

2

Pessoa: apenas uma sigla absurda?

Em tempos, alguns admitiram que Pessoa tivesse sido apenas uma sigla absurda, inscrita a fogo num mundo absurdo (o que já seria considerável), em suma, um habitante do inferno a quem toda a esperança morreu. Talvez sem a *poesia o tivesse* sido, na medida em que a experiência pura do desespero, essência da visão infernal, é compatível com a nossa realidade enraizada na esperança por natureza. Mas a poesia é processo autónomo de redenção e o próprio Nada que se invoca ou respira, nela abdica do seu negro sortilégio.

Eduardo Lourenço
(LOURENÇO, 1983, p. 158)

2.1

“Sê plural como o universo!”

Assumir por sua conta o mito de Orfeu significava tomar a sério com todas as conseqüências imprevisíveis o papel da poesia no destino humano. Transformar a existência em existência poética, apoderar-se dos poderes que, sabiamente, talvez, a mitologia confere apenas a um semideus e tentar dominar com eles as várias faces de um destino adverso até converter toda a realidade em realidade poética não era, não é, uma aventura vulgar.

Eduardo Lourenço
(LOURENÇO, 1974, p.57)

É sabido que, muitas vezes, são anunciadas de forma antecipadora na arte certas inquietações e ansiedades do ser humano que só mais tarde serão desenvolvidas no campo do pensamento e das ciências.

Sendo assim, alguns poetas, entre os quais está Fernando Pessoa, “expressaram o dilaceramento íntimo do homem contemporâneo, diante de um mundo cujos valores, definições, limites e certezas ruíam, levando de roldão as palavras que fixavam ou imobilizavam suas realidades” (COELHO, 2000, p.53).

Pertence ao domínio da sua poesia esta instabilidade do homem do início do século, a deparar-se com as diversas transformações que põem a prova, a todo momento, suas certezas e verdades. Plural, a sua criação poética indica um novo caminho para a arte e a literatura portuguesas. No entender de Fátima Freitas Morna (1982, p. 34), “para uma realidade assim oscilante, múltipla, sem a antiga fixidez, torna-se necessário um sujeito cuja única salvação está em se aceitar múltiplo, oscilante ele também, em devir, sensação acumulada e dinâmica”.

Foi, portanto, em poesia que Pessoa equacionou o problema da dispersão do eu imposto por sua época. Para além de um eu, cada heterônimo é também um “universo” poético. Ele mesmo é quem ordena: “Sê plural como o universo!” (PESSOA, 2004, p. 81).

É claro que a sua personalidade, dada à ficção desde criança, contribuiu para este processo de criação. Em um rascunho de carta escrita a Adolfo Casais Monteiro, em 1935, Pessoa comenta sobre sua “necessidade de aumentar o mundo”, por isso, já o acompanhavam algumas figuras como um capitão Thibeaut, um Chevalier de Pas e outros ainda dos quais já se esquecera. Estes não eram “simplesmente aquela imaginação infantil que se entretém com a atribuição de vida a bonecos e ou bonecas”, eram “realidades exatamente humanas”, “eram gente”. (PESSOA, 2004, p. 92) Na carta efetivamente enviada ao “prezado camarada”, escreve o seguinte:

Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, caráter e história, várias figuras irreais que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real. Esta tendência, que me vem desde que me lembro de ser eu, tem-me acompanhado sempre, mudando um pouco o tipo de música com que me encanta, mas não alterando nunca a sua maneira de encantar. (PESSOA, 2004, p. 95)

É o próprio Fernando Pessoa quem diz na mesma carta que, a despeito da origem psiquiátrica dos seus heterônimos, “tudo acaba em silêncio e poesia” (PESSOA, 2004, p.95). Na escritura da sua poesia, fundam-se os alicerces da construção de um eu incomodado pela modernidade.

A linguagem é a matéria-prima com que se distingue o homem dos outros seres. Contudo, não é a linguagem cotidiana que dá conta desta transmutação do eu em vários, mas a linguagem poética, onde nada é absurdo ou contraditório. Ao poeta, descendente de Orfeu e Anfíon, cujas líras eram capazes de modificar a natureza e transformar a realidade, é delegado o poder de criar novos mundos ou outros eus.

Se nos é permitida uma digressão, lembremos que o mito de Orfeu é recorrentemente citado como modelo de poeta, enquanto o de Anfíon ficou escondido, sendo poucas vezes resgatado. Como exemplo deste resgate, podemos citar João Cabral de Melo Neto que escreveu a “Fábula de Anfíon”.

Construindo o poema como um objeto, Cabral escolhe como metáfora do poeta não Orfeu, mas Anfíon; ambos são desde sempre representados a dedilhar a lira, que Cabral substitui pela flauta, mas são diversos os efeitos de sua música: a de Orfeu enleva os seres, acalmando as feras, fazendo parar as águas e baixando as montanhas; a de Anfíon, bem menos célebre, faz moverem-se as pedras com que *constrói* as muralhas de Tebas. É, pois, o construtor, o engenheiro. (BERARDINELLI, 2004, p. 164)

Nas redondilhas camoninas de “Sobre os Rios”, também o instrumento é trocado. O poder da lira de Orfeu, em Camões, transforma-se no poder da “fruta” do poeta (cf. BERARDINELLI, 2000, p. 203-217). Para João Cabral, a flauta é “cavalo solto e louco” (MELO NETO, 1979, p. 327) difícil de dominar, prever as suas modulações e traçar as suas ondas antecipadamente. Alguns outros também retomaram o mito de Anfion, cuja forma dicionarizada é Anfião: Cláudio Manuel da Costa, em Soneto I, Mário de Andrade, em “Prefácio Interessantíssimo”, e Cassiano Ricardo, em “Coral Mural”. Eucanaã Ferraz chama atenção para o fato de que também “Paul Valéry, um dos autores que mais marcaram João Cabral, utilizou o mesmo motivo em *Histoire d'Amphion*” (FERRAZ, 2003, p. 81).

Este poder de criação e de transformação retomado pelo poeta moderno é uma maneira de olhar o mundo e a si mesmo através de palavras cuja semântica, já estabelecida, muitas vezes, torna-se insuficiente para dizer aquilo que se deseja. Por isso, novos arranjos e combinações são necessários para que se chegue ao limite possível dos sentidos, num tempo de aceleradas modificações. A possibilidade de leituras outras da realidade que não a comum conferem à poesia uma pluralidade tal qual a do universo.

Em trabalho recente, Rosalba Lopes Gama (2004, p. 12) defendeu que

a poesia como expressão da arte em Pessoa retoma o significado original do étimo grego: *poiesis*, cria um mundo, anseia por criar um mundo e não por descrevê-lo, adquirindo liberdade em relação a toda ordem estabelecida do real, e, transformando-o, evidencia o poder que o poeta tem de dispor as palavras, dando-lhes um novo significado.

O mundo criado na poesia pessoana é “o ponto de reunião de uma pequena humanidade” (PESSOA, 2004, p. 92). A questão da heteronímia é bastante complexa e para nos auxiliar no seu entendimento, propomos um diálogo entre dois importantes estudiosos da obra deste autor, Eduardo Lourenço e Cleonice Berardinelli, que, seguindo por caminhos diversos, chegaram ao mesmo ponto. Como diz a sabedoria popular, por vários caminhos chega-se a Roma.

Eduardo Lourenço publica em 1973 o seu livro **Pessoa Revisitado**, no qual afirma que “o poeta é aquele que escolheu ter um ser através da sua linguagem.” (LOURENÇO, 2003, p.23).

Cleonice Berardinelli numa conferência feita na Associação de Psicanalistas, afirma que “se a Poesia é linguagem e pensamento originários,

poder-se-ia dizer, com vantagem, que a Poesia é a casa do Ser, e, segundo penso, casa inaugural, onde o Ser tem origem.” (BERARDINELLI, 2004, p. 263). O ensaio “Poesia, casa do ser” foi publicado pela primeira vez no livro **Fernando Pessoa e Martin Heidegger: o poeitar pensante** (HÜHNE, L. M. (org.). Rio de Janeiro: Uapê, 1994) e dez anos mais tarde republicado em **Fernando Pessoa: outra vez te revejo...**

No “esclarecimento do mecanismo textual e imaginário” de Pessoa, Eduardo Lourenço caminha pela psicanálise, mas faz uma ressalva no prefácio à segunda edição do seu livro: “se de psicanálise se trata é de psicanálise do texto e não do sujeito criador” (LOURENÇO, 2003, p. 16-7). O crítico credita o centro de origem da poesia heterônima à relação “‘perversa’ do autor da ‘Ode Triunfal’ com Walt Whitman” (LOURENÇO, 2003, p. 17). Enquanto isto, Cleonice Berardinelli caminha através da filosofia de Heidegger e sua célebre frase “a linguagem é a casa do ser”.

Apesar de fazerem percursos distintos, ambos concluem que cada heterônimo é “gerado” no ventre “poético” de Fernando Pessoa, explicando melhor, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos são poetas-textos.

Agora, inverterei a ordem, citando primeiro Cleonice Berardinelli:

No caso pessoano, embora haja a figura central do homem/poeta Pessoa, que a tudo dá origem, que são, na verdade, os heterônimos pessoanos, senão “seres de papel”, como os personagens da ficção, mas que, antes de *falar* um texto, são por ele *falados*? (BERARDINELLI, 2004, p. 263)

A “questão proposta” pela ensaísta, apesar de a sabermos um jogo retórico, terá resposta nas palavras de Eduardo Lourenço, a mostrar a sua concordância com a colega:

Como *autores* reais seriam dotados de uma personalidade e de uma vocação cuja coerência se devia exprimir *nos poemas* que cada qual subscreve. Daí nasceu um teatro em segundo grau (personalizando na pura arbitrariedade um “drama em gente” assim deslocado para sempre do seu centro próprio) convertendo os autores fictícios em *criadores de poemas* quando só poemas são os *criadores dos autores fictícios*. Na exegese universal de Pessoa os poemas-Caeiro, Reis, Campos são *sombra* de seus fictícios pais quando só o inverso é evidente. Alberto Caeiro, Reis, Campos, mas igualmente Fernando Pessoa “ele mesmo” são só (e que outra coisa poderiam ser?) *os seus poemas*. (LOURENÇO, 2003, p. 29)

Ainda em par com Eduardo Lourenço (2003, p. 28), dizemos que a “solução que Pessoa encontrou para as suas dificuldades pessoais, espirituais e literárias – a

famosa *proliferação em poetas* – só nos interessa na medida em que é, princípio e fim, *criação poética*.” Por isso, não nos interessa tanto estabelecer a “gênese dos heterônimos”, já tão estudada pelos críticos e explicada pelo próprio poeta, mas determinar uma possibilidade hermenêutica para o “drama em gente” encenado por Pessoa. Portanto, a poesia se apresenta como possibilidade para compreendê-lo, sendo o meio pelo qual Pessoa deixa de ser apenas uma “sigla absurda”.

No entender de Pessoa, que alguns apontam como o melhor comentador da sua própria obra, basta ao crítico entender que ele é um “poeta dramático escrevendo em poesia lírica” (PESSOA, 2004, p. 87), que estará munido da chave que abrirá todas as fechaduras da sua expressão poética (PESSOA, 2004, p. 66). Vejamos como ele explica essa expressão:

Há autores que escrevem dramas e novelas; e nesses dramas e nessas novelas atribuem sentimentos e idéias às figuras, que as povoam, que muitas vezes se indignam que sejam tomados por sentimentos seus, ou idéias suas. Aqui [na poesia pessoana] a substância é a mesma, embora a forma seja diversa. (PESSOA, 2004, p. 82)

Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos possuem sua própria biografia, aspectos físicos detalhados, estilos literários diferenciados, sendo, portanto, personagens com suas individualidades completas. Pessoa declara diversas vezes que os poetas criados por ele sentiam de maneira diferente da sua.

Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens estas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e idéias, os escreveria. Assim, têm estes poemas de Caeiro, os de Ricardo Reis e os de Álvaro de Campos que ser considerados. Não há que buscar em quaisquer deles idéias que não aceito, sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que os ler como estão, que é aliás como se deve ler. (PESSOA, 2004, p. 87)

Os poemas “como estão” é que devem ser lidos e não o homem por detrás deles. O que ele valoriza, portanto, é a poesia dos seus heterônimos, ou seja, o que foi escrito “na pessoa” deles. Os textos que inscrevem os heterônimos no mundo da poesia diferem não só das suas idéias e sentimentos, como também da sua técnica de composição e do seu estilo.

A heteronímia inviabiliza, portanto, a leitura da poesia como verdade daquele que a escreveu, pois impede a associação entre o eu empírico e o eu poético. Segundo Hugo Friedrich (1978, p. 14), a poesia moderna, “prescinde da

humanidade no sentido tradicional, da ‘experiência vivida’, do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista”. O alemão dirá, mais adiante, quando analisa a despersonalização em Baudelaire, que “a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos” (FRIEDRICH, 1978, p. 36). Nem por isso, deixa de ser sincero o que foi escrito na pessoa do outro, “como é sincero o que diz o Rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele” (PESSOA, 2004, p. 55). Foi no poema “Autopsicografia” que Pessoa nos deu a melhor definição do “problema da sinceridade” na poesia, quando escreveu que

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

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

Neste poema, estabelece-se uma conexão entre a dor sentida e fingida pelo poeta e a dor sentida e ressentida pelo leitor. Quando cotejamos com trecho de uma carta, de 19 de janeiro de 1915, enviada a Côrtes-Rodrigues, em que diz ser a literatura de Reis, Caeiro e Campos, “sincera, porque é sentida, e que constitui uma corrente com influência possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros” (PESSOA, 2004, p.55), observamos que ele já apontava aí para esta ligação entre escrita-leitura. Na interpretação de Adolfo Casais Monteiro (1958, p. 124), com a qual concordamos, “‘fingir a dor que deveras sente’, não quer dizer mentir.”

Outro poema, também bastante conhecido, pode ser evocado aqui para que falemos sobre a questão da sinceridade na obra de Fernando Pessoa. No poema “Isto”, há uma conexão entre escrita e sentimento. Leiamos atentamente o poema:

Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não
Eu simplesmente sinto

Com a imaginação.
Não uso o coração.

Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.

Por isso escrevo em meio
Do que está ao pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sintam quem lê!

O poeta reafirma que não mente ou finge, no sentido de não estar sendo sincero, aquilo que escreve. Ele sente, sim, mas com a imaginação e não com o coração como os poetas românticos fingiam sentir. Ele coloca ao leitor a “responsabilidade” de sentir, quando lê o poema. A sua “lição” está pautada no entendimento de que “o conhecimento da poesia é, na sua raiz, uma relação pessoal entre ela e cada um de nós” (MONTEIRO, 1958, p. 115), leitores.

Àqueles que desejam fazer da poesia um lugar para o sentir do poeta, Pessoa responde que a poesia é palavra sentida mais pelo leitor do que pelo poeta. Não ter vivido a dor posta em versos não quer dizer que o poeta é um mentiroso. No ensaio “O insincero verídico”, Adolfo Casais Monteiro critica aqueles que desejam encontrar na biografia do poeta a explicação para a sua poesia. Para ele, a verdade procurada na existência do poeta não conduz senão a portas ilusórias. Ou seja, não interessa procurar essa verdade na existência do poeta, ela, se é que há, está contida na sua obra. Nas suas palavras, “condições externas não dizem senão essas coisas evidentemente úteis, mas exteriores, que, todavia, tanto sucedem aos poetas como a qualquer outra pessoa.” (MONTEIRO, 1958, p. 109) Só que apenas os poetas transfiguram as experiências vividas ou imaginadas em palavra poética.

Ainda tendo como base as palavras de Casais Monteiro, pode-se dizer que a sinceridade do poeta é aquela que o permite “não autobiografar-se, mas reconhecer-se, para lá de quaisquer incidentes, fatos, acontecimentos.” (MONTEIRO, 1958, p. 123) O que importa não é ter vivido a experiência para que se possa falar dela, mas “ter dentro de si o lugar, digamos assim, onde todas as experiências podiam caber – mas que o poeta não precisa de realizar para elas serem verídicas nos seus poemas.” (MONTEIRO, 1958, p. 125)

Neste “drama em gente” encenado por Pessoa, interessa-nos a poesia do engenheiro “de monóculo e casaco exageradamente cintado” (PAC, p. 67, v. 25), Álvaro de Campos. Segundo Cleonice Berardinelli (1999, p. xxii-xxxii), na poesia deste, assim como na de Fernando Pessoa, há duas fases nitidamente delimitadas: na primeira, o poeta está em busca de novos caminhos, é o momento dos *-ismos*, da poesia das sensações. Temos, por exemplo, “Ode Triunfal”, “Ode Marítima”, “Saudação a Walt Whitman”, “Ode Marcial”, “A passagem das Horas”; na segunda, vêm à tona o cansaço, o sono, o tédio, a melancolia, a incapacidade de enfrentar a vida sempre adiada por conta da sua “personalidade” abúlica e nauseada, como por exemplo em “Adiamento”, “Tabacaria”, “Lisbon Revisited”, “Poema em linha reta”. Além disso, na sua pesquisa realizada no espólio do poeta, ela encontrou inúmeros poemas da segunda fase que tratam do tema da infância como espaço de carinho e aconchego familiar, trazendo a lembrança emocionada de um passado perdido, como já se tinha encontrado em “Aniversário”.

Poemas da primeira fase de Álvaro de Campos integraram os dois números da revista **Orpheu**. No primeiro, foram publicados “Opiário” e “Ode Triunfal”; no segundo, “Ode Marítima”. Estava programada para a terceira edição da revista, que não chegou a sair, a “Saudação a Walt Whitman”.

Pessoa comenta em carta a Adolfo Casais Monteiro, em 13 de janeiro de 1935, que escrevera “Opiário”, um “poema antigo” de Campos, para completar o número de páginas de **Orpheu** com “um poema de como o Álvaro de Campos seria antes de ter conhecido o Caeiro e ter caído sob a sua influência” (PESSOA, 2004, p. 97). De fato, esse poema não traz a liberdade formal e o reinado das sensações como posteriormente veremos acontecer nas odes. Os cento e setenta e dois versos decassílabos são divididos em quarenta e três quadras. O poema, dedicado a Mário de Sá Carneiro, exigiu do poeta “um duplo poder de despersonalização”, mas em compensação deu o “Álvaro em botão...” (PESSOA, 2004, p. 97). Isto porque os poemas escritos já sob a influência do mestre Caeiro não são formalmente rígidos e possuem uma larga exploração sensorial.

A “insólita modernidade de Orpheu” (GALHOZ, 1984, p. xviii) assustou o acabrunhado meio cultural português. Dispôs-se a imprensa a lançar mísseis, tais como, “literatura de manicômio”, cujos alvos principais eram as “Odes”, de Álvaro de Campos, e os poemas de Mário de Sá-Carneiro, “16” e “Manucure”. Este último, com a “Ode Marítima”, saídos no segundo número da revista,

chegaram a ser classificados pela crítica como pornográficos. Fernando Pessoa excita-se com o alvoroço causado pela iniciativa e escreve ao amigo Côrtes-Rodrigues dizendo que “foi um triunfo absoluto” e que são “o assunto do dia em Lisboa”, sendo até mesmo “apontados na rua”. (PESSOA, 2004, p. 414)

No entender do poeta, a revista trimestral de cerca de oitenta páginas, que vinha ao mundo, teria de firmar, “porque ela é a ponte por onde a nossa Alma passa para o futuro” (PESSOA, 2004, p. 412-3). Esta afirmação de Pessoa é reveladora da sua consciência de que seria apenas mais tarde e não naquele momento imediato que a “nova poesia portuguesa” seria reconhecida pela crítica. Não havia ainda sido criado o meio para tão provocativa arte, mas a geração de **Orpheu** “terçara armas contra o imobilismo e o atraso cultural do país” com uma “assumida consciência da necessidade de uma revolução cultural” (GOMES, 1994, p. 111). Fernando Pessoa é o continuador de um processo iniciado com os românticos, Almeida Garrett e Alexandre Herculano, e que passa pela Geração de Setenta, Antero de Quental, Eça de Queirós e Oliveira Martins, cujo horizonte é “uma pátria *a ser feita* e não apenas *já feita*” (LOURENÇO, 1988, p. 82). Segundo afirma Eduardo Lourenço no seu já conhecido ensaio “Da literatura como interpretação de Portugal” (1988, p. 79),

Entre outras coisas, o Modernismo português – e em particular o representado por Fernando Pessoa – desejou ser não apenas invenção e recriação de uma *nova sensibilidade* e *visão da realidade* (aquela que o chamado mundo moderno estava pedindo), mas igualmente uma metamorfose total da imagem, ser e destino de Portugal.

Com a intenção de criar uma “arte-todas-as-artes” (PESSOA, 2004, p. 408) reúnem-se poetas e pintores cujo mínimo múltiplo comum era, justamente, a Arte. Dizemos isto, a despeito da heterogeneidade da produção publicada em **Orpheu**. Muito mais tarde, veremos refletir Almada Negreiros: “Era a arte que nos juntava? Era. Arte era a solução. A nossa solução comum. Era o neutro entre nós.” (1997, p. 1080). Na ansiedade da sua existência, vê-se nascer um “texto preocupado”, como dirá, na introdução do primeiro número Luís de Montalvor. A preocupação era dar a ver se se produzia em Portugal uma arte capaz de chocar o “lepidóptero” com a sua circunstancialidade e, mesmo assim, ficar. Anos mais tarde profetiza Pessoa nas páginas do segundo número da revista SW: “*Orpheu* acabou. *Orpheu*

continua” (PESSOA, 2004, p. 407). Acreditamos, seguindo a lição de Nelly Novaes Coelho, que esta permanência deve-se ao fato de que

Por diversos que fossem os gêneros adotados por cada um ou a natureza de suas obras, identificava-os uma mesma paixão: a da Arte em face de um espaço cultural vazio ou agressivo, onde lhes “faltava território” para viverem em plenitude. Esse “território”, só a Arte e a Literatura podiam oferecer. Daí a importância vital da forma a ser conquistada como expressão do novo, então apenas intuído em meio ao “caos de sensações” oferecidas por um mundo de valores em naufrágio e valores em gestação; daí também o fragmentarismo como processo de composição e acima de tudo o esforço de libertação de uma identidade pessoal/social limitadora e a busca da despersonalização. (COELHO, 2000, p. 69)

Logo, a arte e a poesia são os espaços, os territórios tomados por quem não deseja ser “apenas uma sigla absurda, inscrita a fogo num mundo absurdo” (LOURENÇO, 1983, p. 158), mas a expressão do novo, da modernidade, do Momento!

2.2

“Novos entusiasmos de estatura do Momento!”

Abram-me todas as portas!
 Por força que hei-de passar!
 Minha senha? Walt Whitman!
 Mas não dou senha nenhuma...
 Passo sem explicações...
 Se for preciso meto dentro as portas...
 Sim – eu franzino e civilizado, meto dentro as portas,
 Porque neste momento não sou franzino nem civilizado,
 Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar,
 E que há-de passar por força, porque quando quero passar sou Deus!

Álvaro de Campos. “Saudação a Walt Whitman”
 (PAC, p. 69, v. 65-74)

Publicado no primeiro número da revista **Orpheu**, a “Ode Triunfal” abre caminho para a inquietante poesia de Álvaro de Campos. O poema é freqüentemente lido “como expressão do mundo contemporâneo, isto é, o mundo construído pela Civilização da Técnica e da Máquina, em que as sensações humanas parecem explodir, tal o grau em que são provocadas” (COELHO, 2000, p. 63). Alguns autores, como Jacinto do Prado Coelho, em **Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa** e Eduardo Lourenço, em **Pessoa Revisitado**, porém, apontam para uma relação ambivalente, na poesia de Campos, com a civilização e a máquina. Haveria, ao mesmo tempo, um entusiasmo febril, mas

também doloroso. Na nossa opinião, a sua ode ao “novo” é carregada de consciência das vantagens e dos problemas que as conseqüências vindas à reboque da modernidade podem significar para as pessoas.

A sociedade moderna industrializou-se, percorrendo um século, em tempo recorde. Foi o suficiente para que a máquina quase ganhasse vida e o homem quase virasse máquina. O trabalho tornou-se mecanizado e automatizado. As mudanças incessantes e velozes aconteciam mais rapidamente do que antes.

É Charles Baudelaire quem toma para si a tarefa de dar forma à modernidade. Ao falar sobre o trabalho do desenhista, aquarelista e gravador Constantin Guys, o poeta teoriza sobre a oposição entre clássico e moderno, delineando, então, o traçado da arte que é representação do presente, ou seja, a arte moderna, conforme podemos observar nas suas próprias palavras: “o prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente” (BAUDELAIRE, 1996, p.8).

A modernidade baudelaireana assenta sobre a questão do artista que representa a sua época e os assuntos pertinentes a esta. Contudo, a modernidade calcada no presente, no *agora*, traz uma dupla inscrição: transitoriedade e eternidade. Segundo ele, apesar de representar o presente ao pintar a moda da sua época, Guys busca um objetivo diverso do prazer efêmero da circunstância. “Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade [...]. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 1996, p. 24). E, a seguir, Baudelaire (1996, p. 25) define o que entende por Modernidade: “o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.”

Segundo Nicolau Sevcenko (1992, p. 227-232), no início do século XX, o adjetivo *moderno* era uma “palavra-fetichê”, todos os produtos associados a ele eram facilmente vendidos porque traduziam o espírito da época: profundas e rápidas mudanças, inovações que influenciavam diretamente a vida das pessoas e o seu cotidiano. Antoine Compagnon (2003, p. 17) nos informa que esta palavra vem do latim vulgar *modernus*, que no fim do século V designava não o que é novo, mas o que é presente, atual, contemporâneo daquele que fala. No seu longo percurso até o século XXI, vários sentidos lhe foram agregados, mas permaneceu a idéia de “presentificação” do presente.

Segundo Baudelaire, Constantin Guys era um artista em estado de convalescença e, por isso, um artista-criança, porque convalescer é como voltar à infância. O convalescente, como a criança, interessa-se intensamente pelas coisas, mesmo as aparentemente mais triviais, vendo tudo como *novidade*. “É à curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do *novo*, seja o que for, rosto ou paisagem, luz, brilhos, cores, tecidos cintilantes, fascínio da beleza realçada pelo traje.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 18-19). Assim também é o poeta que, com os olhos de criança, se encanta curiosamente com tudo como se fosse uma novidade.

O poeta, assim como o pintor, também busca no cotidiano as imagens para a sua poesia. Contudo, é importante entender que na modernidade “a poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – absorveu-a com alguns resíduos” (FRIEDRICH, 1978, p. 16). Ela, enquanto visão de sua contemporaneidade, constrói uma imagem do *aqui e agora*, focalizando o seu presente a partir de circunstâncias imediatas. Sendo assim, Álvaro de Campos poderia ser considerado metaforicamente um “pintor da vida moderna” porque pinta as suas palavras na folha em branco, assim como o pintor escreve seus traços na tela. Como afirmou Horácio, *ut pictura poesis erit*, a poesia se compõe como a pintura. Na sua poesia cria-se a imagem de uma modernidade industrial e urbana ainda embrionária no Portugal, essencialmente rural, do início do século. Sendo assim, é possível falar na sua poesia como fundadora de um *agora*, de uma modernidade no campo da arte e da cultura em Portugal, o que não quer dizer uma absorção do real, mas a sua transformação. Hugo Friedrich (1978, p. 17) afirma que das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar e transformar – é este último o que domina na poesia moderna.

O projeto da geração de **Orpheu**, da qual Álvaro de Campos fazia parte, ia além de uma “reformulação dos estereótipos líricos e épicos. Intentou uma reforma que implicava toda a cultura portuguesa, no sentido de que procurou redimensionar uma mentalidade, ou um estilo de pensamento”, como afirma Massaud Moisés (1985, p. 101). O que quer **Orpheu**, no entender de Pessoa, é “criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço” (PESSOA, 1994, p. 407).

No poema “Ode Triunfal”, observamos uma sucessão de *flashes*, como no jogo de espelhos do caleidoscópio que produz um número infinito de

combinações de imagens de cores variegadas, além de uma sucessão rápida e cambiante de impressões e sensações.

A explosividade do poema é conseguida através da utilização de imagens que, alinhavadas da maneira como se encontram neste poema, desembocam numa teia de excessos, o que poderia ser creditado na conta do futurismo, que tem como uma de suas marcas, justamente, o excesso. Contudo, é preciso lembrar que não há cópia “exemplar” das vanguardas, ou seja, não se seguem “exatamente” os princípios divulgados por Marinetti, porque o objetivo era criar um modernismo português.

Como bem lembra Nelly Novaes Coelho (2000, p. 66),

Mais do que a euforia futurista de Marinetti (a primeira a tentar encontrar o ritmo e a atmosfera próprios à civilização da máquina); mais do que a adesão à “vitalidade transbordante”, ao “belo feroz” ou à “força sensual” do universo poético de Walt Whitman, os poemas sensacionistas de Álvaro de Campos expressam um mundo que ultrapassou sua capacidade normal de apreensão, um mundo “totalmente desconhecido dos antigos”, mas resultante irreduzível destes últimos.

O engenheiro e poeta sensacionista escreveu ao Diretor do **Diário de Notícias** em 4 de junho de 1915 e declarou que a sua ode é a única manifestação do primeiro número de **Orpheu** que se aproxima do futurismo. “Mas aproxima-se pelo assunto que [a] inspirou, não pela realização – e em arte a forma de realizar é que caracteriza e distingue as correntes e escolas” (PESSOA, 2004, p. 154).

Alguns traços desse “excesso futurista” podem ser lidos, por exemplo, na simbiose homem-máquina que enxerga “os motores como a uma Natureza tropical” que são “grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força” (PAC, p. 19, v. 16). As árvores enormes e de diversos matizes exuberantes da natureza tropical servem de imagem para o exagero das fábricas, “desta floresta estupenda, negra, artificial e insaciável” (PAC, p.20, v. 32). E, ainda, “frutos de ferro e útil da árvore-fábrica cosmopolita!” (PAC, p.26, v. 226), chegando a confundirem-se o natural e o artificial: “Um orçamento é tão natural como uma árvore / E um parlamento tão belo como uma borboleta” (PAC, p.23, v.124-125). O belo na modernidade é totalmente diferente daquele perseguido nos clássicos, como teorizou nos “Apontamentos para uma estética não aristotélica” e poetizou nos versos seguintes: “O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo. / O que há é pouca gente para dar por isso” (PAC, p. 250).

Em “Apontamentos para uma estética não aristotélica”, texto publicado em 1924, na revista **Athena**, Álvaro de Campos afirma que as suas “Ode Triunfal” e “Ode Marítima”, bem como os “assombrosos poemas” de Walt Whitman e de Alberto Caeiro são as três únicas verdadeiras manifestações de arte não aristotélica. Segundo ele, a estética aristotélica é aquela para a qual o fim da arte é a beleza, ou seja, “a produção nos outros da mesma impressão que a que nasce da contemplação ou sensação das coisas belas” (PESSOA, 2004, p. 240). A sua teoria estética, em vez disso, é baseada na força, “tomando é claro, a palavra *força* no seu sentido abstrato e científico” (PESSOA, 2004, p. 240), ou seja, entendendo-a como dispositivo da sensibilidade. O que se deve entender é que não há a negação da beleza, mas uma mudança na maneira de compreender e sentir. “Quando a ‘idéia’ da beleza, seja uma ‘idéia’ da sensibilidade, uma *emoção* e não uma idéia, uma disposição sensível do temperamento, essa ‘idéia’ de beleza é uma força. Só quando é uma simples idéia *intelectual* de beleza é que não é uma força” (PESSOA, 2004, p. 245).

Sendo assim, apenas os poemas apontados seriam verdadeiras manifestações desta nova estética, porque há neles força. Na “Ode Triunfal”, como já dissemos, a beleza está nas máquinas, que funcionam como uma alegoria dos *chaplínianos* tempos modernos e industrializados. Não é mais possível desvincular-se do movimento executado nas linhas de produção de uma fábrica até mesmo quando se está fora dela. Os caixeiros viajantes, por exemplo, são os “cavaleiros-andantes da Indústria / Prolongamentos humanos das fábricas e dos calmos escritórios” (PAC, p. 22, v. 95-96).

A ligação com a máquina é intensamente explorada no poema, encenando uma relação “carnal” entre humano e tecnológico, conformando um novo ser: humano demasiadamente máquina. O poeta escreve estando em febre, aproximando-se do estado de máquina, que esquenta quando está ligada. Estão os lábios secos e a cabeça arde de querer cantar o excesso contemporâneo das máquinas. Deseja penetrar-se fisicamente disto tudo, abrir-se completamente, ser parte-agente “Do giro lúbrico e lento dos guindastes, / Do tumulto disciplinado das fábricas” (PAC, p. 20, v. 38-39). Sadismo e masoquismo misturam-no a maquinismos “com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída” (PAC, p. 23, v. 135). A vida de seres tão diferentes torna-se tão comum que o poeta afirma: “Eia! sou o calor mecânico e a eletricidade!” (PAC, p. 27, v. 233).

O espaço no qual se dá o êxtase que mencionamos é a cidade. Com suas múltipla faces, a cidade hipnotiza o poeta: “Nos Longchamps e nos Derbies e nos Ascots, / E Piccadillies e Avenues de l’Opéra que entram / Pela minh’alma dentro!” (PAC, p. 21, v. 56).

As ruas, praças, vitrines, cafés por onde passam comerciantes, vadios, *escrocs*, cocotes, burguesinhas são saudadas pelo poeta ao grito “Hé-la”. E ele desejaria ser o *souteneur* de tudo isso. O seu amor carnívoro estende-se aos manequins, últimos figurinos, artigos inúteis, grandes armazéns, anúncios elétricos. A Civilização cotidiana excita todos os sentidos, levando-o ao cio.

O poeta possui os símbolos da modernidade como a uma “mulher bela que não se ama, que se encontra casualmente e se acha interessantíssima” (PAC, p. 23, v. 118). A casualidade se dá no meio da multidão, *la foule*, “rio multicolor” (PAC, p. 24, v. 155) onde se pode ser anônimo e banhar-se como quiser. Cada um pode ser o que bem entender e já não se consegue conhecer e nem saber o que há por dentro das pessoas “nas ruas cheias de encontrões”. (PAC, p. 24, v. 165)

O passeio pela cidade continua, as cocotes e burguesinhas “dividem” a multidão com a “gente suja e ordinária, que parece sempre a mesma” e que é “maravilhosa gente humana que vive como os cães.” Nota-se, a todo momento, uma modernidade que traz a percepção extremamente crítica da realidade, carregada de consciência histórica.

Há interesse extremo pelo cotidiano como matéria poética:

Porque tudo é a vida, desde os brilhantes nas montras
Até à noite ponte misteriosa entre os astros
E o mar antigo e solene, lavando as costas
E sendo misericordiosamente o mesmo
Que era quando Platão era realmente Platão
Na sua presença real e sua carne com a alma dentro,
E falava com Aristóteles, que havia de não ser discípulo dele. (PAC, p. 23, v. 127-133)

No canto do poeta há a certeza de um *outrora* que está presente no *agora*, sendo parte integrante deste. Cada momento possui a sua estética, a sua “beleza”, o poeta canta aquela que é sua contemporânea, escreve “rangendo os dentes, fera para a beleza disto, / Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.” (PAC, p. 19, v. 3-4) Mas, o próprio poeta não desconsidera os antigos, porque

[...] há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes elétricas
 Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão,
 E pedaços de Alexandre Magno do século talvez cinqüenta,
 Átomos que hão de ir ter febre para o cérebro do Ésquilo do século cem,
 Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes
 [volantes,
 Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,
 Fazendo-me um excesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma. (PAC, p.19-20, v.19-25)

O poeta canta o presente, mas também o passado e o futuro, “porque o presente é todo o passado todo o futuro.” (PAC, p. 19, v. 18) E louva: “Eia todo o passado dentro do presente! / Eia todo o futuro já dentro de nós! eia!” (PAC, p. 26, v. 223-224) O *agora* e o *outrora* confundem-se num tempo contínuo. Os clássicos estão dentro do que há de mais moderno, as máquinas e as luzes elétricas. O próprio título do poema, como lembra Rosalba Lopes Gama (2004, p. 39), “se mostra como um dispositivo que resgata uma forma poética característica da antigüidade, sinalizando uma disposição acolhedora em relação ao passado”.

Depois do êxtase orgástico, o poema entra num tom menor com uma cantiga de ninar “melancólica”, trazendo a lembrança da infância e, em contrapartida, a consciência da morte. A modernidade não é só estardalhaço.

(Na nora do quintal da minha casa
 O burro anda à roda, anda à roda,
 E o mistério do mundo é do tamanho disto.
 Limpa o suor com o braço, trabalhador descontente.
 A luz do sol abafa o silêncio das esferas
 E havemos todos de morrer,
 Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo.
 Pinheirais onde a minha infância era outra coisa
 Do que eu sou hoje...) (PAC, p.25, v.182-190)

A memória da infância invade a profusão de imagens que haviam de caracterizar a “fauna maravilhosa do fundo do mar da vida!” (PAC, p. 25, v. 181). O que se é *agora*, diferente daquilo que se era *outrora*. Este processo de irrupção da memória ocorrerá ainda em outros poemas de Campos, por exemplo, na “Ode Marítima”.

A “raiva mecânica constante” (PAC, p. 25, v. 191) retorna, mas já o poema está levemente contaminado pelas sombras. As notícias trazidas pelo telégrafo, desastres, desabamentos, naufrágios, revoluções, guerras, tratados, invasões, injustiças, violências, “a grande invasão dos bárbaros amarelos pela Europa. / E outro sol no novo Horizonte.” (PAC, p. 16, v. 205-206), já não importam diante

do “ruído cruel e delicioso da civilização de hoje”. (PAC, p. 26, v. 209) É o Momento (PAC, p. 26, v. 210-214) que importa e isso é esplêndidamente cantado por Álvaro de Campos: as “horas européias” de afazeres úteis, as “cidades paradas nos cafés”, as “rodas dentadas”, tudo representa os “Novos entusiasmos de estatura do Momento!” (PAC, p. 20-21, v. 41-49).

A modernidade, tal qual Oroborus, enrosca-se engolindo o próprio rabo, substituindo um novo por outro novo. Porque “a renovação incessante implica a obsolescência súbita. A passagem do novo para o velho é, a partir daí, instantânea” (COMPAGNON, 2003, p. 28). Na “Ode Triunfal” a modernidade é o *agora* “presentificado”, eternizado como uma fotografia do momento, mas o novo é um dado do presente, que é todo o passado e todo o futuro. Voltando a rastrear o pensamento de Baudelaire (1996, p. 13), podemos afirmar que o poeta é “pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno”.

O poema encerra-se com um suspiro lamentoso do poeta que deseja ser TUDO: “Ah não ser eu toda a gente e toda a parte” (PAC, p. 27, v. 240). A modernidade com seus maquinismos e multidões cosmopolitas desemboca no eu.

A subjetividade não desaparece no canto à modernidade, ao contrário, retorna continuamente ao palco deste drama encenado pela poesia. É o que o distingue do futurismo, cuja “atitude principal [...] é a Objetividade Absoluta, a eliminação, da arte, de tudo quanto é *alma*, quanto é sentimento, emoção, lirismo, subjetividade em suma.” (PESSOA, 2004, p. 153).

Seja na primeira ou na segunda fase, a poesia de Álvaro de Campos apresenta como marca a tensão entre o *outrora* e o *agora*, entre os sonhos da infância e a vida útil e prática. É importante ficar claro que a tensão entre *outrora* e *agora* não significa a existência de dimensões distintas, pois mesmo quando entre ambos é aberta uma fenda, mantêm-se unidos por uma origem comum: o eu. O tempo assume, portanto, um caráter subjetivo na poesia de Álvaro de Campos.

Assim, cabe-nos, daqui em diante, investigar este eu que se constrói nos poemas do engenheiro. Um eu forjado pela modernidade e cujo preceito deve ser “sê plural como o universo!”, mas que encontrará pelo caminho a angústia, o tédio, a abulia, o cansaço, a melancolia e a saudade daquilo que poderia ter sido e não foi.