente consigo como um aluvião, não se restringem a Bandeira, alargando-se à liturgia, ao Evangelho, a Eugénio de Andrade. E tudo isto servido por repetições, retornos, enumerações (algumas delas bem caóticas), que, em clave irônico-humorística, ajudam a explicar a categoria genológica presente no título, “lengalenga”. Veja-se, a propósito das lúdicas e desenfreadas enumerações, a seguinte passagem:

Vem, poesia/ do superior/ e do inferior/ e do contrário,/ do tira-linhas,/ das andorinhas,/ do astrónomo,/ do dentista,/ do sofista,/ do lojista,/ do arquitecto-paisagista,/ do varredor de ruas,/ do futebolista,/ do fuzileiro,/ do estadista,/ da coruja,/ da vaca,/ do cão,/ do gato,/ do cavalo,/ dos pássaros,/ dos pégasos,/ dos jornais,/ dos anjos,/ etc., etc., etc./ e tudo o mais. (Pavia, 1982, p. 204)

O poema de homenagem de O’Neill, “Alô, Vovô!” (p. 291-292), incluído num livro vindo a público pela primeira vez em 1969, terá sido composto em 1966, como se pode ver pela dedicatória que o acompanha (“A Manuel Bandeira,/ nos seus 80 anos). A homenagem começa logo no título, bem brasileiro, e percebe-se, na afetividade do gesto, a retribuição pelo famoso poema “Portugal, meu avozinho”, inserido, com outros “de circunstância”, em **Mafuá do malungo**. O “neto de Portugal” passa a “Vovô”, e quem, agora, se lhe dirige é alguém que, com terna ironia filial, reconhece a sua herança. Não faltam, tal como na homenagem de Pavia, as alusões à poesia de Bandeira, e que vão da “Evocação do Recife”, de **Libertinagem**, a “Brisa”, de **Belo belo**, e a “Adalgisa”, de **Mafuá do malungo**, para além, como vimos, de incluírem também “Portugal, meu avozinho”, que subjaz, palimpsesticamente, ao título do poema. Mas a terna homenagem ao mestre modernista brasileiro e mestre de modernistas não segue apenas a via da alusão; radica também na leveza, na familiaridade, na sem-cerimônia do tom adotado, na abertura ao quotidiano mais trivial, incluindo o que tem a ver com os produtos de consumo promovidos pela publicida-

de da época (*vide* a referência ao desodorizante “halazon”) e o uso de vocábulos próprios do português do Brasil (“vestibulantes”, “coquetel”).

A literatura, como temos insistentemente lembrado, é feita de trocas e jogos cruzados. O Manuel Bandeira, que teve, como acabamos de ver, um número apreciável de herdeiros em Portugal, não deixou de acolher na sua obra a herança de poetas portugueses, e, de modo muito especial, como tem sido assinalado, sobretudo no começo do seu itinerário, a do precursor do Modernismo António Nobre, de quem é, nas semelhanças de sensibilidade e de destino, um dos mais “inconsoláveis órfãos”. Quem não leu ou ouviu ler alguma vez o soneto que lhe dedicou na sua primeira recolha poética: “Tu que penaste tanto e em cujo canto/ Há a ingenuidade santa do menino;/ Que amaste os choupos, o dobrar do sino,/ E cujo pranto faz correr o pranto:// Com que magoado olhar, magoado espanto/ Revejo em teu destino o meu destino!/ Essa dor de tossir bebendo o ar fino,/ A esmorecer e desejando tanto...// Mas tu dormiste em paz como as crianças./ Sorrii a Glória às tuas esperanças/ E beijou-te na boca... O lindo som!// Quem me dará o beijo que cobiço?/ Foste conde aos vinte anos... Eu, nem isso.../ Eu, não terei a Glória... nem fui bom?” (Bandeira, 1974, p. 120-121).

Carlos Drummond de Andrade, porventura o nome maior do Modernismo brasileiro, sentiu, como oportunamente assinalamos, o fascínio de Pessoa, do oximórico Pessoa, nos fins dos anos 40 e princípios do decênio seguinte, no período em que esteve absorvido com a escrita dos poemas de **Claro enigma**. E não foram poucas também, como mostrou Arnaldo Saraiva, no estudo já referido, as influências que sofreu de escritores portugueses na sua primeira fase (cf. Saraiva, 1986, p. 283-291). Ora mais ou menos pela mesma altura em que Drummond se deixava fascinar pelo “enigma” pessoano, não faltava em Portugal quem o lesse, a ele, atentamente e nessa leitura encontrasse um irrecusável estímulo à criação própria. E essa leitura produtiva de Drummond, fizeram-na tanto os jovens literatos provenientes da África lusófona que, então, freqüentavam a Universidade em Portugal, e a que se refere o angolano Antero de Abreu no depoimento já citado, como os poetas locais à procura de novos rumos para a poesia nacional. Antero de Abreu destaca no seu texto **A rosa do povo**, de 1945, e este era um livro que, a par de **Sentimento do mundo**, de 1940, igualmente gozava das preferências dos poetas portugueses que, então, sofreram o abalo da poesia de Drummond. Os seus herdeiros portugueses recrutam-se sobretudo entre membros da “geração de 50”, sensíveis à problemática social (mas distanciados das soluções encontradas pelos neo-realistas) e à evidente modernidade da escrita drummondiana. Ao longo dos anos 50, à leitura daqueles títulos se acrescentou certamente a dos que, nessa mesma década, foram publicados, e o interesse por Drummond se foi transmitindo aos que iam chegando à poesia. Ainda recentemente, no decurso de um colóquio na Casa Fernando Pessoa, que se centrava precisamente em

poetas dos anos 50, Helder Macedo, que se revelou na segunda metade do decênio, lembrou a importância decisiva de que se revestiu a leitura de Drummond para os poetas desse período.

Neste contexto, é impossível não referir dois dos nomes mais representativos da poesia da época: António Ramos Rosa e Alexandre O'Neill. Quanto ao primeiro, ele próprio tem chamado, em depoimentos ou entrevistas (cf., por exemplo, "Apontamento sobre a minha poesia", *Diário de Lisboa*, 11/1/1990, e entrevista a Francisco Belard, *Expresso – A Revista*, 19/11/1988), a atenção para o significado, na primeira fase do seu percurso, do encontro com a poesia de Drummond. A poesia do primeiro Rosa, que corresponde, grosso modo, à que se encontra coligida em *Viajem através duma Nebulosa*, 1960, é uma poesia muito marcada pelas circunstâncias em que o País, então, vive, uma poesia atenta, pois, ao "mundo social e político". Um dos vários exemplos, na primeira seleção que Ramos Rosa publicou dos seus poemas em 1958, *O grito claro*, de uma poesia que responde ao tempo histórico vivido pelo poeta, ao "tempo concreto" que lhe coube, pode encontrar-se num texto intitulado precisamente "Tempo concreto" (1958, p. 16-18). É aí sensível, bem como noutros poemas do pequeno volume, nomeadamente o famoso "O boi da paciência", o impacto que teria tido sobre Rosa a leitura de Drummond. Mas, ao mesmo tempo, através desse texto, em que será possível distinguir um ou outro eco do poema em 8 partes de *A rosa do povo*, "Nosso tempo", podemos aperceber-nos do que há já de bem individualizado no primeiro Rosa – de alguns dos traços mais salientes do seu idioleto. As frases nominais e a ausência de pontuação, em "Tempo concreto", levam mais longe o questionamento de uma sintaxe convencional que é visível em Drummond, orientando-o num sentido mais claramente vanguardista, de decidida adoção do que Hugo Friedrich considerou os "procedimentos sintáticos hostis à frase" de alguma poesia moderna (1999, p. 220-221), designadamente através de uma escrita fragmentária. Pondo em confronto uma das partes do poema de Drummond

Este é tempo de divisas,/ tempo de gente cortada./ De mãos viajando sem braços,/ obscenos gestos avulsos.// Mudou-se a rua da infância./ E o vestido vermelho/ vermelho/ cobre a nudez do amor./ ao relento, no vale.// Símbolos obscuros se multiplicam./ Guerra, verdade, flores?/ Dos laboratórios platónicos mobilizados/ vem um sopro que cresta as faces/ e dissipa, na praia, as palavras.// A escuridão estende-se mas não elimina/ o sucedâneo da estrela nas mãos./ Certas partes de nós como brilham! São unhas,/ anéis, pérolas, cigarros, lanternas./ são partes mais íntimas./ a pulsação, o ofego,/ e o ar da noite é o estritamente necessário/ para continuar, e continuamos.

e uma passagem do texto de Rosa

("O tempo duro/ com estas unhas de pedra/ este hálito pobre/ de órgãos esfomeados/ estas quatro paredes de cinza e álcool/ este rio negro correndo nas noites co-

mo um esgoto// [...]// O tempo escuro/ da peste consentida do vício proclamado/
da sede amarfanhada pelas mãos dos amigos/ da fome concreta dum sonho proi-
bido/ e do sabor amargo dum remorso invisível”),

mais nítida se torna a radicalidade vanguardista do poeta português, pois o estilhaçamen-
to do mundo encontra um equivalente no estilhamento do texto (Cf. Silva, p. 734).

Um dos textos a que Arnaldo Saraiva alude no capítulo sobre Drummond do seu estudo aqui já várias vezes citado (1986, p. 290), e em que seria perceptível a presença do autor de **Sentimento do mundo**, é “O poema pouco original do medo”, de Alexandre O’Neill. O texto em questão, publicado pela primeira vez em **Tempo de fantasmas**, de 1951, partiu efetivamente de um estímulo colhido num poema de **A rosa do povo**, vindo a lume seis anos antes, e é a essa circunstância que, irônica e criticamente, alude o título dado ao seu texto por O’Neill. Mas, a bem dizer, a dívida do poeta português para com o seu confrade brasileiro esgota-se nesse estímulo. Tudo o mais contribui para afastar os dois poemas. O texto de partida, que, de alguma forma, se apresenta como glosa de uma epígrafe de Antonio Candido, igualmente seu dedicatário, constrói-se sob o signo de uma certa regularidade: predomínio quase absoluto da quadra na divisão estrófica (apenas as duas estrofes iniciais têm cinco versos), e predominância quase total do verso heptassilábico. O texto de chegada recorre ao verso livre que a tradição modernista privilegiara e que o emergente surrealismo português entusiasticamente abraçara. Mas o que lhe dá feição muito especial é o modo como, através de um proliferante estilo enumerativo, traduz a proliferação no Portugal de Salazar, num dos seus períodos de mais intensa repressão, do sentimento que irmana os dois poemas. A isso junta, com humor e ironia que nada nem ninguém deixam de fora, um delirante imaginário surrealista que, imparavelmente, anima a sucessão dos termos, em inultrapassável concretude, nas séries enumerativas:

O medo vai ter tudo/ pernas/ ambulâncias/ e o luxo blindado/ de alguns automó-
veis// Vai ter olhos onde ninguém os veja/ mãozinhas cautelosas/ enredos quase
inocentes/ ouvidos não só nas paredes/ mas também no chão/ no tecto/ no mur-
múrio dos esgotos/ e talvez até (cautela!)/ ouvidos nos teus ouvidos// O medo vai
ter tudo/ fantasmas na ópera/ sessões contínuas de espiritismo/ milagres/ cortejos/
frases corajosas/ meninas exemplares/ seguras casas de penhor/ maliciosas casas
de passe/ conferências várias/ congressos muitos/ óptimos empregos/ poemas ori-
ginais/ e poemas como este/ projectos altamente porcos/ heróis/ (o medo vai ter
heróis!)/ costureiras reais e irreais/ operários/ (assim assim)/ escriturários/ (mui-
tos)/ intelectuais/ (o que se sabe)/ a tua voz talvez/ talvez a minha/ com certeza a
deles// [...] (O’Neill, 1984, p. 143-144)

E, ainda relativamente a Drummond, poderia referir, de passagem, a sug-
estão que em textos seus muito provavelmente terão ido colher Cesariny e Manuel
Alegre, na toada injuntiva do “Poema da necessidade”, de **Sentimento do mundo**
(“[...]// É preciso salvar o país,/ é preciso crer em Deus,/ é preciso pagar as dívidas,/ é

preciso comprar um rádio,/ é preciso esquecer fulana.// [...]), para o IX poema de **Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano** (“E é preciso correr é preciso ligar é preciso sorrir é preciso suor/ [...]), e no poema político “Notícias de Espanha”, de **Novos poemas** (“Aos navios que regressam/ marcados de negra viagem,/ aos homens que neles voltam/ com cicatrizes no corpo/ ou de corpo mutilado,// peço notícias de Espanha.// [...]), para “Trova do vento que passa”, de **Praça da canção** (“Pergunto ao vento que passa/ notícias do meu país/ e o vento cala a desgraça/ o vento nada me diz// [...]), respectivamente.

O poeta que, a seguir, abordamos e com que iremos encerrar, João Cabral de Melo Neto, ilustra bem a importância das famílias poéticas nos diálogos de que, aqui, tratamos. Ele representa, dentro do Modernismo que orientou as leituras propostas na segunda parte deste trabalho, um outro momento, aquele em que a geração de 45, em que se integra, não obstante o que ao longo dos anos foi de modo cada vez mais nítido a força ofuscante do seu idioleto, se afirma pelo destaque dado ao “trabalho formal”, por um “agudo senso de medida” e pela “expressão sem excessos ou derramentos” (Ramos, 1970, p. 181-184). A abrir a **Antologia** de Sophia de Mello Breyner Andresen que a Portugália Editora, de Lisboa, publicou em 1968, vinha impresso um poema de João Cabral, “Elogio da usina e de Sophia de Mello Breyner Andresen”. É o que justificava a presença dessa homenagem à entrada do volume eram, por um lado, as afinidades existentes entre os dois poetas e, por outro, naturalmente a admiração do homenageante pela autora de **Mar novo**. As afinidades de que falo são, essencialmente, afinidades de poéticas, e têm a ver com o relevo concedido à construção do poema numa e noutra, com a importância atribuída em ambas ao visível, ao concreto. Para o seu “elogio”, que se integra numa tradição de homenagens poéticas com expressão relevante nos modernistas brasileiros, nomeadamente em Bandeira, em Drummond e em Murilo, traz, como oferenda, João Cabral elementos representativos do seu universo e o que, ao nível lexical, imagético, rítmico e sintático, mais pessoalmente o traduz, ou seja, a admiração pela poeta homenageada não se processa à custa da abdicação de si próprio, do seu mundo, da sua linguagem:

O engenho banguê (o rolo compressor,/ mais o monjolo, a moela de galinha,/ e muitas moelas e moendas de poetas)/ vai unicamente numa direcção: na ida./ Ele faz quando na ida, ou ao desfazer/ em bagaço e caldo; ele faz o informe;/ faz-desfaz na direcção de moer a cana,/ que aí deixa; e que de mel nos moldes/ madura só, faz-se: no cristal que sabe,/ o do mascavo, cego (de luz e corte).// 2// Sofia vai de ida e de volta (e a usina);/ ela desfaz-faz e faz-refaz mais acima,/ e usando apenas (sem turbinas, vácuos)/ algarves de sol e mar por serpentinhas./ Sofia faz-refaz, e subindo ao cristal,/ em cristais (os delas, de luz marinha). (Melo Neto, 1963)

Sofia é louvada, num “elogio”, não esqueçamos, que recai sobre dois objetos, por alcançar a forma perfeita, o “cristal” que permanece, diferentemente do que

se passa com o “engenho banguê”, indo “de ida e de volta” e não apenas de “ida”, e, acrescentando, sem o recurso ao artifício dos instrumentos, aos movimentos do fazer e do desfazer, o do refazer, por, em suma, se elevar a um “cristal”, não acidental, “cego (de luz e corte)”, como o do “mascavo”, mas resultado, intencional, do seu labor metuculoso.

Dizia Melo Neto que não acreditava na inspiração e que trabalhava os seus materiais (cf. Picchio, 1972, p. 599). Não surpreende, assim, que ao vir ocupar o Consulado do Brasil no Porto, em meados dos anos 80, tivesse manifestado, em plena febre pessoana, a sua clara preferência por Cesário Verde. Tal como este, privilegiava “o desenho de compasso e esquadro” (não escrevera ele em **O engenheiro**, de 1945, uma estrofe que se tornou famosa: “O lápis, o esquadro, o papel;/ o desenho, o projecto, o número:/ o engenheiro pensa o mundo justo/ mundo que nenhum véu encobre.”?) e assumidamente se preocupava em “lançar exatos e originais” os seus versos. Ora é este acentuar do trabalho poético, a postura anti-romântica de recusa da inspiração, que vai atrair à sua obra alguns poetas portugueses a partir dos fins dos anos 50. Conta Gastão Cruz, no esclarecedor prefácio que escreveu para os seus **Poemas reunidos**, que foi David Mourão-Ferreira, não por acaso um poeta da linhagem de Valéry, quem, por essa altura, lhe revelou, na Faculdade de Letras, onde era seu Professor de Teoria da Literatura, João Cabral de Melo Neto, cuja poética viria a ser uma das fontes inspiradoras da “consciência lingüística vigilante” que os participantes do volume coletivo **Poesia 61**, em seu entender, acrescentavam ao surrealismo. Logo em 1959, Alexandre O’Neill, que viria a ser, quatro anos depois, o responsável pela seleção dos textos em **Poemas escolhidos** de João Cabral, escrevia uma “saudação” ao poeta brasileiro, incluída no ano seguinte em **Abandono vigiado (Poesias completas 1951/1983**, p. 163-165). E o que, em larga medida, a motivava, a essa “saudação”, era o que a poesia de Melo Neto trazia de inovador, em contraposição a toda uma tradição assente num falso conceito do “poético”, numa retórica vazia, oca, no que, com golpe certo, O’Neill chamava o “estilo doutor”. O autor de **Quader-na** é louvado precisamente por, ao arrepio desse estilo “alambicado”, de enganosa “pirotecnia”, praticar um estilo “prosaico”, sem ênfases, escusadas, “a palo seco”, assente, porém, num “seco” que o é por “contudente” intencionalidade estética e não por acidental resignação (cf. “A palo seco”, **Poemas escolhidos**, p. 198-203). Em meados dos anos 60 surgia uma nova saudação a João Cabral (“Saudação a Melo Neto”, 1999, p. 67-68), desta feita com origem num poeta, Armando Silva Carvalho, que, então, se estreava com um livro de título bem elucidativo, pelo que sugere de prosaico, de antilírico, quanto ao sentido em que orientava a sua poética: **Lírica consumível**. O poeta brasileiro é saudado por pôr a descoberto a “mentira” do lirismo convencional, por, como se diz no poema, roubar “a roupa das mentiras/ que os vates põem na boca”. Quem o saúda é alguém que pertence à mesma família poética, e que traz,

tal como O'Neill, a essa tradição anti-romântica, uma nota irônica e satírica. Qualquer destas homenagens dá uma idéia do que foi a recepção ativa de Melo Neto na poesia portuguesa na passagem dos anos 50 para os anos 60 e no decurso deste último decênio. Mas, para lá dos testemunhos de admiração, outros sinais se encontram na poesia da época do abalo que representou, para alguns dos seus setores, os que eram sensíveis ao realismo do poeta brasileiro e à componente social de alguns dos seus textos mais emblemáticos, o contato com a obra de João Cabral. Ora um dos poetas que de forma mais feliz realiza a apropriação dos ritmos secos, bruscos, dos versos de corte exato, do autor de *Cão sem plumas* é Alexandre Pinheiro Torres, nada mais nada menos que o prefaciador dos *Poemas escolhidos* de Melo Neto, num livro publicado em 1968, *Ilha do desterro*, em poemas como, por exemplo, "Fala com o mar pelo nascer do dia, em que a marca do poeta brasileiro é perceptível nas próprias escolhas vocabulares:

Venho olhar a tua quinta/ que é esta longa seara/ de pedra./ E vejo ainda/ desar-
mada a mão avara// que vai disparar a bala/ rente ao ouvido da Manhã./ A luz da
aurora é a fala/ duma língua temporã// que primeiro nada lavra/ e é uma charrua
de tábuas/ mas quando se faz palavra/ é um pomar a tua água.// Chego-me para
olhar a quinta/ como se olhá-la adubasse/ essa terra tão faminta/ da clareza da
sintaxe.// [...]. (Torres, 1968, p. 53-54)

Uma breve adenda: mais ou menos pela mesma altura em que João Cabral propicia, cataliticamente, os contatos entre as poesias dos dois países, outro fator de aproximação surge entre elas, já em plena situação tardomodernista, e em período favorável à emergência de posições de neovanguarda. As relações entre o concretismo brasileiro e o português, a que me estou a referir, não obstante a primazia que há que reconhecer àquele (cf. Reis, 1998, p. 44), inscrevem-se, todavia, num projeto claramente transnacional, como salientou um conhecido estudioso da poesia concreta, Claus Clüver: "A poesia concreta foi o primeiro movimento literário a iniciar-se espontaneamente em vários países e a receber o seu nome por consenso intercontinental; deve, pois, ser considerada em relação a uma orientação dominante em termos de continentes, e não de culturas individuais." (*apud* Reis 1998, p. 53). Bem, há que pôr mesmo ponto final a esta minha, longuíssima, exposição. Fica-me, no entanto, uma certa mágoa por deixar de fora alguns pontos que, insensatamente, quiçá, deixara acumular nas notas preparatórias do trabalho, já devendo prever que era impossível abordá-los a todos. Não quero de novo dar mostras de insensatez, com promessas, difíceis, depois, de cumprir. Mas ainda assim aqui ficam alguns desses pontos, sem quaisquer preocupações de ordem que, agora, se não justificam minimamente: os contributos trazidos, antes da tese de Arnaldo Saraiva, a um estudo comparativo dos dois modernismos por Casais Monteiro e Jorge de Sena; a afetividade e o entendimento por dentro da cultura brasileira que estiveram na origem do so-

berbo jogo de mimetismo estilístico ensaiado por Vitorino Nemésio nos **Poemas brasileiros**; o papel determinante de mediador que foi o de Ribeiro Couto na aproximação entre os modernistas de ambos os lados do Atlântico; o estímulo que para alguns poetas portugueses do período de sedimentação do Modernismo que foram os anos 50, representou a leitura do Jorge de Lima de **Invenção de Orfeu**; as diferenças de abordagem de dois mestres insuperáveis na arte de pôr a poesia a dialogar com a pintura: Jorge de Sena e Murilo Mendes.

Fiquemo-nos, entretanto, com a certeza de que não foi pouco o que, ao longo deste século, fizeram os modernismos português e brasileiro, com as suas especificidades e com um lugar destacado no quadro do Modernismo internacional, para o advento da “internacional intelectual” por que ansiava o modernista francês Valéry Larbaud, a República Mundial das Letras de que se ocupa um livro estimulante, não há muito saído, de Pascale Casanova – um programa bem mais ambicioso do que aquela República única nas letras que Nemésio, nos distantes idos de 40, queria para Portugal e Brasil.

ABSTRACT

This essay presents some reflections on poetical Modernism in Portugal and in Brazil, defined, within a framework of discontinuity and continuity, as a tradition and a period marked by rupture and innovation, as well as by the validity of a paradigm. It provides some examples of cross outlooks, writings and readings of Brazilian and Portuguese poets who fit into the concept of Modernism.

Key words: Portuguese Modernism; Brazilian Modernism; Cross outlooks; Cross writings; Tradition; Paradigm.

Referências bibliográficas

ABREU, Antero de. Recordações de Neto. Lavra & Oficina. **Gazeta da U.E.A.** Luanda, n. 11-12, ago./set. 1979.

ALEGRE, Manuel. **30 anos de poesia.** (Pref. de Eduardo Lourenço). Lisboa: Dom Quixote, 1995.

AMARAL, Fernando Pinto do. **A escada de Jacob.** Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa e prosa.** Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1973.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Antologia.** Lisboa: Portugália, 1968.

- ANTUNES, Manuel. **Legómena**; textos de teoria e crítica literária. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1974.
- BRITO, Mário da Silva. A Revolução Modernista. In: **A literatura no Brasil**. (Dir. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana, 1970. v. V: Modernismo.
- CALINESCU, Matei. **Five faces of Modernity**; Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham: Duke University Press, 1987.
- CARVALHO, Armando Silva. **Obra poética (1965-1995)**. (Pref. de José Manuel de Vasconcelos). Porto: Afrontamento, 1999.
- CASANOVA, Pascale. **La république mondiale des lettres**. Paris: Seuil, 1999.
- COELHO, Joaquim-Francisco. Carlos Drummond de Andrade e a Génese do Sonetinho do Falso Fernando Pessoa; **Microleituras de Álvaro de Campos**. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- CRUZ, Gastão. **Poemas reunidos**. (Com um pref. do Autor). Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- FONSECA, Edson Nery da. Três poetas brasileiros apaixonados por Fernando Pessoa. **Colóquio/Letras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 88, nov. 1985.
- FRIEDRICH, Hugo. **Structure de la poésie moderne**. Paris: Le Livre de Poche, 1999.
- LOANDA, Fernando Ferreira de (Org.). **Antologia da nova poesia brasileira**. (Pref. de Adonias Filho). 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Orfeu, 1970.
- LOPES, Óscar Lopes. **Entre Fialho e Nemésio**; Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987. 2v.
- MARTINHO, Fernando J. B. Regresso ao abismo: leituras poéticas de Fernando Pessoa nos anos 90. **Indiana Journal of Hispanic Literatures**, n. 9, Fall 1996.
- MARTINHO, Fernando J. B. Depois do Modernismo, o quê?; o caso da poesia portuguesa. **Semear – Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses**. Rio de Janeiro, n. 4, 2000.
- MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. (Org., prep. do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MOISÉS, Massaud, PAES, José Paulo (Org.). **Pequeno dicionário de literatura brasileira**. 2. ed. rev. e ampliada por Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. **Figuras e problemas da literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1972.
- NEMÉSIO, Vitorino. Uma república das letras para Portugal e Brasil – Carta de Vitorino Nemésio a José Lins do Rego. SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS NEMESIANOS, 1. **Vitorino Nemésio – vinte anos depois**. Lisboa/Ponta Delgada: Edições Cosmos, 1998.
- MELO NETO, João Cabral de. **Poemas escolhidos**. (Sel. Alexandre O'Neill e pref. Alexandre Pinheiro Torres). Lisboa: Portugalíia, 1963.
- OLIVEIRA, Carlos de. **O aprendiz de feiticeiro**. Lisboa: Dom Quixote, 1971.
- OLIVEIRA, José Osório de. (Sel., pref. e notas de). **Líricas brasileiras**. Lisboa: Portugalíia, [19--].

- O'NEILL, Alexandre. **Poesias completas** 1951/1983 (pref. Clara Rocha). 2. ed. rev. e aumentada. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- PAVIA, Cristovam. Cartas Inéditas de Cristovam Pavia. **Colóquio/Letras**, n. 12, março de 1973.
- PAVIA, Cristovam. **Poesia** (Org. António Luís Moita, António Osório, João Filipe Bugalho, José Bento, Pedro Tamen; estudo intr. José Bento). Lisboa: Moraes, 1982.
- PAZ, Octavio. **La otra voz**; poesía y fin de siglo. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- PAZ, Octavio. Rupturas e restaurações. **Tabacaria**. Lisboa, n. 1, verão de 1996.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. **La letteratura brasiliana**. Firenze-Milano: Sansoni/Accademia, 1972.
- QUEIROZ, Carlos. Carta à memória de Fernando Pessoa. **Presença**, n. 48, julho de 1936.
- RAMOS, Péricles Eugénio da Silva. O Modernismo na Poesia. In: **A literatura no Brasil**. (Dir. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana, 1970. v. V: Modernismo.
- REIS, Pedro. **Poesia concreta**; uma prática intersemiótica. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.
- SARAIVA, Arnaldo. **O Modernismo brasileiro e o Modernismo português**; subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações. Porto, 1986.
- SENA, Jorge de. **Estudos de cultura e literatura brasileira**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- SENA, Jorge de. (Antologia, trad., pref. e notas). **Poesia do século XX**; de Thomas Hardy a C. V. Cattaneo. Coimbra: Fora do Texto, 1994.
- SERPA, Alberto de. **A poesia de Alberto de Serpa**. (Pref. João Gaspar Simões). Porto: Nova Renascença, 1981.
- SILVA, Vítor Aguiar e. Modernismo e vanguarda em Fernando Pessoa. **Diacrítica**, n. 11, Braga, Universidade do Minho, 1996.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. **Ilha do desterro**. 2. ed. corrigida. Lisboa: Caminho, 1996.
- VASCONCELOS, Mário Cesariny de. **Poesia** (1944-1955). Lisboa: Delfos, [19--].