

# JOSÉ BLANC DE PORTUGAL E O «DESCOMPASSO» MODERNISTA

FERNANDO J. B. MARTINHO\*

Texto de homenagem a Maria João Reynaud, colega e investigadora por cujo trabalho tenho a mais profunda admiração, por ocasião da sua jubilação na Universidade do Porto.

Na recensão que fez, em 1961, a *Parva naturalia*, de José Blanc de Portugal, defende Casais Monteiro que a sua poesia «está [...] na linha directa do modernismo, isto é, da revolução feita por Pessoa e Sá-Carneiro». Esta afirmação de Casais precisa, no mínimo, de ser matizada. Antes de mais, é necessário esclarecer em que sentido pode aplicar-se à poesia de Blanc de Portugal a designação de modernismo, ou, indo noutra direção, qual é a conceção que este poeta tem do modernismo.

Atentemos na resposta que ele deu a um inquérito da «*Colóquio/Letras*» sobre «o significado histórico do *Orpheu*», sessenta anos depois da sua publicação. Os inquiridos eram, aí, solicitados a dizer o que pensavam sobre a herança do Modernismo na literatura portuguesa de então, concretamente se «o Modernismo de 1915» permanecia vivo ou não em meados da década de 70. Apesar de reconhecer o «choque» que o «*Orpheu*» representou na literatura nacional, Blanc de Portugal não deixava de sublinhar o que

---

\* Universidade de Lisboa.

lhe parecia ser a «irrelevância do termo modernismo», para, de seguida, explicar a que era a sua conceção da evolução literária, defendida, aliás, com ligeiras *nuances*, em diferentes momentos e lugares, mas, no essencial, próxima do entendimento que Eliot tinha do conceito de tradição:

*É que o [Modernismo] do Orpheu apenas [...] vinha mais uma vez trazer à superfície componentes dos invariantes estéticos e literários que são de todas as épocas, uns predominando sobre outros em determinados períodos, parece que tão-somente para benefício dos periodicidades da história da literatura». E acrescentava: «Tudo somado, equivale a isto [...]: o Orpheu influiu na produção literária e na concepção do fenómeno literário entanto que mostrou que a literatura só é moderna [...] quando, procurando aberturas formais [...], relembra que o seu conteúdo deve, quanto possível, conter todas as épocas e só se projecta no futuro quando tem a consciência de que ao escrever agora está já ultrapassada».*

Quando respondeu ao inquérito, Blanc de Portugal encontrava-se desde 1973 no Brasil, onde haveria de permanecer até 1978 no exercício de funções diplomáticas, como adido cultural. Numa coletânea publicada em 1986, *Descompasso*, onde se reúnem poemas compostos durante esse período, deparamos, perto da abertura, com um texto intitulado «Introito», que nos pode fornecer algumas pistas para o entendimento de uma ligação do poeta a uma tradição modernista. O próprio corpo do poema se faz lugar de enunciação de uma poética, em que o «velho» é visto em termos de tradição dinâmica, suscetível de dar vida ao «novo». Ao mesmo tempo, porém, destacam-se, aí, categorias como «descompasso», «assimetria», *incerteza e desvairo*, que associamos ao modernismo enquanto poética da negatividade e afastamento da «medida».

Há, na sua abordagem do modernismo, em que, como poeta, se insere, um paradoxo, que ora se traduz no «moderno antigo» que inscreve no título de um depoimento publicado em *Pentacórnio*, em 1956 («Dez réis de moderno antigo»), ora de forma mais explicitamente oximórica se apresenta num passo desse mesmo depoimento em que defende que «só o moderno existe e só existe quando tem “filiação” “motivação”». Não surpreende, assim, que, no fecho desse mesmo texto, declare que não pode «deixar de ser moderno», e que reitere a ideia, tantas vezes expressa, de que isso não o impede de «aproveitar» como pode o que lhe «vem de todos os tempos». Num ensaio sobre «quatro novíssimos da música actual» vindo a lume em 1962 na revista *Rumo*, porá a sua erudição de crítico musical atento às novas tendências da música moderna ao serviço de teses já nossas familiares. Lembra que, quando Marinetti propunha «a destruição dos museus», a lição a colher não era, obviamente, «a da real destruição do passado», mas, sim, «a de que era forçoso que esse passado se não tornasse simples “forma” e “forma” incapaz de se alargar e evoluir», acrescentando que é «característica do que

é vivo evoluir e transformar-se», para, depois, rematar que o que «interessa é alargar os conceitos do passado e admitir todo o legado do passado com as possibilidades de enriquecer o património futuro». Esta abertura a propostas de vanguarda torna-se ainda mais visível no texto que deu à estampa no suplemento especial do «Jornal do Fundão», de 24 de janeiro de 1965, dedicado à «Poesia Experimental», na sequência da publicação no ano anterior do 1.º número da revista com o mesmo nome. Cita Blanc de Portugal aprovadamente o texto manifestário de Herberto Helder, em que se fala da tradição nos seguintes termos: «Trata-se de uma regra tradicional que a tradição esquece, quando perde o dinamismo sobre que assenta. Porque a tradição é um movimento». O que Herberto escreve no seguimento destas palavras vai permitir a Blanc de Portugal introduzir o conceito de entropia, um conceito que, segundo lembra, é «originariamente científico e exclusivamente introduzido em termodinâmica, mas que já fez o seu aparecimento na moderna crítica literária»: «A entropia é, essencialmente, uma medida do grau de desordem (ou acaso) de um sistema físico». Um pouco mais à frente retoma palavras de Herberto, para tornar o conceito mais claro: «Na verdade, como diz o apresentador da moderna poesia experimental, a linguagem é algo «que, no seu uso, se gasta e refaz». É o Poeta na sua ânsia de realmente criar, no seu empenho visceral de se opor à degradação da energia e ao aumento de entropia; a querer sempre comunicar mais e mais... Já antes, porém, na «Auto-poética», de 1964, que antecede *Odes Pedestres*, o poeta tivera ocasião de esclarecer o conceito de entropia: «a criação poética luta contra a degradação da energia-verbo, contra a «variação normal» da entropia (que se pode imaginar como uma medida da organização de qualquer sistema físico) com todas as armas que lhe são possíveis e se explicitaram na semântica, por exemplo, e na teoria da comunicação-informação».

A poesia de Blanc de Portugal publicada em livro é constituída por sete volumes, que se situam entre 1960 e 1999. Relativamente ao ritmo que o poeta imprimiu a essa publicação, verificamos a existência de três ciclos, um primeiro que inclui as três primeiras colectâneas, *Parva Naturalia* e *O espaço prometido*, ambas de 1960, e *Odes pedestres*, de 1965; um segundo, em que se inserem duas recolhas vindas a lume nos anos 80, *Descompasso*, de 1986, e *Enéadas: Nove novenas*, de 1988; e, finalmente, dois «folhetos» vindos a público na década de 90, *Quaresma abreviada*, de 1997, e *Estrofes*, de 1999.

Contrariamente aos seus colegas nos «Cadernos de Poesia», apenas se estreou em volume, como vimos, em 1960, quando já tinha 36 anos. No entanto, Jorge de Sena não hesitou em incluir em 1958 poemas seus na 3.ª série das *Líricas Portuguesas*, tão-somente baseado nos textos que Blanc de Portugal antes dispersara por diversas revistas nacionais. Foi, aliás, Sena quem, em 1959, encontrando-se o poeta em África, o «obrigou», como ele próprio contou, a concorrer, com os poemas essencialmente provenientes das publicações por onde se encontravam dispersos, ao Prémio Fernando

Pessoa, de que acabou por sair vencedor. Fossem quais fossem as razões da sua aparente indiferença em publicar em livro, o certo é que Blanc de Portugal no mesmo ano de 1960 dá à estampa uma outra coletânea, *O espaço prometido*, que já teria preparada e em tudo diferente de *Parva Naturalia*. Refira-se igualmente que ainda nesse mesmo ano o poeta deu a lume um volume de ensaios, *Anticrítico*, que, juntamente com um outro título já referido, *Descompasso*, deixa bem em evidência a sua vinculação a uma estética modernista enquanto «estética negativa», segundo a lição adorniana. Passados cinco anos, o poeta regressa aos escaparates, com *Odes pedestres*, que inaugura o que iria ser uma importante coleção na edição da época, a col. «Poesia e ensaio» da Ulisseia, e em que, por uma certa desenvoltura estilística e pela ironia, se intensifica a identificação de Blanc de Portugal com o seu modernismo estrutural, se não mesmo com o vetor vanguardista do modernismo. Só vinte e um anos depois, o poeta volta, com um livro de poemas, ao contacto do público, com *Descompasso*, recolha constituída na sua totalidade por textos compostos no Brasil. O livro que se lhe seguiu, em 1988, *Enéadas: 9 novenas*, contém curiosamente, segundo se pode observar pelos textos datados (a maioria) poemas escritos nos anos 50 e 60, e apenas dois datados dos anos 70, um de 1972 e o outro de 1979, o que faz dele no essencial um livro anterior a *Descompasso*. Os dois últimos volumes publicados na década seguinte, *Quaresma abreviada e Estrofes*, vieram a lume numa pequena editora *fora do sistema*, a Black Son Editores. O poeta, que jamais temeu a utilização de um tom des-solenizado no seu discurso, vai, nestas duas *plaquettes*, ainda mais longe, aproximando os poemas do registo diarístico, todos eles, de resto, apresentando-se datados, e definindo, por essa via, o que, de alguma forma, poderíamos considerar, na esteira de Edward Said, um seu «estilo tardio».

Num ensaio publicado nos *Cadernos de Poesia*, em 1940, escrevia Blanc de Portugal que a poesia comporta «como harmonia, ritmo, melodia e finalmente criação — novidade». Numa entrevista de 1988, esclareceria, no entanto, que há «poesia que não atende à melodia». E este seria, em larga medida, o caso da sua própria obra, quase sempre arredada do embalo melódico, e situando-se, no processo evolutivo da nossa lírica moderna, numa linha que, embora reconhecendo que sem música «não há verdadeira poesia», não deixava de sublinhar que essa música não era «igual à antiga». Nas transformações operadas nesse domínio desempenhara um papel importante Casais Monteiro, que num livro de 1937 inserira um conjunto de textos sob o título de «Melodias atonais». Atonalidade e prosaísmo são, aliás, aspetos relevantes de muita da poesia de Blanc de Portugal, e que se nutrem das opções lexicais realizadas, do recorrente registo coloquial da linguagem e de procedimentos estilísticos como o hipérbato, tudo isso, às vezes, envolvido numa atmosfera a que não faltam o humor e a ironia. Veja-se, a respeito deste último ponto, o espírito lúdico com que, no poema «Sapiência», faz uso de noções cultas da versificação, em divertida acumulação, ao mesmo tempo que põe em evidência a intenção crítica da composição, implacável com

o que na erudição miudinha há de falsa sabedoria («Saber diéreses, ictos, anacruzas,/E os segredos/Dum cólon trocaico dímetro coluro/E as imanentes transcendências/Do hipercatalético anapéstico monómetro,/Saber que pseudo-sáfico é afinal jâmbico,/Não me fizeram o verso brando ou duro/Nem sequer, por sabê-lo, mais abstrusas/Ficaram as ideias destes versos estranhos/Quando saem de mim sem que os domine/Mais que no guiar da mão dormente.//[...]»).

O livro a que este texto pertence, *O espaço prometido*, encarava-o o poeta como o seu «catecismo» pessoal, e, por, de alguma forma, temer, como católico poeta que era, que contivesse alguma «heresia», deu-o a ler ao Padre Manuel Antunes, que lhe concedeu, afinal, o *nihil obstat*, levando mesmo o original a Alçada Baptista, que o publicou na Moraes, segundo revelou numa entrevista em 1988 à revista «Leonardo». Refere ele ainda, na citada entrevista, que o Jesuíta gostava muito do verso final do poema «Carne»; que fazia parte do conjunto «Os inimigos da alma», e ele próprio acaba por adiantar a sua leitura do texto: «A tese deste poema é a seguinte: os homens são superiores aos anjos. Os homens têm a alma como os anjos e mais o corpo. Será herético? O Padre Manuel Antunes considerava que não». Poeta do sensível, não admira que não prescindia da sua humanidade quando se aventura pelos caminhos da teologia e da espiritualidade e que, mesmo quando trata do Paraíso, não tenha outros instrumentos, na sua fala, que não sejam os que os «sentidos», embora sinestesticamente transfigurados, lhe fornecem (cf. a primeira estrofe de «Paraíso»: «Os cinco sentidos são um só/A luz é som, o som perfume;/Perfume é gosto/Gosto sentir;/Luz!/[...]»).

Uma outra questão que tem a ver com a relevância da temática religiosa na sua poesia, prende-se com o que seria o lugar da cabala na sua reafirmada fidelidade ao cristianismo. Interrogado na entrevista à «Leonardo» se a cabala não era «inconciliável» com a doutrina cristã, respondeu o seguinte: «Para além da prática da Cabala, há a doutrina dos vários mundos. Os mais ortodoxos consideram ilícito este último aspecto. No entanto, devo lembrar que os cabalistas cristãos da Renascença demonstraram que não existe oposição alguma entre a Cabala e o Cristianismo. Esta complementaridade não está implícita na leitura directa, mas infere-se ou deduz-se das Sagradas Escrituras». E a uma pergunta sobre o que é um cabalista, esclareceu: «O cabalista é um homem que decompõe o «átomo» da palavra em números ou sons. Este trabalho é a essência da Cabala assumida como uma filologia generalizada, ou o amor da palavra. O conteúdo da palavra envolve uma teologia». De resto, na «Auto-poética» que precede *Odes Pedestres*, o poeta já aludira à «alquimia do verbo», ou «cabala filológica», presente no «experimentalismo de toda a poesia». E, mais tarde, num dos textos de *Estrofes*, o seu interesse pela Cabala será ainda mais explícito: «É tradição, Qabalah ou Pirke Abot?/Não sei nem interessa muito à história,/penso eu.— Contá-la é que é a venerável tradição ergo Cabala. Ei-la!/Adonai, Yaveh ou Elohim, depois de inventar,/de criar, melhor dizendo, as letras,/lançou-as ao espaço e as palavras/foram formadas».

Por outro lado, o trato íntimo com a tradição cultural do Ocidente que a sua poesia manifesta e uma sua muito arreigada convicção de que não há «rupturas absolutas na evolução da poesia e da literatura», não nos devem fazer esquecer que estamos perante um poeta bem moderno, e que negava mesmo a possibilidade de vir a ser empalhado «em uma Academia», como deixou dito num poema de *Descompasso*. Neste mesmo livro, não são poucos os exemplos de ousada modernidade, como aquele que se nos depara no terceiro poema da sequência «A descoberta da Colombo». «Descida e descoberta», tal é o título desse poema, ilustra perfeitamente, no percurso retórico que propõe, entre a *descoberta* e a *invenção* e a *criação*, a luta entre a *aventura* e a *ordem* que se passa no seio de muita poesia moderna, e mesmo, às vezes, a indefinição entre verso e prosa, tudo isto em consonância com o que é uma realidade que se multiplica e permanentemente oscila como a dos muitos espelhos da confeitaria Colombo no Rio de Janeiro a que o poeta, conforme o próprio título lembra, «desce». Entre os autores com quem entra em diálogo figuram também em lugar de destaque os modernos, um dos quais é Pound, poeta que vai ao encontro de duas das suas maiores exigências criativas, o gosto pela mais intrépida inovação e experimentação e o entendimento da tradição como «a beleza que nós preservamos e não as grillhetas que nos prendem». Na circunstância, a interlocução com Pound tem lugar num poema de *Enéadas — Nove novenas*, intitulado «Tropos», e incide, como o subtítulo do texto lembra, sobre versos do primeiro dos *Cantos*, o qual é já, ele próprio, a paráfrase de uma tradução quinhentista latina do capítulo XI da *Odisseia*. O que Blanc de Portugal essencialmente faz é traduzir os sete primeiros versos daquele canto, distribuindo-os por dois grupos de tercetos e um monóstico, que vai submeter, no seguimento de cada um deles, a um inventivo jogo paragramático, a que não é alheia a sua concepção do trabalho poético como «alquimia verbal», correspondendo tal trabalho, enquanto decomposição do «átomo» da palavra, como vimos, à essência da cabala assumida como filologia generalizada.

José Blanc defendia uma «concepção evolucionista da realidade», e portanto não acreditava na existência de «rupturas absolutas na evolução da poesia e da literatura, assim como as não [aceitava] numa ciência ou na história da Terra». E poderíamos acrescentar que ele é autor de um poema, em *Descompasso*, de homenagem ao lógico e matemático Kurt Gödel, cujo famoso teorema leva à conclusão de que «a matemática não pode ser representada por nenhum sistema formal efectivo», o que, em última análise, significará que não exclui a incerteza e contradições. E ainda que recorre, para títulos de poemas, por mais de uma vez a um estranho conceito retórico, o *anfiguri*, de que o seu amigo Jorge de Sena crítica e poeticamente também se ocupou, e em que o que sobressai é um bem-humorado «nonsense» que põe em causa as regras tradicionais da lógica gramatical.