

Ana Paula Garcia

Uma poética da tensão: as conflituosas faces da modernidade
em Álvaro de Campos

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Scheel.

São José do Rio Preto
2016

Garcia, Ana Paula.

Uma poética da tensão : as conflituosas faces da modernidade em
Álvaro de Campos / Ana Paula Garcia. -- São José do Rio Preto, 2016
141 f.

Orientador: Márcio Scheel

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista "Júlio
de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura portuguesa – História e crítica. 2. Poesia
portuguesa – História e crítica. 3. Poesia moderna - Séc. XIX.
4. Civilização moderna. 5. Campos, Álvaro de, 1888-1935 - Crítica e
interpretação. I. Scheel, Márcio. II. Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências
Exatas. III. Título.

CDU – 869.0-1.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Ana Paula Garcia

Uma poética da tensão: as conflituosas faces da modernidade
em Álvaro de Campos

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Scheel.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite
UNESP – Araraquara

Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
29 de fevereiro de 2016

RESUMO

Este trabalho tem como proposta analisar as tensões entre as imagens do Eu e da modernidade, a partir das representações da cidade, da modernização e dos homens modernos, na poética de Álvaro de Campos, evidenciando o permanente sentimento de decadência presente em toda a obra desse heterônimo de Fernando Pessoa. Partindo do entendimento da modernidade como uma experiência iniciada com o processo de modernização e caracterizada, principalmente, por ser uma vivência que “nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (BERMAN, 2011, p. 24), olharemos para a figura de Álvaro de Campos como a representação de um sujeito moderno e reflexivo. Ao fazê-lo, levaremos em conta a instabilidade do homem nesse contexto, desprendendo-nos das organizações da obra do engenheiro, geralmente em fases, feitas pela crítica pessoana. Assim, o propósito é mostrar que as formas de expressão modificam-se a cada poema, mas permanece, por toda a poética, a representação do desencantamento do mundo e o sentimento decadente do homem diante dele.

Palavras-chave: Modernidade; Poesia Moderna; Álvaro de Campos; desencantamento.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the tension between the images of the subject and modernity, based on the representations of the city, modernization, and modern men, in the poetics of Alvaro de Campos, highlighting the lingering feeling of decadence present in this Fernando Pessoa heteronym's oeuvre. Based on the understanding of modernity as an experience started with the modernization process and characterized mainly by being an experience that "throws us all into a turmoil of permanent disintegration and change, struggle and contradiction, ambiguity and anguish" (BERMAN, 2011, p. 24), we will read the figure of Álvaro de Campos as representative of a modern and reflective subject. In doing so, we will consider the instability of man in that context, not taking into account the traditional organization of the engineer's work made, usually in phases, by criticism on Pessoa. Thus, our purpose is to demonstrate that the ways of expression are modified on each poem, but what remains throughout this poetry is the representation of the disenchantment of the world and man's decadent feeling in face of this world.

Key words: modernity; modern poetry, Alvaro de Campos, disenchantment.

Agradecimentos

Ao professor doutor Márcio Scheel, pela orientação sempre cuidadosa e, principalmente, por todas as conversas não agendadas, que tanto colaboraram com minha formação.

Aos meus pais, Ana Aparecida Mazaro Garcia e Israel Garcia, por caminharem sempre ao meu lado, apoiando e tentando entender as minhas escolhas.

Às minhas irmãs, Maria Claudia Garcia e Maria Luiza Garcia, por, mais do que respeitarem, envolverem-se de fato e dividirem comigo toda a poesia que descobri em cada passo desse caminho.

À minha pequena e preciosa família, meus tios, Ana Maria Garcia e Flávio Antônio Lourenço, e meu avô, Alceu Garcia, por estarem sempre comigo, pelo respeito e pela confiança que depositam em mim, no meu trabalho e nas minhas decisões.

Aos meus amigos de sempre, Lucas Piffer e Stéfanie Tulio, e ao João Henrique Inácio, por me acompanharem, preocupando-se e torcendo pelo meu sucesso.

Aos amigos Daniella Pereira, Thaisa Person e Hugo Giazzi - com quem compartilho o interesse pela reflexão literária -, pelas leituras, sugestões e pela disposição para comemorar as conquistas, mas também para dividir as dificuldades.

Ao professor doutor Orlando Nunes Amorim, pelas lindas aulas sobre Fernando Pessoa ainda na graduação, que tanto colaboraram para que essa minha paixão crescesse mais e mais, pelas constantes sugestões de leituras, pela valiosa participação em minha banca de qualificação e pela disponibilidade para retornar para a defesa, enfim, pela dedicação e carinho de sempre, meus sinceros agradecimentos.

Ao professor doutor Arnaldo Franco Junior, pela disponibilidade para participar da banca de qualificação e pela cuidadosa arguição.

À professora doutora Guacira Marcondes Machado Leite, pela disponibilidade para participar da minha banca de defesa e pela notável delicadeza e dedicação ao se deslocar até São José do Rio Preto apesar das dificuldades e atuais empecilhos.

SUMÁRIO

Introdução	9
1. A modernidade e a poesia moderna	21
1.1. Origens	21
1.2. A modernidade crítica de Charles Baudelaire	25
1.3. Poesia moderna: alguns desdobramentos	36
1.4. O desencantamento do mundo	52
2. Alguns aspectos da modernidade em Portugal e do modernismo português	61
2.1. Portugal na passagem do século XIX para o XX	61
2.2. As vanguardas e modernismo português	72
2.3. O poeta engenheiro	78
3. A modernidade nas representações do Eu e do mundo	84
3.1 A tensão entre as imagens do Eu e da cidade	85
3.2 A tensão entre as imagens do Eu e dos outros	111
Conclusão.....	134
Referências.....	138

Introdução

A distância temporal e cultural que se estendeu entre a Antiguidade e a Idade Média criou a necessidade de um termo que expressasse o “outro tempo” que os homens estavam vivenciando, a sua atualidade. Surge, então, na era medieval, *modernus*, a princípio entendido estritamente a partir de sua etimologia, o termo era utilizado simplesmente como “atual”, “do tempo presente”. Entretanto, desde o início da Idade Moderna, a sucessão de grandes experiências e acontecimentos gerou um acúmulo de significados ao conceito de Modernidade, que passou por inúmeras mudanças, extrapolando sua interpretação etimológica. Sobre isso, Matei Calinescu, em seu livro *As cinco faces da modernidade* (1999), destaca, por exemplo, a importância da invenção do relógio para o desenvolvimento da consciência renascentista do tempo prático e a ruptura que essa consciência simboliza com relação à mentalidade medieval. Esse tipo de mudança adiciona sentidos ao conceito de modernidade e faz parecer ultrapassado o que até há pouco tempo era chamado moderno. O termo passa, então, a designar muito mais do que um período, um recorte temporal simplesmente, para referir-se às experiências de um tempo, expressando os contrastes entre passado e presente no que diz respeito às mudanças na política, nas artes, na religião, enfim, na mentalidade de uma época.

Os significados vão, assim, acumulando-se, transformando a ideia de Modernidade e construindo o que Hans Ulrich Gumbrecht chama, em seu livro *Modernização dos Sentidos* (1998), de “Cascatas de Modernidade”. A imagem se deve à “sobreposição ‘desordenada’ entre uma série de conceitos diferentes de modernidade e modernização” (p. 9). Conceitos esses que levam em conta uma ideia de modernidade que implica diferentes formas de manifestação, a partir de diferentes princípios, valores, tradições e culturas, não se localizando no tempo e no espaço e não se restringindo, exclusivamente, a um país ou cultura. Gumbrecht organiza essas cascatas em quatro momentos: o “Início da

Idade Moderna”; a “Modernidade Epistemológica”; a “Baixa Modernidade” e a “Pós-Modernidade”. É importante ressaltar, entretanto, o modo como, apesar de constituírem noções diferentes, elas “se cruzam, como os seus efeitos se acumulam e como eles interferem mutuamente numa dimensão (difícil de descrever) de simultaneidade” (1998, p.9). Como o “Início da Modernidade”, o autor situa a invenção da imprensa e a descoberta do continente americano, dois grandes acontecimentos que refletem, na realidade, uma mudança de comportamento do homem que deixa a Idade Média e sobe o primeiro degrau da Modernidade: a conscientização de sua função como produtor de conhecimento.

Do “Início da Modernidade” para a “Modernidade Epistemológica”, o momento de transição é maior e, de acordo com Gumbrecht, caracteriza-se, principalmente, pelo processo de modernização ocorrido nas décadas em torno de 1800. As sucessivas transformações ocasionadas por esse processo levam o homem a desenvolver uma consciência cada vez mais complexa acerca da realidade e de si mesmo, sendo agora “incapaz de deixar de se observar ao mesmo tempo em que observa o mundo” (p. 13). Interessante notar como os dois conceitos até agora expostos realmente se cruzam, configurando um acúmulo de efeitos – o homem não só como produtor de conhecimento, mas como sujeito consciente de si mesmo e de seu papel na realidade que o cerca - e traçando a linha de desenvolvimento do homem e do mundo na medida em que se modernizam. Ao tomar consciência de seu papel na então recente realidade, esse homem nota a subjetividade de suas percepções e representações, assim como a de todos os indivíduos. A “Baixa Modernidade” seria, então, de acordo com o autor, o momento de “impacto erosivo sobre o campo hermenêutico” (p. 18), quando se propagam uma infinidade de discursos diversos, chegando ao clímax no que se conhece como a “crise da representabilidade”, ou seja, a sobrecarga de inúmeras representações, provenientes de subjetividades distintas, mas de igual importância, deixando no ar discursos variados e

às vezes até mesmo contraditórios. Por fim, a “Pós-Modernidade”, entendida como a atualidade, viria exatamente para neutralizar a sucessão de transformações até então ocorridas, constituindo-se, assim, curiosamente, de acordo com o autor, um momento que “já não é moderno” (p.22), isso porque marca grandes mudanças na mentalidade do homem, como o fim da obsessão pelo novo, do horror de reviver o passado, e a consequente desaceleração das mudanças.

Nossas reflexões sobre a modernidade, aqui, partirão daquela que Gumbrecht chama de “Modernidade Epistemológica”. Resultante do processo de modernização, é o período de mais intensa transformação do funcionamento do mundo e, conseqüentemente, do homem, que desenvolve, nesse momento, a autorreflexão e a autocrítica. O ritmo de sucessivas mudanças, imposto pela ditadura do novo, ocasiona uma aceleração do tempo, tornando mais claro o processo modernizador pelo qual o mundo está passando e chamando o homem a olhar para si mesmo nesse contexto, postura de observador que significa uma inédita tomada de autoconsciência. Tudo isso, sem dúvidas, influencia de maneira determinante todas as atividades humanas, já que, agora, além de estar ciente de seu papel de produtor de conhecimento, o sujeito entende que estabelece uma relação com o mundo que apresenta inúmeras possibilidades, mas cujas conseqüências estão também sob sua responsabilidade. Desenvolve-se, assim, uma das mais singulares e dramáticas experiências do homem moderno, pois, ainda que ele seja capaz de racionalizar suas ações em termos de meios e fins, não tem como prever ou controlar realmente seus desdobramentos.

Na arte, isso representa uma produção igualmente autocrítica, afinal, como grande meio de expressão do homem, ela se caracteriza como o lugar de representação de seus comportamentos, reflexões e emoções. A poesia, por exemplo, como afirma o teórico Hugo Friedrich, em sua *Estrutura da Lírica Moderna* (1991), até o início do século XIX, “achava-se no âmbito de ressonância da sociedade, era esperada como

um quadro idealizante de assuntos ou de situações costumeiras” (p. 20), no entanto, a situação se inverte com o desenvolvimento da autorreflexividade crítica também na arte, pois o quadro idealizante passa a ser um quadro reflexivo e a arte, sobretudo a poesia, passa a pensar e confrontar o mundo em lugar de funcionar como simples ressonância dele. Ao fazê-lo, percebe-se facilmente a ausência de espaço, nessa realidade urbana, burguesa e cientificista, para qualquer atividade que não represente retorno material rápido, ou seja, a ausência de espaço para a própria atividade artística. O primeiro estatuto que a autorreflexividade artística coloca em jogo, então, é o do lugar da arte nessa sociedade e a poesia, daí em diante, “veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia” (p.20). Friedrich coloca dessa maneira e é realmente o que a poesia passa a fazer, mas não só. É preciso considerar que a primeira grande manifestação da poesia moderna, aquela que nasce com Charles Baudelaire, trata a modernidade de forma dialética, criando uma poesia que apresenta o lamento pela decifração científica do universo, mas que também se encanta com os adventos da modernização e as facilidades que eles trazem, com a beleza das grandes cidades e com a multidão que agora ocupa suas iluminadas ruas, assim como com a intensa vida noturna, enfim, com a vivência da modernidade.

O poeta e crítico francês tem sua produção situada principalmente na primeira metade do século XIX e tanto os seus textos literários como sua crítica apresentam uma dupla perspectiva, embora muito coerente, da modernidade. Emergindo da efervescência da cidade moderna, o discurso de Baudelaire apresenta justamente os aspectos dissonantes dela, o fascínio pela beleza, mas também pela negatividade, pela obscuridade, dessa realidade de modernização. Como na *flânerie*, a poesia de Baudelaire percorre as ruas da Paris do século XIX e faz-se em meio à

multidão que povoa a grande cidade. Walter Benjamin, em seu livro *Um lírico no auge do capitalismo* (1994), explica que, com relação a essa multidão, “não se pode pensar em nenhuma classe, em nenhuma forma de coletivo estruturado. Não se trata de outra coisa se não de uma multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas” (p. 113). É a partir desse caráter múltiplo e diversificado da multidão, que ‘carrega’ todo tipo de pessoa, que o poeta pode desenvolver a visão dialética que apresenta da modernidade. Apesar de nunca descrever objetivamente as cidades e as massas, pode-se claramente perceber que elas estão por trás de toda a sua obra: “Em, Baudelaire, a massa é de tal forma intrínseca que em vão buscamos nele a sua descrição” (1994, p.116). Essa familiaridade com a multidão permitiu que sua poesia flagrasse tanto o fascínio quanto a negatividade da vida moderna, no contraste de poemas como “A uma Passante” - em que “a visão que fascina o habitante da cidade grande lhe é trazida pela própria multidão” (1994, p.118) - e “Crepúsculo Vespertino” - que, ao contrário, retrata a realidade por trás das luzes da noite parisiense, por trás das máscaras dos homens modernos, quando a obscuridade encobre o fascínio.

Desse modo, ao colocar em cena tanto o dândi quanto o homem vítima dessa sociedade, Baudelaire flagra exatamente suas contradições e a situação do homem frente ao que Marshall Berman, em seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar* (2011), chama de “experiência de tempo, espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida” (p.24), ou seja, a experiência da modernidade. Assim, ao mesmo tempo em que se exalta e surpreende com um mundo que recoloca sua vida em movimento, o homem sente medo dessa instabilidade que lhe apresenta também o risco de desagregação. Como afirma Berman, “são todos movidos, ao mesmo tempo, pelo desejo de mudança – de autotransformação e de transformação do mundo em redor – e pelo terror da desorientação e da desintegração, o terror da vida que se desfaz em pedaços” (2011, p. 21). Berman utiliza a imagem de Marx em seu título

exatamente para representar o caráter efêmero e contraditório dessa Modernidade, que impressiona ao fazer parecer que tudo é possível, ao mesmo tempo em que parece encerrar definitivamente todas as experiências. O sujeito moderno, por um instante, sente-se realmente um super-herói, contudo, no momento seguinte, tudo o que parecia estar dentro de suas mãos e sob posse segura se esvai e outra realidade lhe é apresentada. É nesse sentido que o crítico fala das “possibilidades e perigos da vida”, o homem conhece com a Modernidade uma sensação de potência nunca antes imaginada, mas, em um instante, tudo “desmancha no ar”.

Além de soterrado por uma avalanche de novidades, o homem moderno ainda tem que lidar com as consequências de um processo que começou ainda no início da Era Moderna, mas se intensificou muito com as Revoluções Industriais: o desencantamento do mundo. Max Weber, em seu livro *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo* (2004), explica o processo de desencantamento como o gradual distanciamento que a humanidade sofreu da religiosidade de modo geral, dos valores familiares, da tradição, de tudo, enfim, que não correspondesse aos valores racionalizados da modernidade. Para Weber, as próprias religiões protestantes foram definidoras nesse processo, pois, ao acabar com ritos e cerimônias que aproximavam os homens de Deus, além de estimulá-los a trabalhar incansavelmente, distanciando-os de suas famílias e amigos, transformaram-nos em objetos geradores de lucro, o que só se intensificou com a industrialização. Os pensadores da modernidade, diante dessa coisificação, acabaram por desenvolver um segundo desencantamento, ou seja, um desânimo, uma frustração com um mundo novo que prometia inúmeras possibilidades, mas que destruiu valores e relações, alienando o homem de si mesmo, do outro e da experiência de uma vida mais comunitária e integrada, permeada pelo trabalho e pelas necessidades comuns.

Desse modo, visto como um objeto, distante de seus antigos valores e tradições e imerso em uma realidade de constante mudança, o homem percebeu-se completamente desamparado. Como artifício de integração social ou mesmo como barreira protetora contra essa instável realidade, surgem, então, as máscaras. Diante da necessidade de fazer parte dessa sociedade tão múltipla, o comportamento do homem passa a se confundir com uma encenação e o resultado desses vários papéis é devastador para o indivíduo e o conhecimento de si mesmo. A percepção da desagregação do próprio eu acaba com o pouco de estabilidade que lhe restava, e, agora, ele já não se reconhece no mundo que o cerca. O mesmo acontece na poesia na medida em que Baudelaire traz de volta a despersonalização - em lugar da pessoalíssima poesia romântica em que poeta e sujeito poético se confundem - e tenta afastar o eu empírico do sujeito poético, promovendo um distanciamento entre o poeta e a obra. Sobre isso, Michael Hamburger, em seu *A verdade da poesia* (2007), ressalta que “o eu de um poeta era o que esse poeta escolhia fazer dele, sua identidade devendo ser encontrada apenas nos corpos que ele escolhia ocupar” (p.74). Assim, o que Keats, em uma carta de 27 de outubro de 1818 a Richard Woodhouse, chamou de “camelion poet” (p., 2014), ou seja, poetas que nutrem um caráter camaleônico, transformando-se teatralmente a cada momento, estende-se também aos homens modernos de modo geral, que se tornam instáveis como a própria modernidade, perdendo-se de suas identidades e adotando permanentemente o jogo da encenação.

O grande exemplo dessa multiplicidade do Eu na poesia é, sem dúvida, Fernando Pessoa. Integrante da geração do *Orpheu*, o poeta apresenta claramente em sua obra a união de tradição e vanguarda, muito característica do modernismo português. Isso porque, apesar de Portugal ter sentido tardiamente os efeitos da modernização, a alma cosmopolita de seus grandes poetas recebeu influências de toda a Europa. Por meio da heteronímia, Pessoa representa a crise fragmentária

dos indivíduos que enfrentam a modernidade, mas também, e principalmente, o jogo dramático da sociedade moderna, já que cada heterônimo configura uma personalidade, uma máscara, anulando-se a possibilidade de deduzir uma face única e verdadeira e, por fim, perdendo-se definitivamente essa unidade. Sobre isso, Leyla Perrone-Moisés, em seu livro *Fernando Pessoa – alguém do eu, além do outro* (2001), afirma:

Quando aquele que empreendeu contornar-se a si mesmo, pelo desvio da linguagem, tenta voltar para casa, a fim de desfazer a farsa, encontra vazio o lugar onde, em princípio, alguém devia estar. Nesse percurso, o sujeito perdeu-se.

A heteronímia nascera como aspiração ao universal, como esperança da Unidade [...] Ela desemboca, não na totalidade, mas no esfacelamento (p. 29).

Cada heterônimo é moderno à sua maneira, mas o mais tipicamente moderno é certamente Álvaro de Campos. Isso porque ele é o único dentre os três maiores heterônimos do poeta que se encontra na cidade, em meio à urbanização e em contato direto com a grande consequência da modernidade em seu tempo: a modernização. Analisada como a expressão de um homem essencialmente moderno, sua obra muda a cada momento, principalmente na forma de expressão – alterna o olhar para si mesmo com o olhar para o mundo, assim como vai de um estado completamente decadentista a uma expressão supostamente futurista, retornando ao cansaço e ao tédio para, em seguida, portar-se de modo reflexivo e metafísico, retornando a uma postura exaltada... Enfim, não há uma regularidade em seu comportamento. Entretanto, à parte a instabilidade de suas emoções mais circunstanciais e volúveis, permanece em sua essência, nas entrelinhas de cada verso, o espírito decadente característico do homem moderno que se sente deslocado do mundo, principalmente por conta do tormento do pensar.

A crítica pessoana, no entanto, costuma dividir a obra do heterônimo em fases. Teresa Rita Lopes, por exemplo, identifica quatro

momentos na obra de Álvaro de Campos, que ela denomina “Poeta decadente”, “Engenheiro Sensacionista”, “Engenheiro Metafísico” e “Engenheiro Aposentado”. A princípio, o presente trabalho pretendia basear-se nesta última organização e analisar de que modo as imagens da modernidade modificavam-se na medida em que o sujeito poético vivenciava a experiência moderna e modificava-se com ela. Entretanto, no decorrer dos estudos e das leituras, consideramos preferível abandonar tais classificações e olhar para a poética do engenheiro como um todo muito heterogêneo e inconstante. Isso porque se percebeu que sua poética sofre, sim, modificações, mas muito mais frequentes do que a organização em fases pode expressar. Como a modernidade e o homem moderno, Campos e sua obra modificam-se a cada momento, principalmente no que diz respeito às formas de expressão.

Às transformações ocasionadas pela modernização e à nova realidade moderna, houve dois tipos de reações: a dos adesistas, que enxergaram na modernização um milagre capaz de revolucionar a vida de todos, solucionando todos os problemas dos homens; e a postura exatamente inversa, que, ao perceber a distorção de valores trazida por tais mudanças, rejeitou severamente esse novo mundo moderno do capitalismo utilitarista burguês, caracterizado pela divisão social do trabalho, pela alienação social, pela exploração e exclusão das forças produtivas, enfim, pela desumanização. Uma primeira leitura da trajetória poética de Álvaro de Campos pode nos dar a impressão de que ela segue um caminho exato e passa primeiramente pela adesão e, em um segundo momento, pela reflexão mais profunda e consequente rejeição da modernidade. Entretanto, a hipótese deste trabalho é justamente a de que esse caminho não é tão linear quanto parece, mas, sim, de que as “faces” que caracterizam essa poética se apresentam conflituosas entre si. Isso porque a face que apresenta exagerada exaltação futurista, de que fazem parte poemas como “Ode Triunfal” e “Ode Marítima”, por exemplo, já se mostra também muito crítica com relação à modernidade, trazendo, de

certa forma encobertos pelas efusivas onomatopeias dos sons das máquinas, os aspectos obscuros dessa sociedade e constituindo, na verdade, a visão inevitavelmente dialética da experiência moderna. Do mesmo modo, poemas como “Grandes são os desertos, e tudo é deserto”, ou “Canção à inglesa”, em que o sujeito poético¹, já soterrado pelo desencantamento do mundo, simplesmente abdica de tudo, também ainda contam com o resíduo difuso de exaltação, não da modernização, mas da modernidade de modo muito mais geral, como uma experiência humana, exaltação agora discreta e refutada, mas presente, por exemplo, na forma como, mesmo sem querer, o sujeito poético continua a “sentir tudo de todas as maneiras” (CAMPOS, 2007, p.173), uma forma ainda nostalgicamente baudelaireana de viver a experiência da modernidade.

Assim, procuraremos mostrar como esse processo poético incorporou o caráter instável e tensivo da própria experiência moderna por meio da análise das seguintes representações: 1. Da relação entre sujeito poético e cidade moderna, buscando entender as visões que o sujeito possui de si mesmo e como elas interferem na relação que mantém com a modernização e com a urbanização, relação essa que será percebida a partir das análises das imagens que essa poética cria da cidade, do progresso e da ciência, atentando para os momentos em que as imagens do eu se impõem às da cidade, assim como para os momentos em que acontece o inverso; 2. Da relação entre sujeito poético e os outros

¹ A poesia moderna é caracterizada, justamente, pela autoconsciência crítica e pela autorreflexividade, que colocam em jogo a percepção acerca não só do lugar do poeta diante do mundo, mas também dos limites, possibilidades, impasses e aporias da linguagem poética em situar o sujeito em relação a si mesmo, ao mundo e a sua própria obra. Diante disso, a antiga noção de eu-lírico torna-se insuficiente, já que esta sugere apenas uma voz que registra a própria percepção subjetiva do mundo, mas que não se coloca, ou simula colocar-se, de fato, como uma voz crítica diante de si mesma e de seu lugar no mundo e no interior da própria obra. Desse modo, o sujeito poético denota a ideia de uma autoconsciência crítica, de si mesma, da linguagem e da obra, que se manifesta como autoconsciência no interior da linguagem e da criação poética.

homens modernos, na medida em que se faz fundamental a compreensão dos elementos que os aproximam e dos que os distanciam ao longo das mudanças dessa poética.

O primeiro e o segundo capítulos, desse modo, serão pensados de modo a dar embasamento às análises, que ocuparão a terceira parte. O primeiro capítulo contará com uma discussão em torno da modernidade e da poesia moderna. Começaremos tratando das origens do adjetivo “moderno”, explicando seu contexto de surgimento e a forma como ele, assim como a palavra “modernidade”, foi acumulando significações na medida em que a experiência histórica que denomina progredia. Nesse sentido, abordaremos os momentos das transformações mais notáveis da era moderna e de que forma o mundo, o homem e todas as suas atividades foram afetados por elas. Sendo um dos iniciadores da poesia moderna, Baudelaire e sua poética serão brevemente comentados, na intenção de mostrar seus desdobramentos, tanto em seus sucessores imediatos, Rimbaud e Mallarmé, como em poetas modernos do século XX, como Rainer Maria Rilke e Fernando Pessoa, por exemplo. Por fim, ainda no capítulo 1, mostraremos como a poesia moderna foi distanciando-se da visão dialética de Baudelaire rumo a uma perspectiva fragmentária, anti-dialética e desencantada do mundo, mostrando os contextos e as possíveis razões para esse direcionamento.

No segundo capítulo, trataremos do modernismo português especificamente e, para isso, começaremos olhando para Portugal no século XIX e mostrando que, apesar de não vivenciar a modernidade como os países mais avançados da Europa e de fazer ainda uma literatura muito ligada à tradição romântica, poetas como Cesário Verde e, posteriormente, Camilo Pessanha diferenciaram-se da maioria, rompendo as amarras com a tradição e, assim, abrindo caminho para os poetas do século XX. Seguiremos, então, com alguns aspectos da geração de *Orpheu*, em que nasceu Álvaro de Campos, mostrando o que essa geração guardou de seus precursores decadentistas e o que incorporou

dos movimentos de vanguarda, fusão que caracteriza a poesia modernista portuguesa. Fechando o capítulo 2, comentaremos elementos da poesia de Campos, assim como o olhar da crítica para esse heterônimo, importantes para a compreensão de nosso ponto de vista nas análises.

O terceiro capítulo conterà as análises, que, como já dito, serão feitas a partir de dois pares dialéticos: o eu e a cidade e o eu e os outros. Serão analisados os poemas “Tão pouco heráldica a vida!”; “Viagem”; “Dois excertos de odes”; “Ode Triunfal”; “ó ter deveres, que prolixa coisa!”; “Saudação a Walt Whitman”; “Tabacaria”; “Lisbon Revisited (1923)” e “Lisboa com suas casas”; para compreendermos a posicionamento do sujeito com relação à cidade e aos inventos da modernização; e o primeiro soneto de “Barrow-on-Furness”; “Poema em linha recta”; “Ode Triunfal”; “Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da baixa”, “Ai, Margarida”; “Bem sei que tudo é natural”; “A alma humana é porca como um ânus”; “Ai, Margarida”, “Os emigrados”, “Não: devagar”, “Tabacaria” e “Quem somos nós? Navios que passam um pelo outro na noite” para entender a natureza da relação do eu poético com os outros homens.

A escolha do *corpus* foi feita levando-se em consideração que esses poemas representam com clareza o que o presente trabalho pretende analisar. Todos mostram a consciência que Álvaro de Campos tem de si mesmo, além de sua relação direta com a Lisboa moderna que surgia e com os outros homens, seus contemporâneos, que vinham se modificando de dentro para fora na medida em que a modernização chegava a eles. Os poemas, enfim, formam um todo muito heterogêneo e muito pouco coerente, que transmitem os aspectos centrais do espírito tipicamente moderno desse heterônimo.

1. A modernidade e a poesia moderna

Inicialmente relacionado simplesmente à ideia de um novo tempo, o conceito de modernidade foi ganhando densidade à medida que o mundo se transformava. A partir das Revoluções Industriais, por exemplo, a palavra ganhou o aspecto dialético da experiência moderna que pressupõe a modernização e suas consequências sociais, econômicas, políticas e culturais. Desse momento em diante, a rapidez dos acontecimentos e das mudanças ocasionou, além do desenvolvimento tecnológico, o desenvolvimento reflexivo de uma minoria de pensadores e artistas que não se deixaram alienar pela cultura de racionalização instrumental e alienação produtora que se impunha à maioria dos homens. Desse modo, primeiramente com Baudelaire, a poesia passou a representar essa tensão moderna: fascínio *versus* negatividade, desenvolvimento industrial *versus* retrocesso humano. Assim, à medida que o mundo se racionalizava, a arte pendia mais fortemente para a visão negativa da modernização, abandonando a dialética e afogando-se em um enorme desencantamento diante desse mundo racionalizado, característico da poesia do século XX.

1.1. Origens

Muito cedo para ser pensada, a palavra *modernus* aguarda toda a Antiguidade Clássica para surgir apenas na Idade Média Cristã. Afinal, o homem não sentiu, durante a vivência da Antiguidade, a necessidade de uma palavra que indicasse novos tempos, pois eles ainda não existiam e não havia, de forma clara e objetiva, a noção de tempos passados com os quais estabelecer contrastes. É por isso que o termo ganha vida apenas após muitos séculos de história e muitas transformações pelas quais o mundo e a mentalidade dos homens passaram. E é nesse sentido que Mattei Calinescu (1999) fala da modernidade quase automaticamente associada à ideia de “tempo irrepetível”. Isso porque a ideia de modernidade, como um novo tempo, como uma ruptura em relação a um

modo de vida anterior, não seria possível dentro de uma concepção de tempo cíclico. Essa concepção entende o tempo como recorrente e, assim, feito de ciclos que se repetem, em que nenhuma mudança, por maior que seja, constitui um marco, um passo adiante na história do qual realmente não se pode retornar. O aspecto fundamental da modernidade é o “novo”, e nada é verdadeiramente novo na medida em que se acredita em uma noção de tempo repetível. Por essa razão, Calinescu afirma que a ideia de modernidade só poderia ter sido concebida dentro da consciência de “tempo histórico, linear e irreversível, fluindo irresistivelmente para diante” (p. 25).

No período de transição para a Idade Média, a Igreja Católica, como a única instituição que não se desintegrou com a queda do Império Romano do Ocidente, praticamente construiu uma nova mentalidade para os tempos que começavam e, assim, a filosofia, as artes e a ciência passaram a girar em torno da ideologia judaico-cristã. Desse modo, o mundo se viu, pela primeira vez, na necessidade de um termo que indicasse o que estavam vivenciando em contraste com os tempos passados. Na poesia do século XII, conforme Mattei Calinescu (1999) mostra, por meio de relatos de Curtius, já havia

Duas facções hostis: os discípulos da poesia antiga de orientação humanista, e os *moderni*. Os últimos...representam uma “nova” poética. Eles são mestres de um estilo virtuoso formado na prática da dialética, e por isso consideram-se superiores aos ‘antigos’ (CURTIUS Apud CALINESCU, 1999, p. 27).

*Modernus*² passa, assim, a contrastar com *antiquus*, e o novo termo vem avançando na história, ao longo dos séculos, sempre

² Essa discussão em torno do percurso histórico do conceito de moderno e de modernidade pode ser mais detidamente apreendida a partir da leitura de *Tradição literária e consciência atual da modernidade*, de Hans Robert Jauss, 1996.

expressando o caráter atual, o “novo” de cada tempo que se inicia. De seu surgimento no início da Idade Média, a palavra chega ao Renascimento, representando, então, novas e ainda mais atuais ideias – por exemplo, o antropocentrismo e o racionalismo, em oposição ao teocentrismo medieval - e fazendo com que a Idade Média passe então a ser também considerada *antiquus*. Nessa transição, o termo parece representar mudanças ainda mais agudas, principalmente na medida em que o Renascimento significa uma grande ruptura com relação à consciência do tempo na Idade Média. Como nos recorda Calinescu, além da concepção medieval do tempo ser essencialmente teológica, centrada na idéia do tempo que conduz à eternidade, ao paraíso cristão, seu caráter mal definido também se deve ao fato de que a invenção do relógio situa-se apenas em meados do século XII, sendo, desse modo, a partir desse momento que se inicia o desenvolvimento de uma consciência do tempo prático.

Calinescu demonstra, dessa forma, que a divisão da história ocidental em três eras – Antiguidade Clássica, Idade Média e Modernidade - foi feita no Renascimento. Entretanto, a história segue em frente, o homem e o mundo continuam se transformando e ampliando os horizontes e sentidos do conceito de modernidade. A Idade Moderna inicia-se no século XVI, com o Renascimento, mas a ideia de modernidade como um novo tempo continua e, assim, o conceito chega à era das Revoluções Industriais. Gumbrecht (1999) acompanha o trajeto do conceito e chama de “Modernidade Epistemológica” a esse momento que principia no século XVIII, mas que irá se desenvolver potencialmente ao longo do século XIX, sobretudo da sua segunda metade. Percebe-se, então, uma grande mudança na forma como os homens encaram e vivenciam o mundo, a rapidez das transformações nessa realidade de

industrialização possibilita que o homem perceba melhor a realidade que o circunda e tome consciência de seu papel de sujeito agente nela.

O teórico explica que “o que se manifestou no clima epistemológico da década de 1890, na Europa, foi efeito de um longo processo que culminou no colapso do paradigma sujeito/objeto como padrão básico para a produção de conhecimento” (1999, p. 161). Isso porque, na medida em que o sujeito deixa de observar o mundo de uma posição excêntrica, passa a entender-se como parte desse mundo e enxerga a si mesmo e aos outros indivíduos como sujeitos agentes dessa realidade. O mundo dos objetos, do qual se acreditava poder extrair sentidos estáveis, passa a ser alvo de diferentes atribuições de sentidos, provenientes dos inúmeros pontos de vista que esses sujeitos expressam e que também os constituem. Sobre isso, Gumbrecht explica:

Com o desaparecimento da bem equilibrada bipolaridade entre sujeito e objeto, o mundo dos objetos deixou de ser experienciado como um mundo universalmente legível; e, com o mundo dos objetos deixando de ser “dado” como um mundo de signos, abriu-se um espaço para experimentos intelectuais e artísticos que podem ser chamados metaforicamente de “desregulação do signo” (1999, p. 162).

A “desregulação do signo” encontra-se, assim, diretamente relacionada ao fato de que, a partir do momento em que os homens integram conscientemente essa realidade, cada indivíduo vivencia uma experiência própria, derivada da relação entre sua subjetividade e o mundo. A singularidade de cada experiência faz com que inúmeras e distintas manifestações e interpretações surjam e dá origem ao que Foucault chama, em seu livro *As palavras e as coisas* (1995), de crise da representabilidade. Essa enorme variação representativa, caracterizada pela ausência de uma unidade, de um padrão estético, e pelo fato de nenhuma dessas múltiplas representações pretender-se mais ou menos

adequada que as demais, colabora com e intensifica a instabilidade, a inquietude e a incompreensibilidade da vida moderna.

Nota-se que, mais uma vez, o conceito de modernidade representa mudanças fundamentais, configurando realmente uma ruptura com os tempos anteriores ao industrialismo. A modernização transformou a paisagem e o modo de vida, antes predominantemente agrário, por meio da urbanização, mas, principalmente, processou uma mudança no interior dos homens, que desenvolveram muito sua consciência do mundo e adquiriram uma inédita visão de si mesmos. A arte, como uma atividade humana completamente ligada aos processos de apreensão do mundo, sofre diretamente as fortes influências da modernização, afinal, assimila, em sua criação, todo o caráter reflexivo que agora impera no indivíduo. Essa consciência do mundo e de si mesmo impede que poetas e pensadores sejam absorvidos pela realidade alienante da modernização, afinal, ao refletir sobre a modernidade, eles alcançam uma visão ampla dela, que abrange seus encantos, mas também seus perigos e retrocessos. A arte essencialmente moderna ganha, assim, um caráter conscientizador, a autoconsciência leva-a a olhar para si mesma, não só em seus aspectos formais, mas com relação ao seu papel no mundo, voltando-se para ele e para os homens e pensando-os criticamente.

1.2. A modernidade crítica de Charles Baudelaire

A obra de Charles Baudelaire é fundamental para entender a natureza crítica da poesia moderna, afinal, em termos de linguagem, reflexão, pensamento e imagem, o poeta francês inaugura essa poesia. Sendo um dos primeiros artistas a usar a palavra “modernidade”, ele o faz para expressar a capacidade do artista moderno de ver com fascínio a dupla face das grandes cidades: a beleza e a decadência. Entretanto, falar das “grandes cidades” envolve muito mais do que enxergar os contrastes óbvios entre as iluminadas e grandiosas fachadas dos bairros burgueses e a miséria dos subúrbios habitados pelos operários. As

grandes cidades representam os ideais da era industrial, e o contraste entre suas fachadas é apenas o reflexo do contraste fundamental da experiência moderna: a simultaneidade entre desenvolvimento científico e retrocesso humano, tendo em vista que o mundo desenvolve-se técnica e cientificamente, mas a consciência humana aliena-se no processo, perdendo certezas e mostrando-se incapaz de situar-se diante das grandes mudanças que se assinalam no mundo, mas que não podem ser imediatamente compreendidas e assimiladas pelo homem. A palavra tem, então, desde seu nascimento, o intuito de designar uma experiência contraditória, mostrando, já em suas origens, a necessidade de olhá-la dialeticamente. Essa mesma contradição fundamental foi assinalada por Karl Marx, que chama a atenção para o contraste entre o progresso e a decadência como um aspecto inato ao desenvolvimento da vida moderna:

Em nossos dias, tudo parece estar impregnado de seu contrário. O maquinário, dotado do maravilhoso poder de amenizar e aperfeiçoar o trabalho humano, só faz, como se observa, sacrificá-lo e sobrecarregá-lo. As mais avançadas fontes de saúde, graças a uma misteriosa distorção, tornaram-se fontes de penúria. As conquistas da arte parecem ter sido conseguidas com a perda do caráter. Na mesma instância em que a humanidade domina a natureza, o homem parece escravizar-se a outros homens ou à sua própria infâmia. Até a pura luz da ciência parece incapaz de brilhar se não no escuro pano de fundo da ignorância (MARX Apud BERMAN, 2007, p. 29).

Assim, todo o avanço decorrente da modernização, todo o progresso tecnológico, vem acompanhado e, de certo modo, distorcido pelo retrocesso humano dessa sociedade, já que o mundo material se desenvolve sem que a consciência seja capaz de acompanhar a profundidade e a dimensão dessas mudanças e transformações. Isso porque o desenvolvimento científico conseguido pelo homem gera a oportunidade de melhorar a vida e de proporcionar crescimento para todos; contudo, ao ver, na industrialização e na exploração dos operários, chances de lucro e de crescimento desenfreado, o burguês se esquece

dos valores humanos e passa a enxergar os seus iguais simplesmente como instrumentos geradores de lucro. Assim, todas as melhorias e oportunidades de crescimento ficam restritas à classe burguesa, enquanto a maioria tem a vida urbana como uma vida de miséria e exploração, em condições muito piores do que as que conheciam no campo.

Baudelaire, assim como Marx, vivenciou a modernidade desde seu início, enxergando-se dentro dessa experiência e compreendendo suas contradições e a dupla sensação que elas proporcionavam: a negatividade e o fascínio. Entretanto, mais do que isso, Baudelaire conseguiu alcançar o mais completo entendimento de seus conflitos, pois, assim como a modernidade, viveu a contradição como parte de sua natureza. Sobre isso, Michael Hamburger afirma:

Quase desde o princípio, Baudelaire foi considerado progressista e reacionário, original e banal, clássico e moderno, cristão, satanista e materialista, artista consumado e mau escritor, moralista rigoroso e homem incapaz de sinceridade. A maior parte das divergências fundamentais com respeito às atitudes e às intenções de Baudelaire se devem a suas próprias contradições; e ele estava bem consciente dessas contradições, a ponto de fazer uma defesa geral “do direito em que todos estamos interessados – o direito de contradizer-se”. A verdade que encerra a obra de Baudelaire não pode ser extraída dessa ou daquela confissão, nem de tal ou qual verso evidente, mas apenas das tensões, para as quais a chave mais segura são suas contradições (2007, p. 13).

Desse modo, Baudelaire guarda em si mesmo a natureza contraditória e instável da vida moderna, sua existência carrega dilemas fundamentais e ele se constitui como um típico homem moderno, que vivenciou integralmente essa experiência. O poeta pensou essa realidade em sua poesia, que tem a metrópole parisiense como cenário e a vida moderna como tema. Com relação à paisagem da experiência moderna, Marshall Berman descreve:

Trata-se de uma paisagem de engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais;

prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras consequências para o ser humano; jornais diários, telégrafos, telefones e outros instrumentos de *media*, que se comunicam em escala cada vez maior; Estados nacionais cada vez mais fortes e conglomerados multinacionais de capital; movimentos sociais de massa, que lutam contra essas modernizações de cima para baixo, contando só com seus meios de modernização de baixo para cima; um mercado mundial que tudo abarca, em crescente expansão, capaz de um estarrecedor desperdício e devastação, capaz de tudo exceto solidez e estabilidade (2007, p. 28).

A paisagem apresenta a principal característica da cidade moderna: a convivência do desenvolvimento com o descompasso da consciência que o vivencia, do fascínio e do horror. Mas até a degradação e a obscuridade, pelo seu caráter misterioso, despertam a curiosidade e parecem envoltos do encantamento que paira no ar da vida moderna, como indica Baudelaire, em seu poema “As velhinhas”: “No enrugado perfil das velhas capitais,/ Onde até mesmo o horror se enfeita de esplendores” (2006, p. 311). O poema todo apresenta, a partir da imagem das velhinhas, os abismais contrastes da modernidade, presentes em todos os seres e elementos que a compõem. Descritas pelo sujeito poético como “seres decrepitos, sutis e encantadores”, destaca-se ainda a discrepância entre a aparência luzente e divina de seus olhos e todas as lágrimas já derrubadas, pela pátria, pelo esposo ou pelo filho, que formariam um rio de pranto. Esses olhos cortam o “ébrio cenário de Paris ao meio”, percorrendo os jardins e os bairros agitados e completando a paisagem de dessemelhanças da capital.

Percebe-se, assim, que, apesar de não apresentar a cidade moderna diretamente, sua poesia tem as ruas e a multidão que percorre essa cidade como objeto central de seus poemas: “Em Baudelaire, a massa é de tal forma intrínseca que em vão buscamos nele a sua descrição” (BENJAMIN, 1994, p. 116). Não há descrições, mas sua presença é nítida, como no poema “A uma passante”:

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua dor suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste.
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!
(BAUDELAIRE, 2006, p. 319)

A vida urbana está toda no poema, já no “frenético alarido” do primeiro verso. Sem a multidão, não haveria a passante e, sem a passante, a multidão não seria notada pelo poeta. As imagens apresentam uma dependência mútua. A multidão está no movimento ininterrupto dessa mulher que “passou”, arrastada, e na pergunta: “Não mais hei de te ver senão na eternidade?”, que a passante, já longe, nunca responderá, mas para a qual a própria multidão, o ritmo da vida moderna, acaba por mostrar a resposta ao sujeito poético: “Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez! / Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste”. O poema apresenta, ainda, os contrastes e os sentimentos ambíguos do homem moderno, que bebe, no olhar da passante, “A doçura que envolve e o prazer que assassina”. Benjamin ressalta que “a visão que fascina o habitante da cidade grande – longe de ele ter na multidão apenas uma rival, apenas um elemento hostil -, lhe é trazida pela própria multidão” (1994, p. 118). É verdade que o homem não a tem *apenas* como elemento hostil, mas também a tem desse modo. A multidão traz o fascínio, mas, da mesma forma, o arrasta para longe, e a imagem do dinamismo é também a imagem da instabilidade da experiência moderna,

de “todas as novas relações [que] se tornam antiquadas antes que cheguem a se ossificar” (BERMAN, 2007, p. 31).

Apesar da impressão de que todas essas transformações já foram absorvidas pelo homem, de que ele se acostumou facilmente à vida moderna, a verdade é que a modernização avança e as mudanças progredem em um ritmo acelerado demais para sua adaptação, não lhe deixando tempo para digerir tudo isso. Apesar de a modernidade se impor ao indivíduo, dentro dele, o viver moderno ainda convive com a lembrança “do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro” (BERMAN, 2007, p. 26). Berman explica que é essa dicotomia que origina as ideias de modernismo e modernização. O homem, apesar de não ser apenas objeto, mas também sujeito da modernização, não pode apagar e substituir completamente, e na rapidez com que o progresso avança, as ideias e a forma de viver que cultivava antes de conhecer esse mundo modernizado. Na medida em que mundo e homem não se modernizam no mesmo ritmo, percebe-se a necessidade de expressar a reação do homem ao processo de modernização pelo qual o mundo e também ele estão passando. Desse modo, modernização e modernismo passaram a ser vistos como dois compartimentos distintos, sendo o primeiro relacionado à economia e à política, e o segundo à arte e à sensibilidade. Entretanto, Berman explica, a partir de Marx, que a modernidade se constitui, na verdade, como um todo coerente, uma “unidade de vida e experiência, que envolve a política e a psicologia, a indústria e a espiritualidade, as classes dominantes e as classes operárias” (2007, p. 110).

Assim também é vista e representada a experiência moderna por Baudelaire. Todos esses “antônimos” citados por Berman se misturam em sua poesia de modo a não ser possível concebê-los separadamente. Sendo sua literatura em si mesma uma experiência moderna, o poeta e crítico francês passa longe de se restringir à sensibilidade, esperada na poesia romântica, por exemplo. A própria visão dialética a partir da qual

compõe sua obra mostra os aspectos crítico e reflexivo característicos da arte moderna, pressupondo, portanto, um olhar abrangente para a modernidade, que abarque essa experiência como o “todo coerente” que é.

Tanto em sua poesia, quanto em sua prosa, compõe uma galeria com todos os tipos de indivíduos da sociedade moderna e distancia-se muito da restrita e romântica relação entre a arte e a sensibilidade. Em obras como o “Salão de 1846” e “Meu Coração a nu”, por exemplo, direciona-se diretamente à figura do burguês, dividindo-se entre a adulação e a crítica irônica. Textos como o prefácio do seu “Salão de 1846”, em que faz a ambígua dedicatória “Aos burgueses”, causam até hoje muito polêmica, sendo constantemente lidos de forma engessada. No caso desse prefácio, por exemplo, a crítica tende a interpretá-lo ou como um texto completamente irônico, em que Baudelaire apenas ridiculariza os burgueses de todas as formas possíveis, ou como uma dedicatória sincera, fazendo com que o texto pareça, então, uma adulação excessiva, completamente incoerente com a maneira como o poeta olha e representa a modernidade. Baudelaire reconhece o engajamento da classe burguesa no desenvolvimento científico e no progresso civilizatório ocidental, racionalizado, técnico e desenvolvimentista, entretanto, nada inocente, o poeta tem plena consciência do caráter desumano dos meios utilizados para alcançar tal progresso e das condições em que vive o povo, ou seja, do preço - que a própria burguesia não paga, mas que obriga os demais a pagarem - para que o progresso seja possível. Assim, trechos como “Vós sois a maioria – número e inteligência; - portanto, sois a força – que é a justiça” (BAUDELAIRE, 1995, p. 671), se lidos a sério, sem a pressuposição de qualquer ironia por parte do autor, chocam-se fortemente com, por exemplo, seu poema em prosa “Os olhos dos pobres”, em que o enorme contraste entre o casal burguês e a família de indigentes e a reação desumana e alienada da personagem, ao ver a miséria se aproximar de

sua realidade encastelada, mostram claramente a consciência do autor de que a sociedade moderna estava extremamente distante de qualquer justiça.

Sua poesia se constrói de forma dialética na medida em que o poeta coloca, em contraste direto com a vida confortável e ociosa do *flâneur*, as figuras do operário oprimido, do conspirador, do ladrão, das prostitutas, enfim, dos personagens da face obscura da vida moderna. Mas, mais do que isso, apresenta duas esferas da natureza humana de modo geral: a dignidade e a obscuridade presentes tanto dentro do ladrão, como dentro do *flâneur*, fazendo com que as ambiguidades internas de cada indivíduo e a suscetibilidade de todos às seduições que a modernidade apresenta afluam poeticamente. Marcel Raymond, em seu livro *De Baudelaire ao surrealismo* (1997), ressalta o fato de o poeta “romper com uma moral e uma psicologia convencionais [...], cujas primeiras consequências saberá explorar em sua poesia, a estreita relação entre o físico e o espiritual”, o “profundo sentimento das relações por muito tempo insuspeitas entre o mais elevado e o mais baixo, entre as exigências do inconsciente e as aspirações superiores” (p. 16). Tudo isso está contido, por exemplo, em seu poema “Crepúsculo vespertino”, em que representa o caráter miserável e obscuro da vida moderna após o momento em que “qual grande alcova o céu se fecha lentamente/ E em besta fera torna-se o homem impaciente”:

Através dos clarões que o vendaval flagela
O Meretrício brilha ao longo das calçadas;
Qual formigueiro ele franqueia mil entradas;
Por toda parte engendra uma invisível trilha,
Assim como inimigo apronta uma armadilha;
Pela cidade imunda e hostil se movimenta
Como um verme que ao Homem furta o que o sustenta.
(BAUDELAIRE, 2006, p. 325)

A estrofe mostra o aspecto da cidade e do homem após escurecer, a limpa e desenvolvida cidade aparece agora “imunda e hostil”, consumindo o homem “como um verme” que furta seu sustento. O

homem, por sua vez, tem à mostra suas fraquezas, as “exigências do inconsciente”, de que fala Raymond. O poema revela o movimento nos teatros e nas orquestras, mas também nos lotados meretrícios, nas roletas de jogo, nos hospitais. A ironia empenha-se em dissimular a naturalidade que esse modo de vida ganhou, mesmo nos aspectos mais controversos:

E os ladrões, que perdão ou trégua alguma têm
Começam cedo a trabalhar, eles também,
Forçando docemente o trinco e a fechadura
Para que a vida não lhes seja assim tão dura.
(BAUDELAIRE, 2006, p. 325)

Tanto os ladrões, quanto os operários, conspiradores e prostitutas têm seu lugar na sociedade moderna, todos mostram mais abertamente, na sociedade urbanizada, sua presença e seu ofício, afinal, a vida urbana coloca todos nas ruas. A poesia moderna, assim, crítica e reflexiva com relação ao mundo e aos papéis do homem na nova sociedade, pensa e inclui todos esses tipos na obra, fazendo deles, pela primeira vez, matéria poética. Isso fica claro quando Baudelaire explica seu ideal de beleza em seu livro de crítica *O pintor da vida moderna* (2010):

O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é muito difícil de ser determinada, e de um elemento relativo, circunstancial, que será – como preferirem: um a cada vez ou todos ao mesmo tempo – a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como que a envoltura deleitável, provocante, apetitosa do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, imperceptível, pouco adequado e pouco apropriado à natureza humana (p. 17)

Flexível e muito coerente, porque, sendo metade do belo o efêmero, cada época possui seu próprio conceito de beleza, adequado à mentalidade e aos hábitos de então. A partir disso, a modernidade como um todo faz parte da ideia de beleza do século XIX: a negatividade, o fascínio e até mesmo o fascínio pela própria negatividade, o estranho

encantamento que o obscuro e o incerto dessa realidade podem despertar. Tudo isso colabora para a criação do que Hugo Friedrich (1991) chamou de “estética do feio”. Sobre a poética de Baudelaire, Friedrich destaca:

Seus objetos já não suportavam o conceito de beleza antigo. Baudelaire serve-se de recursos equívocos, paradoxais, para dotar a beleza de um encanto agressivo, do “aroma do surpreendente”. Para que esta seja protegida do banal e provoque o gosto banal, deve ser bizarra. “Puro e bizarro” diz uma de suas definições de belo. Mas ele também desejou sinceramente a feiúra como equivalente do novo mistério a penetrar-se, como o ponto de ruptura para a ascensão à idealidade (p. 44).

A poesia, vista pelos ideais clássicos como lugar de beleza e perfeição, na modernidade passa a ser, também, um lugar de reflexão. O “aroma do surpreendente” e o “mistério a penetrar-se” não dizem respeito apenas às radicais transformações da arte, mas à própria experiência pela qual o mundo está passando e com a qual não para de surpreender-se, a modernidade. Como atividade crítica, então, ela tem como objetivo chamar a atenção do leitor para essa realidade, chocar, estarrecer e, para isso, Baudelaire insere o não usual, o feio e o grotesco³. Afinal, tudo isso configura o, até então, não dito na poesia e o novo causaria o choque e chamaria a atenção desejada. Exemplo da presença desse conteúdo anti-poético na obra de Baudelaire é seu poema “Uma Carniça”. O título já seria inconcebível a um poeta clássico, e o poema realmente o explora e desenvolve, criando imagens repulsivas. Logo na primeira estrofe, coloca-se o contraste entre a lembrança de um passeio romântico de um casal

³ Muniz Sodré, em seu livro *O império do grotesco* (2002), distingue o feio do grotesco e explica: “se retiramos do belo um traço positivo que o constitui como tal (por exemplo, a proporção ou a harmonia), não produzimos imediatamente o feio. Esta última qualidade tem seu modo específico de ser, requer uma produção particular, que não é o puro negativo do belo. Assim, um objeto pode causar repulsa ou estranhamento do gosto e não ser necessariamente feio. [...] Com efeito, não se trata aí do mero feio, mas do grotesco, um tipo de criação que às vezes se confunde com as manifestações fantasiosas da imaginação e que quase sempre nos faz rir”(p. 19).

em uma “manhã radiante” e o objeto com o qual os amantes se deparam: a carniça. A partir de então, começa uma descrição detalhada do corpo que compõe imagens repugnantes:

Zumbiam moscas sobre o ventre e, em alvoroço,
Dali saíam negros bandos
De larvas, a escorrer como um líquido grosso
Por entre esses trapos nefandos (BAUDELAIRE, 2006, p. 175).

A crueza da imagem do corpo sem vida, formada por “moscas”, “larvas”, “líquido grosso”, acaba com qualquer visão idealizadora da morte, obrigando a pensar no que realmente fica dos homens, na carne em que consistem e, sendo assim, no quão sujeitos à decomposição estão. A ideia de beleza que emerge da visão do animal morto, a descrição do fedor, a insistência quase realista pelo pormenor, o encantamento pelo pútrido, tudo isso nasce, antes de tudo, da própria visão do estranho, do incomum, que salta aos olhos na rua e se converte em imagem poética. Ao final do poema, o sujeito choca ainda mais o leitor na medida em que lembra objetivamente sua amada:

- Pois hás de ser como essa coisa apodrecida,
Essa medonha corrupção,
Estrela dos meus olhos, sol de minha vida,
Tu, meu anjo e minha paixão! (BAUDELAIRE, 2006, p. 177).

O poema apresenta, assim, uma completa distorção do que se espera da poesia, sobretudo quando entendida apenas por seu caráter emocional ou afetivo. A começar pela escolha de seu objeto, mas também pela naturalidade com que trata o feio, colocando-o lado a lado com o amor, até então completamente idealizado pela poesia romântica, e misturando, em uma composição irônica, o vocabulário repugnante com os vocativos apaixonados, como “estrela dos meus olhos”, “minha paixão”. Tudo isso obriga o leitor a olhar para o contraste entre idealização e realidade e a enxergar a face negativa do mundo e da vida,

tão pouco pensada e percebida devido ao êxtase que o homem vive na modernização.

A transformação do conceito de belo e a introdução do feio, do grotesco, enfim, do antipoético na poesia moderna desenvolve-se, assim, em comunhão com os novos ideais dessa poesia, que deseja chocar o leitor, levando-o à reflexão. Trata-se de muito mais do que apenas evitar o bom gosto clássico para fazer uma poesia realmente nova, Baudelaire contorna, a partir do antipoético, até mesmo as paisagens românticas, que, apesar de já perturbadoras, ainda mantinham extremo bom gosto. Na medida em que sua poesia emerge das ruas, da cidade, do cotidiano, o feio exerce, em Baudelaire, um papel orgânico, sendo vital em sua obra. Por meio da despersonalização, da reflexão, da crítica, da ironia e do estreito contato com o mundo moderno, portanto, o poeta começa uma lírica totalmente distinta das anteriores, uma tradição que se desdobrará, influenciando poetas até a contemporaneidade. Apesar de sua grande ressonância, seus sucessores seguirão por caminhos distintos, deixando o poeta francês como o único exemplo de uma poesia que vivenciou o mundo moderno dialeticamente e, por isso, em sua completude, percebendo-o como uma encruzilhada, ao passo que os grandes poetas posteriores a perceberão como um beco sem saída.

1.3. Poesia moderna: alguns desdobramentos

Centrado no próprio interior, o poeta romântico tenta encontrar em sua subjetividade a solução para a cisão sofrida entre Eu e mundo, renunciando, como afirma Marcel Raymond, a “um conhecimento que não seja, ao mesmo tempo, um sentimento e um gozo de si mesmo” (1997, p. 14). Assim, na poesia romântica, predominam os sentimentos e os estados de alma à objetividade do tangível, do mundo exterior. Um pouco dessa atitude de imobilizar-se em seu próprio centro, Baudelaire mantém em sua poesia; entretanto, seu tom confessional aparece na representação de sua experiência com o mundo, e não com o próprio Eu,

como acontece com o poeta romântico. Apesar de tudo girar em torno de si mesmo, sua poesia está nas ruas das grandes cidades, em contato com a realidade, da qual o poeta romântico tanto fugia. Baudelaire se dispôs a olhar para a paisagem urbana e, como ressalta Raymond, acabou por reconhecer nela seus próprios conflitos:

Um dos grandes méritos de Baudelaire é o de ter feito da paisagem urbana, das casas, dos quartos e dos “interiores” o objeto de sua contemplação e de ter percebido, até em sua feiúra e seus disparates, analogias secretas com suas próprias contradições. Na multidão, “este vasto deserto de homens”, nas ruas da grande cidade de rostos de pedra e de tijolos, “caminhante solitário” perdido dentro de uma natureza transformada, fabricada, irreconhecível, foi-lhe concedido, primeiramente a ele sem dúvida, entregar-se ao que chama uma “santa prostituição da alma” e elevar-se até o estado de “comunhão universal” em que o sujeito e o objeto se absorvem mutuamente (1997, p. 22).

Diferente da poesia romântica, então – para a qual a realidade exterior pouco importava, haja vista que a vida estava na subjetividade do poeta, única realidade possível - a paisagem, a cidade grande, o mundo moderno, tudo isso também compõe a poesia de Baudelaire. O permitir-se vivenciar essa realidade completamente nova que se apresentava aos olhos de todos foi exatamente o que o fez um poeta tão lúcido com relação ao seu próprio tempo. Possivelmente o único na poesia moderna que não se permitiu um olhar totalizante, fechado, mas, ao contrário, manteve sempre uma visão dialética, que entendia o lado positivo e também o negativo da nova realidade que surgia. Sobre isso, Marshall Berman observa que:

Se prestarmos atenção àquilo que escritores e pensadores do século XX afirmam sobre a modernidade e compararmos àqueles de um século antes, encontraremos um radical achatamento de perspectiva e uma diminuição do espectro imaginativo. Nossos pensadores do século XIX eram simultaneamente entusiastas e inimigos da vida moderna, lutando desesperados contra suas ambigüidades e contradições; sua autoironia e suas tensões íntimas constituíam as

fontes primárias de seu poder criativo. Seus sucessores do século XX resvalaram para longe, na direção de rígidas polarizações e totalizações achatadas. A modernidade ou é vista com um entusiasmo cego e acrítico ou é condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença neo-olímpica; em qualquer caso, é sempre concebida como um monolito fechado, que não pode ser moldado ou transformado pelo homem moderno. Visões abertas da vida moderna foram suplantadas por visões fechadas: Isto e Aquilo substituídos por Isto *ou* Aquilo (2007, p.35).

O que observamos de ambíguo e contrastante nas posições de Baudelaire, então, e que, ao mesmo tempo demonstrava uma vivência dialética e, por isso mesmo, menos problemática e mais integradora com a modernidade, começa a extinguir-se nos poetas que o seguem. Mesmo antes do início do século XX, em poetas como Rimbaud e Mallarmé, por exemplo, é nítida a retirada das ruas e o movimento de virar as costas para a experiência moderna, no intuito sempre de chamar a atenção para todos os seus problemas e nunca para o inegável encantamento que ela também produzia. Berman desenvolve sua reflexão a partir dos futuristas, o extremo oposto da polarização, destacando o exagero com que exaltam a modernização. Basta, afinal, uma leitura do *Manifesto Futurista*, escrito por Filippo Tommaso Marinetti em 1909, para notar a agressividade do tom e o radicalismo das propostas, configurando uma absurda ruptura com os conceitos de arte e poesia como eram pensadas até então. No que diz respeito aos conteúdos, vai muito além da abolição do lirismo, abole qualquer traço de humanidade, fazendo com que a única realidade aceita seja a do aço, do ferro, das máquinas, do motor, enfim, da indústria. Para representar essa obsessão, almejam chamar a atenção a partir de uma linguagem completamente experimental impondo transformações que ultrapassam em muito o até então inovador verso-livre, como a destruição da sintaxe, a abolição do adjetivo e do advérbio e o fim da pontuação, por exemplo.

Tudo isso, entretanto, não teria provocado o enorme alarde que provocou se não configurasse, na verdade, a revelação de uma nova

postura, uma nova forma de ver e encarar a modernidade. Mais importante do que todas as mudanças no tema e na forma da poesia, foi a mudança de tom que os futuristas promoveram, a energia e a agressividade que incutiram no gênero anteriormente caracterizado pela delicadeza e pelo lirismo. Aurora Bernardini destaca, em seu texto “Marinetti e o futurismo” (1980), a importância do Manifesto de Marinetti não tanto pelas ideias que trazia, haja vista elas já se encontrassem em circulação pela Europa, mas, principalmente “pela radical mudança de tom, pela substituição do raciocínio lógico e consequentemente por uma rica e movimentada fabulação, repleta de símbolos, alegorias e incitamento à ação” (p. 11).

Todas as inovações realizadas pelo futurismo, não se pode negar, transformaram e enriqueceram a poesia, deixando seus traços nas poéticas posteriores e abrindo caminho para a continuidade das inovações estéticas que marcaram os movimentos de vanguarda. Entretanto, percebe-se que isso não exclui seus aspectos totalizantes e polarizadores, de que fala Berman. Cego na atitude de exaltar a modernização, glorificando as máquinas e o industrialismo, o movimento futurista acabou por parecer inocente, na medida em que desconsiderou todos os problemas que seguiram o progresso científico-tecnológico e que também constituem a modernidade. Todas as consequências que a modernização trouxe para a sociedade, como a ruptura com aspectos da tradição que garantiam certas relações comunitárias, mesmo que já precárias, a exploração da classe operária e a reificação, por exemplo, foram por ele ignoradas. Mais do que abolir, da poesia, o eu, a subjetividade, aboliram qualquer traço humano e, fazendo uma poesia das máquinas, reservaram-se apenas o progresso e os encantos da experiência moderna. Berman destaca essa parcialidade do movimento ao afirmar que:

Constitui uma verdadeira expansão da sensibilidade humana essa aptidão a experimentar o fenômeno da sublevação política em termos estéticos (musicais, pictóricos). Por outro lado, o que acontece a todas as pessoas que foram tragadas nessas marés? Sua experiência não está registrada na imagem futurista. [...] Em dois anos, dois de seus espíritos mais criativos – o pintor-escultor Umberto Boccioni e o arquiteto Antonio Sant’Elia – seriam mortos pelas máquinas que eles amavam. Os outros sobreviveram para se tornarem instrumentos culturais de Mussolini, pulverizados pela mão negra do futuro.

Os futuristas levaram a celebração da tecnologia moderna a um extremo grotesco e autodestrutivo, garantia de que suas extravagâncias jamais se repetiriam (2007, p. 36-37).

Fica claro, assim, que o movimento ficou muito distante do olhar dialético de Baudelaire para a modernidade. O foco e a exaltação apenas do que ela tinha de positivo revelou uma poesia pouco reflexiva, no limite, acrítica e redutível à noção de propaganda e mera ideologia. Apesar de todas as contradições de Marinetti que Paolo Angeleri, em seu texto “Atualidade e futurismo” (1980), apresenta – “anticlerical, mas religioso; anticlássico, mas acadêmico; indisciplinado, mas militarista; liberal, mas aderindo ao fascismo” (p. 17) -, o crítico explica que

Não se trata aqui de dialética nem de se aprofundar o discurso e atribuir à “contraditoriedade” uma solenidade que não tem. Nem de pensar numa instância do tipo kierkegaardiano, nem, tanto menos, solapar defasagens nietzschianas. Trata-se simplesmente da contraditoriedade superficial do italiano médio, capaz de dizer e desdizer com a mesma naturalidade – e Marinetti e o Futurismo – temos que convir com toda franqueza – não são profundos (p. 17-18).

Seu discurso enérgico, mas superficial e alienado, na medida em que totalizante, tinha tudo realmente para ser apropriado por movimentos políticos como o fascismo, que ambicionava uma massa de seguidores muito exaltados e pouco pensantes. E foi exatamente o que aconteceu nos últimos anos do Futurismo: o envolvimento de seus poetas com a

política ditatorial, especificamente a ligação entre Marinetti e Mussolini, levou ao movimento vanguardista um caráter fortemente conservador, que rompeu justamente com suas ideias de base, destruindo-o por dentro. Inicialmente revolucionário, então, desejoso de chamar a atenção do leitor para novos tempos, para novas possibilidades, através de uma poesia extremamente agressiva e, por isso mesmo, inovadora, o movimento de Marinetti acaba por servir de slogan a um movimento político conservador, manipulador e que passa longe de permitir que a desordem e o caos promovessem, de fato, uma abertura de horizontes, como propunha o *Manifesto Futurista*.

Conhecido por ser o iniciador do verso livre e pela sua poesia cheia de energia, de caráter celebratório, as aproximações entre Walt Whitman e a arte futurista encerram-se nessa semelhança. Muito antes do Futurismo, ainda na segunda metade do século XIX, ele celebra o progresso e comemora a modernização, mas não no sentido técnico e científico como apareceria posteriormente em Marinetti. Whitman o faz como parte de sua celebração do momento presente, da expectativa do futuro, da vida em seus aspectos mais materiais e efêmeros. Vale ressaltar, entretanto, que, apesar do caráter pouco crítico e reflexivo de seus versos, principalmente se comparados com a poesia de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, seu contentamento não se confunde com a ingenuidade da visão totalizante dos futuristas:

Vagando em pensamento sobre o Universo, percebi o
pouco que é regularmente Bom que avança para a
[imortalidade,
E o vasto tudo que é chamado Mal, eu vi acelerar
fundindo-se e se perdendo e fenecendo (WHITMAN,
[2006, p.278).

Os versos deixam claro que o poeta reconhece a “coexistência do bem e do mal”, de que fala Eduardo Lourenço, em seu livro *Poesia e metafísica* (1983), acrescentando que “Whitman é um poeta bem mais complexo do que a sua imagem estereotipada de cantor da energia vital e

da democracia fraternal das relações humanas o deixaria supor” (p. 183), pois

À sua maneira, Whitman possui uma consciência profunda da estrutura *dialéctica* da realidade, da sua complementaridade intrínseca, da sua *contradição* essencial em perpétuo transe de coexistência de contrários, tal como a filosofia de Hegel a havia popularizado, mas sem a obsessão unificante da síntese. Não é um mero optimista beato em êxtase permanente diante dos múltiplos aspectos do real, mas antes um *optimista trágico* que compreendeu um dia o mistério indecifrável da coexistência do bem e do mal, do sol e da chuva dos dias, da luz e das trevas. A sua versão *acumulativa* e enumerativa da realidade [...] é a sua maneira de conciliar o inconciliável, de ostentar perante o Todo aquela “imparcialidade da neve” a que se referirá Pessoa, análoga à divina indiferença de Deus perante a sua Criação. É, em suma, a sua maneira de dizer *sim* à cacofonia maravilhosa do Universo para poder recriar com a sua aceitação hiperbólica, aquela *harmonia invisível*, aquela música de que o seu ser precisa para se sentir *tranquilo*, em paz consigo mesmo e com o mundo (LOURENÇO, 1983, p. 184).

No trecho, Lourenço deixa claro o motivo pelo qual um poeta reflexivo como Fernando Pessoa sofre tamanha influência de Walt Whitman. Até mesmo seu heterônimo mais metafísico, Álvaro de Campos, homenageia o norte-americano, em seu poema “Saudação a Walt Whitman”, além de mostrar suas influências em diversos outros poemas. A razão é que tanto Whitman quanto Campos percebem a natureza dúbia da vida, os contrários da modernidade, mas cada um escolhe cantar um aspecto. É nesse sentido que Eduardo Lourenço diz que Álvaro de Campos seria um “anti-Whitman” (1983, p. 177), afinal “se nós podemos encontrar em Álvaro de Campos a mesma ressonância deste apetite cósmico, não a encontramos nunca senão inscrita sob um fundo de *angústia metafísica* que lhe modifica a função positiva e exaltante” (1983, p. 187). Percebe-se, assim, que Whitman configura um dos poetas do século XIX de que não “resvalaram para longe, na direção de rígidas polarizações e totalizações achatadas” (BERMAN, 2007, p.35).

Entretanto, ele também não se encontra entre os que lutavam desesperada e ironicamente contra as contradições da vida moderna (BERMAN, 2007, p. 35), simplesmente seu objeto é outro, ele transforma o espírito exaltado do progresso e das revoluções norte-americanas em exaltação da liberdade, do corpo e do prazer.

Cantando o oposto do Futurismo está, ainda que décadas antes a já citada poesia de Rimbaud e Mallarmé. A proposta de uma poesia “pura”, de arte pela arte, que se direciona novamente à subjetividade, aparentemente desfazendo-se do mundo exterior, deve ser, no entanto, melhor analisada. Apesar de parecer abrir mão do mundo, ao contrário do que fizera Baudelaire, focando-se apenas em si mesma e na linguagem e considerando o universo da lírica como autossuficiente, o que essa poesia faz, na verdade, é uma denúncia indireta do vazio de sentido da realidade, do lugar inóspito que o mundo tornou-se. Assim como o futurismo usa da desordem formal, do tom agressivo, das onomatopéias para chamar a atenção do leitor para a civilização industrial, Rimbaud e Mallarmé usam da fantasia e da obscuridade para, a partir de uma recusa da realidade, fazer uma forte crítica ao mundo e seus valores.

Tanto Rimbaud quanto Mallarmé enxergaram a modernidade como uma realidade agressiva. Não existe, na poesia de ambos, nenhum tipo de exaltação dela e o modo como eles individualizaram-se e posicionaram-se “fora” da experiência moderna, mais como expectadores do que efetivamente como participantes, não permitiu que eles sofressem seus encantos, como Baudelaire, por exemplo. O que eles percebem na civilização moderna é um grande vazio, uma excessiva objetivação de tudo e a consequente reificação dos homens. A poesia tenta, então, recriar o mundo por meio da imaginação e da linguagem, idealizando um universo mais agradável de habitar: o universo poético. Eles o fazem, no entanto, de modos distintos.

Rimbaud começou com uma poesia de sons e imagens, em que predominam a beleza e o canto, realmente entregue muito mais à

experiência da linguagem e dos sentidos do que a uma poesia reflexiva e crítica. Nesse momento, sim, o poeta fazia uma poesia, que, apesar de mais clara e referencial, não se ligava ao mundo de modo a pensá-lo verdadeiramente, mas apenas a partir de uma teia frágil e superficial de temas. Rapidamente, entretanto, sua obra vai se transformando e “seu demônio” se torna “o da revolta e da destruição” (RIMBAUD Apud RAYMOND, 1997, p. 31). A partir de então, exatamente por olhar para a realidade, para a civilização moderna, e pensá-la, ele passa a repudiá-la.

Ao enunciar, na “Carta do vidente”, “Eu é um outro”, Rimbaud efetiva o processo de separação entre poeta e sujeito poético que Baudelaire havia começado e afasta a poesia do sentimento e do romantismo. A destruição começa, então, pelo próprio eu empírico do poeta, passando pela desintegração de qualquer ordem reflexiva, pelo destruir das paisagens tradicionais, tudo para chegar, enfim, à destruição da razão utilitarista e da civilização moderna. Sobre a intenção desestabilizadora de sua poesia, Raymond explica:

É sobre o que se chama civilização e sobre o homem do Ocidente que ele sonha em primeiro lugar dar o bote do animal feroz. O Estado, a ordem pública e suas obrigações, a “felicidade estabelecida”, a marcha convencional do amor e das famílias, o cristianismo, a moral, *todos os produtos do espírito humano*, em suma, ele os nega e achincalha. (1997, p.31)

Essa negação está posta, entretanto, justamente em suas imagens fantasiosas e em seus conteúdos, que, a princípio completamente desligados da realidade, desejam chamar a atenção do leitor e fazê-lo pensar em por qual razão o mundo moderno não serve mais como matéria poética. Apesar de sua linguagem ter se tornado um pouco mais obscura do que era no primeiro momento de sua poesia, Rimbaud nunca chegou ao hermetismo linguístico de Mallarmé e, em obras como *Iluminações*, pode-se observar que seus conteúdos são o que realmente fecha a obra à compreensão. Ainda assim, o livro conta também com

alguns poemas cujo sentido aparece de forma mais evidente, eles rompem o horizonte de fantasia como uma provocação, com referências bem diretas, críticas e, muitas vezes, irônicas ao mundo moderno, como é o caso do poema “Cidade”:

Sou um efêmero e não muito descontente cidadão de uma metrópole que julgam moderna porque todo estilo conhecido foi excluído das mobílias e do exterior das casas bem como do plano da cidade. Aqui você não nota rastros de nenhum monumento de superstição. A moral e a língua estão reduzidas às expressões mais simples, enfim! Estes milhões de pessoas que nem têm necessidade de se conhecer levam a educação, o trabalho e a velhice de um modo tão igual que sua expectativa de vida é muitas vezes mais curta do que uma estatística maluca encontrou para os povos do continente. Assim como, de minha janela, vejo novos espectros rolando pela espessa e eterna fumaça de carvão, - nossa sombra dos bosques, nossa noite de verão! - as novas Erínias, na porta da cabana que é minha pátria e meu coração, já que tudo aqui parece isto, - Morte sem lágrimas, nossa filha ativa e serva, um Amor desesperado, e um Crime bonito uivando na lama da rua. (RIMBAUD, 2007, p. 241).

Muito diferente da maior parte dos poemas da obra, esse usa de uma linguagem clara, não para criar imagens fantasiosas e oníricas, mas para fazer uma crítica muito objetiva à modernidade. Em especial nas primeiras linhas, o que se vê é praticamente uma enumeração de aspectos deteriorados da sociedade moderna: sua superficialidade, sua perda de qualquer valor transcendental, assim como de valores familiares e comunitários, em benefício da excessiva objetivação de tudo, vista, por exemplo, na ausência de superstições e na indiferença entre os homens “que nem têm a necessidade de se conhecer”, por não se interessarem ou mesmo por serem exatamente iguais, todos presos à automatização irrefletida da vida moderna. De sua janela, o sujeito apenas observa o desenrolar desse viver vazio, compreendendo a chegada das Erínias para punir as almas dos mortais pela sua frieza e superficialidade.

A atmosfera geral do livro, no entanto, é de fantasia e os elementos da realidade aparecem em relações inusitadas, compondo imagens e paisagens completamente distorcidas, como no poema “Parada”:

Marotos muito sólidos. Vários exploraram vossos mundos. Sem necessidade, e sem pressa de aplicar suas brilhantes faculdades e seus conhecimentos de vossas consciências. Que homens maduros! Seus olhos embotados deverão ser como as noites de verão, negros e vermelhos, de três cores, de aço picotado por estrelas de ouro; fácieis disformes, de estanho, lívidas, incendidas; grosseiras galhofas! O avanço cruel dos ouropéis! – Há alguns jovens, - que achariam de Cherubino? – dotados de vozes apavorantes e de alguns apetrechos perigosos. Costumam mandá-los se virar na cidade, pavoneando um *luxo* degradante.

Ó o Paraíso mais violento da careta enfurecida! Nada de comparações com os vossos Faquires e outras fanfarronadas cênicas. Em trajes improvisados com o gosto de maus sonhos, encenam farsas, tragédias de malandrins e semideus espirituais como a história e as religiões jamais o foram. Chineses, hotentotes, boêmios, néscios, hienas, Molochs, velhas demências, demônios sinistros, misturam ditos populares, maternais, com carícias e poses animalescas. Interpretariam peças atuais e canções “de salão”. Mestres jograis, transformam a cena e os personagens, usando truques magnéticos. Os olhos flamejam, o sangue canta, os ossos dilatam-se, escorrem lágrimas e fios vermelhos. Sua troça ou terror não dura mais que um minuto, ou meses inteiros.

Só eu possuo a chave desta parada selvagem (RIMBAUD, 2007, p. 215).

O poema começa com ironia, mas os sentidos vão se perdendo. Ao terminá-lo com “Só eu tenho a chave dessa parada selvagem”, entretanto, Rimbaud deixa claro que ele tem o domínio sobre o que está criando, sobre suas intenções com a poesia e sobre seu objetivo, como explica Michael Hamburger, de “recriar o mundo pelo poder da imaginação” (2007, p. 21). Mallarmé, por outro lado, ao entender sua obra como um beco sem saída, deixa margem para pensarmos, assim, que talvez nem ele mesmo tenha a chave de sua parada selvagem, afinal ele extrapola os limites das experiências já vistas na poesia de Rimbaud, levando o

obscurantismo das imagens e dos conteúdos à própria forma, a partir de uma linguagem hermética e de imagens desconexas:

O virgem, o vivaz e o belo neste dia
Vai-nos ferir num golpe de asa em desvario
Rijo lago esquecido sob o orvalho frio
O gelo transparente em vôos sem mais via!

Um cisne de outros tempos lembra que seria
Ele, magnífico sem fé que se evadiu
Por não haver cantado a terra onde existiu
Quando o tédio do inverso estéril reluzia.

Todo o seu colo agita o branco frenesi
Por esse espaço imposto ao pássaro que a si
O nega, horror ao solo; as plumas sem saída.

O fantasma, que ali seu puro albor designa,
Imóvel, gélida quimera escarnecida,
Que veste o Cisne o inútil exílio do Signo. (MALLARMÉ,
1990, p. 27)

Mallarmé extrapola os limites de algumas das experiências já vistas na poesia rimbaudiana e de outras próprias e, por isso, Hugo Friedrich ressalta que sua lírica “não parece comparável à de nenhum de seus predecessores ou contemporâneos” (1994, p. 95). Rompendo qualquer ligação com os elementos exteriores à própria poesia, os objetos existem apenas nela mesma, no organismo do poema e na cadeia única de sentidos que ele compõe, mas que não necessariamente significam. Assim constrói-se o que Friedrich chama de “Fantasia ditatorial”, já presente na poética de Rimbaud, mas profundamente intensificada em Mallarmé. O teórico explica: “A fantasia ditatorial não procede observando e descrevendo, mas sim com uma liberdade ilimitadamente criativa. O mundo real se rompe sob a imposição de um sujeito que não quer receber seus conteúdos, mas, sim, impor sua criação” (p. 81).

A única opção apresentada nessa poesia é, então, a criação, a imaginação de um universo próprio e aparentemente desvinculado da realidade empírica. Em Mallarmé, ainda mais desvinculado, pois, como

vimos, em Rimbaud, alguns poemas rompem esse universo de criação e voltam-se objetivamente à realidade, ao passo que a poética mallarmeana mantém-se sempre muito distante de qualquer referência ao mundo moderno. Deve-se sempre ressaltar, no entanto, que esse distanciamento e essa negação não deixam de ser, paradoxalmente, fatores aproximativos, pois revelam a revolta baseada em uma atitude muito pouco indiferente e, na verdade, bastante reflexiva não só do sujeito em relação ao mundo, mas também da linguagem, suas potencialidades, limites e formas de expressão ideais, já que, em Mallarmé, o grande objeto poético é justamente o que ele denominou de Ideal. Sobre isso, Friedrich explica:

Mallarmé continua aquele processo que, do início do século XIX, conduziu a poesia à oposição contra a sociedade comercializada e contra a decifração científica do mistério do universo. Seria insensato menosprezar semelhante atitude como sendo apenas de cunho literário. É a forma, moderna apenas como tensão, de uma insatisfação ante o mundo que sempre se manifestou nos espíritos superiores (p. 114).

A poesia pura que Mallarmé se empenhou em fazer, assim, nunca teve uma natureza e uma intenção verdadeiramente pura. É uma poesia que vem contaminada de suas raízes, que, simulando um alheamento com relação ao mundo moderno e um encastelamento ao centrar-se na própria linguagem, é, na realidade, uma obra da negação, da rejeição dessa realidade cientificista e excessivamente racionalizada que constituía os fundamentos da modernidade ocidental. Mallarmé, em sua obra, distancia-se tanto da realidade externa, do mundo, que faz parecer realmente que se esqueceu dela, que não há, em sua poesia, nenhum ressentimento. O hermetismo e o obscurantismo produziram uma poesia tão radicalmente refratária ao sentido lógico e, conseqüentemente, à interpretação, que Mallarmé acabou não influenciando os poetas posteriores com a força de Baudelaire, ou mesmo de Rimbaud. Em

Rimbaud, a simplicidade da forma cria uma obra mais clara, e a negação do mundo moderno também aparece de modo mais perceptível, principalmente em sua prosa poética, o que faz com que ele acabe se tornando uma influência maior para os movimentos de vanguarda, que vão continuar as revoluções de linguagem começadas em Baudelaire e efetivadas pelo simbolismo.

No início do século XX, o obscurantismo simbolista começa a ser superado por uma poesia mais aberta, de uma linguagem mais cotidiana e de imagens mais compreensíveis, como a de Guillaume Apollinaire, T. S. Eliot, Fernando Pessoa e W. H. Auden, por exemplo. Esses poetas trilham o caminho aberto por Baudelaire e Rimbaud, na direção de uma liberdade formal completa, de uma menos hermética e de um tratamento mais direto, apesar de muito crítico, do mundo moderno, fazendo um movimento oposto ao da poesia simbolista na medida em que usam a própria realidade empírica para orientar a construção do texto.

Rainer Maria Rilke tenta recuperar na poesia o caráter transcendente perdido pelo mundo moderno e refere-se diretamente aos conflitos do homem na modernidade a partir de um tom de desencantamento e resignação e de imagens que traduzem a intensidade e a tragicidade de seus sentimentos. Tem-se assim, uma poesia séria, que não nega o mundo moderno por meio da fantasia, mas que também não o traz para tão perto como o faz T. S. Eliot, por exemplo, nem consegue encará-lo com sarcasmo e ironia, como algumas faces de Fernando Pessoa. Este último usa da heteronímia para tratar de questões fundamentais da modernidade, como a encenação, a ausência de verdade e a perda de identidade do homem em um mundo, ao mesmo tempo, tão múltiplo e tão vazio. Suas diversas vozes vivem a modernidade cada uma à sua maneira, encarando-a de formas muito distintas, mas, com certeza, a que se aproxima da realidade de modo mais crítico e reflexivo é Álvaro de Campos. Apesar de alternar inúmeros sentimentos em sua experiência da modernidade, ele chega a um intenso

desencantamento, como Rilke, diferenciando-se deste exatamente por tratar, muitas vezes, o mundo e suas próprias decepções de modo irônico e sarcástico. A poesia de Rilke sofre a modernidade, ao passo que a de Campos alterna um estado de puro desânimo com o escárnio amargo do mundo e de si mesmo, também muito forte e representativo dos sentimentos que embasam a relação do homem com a modernidade. Entretanto, suas obras se assemelham na fratura, na medida em que ambos fazem uma poesia da perda, da ausência, do vazio que eles apreendem dessa realidade de modernização e de racionalização excessivas.

A ânsia por “sentir tudo de todas as maneiras” (CAMPOS, 2007, p.173) fez de Campos um sujeito instável, que alternou seguidamente a exaltação e o desânimo, o berrar e o interiorizar-se. Sua essência, entretanto, permaneceu sempre decadente, resultado de uma consciência aguda da realidade cada vez mais racionalizada e menos humana que o cercava, essência que fica nítida em versos como “Grandes são os desertos e as almas desertas e grandes -/ Desertas porque não passa por elas senão elas mesmas” (p. 383). Os dois versos mostram a consciência do poeta do egoísmo que dominou os homens, consciência essa que o faz sofrer, caindo, em alguns momentos, em um profundo desânimo, como é o caso no poema citado, e, em outros momentos, demonstrando uma imensa revolta e compondo versos agressivos, como “A alma humana é porca como um ânus/ E a Vantagem dos caralhos pesa em muitas imaginações” (p. 412).

Importante ressaltar que o sentimento de decadência de que falamos, presente na obra de Campos, não se relaciona com o Decadentismo, estilo literário. Apenas um ou outro poema do heterônimo, como é o caso, por exemplo, de “Opiário”, conta com traços da estética

decadentista⁴. Haquira Osakabe, em seu verbete sobre o termo “Decadência” do *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português* (2010), de coordenação de Fernando Cabral Martins, apresenta conotações divergentes do termo na obra pessoana, das quais gostaríamos de destacar duas, interessantes para a compreensão da acepção tomada neste trabalho. A primeira delas é a que Osakabe identifica no *Livro do Desassossego*, quando Bernardo Soares se declara filho do século da decadência, referindo-se, de acordo com o crítico, ao “vácuo entre a crença em Deus (Espiritualismo, Teísmo) e a crença no Homem (Humanismo Positivista, aproximando-se claramente do Materialismo)”, enfim, a uma “paradoxal apologia da vontade nula, da inércia, do tédio universal” (2010, p. 209). A outra conotação de decadência interessante ao presente trabalho é a que Osakabe diz relacionada ao termo “degenerescência”, de origem mais psico-socio-biológica, mas que teria levado Pessoa a formular a tese

de que o homem do século XIX, além de características físicas nitidamente deformadas em relação aos padrões consagrados pela história humana, seria também depositário de um conjunto revelador de um longo processo de declínio do seu perfil moral: egoísmo, desprezo pelos semelhantes, libertação do dogma e negação do mundo supra-sensível, amoralidade (2010, p. 209)

As duas conotações de decadência, assim, estão presentes na obra de Álvaro de Campos, às vezes de forma direta, nítida, outras por meio da ironia ou do sarcasmo. A vontade nula, a inércia e o tédio universal, como veremos, estão claros em poemas como “Adiamento” e “Não: devagar”, assim como a segunda conotação do termo, relacionada à degenerescência, é observável em “A alma humana é porca como um ânus”, de forma direta e incisiva, ou em “Bem sei que tudo é natural”, a

⁴ Para o conhecimento mais aprofundado sobre o Decadentismo em Portugal, *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*, de José Carlos Seabra Pereira, 1975.

partir de um sarcasmo também cortante. Sob diferentes formas de expressão, fato é que o sentimento de decadência percorre toda a poética de Álvaro de Campos, fazendo-o perceber que ele realmente não tem “par nisto tudo neste mundo”, como afirma em “Poema em linha recta”.

1.4. O desencantamento do mundo

A poesia que seguiu sob as influências de Rimbaud e Mallarmé foi, então, no caminho oposto ao do futurismo, distanciando-se muito da exaltação da técnica e do progresso científico, assim como de qualquer demonstração de fascínio pelo mundo moderno. Entretanto, ela também se distingue dos dois poetas franceses em alguns aspectos. Além de uma linguagem um pouco mais aberta e compreensível se comparada à de seus predecessores, poetas como Rilke, Eliot e Pessoa, por exemplo, olharam de forma crítica e reflexiva para a modernidade e trataram o mundo moderno diretamente. Em vez de virar-se contra essa realidade criando outra por meio da imaginação e da fantasia, eles optaram por fazer do mundo moderno matéria de sua poesia, trazendo-o para seus versos e expondo criticamente a cisão que se estabeleceu entre o homem e essa realidade. Essa poesia revela as sequelas de um longo processo de esvaziamento de sentidos, resultante do distanciamento de valores transcendentais e da reificação dos homens e de suas relações comunitárias, familiares e de trabalho, um enorme processo, enfim, de racionalização do ocidente que Max Weber, em seu livro *A ética protestante e o ‘espírito’ do capitalismo* (2004), atribui à desmagificação, ao desencantamento ocidental.

Weber retorna ao homem pré-capitalista para mostrar que ainda não havia nele o “espírito” do capitalismo, caracterizado justamente pela racionalização do trabalho e do modo de conduzir a vida. Apesar de o processo de racionalização alcançar a sociedade como um todo, incluindo a política, a economia, as relações familiares e humanas de modo geral e até mesmo a fé, ele começa a aparecer mais nitidamente na relação do

homem com o trabalho. Visto como uma atividade de pouco prestígio, o trabalho sempre foi diretamente relacionado à subsistência e, portanto, entendido como uma necessidade. O homem trabalhava, então, o necessário para alcançar esse fim, contentando-se em ganhar apenas o suficiente para viver decentemente, trabalhar algumas horas por dia e tocar os negócios de modo mais ou menos informal em um ambiente de generosidade e cortesia com os concorrentes, formado exatamente pela consciência de que todos têm o que precisam e de que, assim, há espaço para todos no mercado. Weber enxerga o início do processo de racionalização no momento em que essa comodidade começa a desaparecer e o homem passa a dedicar-se mais ao trabalho, fazendo dele um fim em si mesmo.

Em seu livro *A ética protestante e o 'espírito' do capitalismo*, o sociólogo mostra que a permanência e o desenvolvimento dessa mentalidade estão diretamente relacionados à Reforma Protestante, na medida em que as novas religiões apresentavam, elas próprias, um alto grau de racionalização, claro em doutrinas como as da vocação profissional e da predestinação. A crença na vocação profissional, por exemplo, deu o respaldo e até mesmo o incentivo necessários ao homem para cultivar a excessiva devoção ao trabalho, isso porque, encarada como um tipo de chamado de Deus, colocou “a valorização do cumprimento do dever no seio das profissões mundanas como o mais excelso conteúdo que a autorrealização moral é capaz de assumir” (WEBER, 2004, p. 72). Weber destaca ainda, sobre o conceito de vocação:

Ganha expressão aquele dogma central de todas as denominações protestantes que [...] reconhece que o único meio de viver que agrada a Deus não está em suplantar a moralidade intramundana pela ascese monástica, mas sim, exclusivamente, em cumprir com os deveres intramundanos, tal como decorrem da posição do indivíduo na vida, a qual por isso mesmo se torna a sua “vocação profissional” (WEBER, 2004, p. 72).

Desse modo, apesar de já se caracterizar como um forte traço de racionalização dentro da própria religião, a exaltação do trabalho no protestantismo, encarado como vocação, ainda estaria relacionada à vontade de Deus, à moral e à salvação dos homens, distanciando-se do que viria a ser a exaltação capitalista do trabalho. Entretanto, outros aspectos e doutrinas das religiões protestantes também mostravam uma intensa racionalização e clara ruptura com os sentidos das práticas religiosas até então conhecidas e cultivadas. A crença na predestinação dos homens, por exemplo, ao considerar que os homens e famílias de sucesso são escolhidos de Deus, possibilita que as classes abastadas usufruam de sua riqueza sem se preocupar com os demais e, ao mesmo tempo, faz com que os considerados “não escolhidos” sintam-se abandonados por Deus e imobilizados em sua miséria, já que acreditam não haver nada que possa fazê-los alcançar a graça divina, haja vista até mesmo orações, ritos, superstições e cerimônias religiosas terem sido abolidas pelo protestantismo, ou seja, tudo que colocava o homem em contato com Deus e que representava algum contato com o transcendente.

Deve-se chamar a atenção, no entanto, para o que Hermano Roberto Thiry-Cherques, em seu estudo “Max Weber: o processo de racionalização e o desencantamento do trabalho nas organizações contemporâneas” (2009), destaca: “Não foi o protestantismo que causou o capitalismo. As consequências da Reforma eram imprevistas: o que ocorreu foi uma dupla implicação, uma coincidência espaço-temporal entre a cultura do ascetismo religioso e as condições objetivas das transformações do capitalismo” (p. 908). Essas condições objetivas são discutidas por Weber em seu livro *A gênese do capitalismo moderno* (2006) e incluem características do Ocidente anteriores à Reforma Protestante, como a organização do Estado moderno, com constituição, funcionários especializados e direito à cidadania, o direito racional criado

por juristas, a noção de cidadão e a ciência racional e a técnica, por exemplo. (WEBER, 2006, p. 60-61) Enfim, todos os primeiros passos do capitalismo, já presentes na Idade Média, eram então repudiados pela Igreja Católica e, por isso, não alcançaram notável desenvolvimento logo de início. Com a Reforma Protestante, esses processos ganharam apoio das novas religiões, elas próprias racionalizadas. Percebe-se nitidamente, então, o que Weber chamou *Entzauberung*, a “desmagificação”, a ruptura com os valores de religiosidade, humanidade e transcendência que possuíam tão importante espaço na vida do homem pré-capitalista e que garantiam a permanência de seu contato ativo com o mundo e consigo mesmo.

Distanciado de suas crenças e tradições, o homem ocidental assiste o mundo “recomeçar”, pautado na racionalidade como um valor único e absoluto, e se vê imobilizado. Isso porque todas as suas experiências e conhecimentos haviam sido construídos com base em valores que desapareceram, substituídos pelos ideais da racionalidade, da técnica e do progresso. Weber percebe, então, a prisão que essa realidade se tornou: “um imenso cosmos em que o indivíduo já nasce dentro e que para ele, ao menos enquanto indivíduo, se dá como um fato, uma crosta que ele não pode alterar e dentro da qual tem que viver” (2004, p. 48). Da mesma forma que construiu as grandes cidades e possibilitou o desenvolvimento de uma civilização, a modernização automatizou os homens, criando um abismo entre eles e o mundo e distanciando-os inclusive de si mesmos. Novamente, é em sua relação com o trabalho que se mostra mais nítida essa ausência de sentido:

A partir do momento em que não se pode remeter diretamente o “cumprimento do dever profissional” aos valores espirituais supremos da cultura – ou que, vice-versa, também não se pode mais experimentá-lo subjetivamente como uma simples coerção econômica -, aí então o indivíduo de hoje quase sempre renuncia a lhe dar uma interpretação de sentido (2004, p. 165-166).

A sociedade modernizada desfez-se dos “valores espirituais supremos da cultura” em prol do culto absoluto da racionalidade e da técnica, e, assim, o trabalho adquire o objetivo único de colaborar com o progresso, objetivo esse que está, no entanto, muito distante do homem, para quem a atividade profissional tornou-se, na verdade, completamente vazia de significados na medida em que não se liga a nenhum valor humano e que não se constitui como uma experiência para o indivíduo. Essa imobilização do homem por meio de sua automatização e de sua inclusão no sistema apenas como mais um instrumento impossibilita-o de olhar de forma crítica e reflexiva para essa realidade, de entendê-la, de julgá-la e, conseqüentemente, de pensar em como reagir. É a partir dessa ideia, de uma realidade da qual os indivíduos são prisioneiros, que o sociólogo cria a metáfora da “jaula de ferro”, explicando de que modo a ruptura com os valores essencialmente humanos, espirituais, e a associação do trabalho exclusivamente com a economia e com o capital construíram uma realidade vazia de sentido, na qual os homens agem apenas de forma automática e muito pouco humana, na medida em que nem ao menos compreendem suas próprias ações e que não entendem nem mesmo sua atividade profissional como parte de si mesmos.

Marshall Berman, diante do posicionamento de Weber, assim como o de muitos críticos da modernidade no século XX, entende que, nessa concepção completamente desencantada do mundo, em que as pessoas, de acordo com Weber, parecem ter perdido seu espírito, coração, identidade, enfim, seu ser (2004, p. 166):

como nas formas futuristas e tecnopastorais do modernismo, o homem moderno como sujeito – como um ser vivente capaz de resposta, julgamento e ação sobre o mundo – desapareceu. Ironicamente, os críticos do “cárcere de ferro”, no século XX, adotam a perspectiva do carcereiro: como os confinados são desprovidos do sentimento interior de liberdade e dignidade, o cárcere não é uma prisão, apenas fornece a uma raça de inúteis o vazio que eles imploram e de que necessitam (p.39).

A princípio, Berman pode parecer estar com a razão, haja vista uma leitura parcial de Weber possa realmente passar a impressão de um ponto de vista pessimista e polarizado com relação à sociedade moderna. Entretanto, ao olhar de um modo mais abrangente para as reflexões do sociólogo, percebe-se que a metáfora da jaula de ferro é apenas uma imagem dentro de suas reflexões, uma ideia de sua obra, e não a síntese da mesma. Como ressalta Hermano Roberto Thiry-Cherques (2009), Weber “reconheceu na racionalização o avanço do processo civilizatório, mas também as sementes da perda da individualidade e da liberdade identitária” (p. 902). Ele não deixa, assim, de reconhecer sua importância, contudo, é inegável que se torna muito mais difícil para os teóricos da modernidade do século XX tratá-la sempre dialeticamente do que para os pensadores do século anterior. Isso porque, além de estarem muito mais distantes do caráter de novidade das conquistas e encantos ocasionados pela modernização, seus efeitos negativos sobre os homens, seus valores e relações já estão muito mais nítidos no século XX, por exemplo, nas duas grandes guerras, também “adventos” da modernização. André Berten, em seu livro *Modernidade e desencantamento* (2011), fala da íntima relação entre essa modernidade, a racionalização e o desencantamento do mundo:

Tudo acontece efetivamente como se houvesse uma relação necessária entre modernidade e racionalização, e como se tal ligação fosse mais destruidora do que positiva, de tal maneira que o que se esboça de forma derivativa é a ausência daquilo que outrora constituía uma potência de união e dava sentido: a religião ou o sagrado em geral. O processo de racionalização é então um processo de desencantamento (BERTEN, 2011, p.24).

Desse modo, quando Baudelaire usou o termo “modernidade” pela primeira vez, tencionando expressar a ambiguidade da experiência que o mundo estava vivenciando, esse mesmo mundo também já estava, há

séculos, passando pelo processo de desencantamento. Entretanto, diante da proximidade da imagem do homem como executor, como sujeito da modernização, e dos fascinantes resultados que a ciência e o ideal de progresso estavam alcançando com a Segunda Revolução Industrial, os benefícios de todo esse processo estavam, para a maioria, muito mais claros do que as perdas que ele ocasionava aos indivíduos em sua humanidade. Mesmo o papel de sujeito da modernização que o homem exerceu não significa sua liberdade e a real consciência do que estava produzindo, haja vista que seu círculo de possibilidades estava limitado pela ditadura da razão e da técnica. Enfim, tanto os “ganhos” quanto as “perdas” eram inegáveis para um sujeito reflexivo como o foi Baudelaire e, por isso, o poeta pôde deixar de fazer uma poesia de todas as faces da experiência moderna, permanecendo dividido entre a exaltação de seus encantos e a crítica às suas mazelas.

No século XX, entretanto, além do distanciamento do início das conquistas da modernização e da perda do caráter de novidade do progresso, o próprio mundo moderno começou a se polarizar política e socialmente. Diante da fragmentação, em termos políticos, econômicos sociais e até mesmo culturais, entre o comunismo soviético, o nazismo ascendente e o capitalismo do mundo livre de países como Estados Unidos, Inglaterra e França, o homem precisou posicionar-se, tornando-se cada vez mais difícil uma visão dialética da modernidade, um entendimento do mundo como um todo. Assim, também a poesia dividiu-se de acordo com o modo como os poetas viam e experimentavam a modernidade.

Havia os futuristas, que exaltavam esse mundo racionalizado e desencantado, aprovando realmente o lugar de protagonista para as máquinas e o progresso e relegando o homem e os valores religiosos e transcendentais que o ajudavam a se manter em consonância com o mundo e com a vida para o último plano. Entretanto, essa exaltação vai perdendo força na medida em que fica cada vez mais clara a destruição

que acompanhou esses novos valores. O mundo racionalizado e dominado pelo cientificismo, ou seja, o mundo desencantado, “desmagificado”, por um tempo glorificado pela maioria, rapidamente deixa transparecer sua degradação e muitos pensadores e poetas desse século passam a vivenciar, então, um novo desencantamento: o desencanto diante do mundo desencantado.

Álvaro de Campos, o heterônimo mais tipicamente moderno de Fernando Pessoa, é também, conseqüentemente, o mais desencantado. Principalmente em suas últimas fases – denominadas, por Teresa Rita Lopes, em sua *Poesia completa de Álvaro de Campos* (2007), como “Engenheiro metafísico” e “Engenheiro aposentado”, o sujeito demonstra, às vezes por meio de uma amarga ironia, às vezes apenas a partir de um profundo desânimo, um imensurável desencanto diante do mundo moderno excessivamente racionalizado. Exemplo perfeito desse desencantamento ainda revoltado e manifesto por uma ironia e um sarcasmo amargos e difíceis de digerir é seu poema “Bem sei que tudo é natural”:

Bem sei que tudo é natural
Mas ainda tenho coração...
Boa noite e merda!
(Estala, meu coração!)
(Merda para a humanidade inteira!)

Na casa da mãe do filho que foi atropelado,
Tudo ri, tudo brinca.
E há um grande ruído de buzinas sem conta a lembrar

Receberam a compensação:
Bebé igual a X,
Gozam o X neste momento,
Comem e bebem o bebé morto,
Bravo! São gente!
Bravo! São a humanidade!
Bravo: são todos os pais e as mães
Que têm filhos atropeláveis!
Como tudo esquece quando há dinheiro.
Bebé igual a X. [...] (CAMPOS, 2007, p. 346)

O distanciamento do homem do que ele tem de humano diante do domínio do “‘espírito’ capitalista”, de que fala Weber, fica claro no poema. Ainda mais claros ficam a revolta e o desencanto do sujeito poético diante dessa racionalidade desumana que o mundo alcançou. A crítica fica mais evidente em versos como “Como tudo esquece quando há dinheiro”, mas ela permeia todo o poema, principalmente nos versos entre parênteses, que aparecem como um eco da voz hipócrita dessa sociedade:

(É claro que foi uma desgraça)
 Mas agora pagam-se as contas.
 (É claro que aquele pobre corpinho
 Ficou triturado)
 Mas agora, ao menos, não se deve na mercearia.
 (É pena sim, mas há sempre um alívio.) (CAMPOS, 2007, p. 347).

Esse é possivelmente um dos poemas mais agressivos e diretos de Álvaro de Campos. Desprovido de qualquer lirismo, a crítica é feita com ironia e amargor, e o sujeito não economiza na construção de imagens horrendas que colocam em foco a crueldade humana decorrente da racionalização, do desencantamento, enfim, da inversão de valores que levou o homem a priorizar o material ao espiritual. Não apenas a forma de expressão, mas o próprio conteúdo expresso mostra o lugar que a poesia moderna deu ao feio e à reflexão e à crítica em detrimento da poética clássica, formal, rigorosa, baseada no tratamento retoricamente elevado dos sentimentos e das paixões. O caráter racionalizante da modernidade ocasionou, assim, uma terrível inversão de valores nos homens, ao mesmo tempo em que desenvolveu a reflexividade e o senso crítico de uma classe de poetas, filósofos e pensadores de modo geral, o que transformou a poesia moderna definitivamente, impossibilitando qualquer retorno ao lirismo autocentrado e alienado e fixando a reflexão e a crítica como novos elementos necessários à poesia.

2. Alguns aspectos da modernidade em Portugal e do modernismo português⁵

As inéditas dificuldades políticas, econômicas e culturais pelas quais Portugal passava na virada do século XIX para o XX fizeram com que o sentimento de decadência fosse muito além de um desânimo finissecular no caso do povo lusitano, prolongando-se por quase cinquenta anos após a passagem de século. Apesar dos discursos e ideias liberais e progressistas que por lá circulavam, o povo português, distante da modernização que os países mais avançados da Europa vivenciavam, não havia ainda rompido as amarras com a tradição. Assim, a literatura da geração de 70 já surge para questionar as contradições da realidade portuguesa, rompendo com os ideais românticos vigentes até então. Na poesia especificamente, nomes como Antero de Quental, Antônio Nobre, Gomes Leal e, principalmente, Cesário Verde e Camilo Pessanha surgiram também com um novo olhar, que permaneceria e se desenvolveria no que viria a ser o modernismo português. É claro que as vanguardas influenciaram muito os poetas modernistas, mas o espírito decadente de alguns desses precursores permanecerá como um elemento central mesmo após a revolução literária do grupo da *Orpheu*.

2.1. Portugal na passagem do século XIX para o XX

Apesar de teoricamente já consolidado o liberalismo em Portugal, a crise econômica e social de proporções inéditas que assola o país na segunda metade do século XIX mostra que a ideologia oficial de estímulo ao progresso situava-se ainda completamente no plano teórico, como mostram Oscar Lopes e Antônio Saraiva, na *História da Literatura Portuguesa* (1973), “as condições de vida, cultura e o nível de consciência

⁵ Como todos os modernismos, o modernismo português foi um momento ao qual a crítica se voltou dedicadamente, o que se pode observar nas obras de Antônio Quadros, Antônio Saraiva e Fernando Guimarães, por exemplo. Assim, devido ao seu estudo exaustivo, o presente trabalho não pretende se alongar nessa discussão, mas destacar apenas os aspectos essenciais para a compreensão do problema de pesquisa.

da massa campesina não se alteram” (p. 891), a produção artesanal declinava, a industrial era ainda inexistente em Portugal, e, “por mais liberais que se mostrassem, as novas instituições não podiam deixar de refletir esta estagnação” (p. 892). Em uma crise sem vistas de terminar, o povo português ainda estava longe de vivenciar a modernização dos países mais desenvolvidos da Europa, de encantar-se com seus adventos e romper realmente as amarras com a tradição.

No que diz respeito à literatura, entretanto, a juventude acadêmica, em constante contato com as novidades exteriores, não aceitava a dissonância entre a ideologia liberal e progressista disseminada em Portugal e as dificuldades do país em adequar-se de fato a esse discurso, não assimilava o contraste entre as vivências europeias e as de sua própria nação. Desse modo, nomes como Antero de Quental e Eça de Queirós, além de outros da chamada “Geração de 70”, começam, influenciados pelas leituras estrangeiras, a modificar a cena literária, a romper com os ideais românticos até então predominantes na literatura portuguesa e fazer uma literatura mais envolvida com a realidade, com a ciência, com o progresso de fato.

O deslocamento da mentalidade e da literatura portuguesa com relação aos países mais desenvolvidos da Europa fica claro na primeira obra de Eça de Queirós, *O crime do padre Amaro*, publicada em 1875. Além de denunciar a hipocrisia da Igreja e da sociedade lusitana e de seus falsos valores, expõe o atraso da mentalidade portuguesa com relação à França e à Inglaterra, representando a atmosfera de atraso civilizacional que dominava Portugal por meio de diálogos como este:

— É como os caminhos de ferro, disse D. Josefa. Tenho a certeza que foram inspirados pelo demônio! Não o digo a rir. Mas vejam aqueles uivos, aquele fogaracho, aquele fragor! Ai, arrepiam!

O padre Amaro galhofou, - assegurando à Sra. D. Josefa que eram ricamente cômodos para andar depressa! Mas, tomando-se logo sério, acrescentou:

— Em todo o caso é incontestável que há nessas invenções da ciência moderna muito do demônio. E é por isso que a nossa santa Igreja as abençoa, primeiro com orações e depois com água benta. Hão-de saber que é o costume. Com água benta, para lhes fazer o exorcismo, expulsar o espírito inimigo: e com orações para as resgatar do pecado original que não só existe no homem, mas nas coisas que ele constrói. É por isso que se benzem e se purificam as locomotivas... Para que o demônio não se possa servir delas para seu uso.

D. Maria da Assunção quis imediatamente uma explicação. Como era maneira usual do Inimigo se servir dos caminhos de ferro?

O padre Amaro esclareceu-a, com bondade. O Inimigo tinha muitas maneiras, mas a habitual era esta: fazia descarrilar um trem de modo que morressem passageiros, e como essas almas não estavam preparadas pela Extrema-Unção, o demônio ali mesmo, zás, apoderava-se delas!

— É de velhaco! rosnou o cônego com uma admiração secreta por aquela manha tão hábil do Inimigo.

Mas D. Maria da Assunção abanou-se langorosamente, com o rosto banhado num sorriso de beatitude:

— Ai, filhas! dizia pausadamente para os lados, a nós é que não nos sucedia isso... Que não nos pilhava desprevenidas!

Era verdade; e todas gozaram um momento aquela certeza deliciosa de estarem preparadas, de poderem lograr a malícia do Tentador! (QUEIRÓS, 1998, p. 121).

A hipocrisia de falar do caráter demoníaco da ciência fica muito nítida ao leitor, que conhece a incoerência entre os discursos e as atitudes de Amaro. Além disso, o diálogo transborda cinismo, das palavras de Amaro e da cumplicidade entre ele e o cônego, ambos, na verdade, divertindo-se com as senhoras. A mesma mentalidade atrasada e ridiculamente inocente das beatas pode ser vista na recepção que a maioria dos literatos portugueses da época fez da obra de Baudelaire. Como ressaltam Oscar Lopes e Antônio Saraiva, na *História da Literatura Portuguesa* (1973), o poeta francês é compreendido às avessas até mesmo pelos principais poetas portugueses da época, que o utilizam “como símbolo da podridão das altas camadas burguesas citadinas que é

preciso varrer” (p. 1008), ou seja, o interpretam de modo superficial e moralista. Os autores acrescentam, ainda, que raramente a poesia portuguesa de 1870-80 “transcende o moralismo caritativo e o progressismo vago da pequena burguesia de então, incapaz de aceitar o amoralismo e o intuicionismo dos mais significativos poetas ocidentais contemporâneos” (p.1008).

O século avançava e a situação política, econômica e social de Portugal continuava instável, o que se agravou com a humilhação que o Ultimato Britânico de 1890⁶ significou para o país. Além disso, a revolução republicana, o esfacelamento dos partidos Regenerador e Progressista e as diversas ditaduras mostravam a instabilidade do governo e a insatisfação de uma grande parcela da sociedade com relação à política do país, que resulta no Regicídio de 1908⁷. A Proclamação da República em 1910 não melhorou a situação, haja vista que o novo regime apenas continua a corrida colonizadora na África e na Ásia, o que acabou levando Portugal a participar da Primeira Grande Guerra em 1914, possibilitando golpes militares e agravando a crise econômica e, conseqüentemente, a insatisfação da sociedade. Toda essa agitação agravou, no povo português, a sensação de decadência que dominava toda a Europa em fins do século XIX, mas que, em Portugal, prolonga-se por quase toda a primeira metade do século XX, o que se pode ver na poesia decadentista de Eugênio de Castro, Antônio Nobre e Camilo Pessanha, por exemplo,

⁶ Datado de 11 de janeiro de 1890, tratou-se de um memorando que o governo inglês enviou ao português exigindo que as forças militares de Portugal se retirassem do Chire e dos países dos macololos e dos machonas, territórios africanos então ocupados pelos lusitanos. A forma como Portugal curvou-se à exigência gerou muita polêmica no país, que muito se envergonhou de sua nítida fragilidade política (ALMEIDA, 1957, p. 423-425).

⁷ Em 1º de fevereiro de 1908, o então rei de Portugal, D. Carlos, quando viajando lentamente em carruagem aberta com sua família, acenando para a multidão, sofreu um atentado que resultou em sua morte, assim como na de seu filho, príncipe D. Luís Filipe. Os assassinos foram identificados - Manuel Buíça, professor, e Alfredo Costa, comerciante - e mortos no local, entretanto, a punição imediata não reduziu a vergonha do ocorrido para Portugal diante toda a Europa (AMEAL, 1958, p. 685).

mas também na influência que esses poetas tiveram sobre os modernistas. A respeito do Decadentismo, José Carlos Seabra Pereira, em seu livro *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa* (1975), afirma:

O que parece caracterizar primariamente o Decadentismo é um estado de sensibilidade. Este é, em simultâneo, o próprio do homem finissecular desgostado de si mesmo e de uma civilização em crise aberta. Em França, como por toda a Europa, de Portugal à Rússia, agudiza-se a consciência de um estado de decadência social e cultural: a vida materializada, a sociedade injusta, a destruição da beleza, a limitação e a vulgaridade e o formalismo em arte; e o pensamento sente-se, também já, aprisionado no beco-sem-saída de um imanentismo absurdo. Surge, ao mesmo tempo, a revolta contra as causas sistemáticas em mais patentes de tais penas: o tecnocratismo e o convencionalismo moral da sociedade burguesa; o Positivismo e o Cientismo; o Naturalismo e o Parnasianismo. [...]

Quando nos abeiramos do homem decadentista, ressaltamos facilmente que, na sua época, o real circundante se tornara cada vez mais agitado, perturbador e inquietante, não lhe oferecendo qualquer ilusão de paulatina reconquista do paraíso e impedindo-o mesmo de construir um equilíbrio pacificante: sentindo-se dolorosamente vitimado por uma civilização alienatória, o artista desespera-se em sede de destruição [...] (PEREIRA, 1975, p. 23-24).

Dentre as raridades que transcendem o moralismo caritativo e o progressismo vago de que falam Lopes e Saraiva, deve-se ressaltar Cesário Verde e, posteriormente, Camilo Pessanha. O primeiro não fez uma poesia simbolista, mas o decadentismo é uma das inúmeras facetas de sua poética, talvez a primeira a demonstrar um rompimento considerável com o romantismo. O segundo destacou-se como o grande poeta simbolista português, de quem Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro herdaram a certeza da cisão irrecuperável do homem com o mundo e consigo mesmo. Ambos, assim, são vistos pela crítica como os maiores precursores da poesia modernista portuguesa, afinal, suas obras adiantam vários dos seus aspectos centrais.

Cesário Verde, de acordo com Lopes e Saraiva (1989), “é o único do grupo tido como realista que consegue superar, de fato, a herança romântica” (p.1022). Mesmo em seus primeiros poemas, em que aparentemente predomina o amor romântico, há na verdade uma imensa ironia com relação à idealização do amor e da pureza, clara em versos como:

Nós havemos de estar ambos unidos,
Sem gozos sensuais, sem más ideias,
Esquecendo para sempre as nossas ceias,
E a loucura dos vinhos atrevidos (VERDE, 1982, p. 19).

Ao negar os “gozos sensuais” e “as más ideias”, o sujeito poético justamente mostra a presença desses pensamentos, gracejando com as expectativas românticas e denunciando a hipocrisia dessa ideia de amor puro e ideal. Carlos Felipe Moisés, no prefácio de *Poesia completa e cartas escolhidas* (1982), observa o quão ousada é, para a época, esse tipo de ironia, mostrando que o espírito revolucionário do jovem Cesário já fazia dele um poeta à frente de seu tempo:

Trata-se de composições em que Cesário, apesar do ímpeto e da inexperiência dos 18 anos, contesta com certa ironia o próprio espírito romântico, cujo sentimento idealista ele se recusa a assumir. Isto confere a esses poemas, os do 1º ciclo, um sentido crítico e revolucionário, que denuncia uma atitude irrequieta, insatisfeita, iconoclasta, avessa à acomodação e às poses convencionais. Em língua portuguesa, seria preciso aguardar algumas décadas, até a irrupção das vanguardas modernistas, para que tal atitude se generalizasse (VERDE, 1982, p.3).

Mais do que adiantar elementos estéticos do modernismo português, Cesário Verde já tem dentro de si o espírito revolucionário dos modernistas, a inquietude e a propensão à ruptura, olhando por outros ângulos e colocando novas questões. Apesar de situada no Realismo, então, sua obra apresenta múltiplas facetas e acaba indo muito além

desse movimento na medida em que alcança o cosmopolitismo de enxergar a modernidade como uma experiência, ultrapassando as fronteiras nacionais e representando as sensações de um momento histórico, de Portugal, mas também do mundo moderno como um todo. Carlos Felipe Moisés destaca a importância do pioneirismo do poeta ao antecipar aspectos fundamentais de mais de um movimento de vanguarda:

Em certos temas, como o tédio e a melancolia desencadeados pela grande cidade – o *spleen* baudelairiano, cantado e decantado por muitos poetas finisseculares, entre os quais Cesário – alguns críticos têm visto prenúncios do Decadentismo simbolista. Outros chegam a apontar, em passagens dominadas pela fantasia deformadora [...], a antecipação do Surrealismo. De modo geral, tem sido frequente ver nessa poesia uma espécie de ponte entre as principais tendências do séc. XIX e o séc. XX. Cesário, precursor do Modernismo – esta seria a fórmula, se quiséssemos fixar alguma, para a qual a crítica parece convergir (VERDE, 1982, p.2).

Percebe-se, assim, que o poeta já se mostra diferente dos demais escritores de seu tempo ao deixar tão clara em sua obra a influência de Baudelaire, principalmente no que diz respeito à forma de lidar com a modernidade. Longe de ler o satanismo e a negatividade do poeta francês como “símbolo da podridão das altas camadas burguesas que é preciso varrer” (1973?), Cesário entende desde já a ambiguidade da experiência moderna e, ao sair às ruas de sua cidade, Lisboa, o sujeito de seus poemas a vivencia de forma completa e é assim que a representa, em sua modernidade e em seus vestígios de passadismo ainda presentes, em seu fascínio e em sua negatividade. O modo como se lança à cidade, permitindo que seu movimento o afete e representando o cotidiano e suas sensações ao perambular pelas ruas, fez com que o próprio Fernando Pessoa considerasse a poética de Cesário Verde como o primeiro esboço do que ele chamará Sensacionismo. Parece, assim, acertada a afirmação

de Antônio Quadros, em *O primeiro modernismo português - vanguarda e tradição* (1989), ao dizer que “a visão moderna do mundo e do ser através do seu exterior, através de sua palpitação existencial e social” (QUADROS, 1989, p.70) foi o que em Cesário Verde realmente interessou às gerações posteriores.

Em muitos poemas, o leitor pode percorrer Lisboa junto com o sujeito poético e, nesse caminho de representações, percebe-se que a obra se faz dialética em dois sentidos distintos: dialetiza a cidade portuguesa na medida em que mostra a convivência conflitiva de uma ânsia modernizadora e de uma realidade ainda fortemente ligada à tradição e ao campo; contudo, dialetiza também os aspectos positivos e os negativos de uma Lisboa já modernizada o suficiente para notar o caráter ambíguo do processo industrial. O primeiro par dialético - campo X cidade, tradição X modernização – está claramente representado, por exemplo, em seu poema “Num bairro moderno”. Ao ler tal título, a última coisa que o leitor espera é o que o poema acaba por apresentar: uma rapariga carregando sua cesta de verduras e vegetais da horta e o sujeito poético compondo a imagem de um ser humano a partir das hortaliças - seios de repolhos, ventre de melão, coração de tomate. Possivelmente uma alegoria para o caráter ainda muito tradicional do português, o poema representa o quão mista é a Lisboa de seu tempo ao compor essa cena na mesma cidade em cujas ruas, ele diz em seguida, passam carruagens, mas onde, simultaneamente, ainda é possível ouvir o cantar dos pássaros.

Em seu grande poema “O sentimento dum Ocidental”, também é possível observar ainda essa convivência, na medida em que as burguesinhas e os lojistas, por exemplo, dividem a cidade com uma figura tão tradicional como as varinas. Entretanto, o que salta aos olhos neste poema é a dialética entre progresso e retrocesso, luxo e miséria. O sujeito passa observando tanto o êxtase de jantares em hotéis da moda, quanto a suposta paz das Igrejas até a agonia dos hospitais, e figuram em seus

versos todo tipo de indivíduo: dentistas, velhinhas, crianças, costureiras, burguesinhas. Apesar de representar tanto os fascínios quanto as misérias da modernização, ao ler o poema, percebe-se que o sujeito poético, de modo geral, desanima-se e entedia-se cada vez mais com a cidade. A atmosfera que parece cobrir suas descrições é pesada e soturna, ele olha e vê vulgaridade, a noite pesa e o esmaga e ele sonha o Cólera e imagina a Febre na “acumulação de corpos enfezados” (1982, p. 72).

Não é em vão, afinal, que os três grandes heterônimos de Fernando Pessoa, e até mesmo seu semi-heterônimo Bernardo Soares, farão referências a Cesário Verde. Além da valorização das sensações, tão importante no modernismo português, “O sentimento dum ocidental” vai ainda mais fundo, mostrando, especialmente em sua última estrofe, o sentimento decadente que também permanecerá na poesia de Pessoa e Mário de Sá-Carneiro:

E, enorme, nesta massa irregular
De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,
A Dor humana busca os amplos horizontes,
E tem marés, de fel, como um sinistro mar! (VERDE, 1982, p.75)

O desfecho do poema deixa claro que tudo o que esse sujeito vivenciou no decorrer dos versos não se resume a sensações superficiais. Já há a percepção da cisão entre homem e mundo modernos, que se desenvolverá em Camilo Pessanha e ainda mais nos poetas modernistas. A “Dor humana” já alcançou a importância e a intensidade da grafia maiúscula, e suas marés revelam a instabilidade do sujeito, desamparado de suas tradições, pelas quais ele luta no decorrer do poema, e em meio a uma massa em que ele não se reconhece.

O tédio que o contato com o mundo moderno já desperta em Cesário Verde alcança o desencanto e o sentimento de desistência em Camilo Pessanha, tanto pela consciência infeliz que tomou conta do povo

português, arrastando o decadentismo típico de fins de século ao início do século XX, quanto pela consciência infeliz de todo homem moderno que começa a se perceber sozinho, perdido do mundo e também de si mesmo. Antônio Quadros explica esse sentimento ao falar do livro *Só*, de Antônio Nobre:

É um livro de exílio, mas devemos tomar essa palavra antes num sentido simbólico do que num sentido literal. O poeta não se sente unicamente exilado em Paris [...] Sente-se exilado da sua infância, exilado do país antigo que vai deixando de existir – ele, o Lusíada, o Português típico de um hoje em queda perante o glorioso ontem -, exilado de um sonho, um sonho desfeito (1989, p.79).

A influência dessa geração e a continuidade desse sentimento de exílio no próprio país ficam muito claras em Fernando Pessoa se pensarmos, dentre inúmeros exemplos, no poema “Lisbon Revisited (1923)”. A própria diferença entre o título e o poema, pois o primeiro está em inglês, ao passo que o segundo, em português, já pode indicar uma estranheza desse sujeito ao olhar Lisboa, o olhar de um português familiarizado vê agora uma cidade estrangeira, haja vista estar completamente mudada, em estrutura e costumes, da tradicional Lisboa que ele conhecia, a Lisboa da infância que, por sua vez, é sempre o paraíso perdido da poesia. Após, então, passar todo o poema revoltado, negando os novos e racionalizados valores, em seus últimos versos, o sujeito evoca o céu azul e o rio Tejo, únicos elementos que ele ainda reconhece em sua “Lisboa de outrora de hoje” (2007, p. 243). Percebe-se, assim, que o mesmo sentimento de solidão já está em Pessanha, Nobre, e permanece e se intensifica em Pessoa e Sá-Carneiro, por exemplo.

Poetas como Camilo Pessanha, Antônio Nobre e ainda Alberto Osório de Castro, posteriores a Cesário Verde, sofreram deste enorme influência, afinal, ele foi o que se distinguiu da geração realista, abrindo caminho às tendências simbolistas. É importante lembrar também de

Eugênio de Castro nesse papel de iniciador. Apesar deste poeta, como observam Lopes e Saraiva, denunciar “a penúria imaginativa de quase toda a poesia sua contemporânea, a incapacidade de transcender as banalidades de um murcho ou vago idealismo romântico formalmente desleixado” (p. 1057), ele “contribuiu, todavia, para a reabilitação da intencionalidade artística, contra o preceito romântico da improvisação inspirada” e “adaptando ao português certas experiências dos simbolistas instrumentais, iniciando certas audácias metafóricas, abriu sem dúvida caminho a Pessanha e Sá-Carneiro” (p. 67). Castro, desse modo, ainda que não tenha conseguido revolucionar a poesia portuguesa e mudar a mentalidade dos críticos e leitores da época, enfrentando o estranhamento do público diante do primeiro contato com tais mudanças, ao menos apresentou uma nova estética ao público português, preparando-o para o que se desenvolveria a partir dela.

Em Pessanha, se comparado a Cesário Verde, percebe-se melhor a influência de Verlaine, por exemplo, do que de Baudelaire. Assim, de formação completamente simbolista, a musicalidade ganha papel central em sua obra e sua sensibilidade, muito intensa, é sempre representada por sugestões, dando à poesia uma atmosfera enevoadada. Distancia-se de Baudelaire e de Cesário na medida em que o sujeito, em sua poética, não se lança às ruas, não se dispõe a deixar-se tocar pela cidade moderna, assim como os sucessores de Baudelaire, sua relação com a modernidade perdeu muito do caráter dialético, tornou-se muito mais de negatividade do que de fascínio. Isso fica claro no poema “Inscrição”, que abre a edição organizada por João de Castro Osório de seu único livro, *Clepsidra*:

Eu vi a luz em um país perdido.
A minha alma é lânguida e inerte.
O! Quem pudesse deslizar sem ruído!
No chão sumir-se, como faz um verme... (PESSANHA, 1973, p. 27).

O “país perdido”, a “alma lânguida e inerme” e o desejo de “no chão sumir-se”, presentes no breve poema, dão o tom de grande parte de sua poesia. A doença da alma, a dor e a incerteza aparecem claras nos primeiros poemas e Pessanha vai deslizando sem ruído em direção ao universo onírico das sugestões e dos sentidos. A clara referência à morte, ao deixar de vez a realidade que o cerca, pode ser vista, por exemplo, em Álvaro de Campos, no breve poema, de um só verso, que diz simplesmente: “Ah quem tivesse a força para desertar deveras!” (2007, p. 240), mostrando que as rimas e a regularidade do metro e da estrofação desaparecem na poesia modernista devido às influências das vanguardas, mas a essência decadentista e desencantada vai permanecer e até se intensificar, isso porque, como apontam Lopes e Saraiva:

À parte um ou outro momento amargo em que se sente que a vida se poluiu de um qualquer modo estranho, a poesia de Pessanha é a da pura desagregação pessoal em tênues e inúteis agonias, na atenção a um ritmo cada vez mais vazio, daquilo que os dias trazem e levam, do tempo em si mesmo, feito inodoro e incolor como a água que lhe serve de imagem (1973, p.1060).

A incerteza e o vazio interior, claros em versos como o do poema “Roteiro da vida”: “Que eu, desde a partida,/ Não sei onde vou.” (1973, p.64), vão além na poesia de Pessoa e Sá-Carneiro, apontando o vazio do mundo. O pequeno passo que Pessanha dá na direção de mostrar “um ou outro momento amargo em que se sente que a vida se poluiu de um qualquer modo estranho” chega à poesia dos dois sucessores, que mostram, mais do que a desagregação do eu, a do mundo e da vida, por meio de um olhar que se volta de forma ainda mais crítica e reflexiva para a modernidade.

2.2. As vanguardas e modernismo português

Comentar o escândalo que o início do modernismo em Portugal, com o lançamento da revista *Orpheu* em 1915, gerou logo após apresentar tantos precursores do movimento soa até paradoxal, mas o fato é que foi realmente escandaloso. Em sua breve duração, dois números publicados apenas, a revista tornou-se um marco na literatura portuguesa e universal. Mesmo que, na altura de sua publicação, algumas novas ideias já houvessem sido apresentadas aos portugueses pelos simbolistas, a influência das vanguardas europeias – até então pouco conhecidas em Portugal - radicalizou a expressão formal e rendeu aos organizadores e colaboradores da *Orpheu* o título de loucos. Muito distantes da discricção de Cesário Verde, Eugênio de Castro e Camilo Pessanha, os modernistas reuniram-se e organizaram uma Revista que pudesse retirar os leitores da zona de conforto dos valores passadistas sem, no entanto, aniquilar com a tradição.

Foi, assim, por meio dos modernistas da *Orpheu* que o espírito de vanguarda foi apresentado aos portugueses. Na medida em que modernidade e vanguarda estão diretamente relacionadas e Portugal demorou a vivenciar a experiência moderna verdadeiramente, o povo português não havia, ainda no início do século XX, desenvolvido a consciência da modernização e do progresso industrial. Em países como a Inglaterra ou a França, as adiantadas revoluções industriais e o intenso processo de modernização revolucionaram o sistema econômico e as estruturas sociais. Rapidamente, assim, os ingleses e os franceses perceberam a mudança de mentalidade que estava ocorrendo e sentiram “as possibilidades e os perigos” do mundo moderno de que fala Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A realização das revoluções industriais já mostra que vinha ocorrendo, há um tempo, uma grande mudança nos homens, mas os adventos da modernização que elas proporcionaram mudam ainda mais o cenário e os indivíduos. A nova estrutura das cidades, a iluminação das ruas, por exemplo, levam a uma intensificação do comércio e da vida social, inserindo os homens em uma

atmosfera agitada e fazendo com que se sentissem mais vivos do que nunca. Tudo isso faz com que a ideia do novo seja cada vez mais valorizada. O novo deve tomar conta de tudo, inclusive da arte.

As vanguardas aparecem, desse modo, como um produto da modernidade, como uma inevitável consequência do espírito moderno a que o homem se entregou. Afinal, como se expressar da mesma maneira em uma realidade tão modificada? Como, em um mundo de tantos atrativos, manter a atenção para a arte? A resposta é colocá-la também à frente, relacioná-la, de alguma forma, à ideia de progresso. A primeira reação literária ao novo mundo modernizado foi o simbolismo decadentista, que olhou todas essas mudanças de forma muito negativa, enxergando o que passou a faltar nos homens e em suas relações graças à modernização e à racionalização que ela significou. Entretanto, nas primeiras décadas do século XX, surgiram os movimentos de vanguarda, que, como o nome já sugere, voltavam-se contra o conservadorismo artístico e o academicismo estético, projetando-se para longe de ambos, são eles o futurismo, o cubismo, o expressionismo, o surrealismo e o dadaísmo. Todas elas compartilham o apreço pelo experimentalismo formal e de linguagem, entretanto, no que se refere ao modo como lidam com a modernização e o progresso e representam o mundo moderno, elas acabam dividindo-se entre o futurismo e o cubismo, por exemplo, que utilizam das ideias e valores próprios da modernização para exaltá-la ou criticá-la e as demais, que partem de propostas que se distanciam do racionalismo das imagens e formas modernizadas.⁸

A sociedade portuguesa, desde 1890 até início do século XX, passou por uma séria crise que debilitou o orgulho da nação, prejudicou muito seu desenvolvimento econômico e social e manteve hábitos e mentalidade ainda atrasados com relação à modernização europeia, daí

⁸ Dentre os movimentos vanguardistas, o futurismo, já comentado no primeiro capítulo, é o que se destaca no presente trabalho devido à influência que exerceu, principalmente no que diz respeito à forma, sobre alguns poemas de Álvaro de Campos.

não haver espaço para o espírito vanguardista que a primeira geração modernista projetava sobre as letras nacionais. Entretanto, Luis de Montalvor e Ronald de Carvalho, diretores do primeiro número da revista *Orpheu*, e Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, diretores do segundo, eram espíritos cosmopolitas, sentiam o decadentismo, e também o vanguardismo europeu, assim como Antônio Ferro, Almada Negreiros, Santa-Rita Pintor, dentre outros colaboradores da revista. Quando, então, saiu o primeiro número, contendo já poemas extravagantes como a “Ode Triunfal”, de Álvaro de Campos, o público comentava com indignação, perguntando-se se o grupo não havia perdido o juízo. Era exatamente o que eles desejavam. O pouco tempo de duração da Revista *Orpheu* foi o bastante para chamar a atenção, chocar e, principalmente, abrir possibilidades no contexto literário português. Muitas outras revistas seguiram a *Orpheu*, cultivando o modernismo, como a *Athena*, *Portugal Futurista*, *Centauro*, *Exílio*, *Contemporânea* e *presença*, por exemplo.

Apesar do choque que causaram, as vanguardas, principalmente o futurismo e o cubismo, foram incorporadas ao modernismo português muito mais na forma e no tom do que nos motivos e na essência do movimento. Elas sempre dividiram espaço com o decadentismo, pois ele sim refletia o espírito desses poetas, como fica bastante claro na obra, e também na vida, de Mário de Sá-Carneiro, por exemplo. Como observa Antônio Quadros, “toda a poesia de Mário de Sá-Carneiro é testemunha de uma angustiosa cisão interior, de que teve lúcida consciência e com a qual travou uma constante luta. Luta que, podemos dizê-lo, constitui a própria matéria dramática de tudo quanto escreveu” (1989, p. 168). Essa cisão interior vai muito além da distinção poeta – sujeito poético, da descoberta simbolista de ser um outro, ela é um aspecto fundamental do homem moderno, que, angustiado por tanto refletir, sabe não pertencer ao mundo que o cerca, assim como sabe não ser capaz de definir-se, de encontrar-se. Tudo isso fica claro nos versos do poema “Dispersão”:

Perdi-me dentro de mim
Porque eu era labirinto
E hoje, quando me sinto
É com saudades de mim.

Passei pela minha vida
Um astro doido a sonhar.
Na ânsia de ultrapassar,
Nem dei pela minha vida...

Para mim é sempre ontem,
Não tenho amanhã nem hoje:
O tempo que aos outros foge
Cai sobre mim feito ontem. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 61)

Trata-se, assim, de um sujeito não só fragmentado e perdido de si, mas consciente disso. Um homem que sabe não ter construído nada em sua vida, pois a perdeu toda se buscando. O processo de despersonalização, assim, apesar de já presente em Baudelaire, intensificou-se muito nos poetas modernistas, sendo uma das influências mais visíveis das vanguardas na poesia de Sá-Carneiro. Percebe-se ainda, em sua obra, certa influência do movimento cubista, perceptível principalmente nos procedimentos de montagem de seus versos.

Fernando Guimarães, em seu livro *Simbolismo, modernismo e vanguardas* (1992), elege dois grandes aspectos da vanguarda literária portuguesa: o primeiro é justamente a despersonalização e o nível a que chegou em Fernando Pessoa, transformando um poeta em toda uma literatura; e o segundo seria o desejo da geração modernista portuguesa de se manifestar de várias maneiras, resultando nas três correntes criadas por Pessoa, o paulismo, o interseccionismo e o sensacionismo. A sucessão, nessa ordem, das correntes mostra como o poeta incorporou as vanguardas em sua poesia. O paulismo é a expressão ainda da primeira manifestação moderna na poesia portuguesa, o simbolismo decadentista, guardando, entretanto, um pouco do espírito saudosista de Teixeira de Pascoaes. O interseccionismo adiciona a esse cruzamento as

influências das vanguardas futurista e cubista, principalmente na forma e no tom da poesia, isso porque o temário mantém a relação com o saudosismo e com o decadentismo, mas agora se valorizam também as sensações. Por último, no sensacionismo, ocorre certo distanciamento do espírito saudosista da primeira, assim como das influências futuristas e cubistas, restando as sensações da forma mais pura possível, imagem da relação entre o homem, a memória de sua infância e o mundo moderno.

Assim, percebe-se que as vanguardas foram apenas parte das influências do movimento modernista português. Apesar de os modernismos afirmarem-se movimentos de ruptura com o passado, fica claro já no subtítulo de *O primeiro modernismo português – vanguarda e tradição* (1989), de Antônio Quadros, que não é bem assim. O crítico explica que o grande valor tradicional que emerge com o modernismo português é o levantamento da ideia e o valor de pátria e exemplifica relembrando os ultimatots de Álvaro de Campos e Almada Negreiros, por exemplo, todos fazendo referência ao Ultimato de 1890 e, portanto, à história de Portugal (p. 37-38). Como Quadros afirma, a vanguarda portuguesa reflete “embora num outro plano estilístico ou mesmo mental a questão da Tradição perdida” e, ao misturar o tradicional e o novo, o português e o universal, “conseguiu saltar para fora do tempo histórico que foi o seu, tempo de ruptura, tempo presentista e do mesmo passo futurista”. E termina: “Não também por acaso que Fernando Pessoa, no centenário do seu nascimento, é reconhecido em todo o mundo como o mais universal dos escritores portugueses. O universal pode ser de vanguarda, mas de uma vanguarda que transcenda todas as vanguardas” (p. 38).

Em Fernando Pessoa, pode-se perceber bem a convivência da vanguarda com a tradição, basta olhar para seus heterônimos. A ousadia de Alberto Caeiro e Ricardo Reis de afirmar algum tipo de tradição e negar tão descaradamente a modernidade - no caso do primeiro, deslocando-se das grandes cidades e renegando o maior aspecto do

homem moderno: a reflexão; e, no caso do segundo, cultivando mentalidade e hábitos tão distantes da realidade moderna – faz o primeiro moderno por denegação e o segundo por anacronia, mas ainda modernos, exatamente pela ruptura que propõe com a própria modernidade. Mesmo Álvaro de Campos, que parece tão absolutamente moderno, ao mostrar-se o homem da cidade, das máquinas e do progresso, já vimos que retoma a tradição até mesmo em suas composições que parecem tê-la deixado de lado. Prestando atenção à poética de Campos, pode-se observar que, do início ao fim, trata-se de um conflito entre vanguarda e tradição. Claro que em sua face sensacionista, o vanguardismo salta dos versos, mas sempre há, até nos poemas mais exaltados e próximos do tom futurista, uma estrofe discreta que revela a essência angustiada do sujeito por trás da máscara de poeta futurista, a essência decadente, que retoma sua infância e a “infância” de seu país. A tradição, expressa pelo nacionalismo, pela saudade do Portugal de outrora, está em cada poema, quando não claramente dita nas linhas, disfarçada e angustiada nas entrelinhas.

2.3. O poeta engenheiro

“Excessivo, Pessoa transbordou”, diz Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 16). O mesmo excesso moderno que levou Arthur Rimbaud a abandonar a literatura, Rainer Maria Rilke a isolar-se em Duíno, Mário de Sá-Carneiro ao suicídio, o mesmo excesso de sentir, de pensar, levou Pessoa a transbordar, “sujeito estourado em mil sujeitos para se tonar um não-sujeito” (2001, p. 17). Fruto do que Pessoa chamou de sua “tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação” (PESSOA, p. 199), o processo heteronímico pode tê-lo matado como poeta, no sentido da identificação clássica entre o poeta e o homem, mas deu vida a inúmeros outros. E, no caso de Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e até mesmo de Bernardo Soares, obras extensas, representações convincentes, mentiras vivas.

Chamados de “personalidades”, “poetas”, “sujeitos unitários”, por Leyla Perrone-Moisés, de “personalidades artísticas” e “individualidades distintas”, por Benedito Nunes, ou de “invenção literária” e “heróis de uma novela que Pessoa nunca escreveu”, por Octávio Paz, inúmeros foram os modos como a crítica pessoana referiu-se aos heterônimos. Todos, porém, frisam dois aspectos importantes da heteronímia: o caráter fictício, imaginário, e a autonomia, a completude dessa ficção. Máscara de Pessoa, o heterônimo não carrega o rosto do poeta. Mas carrega o seu próprio “rosto”. É sabido que é representação, figuração, criação, mas é criação completa, com data de nascimento, profissão, caracteres físicos, gênio, estilo. Não é máscara frágil como a pseudonímia, é máscara tão espessa que cobre completamente o rosto de seu autor e ganha vida como um personagem.

Desde Baudelaire, afinal, pensa-se sobre a despersonalização e entende-se a voz do poema como um sujeito outro que não o poeta, como uma ficção. Pessoa levou tudo isso ao limite com a criação da heteronímia, pois deu a essa outra voz um outro nome, uma outra aparência, um outro estilo. Sobre isso, Benedito Nunes, em seu ensaio “Os outros de Fernando Pessoa”, diz:

É que cada qual, a seu modo, deu solução à crise da poesia lírica que vinha desde Baudelaire, e que, paralelamente à crise da subjetividade, acompanhou o ritmo das profundas mudanças histórico-sociais, que se operaram a partir dos meados do século XIX. Da simples expressão da subjetividade, em que o Eu se colocava em primeiro plano, tornou-se a lírica moderna, em virtude dessa crise, a expressão, primeiro, de um rompimento do poeta com o mundo social e exterior e, depois, do abandono desse mesmo Eu, que já em Baudelaire e Rimbaud deixava de apresentar-se como centro fixo e biográfico, pessoal e unitário. A essa neutralização do Eu, seguir-se-ia, em nossos dias, aquilo que Hugo Friedrich chamou de despersonalização, isto é, a troca da personalidade real do poeta por uma outra fictícia, mas auto-suficiente, que disciplina e conduz a expressão lírica, e graças à qual ele pode estabelecer novos vínculos com a realidade, vínculos esses que lhe

proporcionam, independentemente de seus sentimentos e pensamentos individuais, uma visão compreensiva das coisas. A individualidade propriamente dita tornar-se-ia insignificante, aparecendo, em lugar dela, como em Baudelaire, um sujeito poético, universal, desincorporado da vida imediata do poeta.[..]

Em Fernando Pessoa, a despersonalização, comum ao poeta moderno, volveu-se, devido ao seu temperamento, em pluripersonalização dramática. [...] A sua atitude como poeta é a do diálogo – célula do dramático, mas do diálogo incessante que se produziu entre si e o mundo, através dos outros que havia nele, e que necessitou fixar em formas definidas, para, por intermédio delas, recriar e interpretar a realidade. “O poeta, escreveu Baudelaire, goza desse incomparável privilégio de que pode, à sua vontade, ser ele próprio e outro”. Fernando Pessoa usou desse privilégio, que não era apenas seu, mas de toda a poesia moderna. (NUNES, 1976, p. 230-231)

Diante disso, está na base da compreensão da heteronímia a percepção dos heterônimos como criação poética, tornando-se dispensável reiterá-lo a todo momento. Assim, quando se falar em Álvaro de Campos como homem moderno, poeta, engenheiro, entende-se a *representação* do homem, de um poeta, de um engenheiro. A modernidade levou o homem a voltar-se a si mesmo e, nesse movimento, perceber sua própria ficção, a buscar-se e entender-se perdido e desmembrado. A despersonalização é uma das formas como a modernidade atinge a poesia, e a heteronímia representa essa percepção do caráter fragmentado do homem, além de remeter ao jogo da encenação social, das máscaras e, por fim, da perda da própria identidade. Nesse sentido, a poética de Álvaro de Campos é interessante para pensar a modernidade, pois, para além de Campos nascer da própria despersonalização, o poeta engenheiro é a representação desse homem moderno, instável, reflexivo, ansioso pelo novo, mas, ao mesmo tempo, receoso e desconfiado da realidade que se apresenta, desenvolvendo, em sua obra, o permanente conflito que vivencia com o mundo.

Engenheiro de formação, Álvaro de Campos já mostra ser um homem ligado à modernização e ao progresso. Entretanto, sua engenharia é a naval, remetendo ao passado glorioso de Portugal e fazendo o heterônimo passar horas e mais horas viajando, em meio ao oceano e, portanto, envolvido por tradição e nostalgia. Como todo homem moderno, povoado de ambiguidades e aspectos conflitantes, este é apenas um dos inúmeros conflitos presentes no espírito e na poesia de Campos: sua modernidade divide espaço com a saudade da infância perdida, do Portugal tradicional. Em consequência dessa cisão, convivem, em sua alma e em sua poesia, exaltação e desencantamento, revolta e cansaço, sensação e reflexão, alternando-se a cada milha navegada, a cada passo nas ruas de Lisboa, a cada composição do engenheiro poeta.

Essas mudanças de ânimo levaram a crítica a dividir a obra de Campos em momentos, enxergando também uma gradual mudança de postura desse sujeito em sua relação com o mundo moderno no decorrer de sua obra. Carlos Felipe Moisés, por exemplo, em seu livro *Roteiro de leitura: Poemas de Álvaro de Campos de Fernando Pessoa* (1998), apesar de começar destacando que a obra de Campos é “uma sucessão heterogênea de poemas soltos” (p. 85) e encarando essa heterogeneidade exatamente como uma metáfora da vida moderna, acaba por falar, posteriormente, no mesmo livro, em uma primeira fase do heterônimo, mais violenta e sensacionista, e, em seguida, uma segunda fase de cansaço, tédio e desistência (p. 81).

Teresa Rita Lopes, em sua organização da *Poesia completa de Álvaro de Campos* (2007), também divide a obra do heterônimo. No prefácio à edição, a crítica explica que atendeu a dois grandes momentos na obra de Campos: antes de conhecer e deixar-se influenciar por Alberto Caeiro, quando Campos, ela afirma, “se nutria de cultura francesa e se exprimia num verso ainda obediente ao metro e à rima” (p. 21); e depois do contato com o mestre, momento que Lopes subdivide,

cronologicamente, em três faces, nomeadas por ela “Engenheiro sensacionista”, “Engenheiro metafísico” e “Engenheiro aposentado”.

De acordo com a crítica, o encontro e a influência do mestre Alberto Caeiro deu a Campos o fôlego e o ânimo que este último demonstra em suas grandes odes, na fase que denomina “Engenheiro sensacionista”. No entanto, uma leitura atenta da “Ode Triunfal”, por exemplo, revela uma imensa ironia, característica de um sujeito que continua decadente, desanimado, e encontra-se, na verdade, sufocado pelos ânimos exaltados decorrentes da modernização. O tom de seus versos, portanto, que muitas vezes rendeu ao heterônimo o título de “poeta futurista”, representa muito mais a voz daquela sociedade moderna, de seus contemporâneos alienados, fantoches da modernização, do que a do sujeito poético, que aparece verdadeiramente pouquíssimas vezes no poema, nostálgica, reflexiva. Apesar da figura do engenheiro já pré-direcionar o leitor a uma interpretação da postura de Campos como um adesista da modernização, ela não passa de mais uma grande ironia. Seu futurismo nunca foi além da entonação, guardando nas entrelinhas uma reflexão crítica sobre a modernidade, assim como o Campos engenheiro, que seria alguém para quem a razão científica implica produzir conhecimentos que transformem a natureza material do mundo em função da ideia de progresso, é, na verdade, um poeta marcado pela recusa do mundo moderno, da razão instrumental e pelo desencantamento.

Tudo isso fica claro no contraste da “Ode Triunfal” com poemas como “Chove muito, chove excessivamente”. Situados por Teresa Rita Lopes na mesma fase, eles destoam radicalmente na forma e no tom, mostrando, também, uma instabilidade desse processo poético, em que se alternam entonações, emoções, mantendo-se sempre, contudo, o espírito decadentista desse sujeito. Percebe-se, assim, que Campos provavelmente nunca foi capaz de apreender realmente as lições do mestre Caeiro. Suas tentativas apenas aceleraram seu desencontro de si

mesmo, e sua obra mostra que o que se manteve foi a constante alternância entre exaltação e desânimo, modernidade e tradição.

Assim como esses dois exemplos, outros críticos fizeram suas próprias organizações de acordo com sua interpretação da poética do engenheiro. Apesar de interessantes como alternativas de leitura e como formas de “domar” uma obra tão vasta e fragmentária, as organizações em fases pressupõem que, por um longo período, o sujeito pensou, sentiu e se portou basicamente da mesma forma, o que acaba por reduzir os poemas à sua “classificação”, além de ir contra a coerente ideia de que o caráter disperso, fragmentário e heterogêneo da obra funciona exatamente como uma metáfora da vida moderna. Deve-se destacar, ainda, que inúmeros poemas entram forçosamente nas fases, pois Campos é nitidamente instável e suas formas de expressão, assim como seu ânimo diante do mundo moderno, mudam a cada momento, impossibilitando que se organizem, cronologicamente, “blocos” uniformizadores de seu comportamento.

Diante do desejo anunciado do sujeito poético de “sentir tudo de todas as maneiras”, percebe-se que a instabilidade de suas sensações, ideias e comportamentos configuram justamente o aspecto central de sua modernidade. Qualquer leitura de sua obra que não acompanhe a montanha russa que esse sujeito se tornou na experiência da vida moderna, perde muito da complexidade de seus questionamentos e conflitos. Assim, deve-se estar disposto a olhar essa obra de forma dinâmica, acompanhando suas alternâncias e compreendendo suas tensões.

3. A modernidade nas representações do Eu e do mundo

Tendo em vista a figura de Álvaro de Campos como figura do homem moderno, reflexivo e pensador da modernidade, mas ao mesmo tempo seu produto e, portanto, reconhecido também pelo caráter instável e fugidio de suas emoções, decorrente de seu desejo expresso de “sentir tudo de todas as maneiras”, as análises deste capítulo tencionam mostrar como essa instabilidade caracteriza o próprio processo poético. A cronologia de alguns poemas e, principalmente, a dinâmica das imagens que o sujeito poético constrói de si mesmo, da cidade e dos outros homens, assim como o modo como dissimula, por meio da indignação, da metafísica ou da suposta exaltação futurista do progresso, um estado interior que, em maior ou menor grau, é sempre decadentista revelam a fluidez e a irregularidade de suas ideias, revelando o quanto suas experiências são dependentes da modernidade e se enraízam como parte do espírito moderno.

Foram estabelecidos, assim, pares dialéticos que organizarão as análises, facilitando a visualização da instabilidade do sujeito e, conseqüentemente, a interpretação de sua obra como algo irreduzível a fases, períodos ou cronologias, já que se deixa assinalar pelo *Zeigeist* moderno. A primeira parte se voltará, então, às análises das imagens do eu e da cidade, para o modo como a representação de um e de outro, assim como de suas relações, alteram-se a cada poema, deixando com que, em alguns momentos, a imagem do eu se imponha à da cidade e, em outros, aconteça exatamente o inverso. Além de apresentar as mudanças frequentes que ocorrem no plano da expressão e das emoções circunstanciais do heterônimo, as análises de sua relação com a modernização visam mostrar que seu espírito, por trás da turbulência moderna, é sempre o de um homem decadente. Para isso, serão analisados os poemas “Tão pouco heráldica a vida!”, “Viagem”, “Dois excertos de odes”, “Ode Triunfal”, “ó ter deveres, que prolixa coisa!”;

“Saudação a Walt Whitman”; “Tabacaria”; “Lisbon Revisited (1923)” e “Lisboa com suas casas”.

Em um segundo momento, analisaremos as imagens do eu em sua relação com os outros homens, mostrando como o olhar de Campos para seus contemporâneos também se altera, assim como, em alguns tipos, ele encontra certa identificação, ao passo que compõe uma crítica aguda de outros. O modo como, em alguns momentos, critica de forma incisiva tipos humanos específicos, passando, entretanto, no instante seguinte, a um estado de cansaço e desistência que não lhe permite referir-se a nada e ninguém também escancara a vulnerabilidade de suas emoções. Para essa percepção, serão analisados: o primeiro soneto de “Barrow-on-Furness”; “Poema em linha recta”; “Ode Triunfal”; “Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da baixa”, “Ai, Margarida”; “Bem sei que tudo é natural”; “A alma humana é porca como um ânus”; “Ai, Margarida”, “Os emigrados”, “Não: devagar”, “Tabacaria” e “Quem somos nós? Navios que passam um pelo outro na noite”.

A escolha dessas obras foi feita levando-se em consideração que elas constituem poemas representativos do que o nosso trabalho pretende analisar. Todas representam, através de expressivas imagens, os conflitos do sujeito poético consigo mesmo e com o mundo, seja em sua relação com a modernização ou com os homens modernos. Assim, os poemas desse corpus apresentam-se de modo a constituir um caminho de imagens da modernidade, um trajeto acidentado, instável, conflituoso, o típico caminho do homem moderno, afinal.

3.1 A tensão entre as imagens do Eu e da cidade

Quando foi dito que, dos três grandes heterônimos de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos é o mais tipicamente moderno deles, por tipicamente moderno entendemos sua relação direta com a principal manifestação da modernidade em seu tempo: a modernização. Apesar do atraso de Portugal com relação a países europeus como a França e a

Inglaterra, o clima de inovação e progresso ocasionado pelas Revoluções Industriais e, posteriormente, pelo desenvolvimento mecânico e tecnológico da sociedade, permeava toda a Europa, atingindo principalmente espíritos cosmopolitas como os dos grandes poetas. É nesse sentido, para expressar o profundo envolvimento dos homens com o ideal de progresso, que Fernando Pessoa, em *Páginas Íntimas e de auto-interpretação* (1966), afirma:

Em cada alma giram os volantes de todas as fábricas do mundo, em cada alma passam todos os comboios do globo, todas as grandes avenidas de todas as grandes cidades acabam em cada uma das nossas almas. Todas as questões sociais, todas as perturbações políticas, por pouco que com elas nos preocupemos, entram no nosso organismo psíquico, no ar que respiramos psiquicamente, passam para o nosso sangue espiritual, passam a ser, inquietamente, nossas como qualquer coisa que seja nossa (PESSOA, 1966, p. 167).

A euforia que caracteriza o clima de progresso e modernização penetra no homem, toma conta de seu espírito. O heterônimo engenheiro vivencia, em seus poemas, todo esse contexto, voltando-se exatamente para os adventos dessa modernização e para as mudanças que eles operam na vida e na mente dos homens. A cidade moderna, como o grande palco do progresso, abriga as fábricas e as almas. Assim, a proposta de analisar as tensões entre as imagens do Eu e da cidade envolve, na verdade, olhar para a relação entre o sujeito e a modernização de modo geral, e a poética de Álvaro de Campos mostra-se um corpus interessante de análise das representações da modernidade na medida em que o engenheiro reitera sistematicamente seu envolvimento com essa realidade, em afirmações como: “Todas as cidades do mundo rumorejam-se dentro de mim...” (CAMPOS, 2007, p. 180). Trata-se de um sujeito moderno que mantém uma relação conflituosa e instável com a cidade e com a modernização, pois, ao mesmo tempo em que se encontra completamente envolvido, suas

sensações são mediadas pelo seu senso crítico e reflexivo, são intelectualizadas, fazendo-o perceber a convivência entre progresso e decadência, de que também fala Fernando Pessoa: “chegamos a uma época singular, em que nos aparecem todos os característicos de uma decadência, conjugados com todos os característicos de uma vida intensa e progressiva” (1966, p. 166). Assim, o heterônimo não consegue envolver-se irrefletidamente com a realidade que o cerca e, por isso, trata-se de um envolvimento parcial, contaminado pelo pensar, que faz de sua obra, do início ao fim, uma obra impregnada de desencanto.

Álvaro de Campos é, assim, a representação do homem moderno que, por meio da urbanização, começa a entrar em contato com os outros homens, seus novos hábitos, assim como com os adventos da modernização. A relação do sujeito moderno com a cidade e tudo que ela traz consigo não é sempre harmoniosa, mas alcança uma intensidade muito significativa, como destaca Willi Bolle, em seu livro *Fisiognomia da metrópole moderna* (2000):

A metrópole moderna fundamenta uma nova mitologia, onde as construções assumem “o papel do subconsciente”. Os primeiros monumentos da Revolução Industrial – construções de ferro, como as estações ferroviárias e os pavilhões de exposições, ou as passagens como precursoras das lojas de departamento – repercutem fortemente no imaginário coletivo (p. 65).

Apesar da existência e da valorização desses monumentos da Revolução Industrial já configurarem resultado e reflexo das mudanças que se operaram nos homens, a convivência com essas inovações os levava a reafirmar a cada dia os valores da modernização. Na medida em que assumem o papel do subconsciente, esses monumentos da Revolução Industrial estão na base dos ideais, dos juízos de valor, das escolhas, enfim, passam a influenciar nas atitudes e na vida dos indivíduos. Álvaro de Campos, entretanto, não é a representação do homem moderno médio, inserido no processo alienante de produção, ou

seja, da tecnologia, da técnica, do trabalho e da mercadoria. Figuração de um engenheiro, Campos figura também, e principalmente, um poeta, cuja obra mostra que sua relação com a modernização e seus monumentos é mediada por uma mente reflexiva, constituindo-se, assim, de modo muito distinto da maioria dos homens. A tensão que se estabelece entre máquina e sujeito reflexivo está representada em seu poema “Tão pouco heráldica a vida!”:

Tão pouco heráldica a vida!
Tão sem tronos e ouropéis quotidianos!
Tão de si própria oca, tão do sentir-se despida
Afogai-me, ó ruído da acção, no som dos vossos oceanos!

Sede abençoados, (...) carros, comboios e trens
Respirar regular de fábricas, motores trementes a atroar
Com vossa crónica (...)
Sede abençoados, vós ocultais-me a mim...

Vós ocultais o silêncio real e inteiro da Hora
Vós despis de seu murmúrio o mistério
Aquele que dentro de mim quase grita, quase, quase chora
Dorme em vosso embalar férreo,

Levai-me para longe de eu saber que vida é que sinto
Enchei de banal e de material o meu ouvido vosso
A vida que eu vivo — ó (...) - é a vida que me minto
Só tenho aquilo que (...); só quero o que ter não posso.
(CAMPOS, 2007, p. 50)

O poema deixa nítidos dois aspectos do sujeito poético que permanecerão por toda a obra do heterônimo, sendo, desse modo, os pontos centrais dessa subjetividade tensa, conflitiva e volátil: o inevitável contato com uma realidade enérgica de modernização que o cerca com promessas de progresso, desenvolvimento, transformação e a consciência angustiada de si mesmo e do mundo que não permite que esse contato se torne um envolvimento genuíno. O primeiro desperta no sujeito um desejo de “sentir tudo de todas as maneiras” (2007, p. 173), mas o segundo faz com que ele intelectualize todas as suas sensações.

Sobre isso, Carlos Felipe Moisés, em seu livro *Fernando Pessoa: almoxarifado de mitos* (2005), afirma:

[...] a poesia de Álvaro de Campos é eminentemente intelectualizada, no sentido de que acolhe uma dose maciça de raciocínio e reflexão sobre as múltiplas sensações que lhe servem de base. Não é uma poesia meramente descritiva de cena e objetos, nem tampouco se limita a extravasar sentimentos e emoções. É, em larga escala, uma poesia da (e para) inteligência, uma poesia que se dirige à “inteligência da emoção”. Bem por isso, é uma poesia crivada de exclamações, índice claro da emoção forte que permeia as falas do poeta, que convive com momentos sucessivos de tensão e exaltação. (MOISÉS, 2005, p.93-94)

Destaca-se, então, dessa sua modernidade, muito mais do que o claro convívio citadino, entre as fábricas e os motores, o caráter reflexivo que, do primeiro ao último verso, o sujeito demonstra com relação a si mesmo, à vida e ao mundo moderno, compondo uma poética da tensão entre a efusividade da modernização e a prostração de uma sensibilidade decadente. Os primeiros versos já mostram um sujeito diferente do homem moderno comum, na medida em que rompem com o caráter prático da vida moderna, assim como com seu movimento ininterrupto e automático, por meio uma exclamação sobre a vida, exclamação reflexiva e angustiada, que clama pelo automatismo como uma forma de distração de si mesmo⁹. A exclamação do vazio de sentido da vida constrói, ainda

⁹ Walter Benjamin, em seu livro *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1994), chama a atenção para o caráter ininterrupto na modernidade a partir da imagem da multidão no poema “A uma Passante”, de Baudelaire. Benjamin destaca a convivência entre intensidade e fugacidade na experiência moderna ao analisar o choque que o sujeito do poema sofre, na medida em que a passante o captura e “atinge também o âmago de seu sentimento” (p. 118). A multidão, entretanto, não para, e, do mesmo modo que trouxe a passante, leva-a embora, fazendo com que tudo não passasse de um momento. O crítico mostra ainda, a partir do conto “O homem na multidão”, de Edgar Allan Poe, o automatismo e o aspecto inumano que as pessoas adquiriram, retomando o modo como o poeta inglês descreve os gestos e as reações, por exemplo, dos transeuntes: “Se recebiam um encontrão de outros transeuntes, não se mostravam mais irritados; ajeitavam a roupa e seguiam apressados” (POE, 1887 Apud BENJAMIN, 1994, p. 120).

na primeira estrofe, a imagem de um sujeito desesperado que deseja fugir de seus pensamentos e, para isso, implora ao “ruído da ação” que o distraia de sua consciência infeliz.

O poema em si, entretanto, prova sua incapacidade de distrair-se, haja vista ser ele próprio uma reflexão, uma interrupção do ritmo natural e irreflexivo da modernidade, e, ao final, apesar de ter implorado ao longo de todo o poema pela alienação, ele não a alcança. Assim, apesar de dizer, na segunda estrofe, que os “carros comboios e trens” e o “respirar regular das fábricas, motores trementes a atroar” ocultam-no de si mesmo, isso não é bem verdade. Justifica-se tal esperança se pensarmos que, ao mesmo tempo em que a modernização desenvolveu a consciência reflexiva e a inquietação intelectual no homem moderno, ainda que poucos, de fato, tenham alcançado uma autonomia profunda de consciência, fez dos homens, de modo geral, seus escravos, alienando-os e hipnotizando-os com seus inventos, resultados do progresso técnico e do desenvolvimento material da sociedade¹⁰. O ritmo acelerado da vida moderna e as imensas mudanças sociais, políticas e culturais que ele ocasionou conduziu os poetas e pensadores a desenvolverem ainda mais sua autoconsciência e sua consciência do mundo, mas envolveu a grande maioria das pessoas em uma onda de automatismo e encantamento cego e acrítico. O sujeito poético, no entanto, compõe a minoria reflexiva e autoconsciente e, sabendo que suas reflexões configuram o paraíso

¹⁰ Esse deslumbramento diante da modernização e do ideal de progresso já havia sido representado por Eça de Queirós no personagem Jacinto, de *A cidade e as serras*, por exemplo. Nascido nas serras portuguesas, o protagonista passa um longo período em Paris, encantado com todas as invenções técnicas e o conforto da vida modernizada. Ao longo do romance, entretanto, as invenções vão se mostrando falhas, sua agitada vida social, superficial, e seu interior, vazio. No fim, Jacinto reencontra a paz, recupera sua saúde e retoma alguns valores, como os familiares e de comunidade, no campo. Contudo, a tensão fundamental do homem moderno é representada por Eça com ironia na medida em que o protagonista só consegue resolver seu impasse levando parte do mundo moderno, o que há de melhor nele, ou seja, os elementos técnicos, que facilitam a vida cotidiana, para dentro do campo.

perdido, na medida em que nunca o permitirá integrar-se novamente, com espontaneidade, à realidade que o cerca, sabe-se também, a partir da leitura de cada poema de Campos, como se constitui a sua relação com a vida, com o mundo moderno e consigo mesmo: um conflito permanente.

Os elementos que compõem a cidade moderna e, portanto, representam a modernização aparecem, assim, diretamente relacionados à alienação da consciência no poema. Apesar de dizê-los “abençoados” por ocultá-lo dele mesmo, por fazer dormir o sofrimento que o constante pensar causa ao sujeito poético, ele reconhece o caráter “banal” e “material” das inovações trazidas pela modernização, assim como sabe ser uma mentira a vida alienada nessa realidade. A percepção de tudo isso mostra que existe, na verdade, um abismo entre esse eu e seus desejos, assim como entre ele e o mundo que anseia, e, apesar de estar ciente disso e portar-se de forma crítica diante dessa realidade, o que se pode notar na última estrofe do poema, quando acusa a banalidade e a superficialidade do mundo moderno e dos homens que perdem sua consciência em meio a esse turbilhão, trata-se ainda de uma crítica muito sutil e o sujeito encontra-se muito mais preocupado consigo mesmo.

Mesmo nada sendo dito sobre sua alma, fica claro já ser a “eterna desterrada em ti própria”, de “Viagem”, e a “alma doente”, de “Opiário”. Trata-se, enfim, do indivíduo reflexivo frente ao “desencantamento do mundo”, de que fala Max Weber em seu livro *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo* (2004). Essa vida oca e “do sentir-se despida” é, afinal, a vida racionalizada, despida da tradição, da fé, da religiosidade, de qualquer tipo de encantamento ou valor transcendente, da vida comunitária, ou seja, a materialidade é a única realidade possível e o adoecer da alma é a consequência inevitável diante da percepção desse vácuo. O sujeito poético parece buscar a alienação no “ruído da ação”, mas a verdade é que não lhe resta outra opção, sua verdadeira busca, escondida nas entrelinhas das constatações dos primeiros versos – de como é tão pouco heráldica e sem tronos a vida, oca de verdadeiro sentir

-, é a busca pelo sentido da vida, que se perdeu na racionalização da vivência moderna. É nesse sentido que Campos afirma, no primeiro verso de “Viagem”, que “Sonhar um sonho é perder outro” (p.51), isso porque o progresso técnico é de inegável importância, mas sonhar esse sonho custou o aniquilamento das tradições, das origens, das raízes e bases dos homens, fazendo da alma uma “eterna desterrada em ti própria”, sem lugar e sem referências nesse novo mundo.

O sujeito do poema viaja e seu destino é justamente a vida moderna. Inicialmente, ele sente em seu corpo “mais conscientemente/ o rodar estremecido do comboio” e, nesse ponto, a imagem de seu eu já está se misturando às imagens da modernização e da cidade, representada pelo comboio. Os versos que seguem mostram as dificuldades e intermitências dessa viagem:

Sinto em meu corpo mais conscientemente
O rodar estremecido do comboio. Pára?...
Com um como que intento intermitente
De (...) mal-roda, estaca. Numa estação, clara

De realidade e gente e movimento.
Olho p'ra fora... Cesso... Estagno em mim.
Resfolgar da máquina... Carícia de vento
Pela janela que se abre... Estou desatento...
Parar... seguir... parar... Isto é sem fim

Ó o horror da chegada! Ó horror. Ó nunca
chegares, ó ferro em trémulo seguir!
À margem da viagem prossegue... Trunca
A realidade, passa ao lado do ir
E pelo lado interior da Hora
Foge, usa a eternidade, vive...
Sobrevive ao momento (...) vai!
Suavemente... suavemente, mais suavemente e demora
(...) entra na gare... Range-se... estaca... É agora!
(CAMPOS, 2007, p. 51).

Assim como o comboio para em estações, a aproximação dessa realidade acontece gradativamente, afinal, esse sonho pressupõe a perda de outro, essa chegada significa também o deixar para trás as referências

que possuía até então. Percebe-se, ao longo dos versos, das alternâncias entre exclamações e reticências, o misto de ansiedade e medo que o sujeito vivencia. Sua reflexividade não o deixa olhar para essa estação clara, “de realidade e gente e movimento”, com absoluta confiança, sem ressalvas, e então ele retorna a si, “estagno em mim”, indeciso. A verdade é que Álvaro de Campos não tem escolha. Assim como a multidão arrasta os passantes, a vida moderna arrasta os homens, obriga todos a vivenciar essa realidade, sejam eles alienados ou conscientes do que os cerca. Estes últimos, presos na “jaula de aço”, de que fala Max Weber, apenas sofrem mais, pois enxergam a modernidade de forma crítica, mas isso não lhes dá o poder de mudá-la, fazendo-lhes, como Campos em “Tão pouco heráldica a vida!”, desejarem afogar-se no “ruído da ação”. A viagem, assim, também pode ser entendida de uma forma ainda mais simbólica: a do próprio poema como uma forma de resistir ao assédio destruidor da modernização. A última estrofe, desse modo, mostra seu fim:

Tudo o que fui de sonho, o eu-outro que tive
Resvala-me pela alma... Negro declive
Resvala, some-se, para sempre se esvai
E da minha consciência um Eu que não obtive
Dentro em mim de mim cai. (CAMPOS, 2007, p. 51-52)

O resultado do encontro com a modernidade para sujeitos como Álvaro de Campos é esse expresso na última estrofe do poema: a perda definitiva da inocência, a transformação irreversível de si mesmo e, inclusive, de sua poesia. O caráter prático e racionalizante da vida moderna distancia os homens de seus sonhos em nome de um Eu proveniente da consciência, da razão. O entendimento de que se trata de uma realidade limitada aos aspectos mais materiais e, portanto, fugazes, da vida, e, pior do que isso, o saber-se também reduzido por essa realidade - que não permite, e muito menos estimula, os homens a vivenciar sua interioridade, sua individualidade, mas, pelo contrário,

considera-os de modo generalizante, como uma massa viva e uniforme – impregna os pensadores da modernidade, assim como Campos e sua poesia, de um sentimento de decadência que a modernização afastou do homem médio, mas, em contrapartida, intensificou no sujeito reflexivo.

Tanto em “Tão pouco heráldica a vida!” quanto em “Viagem”, desse modo, é fácil de perceber um Campos decadente, em uma relação tensiva com a modernização e receoso com a modernidade. Diante da notável predominância da representação dos sentimentos do eu nos dois poemas e de sua deplorável condição espiritual, não há como deixar de pontuar a instabilidade desse processo poético ao pensar, por exemplo, em “Ode Triunfal”. Neste, o heterônimo parece alcançar seu desejo de ocultar-se a si no “embalar férreo”. O misto de receio e ansiedade que angustia o sujeito poético de “Viagem” transforma-se na suposta febre de exaltação do Campos Triunfal que range os dentes como uma fera e escreve dentro da fábrica. As imagens da modernização tomam conta do poema, que tece um quadro completo da cidade e do homem moderno e de seus hábitos. A representação da interioridade, em contrapartida, praticamente desaparece e as reflexões e questionamentos parecem ter sido abolidos em prol das exclamações “futuristas” e das onomatopeias:

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!
 Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
 Em fúria fora e dentro de mim,
 Por todos os meus nervos dissecados fora,
 Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
 Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
 De vos ouvir demasiadamente de perto,
 E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um
 excesso
 De expressão de todas as minhas sensações,
 Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!
 (CAMPOS, 2007, p. 78)

Desde o início, o poema já chama atenção pelo exagero. Se considerados os dois poemas citados anteriormente e tudo o que foi dito sobre eles, o sujeito poético surpreende nesses versos com um contato

aparentemente tão íntimo e exagerado com as rodas, engrenagens e máquinas. O fôlego dos longos e irregulares versos exclamativos dão a energia das máquinas à representação desse sujeito poético, que agora range como uma e sente seus espasmos e sua fúria dentro de si. Os conflitos consigo mesmo, o desânimo com a vida, assim como o receio com relação à modernização vistos nos dois poemas acima comentados, tudo isso parece nunca ter afetado esse Campos que berra e glorifica, agora aparentemente com tanta certeza, o excesso das máquinas.

Diante disso, Teresa Rita Lopes, em sua *Poesia completa de Álvaro de Campos* (2007), coloca os dois primeiros poemas no que ela chama de uma primeira fase do heterônimo, a do “Poeta Decadente”, ao passo que a “Ode Triunfal” se encaixaria em uma segunda fase, que, de acordo com a crítica, inclui três faces de Campos: “Engenheiro Sensacionista”, “Engenheiro Metafísico” e “Engenheiro Aposentado”. Lopes faz questão de distinguir “fases” de “faces”, pois explica, em seu prefácio à edição, que, como “faces”, Campos “as manterá, como três máscaras contíguas que vai fazer rodar em torno de si próprio, escolhendo a que mais se ajusta à atitude do momento” (2007, p. 29). A explicação é pertinente, contudo, ao organizar as “faces” de forma cronológica, entende-se que a poética vai gradualmente modificando-se em direção a um desencantamento do mundo e perde-se a ideia fundamental de que as máscaras se mantêm contiguamente. A crítica entende a “Ode Triunfal” parte do que caracteriza a face sensacionista de Campos, pois seus versos mostram uma energia que ela considera influência imediata do contato do engenheiro com Alberto Caeiro. É nítido que as formas de expressão mudam e que a poética como um todo mostra um sujeito ora enérgico, ora desanimado, ora revoltado, ora receoso, ora confiante, enfim, um sujeito poético instável. O que este capítulo pretende mostrar - por meio da análise da relação do sujeito poético com a cidade moderna e com a modernização - é que a decadência, o sensacionismo e a metafísica convivem permanentemente,

na medida em que as odes sensacionistas também contam com metafísica, assim como um poema metafísico como “Lisbon Revisited (1923)” também se mostra sensacionista e, principalmente, que toda a poética de Campos caracteriza-se por um persistente sentimento de decadência.

Desse modo, é claro que o exagero, nítido já nas primeiras estrofes de “Ode Triunfal”, destoa radicalmente das exclamações discretas de “Tão pouco heráldica a vida!” e das reticências receosas de “Viagem”, entretanto, não se trata de uma metamorfose do “Poeta Decadente” em “Engenheiro Sensacionista”, pois o sensacionismo já apontava nos dois poemas, assim como o sentimento de decadência permanece, expresso agora por uma ironia amarga e implacável, na Ode. No decorrer desta, embora a entonação exclamativa e convicta do sujeito poético passe a impressão de que ele está no controle de tudo, os versos vão deixando cada vez mais nítido como sua subjetividade tornou-se escrava dessa realidade modernizada:

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
 Ser completo como uma máquina!
 Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!
 Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
 Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me
 passento
 A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
 Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!
 (CAMPOS, 2007, p. 79)

A voz do poema é a representação da voz de todos os homens modernos que já não podem distinguir seu próprio eu dessa realidade modernizadora que os engoliu, e nem desejam fazê-lo. A racionalização e o desencantamento do mundo de que fala Max Weber coisificaram também os homens, que, destituídos de seus valores, crenças, fé, enfim, de tudo que constituía sua humanidade, tornaram-se tão pouco humanos quanto o maquinário. Em um mundo que vê homens e máquinas apenas

como instrumentos de produção, resta àqueles desejar ser como estas, pois, além de tudo, na comparação, elas são mais eficientes. É nesse sentido que Haquira Osakabe, em seu livro *Fernando Pessoa: resposta à decadência* (2013), diz que a “Ode Triunfal” é a “manifestação de uma vontade de entrega do sujeito ao poder dos próprios objetos, à excelência deles” (p. 112). E acrescenta:

A presença humana num quadro desses não deve nos enganar. O homem não é uma alteridade. Ao contrário, ele se harmoniza perfeitamente com esse cenário de inteira materialidade. De um lado, pelo seu recorte coletivo, onde sequer se suspeita alguma ponta de individualidade. De outro, pela junção da amorfia coletiva à miserabilidade (que é muito mais uma constatação do que um julgamento) a que a realidade urbana reduz o homem (p. 112).

Na Ode, Campos supostamente representa, por meio das exclamações de adoração à modernização, essa harmonia entre a presença humana e o cenário material, ou seja, o homem reificado. Mas não nos enganemos, apesar de representar diretamente a voz desse homem, o heterônimo não se encaixa nesse cenário harmoniosamente, e seu olhar para essa realidade é lançado nos versos, em meio às exclamações, sob a chave da ironia. A cidade moderna, por exemplo, é glorificada, mas, ao mesmo tempo, marcada por sua futilidade, a partir da imagem dos cafés, “oásis de inutilidades ruidosas” (p. 79) ou das “luzes e febris perdas de tempo nos bares, nos hotéis” (p.79). Sobre isso, Eduardo Lourenço, em seu livro *Fernando Pessoa Revisitado* (1981), afirma:

Com uma ingenuidade que espanta, repete-se que esse primeiro Álvaro de Campos é o cantor da Máquina, da Eletricidade e outras realidades concretas, encarnações não duvidosas do Momento. Mais certo e justo seria dizer que é o seu *des-cantor*, se a palavra existisse. O caráter intensamente negativo em relação a toda e qualquer apropriação autêntica do Moderno, significado pelo triunfo técnico é anunciado sem ambages no começo mesmo da pseudo-*Ode Triunfal* (p. 87).

Ao chamar o poema “pseudo-Ode Triunfal”, Lourenço indica a ironia presente já no título da composição, pois a figura de pensamento presente em todo o poema revela o “caráter intensamente negativo” que a modernidade assume, muito pouco “triunfal”. Muito bem trabalhada em alguns momentos e, em outros, esquecida em nome de uma revolta aparentemente espontânea, a ironia começa a ficar mais clara nas “exaltações” das misérias morais da sociedade moderna – “A maravilhosa beleza das corrupções políticas,/ Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos” (2007, p. 80). Os aspectos teóricos da ironia na poética do heterônimo serão discutidos no próximo tópico, mas, antes mesmo de pensar a teoria, pode-se perceber que não se trata de uma entrega verdadeira, séria, a esse universo. A contradição entre essas exclamações e exaltações exageradas e a consciência que o poeta engenheiro mostra ter na maioria de seus poemas, assim como a presença, na própria Ode, de adjetivações e grafias sugestivas, como “Civilização” grafada com maiúscula; de comparações absurdas, como a feita entre um parlamento e uma borboleta; de exclamações como “Ah, que vidas complexas!” em meio a inúmeros exemplos de futilidades, dentre outros exemplos, em que, como mostra Eduardo Lourenço, tudo o que se alude ou nomeia é afetado de um epíteto que o destrói (1981, p. 91), tudo isso leva a crer que todo o poema é na verdade uma intensa e amarga ironia, uma representação debochada de vozes e ideias que passam longe de serem as de Campos, e que se aproximam muito mais da postura de seus contemporâneos, grande parte alienados, da sociedade racionalizada que sua poética critica amargamente:

Eu podia morrer triturado por um motor
Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher
possuída.
Atirem-me para dentro das fornalhas!
Metam-me debaixo dos comboios!
Espanquem-me a bordo de navios!

Masoquismo através de maquinismos!
Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho!

Não, Campos não podia morrer triturado por um motor com prazer. Não o mesmo Campos que entende os “grandes desertos” (2007, p. 383) que as almas se tornaram no processo de valorização desse motor e que percebe que “talvez o mundo exterior tenha pressa demais” (2007, p. 479). Não apenas o olhar para a poética do heterônimo como um todo, mas também a ironia do trecho - revelada no ato de levar esse envolvimento entre homem e modernização a ultrapassar os limites do compreensível e tirar-lhe a própria vida – fazem emergir debaixo das exclamações um sentimento de Decadência inconformado e reativo.

Um poema como “Ode Triunfal” pode levar o leitor a pensar que a ironia da poética de Campos aniquila qualquer tipo de encantamento desse sujeito pela modernização e pela cidade moderna, mas é importante ressaltar que não é o caso. Na Ode, Campos figura a relação dos homens modernos com a cidade e com os elementos da modernização e denuncia, por meio da ironia, seu caráter alienante e a reificação sofrida por eles nesse contexto. Parte da ironia dessa representação está no fato de Campos se colocar no papel do homem alienado (“*Eu* podia morrer triturado por um motor”) e entregar-se completamente à realidade do maquinário, esquecer-se, ele mesmo, de sua dimensão humana. Álvaro de Campos é em si mesmo uma representação, uma personagem, mas como representação de um poeta, ele também representa, criando uma máscara sobre outra máscara. E é na escolha desse modo de representar tal relação que a conexão entre o eu do sujeito poético Campos e essa realidade modernizada se revela: trata-se de um olhar crítico, de um vínculo tensivo, percebidos na escolha da representação irônica e da caricaturização do homem.

Esse vínculo tensivo, de um sujeito dividido entre a reflexão e a vibração pura, fica nítido no poema “Saudação a Walt Whitman”, pois, como nota La Salatte Loureiro, em seu livro *A cidade em autores do*

primeiro modernismo – Pessoa, Almada e Sá-Carneiro (1996), “após uma glorificação entusiástica e apoteótica do ‘sempre moderno e eterno, cantos dos concretos absolutos’, em que ele próprio se identifica com o saudado e o imita [...], Álvaro de Campos passa à ‘desconstrução’ de todo esse louvor” (p. 121). Aos pouco, assim, o poema, que começa com a simulação de um sentir espontâneo, vai sendo dominado pelo pensar, tudo começa a ser questionado e, conseqüentemente, desmistificado: “Heia? Heia o quê e porquê?/ O que eu tiro de *heia* ou de qualquer coisa,/ Que valha pensar em *heia*!?” (CAMPOS, 2007, p. 159). O sujeito vai sendo tomado pela consciência de que todo o seu agir limita-se aos seus versos - “Abram falência à nossa vitalidade! Escrevemos versos, cantamos as coisas falências; não as vivemos” (CAMPOS, 2007, p. 163) – e de que “O verdadeiro poema moderno é a vida sem poemas” (p. 166). Diante dessas percepções, Campos nota que cantar a vida moderna não é vivenciá-la de fato, aponta em Whitman também o excesso de canto e a falta de Vida e reconhece sua própria decadência:

Decadentes, meu velho, decadentes é que nós somos...
 No fundo de cada um de nós há uma Bizâncio a arder,
 E nem sinto as chamas e nem sinto Bizâncio
 Mas o Império finda nas nossas veias aguçadas
 E a Poesia foi a da nossa incompetência para agir...
 Tu, cantador de profissões enérgicas, Tu o Poeta do
 Extremo, do Porto,
 Tu, músculo da inspiração, com musas masculinas por
 destaque,
 Tu, afinal, inocente em viva histeria,
 Afinal apenas “acariciador da vida”,
 Mole ocioso, paneleiro pelo menos na intenção,
 — Bem... isso era contigo — mas onde é que aí está a
 Vida? (CAMPOS, 2007, p.160).

Whitman cantou a vida moderna, a modernização, a energia, a liberdade, cantou também as ambiguidades e paradoxos da modernidade, ciente deles, mas os cantou sem a metafísica de Campos, e só por isso conseguiu cantá-los até o fim. Campos desejou esse canto, mas, como

ressaltou Jacinto Prado Coelho: “Na verdade, só lutando consigo próprio, por um esforço de imaginação, foi Álvaro de Campos o cantor whitmaniano, delirante, da Energia e do Progresso” (COELHO Apud LOUREIRO, 1996, p. 120). Desse modo, o sentimento decadente resultante da postura reflexiva do engenheiro diante do mundo encontra-se em cada composição, assim como o fascínio, muitas vezes figurado em um encantamento triste, como nos versos da parte II de “Dois excertos de odes”:

Ah o crepúsculo, o cair da noite, o acender das luzes nas
grandes cidades
E a mão de mistério que abafa o bulício,
E o cansaço de tudo em nós que nos corrompe
Para uma sensação exacta e precisa e activa da Vida!
Cada rua é um canal de uma Veneza de tédios
E que misterioso o fundo unânime das ruas,
Das ruas ao cair da noite, ó Cesário Verde, ó Mestre,
Ó do «Sentimento de um Ocidental»! (CAMPOS, 2007, p. 90)

Percebe-se, por meio, por exemplo, da seleção vocabular – “mistério”, “bulício”, “tédio” – que permanece a tensão, a confusão de sensações que a cidade causa no sujeito. Entretanto, nesses versos, desaparece a ironia amarga da Ode, o tom é calmo, e há uma mistura de um encantamento discreto e sutil a uma melancolia que persistirá em toda a poética do heterônimo. Nesses versos, podemos identificar a vivência ambígua da modernidade vista em Baudelaire: o sujeito poético sentindo, simultaneamente, a atração que o mistério da vida noturna nas cidades desperta e o cansaço e o tédio resultantes de uma mente reflexiva tomada pelo sentimento de Decadência. Em Baudelaire, nenhum desses sentimentos se sobrepõe, o *flâneur* baudelairiano registra as flores do mal da sociedade moderna parisiense, mas a percepção das chagas não o afasta das ruas, da multidão. Sobre isso, Baudelaire, em seu livro *O pintor da vida moderna* (2010), explica:

A multidão é seu domínio, como o ar é o do pássaro, como a água, o do peixe. Sua paixão e sua profissão consistem em *esposar a multidão*. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, constitui um grande prazer fixar domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e continuar escondido do mundo, esses são alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua não pode definir senão canhestramente. (p. 30)

Interessante pensar, a partir do trecho, que, no caso de Álvaro de Campos, instaura-se uma tensão tão radical entre seu Eu e a cidade moderna que ele perde a imparcialidade. Diferente do sujeito poético baudelairiano, então, Campos não se sente em casa em toda parte, muito pelo contrário, deixa claro em “Lisbon Revisited (1926)” (2007, p. 270) que se sente um estrangeiro em toda parte, pois, como afirma em “Poema em Linha Recta”, verifica que não tem par nisto tudo neste mundo” (2007, p. 234). Assim, a apóstrofe “ó Cesário Verde, ó Mestre,/ Ó do ‘Sentimento de um Ocidental!’” diz muito sobre Campos e sua relação com o mundo moderno. Assim como Cesário, Campos deixa-se afetar intensamente por essa realidade, compondo uma poética do pensamento, mas também das sensações. Assim como o “mestre”, reconhece os fascínios da vida moderna, das cidades, dos adventos da modernização, mas o encantamento perde espaço para a angústia de saber ser esse, na verdade, um mundo desencantado. É raro, assim, Campos perambular pelas ruas, quase sempre ele é realmente “o da mansarda” (CAMPOS, 2007, p. 289) e apenas as observa de sua janela, estabelecendo, na maioria de suas composições, uma relação receosa com a cidade.

Ainda com relação aos versos de “Dois excertos de odes”, é importante notar que o apagar das luzes da natureza e o acender as luzes elétricas significa, de imediato, a possibilidade de os homens conviverem nas ruas à noite, mas, mais do que isso, representa as mudanças que a

modernização já havia operado e ainda poderia operar nos homens e no mundo, uma realidade em aberto a ser construída, uma oportunidade de livrar-se do sentimento de decadência finissecular “para uma sensação exacta e precisa e activa da Vida!” (2007, p. 90). Apesar do discreto encantamento do sujeito diante da cidade, fica claro que não se trata de uma voz alienada. Diferente da Ode, não há exageros, exaltações e exclamações irônicas e desmedidas. O cansaço e o tédio já expressos nesses primeiros versos mostram um sujeito angustiado que, ao longo do poema, vai se perdendo do encantamento em uma triste inquietação:

Um horror sonâmbulo entre luzes que se acendem,
Um pavor terno e líquido, encostado às esquinas
Como um mendigo de sensações impossíveis
Que não sabe quem lhas possa dar... (CAMPOS, 2007,
p. 90)

Os versos mostram o efeito entorpecente que a vida noturna na cidade moderna causa no sujeito poético, que sai às ruas justamente em busca de livrar-se do desencantamento e experimentar “sensações impossíveis”, mas encontra-se perdido, “sonâmbulo”, e as luzes que lhe fascinariam, causam-lhe horror. A imagem da cidade como um espaço de mistérios e inúmeras possibilidades mantém-se, mas não mais para Campos. Este não encontra na cidade nada além da angústia do buscar, do iludir-se, do perceber incurável a sua alma decadente, o seu tédio diante do mundo, a sua insensibilidade à vida. Na segunda parte desse excerto de ode, desse modo, as imagens da cidade moderna desaparecem e o sujeito entra em um devaneio sobre a morte, morte que ele já parece experimentar, em vida, nos versos acima transcritos.

Esse tédio próximo a uma decepção diante da cidade e da modernização de modo geral fica muito claro na monótona repetição do poema “Lisboa com suas casas”:

Lisboa com suas casas
De várias cores,

Lisboa com suas casas
 De várias cores,
 Lisboa com suas casas
 De várias cores...
 À força de diferente, isto é monótono,
 Como à força de sentir, fico só a pensar. (CAMPOS,
 2007, p. 444)

O poema constrói uma imagem radicalmente redutora e empobrecida de Lisboa, afinal é a Lisboa através dos olhos de Campos, cujas sensações são sempre mediadas pelo pensar e, portanto, nunca espontâneas. Basta colocar lado a lado ao caráter sucinto e enfadado desses versos a riqueza das descrições da cidade e o tom exaltado de “Ode Triunfal” para perceber que a expressão poética de Campos acompanha a instabilidade do homem e do mundo modernos. Como já visto, mesmo na “Ode Triunfal”, há o desencantamento, mas colocado por meio da representação de uma suposta exaltação do espírito muito distinta da quase indiferença figurada no poema acima, fazendo da Ode, se lida em sua amarga ironia, uma obra ainda mais crítica e reflexiva do que o poema em análise. Vale dizer, assim, que a monotonia da modernização de Lisboa aparece no poema de modo a ir muito além do fato de Portugal ser então um país industrialmente atrasado com relação às grandes potências da Europa do início do XX. A cidade representa as cidades modernas e a modernização de modo geral, e o que está em foco é, na verdade, a impossibilidade de Campos de sentir de fato o encantamento da modernização, pois, torturado pelo seu caráter reflexivo, ele é incapaz de se encantar em Lisboa, mas também em Paris ou Londres. Trata-se, assim, de um sujeito poético cujo potencial reflexivo levou-o a uma visão desencantada do mundo moderno, e a única coisa que lhe resta, ao olhar para fora e perceber isso, é retornar às suas próprias reflexões:

Se, de noite, deitado mas desperto
 Na lucidez inútil de não poder dormir,
 Quero imaginar qualquer coisa
 E surge sempre outra (porque há sono,

E, porque há sono, um bocado de sonho),
 Quero alongar a vista com que imagino
 Por grandes palmares fantásticos,
 Mas não vejo mais,
 Contra uma espécie de lado de dentro de pálpebras,
 Que Lisboa com suas casas
 De várias cores.

Sorrio, porque, aqui, deitado, é outra coisa.
 À força de monótono, é diferente.
 E, à força de ser eu, durmo e esqueço que existo.

Fica só, sem mim, que esqueci porque durmo,
 Lisboa com suas casas
 De várias cores. (CAMPOS, 2007, p. 444)

“À força” de constantemente movimentada, a cidade parece monótona a Campos. Monótona, pois o sujeito não vê nela nada além de automatismo, de uma permanente correria sem propósitos refletidos. Só resta ao heterônimo essa relação com o sonho como imaginação, tentativa de ver para além da monotonia do mundo. Contudo, os versos revelam que se trata de uma tentativa também de certo modo frustrada – “Mas não vejo mais, /Contra uma espécie de lado de dentro das pálpebras,/ Do que Lisboa com suas casas/ De várias cores” -, já que até mesmo a relação entre realidade e imaginação parece definitivamente tomada por um mundo que já não pode ser verdadeiramente transcendido por qualquer fantasia, nem mesmo a poética, que emerge com o poeta, já que este mesmo, como forma de manifestação de imagens interiores acaba contaminado pelo tédio e pela monotonia de uma realidade que o poema tenta suplantar.

Ao mundo moderno, ele diz “Não: devagar./Devagar, porque não sei/Onde quero ir” (2007, p. 479). Esse é um dos inúmeros poemas do heterônimo que já começam com uma negação, e a ruptura soa ainda mais brusca na medida em que ela se insere na primeira palavra do poema. Negação a quê se o poema ainda nem começou? A tudo. Ao mundo que o cerca e tenta levá-lo em seu movimento, sua resposta antecipada: não. A negação vem, em alguns poemas, como em “Não:

devagar”, em um tom calmo e pensativo, mas, em outros, coloca-se de modo certo e agressivo, mostrando um sujeito revoltado e impaciente, aspectos que se tornaram marcas do estado de espírito de Campos, sem nunca, entretanto, deixar de ser reflexivo.

Carlos Felipe Moisés toca em um ponto fundamental da poética de Álvaro de Campos ao defini-la como uma poesia que se dirige à “inteligência da emoção” (MOISÉS, 2005, p. 94). Isso porque observamos que poemas como “Ode Triunfal”, chamado sensacionista, também possuem uma grande carga reflexiva, do mesmo modo que poemas metafísicos, como “Lisbon Revisited (1923)”, por exemplo, não deixam de ser sensacionistas. Essa impureza é o cerne da tensão da poética de Campos, pois a reflexão se colocará sempre entre ele e o mundo, distorcendo as sensações que a realidade causa no Eu:

Não: não quero nada.
Já disse que não quero nada.

Não me venham com conclusões!
A única conclusão é morrer.

Não me tragam estéticas!
Não me falem em moral!
Tirem-me daqui a metafísica!
Não me apregoem sistemas completos, não me
enfileirem conquistas
Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) —
Das ciências, das artes, da civilização moderna!

Que mal fiz eu aos deuses todos?

Se têm a verdade, guardem-na! (2007, p. 242)

A cidade moderna não aparece representada nos versos, mas a terceira estrofe deixa clara a natureza da relação do sujeito poético com os aspectos mais racionalizados da modernidade. Trata-se de uma total intolerância com a valorização desmedida de tudo que a civilização moderna colocou na moda. Apesar de engenheiro naval, Campos mostra aceitar a visão tecnicista apenas no que diz respeito ao seu ofício, mas

deixa claro também que não deseja ser tomado por ele. Proclama, assim, seu direito de ser doido, sem fórmulas, “irregular”, que seria o desvio dos hábitos modernos. Trata-se de uma rejeição enérgica do mundo moderno, repleta de exclamações que fazem com que o poema transpire impaciência. São exclamações, entretanto, muito diferentes das de “Ode Triunfal”, em “Lisbon Revisited (1923)”, os versos são diretos e incisivos, não tão irônicos como os da Ode, mas excessivamente sarcásticos:

Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?
Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer
coisa?
Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a
vontade.
Assim, como sou, tenham paciência!
Vão para o diabo sem mim,
Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!
Para que havemos de ir juntos? (CAMPOS, 2007, p. 242)

Ao enumerar as expectativas da sociedade moderna - “casado, fútil, quotidiano e tributável” -, Campos enumera aspectos característicos dessa, e o faz desprezando-os. O caráter ordinário dos adjetivos dão o tom do desprezo, indicando a banalidade e a vulgaridade dos valores dessa sociedade do ponto de vista do sujeito poético. Este, em seguida, aponta a permanente insatisfação dessa civilização, que está sempre cobrando das pessoas que se encaixem em seus modelos. Assim, o desencantamento do mundo e o desencantamento do sujeito poético diante do mundo desencantado, ambos ficam muito claros no poema, expressos por meio da representação de um nervosismo latente, de uma vontade de se isolar desse mundo e de seus valores. Contudo, assim como a “Ode Triunfal”, o poema também possui uma estrofe de rememoração do passado, em que a entonação altera-se radicalmente e o sujeito parece perder o ânimo até mesmo para revoltar-se:

Ó céu azul — o mesmo da minha infância — ,
Eterna verdade vazia e perfeita!

Ó macio Tejo ancestral e mudo,
 Pequena verdade onde o céu se reflecte!
 Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!
 Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.

A representação do contato do sujeito poético com a natureza e a rememoração da infância sugerem o momento em que ele encontrou a solidão, por isso a revolta parece aquietar-se e toma lugar um profundo lamento. Ao invocar o céu azul e o Tejo, o sujeito poético mostra encontrar apenas em elementos da natureza aspectos de sua infância, pois, com exceção do céu e do rio, tudo mudou. Lisboa aparece essa única vez diretamente citada, mas todo o poema refere-se a ela, à modernidade que gradativamente passa a caracterizá-la, modificando-a. Dos olhos de Campos, trata-se agora de uma cidade dividida, a “Lisboa de outrora de hoje”, a “de outrora”, dentro do sujeito poético, em sua lembrança, e a “de hoje” que ele encara e não reconhece. Assim, ao revisitá-la, ao olhar para o cenário que o cerca – as ruas, os homens e seus hábitos -, nada reconhece e sente-se apartado de tudo aquilo: “Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta”. A relação de Campos com a cidade no poema é a de um distanciamento magoado, ressentido, de um sujeito que busca a Lisboa com a qual estava acostumado e não encontra. Pode-se, então, pensar no título nesse sentido, em inglês, pois Campos, apesar de português familiarizado, enxerga a cidade com os olhos de um estrangeiro.

Estrangeiro na cidade e estrangeiro em si mesmo, é como o heterônimo se sente. Isso porque, apesar de perceber-se inapto para a vida modernizada, ele representa um homem da cidade, dos centros urbanos e, querendo ou não, é esse o meio em que vive e ao qual está vinculado e, de certo modo, preso. A sociedade moderna organizada nas cidades modifica os homens de acordo com suas próprias demandas e exigências e, quando percebe, o sujeito já não se identifica e não se reconhece em suas próprias ações, envolvido em uma rede de atividades e compromissos sociais:

O ter deveres, que prolixa coisa!
 Agora tenho ,eu que estar à uma menos cinco
 Na Estação do Rossio, tabuleiro superior - despedida
 Do amigo que vai no «Sud Express» de toda a gente
 Para onde toda a gente vai, o Paris...

Tenho que lá estar
 E acreditem, o cansaço antecipado é tão grande
 Que, se o «Sud Express» a soubesse, descarrilava...

Brincadeira de crianças?
 Não, descarrilava a valer...
 Que leve a minha vida dentro, arre, quando descarrile!...

Tenho desejo forte,
 E o meu desejo, porque é forte, entra na substância do
 mundo (CAMPOS, 2007, p. 233).

Assim como em “Lisbon Revisited (1923)”, os versos mostram que a relação do sujeito poético com a cidade e os compromissos modernos é marcada pela obrigação. No poema acima, entretanto, Campos não apresenta a energia para revoltar-se que se vê em “Lisbon Revisited (1923)”, predomina o tom de resignação de um sujeito vencido pelo cansaço. A correspondência entre a sensação de obrigação e a cidade fica clara também nos versos de “Ah a frescura na face de não cumprir um dever!”, em que o sujeito relaciona diretamente o faltar aos compromissos à imagem do campo – “Faltar é positivamente estar no campo!” (CAMPOS, 2007, p. 337). O permitir-se faltar a todos os encontros dá ao poema certa leveza, clara em suas exclamações, que, diferentes das de “Ode Triunfal” ou de “Lisbon Revisited (1923)”, não são de euforia ou revolta, mas de celebração de uma liberdade superficialmente tocada, que leva o sujeito a afirmar: “Sou livre, contra a sociedade organizada e vestida./ Estou nu, e mergulho na água da minha imaginação” (CAMPOS, 2007, p. 337). A metáfora da nudez é explorada por Marshall Berman, em seu livro *Tudo o que é sólido desmancha no ar* (2007), como uma marca do “homem desacomodado”: “Roupas passam a

ser emblema do velho e ilusório estilo de vida; a nudez vem a representar a recém-descoberta e efetiva verdade, e o ato de tirar as roupas se torna um ato de libertação espiritual, de chegada à realidade” (p. 131).

O tom de celebração da fuga dos compromissos e a metáfora da nudez expressam bem a relação de desajuste do sujeito com as exigências da cidade e da vida moderna, mas Campos não se ilude. Sabe impossível esse tipo de libertação no contexto urbano e modernizado, assim como sabe impossível retornar à nudez do encontro consigo mesmo. Como afirma Berman posteriormente: “A natureza do novo homem moderno, desnudo, talvez se mostre tão vaga e misteriosa quanto a do velho homem, o homem vestido, talvez ainda mais vaga, pois não haverá mais ilusões quanto a uma verdadeira identidade sob as máscaras” (BERMAN, 2007, p. 136). E o heterônimo mostra saber disso nos famosos versos de “Tabacaria”:

Fiz de mim o que não soube
E o que podia fazer de mim não o fiz.
O dominó que vesti era errado.
Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti,
e perdi-me.
Quando quis tirar a máscara,
Estava pegada à cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho,
Já tinha envelhecido.
Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não
tinha tirado.
Deitei fora a máscara e dormi no vestiário
Como um cão tolerado pela gerência
Por ser inofensivo
E vou escrever esta história para provar que sou sublime
(CAMPOS, 2007, p. 290-291).

Percebe-se, desse modo, que a relação de Campos com a cidade moderna e com a modernização é instável e tensiva. Instável, pois, representação do homem moderno, Campos recebe as influências do mundo que o cerca apresentando mudanças constantes em suas formas de expressão, humores e até ideias. Tensiva, pois sua consciência

reflexiva coloca-o em posição de embate permanente com os valores racionalizados e materialistas da modernidade. Instabilidade e tensão notadas na variação de seu comportamento frente à cidade: exaltação, indignação, encantamento, revolta, tédio, cansaço, interesse, tristeza, enfim, são inúmeros os modos como Campos responde aos estímulos de sua Lisboa. Assim, apesar de consistir em uma vivência contaminada pela reflexão, que torna opacos muitos dos seus encantamentos e faz do desencantamento do mundo e do sentimento de decadência traços permanentes de sua obra poética, o heterônimo pertence à cidade de Lisboa e não a abandona, pois como La Salatte Loureiro diz: “Lisboa, duas vezes literariamente revisitada, onde viveu, e voltou e tornou a voltar, e a voltar, como ele próprio afirma em ‘Lisbon revisited’, aninhou-se no mais fundo do seu coração, donde nunca será desalojada” (1996, p. 162).

3.2 A tensão entre as imagens do Eu e dos outros

Assim como a representação da cidade e da modernização apresenta variações no decorrer da poética de Álvaro de Campos, escondendo, atrás do tom futurista ou das preocupações metafísicas, por exemplo, uma sensibilidade sempre decadente, sua relação com os outros homens também não se caracteriza pela uniformidade e estabilidade. Como representação do poeta da cidade moderna e da modernização, Campos mantém um contato inevitável com o ambiente urbano e com seu protagonista: o homem moderno. Sua poética, assim, possui a imagem do outro como elemento recorrente e expressa a tensiva relação que se estabelece entre o sujeito poético e os demais homens modernos. Por vezes, o heterônimo refere-se a figuras específicas, algumas com as quais se identifica e solidariza-se – como em “Os emigrados” -, outras escolhe representar de forma crítica e irônica, por exemplo em “Bem sei que tudo é natural”. Há também quando se refere a “toda gente”, aos homens de modo geral, muitas vezes sentindo-se

apartado dos valores que presencia, como em “Poema em linha recta”, por exemplo, outras expondo os piores aspectos da alma humana ou simplesmente mostrando o que todos temos em comum como homens, como em “Quem somos nós? Navios que passam um pelo outro na noite”. No primeiro soneto de sua sequência de sonetos “Barrow-on-Furness”, por exemplo, a imagem do eu é igualada à de “toda a gente”:

I
 Sou vil, sou reles, como toda a gente
 Não tenho ideais, mas não os tem ninguém.
 Quem diz que os tem é como eu, mas mente.
 Quem diz que busca é porque não os tem.

É com a imaginação que eu amo o bem.
 Meu baixo ser porém não mo consente.
 Passo, fantasma do meu ser presente,
 Ébrio, por intervalos, de um Além.

Como todos não creio no que creio.
 Talvez possa morrer por esse ideal.
 Mas, enquanto não morro, falo e leio.

Justificar-me? Sou quem todos são...
 Modificar-me? Para meu igual?...
 — Acaba já com isso, ó coração! (CAMPOS, 2007, p. 73).

Campos, que já é em si uma representação, compõe, no soneto, a imagem que tem de si mesmo, e, na medida em que o faz comparando-se aos demais homens, expõe também a imagem que tem de seus contemporâneos. “Vil” e “reles” são os primeiros adjetivos escolhidos para caracterizar tanto “toda a gente”, quanto a si próprio, instaurando um tom de desprezo nos versos. É interessante notar que o sujeito expõe com naturalidade o jogo de máscaras da sociedade moderna na medida em que estabelece uma distinção clara, nos terceiro e quarto versos, entre o que as pessoas dizem e demonstram ser e o que elas realmente são. Apesar da naturalidade de quem já está adaptado a esse comportamento, ele se diferenciaria dos demais justamente nesse ponto, por sua sinceridade e autocrítica, declaradas ainda na primeira estrofe, em

contraposição à desonestidade de quem se apresenta como alguém melhor do que realmente é.

Sua sinceridade leva-o a destacar o caráter ficcional e superficial de sua bondade, já que ama o bem apenas com a imaginação, sendo então esse amor uma criação. Ao mostrar possuir um “baixo ser”, Campos percebe também em si mesmo a presença de um outro, a diferença que existe entre sua natureza, seu aspecto mais instintivo, que não vai além do vil e do reles, e seu ser imaginado, programado para amar o bem. Assim, como representação do homem moderno, Campos mostra realmente não se distinguir dos demais. Apesar da sinceridade de seus versos, ele veste uma máscara, por cima da máscara que já é, e passa, fantasma de seu ser. Ironiza suas próprias crenças, todas forjadas no mundo moderno, criadas de acordo com os interesses circunstanciais, e sua afirmação convicta é apenas superficial, o que fica claro no verso “Talvez eu possa morrer por esse ideal”. A ironia do advérbio que indica incerteza mostra que, é claro, ele jamais morreria pelos ideais forjados nos quais ele nem mesmo crê. Ciente de tudo isso, entretanto, o sujeito não enxerga possibilidades de ser diferente. Por mais que o mundo moderno não seja em nenhum momento referenciado no poema, são os valores desse mundo que condicionaram a vileza, o vazio e a superficialidade do tipo de homem representado em seus versos. Não há possibilidade, no baile de máscaras que é a modernidade, de viver o que se é, todos não passam de superfícies ocas, não havendo, assim, nenhum exemplo a seguir, ninguém a quem se justificar.

No último verso, o sujeito mostra uma decepção com esse comportamento, do qual nem ele mesmo escapa, ao exclamar um pedido pelo fim dessa percepção indigesta: “Acaba lá com isso, ó coração!”. Sua angústia, desse modo, resulta do desprezo que sente pelos homens de modo geral, inclusive por si mesmo, que, nesse soneto, muito pouco se distingue dos demais. A grande tensão, no poema, está entre a consciência do sujeito e o modo de agir de uma época, pois, no que se

refere à vileza, não há dissonância entre a imagem do Eu e a dos outros: todos vis, todos reles. O modo como uniformiza os homens, assim como a percepção de que muitos mentem sobre suas ideias e sentimentos, faz-nos lembrar um outro poema de Campos, o “Poema em linha recta”. Seus dois primeiros versos já contém uma ironia que se desenvolverá no decorrer do poema e que constitui marca fundamental da relação do heterônimo com os outros homens: “Nunca conheci quem tivesse levado porrada./ Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo” (2007, p. 234). A princípio, imagina-se que a impressão de Campos sobre os outros é agora exatamente a inversa da apresentada no poema anterior, parece que a imagem dos demais é a imagem absoluta do sucesso, da vitória, de homens que nunca teriam conhecido a baixeza ou o fracasso. Nos versos seguintes, o sujeito poético volta-se a si mesmo para colocar-se exatamente do outro lado dessa perfeição, delineando caprichosamente os traços de sua própria baixeza:

E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas
vezes vil,
Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita,
Indesculpavelmente sujo,
Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar
banho,
Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo,
Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das
etiquetas,
Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e
arrogante,
Que tenho sofrido enxovalhos e calado,
Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo
ainda;
Eu, que tenho sido cômico às criadas de hotel,
Eu, que tenho sentido o piscar de olhos dos moços de
fretes,
Eu, que tenho feito vergonhas financeiras, pedido
emprestado sem pagar,
Eu, que, quando a hora do soco surgiu, me tenho
agachado
Para fora da possibilidade do soco;
Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas
ridículas,

Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo
(2007, p. 234).

Cada verso da longa estrofe de enumeração de todas as suas próprias vergonhas coloca uma porção de angústia no poema, que se apresenta toda condensada no último verso, seco, afirmativo e dolorido. A metade seguinte do poema é repleta de versos irônicos, ironia também angustiada, ressentida, que carrega a consciência de vivenciar um conflito insolúvel entre o orgulho de sua percepção de si mesmo, de ser humano e o sofrimento de ser sozinho. Versos como “Nunca foi senão príncipe – todos eles príncipes - na vida...” mostram a artificialidade do caráter supostamente irretocável desses homens, que anunciam em bom tom sua nobreza de espírito e suas vitórias enquanto sufocam dentro de si mesmos a baixeza e os fracassos que os caracterizam na verdade. Como ressalta Carlos Felipe Moisés, em seu livro *Poemas de Álvaro de Campos* (1998), “não se trata apenas de uma auto-acusação. É também uma indignada denúncia da hipocrisia alheia, um libelo contra a humanidade desumanizada, diante da qual o poeta se considera implicitamente o único homem efetivamente humano, *gente de verdade*” (p. 68). E então se confirma o que, no soneto I de “Barrow-on-Furness”, o sujeito já cogitava: “Não tenho ideais, mas não os tem ninguém./Quem diz que os tem é como eu, mas mente”. Mentem, e é a indignação frente à mentira e à aspiração à perfeição que forma a imagem do eu poético do “Poema em linha recta”.

No soneto, o sujeito poético compôs a imagem de todos os homens a partir da vileza e, apesar de mostrar saber das máscaras que muitos usam para escondê-la, prevalecia a identificação entre o Eu e o outro. No “Poema em linha recta”, o sujeito leva aos limites as consequências desse jogo de encenação: as máscaras grudaram nas faces, os homens não mais as tiram e eles mesmos acreditam na farsa que criaram. O resultado é um abismo entre eles e o sujeito poético, tão consciente de sua própria imperfeição. Ao dizer “Quem me dera ouvir de alguém a voz humana”, o

sujeito expressa todo o seu desencantamento frente a uma sociedade que se perdeu da noção de que ser humano também envolve falhar, uma sociedade programada para o sucesso, uma sociedade reificada. Ao implorar por uma voz humana e gritar que está farto de semi-deuses, ele alterna a ironia e a revolta explícita, deixando claro que percebe, sim, o ridículo de todo ser humano, o fato de que, querendo ou não, todos fracassam. Sua consciência e sua indignação o fazem, como afirma Carlos Felipe Moisés, viver intensamente a perspectiva da singularidade ao mesmo tempo em que deseja um mundo em que se encaixe:

De um lado, vive intensamente a perspectiva da singularidade e afirma, com orgulho, a sua diferença, a sua excentricidade, aquilo que o distingue dos demais, e sabe do preço a pagar: falta de apoio, insegurança, rejeição, a sensação de ter sido excluído. De outro lado, vive com a mesma intensidade o desejo de comunhão com os outros, o desejo de sentir-se integrado no ser coletivo, em busca de segurança e estabilidade, e sabe que isso pode representar, em última instância, a perda de identidade, a acomodação no anonimato indiferenciado. Se fosse possível para ele escolher um dos lados, aí estaria a solução, pelo menos a *sua* solução. Mas ele não abre mão do seu lema fundamental, “sentir tudo de todas as maneiras” (MOISÉS, 1998, p. 68-69).

Percebe-se claramente, em Moisés, o caráter ambíguo da relação de Campos com os demais homens modernos. Ao mesmo tempo em que se orgulha de sua reflexividade e autocrítica, deseja integrar-se ao mundo e deixar a posição de marginalizado em que seu senso crítico acaba colocando-o. Esse desejo fica claro na leitura, por exemplo, de “Ode Triunfal”, assim como a constante interferência de seu caráter reflexivo, impossibilitando essa integração. Logo nos primeiros versos da Ode, a imagem do sujeito poético escrevendo dentro de uma fábrica já mostra que se trata de uma integração forçada. A imagem do Eu, tão reforçada no “Poema em linha recta”, é substituída na Ode pela representação dos adventos da modernização e pelos tipos humanos que tomavam as ruas:

Hé-lá as ruas, hé-lá as praças, hé-lá-hô *la foule*!
 Tudo o que passa, tudo o que pára às montras!
 Comerciantes; vários; escrocs exageradamente bem-
 vestidos;
 Membros evidentes de clubes aristocráticos;
 Esquálidas figuras dúbias; chefes de família vagamente
 felizes
 E paternais até na corrente de oiro que atravessa o
 colete
 De algibeira a algibeira!
 Tudo o que passa, tudo o que passa e nunca passa!
 Presença demasiadamente acentuada das cocottes
 Banalidade interessante (e quem sabe o quê por
 dentro?)
 Das burguesinhas, mãe e filha geralmente,
 Que andam na rua com um fim qualquer;
 A graça feminil e falsa dos pederastas que passam,
 lentos;
 E toda a gente simplesmente elegante que passeia e se
 mostra
 E afinal tem alma lá dentro! (2007, p. 80).

Apesar de não contar com definições do Eu nem com comparações entre o sujeito poético e seus contemporâneos, pode-se deduzir a relação que Álvaro de Campos estabelece com esses tipos dos próprios versos. Na corrente dos versos exaltados de glorificação das máquinas, automóveis e navios que precedem o trecho acima transcrito, poderia se pensar que o sujeito poético mantém uma relação de admiração com as figuras representadas. Entretanto, o caráter irônico dos versos já foi ressaltado no olhar do sujeito para a modernização, e o mesmo acontece no que diz respeito à sua relação com os comerciantes, as cocotes e as burguesinhas. Os adjetivos - “vários”, “escrocs”, “vagamente felizes”, “banalidade interessante” – deixam clara a consciência do sujeito poético do caráter dessas figuras e, portanto, a ironia do tom de glorificação e de versos como “A maravilhosa beleza das corrupções políticas, /Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos”. Além disso, trechos como o entre parênteses, “e quem sabe o quê por dentro?”, ou versos como o último, “E afinal tem alma lá dentro!”, lembram-nos de que Campos é um homem

reflexivo, de que ele não se perderia no espetáculo vazio desses fantoches da modernização, não deixaria de questionar sobre o que pode haver para além da opacidade dessas faces. Assim, transparece como a figura do heterônimo realmente enxerga tudo isso: cada uma dessas figuras típicas da cidade moderna transformaram-se em personagens tão artificiais dessa realidade, que corremos o risco de esquecer-nos de que são ainda seres humanos, de que há uma alma, ainda que claramente abandonada, por trás de cada máscara que desfila pelas ruas.

A Ode expressa a voz do mundo desencantado de que fala Max Weber. Ao considerar-se incompleto se comparado a uma máquina e desejar igualar-se a ela, o homem mostra-se completamente alheio a qualquer dimensão espiritual do mundo, de si mesmo e da vida. Trata-se da voz de uma sociedade cujos valores já sofreram uma transformação completa: em lugar do encantado ou do transcendente, o ideal de progresso; em lugar de um deus ou mesmo dos homens, as máquinas. Mais do que a presença do desencantamento do mundo no sentido weberiano, a ironia dessas exclamações revela o desencantamento desse sujeito diante da percepção da racionalização do mundo e da coisificação dos homens, ambos agora vazios de qualquer significado, mostrando-se, então, elemento essencial na representação desse desencantamento, pois como explica Henri Lefebvre, em seu livro *Introdução à modernidade* (1969):

O grande ironista aparece nos períodos agitados, perturbados, incertos, quando as pessoas à sua volta consagram-se a importantes negócios, quando o futuro depende de grandes decisões, quando grandes interesses estão em jogo e os homens de ação empenham-se sem reserva na luta. Então o ironista recolhe-se em si mesmo, aliás não por muito tempo. Ele se recupera e afirma-se. Voltando-se para fora e para o público, ele interroga os atores para saber se eles sabem exatamente por que arriscam suas vidas, a felicidade ou a falta de felicidade, sem contar a felicidade ou a infelicidade dos outros. Sabem bem eles o que representam e qual o seu jogo? (LEFEBVRE, 2007, p)

O trecho mostra exatamente o jogo de Álvaro de Campos na “Ode Triunfal”. Os adjetivos expressam bem a visão que o sujeito poético tem dessas “grandes decisões”, dos “grandes interesses que estão em jogo” e dos “homens de ação” da vida moderna. Ao longo do poema, a ironia vai ficando mais clara na medida em que os louvores vão alcançando objetos e níveis desconcertantes. Percebe-se, então, a forma com que o grande ironista que é Álvaro de Campos escolhe para voltar-se ao público e “interrogar os atores”: a glorificação aparentemente simples das máquinas passa à exaltação também das “corrupções políticas”, dos “escândalos financeiros e diplomáticos”, chegando a estrofes em que a ironia é amarga e incisiva:

Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma,
 Que emprega palavras como palavras usuais,
 Cujos filhos roubam às portas das mercearias
 E cujas filhas aos oito anos – e eu acho isto belo e amoro!
 Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada.
 A gentalha que anda pelos andaimes e que vai para casa
 Por vielas quase irreais de estreiteza e podridão.
 Maravilhosa gente humana que vive como os cães,
 Que está abaixo de todos os sistemas morais,
 Para quem nenhuma religião foi feita,
 Nenhuma arte criada,
 Nenhuma política destinada para eles!
 Como eu vos amo a todos, porque sois assim,
 Nem imorais de tão baixo que sois, nem bons nem maus,
 Inatingíveis por todos os progressos,
 Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida! (CAMPOS, 2007, p. 83-84)

O sujeito leva o fingimento da glorificação do mundo moderno a níveis desconcertantes quando estabelece como objeto de adoração os aspectos mais obscuros e miseráveis desse mesmo mundo. O objetivo é começar estabelecendo uma identificação entre a voz do poema e o homem moderno e, aos poucos, sair do controle, ultrapassar os limites

que essa própria sociedade entende como aceitáveis e levá-los a questionar sobre os extremos dessa racionalização, dessa perda de valores, sobre a possibilidade de chegarem realmente a adorar os absurdos representados. Na medida em que o próprio Campos veste a máscara da adoração da podridão e da miserabilidade que a estrofe reproduz, em que crianças roubam e se prostituem e as pessoas vivem como cães, enfim, na medida em que louva – ironicamente - a injustiça social, ocasionada também pela modernização, o sujeito poético figura a jaula de ferro de Max Weber, a alienação dos homens e de sua incapacidade de julgar, presos a um sistema manipulador que os faz, mais do que aceitá-lo, adorá-lo inconscientemente e sem juízo crítico algum. “O ironista não teme erigir-se em provocador universal, isto é, em provocador do universal” (p. 13), afirma Lefebvre e explica ainda:

O ironista representa uma comédia; a do não saber e do falso conhecimento. Sustenta um papel. Usa uma máscara. E essa é sua maneira de desmascarar os papéis. Ele diz o falso (e que ele sabe falso) para chegar ao verdadeiro. Sustenta o papel da alienação para se desalienar e desalienar os outros. Ele se encarrega desse papel e finge em caso de necessidade a má fé, superando-a com o fingimento e superando ao mesmo tempo a grande simplicidade fingida ou real, a da boa consciência (LEFEBVRE, 1969, p. 14).

Trata-se exatamente do que o sujeito poético da “Ode Triunfal” faz durante todo o poema. Ao assumir a postura do homem moderno pouco reflexivo e amante da modernização, o sujeito esconde em cada verso a verdadeira face da angústia e do desencantamento, fazendo da ironia, como propõe Lefebvre, “um protesto da subjetividade maltratada ou oprimida contra o que aliena o indivíduo” (1969, p. 12). Ela é o recurso que o poeta possui para tentar livrar os homens da jaula de ferro weberiana, em que estão presos pelas correntes da alienação e da reificação. Por apenas um único momento o sujeito parece tirar a máscara do ironista, e então os versos aparecem entre parênteses, como uma

consciência infeliz, uma voz rouca e sem poder em meio aos berros irracionais pela modernização:

(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...) (2007, p.84).

A estrofe apresenta uma ruptura brusca com relação ao tom do restante do poema. As imagens das máquinas, carros, lojas e edifícios dão lugar à “nora do quintal da minha casa”, ao burro, ao trabalhador descontente e aos pinheirais, por exemplo. Os berros, as onomatopeias e o ritmo acelerado da modernização, tudo cessa e, nesses nove versos, o tom é contido e, ao invés das exclamações, aparecem as reticências, indicando uma hesitação impensada para o tipo que Campos representava até então. Tudo isso indica um movimento de introspecção do sujeito, que rompe com a simulação do ritmo do mundo moderno por um instante para refletir sobre a vida e recordar sua infância. A estrofe reforça a ironia do restante do poema, pois revela uma face angustiada do heterônimo, mostra que se trata de um sujeito cindido com o mundo, que vivencia o permanente conflito entre a realidade exterior e modernizada da qual não se pode fugir e uma realidade interior, reflexiva, que não acompanha as mudanças do mundo e retoma o passado. O desencantamento crítico e reativo presente no poema todo por meio da ironia exige fôlego do sujeito poético, uma energia que, por um momento, parece vacilar.

Tanto no “Poema em linha recta” quanto em “Ode Triunfal”, desse modo, percebe-se que se assume uma alternância entre trechos de uma ironia amarga e outros de reflexões sérias e angustiadas. A ironia, assim,

é um aspecto fundamental da obra de Campos de modo geral, assim como da expressão de sua relação com os homens modernos, figurando o abismo que há entre eles. Em “Ode Triunfal”, ela é observada no modo como Campos representa as vozes dos homens modernos. Em meio às exclamações que, apesar de construírem caricaturas desses homens e deformarem seus gostos e hábitos, parecem estar saindo de suas próprias bocas, um ou outro verso, como “Nem sei que existo pra dentro” (2007, p. 85) deixam claro que se trata de um jogo arquitetado por uma consciência como a de Campos. O mesmo jogo de representação é feito no poema “Bem sei que tudo é natural”, em que se vê a ironia do heterônimo nos limites de sua ferocidade. O poema começa com a voz do sujeito poético e com uma crítica direta e ácida:

Bem sei que tudo é natural
 Mas ainda tenho coração...
 Boa noite e merda!...
 (Estala, meu coração!)
 (Merda para a humanidade inteira!)
 Na casa da mãe do filho que foi atropelado,
 Tudo ri, tudo brinca.
 E há um grande ruído de buzinas sem conta a lembrar
 Receberam a compensação:
 Bebê igual a X,
 Gozam o X neste momento,
 Comem e bebem o bebê morto,
 Bravo! São gente!
 Bravo! São a humanidade!
 Bravo: são todos os pais e todas as mães
 Que têm filhos atropeláveis!
 Como tudo esquece quando há dinheiro.
 Bebê igual a X (CAMPOS, 2007, p. 346).

Os primeiros versos já revelam que Campos se sente a uma enorme distância da “humanidade inteira”. Versos como “Boa noite e merda!.../(Estala, meu coração!)” mostram uma indignação que só aumentará no decorrer do poema, uma revolta já muito clara nessa estrofe, na forma como o acontecimento é contado, no modo sem rodeios como denuncia a equivalência de um bebê a uma quantia em dinheiro, na

agressividade radical de constatações como “Comem e bebem o bebê morto” e na ironia que se inicia com as ovações de “Bravo! São gente!” e que permanecerá até o último verso do poema. “Como tudo esquece quando há dinheiro”, tanto um bebê atropelado quanto o coração do sujeito poético, cuja existência é reforçada nos primeiros versos, podem ser esquecidos em prol do caráter prático da sociedade modernizada:

Com isso se forrou a papel uma casa.
 Com isso se pagou a última prestação da mobília.
 Coitadito do Bebê.
 Mas, se não tivesse sido morto por atropelamento, que
 seria das contas?
 Sim, era amado.
 Sim, era querido
 Mas morreu
 Paciência, morreu!
 Que pena, morreu!
 Mas deixou o com que pagar contas
 E isso é qualquer coisa.
 (É claro que foi uma desgraça)
 Mas agora pagam-se as contas.
 (É claro que aquele pobre corpinho
 Ficou triturado)
 Mas agora, ao menos, não se deve na mercearia.
 (É pena sim, mas há sempre um alívio.) (CAMPOS, 2007,
 p. 346-347).

Como ressalta La Salette Loureiro, em seu livro *A cidade em autores do primeiro modernismo – Pessoa, Almada e Sá Carneiro* (1996), “a Metrópole estende a lógica dos mecanismos da produção industrial a todos os domínios da acção humana, sem qualquer exceção” (p. 31). Assim, essa sociedade urbana e modernizada é composta por pessoas programadas para considerar o caráter prático e racionalizante da vida, e Campos compõe sua crítica levando esses aspectos ao limite, figurando vozes que conseguem justificar a morte de uma criança com o pagamento das contas, vozes desumanizadas a ponto de afirmarem “Sim, era querido/Mas morreu”. A voz racionalizada passa a dividir espaço com as lamentações irônicas entre parênteses, expressão da hipocrisia. Mas essa ironia é de uma agressividade que extrapola os limites, deixando

transparecer um desejo de chocar e ofender na medida em que se apresenta em afirmações como: “(É claro que aquele pobre corpinho/Ficou triturado)”. Percebe-se, assim, que, diferente do que acontece em “Ode Triunfal”, este poema não deixa escapar nenhum tipo de fascínio por qualquer aspecto do mundo moderno, a agressividade da forma como Campos escolhe denunciar a desumanização dessa sociedade, utilizando da imagem do bebê morto, e a forma como a ironia é expressa não deixa margens para dúvidas. A ironia é, no poema, mais um instrumento de agressão, reflexo da indignação, e uma de suas características é a persistência:

O bebê morreu, mas o que existe são dez contos.
 Isso, dez contos.
 Pode fazer-se muito (pobre bebê) com dez contos.
 Pagar muitas dívidas (bebezinho querido)
 Com dez contos.
 Pôr muita coisa em ordem
 (Lindo bebê que morreste) com dez contos.
 Bem se sabe é triste
 (Dez contos)
 Uma criancinha nossa atropelada
 (Dez contos)
 Mas a visão da casa remodelada
 (Dez contos)
 De um lar reconstituído
 (Dez contos)
 Faz esquecer muitas coisas (como o choramos!)
 Dez contos!
 Parece que foi por Deus que os recebeu
 (Esses dez contos).
 Pobre bebê trucidado!
 Dez contos. (CAMPOS, 2007, p. 347).

A repetição persistente da quantia é a figuração do que realmente tomou conta da mente e das preocupações da família representada. La Salette Loureiro destaca que diversos autores insistiram na desvalorização do humano em prol do material, entre os quais estão Henri Laborit e Lewis Mumford. O primeiro nota que “Na cidade tudo se compra e tudo se vende: as amizades, as honras, os títulos, os graus e as

profissões de fé” (LABORIT Apud LOUREIRO, 1996, p. 29). No poema, isso fica claro, assim como o preço do bebê: dez contos. Quantia que, como o poema mostra, parece ganhar em importância se comparada a uma vida, revelando que: “Esse mundo metropolitano é, portanto, um mundo onde a carne e o sangue são menos reais que o papel, a tinta e o calulóide” (MUMFORD Apud LOUREIRO, 1996, p. 30).

O que Campos diz a partir da ironia em “Bem sei que tudo é natural”, ele diz sem rodeios em “A alma humana é porca como um ânus”. A comparação do primeiro verso deixa clara a imagem que o sujeito poético faz dos homens, inclusive de si mesmo. Os valores de justiça, honra, lealdade e respeito são retomados pelas imagens relacionadas à cavalaria, como a do Rei Arthur e a da Távola Redonda, que, no poema, misturam-se aos valores modernos, contaminadas pelo materialismo:

Meu coração desgosta-se de tudo com uma náusea do estômago.
A Távola Redonda foi vendida a peso,
E a biografia do Rei Artur, um galante escreveu-a.
Mas a sucata da cavalaria ainda reina nessas almas,
como um perfil distante (CAMPOS, 2007, p. 412).

“Como tudo esquece quando há dinheiro”, esquece-se também tais valores, vende-se a Távola Redonda e lucra-se com a biografia do Rei Arthur. Diante disso, além de náusea, Campos sente frio, sensação reiterada no decorrer do poema. O frio diz muito sobre sua relação com os outros homens, com a sociedade moderna, trata-se de uma relação de medo e desproteção. Além disso, ao constatar “Minhas próprias ideias têm frio, como gente velha.../E o frio que eu tenho das minhas ideias terem frio é mais frio do que elas” (p. 412), constrói uma imagem de si mesmo que se caracteriza, principalmente, por estar ultrapassada em relação ao mundo que o cerca. Como gente velha, também são velhas suas ideias, que têm frio e também não se encaixam no mundo moderno. Assim, percebe-se, em cada verso, o mundo desencantado, em que tudo tem um preço, mundo de que o coração do sujeito poético desgosta, que

lhe causa náusea no estômago, não lhe permitindo livrar-se do sentimento de decadência tão notadamente presente em versos como “Ah, parte a cara à vida! Liberta-te com estrondo no sossego de ti!” (p. 413). Esses últimos versos assemelham-se aos do primeiro soneto de “Barrow-on-Furness”, em ambos, percebe-se uma postura de desistência do sujeito perante a vida que se faz recorrente em sua poética, assim como as estrofes de fuga para a infância - presentes em “A alma humana é porca como um ânus”, em “Ode Triunfal” e em “Lisbon Revisited (1923)”, para citar apenas alguns exemplos -, apontando uma constância desse sentimento decadente, em oposição à circunstancialidade de algumas de suas emoções e formas de expressão, rompantes de energia, angústia ou indignação. Exemplo da instabilidade desse processo é o modo como trata dos valores materialistas do mundo moderno no poema “Ai, Margarida”, completamente distinto dos dois poemas acima analisados:

Ai, Margarida,
 Se eu te desse a minha vida,
 Que farias tu com ela?
 — Tirava os brincos do prego,
 Casava c'um homem cego
 E ia morar para a Estrela.

Mas, Margarida,
 Se eu te desse a minha vida,
 Que diria tua mãe?
 — (Ela conhece-me a fundo.)
 Que há muito parvo no mundo,
 E que eras parvo também.

E, Margarida,
 Se eu te desse a minha vida
 No sentido de morrer?
 — Eu iria ao teu enterro,
 Mas achava que era um erro
 Querer amar sem viver.

Mas, Margarida,
 Se este dar-te a minha vida
 Não fosse senão poesia?

— Então, filho, nada feito.
Fica tudo sem efeito.
Nesta casa não se fia (CAMPOS, 2007, p. 283).

A regularidade formal - quatro sextilhas, cada uma com o primeiro verso tetrassílabo e cinco redondilhas maiores – chama atenção em meio à irregularidade típica do frenesi oral de Álvaro de Campos. O tom de brincadeira do poema, criado a partir do ritmo e das rimas que envolvem a voz do sujeito poético e a de Margarida em um jogo ritmado de perguntas e respostas e da naturalidade com que soam os comentários de Margarida, se contrastado com a poética do heterônimo como um todo, parece não se encaixar no perfil do engenheiro. A possível explicação desse desvio na ficção de Campos vem no final do poema:

Comunicado pelo Engenheiro Naval
Sr. Álvaro de Campos em estado
de inconsciência
alcoólica (CAMPOS, 2007, p. 284).

Uma explicação soa como necessidade após tal poema, afinal, como seria possível a alma angustiada e o coração estalado do sujeito de “Bem sei que tudo é natural” expressar-se também dessa maneira descontraída? Entretanto, independente das razões, fato é que a composição mostra um Campos capaz de manifestar-se de formas inesperadas. Fato também é que, mesmo em “estado de inconsciência alcoólica”, o mundo desencantado continua sendo o fantasma que o persegue, pois, apesar do tom de descontração que as rimas e o ritmo concedem ao poema, ele versa sobre o total desencantamento do amor romântico a partir da figura de Margarida, representação da moça imersa na vida prática da modernidade, que compreende um parvo o homem que dá a vida por amor, que racionalizou os ideais românticos e não entende “querer amar sem viver”, que, enfim, não mais reconhece valor na poesia. Apesar da leveza da expressão, desse modo, o poema não deixa de

consistir em um “lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia” (FRIEDRICH, 1991, p.20).

Esse lamento também fica visível, por exemplo, no poema “Os emigrados”, um lamento pela ausência de poesia nas relações entre os homens. Neste, Campos coloca em cena figuras com as quais se solidariza e identifica. Os emigrados são sujeitos que, à sua maneira, encontram-se, como Campos, perdidos nas “grandes cidades desamigas” (CAMPOS, 2007, p. 228). Os antigos valores de comunidade tornariam a situação dessas pessoas muito mais fácil, entretanto, assim como a poesia, eles se perderam.

Sós nas grandes cidades desamigas,
Sem falar a língua que se fala nem a que se pensa
Mutilados da relação com os outros
Que depois contado na pátria os triunfos da sua estada.
Coitados dos que conquistam Londres e Paris!
Voltam ao lar sem melhores maneiras nem melhores
caras
Apenas sonharam de perto o que viram —
Permanentemente estrangeiros.
Mas não rio deles. Tenho eu feito outra coisa com o
ideal?
E o propósito que uma vez formei num hotel planeando a
legenda?
É um dos pontos negros da biografia que não tive.

Campos representa as dificuldades e as decepções de quem chega a grandes cidades cheio de esperanças. A cidade moderna não é acolhedora para quem não pode consumi-la e, então, para esses sujeitos, estar nas ruas das metrópoles não significa a concretização dos sonhos. A imagem de Campos encontra-se à dos emigrados na medida em que, assim como acontece com eles, o heterônimo também permanece alheio à realidade de progresso e realização da sociedade modernizada, permanece estrangeiro. Propósitos e ideais são, como o engenheiro afirma “pontos negros da biografia que não tive”, pois seu caráter reflexivo e o desencantamento resultante dele o imobilizam frente ao mundo

moderno e, como diz em “A passagem das horas”, ele “prefere pensar em fumar ópio a fumá-lo” (2007, p. 173).

Pelo mesmo motivo que se identifica com os emigrados, por estarem à margem da sociedade urbanizada, modernizada, dos interesses sociais, Campos mostra, no poema “Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa”, identificar-se com um pedinte. Assim como em “Os emigrados”, trata-se de uma aproximação metafórica, afinal o heterônimo não é um emigrado ou um pedinte no sentido literal, mas a imagem que faz de si assemelha-se à dessas figuras, pois, assim como elas, encontra-se “ao lado da escala social”. Em “Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa”, Campos explica mais claramente essa representação:

Sim, ser vadio e pedinte, como eu sou,
Não é ser vadio e pedinte, o que é corrente:
É ser isolado na alma, e isso é que é ser vadio,
É ter que pedir aos dias que passem, e nos deixem, e
isso é que é ser pedinte.

Tudo o mais é estúpido como um Dostoievski ou um
Gorki.
Tudo o mais é ter fome ou não ter o que vestir.
E, mesmo que isso aconteça, isso acontece a tanta
gente
Que nem vale a pena ter pena da gente a quem isso
acontece.
Sou vadio e pedinte a valer, isto é, no sentido translativo,
E estou-me rebolando numa grande caridade por mim
(CAMPOS, 2007, p. 267).

Ao mesmo tempo em que usa da imagem do vadio e do pedinte para expressar sua própria situação, explica a diferença entre o sentido “que é corrente” e o que ele está querendo dizer. Explica claramente que a sua vadiagem refere-se a “ser isolado na alma” e considera que isso sim é ser “vadio e pedinte a valer”. Campos distingue, desse modo, a marginalização social, derivada da pobreza material dos pedintes das ruas, de sua marginalização de alma, resultante da metafísica que o

acompanha e massacra. Ele reconhece o sofrimento dos vadios das ruas, por isso simpatiza com eles e dá-lhes “tudo quanto tinha” (2007, p. 266), entretanto, também supervaloriza sua própria pobreza, de natureza tão distinta, seu sofrimento que não vem de fora, do mundo, afinal “De que serve uma sensação se há razão exterior para ela” (2007, p. 267) e, por essa razão, dá-lhes tudo “Excepto, naturalmente, o que estava na algibeira onde trago mais dinheiro” (2007, p. 266). A ironia, a princípio, parece direcionar-se ao pedinte ou a “um Dostoievski ou um Gorki”, romancistas russos “aplicados”, mas as últimas estrofes mostram que se direciona a si mesmo:

Coitado do Álvaro de Campos!
Tão isolado na vida! Tão deprimido nas sensações!
Coitado dele, enfiado na poltrona da sua melancolia!
Coitado dele, que com lágrimas (autênticas) nos olhos,
Deu hoje, num gesto largo, liberal e moscovita,
Tudo quanto tinha, na algibeira em que tinha pouco,
àquele
Pobre que não era pobre, que tinha olhos tristes por
profissão.

Coitado do Álvaro de Campos, com quem ninguém se
importa!
Coitado dele que tem tanta pena de si mesmo!

E, sim, coitado dele!
Mais coitado dele que de muitos que são vadios e
vadiam,
Que são pedintes e pedem,
Porque a alma humana é um abismo.

Eu é que sei. Coitado dele!
Que bom poder-me revoltar num comício dentro de minha
alma!
Mas até nem parvo sou!
Nem tenho a defesa de poder ter opiniões sociais.
Não tenho, mesmo, defesa nenhuma: sou lúcido.

Não me queiram converter a convicção: sou lúcido!
Já disse: sou lúcido.
Nada de estéticas com coração: sou lúcido.
Merda! Sou lúcido (2007, p. 267-68).

As duas primeiras estrofes do trecho soam como uma representação das vozes da sociedade e o que pensam sobre o sujeito poético. Percebe-se, entretanto, que se trata de uma ironia deste consigo mesmo por meio de pontos de vista velados como “Pobre que não era pobre”. É justamente o que Campos sente e expressa no poema, que ele entende que o sofrimento da pobreza de alma, da tão repetida lucidez, pode ser maior do que o da pobreza social, pois essa lucidez anula o seu ser, veta suas experiências no mundo, sempre interrompidas por ela. Essa ideia encontra-se também nos versos de “Tabacaria”, quando o sujeito poético diz:

Vivi, estudei, amei e até cri,
 E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu.
 Olho a cada um os andrajos e as chagas e a mentira,
 E penso: talvez nunca vivesses nem estudasses nem amasses nem cresses
 (Porque é possível fazer a realidade de tudo isso sem fazer nada disso);
 Talvez tenhas existido apenas, como um lagarto a quem cortam o rabo
 E que é rabo para alguém do lagarto remexidamente
 (2007, p. 290).

Não se trata da inveja da pobreza material, trata-se da inveja da ausência de lucidez, da espontaneidade do viver. O mendigo enxerga-se socialmente à margem, mas não reflete sobre a solidão dos homens, não sofre com a consciência de “uma rua cruzada constantemente por gente”, mas “inacessível a todos os pensamentos”, não percebe “o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres”, “a morte a pôr humidade nas paredes e cabelos brancos nos homens” (2007, p. 287), como Campos mostra perceber nos primeiros versos do mesmo poema. Trata-se de outra forma como estão construídas e relacionadas as imagens do Eu e dos outros na poética do heterônimo: a partir do desconhecimento, da indiferença. Também marca da vida moderna, os homens, nunca antes

tão próximos, nunca estiveram também tão distantes e o questionamento sobre o outro, presente nos versos de “Tabacaria”, aparece em mais poemas como uma das grandes angústias do sujeito:

Que somos nós? Navios que passam um pelo outro na
noite,
Cada um a vida das linhas das vigias iluminadas
E cada um sabendo do outro só que há vida lá dentro e
mais nada.
Navios que se afastam ponteados de luz na treva,
Cada um indeciso diminuindo para cada lado do negro
Tudo mais é a noite calada e o frio que sobe do mar
(CAMPOS, 2007, p. 423).

O heterônimo percebe, assim, que não se trata apenas de sua marginalização com relação aos valores do mundo moderno, ele se sabe apartado do mundo por conta de sua consciência reflexiva, mas a modernidade acaba também por se constituir como uma experiência do abismo e da indiferença entre os homens. Como afirma Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (2007), ela une a espécie humana, “porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (p. 24). A seleção vocabular – “noite”, “treva”, “negro”, “frio” - e a própria brevidade do poema, composto apenas pelos seis versos transcritos, expressam a angústia de Campos diante da percepção da solidão humana.

Esse turbilhão de permanente mudança que é a vida moderna exige o tempo e a disposição dos homens em nome do progresso, da modernização, que se tornam as prioridades. Diante do ritmo da modernização, Campos o rejeita:

Não: devagar.
Devagar, porque não sei
Onde quero ir.
Há entre mim e os meus passos
Uma divergência instintiva (CAMPOS, 2007, p. 479).

Interessante também notar o jogo sonoro entre as palavras “devagar” e “divagar”, esta última justamente o vagar sem rumo, pelas ruas ou pelos pensamentos. Reduzir a marcha e refletir é justamente o que o sujeito poético mostra, ao longo dos versos, desejar para si e para o mundo:

Talvez o mundo exterior tenha pressa demais.
 Talvez a alma vulgar queira chegar mais cedo.
 Talvez a impressão dos momentos seja muito próxima...
 Talvez isso tudo...
 Mas o que me preocupa é esta palavra devagar...
 O que é que tem que ser devagar?
 Se calhar é o universo...
 A verdade manda Deus que se diga.
 Mas ouviu alguém isso a Deus?

Ao dizer que “talvez o mundo exterior tenha pressa demais”, o sujeito poético estabelece uma distinção clara entre a representação de sua interioridade e o mundo que o cerca, seu ritmo interno não acompanha o da realidade. Apesar do tom do poema não ser exaltado, os versos são como uma acusação, acusam a alma vulgar de ansiedade, acusam o universo de não mais ouvir a voz de Deus. Os ouvidos modernizados tornaram-se surdos para a voz de Deus, assim como para qualquer voz que não fale a linguagem do racionalismo e da modernização, e, como mostrou Max Weber, em *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo* (2004), o mundo foi desencantado.

O mundo moderno desencantado, racionalizado, e o desencantamento do homem diante dessa realidade perpassa toda a poética de Álvaro de Campos. Assim como no que diz respeito à relação do heterônimo com a cidade moderna e com a modernização, sua relação com a imagem dos outros sujeitos também não é estável. Neste caso, pois em alguns de seus contemporâneos encontra identificação, ao passo que alimenta por outros completo desprezo, não se esquecendo do que todos têm em comum como seres humanos viventes da experiência moderna. Assim, também em sua relação com os outros, sob formas

distintas de representação - a exaltação, a revolta, o cansaço ou a ironia, por exemplo -, permanece a representação do mundo desencantado e da sensibilidade decadente do homem reflexivo frente aos novos valores materialistas, à solidão e à fragmentação dos sujeitos.

Conclusão

A experiência da modernidade deve sempre ser pensada como uma experiência da tensão. A vivência moderna pós revoluções industriais foi caracterizada por Hans Ulrich Gumbrecht, em sua obra *Modernização dos Sentidos* (1998), principalmente pela ruptura da unidade entre sujeito e mundo e pela fragmentação do homem, que, pela primeira vez, passa a olhar a realidade que o cerca de um ponto de vista excêntrico, assim como começa a refletir sobre si mesmo nesse contexto. Esse tipo radical de transformação não se desenvolve pacificamente, a consciência de mundo e a autorreflexão modificam internamente os homens, principalmente os pensadores e poetas da modernidade, estabelecendo, entre eles e o mundo moderno, uma tensão fundada na alternância entre fascínio e desencantamento e em uma sensação de decadência que vai além de um desânimo finissecular, perdurando até o século XX e tornando-se característica das produções modernas.

A poesia moderna, desse modo, mostra-se marcada por imagens contraditórias e tensivas da modernidade, e é exatamente essa tensão que a enriquece, pois expressa a angústia dos conflitos humanos diante dos novos valores e da instabilidade do mundo e dos homens modernos. Como afirma Michael Hamburger, em *A verdade da poesia*, sobre a poética de Baudelaire: “A verdade que encerra a obra de Baudelaire não pode ser extraída dessa ou daquela confissão, nem de tal ou qual verso evidente, mas apenas das tensões, para as quais a chave mais segura são suas contradições” (2007, p. 13). Também a partir de suas tensões, entendemos que se deve tentar compreender a obra de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa. Representação do homem moderno, Campos é instável e conflituoso e sua relação com a vida moderna é íntima e tensiva. A experiência da modernidade e o modo como ela o afeta e afeta os outros homens é a principal matéria de sua obra, que, muito extensa, acompanha sua instabilidade. Seus poemas são repletos de imagens da modernização e da modernidade,

expressando a relação do sujeito com esse contexto, com os outros homens, além de suas próprias angústias e encantamentos. Desse modo, ao abrir mão da organização cronológica ou em fases, as análises tentaram olhar para Campos de fato como um homem moderno, instável e dono de uma obra heterogênea, pensando suas tensões de forma desprendida de classificações redutoras.

Assim como Baudelaire, Campos, por vezes, percebe-se dividido entre os fascínios e as possibilidades que essa experiência oferece e sua consciência infeliz de que se trata, na verdade, de um mundo desencantado e racionalizado, em que as relações foram destruídas em nome do progresso técnico e científico. Contudo, o engenheiro perde um pouco do equilíbrio do poeta francês e acaba por vivenciar com mais intensidade o desânimo diante desse desencantamento do que o fascínio frente às possibilidades do contexto moderno, o que fica claro na medida que as imagens da modernização e da modernidade, na poética de Campos, aparecem sempre vinculadas às angústias do sujeito. Desse modo, as análises procuraram mostrar que um olhar para a obra do heterônimo como um todo revela que, independentemente da instabilidade das formas de expressão utilizadas pelo sujeito poético, independentemente de mostrar admiração, revolta, desânimo ou ironia, a percepção desse mundo desencantado e o sentimento de decadência diante dele encontra-se em cada poema.

Na sua relação com a cidade moderna e com a modernização, a sensação de decadência ficou clara na medida em que o embate entre as imagens do Eu e as imagens da cidade revelam a predominância de uma sensação de despertencimento, de estrangeirismo, que, muitas vezes, retira o sujeito das ruas, levando-o a estabelecer uma relação indireta, apartada, apenas de observador com a cidade moderna. No que diz respeito ao seu vínculo com os outros, o sentimento decadente ficou evidente na reiterada representação da reificação dos homens, seja a partir de um tom triste de brincadeira ou de uma postura crítica e severa,

assim como no modo como a imagem do Eu só é identificada à de figuras específicas, marginalizadas, retomando o mesmo sentimento de estrangeirismo observado em sua relação com o mundo urbanizado e modernizado. Desse modo, o trabalho empenhou-se em se debruçar sobre as representações da modernidade na poética de Álvaro de Campos e mostrar a importância de sua leitura a partir da compreensão do heterônimo como a representação do homem moderno e reflexivo, levando em conta sua instabilidade, suas angústias e provando que, como afirma Haquira Osakabe: “Apesar de sua variedade, todos os textos do heterônimo engenheiro apontam para um fato básico: Campos é um poeta da decadência” (2013, p. 111-112).

Referências

Referências bibliográficas

ALMEIDA, F. **História de Portugal**. Coimbra: Coimbra Editora, 1957.

AMEAL, J. **História de Portugal**. Porto: Livraria Tavares Martins, 1958.

ANGELERI, P. Atualidade do Futurismo. In: BERNARDINI, A. F. (org.). **O Futurismo Italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BAUDELAIRE, C. **Poesia e prosa**. Tradução e organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Tradução, edição e notas de Ivan Junqueira. – 1 ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BENJAMIN, W. **Um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas volume III. Tradução de José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDINI, A. F. Marinetti e o Futurismo. In: BERNARDINI, Aurora F. (org.). **O Futurismo Italiano**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

BOLLE, W. **Fisiognomia da metrópole moderna**: Representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CALINESCU, M. **As cinco faces da modernidade**: Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo. Trad. Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.

CAMPOS, Á. **Vida e obras do engenheiro**. Introdução, organização, transcrição e notas de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

_____. **Poesia completa de Álvaro de Campos**. Edição Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da Lírica Moderna**. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GUIMARÃES, F. **Simbolismo, modernismo e vanguardas**. Porto: Lello & irmão, 1992.

GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos Sentidos**. Tradução de Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HAMBURGUER, M. **A Verdade da Poesia**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

KEATS, J. **Selected Letters**. United Kingdom: Penguin, 2014.

LEFEBVRE, H. **Introdução à modernidade**. Tradução de Jehovanira Chrysóstomo de Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LOPES, O. & SARAIVA, A. **História da literatura portuguesa**. Santos: Martins Fontes, 1973.

LOUREIRO, L. S. **A cidade em autores do primeiro modernismo – Pessoa, Almada e Sá-Carneiro**

LOURENÇO, E. **Fernando Pessoa Revisitado: leitura estruturante do drama em gente**. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

MALLARMÉ, S. **Poemas: Stéphane Mallarmé**. Organização, tradução e notas de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MARTINS, F. C. **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leyla, 2010.

MOISÉS, C. F. **Roteiro de leitura: Poemas de Álvaro de Campos de Fernando Pessoa**. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **Fernando Pessoa: almoxarifado de mitos**. São Paulo: Escrituras Editora, 2005.

NUNES, B. Os Outros de Fernando Pessoa. In: **O dorso do tigre**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

OSAKABE, H. **Fernando Pessoa: resposta à decadência**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

PEREIRA, J. C. S. **Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa**. Coimbra: Coimbra Editora Limitada, 1975.

PESSANHA, C. **Clepsidra e outros poemas**. Organização de João de Castro Osório. Lisboa: Ática, 1973.

_____. **Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas**. Lisboa: Europa-América, 1986.

PESSOA, F. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. Lisboa: Ática, 1966.

QUADROS, A. **O primeiro modernismo português: vanguarda e tradição**. Portugal: Europa-América, 1989.

QUEIRÓS, E. **O Crime do Padre Amaro**. São Paulo: Ática, 1998.

RAYMOND, M. **De Baudelaire ao Surrealismo**. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

RIMBAUD, A. **Prosa poética**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

SÁ-CARNEIRO, M. **Obra completa**: volume único. Introdução e organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SODRÉ, M. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

Thiry-Cherques, H. R. **Max Weber: o processo de racionalização e o desencantamento do trabalho nas organizações contemporâneas**. *Rev. Adm. Pública*, Ago 2009, vol.43, no.4, p.897-918. ISSN 0034-7612

VERDE, C. **Poesia completa e cartas escolhidas**. Edição organizada, prefaciada e anotada por Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix, 1982.

WEBER, M. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. Revisão técnica, edição de texto, apresentação, glossário, correspondência vocabular e índice remissivo de Antônio Flávio Pierucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **A gênese do capitalismo moderno.** Organização, apresentação e comentários: Jessé Souza. Tradução: Rainer Domschke. São Paulo: Ática, 2006.

WHITMAN, W. **Folhas de Relva.** Tradução de Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret, 2006.

Bibliografia consultada

ANDERSON, P. **Modernidade e revolução.** Tradução de Maria Lúcia Montes. **Novos Estudos CEBRAP**, no. 14, fevereiro de 1986.

BENJAMIN, W. Paris, capital do século XIX. In: **Textos de Walter Benjamin.** Seleção, organização e tradução: Flavio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985

BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa.** São Paulo: Cosac &Naify, 2007.

GUERRA, M. L. **Ensaio sobre Álvaro de Campos.** Cascais: Tipografia Cardim, s/d.

JAUSS, H. R. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: **Histórias de Literatura: As novas teorias alemãs.** Org. Heidrun Krieger Olinto. São Paulo: Ática, 1996, p. 47 a 81.

LOURENÇO, E. **Fernando, o rei da nossa Baviera.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1986.

MARINETTI, F. T. “Manifesto Técnico” da Literatura Futurista. In: BERNARDINI, A. F. (Org). **O Futurismo italiano.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

PAZ, O. **O desconhecido de si mesmo** — Fernando Pessoa. In: Signos em rotação. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PERRONE-MOISÉS, L. **Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SENA, J. **O poeta é um fingidor.** Lisboa: Ática, s/d.

SIMÕES, J. G. **Vida e obra de Fernando Pessoa.** Lisboa: Livraria Bertrand, 1980.

SOUZA, N. M. e. **Modernidade: desacertos de um consenso.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994.

TENGARRINHA, José (org). **História de Portugal.** Bauru/São Paulo: EDUSC/UNESP, Portugal: Instituto Camões, 2001.