

Vinicius, a terrível participação

Joana Matos Frias

Universidade do Porto - ILC

Resumo: Problematização de alguns aspectos menos conhecidos da obra poética de Vinicius de Moraes, com ênfase no carácter interventivo de alguns dos seus livros, em articulação com o entendimento aprofundado das correlações do Poeta com a Poesia Social Inglesa dos anos 30 do século XX, protagonizada por autores como W. H. Auden, Stephen Spender e Louis MacNeice.

Palavras-chave: Vinicius de Moares, poesia brasileira, poesia inglesa, W. H. Auden, Louis MacNeice, participação

Abstract: This article tries to question some aspects less well-known to the poetry of Vinicius de Moraes, emphasizing the interventionist nature of some of his books, in conjunction with in-depth understanding of the Poet correlations with the English Social Poetry of the 30s of the twentieth century, led by authors such as W. H. Auden, Stephen Spender and Louis MacNeice.

Keywords: Vinicius de Moares, brazilian poetry, english poetry, W. H. Auden, Louis MacNeice, engaged poetry

Critérios de natureza histórico-literária obrigam-nos a situar a origem da obra poética de Vinicius de Moraes na década de 30 do século XX, o que, no caso específico da Literatura Brasileira, implica situar o autor num contexto geracional muito singular, próprio de um Modernismo maduro onde pontuaram poetas tão decisivos como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles ou Murilo Mendes, e no espaço que medeia entre a iconoclastia arrogante dos modernistas de 22 e o formalismo mais ou menos clássico da

hoje chamada Geração de 45. Mas localizar uma obra literária na década de 30 significa também, na literatura brasileira como em muitas outras (penso muito particularmente nos casos da literatura portuguesa ou de língua inglesa), atribuir-lhe uma certa atmosfera, decorrente de circunstâncias históricas que tiveram causas e consequências ideológicas muito complexas, de que a literatura não pôde – nem quis – manter-se alheia.

Ora Vinicius de Moraes que, como é sabido, se estreou na poesia, em 1933, no livro *O Caminho para a Distância*, com um discurso metafísico de expressão religiosa e de tom quase decadentista, que se prolongaria ainda no volume *Forma e Exegese*, de 1935 – o que talvez indicie, além do percurso muito pessoal, a afinidade electiva com o que nesse mesmo ano de 35 Murilo Mendes e Jorge de Lima levariam a cabo no volume conjunto *Tempo e Eternidade*¹ –, viveu os anos 30 de modo único, o que em grande medida explica que o livro publicado quase no final da década, em 1938, se intitule *Novos Poemas*. Não será decerto alheio a esta “novidade” anunciada no título da colectânea o facto de Vinicius ter conhecido, em 1936, os poetas Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. A mudança no estilo de Vinicius evidencia-se em todos os planos discursivos: ao nível do conteúdo, por um lado, numa notória alteração dos principais núcleos temáticos claramente expressa nas substituições dos grandes campos lexicais privilegiados; e, naturalmente, ao nível da expressão, com algumas transformações decisivas na pontuação, no ritmo do verso e nos sistemas estróficos preferenciais. Neste sentido, a composição que em *Novos Poemas* melhor representa a novidade que o poeta pretendeu dar a conhecer é “Balada feroz”, pois nela se condensam todos os traços da renovada enunciação poética de Vinicius:

BALADA FERROZ

Canta uma esperança desatinada para que se enfureçam silenciosamente os cadáveres [dos afogados

Canta para que grasne sarcasticamente o corvo que tens pousado sobre a tua omoplata [atlética.

Canta como um louco enquanto os teus pés vão penetrando a massa sequiosa de lesmas
Canta! para esse formoso pássaro azul que ainda uma vez sujaria sobre o teu êxtase.

Arranca do mais fundo a tua pureza e lança-a sobre o corpo felpudo das aranhas

Ri dos touros selvagens, carregando nos chifres virgens nuas para o estupro nas [montanhas
Pula sobre o leito cru dos sádicos, dos histéricos, dos masturbados e dança!

Dança para a lua que está escorrendo lentamente pelo ventre das menstruadas

Lança o teu poema inocente sobre o rio venéreo engolindo as cidades

Sobre os casebres onde os escorpiões se matam à visão dos amores miseráveis

Deita a tua alma sobre a podridão das latrinas e das fossas

Por onde passou a miséria da condição dos escravos e dos gênios.

Dança, ó desvairado! Dança pelos campos aos rinches dolorosos das éguas parindo

Mergulha a algidez deste lago onde os nenúfares apodrecem e onde a água floresce em
[miasmas

Fende o fundo viscoso e espreme com tuas fortes mãos a carne flácida das medusas

E com teu sorriso inexcedível surge como um deus amarelo da imunda pomada.

Amarra-te aos pés das garças e solta-as para que te levem

E quando a decomposição dos campos de guerra te ferir as narinas, lança-te sobre a [cidade
mortuária

Cava a terra por entre as tumefações e se encontrares um velho canhão soterrado, volta

E vem atirar sobre as borboletas cintilando cores que comem as fezes verdes das [estradas.

Salta como um fauno puro ou como um sapo de ouro por entre os raios do sol frenético.

Faz rugir com o teu calão o eco dos vales e das montanhas

Mija sobre o lugar dos mendigos nas escadarias sórdidas dos templos

E escarra sobre todos os que se proclamarem miseráveis.

Canta! canta demais! Nada há como o amor para matar a vida

Amor que é bem o amor da inocência primeira!

Canta! - o coração da Donzela ficará queimando eternamente a cinza morta

Para o horror dos monges, dos cortesãos, das prostitutas e dos pederastas.

Transforma-te por um segundo num mosquito gigante e passeia de noite sobre as [grandes cidades

Espalhando o terror por onde quer que pousem tuas antenas impalpáveis.

Suga aos cínicos o cinismo, aos covardes o medo, aos avaros o ouro

E para que apodreçam como porcos, injeta-os de pureza!

E com todo esse pus, faz um poema puro

E deixa-o ir, armado cavaleiro, pela vida

E ri e canta dos que pasmados o abrigarem

E dos que por medo dele te derem em troca a mulher e o pão.

Canta! canta, porque cantar é a missão do poeta

E dança, porque dançar é o destino da pureza

Faz para os cemitérios e para os lares o teu grande gesto obscuro

Carne morta ou carne viva - toma! Agora falo eu que sou um!

(Moraes 1981: 138-140)

Malgrado a fidelidade à origem musical e coreográfica do género lírico escolhido pelo poeta – a balada, que Vinicius não mais deixará de compor –, aquilo que aqui parece ser mais decisivo para a poética subsequente de toda a obra é justamente a *ferocidade*. É certo que a ferocidade da expressão que neste poema vem surpreender o leitor habituado ao estilo um pouco abstracto dos livros anteriores não deixa de estar aliada a uma certa tendência surrealizante das imagens que assim as subtrai a uma esfera mais explicitamente referencial: mas a verdade é que o discurso poético de Vinicius se alterou em definitivo, quer dizer, Vinicius abandonou o estilo sublime dos primeiros versos para adoptar o estilo feroz, aquilo que a Retórica herdeira de Demóstenes rapidamente designaria por *deinos*. O estilo *deinos*, na descrição de Demétrio, é precisamente este estilo que, associado ao terror, ao medo, à força e ao poder, tem como principais traços a escuridão e a veemência do discurso, que foge intencionalmente ao vocabulário gracioso e belo e aos ornamentos agradáveis (Demétrio 1979: *passim*). O estilo *deinos* é portanto o que melhor se adequa à inscrição do tempo e da história no discurso.

Se 1938 é assim um ano decisivo na bibliografia de Vinicius, não o é menos na sua biografia: antecipando a vida diplomática que terá enquanto funcionário do Itamaraty, o poeta, então com 24 anos, é o primeiro brasileiro a receber uma bolsa do British Council, partindo para Oxford por um período de dois anos que no entanto se verá encurtado devido

à eclosão da II Guerra Mundial em 1939 (para os detalhes biográficos desta viagem, cf. Castello 1994: 102 ss.). Foi o próprio Vinicius quem resumiu o valor que a estadia em Inglaterra teve na sua formação, no “Auto-retrato” que podemos encontrar à entrada da obra reunida:

Em Oxford, na Inglaterra
 Estudei literatura
 Inglesa, o que foi
 Para mim fundamental.
 (Moraes 1981: 14)

É bastante conhecida – não sei se devidamente estudada – a influência que a leitura e a tradução dos sonetos de Shakespeare, “o maior dos poetas da humanidade” segundo Vinicius, teve no apuramento dessa prática estrófica e versificatória por parte do poeta brasileiro. Mas se atentarmos nos depoimentos em prosa que o autor dedica a essa fase da sua formação literária – em que, como explicita, se desenvolveu o seu livro *Poemas, Sonetos e Baladas*, publicado em 1946 –, talvez seja sensato considerarmos a totalidade das leituras inglesas que ele nos indica. No texto “Por que amo a Inglaterra”, de Abril de 1959, Vinicius recordará a sua passagem pelo país de Shakespeare, revisitando a experiência do início da guerra nos seguintes termos:

Era a minha primeira experiência de guerra, mas não tive nenhum medo e resolvi desobedecer ao Conselho Britânico. Deitei-me e fiquei à escuta daquele ruído informe, sinistro e pressago, o ouvido atento ao silvo eventual da primeira bomba ou ao estilhaçar da primeira explosão. Aquilo tudo era, para mim, uma grande aventura, uma grande aventura que, misteriosamente, me aproximava da Inglaterra e do seu povo. Achei dentro de mim que seria uma covardia eu desertar, abandonar Londres às bombas alemãs, não estar presente a sua defesa, não defendê-la eu mesmo - à cidade que tinha mãos para proteger minha vida, cuidados maternos para com a minha inexperiência. E assim foi que acabei por dormir. (*idem*: 491)

Ora, esta experiência aparentemente imatura coincidiu historicamente com aquilo que o escritor descreveu, na mesma crónica, como “o período mais fecundo” da sua vida de

poeta, marcado por “um anseio muito maior de comunicação”. Neste período, em que se aprofunda a sua “grande dívida à poesia inglesa”, Vinicius passa as noites do “terrível inverno de 1938” na companhia dos clássicos “Milton, Dryden, Blake, Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley”, mas também – e é isto que me importa ressaltar – na companhia dos modernos “MacNeice, Auden e Eliot” (*idem*: 495). Quer dizer: ao mesmo tempo que o poeta aperfeiçoava a precisão rítmica do verso e um certo rigor formal no convívio com os grandes clássicos, o seu discurso sofria uma inflexão clara ao nível da forma do conteúdo, graças à leitura continuada da poesia de T. S. Eliot e de dois dos mais importantes representantes da Poesia Social de 30, W. H. Auden e Louis MacNeice. A marca deixada por Eliot não foi apenas subliminar, visto que o poema de Vinicius “As mulheres ocas” não só convocará no título a obra quase homónima do poeta inglês, *The Hollow Men*, como a citará em epígrafe, assim denunciando a dívida. *The Hollow Men* e *The Waste Land* foram as obras de Eliot que mais importância tiveram para os escritores ingleses de 30, pela meditação histórica não demasiado ancorada na circunstancialidade que propunham, e que iria totalmente ao encontro das preocupações com a condição humana que enformaram a poesia de Auden, de Spender ou de MacNeice. Assim, não admira que *Poemas, Sonetos e Baladas*, o livro cuja redação Vinicius inicia no ano de 1938 em Inglaterra, contrarie a imaturidade com que o artista parece ter experienciado o início da II Guerra Mundial, apresentando um conjunto de composições de cariz humanista que, para além de enunciarem problemas sociológicos bem ancorados na realidade brasileira (“Balada do mangue”, “Balada da moça do Miramar”, etc.), exprimem uma clara preocupação com os limites da condição humana que a guerra viera colocar em causa, a par de uma séria problematização ético-estética da utilidade da poesia, conforme podemos ler em “Poema de Natal”:

Pois para isso fomos feitos:
Para a esperança no milagre
Para a participação da poesia
Para ver a face da morte –
(*idem*: 223)

O questionamento agravar-se-á quando Vinicius se debruça sobre a depressão e o suicídio do poeta norte-americano Hart Crane, ao constatar que nada pôde a poesia contra a morte: “Dançaste muito, poeta?/ Que te disse a Poesia?”, pergunta Vinicius nos últimos versos do seu poema (*idem*: 341-2). No entanto, em 1946, ano de publicação desses *Poemas, Sonetos e Baladas* e no rescaldo da guerra, Vinicius declara em crónica acreditar que “Só a poesia pode salvar o mundo de amanhã” (*idem*: 561). Para trás, ficam já poemas tão decisivos como a “Balada dos mortos nos campos de concentração” (*idem*: 227-8), “Mensagem à poesia” ou “A bomba atômica” (*idem*: 245-8). No primeiro, o poeta indigna-se em versos breves, quase telegráficos:

Cadáveres de Nordhausen

Erla, Belsen e Buchenwald!
 Ocos, flácidos cadáveres
 Como espantalhos, largados
 Na sementeira espectral
 Dos ermos campos estéreis
 De Buchenwald e Dachau.
 Cadáveres necrosados
 Amontoados no chão
 Esquálidos enlaçados
 Em beijos estupefatos
 Como ascetas siderados
 Em presença da visão.
 Cadáveres putrefatos
 Os magros braços em cruz
 Em vossas faces hediondas
 Há sorrisos de giocondas
 E em vossos corpos, a luz
 Que da treva cria a aurora.
 Cadáveres fluorescentes
 Desenraizados do pó
 Que emoção não dá-me o ver-vos
 Em vosso êxtase sem nervos

Em vossa prece tão-só
Grandes, góticos cadáveres!
Ah, doces mortos atônitos
Quebrados a torniquete
Vossas louras manicuras
Arrancaram-vos as unhas
No requinte de tortura
Da última toaleta...
A vós vos tiraram a casa
A vós vos tiraram o nome
Fostes marcados a brasa
Depois vos mataram de fome!
Vossas peles afrouxadas
Sobre os esqueletos dão-me
A impressão que éreis tambores -
Os instrumentos do Monstro -
Desfibrados a pancada:
Ó mortos de percussão!
Cadáveres de Nordhausen
Erla, Belsen e Buchenwald!
Vós sois o húmus da terra
De onde a árvore do castigo
Dará madeira ao patíbulo
E de onde os frutos da paz
Tombarão no chão da guerra!

O poema parece glosar os versos de Auden de 1939, “And maps can really point to places / Where life is evil now: / Nanking. Dachau” (Auden 1989: 72), mas a sua importância na obra de Vinicius mede-se sobretudo pelo questionamento da validade da literatura que a constatação da realidade histórica parece provocar, e que será claramente enunciado na desconcertante “Mensagem à poesia” do mesmo livro. Neste metatexto, Vinicius assume a falha do Poeta em enfrentar a violência do mundo pela Poesia, num gesto de renúncia que parece apresentar-se-lhe como a última dignidade possível:

[...]

Contem-lhe que há milhões de corpos a enterrar
 Muitas cidades a reerguer, muita pobreza pelo mundo.
 Contem-lhe que há uma criança chorando em alguma parte do mundo
 E as mulheres estão ficando loucas, e há legiões delas carpindo
 A saudade de seus homens; contem-lhe que há um vácuo
 Nos olhos dos párias, e sua magreza é extrema; contem-lhe
 Que a vergonha, a desonra, o suicídio rondam os lares, e é preciso reconquistar a vida
 Façam-lhe ver que é preciso eu estar alerta, voltado para todos os caminhos
 Pronto a socorrer, a amar, a mentir, a morrer se for preciso.

Ponderem-lhe, com cuidado - não a magoem... - que se não vou
 Não é porque não queira: ela sabe; é porque há um herói num cárcere
 Há um lavrador que foi agredido, há um poça de sangue numa praça.
 Contem-lhe, bem em segredo, que eu devo estar prestes, que meus
 Ombros não se devem curvar, que meus olhos não se devem
 Deixar intimidar, que eu levo nas costas a desgraça dos homens
 E não é o momento de parar agora; digam-lhe, no entanto
 Que sofro muito, mas não posso mostrar meu sofrimento
 Aos homens perplexos; digam-lhe que me foi dada
 A terrível participação, e que possivelmente
 Deverei enganar, fingir, falar com palavras alheias
 Porque sei que há, longínqua, a claridade de uma aurora.

[...] Moraes 1981: 233-5)

Pela mesma altura, Drummond diria que os ombros do poeta suportam o peso do mundo, e que “chegou um tempo em que não adianta morrer”. Mas a ironia quase cínica de *Sentimento do Mundo* é apesar de tudo distinta da angústia que os versos de Vinicius exprimem: embora estejamos claramente perante uma extensa antífrase – uma vez que o Poeta afirma a impotência da Poesia frente aos males que assolam o mundo, mas não deixa de o fazer justamente através da própria Poesia –, a verdade é que a consciência infeliz do artista parece dizer-lhe que a “terrível participação” lhe exige uma separação. E é esta consciência que, em última instância, parece aproximá-lo da atitude de um escritor como o irlandês Louis MacNeice que, apesar de amigo e companheiro de Auden, sempre assumiu

uma espécie de cepticismo melancólico que o impediu de partilhar as certezas ideológicas de tendência marxista dos seus colegas de geração, como fica absolutamente claro no volume *Poems*, publicado em 1935, e nos fundamentais ensaios de teoria crítica que produziu também nessa década.

Para MacNeice, o poeta deveria ser “able-bodied, fond of talking, a reader of the newspapers, capable of pity and laughter, informed in economics, appreciative of women, involved in personal relationships, actively interested in politics, susceptible to physical impressions”, descrição que chega a ser assustadoramente certa quando pensamos nas principais características de Vinicius de Moraes. Mas a maior afinidade electiva entre os dois poetas está precisamente na dúvida que se instala nos respectivos discursos quanto ao exercício do terceiro estágio da *vita activa* – i. e., o exercício da cidadania – que a poesia permite. MacNeice, por exemplo, num dos vários poemas que os escritores britânicos da época dedicaram à Guerra Civil de Espanha, questiona-se, convocando Goya: “Goya had the laugh – / But can what is corrupt be cured by laughter?” (“And I remember Spain”). A dúvida vai ao encontro daquilo que MacNeice conseguirá sintetizar numa carta de 1937 dirigida a W. H. Auden, ao rever o conhecido juízo de Shelley: “Poets are not legislators (what is an ‘unacknowledged legislator’ anyway?), but they put fact and feelings in italics, which makes people think about them and such thinking may in the end have an outcome in action” (MacNeice 1987: 83)².

Vinicius não se manteve também alheio à temática da Guerra Civil de Espanha, num claro sintoma da sua estadia na Europa por esses anos, mas concentrou-a sobretudo – como de resto o fariam vários escritores e intelectuais da época – na estupefacção perante a execução de Federico García Lorca, que é motivo central do poema “A morte de madrugada” (Moraes 1981: 258-260) e da crónica “Morte de um pássaro (requiem para Federico García Lorca)”, onde evoca “o sangue dos homens que morrem para que nasça um mundo sem violência” (*idem*: 530). O juízo é muito semelhante ao que podemos encontrar no inesquecível “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, de Jorge de Sena (1959). Em Sena como em Vinicius como em MacNeice, a poesia evidencia assim uma síntese muito complexa que Robin Skelton resumiu apontando que “O que dá à melhor poesia do período

a sua inquestionável qualidade parece ser o modo como sentimentos de insegurança privada e comunitária se fundem, de tal modo que a angústia pessoal lírica informa a declaração política” (Skelton 1967: 36). Por isso estes autores, mais ou menos enformados por uma ideologia partidária, são, acima de tudo, exemplos poéticos de cidadania, mesmo quando a poesia lhes parece ser, como aconteceu com Vinicius, a última das armas.

Todavia, o cepticismo melancólico que encontramos em composições como a referida “Mensagem à poesia”, ao invés de se estabelecer na consciência poética do autor, foi permanentemente objecto de contestação da sua parte, num esforço de despersonalização bastante invulgar: isto porque o cidadão tentou separar-se do poeta, sem sucesso. Perante a falha, como diria Beckett, o poeta tentou de novo para falhar melhor. E foi graças a este reencontro, do cidadão com o poeta – porque também a poesia é a arte do encontro –, que Vinicius produziu alguns dos textos mais empenhados da sua época, sem ficar preso a circunstâncias sociais e políticas demasiado castradoras. E se, em fase de cepticismo, o seu poema “A bomba atômica”, apesar de meditativo, parece pecar por uma certa falta de gravidade da expressão, o mesmo não poderemos dizer do tão consagrado “A rosa de Hiroshima” – imortalizado pela voz de Ney Matogrosso ainda em tempo de *Secos e Molhados* –, onde o poeta exorta:

Pensem nas crianças
Mudas telepáticas
Pensem nas meninas
Cegas inexatas
Pensem nas mulheres
Rotas alteradas
Pensem nas feridas
Como rosas cálidas
Mas oh não se esqueçam
Da rosa da rosa
Da rosa de Hiroshima
A rosa hereditária
A rosa radioativa
Estúpida e inválida

A rosa com cirrose
A anti-rosa atômica
Sem cor sem perfume
Sem rosa sem nada. (Moraes 1981: 265)

A partir daqui, Gertrude Stein que perdoe Vinicius, mas uma rosa não é uma rosa: é uma bomba. O poema inscreve-se numa renovada atitude cívica por parte do escritor: Vinicius está totalmente ciente de que, como demonstraram em profundidade os poetas britânicos da família de Auden, o maior problema da condição humana reside no facto de uma parte da humanidade prosseguir a sua vida com toda a normalidade, enquanto a outra parte vive o seu sofrimento (os primeiros alheios ao sofrimento dos segundos, os segundos alheados da normalidade dos primeiros). É o que ressaltará do poema “Um beijo”, talvez o mais avesso ao horizonte de expectativas do leitor que aprecia a falácia afectiva e que de Vinicius espera constantes efusões erótico-amorosas. Neste caso, o beijo só acontece poeticamente em função do “enquanto” que obriga o leitor a distanciar-se de imediato da situação amorosa para enfrentar toda uma outra realidade, como fica claro logo nos primeiros versos do poema:

Um minuto o nosso beijo
Um só minuto; no entanto
Nesse minuto de beijo
Quantos segundos de espanto!
Quantas mães e esposas loucas
Pelo drama de um momento
Quantos milhares de bocas
Uivando de sofrimento!
Quantas crianças nascendo
Para morrer em seguida
Quanta carne se rompendo
Quanta morte pela vida!
[...] (*idem*: 346)

São versos como estes que nos impedem de chamar “Poetinha” ao Poetão Vinicius de Moraes, a não ser que o façamos por razões meramente afectivas, como as que também justificam estas linhas.

Bibliografia

Auden, W. H. (1989), "In time of war" (1939), in *Selected Poems*, sel. e ed. Edward Mendelson, Nova Iorque, Vintage International.

Castello, José (1994), *Vinicius de Moraes: O Poeta da Paixão*, São Paulo, Companhia das Letras.

Demetrio (1979), *Sobre el Estilo / [Longino], Sobre lo Sublime*, Madrid, Gredos.

MacNeice, Louis (1987), *Selected Literary Criticism of Louis MacNeice*, ed. Alan Heuser, Oxford, Clarendon Press.

Moraes, Vinicius de (1981), *Poesia Completa e Prosa*, org. Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

Skelton, Robin (1967), Introd. a *Poetry of the Thirties*, Londres, Peng.

Joana Matos Frias é Professora Auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade do Porto – onde tem lecionado desde 1996 disciplinas de Literatura Brasileira Moderna e Contemporânea –, investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e membro da Direcção da Sociedade Portuguesa de Retórica. Pertence à rede internacional de pesquisa em poesia LyraComPoetics, e é colaboradora do grupo «Poesia e contemporaneidade», sediado na Universidade Federal Fluminense e coordenado pelas Professoras Doutoradas Célia Pedrosa e Ida Alves. Autora do livro *O Erro de Hamlet: Poesia e Dialética em Murilo Mendes* (7letras, 2001) — com que venceu o Prémio de Ensaio Murilo Mendes —, responsável pela antologia de poemas de Ana Cristina César *Um Beijo que Tivesse um Blue* (Quasi, 2005), co-responsável (com Luís Adriano Carlos) pela edição fac-similada dos *Cadernos de Poesia* (Campo das Letras, 2005), e co-responsável (com Luís Miguel Queirós e Rosa Maria Martelo) pela antologia *Poemas com Cinema* (Assírio & Alvim, 2010), publicou em 2014 os volumes de ensaios *Repto, Rupto e Cinefilia e Cinefobia no Modernismo Português* (Porto, Afrontamento). Tem dedicado uma parte da sua vida académica e crítica no âmbito da Estética Comparada e da Literatura e Intermedialidade à Literatura Brasileira moderna e contemporânea, com estudos sobre Ronald de Carvalho, Clarice Lispector, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Manoel de Barros, Adélia Prado, Angélica Freitas, e Marília Garcia, entre outros. Foi responsável, em Outubro de 2013, pela organização e coordenação no Porto do Colóquio *Meu Tempo é Quando: Nos 100 Anos de Vinicius de Moraes*, que teve lugar na Faculdade de Letras e na Casa da Música.

NOTAS

¹ No texto memorialístico “Encontros”, de 1940, Vinicius admite que o seu “primeiro encontro, em Poesia, depois das inelutáveis influências da juventude, foi o de Murilo Mendes” (Moraes 1974: 495).

² Dois anos depois, o próprio Auden comporia a sequência de sonetos “In time of war”, onde se pode ler: “The dangers and the punishments grew greater; / And the way back by angels was defended / Against the poet and the legislator” (Auden 1989: 65).