

**Nas Interfaces da Comunhão.
Diálogos contra a Reificação entre Álvaro de Campos e Carlos
Drummond de Andrade**

Lívia C. Monteiro

**Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses
Especialização em Estudos Literários**

Setembro de 2018

**Nas Interfaces da Comunhão.
Diálogos contra a Reificação entre Álvaro de Campos e Carlos
Drummond de Andrade**

Lívia C. Monteiro

**Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses
Especialização em Estudos Literários**

Setembro de 2018

DECLARAÇÃO

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,

Lisboa, 06 de setembro de 2018

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A orientadora,

Lisboa, 06 de setembro de 2018.

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses (Especialização em Estudos Literários), realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Paula Cristina Costa.

DEDICATÓRIA

Esta dissertação é dedicada ao Exmo. Ex-presidente do Brasil Luiz Inácio Lula da Silva, preso político.

Em forma de gratidão, primeiramente pela política eficaz na erradicação da fome no Brasil, por Lula ter feito o que nenhum outro governo jamais fez, ter tirado mais de 50 milhões de brasileiros da linha da miséria. Em segundo lugar, agradeço pela revolução na educação, iniciada desde o primeiro ano do governo PT. Revolução essa que tratou-se de uma verdadeira política nacional de educação, em que houve inserção recorde de crianças, jovens e adultos em todos os níveis de ensino, por meio de investimentos na área que atingiram patamares nunca antes vistos.

Obrigada especialmente pela valorização e democratização do ensino superior no Brasil! Sinto-me honrada em fazer parte dos mais de 2 milhões de estudantes beneficiados pelo FIES, agradeço também em nome dos mais de 1 milhão de estudantes, igualmente de baixa renda, que puderam frequentar o ensino superior por meio do Programa PROUNI. A minha gratidão estende-se ainda pela instituição da lei das cotas, que garante maior acesso aos estudantes negros e indígenas, e, finalmente, pelo aumento de 187% na concessão de bolsas de pós-graduação, ocorrido entre o primeiro e o penúltimo ano de governo PT.

Querido Presidente! Essa investigação é motivo de sonho realizado, de orgulho para mim, por isso, ela vem dedicada ao senhor: orgulho de uma nação! Preso e perseguido por ter sido o único em nossa história que fez uma política de inclusão, que acreditou que nós, os pobres, também devemos ter direito à educação, formação e cultura. E concretizou.

O senhor é hoje vítima de um golpe fascista que reúne diferentes instituições (até a menos provável); tudo isso em prol de um “mal maior”: manter o povo calado, frágil, à margem da sociedade— reificado— para que assim possam continuar governando como parasitas. Entretanto, nem a força dessa sujeira institucionalizada pode lhe derrubar ou nos corromper; afinal ela alcança apenas aos poderosos e sua elite preconceituosa (essa mesma que cresceu às custas da economia que o seu governo melhorou).

Nós não te abandonaremos, o resto do mundo não te abandona, simplesmente porque sabemos olhar à nossa volta e percebermos as mudanças que trouxeste. Elas falam por si. Obrigada por ser o nosso líder, o nosso orgulho!

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Deni Monteiro, pela formação do meu caráter, pelo constante ensinamento na opção pelo caminho do bem e pela cumplicidade na minha escolha pela literatura. Por ser conhecedora dessa minha verdade que se manifestava desde a infância, me motivaste a seguir em frente, mesmo enquanto outras pessoas próximas sugeriam que eu trocasse de curso. Ao meu pai, Terenio Monteiro, por ser um exemplo de ser humano, pela vida digna e educação, que, com tanto trabalho, proporcionaste a mim e aos meus 3 irmãos. Por sempre ter nos falado da importância da leitura, por tanto praticá-la e ter nos introduzido nesses hábitos. Agradeço também “às pessoas da sala de jantar”... Não preciso citar os nomes desse seleto grupo, cada um sabe a importância que tem em minha vida. Ao meu noivo Guilherme Batista, por todo amor e parceria, por me ensinar mais sobre a virtude da humildade e principalmente por tudo que tem feito por mim nessa nossa aventura no além-mar. Sem o teu apoio, eu não conseguiria ter finalizado esse mestrado. Jamais esquecerei tuas atitudes de carinho nos longos períodos em que eu só conseguia dormir duas ou 3h por noite, porque precisei conciliar estudos e trabalho braçal. Gratidão também pela amizade de tantos anos e valiosos conselhos de Fernando Becker e Caroline Bruno, conceituadíssimos profissionais do Coach no Brasil.

À professora portuguesa, Paula Cristina Costa, orientadora da presente dissertação, sou grata por inúmeros atos de nobreza da alma, mas sem dúvida, o principal deles, é pelo tratamento imparcial direcionado aos alunos de diferentes nacionalidades, ao respeito que sempre dedica a todos. Agradeço também pelas formidáveis aulas, pelo encaminhamento nesse percurso drummondiano e pessoano com sua competência, paixão literária e essência de bondade, pela disponibilidade, carinho e paciência que teve comigo, mesmo ao deparar-se com minhas fraquezas. Aos professores, também portugueses, Silvina Rodrigues Lopes e Gustavo Rubim, agradeço pelo respeito, atenção e excelência das aulas.

Um agradecimento especial ao professor brasileiro Celso Augusto da Conceição, pela atenção desde o primeiro ano da licenciatura e pelo estímulo intelectual ao longo do mestrado e, finalmente, os mais profundos agradecimentos: à pessoa que carrega uma energia extremamente positiva até mesmo no nome, do latim “rainha de luz”, professora Lúcia Regina Lucas Rosa, obrigada por tudo que tens feito por mim desde 2009! Desde o dia em que trabalhaste em aula os poemas que escrevi e que foram premiados nos concursos literários do La Salle, eu prometi que independentemente da minha necessidade

de trabalhar no comércio , eu jamais abandonaria o caminho da literatura. Gratidão pela modelagem dos meus sonhos, por ser a professora que planejo um dia me tornar!

Ao Deus fofo, que me mostra que a vida é doce, ao renovar minhas forças e ter permitido que todas essas pessoas chegassem ao meu caminho!

NAS INTERFACES DA COMUNHÃO
DIÁLOGOS CONTRA A REIFICAÇÃO ENTRE ÁLVARO DE CAMPOS E
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: Poesia, reificação, diálogo, estranheza, modernidade, Modernismo, memória.

À luz do pensamento da arte como reação à «*reificação*», conceito criado pelo «*Marxismo*» para designar a forma de alienação que implica a coisificação nas relações sociais, é possível percorrer a trajetória de dois poetas que, não se conheceram diretamente, mas apresentam diversas afinidades artísticas. Os poetas observam e tentam decifrar o mundo, e é pela incorporação da estranheza como resposta às impressões obtidas, que Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade apresentam-se como mensageiros de valores que se perdem em uma vida cada vez mais mecanizada, e, conseqüentemente vazia, porque experienciam a sensação de estar entre duas realidades: a que somos submetidos enquanto sociedade, e a interna, que conseguem manter intacta, de acordo com suas convicções. Ambos encontram na poesia o modo para tocar as pessoas, e para tal fim, repensam as origens, as coisas naturais e o que deve prevalecer como essência, mesmo em tempos sombrios. Esta investigação estabelece relação entre duas vias poéticas a partir da análise parcial das obras e comparação sistemática de textos, com o objetivo de realizar um diálogo que possa sustentar a possibilidade de uma identidade poética coincidente entre dois distintos modos de conceber poesia, e abrir reflexão para uma relação de influências entre os dois poetas.

Lívia C. Monteiro.

**ON THE INTERFACES OF COMUNNION
DIALOGUES AGAINST REIFICATION BETWEEN ÁLVARO DE CAMPOS
AND CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

ABSTRACT

Key-words: Poetry, reification, dialogue, strangeness, modernity, modernism, memory.

According to the meaning of art as a reaction to «reification», concept created by «Marxism» to designate a form of alienation that implies objetification of social relations, it's possible to see the path of two poets who didn't meet each other directly, but revealed various artistic affinities. The poets tried to observe and to unriddle the world and it is through the incorporation of strangeness as an answer to obtained impressions that Álvaro de Campos and Carlos Drummond de Andrade show themselves as messengers of values, which are missed in a life more and more mechanized and consequently, empty, because they experience the sense of being between two realities: the one that we are submitted while society, and the inner reality, that they can keep intact, according to their convictions. Both find in poetry the way to touch people, and find that purpose, rethink the origins, the natural things and what may prevail as essence, even in dark times. This brief investigation establishes the relation between the two poetic routes from the partial analysis of the works and from a systematic comparison of texts, with the intent of making a dialogue that can support the possibility of a poetic identity coincidental to both distinct ways of affording poetry and opening a reflection of influences between both poets.

Lívia C. Monteiro.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
PRIMEIRA PARTE MODERNIDADE, TEMPO DE ABSOLUTA DEPURAÇÃO....	7
I. Modernidade / Modernismo	7
I.1. Da Modernidade ao Modernismo	14
I.2. O Modernismo em Portugal.....	20
I.2.1. Fernando Pessoa no contexto do Modernismo Português.....	22
I.3 O Modernismo no Brasil.....	29
II. Conexões Modernistas	35
II.1. O Fazer poético. Das contribuições modernistas.....	43
SEGUNDA PARTE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E ÁLVARO DE CAMPOS: DIÁLOGOS	47
I. “Um Boi vê os Homens x Tabacaria”	47
II. Ode Marítima x A Flor e a Náusea	59
III. De Pessoa/ Campos a Drummond: uma poesia pensante	86
IV. Pessoa/Campos e Drummond: Poesia como Memória Excessiva.....	90
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102

INTRODUÇÃO

*Como pode o homem
sentir-se a si mesmo,
quando o mundo some?*

Carlos Drummond de Andrade.

Apesar de o encontro entre Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa não se ter dado num mesmo tempo cronológico, os dois poetas poder-se-iam ter encontrado “no meio do caminho”, num outro tempo, num tempo das afinidades poéticas, que, com esta investigação vamos tentar propor que se podem encontrar. De fato, Carlos Drummond de Andrade pôde conhecer bem a obra de Fernando Pessoa e declarar-se seu admirador, mas infelizmente o mesmo não se pode dizer de Pessoa, que em vida, não lhe pôde retribuir o gesto.

O meu encontro com esses dois poetas aconteceu já há algum tempo. Há pouco mais de um ano, de fato nascia em mim esse desejo. E foi num momento de profundo silêncio, do tipo que dificilmente me ocorreria no Brasil, mas que quando estamos longe da nossa terra, a vida acaba por nos proporcionar, e nesse sentido, a solidão também sabe ser generosa. Algumas vezes eu já tinha lido o poema «*Ode Marítima*», mas nunca nessas ocasiões em que podemos, calmamente através da poesia, olhar nossa alma por dentro. Ao chegar ao final do poema, os meus olhos lacrimejavam e eu não tinha com quem partilhar tanta beleza, mesmo assim li seus últimos versos em voz alta e com a voz tremida, externalizei algo como “que coisa mais linda”. Afinal, a poesia tinha varrido o vapor de dentro do meu coração, afinal não havia nada depois, apenas eu e minha tristeza, entretanto, alegrou-me a lembrança de que a poesia pode devolver o sol “às grandes cidades” e tantas outras coisas despidas de luz.

Esse momento fez-me retroceder à minha adolescência, lembrei-me de um dos meus primeiros contatos com a poesia de Drummond, que foi através do poema «*A flor e a náusea*». Paradoxalmente, não foi numa ocasião silenciosa, foi em sala de aula. E de imediato o que senti, foi barulho. E curiosamente não foi a agitação dos jovens colegas... O barulho era dentro de mim. Diferentes épocas, diferentes poetas, poéticas distintas, e

eu própria já não sou mais a mesma. Entretanto, os 20 anos não puderam apagar a minha reação diante dos poemas; o encantamento—e esse é idêntico. E assim surgiu a minha ideia de proporcionar “esse encontro” entre os poetas.

À medida que ia relendo suas obras, crescia minha admiração, e com ela a convicção de prosseguir. Apesar da consciência dos diferentes tempos dos poetas¹, percebi que isso não seria empecilho para encontrar os reflexos do fazer poético de Álvaro de Campos em Carlos Drummond de Andrade.

A presente dissertação tem como objetivo criar uma relação entre as poéticas de Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade e explicitar afinidades, sobretudo na abordagem da poesia como reação à reificação² do mundo.

Atualmente há um número expressivo de escritores inclinados à escrita sobre a reificação. Ao considerarmos a pertinência desse assunto em tempos de uma contínua onda de superficialidade, geradora de tanta deturpação de valores humanos, fizemos uma breve pesquisa para medir sua repercussão e verificamos que a influência da literatura comprometida com a realidade social pode ser mais antiga do que costumamos pensar.

Originada de conceitos renascentistas desde o século XIV, escritores como Dante Alighieri, Boccaccio, Petrarca, François Rabelais e Miguel de Cervantes inauguravam na literatura a representação de temas da vida cotidiana. Assim, ao romper com os tradicionais temas sacros ou romances de cavalaria, modificavam a estética dos textos com a introdução da fala popular no campo literário e davam abertura à reflexividade, influenciando, tantos anos depois, as vanguardas modernistas do século XX. Através da poesia, autores como Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade deram importantes contribuições por meio da arte como negação à reificação, ao materializarem repúdio aos acontecimentos originados a partir das revoluções industriais dos séculos XVIII e XIX, que representam o início da lógica burocrática do mundo moderno, com técnicas que não atendem à necessidade humana, apenas ordenam, controlam,

1.O ortônimo Fernando Pessoa, nascido em 1888, tem sua carreira poética já consolidada em 1915, ano inaugural do Modernismo Português com a publicação da Revista «Orpheu». Drummond, nascido em 1902, não faz parte da estreia modernista brasileira em 1922; apesar de já ser um profícuo cronista, sua carreira passa a ter maior relevância com seu primeiro livro publicado, em 1930.

2.Conceito que foi criado no Marxismo pelos pensadores da escola de Frankfurt, para designar uma forma de alienação que implica a coisificação nas relações sociais, ou seja, a plena adaptação das pessoas que foram culturalmente manipuladas pelo sistema capitalista, que, além de não reagirem ao serem tratadas como máquinas, portam atitudes de irracionalidade, absorvendo e promovendo a falta de respeito à vida, aos direitos e às limitações das pessoas (CÍCERO, 2016, p. 303, Posfácio Antologia Poética Carlos Drummond de Andrade).

hierarquizam e rotulam. Essas tendências foram alastrando-se pelos séculos seguintes, por centros urbanos de boa parte do mundo, ganhando, cada vez mais força e culminando no estado de caos e desumanização³ que presenciamos ainda nos dias atuais.

A reação à reificação estabelecida nas poéticas de Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade tenta resgatar a naturalidade - os valores humanos de um mundo que se perde ao incorporar o modelo de comportamento imposto pela era técnica, vinda com o advento da modernidade. Desta forma exprime-se a necessidade de formar a matéria poética a partir do viés da comunhão - ato ou efeito de comungar; fazer alguma coisa em comum; sintonia de sentimentos, de modo de pensar, agir ou sentir; união; (HOUAISS, 2003, p. 1012).

Dentro dessa leitura muitos foram os aspectos que originaram um caminho a percorrer. Sinteticamente os descreveremos por meio da compatibilidade geral das fases poéticas. Ao longo desta análise falaremos de *faces e não de fases na obra pessoana, especificamente na de Álvaro de Campos, já que como o próprio poeta afirmou: “ Não evoluo: VIAJO⁴”*. Por esta razão falaremos de várias “faces” na obra do poeta dos heterônimos e de “fases” na obra drummondiana, onde esta questão da despersonalização e das máscaras diferentes não se coloca.

Desde a primeira face de Álvaro de Campos e da primeira fase drummondiana, fica evidente, através do tratamento ao espetáculo material e espiritual do mundo, que já estava garantido o objeto poético: o eu e o mundo. Nas segundas fases ocorre a transição dos poetas - antes decadentes, banhados em autonegação - agora com o avançar da alteridade, passam para uma hipótese de redenção pela poesia. Direccionam-se para uma espécie de “sentimento do mundo”, ao vislumbrarem a ideia de, através da arte, fazerem algo para mudar o mundo marginal. Este processo surge a partir de 1940 no poeta brasileiro de «Sentimento do Mundo» e entendemos que 25 anos antes, já acontecia em Portugal, através do processo heteronímico criado pelo ortônimo Fernando Pessoa e com o grande projeto que foi o «Sensacionismo». Nas terceiras fases, os poetas exprimem seu cansaço e desilusão diante da possibilidade da poesia como antídoto, contudo, insistem

³ Ao longo do trabalho utilizaremos também os termos “desumanização” e “coisificação” e suas variáveis, que possuem harmonia semântica com o termo “reificação”.

⁴ [...] O que sou essencialmente—por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja—é dramaturgo. O fenómeno da minha despersonalização instintiva, a que aludi em minha carta anterior, para explicação da existência dos heterónimos, conduz naturalmente a essa definição. Sendo assim, não evoluo, VIAJO. [...], in PESSOA, Fernando, «Carta a Adolfo Casais Monteiro», de 20/01/1935.

na resistência contra o mundo perdido, banalizado, porque assim, pelo menos a palavra poética ficará registrada e guardará a memória de um mundo não marginal. E essa palavra vai ser de todos os tempos. Ela é combate. Aqui Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade moldam os poemas como tentativa de um mapa para se habitar o mundo corretamente.

O presente trabalho está organizado em duas partes. Na primeira, empreendemos uma reflexão sobre a lírica da modernidade, que será seguida pela contextualização histórica e social dos Modernismos de Portugal e Brasil, permitindo assim uma melhor apresentação dos poetas Carlos Drummond de Andrade e Álvaro de Campos e da repercussão de suas artes em seus países. Na segunda parte, traremos o confronto entre os dois poetas, o que ocorrerá a partir das análises dos poemas, que, articuladas aos conceitos que a seguir serão apresentados, irão compor a gênese da experiência que faz com que seus textos trilhem por lugares em comum.

Esta dissertação segue a estrutura de literatura comparada, ao trazer diálogos intertextuais entre os autores Carlos Drummond de Andrade e Álvaro de Campos. Baseia-se na comparação sistemática dos textos e na leitura paralela de parte das duas obras poéticas⁵ a partir de alguns pontos claramente em comum na trajetória dos dois poetas, como o interesse pelo discurso social, nem sempre explícito - muitas vezes mergulhado em inferências, mas sempre movido pelo desejo de poder fazer algo pelo mundo por meio da arte. Sendo assim, ressaltamos que é a poesia de reação à desumanização o fio condutor dessa comparação e propomos que ele pode ser abarcado pelos seguintes conceitos: «*Fremdheit/Estranheza*», «*Artistas Intercessores*», «*Memória Excessiva*», e «*Poesia Pensante*».

O primeiro elemento que une a negação à reificação nos dois poetas é a estranheza. Segundo o Dicionário Houaiss, “A Estranheza significa caráter diferente, singular, incomum de alguém ou de algo; impressão, sensação mais ou menos desconfortável de uma pessoa diante dessa diferença. Sinônimo de desprezo, e antônimo de banalidade (HOUAISS, 2003, p. 1635). Entretanto, utilizando as palavras de Theodor Adorno em «*Minima Moralia*»: “apenas a estranheza é o antídoto para a alienação”.

⁵ Nomeadamente, no que consideramos como poemas fundamentais da segunda e terceira fase da poesia drummondiana e da segunda e terceira face da poesia de Álvaro de Campos.

(MELO, 2011, p.2). E é a partir desse conceito que observamos a estranheza comum aos dois poetas, conforme veremos mais detalhadamente na segunda parte desse trabalho.

Criado pelo filósofo Gilles Deleuze, o conceito de «*Artistas Intercessores*», designa atitudes artísticas que podem formar conceitos capazes de real movimentação intelectual. (DELEUZE, 1990, pp.151-152). Essa proposição deleuziana é defendida diante da análise do período fraco de reação em que vivemos. Deleuze elege a filosofia de Bergson para ilustrar sua ideia, pois tanto em filosofia como em literatura, é preciso mais do que ser o intelectual guardião dos valores clássicos. Nesse sentido, o exemplo é colocado diante da acusação de Bergson ser “traidor da sua própria classe”, por ter sido um filósofo que fez algo mais do que contemplação ou reflexão, e sim, viabilizou real movimento. Deleuze propõe que a arte não pode ficar estagnada, afinal, em dias em que muitos vivem impulsionados por direitos, sem pensar nos seus reais valores, é que o pensamento se fecha.

Diante de uma sociedade pobre que é refém das opressões, muitas vezes, nem mesmo a filosofia, a ciência e a arte conseguem atingir a criação, o movimento. É deste modo que Deleuze prossegue na linha de pensar de Bergson, que faz um recorte muito exclusivo ao distinguir percepção, afecção e ação como três espécies de movimento: “não basta perceber e dizer. É preciso construir conceitos capazes de movimentos intelectuais. *«Do mesmo modo, não basta fazer sombras, é preciso construir imagens capazes de automovimento»* (DELEUZE, 1990, p. 152). Na página 167 desse mesmo ensaio, Deleuze cita a Fernando Pessoa como um artista intercessor. Em nosso estudo, salientamos a literatura de seu heterônimo Álvaro de Campos e também de Carlos Drummond de Andrade inseridas nesse encadeamento de posturas, com suas criações artísticas que de fato rejeitam os poderes de domesticação.

Conforme a ensaísta Silvina Rodrigues Lopes, «*Memória Excessiva*» “ é a memória involuntária do poeta, não-vulgar, que, ligada ao espaço e ao tempo, é essencialmente viva; que se difere por ser criadora e não reprodutora. É a memória infinita, que não se dá como resultado, mas como dissonância que imprime um ritmo”. (LOPES, 2012, pp. 56-59).

Sintetizando o pensar da mesma ensaísta, podemos entender a «*Poesia pensante*», como a nova função da poesia moderna, a partir da perspectiva de que, na modernidade, a função sacralizante da poesia foi substituída, em contraposição ao pensar clássico de alguns teóricos, como Heidegger, que postulavam que os poetas deveriam interrogar-se

sobre suas missões, pois não havia mais beleza no mundo. Sendo essa uma ideia que remete à finalidade puramente estética da poesia, nasce a poesia pensante - que visa ao diálogo entre poesia e pensamento, obstinada à liberdade do pensar (LOPES, 1994, pp. 220-222).

Em resposta à constatação de um mundo reificado, Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade conduzem toda uma literatura que é «*Projeto Poético-pensante*». Diligentes com a literatura que praticam, comprometem-se em ser «Artistas Intercessores», e a encaram como um «Projeto poético-pensante», que é mais do que reflexão, é negação contra o mundo marginal, é ação de alerta. A condição de lidar com essa terrível constatação e organizar esse projeto é através do sentimento que compõe o âmago de suas existências, a «Memória Excessiva», de onde vem a força inerente que move o poetar, tão ampla que estabelece relação com a identidade e experiência poética, e finalmente, o sentimento de estranheza vem também como ação dessa poesia pensante, pois é preciso chocar e é preciso tocar para que o sentimento da memória excessiva dos poetas faça sentido não só a eles, mas ao mundo que está em perdição.

Pretendemos mostrar que os poetas Carlos Drummond de Andrade e Álvaro de Campos estão situados dentro desses conceitos *porque* concordamos com as proposições deleuzianas acerca da eficácia dos devires que transbordam dos poetas e nos arrastam para potências acima da nossa compreensão. Ao tocar e invocar, fazem da escrita um acontecimento embrenhado no exercício da arte social. Ainda que não escrevam em nome de algo, no sentido de uma direção apologética, estamos diante de um pensar que abre o futuro e que exemplifica nossa percepção referente às manifestações de arte capazes de despertar mentes anódinas diante de quadros sociais caóticos.

Ao final da dissertação, depois das análises dos poemas de Drummond e Campos, será com o viés dos teóricos Octavio Paz e Milan Kundera que ampliaremos a ligação entre esses conceitos. Assim iremos explicitar qual o sentimento de memória excessiva nos autores, no que sua força repercute e, dessa forma, responderemos ao problema proposto nesta investigação: “Como a identidade poética se constitui em memória excessiva na compreensão da realidade em Carlos Drummond de Andrade e Álvaro de Campos”?

PRIMEIRA PARTE

MODERNIDADE, TEMPO DE ABSOLUTA DEPURAÇÃO

I. Modernidade / Modernismo

No universo tanto de poética, como de vida de Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade predomina o tom da abertura do pensar, da liberdade. Dessa forma, não parece uma aventura indigna a conexão entre esses dois poetas— distintos em pátrias e em épocas, mas que se assemelham em sensibilidade e genialidade. Essa ligação pelo fio da poesia que quer tornar o mundo um lugar mais justo é proveniente da tessitura íngreme de um importante fenômeno histórico, que ora se apresenta com beleza, ora com horror. Esse fenômeno é a Modernidade, assunto necessário para que possamos falar no berço desses poetas - o Modernismo, movimento artístico literário surgido a partir dessa ambiguidade da modernidade.

A frase que intitula a abertura desse trabalho e adjetiva a Modernidade como “tempo de absoluta depuração” é um dos versos que compõem o poema «*Os ombros suportam o mundo*», da obra «Sentimento do Mundo», de Carlos Drummond de Andrade, onde o poeta descreve irônica e desesperadamente o caos dessa época. Nossa insistência ao trazermos a frase é porque nossa pretensão é ressaltá-la também em seu sentido literal, de purificação; afinal foram nesses tempos de luz e trevas que surgiram os artistas comprometidos na tentativa de uma real purificação, em arte antídoto.

Eis um momento difícil nessa dissertação: diante de variados e notáveis referenciais teóricos sobre esse fenômeno tão importante, fio condutor de inserção da poesia aqui pretendida, qual deles escolher? Há 34 anos, Marshall Berman falava da Modernidade como «*um modo de experiência vital, um modo de experienciar espaço e tempo, o eu e os outros, as possibilidades e os perigos da vida*» in (BUESCU, 2008, p. 467).

Apenas o reconhecimento universal da importância da literatura moderna de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade já nos comprovaria a total integração dos poetas no sucinto e expressivo conceito acima citado. Não há dúvida, eles viveram intensamente a modernidade, e em afinidade com essa pesquisa que fala sobre prática poética contra à reificação, poderíamos continuar nossa escrita embasada no pensamento de Berman sobre “o moderno”, nomeadamente quanto às suas

reflexões influenciadas pelo movimento «*New Left*»⁶. Entretanto, ao nos depararmos com o pensar do mexicano Octavio Paz, também poeta, teórico no campo da poesia moderna e quase coetâneo de Fernando Pessoa e Drummond, igualmente encontramos o olhar preocupante do poeta quanto a essa desumanização generalizada surgida entre os avanços da modernidade. Ao falar sobre a Modernidade, Paz nos conduz à luz de seu olhar de poeta que viveu de perto “os seus prós e contras”; viés duplo que falamos recentemente.

Quando falamos em modernidade, não podemos datar especificamente, mas podemos partir da sua dimensão de relevância ocidental em meados do século XVIII e que podemos considerar que perdura até hoje⁷. A primeira menção na visão de Octavio Paz, é que modernidade é uma palavra em constante busca do seu significado: uma ideia, uma miragem ou um momento da história... Não se define com exatidão, entretanto, o meio artístico a seguia e perseguia, porque a visão unânime era ela como produtora do presente. (PAZ, 2017, p. 80). Dessa forma todos os poetas de sua época, desde o período Simbolista, fascinados, corriam atrás dela, que, sagrou-se paixão universal a partir da metade do século XIX, a exemplo de Baudelaire, teórico e poeta francês, o primeiro que logrou tocá-la.

A partir dos adventos da Modernidade de Baudelaire, nosso teórico lhe atribui uma concepção mais decisiva, a qual concordamos na íntegra: é ela uma tradição e não uma doutrina, e o fato de ser “tradição” permitiu-lhe simultaneamente permanecer e mudar. Também deu-lhe diversidade, pois não sendo uma escola poética, e sim uma linhagem, tornou-se a modernidade uma família dispersa em vários continentes, que há dois séculos sobrevive. Dessa forma, a aventura poética é distinta e «*cada poeta plantou uma árvore diferente nesse prodigioso bosque falante*» (PAZ, 2017, p. 82), ou seja, muitas obras são diversas e trilham por caminhos diferentes, mas o que une a todos os poetas não é uma estética, mas a busca pelo moderno.

⁶ «New Left» foi uma ampla gama de movimentos ativistas da esquerda intelectual que surgiram na Europa Ocidental e na América do Norte nos anos 60. Em suas incursões pelo movimento, Marshall Berman escrevia sobre o modo como o indivíduo pode experimentar, criticamente, de modo rico, em verdadeira profusão, tudo o que a cultura moderna nos oferece, na literatura e nas artes em geral, sem cair nos vícios reificantes da existência ensejados pelo capitalismo.

⁷ É válido acrescentar que o caminhar para a modernidade, através de uma «modernidade renascentista» começou por volta do século XV com a movimentação de eventos como a descoberta do Novo Mundo e a invenção da imprensa. (BUESCU, Helena Carvalhão, 2008, p.467), in «*Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*». Entretanto, evitando uma escrita prolixa e um distanciamento com o tema dos Modernismos de Brasil e Portugal (inseridos nas primeiras décadas do século XX), nos ateremos ao conceito da modernidade como fenômeno artístico-literário iniciado com as renovações do poeta e teórico francês, Charles Baudelaire, após a segunda metade do século XIX, com suas noções artísticas que modelaram os modernismos europeus e o brasileiro.

Na obra *«O pintor da vida moderna»*, de 1863, Charles Baudelaire escreveu o ensaio intitulado *«A modernidade»*, em que fala sobre sua inspiração através do modo de lidar com a arte do pintor Constantin Guys, a quem se dirige como “Sr.G.” durante todo o texto. No contexto da segunda revolução industrial, esse abrangendo maior parte da Europa, Baudelaire já falava nas pessoas coisificadas: *«para a maior parte de nós, sobretudo para a gente de negócios, aos olhos de quem a natureza não existe a não ser nas suas relações de utilidade com esses negócios, o fantástico real da vida encontra-se particularmente enfraquecido»* (BAUDELAIRE, 2006, p. 24). Assim elogiava ao “Sr.G.”, com sua absorção incessante da beleza misteriosa oriunda das coisas naturais da vida, das circunstâncias simples do cotidiano.

Dessa forma surge o mais notório conceito de modernidade, que conduz os artistas a partir de sua época até nossos dias: aquela originalidade que procura o pintor solitário com sua imaginação ativa, ao viajar pelas ruas—metaforizadas como *«o grande deserto dos homens»*, não como um *«flanêur»*, um errante que apenas “fica vagando” pela cidade, mas com o objetivo de retirar da moda (do prazer do efêmero) o eterno que existe nesse transitório (BAUDELAIRE, 2006, p. 21). Ou seja, a modernidade é essa fusão de duas coisas opostas: o efêmero quando se torna intemporal, eterno.

Baudelaire prossegue com a defesa de que o artista moderno nunca será o que age preguiçosamente rotulando tudo como feio e fazendo da arte apenas imitação das coisas passadas. A observação da antiguidade é importante enquanto metodologia, porém, quem limita-se somente a ela abdica e perde a memória dos valores circunstanciais do presente. E a originalidade que compõe o moderno vem justamente da marca que o tempo imprime em nossas sensações. Desse modo, toca no que entendemos da modernidade como tradição, uma linhagem, pelo seu caráter transdisciplinar e transversal a todos os tempos.

Segundo Helena Buescu (BUESCU, 2008, p. 471), na visão de Baudelaire, a representação artística do presente deve reconhecer nesse presente os tempos- outros de que historicamente se alimenta. À luz desse pensar ressaltamos aquilo que de modo visionário o ensaísta advertiu no mesmo ensaio: “a modernidade tem de ser digna de tornar-se antiguidade”. Ou seja, a dignidade da arte provém do diálogo entre moderno e antigo que revelará seu caráter histórico.

Para nos ajudar na concretização do pensamento acerca do efeito da modernidade, recorreremos à imagem da “cristalização”, vinda do poeta português que era considerado por Fernando Pessoa como um de seus mestres - Cesário Verde - através do poema

«Cristalizações», de 1879. A cristalização é uma imagem presente: e o presente é o momento do moderno por excelência, mas é também seu *tempus* mais paradoxal. Imagem presente cujo brilho cristalino, refletindo a luz, reflete também a precariedade. Assim a modernidade encontra na experiência da cristalização uma das suas imagens emblemáticas.

Essa imagem é algo dominante na arte de Carlos Drummond de Andrade e Álvaro de Campos, por isso, a partir de agora retornaremos ao olhar de Octavio Paz para que, diacronicamente, possamos ver através de um perfil histórico e social, como intuitivamente a modernidade instiga o poeta na poesia de reação à coisificação do mundo.

A dimensão histórica e social da Modernidade precisa ser avaliada diante de dois fatos: a definição do homem como sujeito histórico e, em segundo lugar o destino do sujeito histórico. Apesar das origens estarem na tradição judaico-cristã, a partir dessa modernidade houve um notório movimento de ruptura com a doutrina cristã, e dessa forma, o homem passa a se definir como sujeito histórico. Ergue-se um tempo novo com menores referências à eternidade. «*O sol da história chama-se futuro e o nome do movimento para o futuro é Progresso*» (PAZ, 2017, p. 84).

O motor do progresso começa a ser a mudança almejada por todos, além de modelo de sociedades⁸. Essa mudança se manifesta de dois modos: a evolução e a revolução, e a modernidade como ponta do movimento histórico encarna essas duas faces do progresso. Por último esse progresso se realiza graças à dupla ação da ciência e da técnica aplicadas para dominar a natureza e utilizar seus recursos.

Ainda que o fluxo movimentado das cidades tenha alertado a consciência de uma nova visão humana para uma nova forma de sociedade, que já se organizava através de

⁸ Essa modernidade como complexo ideológico das diversas sociedades ocidentais que nasceu após as revoluções industriais é composta por novos fatos culturais e sociais. As revoluções industriais dos séculos XVIII e XIX transformaram, gradativamente, a atividade produtiva, que antes era artesanal para produção em série. A perseguição pelo aperfeiçoamento das máquinas, o aumento na produção de produtos industrializados, a busca de novas matérias primas para o abastecimento de grandes potências mundiais—agora industrializadas e militarmente fortificadas—, além de provocarem uma série de desenvolvimentos científico-tecnológicos, econômicos e sociais, causaram uma mudança radical na forma de conceber tempo e espaço. Assim começava a surgir o liberalismo econômico e a consolidação do Capitalismo como modelo de economia e juntamente vinha a necessidade de novos mercados, a crescente velocidade de acumulação de capital, a necessidade de aumentar o mercado consumidor e de obter matéria prima para a manutenção de fábricas e alimentação de energia. Assim a população rural rumava aos centros urbanos em busca de emprego e logo formavam-se as classes operárias. Esses eram fatores que ditavam as mudanças das velhas estruturas para natureza frenética da modernidade.

sindicatos para reivindicação de direitos, ainda assim, as metrópoles começam a causar efeitos paradoxais, pois as péssimas condições de trabalho nesse começo de industrialização moderna eram cenas degradantes que submetiam os seres humanos às disciplinas pesadas e injustas e a um cotidiano cada vez mais tecnificado. Apesar da criação de possibilidades que saciam “o apetite” para o novo, a humanidade moderna começa a experimentar a ausência e vazio de valores.

Avançando um pouco mais no tempo, ainda com relação ao processo desse “progresso contínuo”, vemos que seus instrumentos—a ciência e a técnica—mostram-se com terrível clareza que se convertem facilmente em agentes de destruição, o que podemos exemplificar com a existência de armas nucleares, resultante devastador da ideia de progresso.

Feita essa apresentação do homem moderno enquanto sujeito histórico, retomamos ao segundo fato importante para essa contextualização: o destino desse sujeito histórico que representa agora a coletividade humana do século XX, que foi ápice de sofrimento humano, permeado por duas guerras mundiais, a primeira ocorrida entre 1914 e 1918 e a segunda entre 1939 e 1945 (respectivamente lembremos que foram tempos marcantes na escrita de Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade), época marcada pelo despotismo tiranizando os 5 continentes do planeta, da criação da bomba atômica e, por fim, da multiplicação de uma das instituições mais cruéis e mortíferas já conhecidas: o campo de concentração.

Diante dos nossos olhos vemos o contexto histórico e social em que estavam inseridos nossos poetas e os efeitos ambíguos que moviam suas poesias: paralelo dos incontáveis benefícios da técnica moderna e ao mesmo tempo, matanças, torturas, humilhações e degradações que milhões de inocentes sofreram no século XX. Assim se evaporava a suposta racionalidade da história e das pessoas. A grande maioria, alienada, se submetia ao olhar de que esses horrores eram o “preço do progresso”. Acentuava-se a onda de manipulação que reificava as pessoas e tudo passa a ser sentido como “normalidade”.

Felizmente, algumas almas sensíveis não podiam admitir caladas esse destino do homem como sujeito histórico: encarar com normalidade o que é violentamente anormal. Assim é fundamental que falemos sobre o surgimento da lírica moderna.

Com base na obra «*Estrutura da Lírica Moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*», de Hugo Friedrich, começamos pelo mais notável marco que distingue a lírica moderna da lírica anterior a ela: a tensão dissonante que faz a primeira tender mais para inquietude que à serenidade.

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos das coisas e dos homens— não as trata descritivamente. Ela nos transporta pelo âmbito do não familiar, torna-os estranhos, há um movimento de deformação. A realidade se desprende da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e inova ao subtrair as distinções que eram necessárias para uma “orientação normal” do Universo: belo e feio, proximidade e distância, luz e sombra, dor e alegria, terra e céu, etc. Parafraseando Silvina Rodrigues Lopes, “assim a literatura faz oposição às questões de ordem universal⁹”. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica - sentir, observar e transformar - é essa última que domina a poesia moderna.

Há uma dramacidade agressiva no poetar moderno, dominadora da relação entre os temas, que agora são mais contrapostos do que justapostos e que conduz a relação desses para um comportamento inquieto de estilo, que separa os sinais do significado. Essa dramacidade é determinante também da relação entre poesia e leitor ao gerar o efeito de choque que faz com que esse receptor não se sinta nem protegido, nem direcionado, e sim, alarmado.

Os mais antigos instrumentos da poesia, que são a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que é real e logicamente inconciliável (é o que ocorre por exemplo no poema «*Ode marítima*» no devir de Álvaro de Campos que percorre quase todo o texto; análise esta que faremos na sequência). Como na pintura, o que passa a acontecer na lírica é a composição autônoma do movimento linguístico que busca intensidades. Diante de tais fenômenos cria-se uma impressão de “anormalidade”, conceito que, conforme Friedrich, “deve ser ponderado: não colocado como juízo de valor para degeneração, mas que remete ao diferente. Com isso, diz ainda o teórico, que “a anormalidade exprime um conceito muito usual na crítica moderna em geral: quem quer

⁹ Trata-se de uma afirmação feita em aula pela professora Silvina Rodrigues Lopes, no seminário de Teoria da Literatura do Mestrado em Estudos Portugueses.

causar estranheza surpreendendo, tem de valer-se de meios anormais” (FRIEDRICH, 1978, p. 18).

Ainda em Friedrich (FRIEDRICH, 1978, p.19), lemos que a cognição da lírica moderna percebe categorias “negativas” que bem a descrevem. Esse quadro de “negatividade” vem amparado pelo julgamento das poesias, pois o que era antes considerado como positivo na lírica tradicional, eram referências a apaziguamento, alegria, plenitude, exaltação do comum (o que o teórico exemplifica com a obra de Goethe), e o que veio com o poetar moderno foi algo totalmente diferente disso. A lírica moderna passa a trazer também a interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia no lugar de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade, enfim, operações literárias que contrastam ao habitual do clássico. Elementos esses que começaram a estrutura que situa a teoria e prática poética dos simbolistas franceses Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, que posteriormente influenciam a poética de nossos modernistas Fernando Pessoa/Álvaro de Campos e Drummond.

Ao lado de Baudelaire, são mencionados também outros que conduziram a poesia ao pórtico da modernidade, como, Rimbaud, Mallarmé, Valéry e Appollinaire. Acrescentamos que, embora não elencados por Friedrich, alguns outros nomes se fazem importantes na modelagem de toda a poesia moderna, como por exemplo o poeta norte-americano precursor do verso livre e enumeração caótica Walt Whitman (influência mais que assumida em Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade), Emily Dickinson, Yeats, Rilke, Eliot, entre outros.

Partimos neste momento ao que sucede a lírica moderna e acontece como uma resposta artística do início do século XX aos acontecimentos volúveis de seu tempo: a Lírica Modernista:

[...] Em seguida, porém, a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica e a vida e tornou-se o lamento pela decifração científica do universo. Derivou-se daí uma aguda ruptura com a tradição; a originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta [...].

(FRIEDRICH, 1978, p. 20)

1.1. Da Modernidade ao Modernismo

O Modernismo foi um movimento artístico-literário que, em termos de situação periodológica, ocorre por volta dos anos 10 e em sua fase dominante, perdura, em alguns países, até os anos 40 do século XX. O fenômeno vem dentro de um contexto cultural do ocidente marcado por readaptação intelectual, insatisfação radicalizada e surgia como necessidade de oposição às atitudes clássicas. Parafraseando o ensaísta Osvaldo Manuel Silvestre: “o movimento foi sobretudo uma tentativa de refazer a totalidade perdida do corpo social por meio da arte” (SILVESTRE, 2008, p. 474). Devido ao seu contexto de guerra e de condições sociais obscuras anteriormente comentadas, se intencionássemos caracterizar o movimento em apenas uma palavra, ela seria, “desconstrução”.

Segundo Gilberto Mendonça Teles, a gênese do movimento modernista europeu nascia em 1905, pelo encontro entre o pintor espanhol Pablo Picasso e o escritor francês Apollinaire e pelo marco do «Manifesto Unanimista», “*a partir do qual se divulgou a concepção de um espírito coletivo, com notáveis repercussões nalguns movimentos de vanguardas, como o Futurismo italiano e o Expressionismo alemão*” (TELES, 1987, p.114).

A vitalidade do fenômeno modernista se enfatiza em quase toda a Europa em 1909, com a influência de Pablo Picasso, pintor espanhol que passou quase toda a vida na França, e revolucionou o conceito de arte no século XX ao modelar uma arte que cessa com as «mimeses», ou seja, deixa de imitar o real e passa a representar outras coisas. Com as inovações de Picasso iniciadas pelo impacto da pintura «*Les demoiselles d'Avignon*»¹⁰ o meio artístico sente-se obrigado a pensar a pintura de modo diferente. É nisso que vem abarcado o conceito de desconstrução que impulsiona a ruptura dos artistas modernistas em seus variados âmbitos da arte.

O modernismo ou a «*avant-garde*» dos franceses é chamado de «*Cubismo*», a ideia surgia com as inovações de Picasso, como já falado, e a nomenclatura nascia da observação de Matisse sob um quadro de Georges Braque, em 1908. Em Paris na chamada «*Belle époque*» a cidade tornou-se o ponto de encontro das mais variadas correntes

¹⁰ «*Les demoiselles d'Avignon*» foi pintado em 1907 e levou nove meses para ser concluído. Aqui Picasso inova revolucionariamente seu estilo, que inicialmente foi incompreendido com aquela pintura de corpos e fundos que transformam-se em formas geométricas. Estão presentes cinco personagens na composição, todas nuas, com seus corpos cinzelados rudimentarmente e com seus rostos esquemáticos. A cena tem como inspiração o interior de um bordel da rua Avignon, na cidade de Barcelona, local bem conhecido do pintor e de seus amigos. Os corpos apresentam linhas irregulares e quebradas. São figuras dessemelhantes, só tendo em comum a nudez. Suas formas são definidas por contornos.

estéticas, que, motivadas pelo experimento de novas expressões aproximavam pintura, escultura, literatura e música, que juntos redigiam seus manifestos. Ocorria assim o encontro das vanguardas, movimentações dentro das correntes literárias que compõem o movimento modernista europeu. As cinco principais vanguardas foram o Cubismo francês, o Futurismo italiano, o Expressionismo alemão, e mais tardiamente o Dadaísmo suíço e o Surrealismo francês. O Modernismo Português, o qual falaremos na sequência, inicialmente dialogava mais com os Modernismos francês e italiano, ou seja, com as vanguardas Cubista de Apollinaire e Futurista de Marinetti. O mesmo ocorreria posteriormente no modernismo brasileiro.

O fenômeno modernista não é isolado, nem em termos históricos, sociais, ideológicos, menos ainda em termos de estética ou de história literária. Como se trata de um fenômeno humano, passa por várias fases e ambiguidades. Tanto em Portugal como no Brasil, nenhum de seus principais representantes foi puramente modernista, porque as ideias, os ideais e a estética do Simbolismo e do Decadentismo contaminam a arte modernista, assim como, as concepções modernistas se manifestam em outras escolas literárias.

Na literatura o Modernismo é caracterizado por uma enorme racionalização das coisas poéticas. É mais que retórica, é estética. O texto é um programa específico que não precisa ser real. Segundo Alfredo Bosi em «*Céu, inferno*» (BOSI, 2003, p.226), “há tensão no que o autor escreve, que vai contra os discursos opressores de rotina estipulados pelo poder, e ela se faz e refaz no nível da representação arduamente trabalhada pela linguagem”.

A poesia lírica modernista emerge dessa explosão dos movimentos de vanguarda nas artes. Vem caracterizada pelo legado do século anterior, porém, amadurece ideias ao desvincular dos mais antigos moldes literários e ao aderir à estranheza e complexidade de elementos que formam uma escrita de textos sempre enigmáticos. Ao entrar em tensão com os adventos da modernidade, a inovação completa vem com uma linguagem poética que é desconstrução, assim como no poeta, ela escapa às imposições do seu tempo, é uma linguagem também caótica, livre, radical, diferente de tudo já visto antes.

Essa tensão nos conduz à modernidade, onde de forma enigmática, a literatura oferece caminhos para a compreensão de aspectos da sociedade de sua época. Apesar disso, a literatura não é nem será mera retratação da sociedade, mas sim reflexos, uma espécie de outra possibilidade de leitura do real.

A lírica modernista é marcada por dois momentos imprescindíveis na investigação do Modernismo: o primeiro é inspirado pelos movimentos de vanguarda, que ocasionava a participação estética e política, trazia um artista mergulhado em irreverência e iconoclastia e o segundo, marcado pelo amadurecimento do poeta que supera os modismos radicais do início do século. Esse, particularmente, nos interessa mais, conforme o objetivo aqui investigado: uma lírica marcadamente social. Dessa forma a poesia do século XX passa do exercício do intelecto espiritualmente agitado para a tarefa do intelecto desconsolado com a perda das ilusões.

[...] O tempo histórico e civilizacional do Modernismo são conturbados. Neste quadro a crise do sujeito transcendental por meio dos pensadores de suspeita que foram Darwin, Nietzsche, Marx e Freud é muito sistêmica com o devir cosmopolita e transnacional de um mundo em migração, esse mundo do alto modernismo, cujas personagens centrais—Picasso, Juan Gris, Apollinaire, T.S. Eliot ou Ezra Pound e o próprio Pessoa— são gente “de província” em migração para as grandes capitais da Europa [...] O “migrante”, o desenraizado, o exilado é não só um sujeito que se confronta com a cultura material e objetiva da moderna sociedade industrial, mas que se desvanece no mundo da racionalização moderna: um amanauense ou funcionário, alguém cujo mundo da vida foi empobrecido ao ponto de só viver de fato na consciência e na desmultiplicação compensatória de sujeitos, máscaras, não-eus, heterônimos [...].

(SILVESTRE, 2008, p. 474)¹¹

Antes de adentrarmos nos próximos capítulos sobre o Modernismo Português e o Modernismo Brasileiro, trazemos alguns aspectos que julgamos relevantes sobre os dois modernismos, pontos levantados pelo escritor português, que foi também cidadão brasileiro e professor na América do Norte, Jorge de Sena,¹² no ano de 1973, onde salientamos desde o início dessa abordagem contextual, a nossa partilha de sua postura assertiva de não trazer em voga assuntos desnecessários às questões fundamentais do Modernismo Português e do Modernismo Brasileiro, como por exemplo, discussões rasas de uma crítica literária ressentida, que tem dificuldade em lidar com a questão de que no Brasil o Modernismo realmente chegou tardiamente, o que conseqüentemente, não deixa reconhecer devidamente as influências europeias que moldaram sua constituição. Como

¹¹ SILVESTRE, 2008, p. 474, in «Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português».

¹² Nossa referência é ao seu ensaio apresentado na «*Convenção Anual de MLA- Modern Language Association*», em dezembro de 1973, enquanto professor de Literatura Portuguesa e Brasileira na Universidade da Califórnia em Santa Bárbara. Fonte de pesquisa disponibilizada em nossas referências bibliográficas.

já foi introduzido anteriormente, nosso objetivo não é uma comparação para medir forças de superioridade entre o movimento modernista deste ou daquele lado do oceano, tampouco entre os poetas Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa/ Álvaro de Campos, e sim, repararmos como foi que esses escritores começaram a ser diferentes, partindo do princípio fundamental do Modernismo como movimento artístico-literário: que é a busca por novas formas de expressão.

Neste momento é nossa pretensão a reflexão sobre o que esses artistas incorporaram dentre características internacionais das vanguardas, e o que delas abdicaram por estarem mais focados em atender a esse princípio da renovação do que em imitar deliberadamente os modelos vanguardistas.

Algumas questões cruciais não podem ser esquecidas sempre que se fala desses dois modernismos: a primeira é o não ignorar o papel primordial das artes plásticas como antecedentes de peso, que como já foi falado, desde as últimas décadas do século XIX, centrados principalmente em Paris, capital cosmopolita da Europa, desafiavam mais ostensivamente os cânones formais, por estarem fascinados pelo novo e não limitados por condicionamentos locais das culturas nacionais que permeavam o meio literário.

A segunda questão é o triunfo dos movimentos vanguardistas, tanto em Portugal como no Brasil. As vanguardas foram estratégias de escândalo, que de fato existiram e através da criação de efeitos de surpresa e ao mesmo tempo oposição às estratificações literárias e filosóficas do século XIX, desafiaram decisivamente o academismo, todo moldado em ideias feitas e já antiquadas a respeito das artes em geral.

Visando o claro entendimento do Modernismo, devemos levar em conta que todos os movimentos de vanguarda fizeram parte dessa corrente literária, mas nem todo o Modernismo foi vanguarda; o que bem explica a relevância de poetas que foram pouco vanguardistas ou nunca filiados em vanguardas, mas que por serem modernos, revolucionaram a literatura e estão entre os maiores do século XX, a exemplo do francês Paul Valéry, do austríaco Rainer Maria Rilke, do espanhol Juan Ramón Jiménez, de Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa, nossos poetas de geração posterior aqui homenageados.

Dessa forma entendemos que o Modernismo se desenvolveu em dois polos: escritores que adaptaram próprias finalidades à sua arte, através da mescla de tendências atuais modernistas com a essência das correntes anteriores, e por outro lado, escritores

que cortaram, total ou parcialmente com o passado para se lançarem na experimentação vanguardista. Assim entendemos a complexa libertação que o modernismo permitia, a qual os poetas Drummond e Fernando Pessoa em semelhança usufruíram.

Fernando Pessoa, à frente do Modernismo português, foi um desses vanguardistas, mas com um gesto criativo e inusitado para sua época, insistiu na preservação de certas linhas do Simbolismo e da tradição antiga em suas obras, nunca simplesmente seguiu o fluxo anárquico das vanguardas. Anos depois, Carlos Drummond de Andrade, autor de «*No Meio do Caminho*» também foi vanguardista em sua mocidade, porém, a maturidade poética do escritor pertencente à segunda geração do modernismo brasileiro o fez ter uma percepção mais criativa e ampla acerca da arte.

Em Portugal, Pessoa, sob o heterônimo de Álvaro de Campos e, no Brasil, o poeta Drummond, escandalizaram com uma exploração mais elaborada que a simples aplicação do verso livre, marco do vanguardismo. Mais do que a ruptura com atributos de ordem estética, como o verso metricamente desarticulado agrupado sem regra de regularidade e extensão, esses poetas desenvolveram o verso com estruturas e níveis de linguagem prosaica na aparência (conforme veremos nas análises de «*Tabacaria*» e «*Um boi vê os homens*») em simultâneo com os equilíbrios rítmicos interiores surpreendentes e enigmáticos.

Em termos sociais podemos ver a efetividade da linhagem vanguardista brasileira quanto ao estabelecimento da prosa inaugurada também em níveis coloquiais de linguagem; entretanto, lembremos que esse marco foi criado em torno de uma perspectiva de libertação da tirania (erroneamente atribuída à linguagem literária de Portugal), que na verdade era menos proveniente de Portugal do que das bases impostas pelos acadêmicos brasileiros.

Apesar de feita a nacionalização de clássicos em língua portuguesa brasileira a partir do Romantismo e em escritores da segunda metade do século XIX, faltava no Brasil a percepção de que a revolta de seus modernistas era contra a tirania que partia da alta burguesia local e não do meio literário português.

Essa alta burguesia brasileira se prolongava em estruturas conservadoras da expressão literária porque vivia em condições urbanas e valorizando as realidades internacionais, muitas vezes ignorando os hábitos existenciais da imensa população do Brasil e quaisquer experiências de contatos com eles. Assim, essas práticas culminavam

na escrita de renomados autores brasileiros, que também provenientes da burguesia, apenas faziam “registros” pitorescos em suas obras do que era a fala popular (como exemplo no regionalista Monteiro Lobato), mas não as utilizavam. Refletiam ainda em autores posteriores que criavam supostas obras de protesto social, porém eram inconsistentes, (a exceção de Graciliano Ramos), pois não criavam novas formas na ficção de modo a resgatar o povo de uma vida sócio política que o excluía sempre.

Cremos que esses fatos levaram Mário de Andrade a afirmar que os artistas modernos brasileiros da primeira geração poderiam ter feito mais.

[...] Si tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea. E isso era o principal! Ajudei coisas, maquinei coisas, fiz coisas, muita coisa! E no entanto me sobra a sentença agora que fiz pouco. Chego ao declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocracismo me puniu. Francos, dirigidos, muitos de nós demos às nossas obras uma caducidade de combate [...].

(BOSI, 2003, p. 240)¹³

Curiosamente o poeta Carlos Drummond de Andrade já manifestava essa consciência aos 21 anos de idade, já que nunca se interessou pela polêmica do abrasileiramento literário e cultural, tampouco com a “lusofobia” inicial de Oswald e Mário de Andrade. Drummond defendia, como se pode ver, através do artigo publicado no jornal «*Diário de Minas*», que a “*necessária renovação da língua só poderia conseguir-se à custa de indisfarçáveis prodígios de adaptação e vivificação*” e que “*o desejo de ser brasileiro dentro do Brasil, na língua como no sangue, e na literatura como na língua nunca se cumpriria com um manifesto ou uma conferência, mas necessitava de trabalho nem sempre visível, muitas vezes irregular, e até mesmo inconsciente, de gerações sem conta*” (SARAIVA, 2004, pp. 247-248).

Acreditamos que os primeiros modernistas acertaram na defesa da linguagem coloquial em nossa literatura, e em muitas outras inovações, mas houve exagero num complexo de inferioridade do tipo colonizado x colonizador, que o fez errar com acusações que fazia à cultura portuguesa, falha essa incorporada desde os pré-modernistas brasileiros, e que se evitada, poderia ter resultado na real aproximação literária entre Portugal e Brasil, inicialmente pretendida pelos modernistas portugueses da geração Orpheu. Entretanto, se a alienação esteticista fora “peso morto” no primeiro modernismo

¹³ Mário de Andrade, conferência em 1942. In BOSI, 2003, p. 240.

brasileiro, a tensão pela falta de uma real movimentação social que Mário de Andrade expressou em 1942, esteve presente na segunda geração modernista, em Carlos Drummond de Andrade, apresentando caráter mais universal, mas é indiscutível que lá estava, desde sua primeira obra publicada («*Alguma poesia*»), em 1930, e felizmente perdurou contagiando tantos outros grandes escritores brasileiros da nossa modernidade.

Não nos incomoda o fato do Modernismo Brasileiro ter sido influenciado pelo Modernismo Português. Antes nos impulsiona que ambos buscaram e conseguiram uma interiorização da experiência contra a superficialidade da criação literária e uma renovação radical de expressão. Cabe na sequência desta análise refletirmos sobre esses feitos na arte literária de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos e o seu deságua numa poética que vai contra a reificação do mundo. É também nossa pretensão verificarmos que Carlos Drummond de Andrade incorporou essa poesia pensante, como deu continuidade a esse projeto pessoano e finalmente começaremos a desvendar, segundo a nossa proposição, o principal ponto em comum entre os poetas, tema norteador dessa movimentação artística.

1.2. O Modernismo em Portugal

Como já vimos, o Modernismo representa na história da literatura um momento correspondente a uma consciência de ruptura total, de profundas e amplas transformações culturais. Em Portugal, algumas vinham sendo lentamente gestadas ao longo do século XIX. Segundo Massaud Moisés (MOISÉS, 1968, pp. 281-282) o ideário modernista começou a surgir efetivamente na altura da instauração da república em 1910, acontecimento que fora antecedido por um clima de muita tensão, pois há pelo menos cinco anos, já havia se avolumado a onda de insatisfação contra um regime monárquico que era incapaz de solucionar os problemas mais urgentes da nação e oferecer um clima de tranquilidade e progresso.

Diante da nova situação política de 1910, logo se formam duas facções: De um lado estão os literatos satisfeitos com os padrões da república, os «*Situacionistas*», e do outro, os «*Inconformados*». Neste momento, o grupo dos republicanos satisfeitos é o que tem maior relevância, e como rótulo forte de expressão aos seus programas, (baseados no revigoramento da cultura portuguesa) criam a «*Revista Águia*», que tem como mentor o poeta Teixeira Pascoas, estando ele à frente do movimento que ficou conhecido como

«*Saudosista*», onde seu propósito era estabelecer uma poesia autenticamente lusitana, que pretendia ressuscitar os momentos gloriosos da literatura passada.

Em 1913 ocorre uma cisão interna que provoca o afastamento de alguns colaboradores do grupo Saudosista, insatisfeitos com o caráter visionário que vai assumindo o saudosismo de seu idealizador. Entretanto, Pascoaes havia conseguido, momentaneamente, empolgar um grupo de jovens literatos de Lisboa, que começavam a se manifestar por volta de 1912; desse grupo faziam parte Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, que começavam a colaborar com artigos na «*Revista Águia*». Porém num curto espaço de tempo, a célebre dupla e seus companheiros mais notáveis, resolvem fundar uma revista com intuito de ser porta-voz para seus ideais estéticos (mais avançados), em consonância com o que se passa nos grandes centros europeus, ou seja, tornam-se estes, a segunda facção comentada acima, são eles os «*Inconformados*».

O meio de vinculação para essa novidade foi também o marco que oficializou o movimento Modernista em Portugal: a «*Revista Orpheu*», surgida em 1915, que teve seu projeto iniciado no outono de 1914. A revista teve apenas duas publicações, mas que foram suficientes para marcar profundamente a literatura portuguesa. O grupo inicialmente foi formado por Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Santa-Rita Pintor, Almada Negreiros, Raul Leal, Luis de Montalvor, Rui Coelho, Tomás de Almeida, Alfredo Guisado, Armando Côrtes- Rodrigues e, de passagem, o brasileiro Ronald de Carvalho.¹⁴ Entretanto, o impacto revolucionário se deve ao trio principal de «*Orpheu*» Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, além de Santa-Rita Pintor.

A «*Geração Orpheu*» já apresenta caráter de novidade e força até mesmo a partir de seu nome, que abarca o lema de “olhar somente para a frente”, reportando ao personagem da mitologia grega, Orpheu. Um dos aspectos fundamentais para a formação do Modernismo português foi o regresso maciço a Portugal de todos os intelectuais emigrados, devido ao início da 1ª Guerra Mundial. Assim, o grupo que sempre esteve por dentro das novidades artísticas vindas da reunião de diversas artes em Paris, agora estava mais do que informado, contava presencialmente com seus artistas que participavam

¹⁴ O poeta brasileiro, que apresentou-se a Fernando Pessoa (através de uma carta) por influência de Montalvor aparece na primeira edição como co-diretor brasileiro, mas já não surge na segunda edição. A separação do grupo ocorreu possivelmente pela falta de comprometimento com a divulgação da revista no Brasil (através da formalização de assinaturas), conforme comentário da escritora e professora Manuela Parreira da Silva, em aula no Mestrado em Estudos Portugueses na UNL em outubro de 2016.

daquele meio, nomeadamente Mário de Sá-Carneiro, Santa-Rita Pintor, Amadeo de Souza-Cardoso e Eduardo Afonso Vianna.

De acordo com as ideias estetizantes inusitadas e confessadamente esótericas de alguns dos elementos do grupo, põem-se a criar uma poesia alucinada, chocante, irreverente, com o objetivo de provocar o burguês, «*símbolo acabado da estagnação em que se encontrava a poesia portuguesa*» (MOISÉS, 1968, p.286). Nessa nova experiência, a poesia, elevada ao mais alto grau, reinando como forma ideal para expressão do espanto de existir, sintetiza toda uma filosofia de vida estética descompromissada com ideologias de caráter político e científico, entre outros. Portanto a aderência ao Modernismo português implica no rompimento com o passado, em detrimento da ilustração e defesa de valores estéticos da modernidade, para que assim, resultasse em uma real intervenção histórica na cultura portuguesa.

Essa postura de protesto vem vinculada às questões de ordem (ou melhor, da falta dela) no âmbito universal, pois corresponde ao tempo em que as consciências elevam-se para planos de questionamento mediante constatação de uma angústia generalizada, fruto da crise que sufoca a Europa e o mundo, sendo a 1ª Guerra Mundial iniciada em 1914 a manifestação dessa crise.

1.2.1. Fernando Pessoa no contexto do Modernismo Português

Mais do que as primeiras ações polêmicas do grupo «*Orpheu*» (de influências futuristas), o que nos impulsiona a escrever sobre o Modernismo Português é a singularidade que demarcou esse movimento artístico-literário de modo absoluto: A transformação não só da arte, mas que transmuta também o próprio artista. Ou seja, no primeiro caso temos a criação de uma diversificação de opções literárias, os “ismos” criados por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, e no segundo caso, a despersonalização do poeta, o processo heteronímico de onde tomamos de empréstimo as palavras de Fernando Guimarães ao elogiar Fernando Pessoa com «*toda sua literatura graças a criação de seus 3 mais significativos heterônimos, que com o ortônimo constituirão o poeta pulverizado e reunido na sua alteridade*» (GUIMARÃES, 2004, p.11).

Embora a data que inaugura o Modernismo português seja o ano de 1915, com a publicação da Revista «*Orpheu*», uma sucessão de fatos, remontam essa iniciativa aos

anos anteriores, como por exemplo, as intervenções pessoais na «*Revista Águia*» desde 1912, onde Pessoa publicava artigos que revelam sua preocupação com uma programação estética que consolidasse a crítica literária da modernidade, e outras que demonstraremos a seguir, através de algumas observações das criações de Fernando Pessoa, daquilo que supomos como singularidade artística do modernismo português (que não permite, de modo algum, que ele esteja num patamar de mera absorção do que era praticado pelo Cubismo e Futurismo).

Nossa reflexão quanto a essas criações inicia-se a partir da observação do poema pessoano de 1913, «*Impressões do Crepúsculo*», posteriormente também chamado de «*Pauis*», texto fundador do Modernismo português. A partir da resposta desse poema que o autor teria enviado por carta para Sá-Carneiro, esses dois poetas, entusiasmados, discutiram a necessidade de uma nova poesia portuguesa.

Com efeito, a partir da observação de «*Pauis*» Pessoa e Sá-Carneiro criam o que viria ser o primeiro “ismo” do Modernismo português, o «*Paulismo*», que pode ser considerado uma tentativa de aperfeiçoamento do Simbolismo português, já que sua premissa sugere uma nova escrita literária através da procura pelo vago, sutil e complexo. Seu elemento fundamental é o sonho, pois este mantém uma separação entre pensamento e ação e o objetivo era ser uma estética que considerasse na arte moderna uma transposição de realidade para o sonho.

Conforme podemos observar nos excertos abaixo, aqui preponderava a conciliação de uma “materialização do espírito” com uma “espiritualização da matéria”, de modo a atingir de tudo, um além. Notamos também a relação de proximidade entre escrita e plasticidade, como se através do poema, pudéssemos ter acesso àquela paisagem em que mostra seu estado de espírito do poeta.

[...] Pauis que roçarem ânsias pela minha alma em ouro...
Dobre longínquo d'Outros Sinos... Empalidece o louro
Trigo na cinza do poente... Corre um frio carnal por minha por minha
alma...
Tão sempre a mesma, a Hora!... Balouçar de cimos de palma!...[...].
(PESSOA, 2006, p. 57)

Percebemos em «*Pauis*», qualidades que antecipam a desarticulação lógica da própria linguagem na arte, a função ampla do poema (que para além de emoção deve ser uma sugestão plástica e não apenas a revelação de um sentimento por parte do autor) e a

escrita vaga que confere ao poeta a descrição simultânea de paisagem e sonho. Todos esses pontos que fazem referência à autossuficiência da arte, principalmente, da poesia.

[...] Silêncio da parte inferior das folhas, outono delgado
D'um canto de vaga ave... Azul esquecidos em estagnado...
Ó que mudo grito de ânsia põe garras na Hora!...
Que pasmo de mim anseia por outra coisa que o que chora?...
Estendo as mãos para Além, mas no estender delas já vejo
Que não é aquilo que quero aquilo que desejo... [...].
(PESSOA, 2006, p.57)

Tocando no que falamos anteriormente, sobre a genialidade de Pessoa diante da transformação, não só da arte, mas que transmuta também a si próprio, como artista, nos encaminhamos ao duplamente marcante ano de 1914, esse que Fernando Pessoa aponta como ano de criação dos três heterônimos, (Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos), segundo a descrição na famosa carta a Adolfo Casais Monteiro, datada de janeiro de 1935.

Conferimos menção do ano como “duplamente marcante”, em função de ser também o ano de escrita do poema «*Chuva oblíqua*», que ilustra o segundo “ismo” criado, o «*Interseccionismo*», admitido por Fernando Pessoa como uma continuação e aperfeiçoamento do «*Paulismo*», pois a nova estética trata de intercalar a realidade com o sonho. O movimento baseia-se na intersecção de vários planos: objetivo/subjetivo, passado/presente, clareza/vagueza, marítimo/terrestre, etc. É válido lembrar que entre «*Paulismo*» e «*Interseccionismo*» a diferença preponderante é que este é bastante marcado pela influência do Futurismo, com imagens em movimento. Enquanto que o primeiro contemplava, essencialmente, a sensação estática.

Sobre o poema interseccionista «*Chuva Oblíqua*», primeiramente apontamos para a impressionante riqueza de elementos da modernidade contida nele. Para uma melhor apreciação, tomamos de empréstimos as palavras de Paula Cristina Costa (COSTA, 2008, p. 788):

«*Chuva Oblíqua*» revela recursos estilísticos já mais complexos. Os planos da matéria e do espírito, da paisagem e do estado de alma, perpassam numa diagonal difusa e abrem crateras de sentido diversificadas, analogias em movimento que consentem versos como «E os navios passam por dentro dos troncos das árvores, Todo o teatro é um muro branco de música / Por onde um cão verde corre atrás da

minha saudade / da minha infância, cavalo azul com um jockey amarelo.

O poema é marcado pela intersecção entre dois planos, passado e presente, sonho e realidade. A memória é ativada para reconstruir a história da infância do poeta e transporta ao momento da música que está ouvindo. Tudo é fundido em uma movimentação dinâmica do sentir, como um espetáculo guiado pela criatividade ímpar do poeta.

Observemos agora mais atentamente a segunda grande invenção pessoana deste ano de 1914, a primeira parte do que consideramos ser o grande contributo do modernismo português à arte: o desdobramento do poeta, que se multiplica em outros para captar a realidade das coisas como elas são, na essência, e não como se parecem ser. É desse modo que o poeta deseja atingir o plano de um absoluto, isto é, de qualquer verdade capaz de resistir à sua impressão de desintegração total. Mergulhado em alteridade, Fernando Pessoa faz essas projeções visando uma libertação do homem de um mundo apático, aparentemente sem sentido, por via do despojamento da inteligência.

Essa despersonalização se dá fundamentalmente através do processo heteronímico de Pessoa, que parte da premissa do sentir e pensar como outra pessoa o faria, portanto implica também, abstração; *“Envolve criar uma mentalidade, uma personalidade e uma sensibilidade diferente da própria e, sobre essa base, uma obra de arte”*. (ORDÓÑES, 1994 in RAKENHOAR, 2011, p.13). Acreditamos que através da lapidação dos três diferentes heterônimos como representantes de diferentes vértices de ser, Fernando Pessoa projeta uma possibilidade-estudo, a partir da poesia, de um melhor enfrentamento do viver.

Começando pelo heterônimo Alberto Caeiro, mais que um simples poeta bucólico, é a figura central que aproxima os três heterônimos e o próprio ortônimo, porque é o poeta maduro, um observador, que aprende com o que vê, que vive de sensações que não intenciona transmitir, e sim, discorrer intensamente sobre elas. Despido de referenciais metafísicos, ensina a viver sem a dor de pensar, com sua disciplina de vida contrastante a de seus companheiros, (que são atormentados pela angústia existencial).

É o poeta do real objetivismo, que fundou um movimento filosófico e estético chamado «*Neopaganismo*»: “inspirado na antiguidade clássica e que buscava recuperar o objetivismo dos gregos e romanos em oposição ao subjetivismo deformador do real,

provindo do Cristianismo” (MOISÉS, 1989). Caeiro é considerado pelos outros heterônimos e pelo ortônimo Fernando Pessoa como um Mestre. É uma figura central que irradia uma doutrina de vida sempre a ser bem considerada pelos outros. O Mestre mostra como viver com a simplicidade de quem está em harmonia com a natureza, com um olhar de abertura receptiva ao real; o que podemos avaliar no excerto abaixo do poema VII de «*O Guardador de Rebanhos*».

[...] Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no universo...
Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer,
Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não do tamanho da minha altura... [...]

(CAEIRO, 2001, p. 34)

Diferente do perfil de simplicidade de Alberto Caeiro, temos o heterônimo Ricardo Reis, é a esse que o criador confere sua veia clássica, com uma poesia estruturada pela mitologia grega. Contido, é o que vive a vida sem amores nem ódios, que não se permite a experimentação catártica para não sofrer. É o poeta da ataraxia, acaba tornando-se figura contraditória em sua póstica, pois quer aproveitar tudo, mas de tudo se priva por ser indiferente. Com mestre Caeiro, Ricardo Reis busca aprender a lição de tranquilidade. Conferimos abaixo esse perfil moderador de seus prazeres que visa estar livre de anseios, em uma passagem que o eu-poético fala com uma de suas intocáveis ninfas.

[...] Lúdia, ignoramos. Somos estrangeiros
Onde quer que moremos. Tudo é alheio
Nem fala língua nossa.
Façamos de nós mesmos o retiro.
Onde esconder-nos, tímidos do insulto
Do tumulto do mundo. [...]

(REIS, 2000, p. 125)

Finalmente chegamos ao heterônimo escolhido para essa investigação: Álvaro de Campos, o único heterônimo que curiosamente acompanhou Fernando Pessoa até o final de seus dias. Campos é aquele cujo ritmo se define em euforia e disforia, que, sendo dono de uma personalidade romântica e de rumor, nunca admitidos em Fernando Pessoa, toca os limites, almeja ir além deles, conforme podemos avaliar no excerto abaixo:

[...] Nunca conheci quem tivesse levado porrada.
Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.
E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil,

Eu tantas vezes irresponsivelmente parasita,
Indesculpavelmente sujo,
Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo. [...]
(CAMPOS, 2013, p. 262)

O poeta Álvaro de Campos nasceu no Argarve, em 1890, portanto dois anos mais jovem que seu ortônimo, recebeu uma educação vulgar no liceu, mas pôde frequentar estudos de engenharia mecânica e naval na Escócia. Era um homem cosmopolita, que pôde viajar por muitos lugares, mas que ainda assim, manifestava descontentamento com a vida, consigo mesmo e com seu modo de viver.

Antes do fecho desta breve incursão pelos aspectos que mais nos atraem no Modernismo português, e no modo singular como Pessoa/Campos se situa no modernismo português, discorreremos um pouco sobre aquilo que consideramos a maior riqueza criativa dessa vanguarda, a parte final da transformação da arte que mencionamos anteriormente: é o terceiro e mais importante “ismo”, que, incorporando características grandiosas, tornou-se uma corrente literária, criada também pelos companheiros Fernando Pessoa e Sá-Carneiro: o Sensacionismo.

O *Sensacionismo* constitui-se como uma corrente literária exclusivamente portuguesa, com época provável de criação no ano de 1914 (considerando-se suas obras publicadas), fundamentada na sensação, que de acordo com Pessoa, é a base por excelência do fenômeno artístico. A sua grande proposta é a intelectualização da emoção, porque assim ela evolui da mera emoção “sem sentido” à emoção com valor artístico, conferido pelo poeta.

Desse modo, a corrente foi a concretização de uma conciliação de contrários, visto que, se apresentava simultaneamente, nacionalista e cosmopolita, neo-simbolista e acolhedora dos ismos de vanguarda. Para Pessoa, o Sensacionismo deveria ser compreendido como uma “*arte-todas-as-artes*”, e sua regra base era ser a *síntese de tudo*, sendo assim, o poeta dava continuidade ao seu projeto interartes, já iniciado no «*Interseccionismo*».

A representação absoluta dos princípios e alma¹⁵ do *Sensacionismo* encontra-se nas poéticas de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, com a característica unânime de corrente

¹⁵ No segundo número da «Revista Orpheu» as composições dos sensacionistas Sá-Carneiro e Álvaro de Campos sobressaíram em relação às outras publicações, evidenciando suas influências, pois captavam eles, numa aparente desordem, as múltiplas impressões da realidade matizada e as exprimiam em tom de

literária que tudo consente desde que esteja embasada na premissa de «*sentir tudo de todas as maneiras e ser tudo e ser todos*». Segundo Paula Cristina Costa,

A corrente Sensacionista para seu teórico, Pessoa, seria um caos harmonioso, uma espécie de poética entendida e entendível como a coerência da incoerência, que em si mesma poderia abarcar todas as tendências do início do século XX, todos os diferentes estilhaços de personalidades (as suas e as dos outros) em permanente rotação de lugares de sentido diversificados.

(COSTA, 2008, p. 790)

Em «*O que quer Orpheu?*» Fernando Pessoa indo contra o nacionalismo dos paradigmas saudosistas, resumia o programa da revista num breve texto, em que fica evidente o papel dela como órgão oficial do «*Sensacionismo*», assim como a sua missão no desenvolvimento de uma arte moderna e universal, onde todas as artes se cruzassem e amarrassem.

R= “Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço”.[...]

A verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada — acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna. Que a nossa arte seja uma onde a dolência e o misticismo asiático, o primitivismo africano, o cosmopolitismo das Américas, o exotismo ultra da Oceania e o maquinismo decadente da Europa se fundam, se cruzem, se interseccionem. E, feita esta fusão espontaneamente, resultará uma arte-todas-as-artes, uma inspiração espontaneamente complexa...

(arquivopessoa.net)

Dessa forma, Pessoa denominou como Sensacionista tudo que foi produzido pelo Grupo «*Orpheu*», pois a revista atingiu o objetivo ao vincular o clássico, o simbolismo, o moderno e todos os ismos, através dele, de seus três heterônimos e de seus outros adeptos, como Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, com obras sensacionistas de relevância como «*A Confissão de Lúcio*», do primeiro autor e «*A Cena do Ódio*», do segundo.

conversa, numa sequência de versos livres. Assim, a «Geração Orpheu» sendo o ponto de convergência do intenso sentir e extravasar de emoções de Sá-Carneiro e Campos, e ao mesmo tempo, da intensa reflexão pessoana, estabeleceu de forma constante os dois núcleos do processo poético: a emoção e o pensamento. (HAKENHOAR, Anderson, 2015, «Revista Nau Literária», ano 11, vol.11-2).

Embora o Sensacionismo tivesse atributos de criatividade e de fundamentação teórica suficientes para que fosse uma corrente duradoura, isso não aconteceu devido ao suicídio de Sá-Carneiro em 1916, que deixou o teórico Fernando Pessoa profundamente abalado, o impedindo de dar continuidade à divulgação do projeto; também em decorrência do abrandamento do espírito das vanguardas europeias e da censura da revista «*Portugal Futurista*» de 1917, organizada por ele e seus companheiros Almada Negreiros, Santa Rita-Pintor, e Raul Leal, importante órgão de protesto que prometia dar continuidade ao projeto Orpheu.

Em luto, Pessoa abandonara o projeto, mas felizmente muitos documentos foram deixados em sua arca. Entre os documentos encontrados, estava a obra «*Antologia de Poetas Sensacionistas*» com prefácio de Álvaro de Campos, conduzindo a história do Sensacionismo. Entretanto, a sonhada antologia nunca chegou a ser publicada, mas deixou um expressivo número de documentos que permitiu aos pesquisadores de hoje uma digna reconstituição deste projeto que o maior poeta moderno da língua portuguesa criou e celebrou, porque o viveu.

1.3 O Modernismo no Brasil

O termo «*Futurismo*»¹⁶ com toda sua extravagância surge no Brasil, no Jornal «*Correio da Manhã*» em 17/03/1909 através de uma crônica escrita pelo luso-brasileiro Manuel de Sousa, e vira polêmica nas “falas puristas” (SARAIVA, 2004, p.146). Iniciava-se assim um clima de tensão, entre esses conservadores, que credibilizavam a literatura passada como único meio aceitável e um grupo de intelectuais sintonizados com as novas tendências europeias. Esse grupo começava a se formar, e, a exemplo da movimentação artística internacional, ansiava por uma revitalização cultural e literária.

As matizes dessa crítica global às velhas estruturas mentais e a ideia de um esforço para penetrar mais a fundo na realidade brasileira (em nome de um inconformismo cultural) já eram caracterizadas em escritores anteriores aos anos 20, do chamado «*Pré-*

¹⁶ A vanguarda italiana liderada pelo escritor, jornalista e poeta Filippo Marinetti, incentivava oposição às fórmulas tradicionais e acadêmicas, expondo a necessidade de abandonar esses velhos moldes e criar uma arte livre e anárquica, capaz de expressar o dinamismo e a energia da moderna sociedade industrial. Este foi o único movimento italiano de vanguarda, e entre as outras vanguardas europeias, foi o mais radical de todos por pregar ruidosamente a antitradição. Através da exaltação à violência e conflitos, indicava que os movimentos artísticos destruíssem as instituições culturais, bem como museus e bibliotecas, e celebrassem a velocidade, a era mecânica, a eletricidade, o dinamismo, a guerra.

Modernismo», nomeadamente por Graça Aranha (também diplomata, que viveu na Itália, França, Inglaterra, Holanda, Suíça, Noruega e Dinamarca entre os anos de 1900 e 1921), Euclides da Cunha, João Ribeiro e Lima Barreto.

Entretanto, novas e mais sólidas ideias vinham surgindo através do contato de Oswald de Andrade, (que viajava com frequência à Europa, e em 1909 conhecera em Paris as ideias da vanguarda Futurista de Marinetti), além de Ronald de Carvalho, que em meados de 1915, tinha contato e manteve breve parceria com Fernando Pessoa durante a organização da primeira edição da «*Revista Orpheu*» e posteriormente, através de Graça Aranha, quando retornara ao Brasil em 1921. Assim nessa sucinta e espaçada cronologia temos ideia da influência francesa, italiana e portuguesa no Modernismo brasileiro, mesmo antes de sua efetivação como movimento artístico-literário.

O ano de 1922 vem marcado pela importância do centenário de independência política do Brasil; assim, o grupo de artistas intencionava lançar um evento que “traria a independência cultural para o Brasil”. A alternativa para a formalização dessa nova corrente literária foi a organização da Semana de Arte Moderna, ocorrida no Teatro Municipal de São Paulo, entre os dias 11 e 18/02/1922, influenciada, como já dissemos, pelo conhecimento das várias poéticas e manifestações artísticas do pós-guerra. Assim, deu-se a inauguração do Modernismo brasileiro, conduzido por Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Ronald Carvalho, Menotti del Picchia, Ribeiro Couto, Sérgio Buarque de Holanda, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Vitor Brecheret, Wilhelm Haerberg, Heitor Villa-Lobos e a pintora Tarsila do Amaral. A exemplo das vanguardas europeias, o evento reunia artistas de diferentes segmentos: literatura, pintura, escultura e música.

O portfólio de espetáculos que era para ser de uma semana, em função da recepção aturdida pelo escândalo, durou apenas três dias. Foi ele composto por músicas, conferências, pinturas e recitação de poesia moderna. Documentadamente, o movimento entre o grupo já havia eclodido, desde 1920, mas o evento ganhara mais força apadrinhado por Graça Aranha, notável romancista, diplomata e membro da Academia Brasileira de Letras. Assim a Semana de Arte Moderna introduzia o Brasil na problemática do século XX e levava o país a integrar-se nas coordenadas culturais, políticas e econômicas da nova era: o mundo da técnica, mecânico e mecanizado.

Como um dos momentos mais emblemáticos, citamos o orador principal, Menotti del Picchia, ao anunciar que “o termo «*futurista*,» que equivocadamente rotulava essa

nova atitude não estava correto, porém, era aceito devido ao desafio, afinal, estava lançada uma nova estética de reação”.

[...] Queremos luz, ar, ventiladores. Aeroplanos, motores... Mas queremos fazer nascer uma arte genuinamente brasileira [...].

(SARAIVA, 2004, p.151)

Notemos que a intervenção artística por uma arte genuinamente nacional, já era um ideal clamado por Fernando Pessoa em Portugal dez anos antes. Estamos falando de sua primeira publicação, que foi uma crítica literária intitulada «*A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada*», publicada na «*Revista Águia*» em abril de 1912.

Quando perguntavam aos agitadores da «*Semana de Arte Moderna*» se sabiam eles o que queriam, respondiam que “sabiam apenas o que não queriam, porque desejavam liberdade de experimentação, até chegar a criação de algo totalmente novo. Além dessa busca da expressão nacional, outras características fortaleciam o movimento, como, o rompimento com o passado e a orientação revolucionária. No primeiro caso propunham a desconstrução de mitos da tradição através do sarcasmo e da paródia. Releituras dos clássicos poderiam ser vistas através da paródia. No segundo momento, a adaptação das vanguardas europeias tomava forma para demonstração de uma realidade brasileira. O grupo vanguardista clamava por liberdade de expressão, indo contra a estética Parnasiana, inseria o cotidiano nos textos e utilizava a linguagem coloquial.

Esse senso de revolta da primeira geração modernista que aconteceu entre 1922 e 1930 florescia, naturalmente, do conturbado contexto histórico daquele período: crise econômica (apesar da ascensão da indústria), a transição em que a cidade de São Paulo passa a ser sede da fundamentação cultural e econômica do país (o que antes ocorria nos estados do Rio de Janeiro e Bahia), época essa marcada também pela instauração do Partido Comunista, e além disso, figurava o contexto da Europa devastada pela 1ª Guerra Mundial, onde não correspondia mais com uma arte clássica, assim essa discussão chegava ao Brasil da década de 20.

Nesse clima de tensão surgiam as diferentes tendências impostas pelas vanguardas modernistas brasileiras, como por exemplo, a nacionalista «*Verde e Amarelo*», a primitivista «*Pau-Brasil*» e o «*Movimento Antropofágico*». Alguns propunham o resgate da arte do primitivo, na abordagem da figura do índio e outros valorizam a cultura

popular, assim, o folclore, os mitos, as lendas, são elementos presentes nos moldes artísticos dessa geração.

Entre os principais integrantes do grupo, sublinhamos Oswald e Mário de Andrade. O primeiro era o líder do movimento, mais ousado, irreverente. A pretensão principal de seu livro de poesia «*Pau-Brasil*» era que essa fosse uma obra de padrão internacional, que poderia abrir caminho para uma poesia de exportação, porque naquele momento o autor se dizia atormentado porque havia apenas importação de literatura. Paralelamente Oswald lançava também uma espécie de antiromance em «*Serafim Ponte Grande*», onde predominava um olhar para a burguesia paulistana da época.

A respeito do segundo nome no grupo, mas não menos importante, Mário de Andrade, ressaltamos o seu perfil mais discreto, a ele cabia o papel de teórico das ideias radicais dessa vanguarda. Mário era maestro, poeta, crítico de arte, romancista e especialista em folclore. Seus textos basicamente giram em torno dos seguintes temas: a paixão por São Paulo dos anos 20, o desenvolvimento da indústria e a chegada dos imigrantes; temáticas que perpassam sua obra, principalmente em poesia e prosa.

Como Mário de Andrade está ligado ao «*Movimento Antropofágico*» os temas ligados ao folclore também são recorrentes. Dentre as suas principais obras destacam-se em poesia «*Pauliceia Desvairada*», e o «*Clã do Jabuti*», em prosa, «*Amar, verbo intransitivo*» e sua obra fundamental «*Macunaíma*», de 1928, em que o poeta inova com o olhar à própria obra dizendo tratar-se de uma rapsódia e não de um romance. Diante da temática da miscigenação do povo brasileiro, o autor traz um herói que nasce negro e filho de uma índia, e no decorrer da história torna-se “loiro de olhos azuis”. Aqui temos a representação de uma figura humana que é o resultado das misturas que formam a cultura brasileira, o herói sem nenhum caráter (em termos morais). Mário de Andrade chamou de «*Orgia intelectual*» esse período que foi intenso em publicação de obras literárias, revistas e manifestos, destacando-se a «*Revista Klaxon*», fundada em 1922 e a «*Revista Antropofagia*», de 1928.

Damos abertura agora à segunda fase do Modernismo brasileiro, essa que mais nos interessa, com seu marco inicial em 1930, “onde começa uma literatura abertamente política”, conforme relata Alfredo Bosi (BOSI, 2003, p. 217). O marco dessa fase vem com a publicação de «*Alguma Poesia*», obra de seu principal expoente, Carlos Drummond de Andrade. Caracterizando-a de um modo geral, tratou-se da época madura, da construção que veio em lugar da mentalidade frenética dos anos 20, destinada à

eliminação dos radicalismos e excessos da 1ª fase, surge para aprofundar conquistas modernistas e resgatar temas tradicionais. Com um estilo que mistura tendências anteriores com as novas, os escritores dessa segunda geração combinam em suas composições o elevado e o banal, o grave e o grotesco, potencializando o estilo modernista. São trabalhados nessa fase temas antes não aprofundados por não se encaixarem na vertente “demolidora” da primeira geração modernista, bem como, a preocupação existencial e as questões sociais, o tempo, o amor e a morte. É chegado o momento dos grandes poetas lapidarem o lirismo como forma de reflexão do mundo.

Juntamente com o poeta Carlos Drummond de Andrade, “um dos nomes da melhor inteligência brasileira”—tomando de empréstimo palavras do ensaísta português Abel Barros Baptista (BAPTISTA, 2008, p.482), na poesia, surgiam outros três nomes fundamentais: Cecília Meireles, Vinícius de Moraes e Manuel Bandeira (esse que aderiu às duas primeiras gerações modernistas). Com relação ao poeta de «*Vou-me embora para Pasárgada*» nesta fase notamos uma poesia em tom confessional, erotismo e desejos insatisfeitos. Melancolia, morte, de modo leve a problemática social e a fragilidade da vida são tons presentes no poeta que diversas vezes fora desenganado por causa da tuberculose, e que parece ter se decidido pela literatura quando esteve na Suíça em tratamento médico em Clavadel, entre 06/1913 e 10/1914, onde foi colega de sanatório de Paul Eluard. Em virtude da 1ª Guerra Mundial, Bandeira volta ao Brasil e insere-se no grupo que virá a ser modernista.

Direcionamo-nos à Cecília Meireles¹⁷, poetisa apreciadora do lirismo mais tradicional, dona de uma poesia intimista que dá nova roupagem ao Simbolismo. Possivelmente influenciada pelo Sensacionismo de Fernando Pessoa, sua escrita tem um marco de misticismo, musicalidade, e é trabalhada em torno de um vocabulário mais abstrato guiado pela valorização das sensações.

O tema essencial de sua obra é a transitoriedade das coisas diante da brevidade da vida, “o tempo passa e tudo se esvai”. Para citar uma de suas obras de fôlego, sublinhamos «*O Romanceiro da Inconfidência*», onde Cecília vai resgatar o formato poético ao estilo

¹⁷ Cecília Meireles foi o primeiro nome poético dessa geração a ser reconhecido e apreciado em Portugal. A autora casou-se, em 1922, com o artista plástico português Fernando Correia Dias (conhecido de Fernando Pessoa), e ao passar a frequentar o meio literário português, tomou conhecimento dos textos pessoanos, desde essa época, tornou-se então admiradora confessa do principal nome do Modernismo Português.

desse gênero da tradição (eram poemas originados da narrativa comum do imaginário popular que se preservavam através da oralidade desde o tempo medieval). A narrativa foi feita através de um conjunto de romances que narram liricamente os episódios da Inconfidência Mineira, com falas dos grandes líderes, como Tiradentes e dos poetas árcades envolvidos.

Dentre os coetâneos de Carlos Drummond de Andrade falemos agora do poeta Vinícius de Moraes: que em sua primeira fase traz poemas marcados por questões místicas que falam em alma, culpa, pecado e, posteriormente, se refaz como o poeta que celebra a sensualidade e o amor livre, enfatizando sua finitude, algo que incomoda os olhares dos anos 40. Essa segunda fase também é marcada pela temática social vinda do poeta bem articulado, que estudou literatura em Oxford e como diplomata viveu em vários países. «*O operário em construção*» e «*A rosa de Hiroxima*» são dois textos importantes para esse movimento engajado. Vinícius é nome importante também ao lado de Tom Jobim e João Gilberto, na criação do movimento musical da «*Bossa Nova*», nova sonoridade que deriva do samba popular e do jazz norte-americano que tornou a música brasileira internacionalmente conhecida.

Dentro da prosa do chamado «*Romance de 30*» não podemos nos esquecer de autores fundamentais como José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Érico Veríssimo, que, conforme o olhar crítico de Jorge de Sena, foram fundamentais na preocupação com a nacionalização da literatura, moldando uma arte de verdadeira expressão, conhecendo de fato as circunstâncias.

Assim esses autores, ao lado de Carlos Drummond de Andrade, faziam uma literatura pertinente, condutoras do já mencionado choque, característica fundamental da qualidade em poesia moderna, captado por um contexto de angústia, mudanças sociais, políticas e econômicas que envolvem essa época, decorrentes, no plano universal, da 2ª Guerra Mundial, e em termos de realidade nacional: da revolução de 30, da ascensão de Getúlio Vargas com o Estado Novo (golpe de estado que mais tarde foi considerado como precursor à ditadura militar através de 64) e da perseguição ao Comunismo.

O Modernismo brasileiro encerra-se nos anos 60, pois houve ainda sua 3ª fase, também chamada de «*Geração de 45*» ou «*Pós-Modernismo*», onde destacamos como escritores fundamentais, Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar e Guimarães Rosa. Essa geração é marcada inicialmente por uma euforia, proveniente do final da guerra e do Estado Novo no Brasil, porém, amortecida a memória da guerra, o

Brasil volta a manter relações de “concubinato” com as grandes multinacionais, ou seja, a euforia dura pouco, e no surto de industrialização acelera-se o frenesi consumista e acelera-se o sentimento de revolta entre os escritores. Assim a técnica penetra novamente no tema da escrita. Conforme Alfredo Bosi :“Esse foi o modo pelo qual a ficção resistiu à pressão conjugada da tecnocracia, da massificação imposta pelo autoritarismo interno”. (BOSI, 2003, p.225).

Encerramos esse breve roteiro pelo Modernismo brasileiro com a sensação de satisfação, sobretudo, no que foi produzido em arte literária a partir dos anos 30, porque em par com o pensamento final de Octavio Paz em «*A busca do presente*», entendemos que o tempo presente requer uma reflexão global e rigorosa, e pensar o hoje significa, antes de tudo, a recuperação da visão crítica (PAZ, 2016, p. 89).

Alinhado nesse conceito, estava o pensar dos escritores que aqui sucintamente falamos, mentes que perceberam o aspecto duplo de suas sociedades “desenvolvidas”, que eram na verdade ilhas de abundância no oceano da miséria universal, porque a sociedade cada vez mais possuída pelo frenesi de produzir mais para consumir mais, rapidamente ia por um caminho de conversão das ideias, dos sentimentos, da arte, e até das próprias pessoas em objetos de consumo, num caminho de perdição generalizada, onde tudo se torna coisa que se compra, resumindo pelo termo que adotamos nessa pesquisa: um mundo coisificado, reificado. A realidade apontava para uma sociedade deficiente, que superou a todas as sociedades anteriores na produção de dois tipos de dejetos do mundo mecanizado: os materiais e os morais.

II. Conexões Modernistas

É chegado o momento em que, almejamos, precisamente, iniciar a amostragem da busca total na temática contra a reificação em Carlos Drummond de Andrade e Álvaro de Campos. Abre-se destarte, nossas observações mais gerais, ainda que, posteriormente elas serão rerepresentadas em maior teor analítico na segunda parte desta investigação.

Começando pelo poeta brasileiro, interessa-nos mostrar esta busca total, que pode ser sentida já no início de sua trajetória como escritor, conforme podemos analisar no «*Poema de sete faces*», de 1928, primeira fase poética drummondiana. Aqui a poesia aponta ao universo de um poeta fragmentado, que se sentia diferente das outras pessoas:

[...] Quando eu nasci, um anjo torto
Desses que vivem na sombra
Disse: Vai, Carlos! Ser *gauche* na vida. [...]
(DRUMMOND, 2016, p. 19)

Dentre alguns personagens/pseudônimos que virão a surgir na obra de Drummond, que quase sempre remontam as faces de si mesmo, aqui aparece pela primeira vez, Carlos, o «*gauche*», o estranho, aquele que representa inteiramente sua essência. Nessa primeira fase o jovem poeta busca autoconhecimento em suas raízes, e temas como a família, o passado na sua Itabira, interior de Minas Gerais, o cotidiano, os amigos, a interrogação existencial, a metapoesia e por último, ainda muito discretamente, os dois temas que permeiam grande parte de sua obra, a realidade social e o amor, aqui ainda como temas do autoconhecimento.

Essa temática de um poeta voltado a si mesmo emprega o Poema-Paródia e a intertextualidade. Porém enquanto ele trata do espetáculo material e espiritual do mundo (mesmo com essa maneira anticonvencional herdada da 1ª geração modernista), esse tratamento, mesmo quando invulgar, já vinha a garantir seu objeto poético: o eu e o mundo, e diferentemente de seus coetâneos mais agitados dos anos 20, isso já vinha nivelado de modo fraternal como assuntos de poesia.

Por volta de 1935, ainda em sua primeira fase, o poeta desconfiado do seu próprio modo de conceber poesia (característica marcante até os anos 50), começa a se punir, inicia-se uma reflexão de quem passa a perceber que o mundo (em apuros) é maior que seu deslocamento existencial. Surge um canto agônico de quem já deveria ter aberto mão do universo individual. Sua inquietude passa por formas ligeiras de humor e escoam em autonegação pelo sentimento de culpa, manifestando-se por meio de traços de uma saliência baudelaireana. Isso se estende em alguns poemas até 1942, conforme podemos avaliar no excerto que segue, do poema «A mão suja», da obra «José»: [...] *Minha mão está suja. / Preciso cortá-la. / Não adianta lavar. / A água está podre. / Nem ensaboar. / O sabão é ruim. / A mão está suja, / suja há muitos anos. [...]*¹⁸.

No ano de 1940 percebe-se uma fixação da ideia do que será a segunda fase da poética drummondiana: uma alternativa parece surgir para sanar esses tormentos. Afinal o seu desejo é a incorporação de um «*Sentimento do mundo*», e assim surge a ideia que

¹⁸ In «Inquietudes na poesia de Drummond,» CÂNDIDO, 1965, p.73.

dá nome a obra inscrita numa temática com maior força nas questões sociais. Mas que ainda carrega muita negação e pavor.

[...] Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens
(presentes, a vida presente. [...])
(DRUMMOND, 2016, p.138)

É assim que a memória começa a ser transformada numa forma de vida, e como uma ressurreição, inicia-se o processo de «*redenção pela poesia*», conforme nos diz Antônio Cândido (1965, p.73). É deste estado de ânimo que começa a acentuar-se seu sentimento fraternal com o outro, embora as relações humanas pareçam também “tortas” em um mundo “torto”.

Como vemos no recente excerto, há ideia clara de solidariedade e o poeta compromissado com o momento presente à sua volta. Estamos diante de uma poesia um pouco mais engajada. Essa poesia social tende a ampliar-se na escrita do poeta de 1942, e vem associada à concepção socialista de empenho político, a exemplo de toda poesia participante que começa a aparecer mundialmente diante das circunstâncias de luta contra o fascismo e demais mazelas da 2ª Guerra Mundial.

Desta forma, a obra de 1945, «*A Rosa do Povo*» é a que efetiva a segunda fase da poesia de Drummond, onde o autor tenta superar o lirismo individualista e pratica um lirismo social de grande eficácia, sobretudo através do emblemático poema «*A Flor e a Náusea*», em que vemos o avanço do ideal da força de redenção na expressão artística de Drummond. Assim como no Eu-poético de Álvaro de Campos, em «*Tabacaria*», a condição individual e a condição social pesam sobre a personalidade e fazem-na sentir compactuante com o mundo reificado, enquanto estiver ligada a uma classe opressora. É deste modo que em «*A Flor e a Náusea*» o ideal surge sob a forma tradicional de uma flor, rompendo as camadas que aprisionam. Ou seja, apesar de tudo parecer distorção, a poesia se mostra como uma tentativa de ser antídoto, conforme veremos na análise estendida do poema no capítulo III.

A poesia social de Carlos Drummond de Andrade não decorre apenas de suas convicções, mas sobretudo das inquietudes que o perturbam. Por isso trata-se de uma

poesia moldada em um formato peculiar, que leva mais em conta o discernimento de condição humana do que o sentido de criação de movimentação política. Neste contexto, é válido anteciparmos que a redenção pela poesia parece justificada a algo inerente no poeta; algo que ultrapassa sua humanidade limitada. Trataremos também dessa questão na sequência da dissertação.

Durante todo esse trajeto há em Drummond a meditação constante e muitas vezes angustiada sobre o fazer poético. É verdade que nos anos 30 ele chega a ponderar a poesia como algo que vem de fora, guiado pelo olhar dos primeiros modernistas, mas isso não passa de experimento. É no final dos anos 40, no intervalo entre «*A Rosa do Povo*» e «*Claro enigma*» que acontece o seu momento de profunda consciência estética, um movimento de clarividência em face de tudo que normalmente o angustia, com relação às preocupações da metapoesia, o poeta fica mais tranquilo com o que produz. Embora venham a ressurgir algumas inflexões na obra «*Claro enigma*».

Finalmente, é na 3ª fase poética, estabelecida com a publicação em 1951 de «*Claro enigma*,» que o poeta conclui que talvez seja mais importante a transformação da sua forma de expressão, tanto na forma, como na ideia do poema, e passa a alterar suas inquietudes (que nas obras anteriores vieram em tom de protesto da poesia social) para uma certa serenidade; o que num ângulo maduro parece tender como um fator de equilíbrio na visão de mundo. Entretanto, o poeta não esquece que serenidade é também fruto de aceitação do nada, da morte progressiva de existência de cada dia. Sendo assim, há simultaneamente, dois sentimentos ambíguos que norteiam o poeta em «*Claro enigma*», posteriormente, retomaremos a essa questão com base nas análises dos poemas aqui selecionados.

Direcionando-nos ao poeta português, consideramos a divisão da obra de Álvaro de Campos em 3 faces (e não em fases, como já explicamos anteriormente) a primeira de decadência, marcada pelo poema «*Opiário*», de 1914; a segunda é a face futurista, em que o poeta, utilizando de seus meios singulares, vai ser a voz dessa vanguarda em Portugal, principalmente com os poemas «*Ode Triunfal*», também de 1914 e «*Ode Marítima*», escrito possivelmente entre 1914 e 1915, período esse destacado pelo fôlego do poeta que despertou da decadência a partir do encontro com o Mestre Alberto Caeiro;

e a terceira é a face de melancolia e metafísica, que começa por volta de 1923, segundo Teresa Rita Lopes¹⁹.

Com relação ao poeitar de Álvaro de Campos, a partir de sua primeira face poética, com a escrita de «*Opiário*», também podemos sentir o viés contra a reificação. Aqui Álvaro de Campos, poeta decadente, contraria as escritas recentes do ortônimo em «*Pauis*» e «*Chuva Oblíqua*», que tinham rompido com as formas fixas, sendo o poema «*Opiário*» todo organizado em quadras com rimas emparelhadas e interpoladas, embora, propositalmente, não seja tão bem estruturado como as grandes odes, ele segue os moldes clássicos. É selecionado aqui o espaço de uma exótica viagem ao Oriente como busca de equilíbrio de vida, contexto perfeito para mostrar essa alma doente, que viveu de uma forma artificial, que tem reflexos desse “estrago”, mas por não saber como lidar com o que sente, recorre ao ópio e tenta evadir-se da vida que leva. Alguém sem controle da vida própria, que apenas deixou-se levar, mas que começa a revoltar-se por isso.

Da mesma forma como recentemente apontamos o poeta Drummond em sua fase inicial, também decadente, que “tocado por um Anjo torto das sombras, recebeu a incumbência de ser «*gauche*» na vida”, assim também encontramos o Eu-poético de Álvaro de Campos em «*Opiário*», que não consegue encarar de forma pacífica o seu lugar de sujeito banalizado nessa vida superficial que todos encaram com entusiasmo. Conforme excerto abaixo, vemos um sujeito cansado da vida de errância e do esforço que faz para estar de acordo com a maioria, que posteriormente afirma que é um paradoxo, mas ainda insiste em viver assim, nesse «*mecanismo de desastres*», nessa «*engrenagem com volantes falsos*».

[...] Esta vida de bordo há de matar-me.
São dias só de febre na cabeça
E, por mais que procure até que adoeça,
Já não encontro a mola para adaptar-me. [...]
(CAMPOS, 2013, p. 59)

Em comum com o poeta brasileiro, no decorrer de «*Opiário*» vemos também o emprego da paródia como linguagem anticonvencional. Aqui ela contrasta com o formato cuidadoso do texto. Ou seja, a estética requintada do poema representa também essa duplicidade que incomoda o Eu-poético: sua aparência e modos externos estão em

¹⁹ In «Poesia de Álvaro de Campos», do Prefácio intitulado «Este Campos» (LOPES, 2013, p. 15).

sintonia com as convenções sociais, mas seu estado interior vai mal, está farto de simulações. O Eu-poético vai dizer que “a sua mágoa de viver persiste”, e nada tem a ver com suas origens, ainda que seja culto, elegante e estabeleça contato com outros povos, ainda que tenha momentos de diversão, o vazio fica.

Mais adiante reflete que independentemente de aspectos culturais que nos definem, é preciso que encontremos a maneira de viver em profundidade, e isso deve surgir de dentro de nós mesmos; reflete então que não vale a pena a crença de que a paisagem física e cultural do Oriente possa modificar a paisagem do nosso interior, o nosso estado de alma. Diante da constatação da procura que ocorre em vão, recorre ao ópio, e entende a droga como um remédio a alguém em recuperação do momento presente, dessa dupla insatisfação, consigo e com os outros. Novamente em comparação com Drummond, vemos que neste momento, Álvaro de Campos também já inicialmente tocava seu objeto poético: o eu e o mundo.

Ironicamente o Eu-poético de «*Opiário*» se proclama um desgraçado, partilha do mecanismo de defesa das pessoas superficiais, que não admitem suas falhas, e quando elas são expostas, preferem atribuí-las a terceiros, assim diz “que sua sorte foi roubada pelos ciganos”. Em sequência vem a enumeração de seus feitos notáveis para permanência nesse mundo moderno, coisas que o credenciam como um cidadão culto e cosmopolita: estudou engenharia, viveu na Escócia, visitou a Irlanda, porém sua alta carga irônica revela que ele se sente “como uma idosa decadente e carente”. Assim vai aumentando sua oposição a civilização banal, é ela seguida de uma comparação dessa vida mecanizada como um lugar pequeno que aborrece as almas sensíveis.

Encerramos essa breve representação da primeira fase de Campos com a parte final de «*Opiário*», onde reconhecemos o sentimento que muitas vezes acompanhará esse heterônimo: a duplicidade sentida daquele que não sabe ser como os outros: por um lado tem raiva das pessoas escondidas em suas vidas fúteis, mas por outro, inveja-os, pois assim são “cumpridores de seus deveres sociais”. A vertente de denúncia da superficialidade que é a vida, continua, e o que segue a isso é a dura constatação do sujeito “que nunca fez mais do que fumar a vida”. Em compatibilidade com o Drummond da fase de 1935, temos o eu-poético de «*Opiário*» mergulhado em autonegação ao implorar a Deus, que, se não houver mudança, que traga punição:

[...] O absurdo como uma flor da tal Índia
Que não vim encontrar na Índia, nasce

No meu cérebro farto de cansar-se.
A minha vida muda-a Deus ou finde-a... [...]
(CAMPOS, 2013, p.65)

Assinalamos recentemente em Drummond a passagem de 1940 do poeta «*gauche*», que tocado pelo desenho sombrio que a vida foi tomando em tempos de 2ª Guerra Mundial, foi acordado pela sua fraternidade com as pessoas e começa a mudar seu ritmo ao perceber que o problema do mundo era bem maior que o seu, era preciso que se fizesse algo antes que tudo se perdesse. Sentiu-se parte de uma possibilidade de ação através de sua arte, e começava a pensar um processo de redenção pela poesia, desse modo buscou incorporar e dar voz ao que intensamente resumiu como “o sentimento do mundo”. Assim nascia a obra que diante de uma verdade esmagadora, não poderia ter outro nome, assim começava a nascer sua segunda fase. A semelhança que propomos, é que 25 anos antes, em Portugal, Fernando Pessoa, através de seu processo heteronímico já incorporava uma espécie de “sentimento do mundo”, com o grande projeto que foi a corrente *Sensacionista* — amplamente vibrado pelo heterônimo Álvaro de Campos em sua segunda face poética— a qual falaremos agora.

A chamada face “futurista,” assim é designada porque é onde Campos se utiliza de alguns elementos do futurismo italiano, entretanto, sua poesia é assentada nas bases do «*Sensacionismo*». São tempos de efervescência do grupo «*Orpheu*» e de admiração pela relação com o heterônimo Alberto Caeiro, designado como seu Mestre. Dele é herdada a doutrina das sensações, que levada ao extremo, se tornará seu lema “sentir tudo de todas as maneiras”. Treze anos mais tarde essa gratidão virá em forma de poema em «*Mestre, meu mestre querido*», com o relato da aprendizagem da «*clareza da vista*», do acordar para a sensação enquanto todos parecem dormir, da libertação que destoa de um mundo que se faz escravo, juntamente com o lamento do vazio que o impede de ser como o Mestre: falta-lhe alma para ver claro e sabedoria para sentir, tudo isso porque seu espírito agitado transformou em inquietação a calma que lhe foi concedida (CAMPOS, 2013, pp. 337-338).

Época esta que coincide também com a descoberta do poeta norte-americano Walt Whitman, com seu modo inusitado de celebrar a vida em geral. A influência desse autor é vista em seus versos livres e longos, além da liberdade, irreverência e do prosaico na poesia. A semelhança do canto à modernidade com métrica livre, linguagem cotidiana e ritmo febril não é deduzida apenas em “entrelinhas”; Álvaro de Campos faz questão de

assumir-se como influenciado, tendo inclusive lhe dedicado um poema, também nessa altura poética. E faz bom uso de seu estilo estridente, torrencial e repetitivo.

Antes de nos direcionarmos à «*Ode Marítima*» vale salientar que Álvaro de Campos não é apenas um poeta futurista, ele é uma miscigenação de estilos: sobretudo é o poeta das sensações influenciado por Alberto Caeiro, o cantor da velocidade e da força do mundo da técnica, por experimentação de alguns moldes do Futurismo de Marinetti, e é o poeta da volúpia da imaginação e do temperamento explosivo, pelas aspirações vindas de Whitman. Essas são matizes que ajudam a compor essa figura de emoções transbordantes, inquietudes e expressividades, que bem definem o Campos dessa segunda face, com seu discurso poético sensacionista destacado pela exteriorização abundante das sensações.

No poema «*Ode Marítima*» o poeta conduz o viés da violência e do excesso, já consciente de que seu desejo de comunhão com o universo não pode se concretizar, assim o entusiasmo de «*Ode Triunfal*» é substituído por um tom soturno, quase desesperado, em que fica perceptível que só o sofrimento e a dor podem representar, senão um rumo, pelo menos uma perspectiva de encontro. Nessa ode, mais sombria, Campos, além de se afastar dos preceitos futuristas e de se voltar para seu interior, se desprende do entusiasmo com a civilização industrial, acentuando o sentimento de não pertencer a isto, ainda que para sustentar tal consciência precise recorrer às viagens, reais e metafóricas.

[...] Eu o engenheiro, eu o civilizado, eu o educado no estrangeiro,
Gostaria de ter outra vez ao pé da minha vida só veleiros e
barcos de madeira,
De não saber doutra vida marítima que a antiga vida dos mares!
Porque os mares antigos são a Distância Absoluta,
O Puro Longe, liberto do peso do Atual... [...]
(CAMPOS, 2013, p. 114)

Sobre a 3ª face de Campos, essencialmente ressaltamos que foi um período marcado pelo afastamento das lições do Mestre Caeiro, onde o poeta vai perdendo o ritmo e o ímpeto das anteriores «*cavalgadas*». Porém, passados cinco anos, virá o período mais importante para essa investigação, o de sua obra-prima, «*Tabacaria*», que, conforme veremos em análise, corresponde a uma face do Álvaro de Campos caracterizada por um questionamento permanente do mundo a sua volta e por um esvaziamento do Eu-poético.

Paralela e paradoxalmente a essa renúncia, perceberemos que esse tempo coincide com um Álvaro de Campos que assume o “seu coração involuntário”, o «*teimoso coração que sobrevive*» e a sua «*vasta fraternidade com a humanidade verdadeira*», e o mesmo acontece com Carlos Drummond de Andrade em sua terceira fase. Períodos esses que vão ao encontro de nossa temática da poesia como reação à reificação do mundo, que serão melhor ilustrados em breve, na segunda parte deste trabalho.

II.1. O Fazer poético. Das contribuições modernistas

Na abertura dessa primeira parte do presente trabalho, acompanhamos a incorporação dos modelos poéticos que desde a metade do século XIX instituíram-se com a lírica da Modernidade. É evidente que os modernistas Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade, absorveram, de um modo geral, a tendência, o comportamento da lírica moderna; entretanto, parece-nos agora importante mostrar, em termos de evolução, o que, essencialmente, a lírica modernista do século XX pôde aprimorar. É dentro da perspectiva do filósofo contemporâneo Jean-Luc Nancy acerca da concepção de poesia que traremos essa exposição de pontos que julgamos importantes da lírica assertiva de Álvaro de Campos e Drummond.

De acordo com o pensar de Nancy, essencialmente podemos entender a arte pelo poder que ela tem de conduzir-nos à emoção e à fantasia, pois é em contato com ela que mergulhamos em nosso interior e nos deslocamos a outros lugares sem sair do nosso espaço. É a experiência da arte que nos permite liberdade de pensamento e assim nos proporciona a tomada de lembranças das boas sensações de nossa bagagem vivida, mas também nos confronta com o feio e o ruim.

A teoria nancyana nos convida à negação do fechamento do pensar, ou seja, vai contra a domesticação do pensamento estabelecido pelo senso comum. E se existem várias artes é porque é preciso comunicação entre elas, não pode haver disparidade em suas recepções, tendo em vista que a manifestação da arte solicita partilha com o outro, com o objetivo de mostrar-se. A arte pretende análise e apreciação. Essa é a premissa básica de sua obra que aqui nos dá suporte «*Ser singular plural*»: tal é a importância da junção singularidade e pluralidade que o filósofo nos recorda que «*o homem se conhece*

a partir das primeiras manifestações artísticas. Assim o artista se mostra, se modifica e expõe a estranheza do mundo»²⁰.

O verdadeiro artista, independentemente do gênero de criação, entende a necessidade de uma mostra em que precisa se colocar à parte, a distância da própria apresentação. A sua pluralidade não consiste apenas em mostrar o que vê, o mundo tal como ele é, mas deixar uma inferência das coisas encobertas e do que pode suceder a partir delas. Assim se dá a negação aos sistemas ordenantes.

A filosofia nancyana pensa o ser como transitividade, abertura, postula que somos movimento e conclui a defesa em «*Ser singular plural*» na explicação de que tudo que existe no mundo, inclusive a arte, é munido de singularidade, porém todos estão juntos. Sendo assim, cada singularidade participa uma pluralidade e o todo não anula a singularidade.

Anteriormente falamos em Drummond e Campos como “poetas violentos.” (p.41 da presente investigação). A questão sobre a violência da arte também é mencionada por Nancy e vem como reflexo da necessidade humana de exposição para tocar o outro. Essa mesma busca está na dinâmica de todas as artes porque todas se apresentam num fazer que não tem fim. Dessa forma, a arte está ligada ao comum, à comunidade. Todavia, o que vemos no decorrer da história foram vários tipos de manipulações das comunidades. Nessa linha de discurso Nancy propõe a desconstrução da lógica da humanidade e suas convenções.

Adentrando neste momento à concepção mais específica de Poesia abrimos o pensamento deste mesmo filósofo, de sua outra obra, «*Fazer, a Poesia*», que descreve toda arte como poesia, porque todos os tipos de arte estão impregnados de poesia. Temos aqui a defesa da poesia como um fazer. «*Que faz tudo falar, que depõe todo o falar nas coisas*». Se acessamos um estágio inicial de sentido, como, por exemplo, ao interpretarmos um texto, isso se dá poeticamente. Mas isso não quer dizer que a poesia seja um instrumento de comunicação. Ela é mais que um acesso «ao» sentido, é um acesso «de» sentido, pois não remete ao sentido como um conteúdo, ela não comunica, ela o faz, sendo exatamente e literalmente a verdade. O poder é decorrente de sua constituição como

²⁰ In «*Pensando Arte, Poesia e Literatura pela ótica de Jean-Luc Nancy*», José Oleriano Monteiro Filho, 2010, p.6.

totalidade, que é uma unidade indeterminada de qualidades, e vem caracterizada, de um modo geral, por tudo que há de mais elevado e tocante.

Por ser toda essa essência, a poesia também é recusa. Por não funcionar sob condição de coisa alguma, ela nega que o acesso ao sentido possa ser confundido com um modo qualquer de expressão. O acesso difícil é sua condição. A poesia é oposição ao discurso dialético no sentido de que esse quer resolver, e ela quer tocar.

É pela exatidão na expressão de pensamentos por meio das palavras que encontramos a perfeição do poema. Ele não determina um conteúdo, mas nos coloca diante do tocante e ficamos submergidos nessa eclosão de plenitude com seus dizeres que são literalmente a verdade. Assim são porque foram captados pelo poeta com sua sensibilidade de combatente, que procura na arte da poesia a busca de uma abertura na linguagem que faça estremecer o mundo, e não apenas preservar a tradição antiga como profética. Não é seu objetivo reviver a escrita de palavras belas ao louvar mitos e impor moralidades.

O ofício do poema é o mesmo da linguagem: articular sentido. Entretanto, a poesia não apenas o aponta, ela o movimenta, lhe confere vida. Mais do que produzir significações, o “tocante” é incorporado como uma identidade concreta. Essa exatidão no poema é a coisa que agiu até o final, é a ação da disposição do sentido, como um acessar do excesso, por isso o saber que aprendemos com o poema é um saber que transborda. Está longe de ser doutrinação ou informação.

Sobre a semântica particular da palavra “poesia,” Nancy nos recorda que esse eterno transbordar, o seu além-dizer, lhe é inato e a sua essência e excelência vêm justificadas pelo pensamento de Platão, o célebre desafiador da poesia: *«poiesis é uma palavra em que se faz tomar o todo pela parte»*. O todo das ações produtoras pela mera produção de ditos em versos medidos. Assim vemos a poesia como a excelência da coisa feita e mais que perfeita, que faz tudo falar. Mesmo quando ela não nos interessa, nos detêm. É dessa forma que ela está acima do julgamento de sua ética ou estética.

Buscando uma forma de melhor explicar o pensar de Nancy, chegamos ao pensamento de Silvina Rodrigues Lopes²¹ acerca da forma como a poesia nos detêm. Num recorte filosófico-literário a partir das reflexões de Martin Heidegger em *«A origem da obra de arte»* a ensaísta lança algumas questões vitais sobre a poesia moderna. Uma

²¹ In *«Heidegger: o choque e a defesa da obra de arte»* (LOPES, 1993, pp. 211-222).

delas nos diz que «*toda arte é essencialmente poema*». A exemplificação de tal afirmação vem alicerçada se pensarmos, por exemplo, na apreciação de um quadro de Van Gogh: o essencial da obra é a escuta da fala que é o poema, é o método para acedermos à verdade absoluta. Assim a poesia ali contida é o movimento no qual somos colocados quando vemos o quadro, é a experiência do mundo. A poesia repousa na plenitude de ser essencial ao produto. Parafraseando a teórica: “é a a solidez do poema que liga a arte ao seu mundo” (LOPES, 1993, p. 212).

Despedindo-nos dessa primeira parte investigativa, com efeito, notamos êxito na literatura surgida com a modernidade, como base que ela trouxe para nossos poetas— é impossível não levarmos em conta que sua potência se deu principalmente por seus moldes em termos de reflexão. Assim como tivemos filosofias do passado, a reflexão do presente se fez (e se faz) necessária. E é com essa base, primeiramente difundida com os primeiros artistas da modernidade que as poéticas de Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade se inscrevem em todos esses predicativos da nova poesia, conforme a filosofia nancyana.

Empreenderemos agora, nosso olhar mais elaborado, para conseguimos captar esses predicativos todos de modo mais expressivo, por meio da análise de quatro textos que julgamos fundamentais na literatura drummondiana e na de Campos.

SEGUNDA PARTE

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E ÁLVARO DE CAMPOS: DIÁLOGOS

I. “Um Boi vê os Homens x Tabacaria”

Recordamos da introdução e da primeira parte do presente trabalho, a recorrência a alguns teóricos da contemporaneidade, nomeadamente Jean-Luc Nancy, Gilles Deleuze e Silvina Rodrigues Lopes, que moldam nossas convicções naquilo que concebemos como elementos importantes dentre os que constituem a grandiosidade da poesia moderna. Na seção que se abre fixada na linha condutora dessa pesquisa, poesia como reação à reificação, trazemos nossa análise que vai expor a aplicação desses predicativos nos poemas²² «*Um boi vê os homens*», de Carlos Drummond de Andrade e «*Tabacaria*», de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, ambos da terceira fase do primeiro autor e da terceira face do segundo.

Negação ao pensamento estabelecido pelo senso comum, comunicação entre as artes, distanciamento do poeta visando mais produção de efeitos do que intenções, arte ligada ao comum através de desconstruções lógicas das convenções, poesia como um fazer (que faz tudo falar), acesso de sentido a partir do poema como totalidade (mediante seu esgotamento em tudo de mais elevado e tocante) e a incorporação do tocante como identidade concreta (principal ofício e que confere a essência da poesia) são os pilares que solidificam a poesia moderna e a capacidade que ela tem de nos deter.

Partindo do poema de Carlos Drummond de Andrade, através do excerto abaixo, começamos por apontar o confronto com o feio mediado pela experiência da arte, e sublinhamos também a comunicação entre as artes. Uma das formas dessa comunicação podemos exemplificar com a pintura que Drummond conduz paralelamente com os versos. Ainda que esse processo se dê no sentido figurado, temos a impressão que somos

²² In: «Claro enigma», (DRUMMOND, 1991, pp. 25-26) e «Poesia de Álvaro de Campos» (CAMPOS, 2013, pp. 320-326).

Evitando uma escrita demasiadamente prolixa, optamos pela exposição fragmentada dos poemas através de excertos compatíveis com as teorias suscitadas. Lembramos que a seguir, as indicações de autor, ano e página virão referenciadas apenas nos primeiros e últimos excertos de cada poema analisado.

colocados de frente para essa paisagem. A tristeza do mundo é descrita de forma tão intensa que parecemos estar diante de uma tela. Quase podemos sentir o animal à espreita, refletindo a existência humana perdida no emaranhado da banalidade que é a vida. Outro fenômeno bem evidente é o nosso reconhecimento a partir da manifestação artística, através do choque que a poesia nos proporciona. cremos que nenhum leitor fica imune à tomada de consciência diante da leitura desse poema.

Um boi vê os homens
[...] Tão delicados (mais que um arbusto) e correm
e correm de um para outro lado, sempre esquecidos
de alguma coisa. Certamente, falta-lhes
não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres
e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves,
até sinistros [...]

(DRUMMOND, 1991, p. 25)

Observemos também a articulação da arte ligada ao comum, à comunidade: isso se dá através da criação do personagem embutido em pureza. Em «*Um boi vê os homens*» o boi, símbolo da honestidade das coisas naturais reflete sobre o rumo de perdição do homem que abdica da comunhão com a natureza, sentimento que quando preservado, nos faz mais serenos na relação com a vida. O singelo sentimento de alteridade por parte do poeta faz a ligação ao sentido de comunidade, de comunhão entre as coisas, e quase passa despercebido, porém ali está: quando o boi se refere aos homens, primeiramente, como “esquecidos” e depois como “coitados”.

Apesar da consternação diante das atitudes levianas dos homens, da ironia empregada entre parênteses (possível herança de Fernando Pessoa em Drummond, remetendo ao emprego do comentário marginal), aplicada para comparar a delicadeza do homem com uma pequena árvore, o que na verdade é fragilidade, ainda há esperanças no homem e comoção por parte do animal; por este, pode haver ainda irmandade entre os seres, embora o homem esteja perdido na sua realidade como ser coisificado, onde sua única preocupação é a atribulada busca pela sobrevivência ao perseguir de modo paranoico as metas impostas pelo mundo que está reduzido às relações comerciais.

[...] Coitados, dir-se-ia não escutam
Nem o canto do ar nem os segredos do feno [...]

Notemos ainda o poeta como um combatente, lidando com a tortura do pensar evoluído comum aos gênios da modernidade. Está à distância do seu tempo, à frente dele,

e assim olha à distância também à arte que compõe. Seus efeitos decorrem do jogo da ironia, com sua implementação desde o título do poema, o que reflete a necessidade de causar um choque devido a importância da reflexão que está em causa. A nossa decadência enquanto seres pensantes é introjetada brutalmente a partir da reflexão conduzida por um Eu-bovino, que apesar de ser um animal irracional, tem uma percepção muito mais humana sobre as coisas da vida do que os homens, bestificados, absortos em banalidades. A resultante é estremecimento, choque.

[...] como também parecem não enxergar o que é visível
e comum a cada um de nós, no espaço [...].

Outra possível identificação é o transbordamento da perfeição do poema, apontamos assim, no próximo excerto a efetivação da abertura na linguagem que estremece o mundo, aquilo a que Jean-Luc Nancy se refere como a incorporação do tocante como uma identidade concreta. O homem desajustado e inquieto por estar preso à rotina imposta pela hierarquia social, que o torna como uma máquina, também fica ríspido, superficial e inseguro. Assim é injetado no poema como o símbolo do caminhar da humanidade.

[...] E ficam tristes e no rasto da tristeza chegam à crueldade.
Toda a expressão deles mora nos olhos - e perde-se
a um simples baixar de cílios, a uma sombra.
Nada nos pêlos, nos extremos de inconcebível fragilidade,
e como neles há pouca montanha,
e que secura e que reentrâncias e que
impossibilidade de se organizarem em formas calmas,
permanentes e necessárias. [...].

A respeito da pretensão analítica da arte, podemos observar a ênfase da desconstrução lógica na exposição da estranheza do mundo no excerto que diz que, por breves espaços de tempo, o homem lembra da sua humanidade. Ao ficar terno por alguns instantes, acha que esses pequenos reflexos podem isentá-lo dos outros males cometidos em torno da incessante busca do preenchimento de seus vazios: coisas graves cometidas em nome do desejo, do amor, do ciúme e suas variáveis, como a ambição, obsessão de posse e cobiça. Entretanto, o egoísmo sobressai à consciência, e, ainda que o homem tenha provável noção que tais aquisições desagregam uma harmonia mínima, insiste numa busca de poder sem limites, que paira no espaço da natureza e ao ocasionar imensa

devastação, prejudica a si e a todos os seres, inclusive àqueles que não lhe atrapalham de forma alguma.

[...] Têm, talvez, certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem perdoar a agitação incômoda e o translúcido vazio interior que os torna tão pobres e carecidos de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme (que sabemos nós?), sons que se despedaçam e tombam no campo como pedras aflitas e queimam a erva e a água [...].

Finalmente, nesses últimos excertos, temos a comprovação da constituição poética como totalidade. A poesia se esgota no elevado e tocante e permite acesso de sentido. Por ser perfeita, contém um último verso enigmático, em que não há desfecho ou apontamento sugestivo, assim cumpre sua condição de acesso difícil. Diante dessa construção perfeita, o choque nos faz ponderar: “será o boi quem desabafa por não conseguir mastigar/ingerir a sua verdade, como ser subjugado pelo homem, que lhe serve como produto para satisfazer suas necessidades, embora possua sentimentos mais dignos que os seus, ao passo que o humano nada tem de humanidades nesses tempos de abdicação de decência”, ou “seria a voz do próprio poeta, com a difícil constatação de que é realmente um mundo doente, e envergonhado com a própria raça humana, mais uma vez articula a ironia (atribuindo o ruminar ao homem), visto que esse tende mais para a irracionalidade que o animal”?

[...] e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade [...]
(DRUMMOND, 1991, p. 26)

Direcionando-nos ao poema «*Tabacaria*» partimos da localização da arte ligada ao comum, à comunidade, com sua belíssima abertura, que, tocante desde o início, é conhecida e memorizada por falantes de língua portuguesa de diferentes partes do mundo. Estamos diante de um Eu-poético que em seguida se anunciará como um gênio, entretanto, faz questão de colocar-se nesse mundo, como pessoa de carne e osso, com frustrações, mas que ainda sonha.

[...] Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo. [...]
(CAMPOS, 2013, p. 320)

Alinhando em perspectiva pessoana o que recentemente localizamos em Drummond, damos sequência com o excerto que, nos coloca diante do efeito de plasticidade da escrita, que vem moldado pela associação de dois elementos: o espírito combatente do poeta moderno que confere a grandiosidade do acesso *de* sentido; algo muito mais relevante que acesso *ao* sentido, se considerarmos desde já, a poética de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos como o projeto poético-pensante que ela sempre foi, que suscita abertura do pensar e não contato informativo.

[...] Janelas do meu quarto,
Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,
Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,
Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres [...]

Assim como no poema anterior, de Drummond, desde o início de «*Tabacaria*» também conseguimos mentalmente compor essa imagem que nos estremece, que choca, como se nos conduzisse a uma pintura guiada pelo olhar desolado de um Eu-poético torturado por uma civilização que transita pelas ruas sem rumo, porque parece adestrada para viver apenas uma verdade superficial, imposta por uma brutalidade esmagadora. Um sujeito que sofre ao ver, através de suas janelas, essa multidão frenética e seus gestos mecânicos. E sofre ainda mais ao sentir que nada pode fazer quanto a isso, pois o Destino (ironicamente grafado em letra maiúscula) parece também estar desviado de sua magnitude, indo em direção ao mesmo vazio que essa rua despovoada de seres pensantes, que apenas cumprem um papel de existência, sem maiores questionamentos.

[...] Com o Destino a conduzir a carroça de de tudo pela estrada de nada.
Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.
Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,
E não tivesse mais irmandade com as coisas [...]

A seguir identificamos de modo ainda mais evidente a negação à domesticação do pensamento estabelecido pelo senso comum (muito mais necessária que a simples reflexão sobre ele, como defendem as filosofias nancyana e deleuziana), que pode ser vista no sujeito poético que não tem mais irmandade com as coisas porque se negou a fechar os olhos às imposições de um mundo de métodos que coisificam as pessoas.

[...] A aprendizagem que me deram,
Desci dela pela janela das traseiras da casa.

Fui até o campo com grandes propósitos,
Mas lá encontrei só ervas e árvores,
E quando havia gente era igual à outra. [...]

Recebeu parcialmente os ensinamentos de uma sociedade que institui mais doutrina de aparências do que real preparo para uma vida em profundidade, e quando se percebeu sendo preparado para tal caminho, abdicou de tudo, como quem foge pela janela dos fundos para não ser notado. O Eu-poético não passa ileso à alienação, mas boa parte de sua humanidade foi preservada, porém não havia com quem compartilhar, já que o natural só restou ao meio ambiente, as pessoas estavam enraizadas em superficialidade.

A seguir evidenciamos o poeta como combatente, (de um mundo em escuridão, que não deve abdicar da poesia, e sim a utilizá-la como recurso para gerar movimentação que altere essas condições). O poeta que olha à distância de sua arte e está à distância de seu próprio tempo, porque é moderno para ele. Esse combatente recorre à ironia, pois percebe-se como gênio e reconhece que há outros como ele, porém nesse mundo avesso, os gênios não são levados a sério.

[...] Génio? Neste momento
Cem mil cérebros se concebem em sonho génios como eu,
E a história não marcará, quem sabe?, nem um,

Aqui apontamos ainda a premissa nancyana do grande poeta: o visionário que inferencia sobre as coisas encobertas e o que sucederá a partir delas. Tudo está perdido, o mundo está totalmente coisificado e a tendência é piorar, afinal, a história provavelmente não será modificada, porque está sendo escrita em linhas tortas e os propósitos humanos não se cumprirão porque o horror do cotidiano banal já é uma condição normalizada.

[...] Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras. [...]

Mais uma vez estamos diante da comunicação entre as artes, somos tocados pela plasticidade do poema, instigados pela dor dos poetas isolados em seus sótãos, incompreendidos por uma sociedade que se arrasta em mediocridades. Aqui propomos a efetivação do que é «*Ser Singular Plural*»: a arte pretende análise, nesse caso ela é: “A inteligência e a sensatez da resistência artística, que vislumbra o fim de uma situação social limitada e limitante em detrimento de uma situação social de dignidade ao homem,

estarão sempre à margem da corrupção. Será que as pessoas jamais as reconhecerão por insistirem numa crescente onda de inversão de valores?

[...] Em quantas mansardas e não-mansardas do mundo
Não estão nesta hora gênios-para-si-mesmos sonhando?
Quantas aspirações altas e nobres e lúcidas—
Nunca verão a luz do sol real nem acharão ouvidos de gente? [...]

Ainda em seu plano interior o poeta reafirma que não tem lugar nisso tudo.

[...] Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda [...]

Ainda estamos aproximadamente à metade do poema e já percebemos traços de sua perfeição, do quanto é tocante, elevado e da sua unidade indeterminada de qualidades. Toda essa representação pode ser sentida se cruzarmos a abertura inicial (em que o Eu-poético se afirma como “um nada”, que não pode querer e que não vai sair dessa condição de não notabilidade, mas que apesar disso, ainda sonha) com o seguinte excerto:

[...] Conquistámos todo o mundo antes de nos levantar da cama;
Mas acordámos e ele é opaco,
Levantámo-nos e ele é alheio,
Saímos de casa e ele é a terra inteira [...]

A junção dessas duas partes realiza a abertura na linguagem que estremece o mundo. Há movimentação num viés duplicado: o poema confere a escuta de diferentes vozes, a do eu-poético da abertura e a vozes de outras pessoas que ainda têm humanidade. A humanidade que não se pôde realizar excede, e incomoda, a ele e aos outros, que são uma minoria, mas está viva como uma cruel recordação.

O próximo excerto merece ainda atenção mais especial, pois completa esse processo com a efetividade da incorporação do tocante como uma identidade concreta, é o ofício do poema: a conferência de vida ao acesso de sentido: o momento que o choque proporciona nossa imersão total no poema, a impossibilidade de não sermos tocados é a certeza de que a poesia moderna cumpriu o seu papel:

[...] (Come chocolates, pequena;
Come chocolates!
Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates.
Olha que as religiões não ensinam mais que a confeitaria.
Come, pequena suja, come!
Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade que comes! [...]

O excerto vem marcado pelo uso dos parênteses, funcionando, como sabemos, para designar a marginalidade perante o texto principal. Temos um diálogo com uma pessoa que é chamada por “pequena suja”. Percebemos a criação dessa importante personagem de forma plurissignificativa, por variados prismas: Embutida em pureza, a pobre criança de rua que come chocolates pode representar a inocência de quem ainda não conhece as dores do mundo, de quem está à margem da sociedade controladora, por isso, ainda não perde sua essência.

O Eu-poético adverte que o mundo da técnica não é um mundo para metafísicas, mas um espaço para cumprimento de ordens, como protocolos. Nada escapa a ele, há corrupção por toda a parte, até mesmo nas entidades da ordem do espírito. Com essa imagem o poeta também traz o olhar sobre nós daquilo que controla o mundo: nossa inocência nos faz ignorantes. Os chocolates representam as conveniências sempre moldadas em aquisições materiais, cuidadosamente elaboradas para nos manipular: recebemos consolo para nossas frágeis e cada vez mais raras inquietações e assim colaboramos inertes da continuação da engrenagem.

A adjetivação “suja” na criança nos recorda que também somos pequenos e sujos, porque nada fazemos. Conhecemos as dores do mundo, mas optamos por fazer de conta que não a sentimos. Diferentes leituras são possíveis nesse enigmático excerto— porém, quem desperta a inveja no poeta é a pequena suja como criança de rua, assim como invejará outro personagem que virá posteriormente, o mendigo. Porque são essas personagens do mundo à margem, emergidos em pobreza material, que também aceitam os falsos consolos, porém não são escravos disso, comem com “verdade”, aceitam, com uma alma não corrompida.

Quanto aos seres coisificados, que ficam escravos desses consolos, vemos que o poeta, mais uma vez, nega o fecho ao pensamento. No antepenúltimo verso da estrofe em uma curta reflexão o Eu-poético enfraquecido pensa em “cair na vala comum”, quase se entrega a essa possibilidade de evasão, porém, ao abrir a embalagem “do chocolate”, metáfora para sua tentativa de enquadramento nesse tipo de vida, é despertado pela sua intuição, e reafirma a recusa, rejeita essas possibilidades, como tem rejeitado a própria vida.

[...] Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folha de estanho,
Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida). [...]

Destacamos a seguir o momento em que o poeta parece desafiar a própria arte. A energia do poeta sensacionista das grandes odes parece restabelecer-se em sua alma. Abrem-se novos parênteses do pensamento rebelde e moldado em ironia, há clamor às musas, à recordação dos tempos em que os homens eram inspirados por divindades para alcançarem seus feitos históricos. Precisa desesperadamente escrever algo grandioso que funcione como um antídoto contra essa perdição generalizada, e assim apela às variadas inspirações de diferentes épocas gloriosas, reverencia e rebaixa as figuras. Debocha do moderno, e impotente, chega a pensar que talvez não conheça bem o moderno, sabe que existe algo novo e que traz inspiração, porém nada é forte o bastante. Novamente o poeta nega a si, está tudo dissolvido entre as coisas banais. O sublime quer se manifestar, mas não tem lugar num mundo de pessoas coisificadas.

[...] (Tu que consolas, que não existes e por isso consolas,
Ou deusa grega, concebida como estátua que fosse viva,
Ou patriciã romana, impossivelmente nobre e nefasta,
Ou princesa de trovadores, gentilíssima e colorida,
Ou marquesa do século dezoito, decotada e longínqua,
Ou cocotte célebre do tempo dos nossos pais,
Ou não sei quê moderno — não concebo bem o quê —,
Tudo isso, seja o que for, que sejas, se pode inspirar que inspire!
Meu coração é um balde despejado.
Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco
A mim mesmo e não encontro nada. [...])

Como inferência no excerto acima percebemos também o espírito combatente da poesia pensante: o Eu-poético não toma partido da comum hierarquização entre arte clássica ou moderna, é ousado e ironiza a falta de força de ambas. Mas conhece o seu papel na arte, gostaria de ser efetivamente um gênio, capaz de restabelecer a naturalidade perdida. Aqui reconhecemos aquilo que a filosofia contemporânea de Deleuze aponta como possível redução do caos estabelecido através do conceito de «artistas intercessores», que podem causar real movimentação no mundo, já estava sob o domínio do pensar de Fernando Pessoa, sob o seu heterônimo Álvaro de Campos, há mais de meio século.

Partindo para o próximo excerto em destaque, sublinhamos a procura da conexão entre interno e externo, os dois planos aqui inseridos:

[...] Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta.

E tudo isso me pesa como uma condenação ao degredo,
E tudo isto é estrangeiro, como tudo) [...]

O fechamento do parêntese indica agora a marginalidade do mundo. O poeta modernista faz parte desse mundo cotidiano e banalizado, mas não se encontra mediante a retirada das forças mágicas e naturais, sente-se abandonado.

Nos próprios excertos evidenciamos o confronto do feio mediado pela experiência da arte: há a tristeza do seu corrompimento com o mundo pérfido, e ainda que não tenha ocorrido de modo completo, isso lhe desgasta, pois deveria ele ter se libertado, e em lugar disso também alicerçou sua vida nos moldes rasos impostos pelas sociedades de controle. Contudo, num gesto inusitado e elevado da poesia moderna, o poeta insiste em mostrar o rosto na perdição do mundo, está longe de ser um herói, como seus antecessores.

[...] Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
Quando quis tirar a máscara,
Estava pegada à cara. [...]

Abaixo verificamos que houve outro despertar desse sujeito desesperado, porém já era tarde demais. Reafirmou sua condição de oposição, mas continuou estático, apenas como observador, por não conseguir sair desse círculo de aparências, onde sua presença nem causa transtornos; afinal para esse mundo reificado, os protestos da arte não representam ameaça.

[...] Deitei fora a máscara e dormi no vestiário
Como um cão tolerado pela gerência
Por ser inofensivo [...]

Esse mundo retrógrado está às avessas, mas o sentido de gênio lhe faz pressentir um futuro: é preciso deixar claro que a insistência da negação em seu canto doloroso não ocorre em vão: é o canto que testemunha a inversão de um mundo que estereotipa como “nada” aquilo que no fundo é sublime. Assim sublinhamos o verso que decorre de uma última gota de energia sensacionista:

[...] E vou escrever esta história para provar que sou sublime. [...]

Esgotado o Eu-poético faz mais um apelo, agora às forças da lírica. Temos o ápice e fecho do poema como perfeição, onde podemos escutar sua voz essencial. Estamos

diante do sim que confere à arte a partilha com o outro, o tocante e o elevado completaram a poesia como um fazer, percebemos que a essência aqui a quem ele clama, é seu o excedente de humanidade, a intuição de quem não abdica de seus dados sensoriais por convenções materiais. Mas lamenta sentir-se como uma coisa entre outras coisas, mercadoria entre mercadorias, sempre de frente para o horror do externo, de frente para o comércio que a vida toda se tornou, como uma lucidez que vê tudo, mas não lhe permite fazer a diferença. Afinal precisa continuar existindo, o que lhe resta é suportar toda a perdição do mundo como se tudo fosse normal.

[...] Essência musical dos meus versos inúteis,
Quem me dera encontrar-te como coisa que eu fizesse,
E não ficasse sempre defronte da Tabacaria de defronte,
Calcando aos pés a consciência de estar existindo [...]

Notemos que a estética do próprio poema se apresentou como essa duplicidade do sonho e da realidade, como os dois planos. A escrita em versos livres, em tom coloquial, quase uma prosa poética contrasta com a musicalidade do canto esplendoroso que é guiado pela insistência terna da humanidade excessiva que ainda resiste, quase em extinção.

No excerto acima entendemos a Tabacaria como símbolo da grande conveniência que o mundo é, onde tudo é comprado, e o que compramos (e dependemos) é o que muitas vezes nos faz fracos. A confirmação vem com a estrofe seguinte, que traz a dura verdade de que o mundo coisificado se impõe:

[...] Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta.
Olho-o com desconforto da cabeça mal voltada
E com o desconforto da alma mal-entendendo.
Ele morrerá e eu morrerei.
Ele deixará a tabuleta, eu deixarei os versos [...]

Do excerto acima aos próximos que virão fica evidenciada a troca do plano do sonho para o real. Propomos que o dono da tabacaria (grafado em maiúscula, como uma representatividade de poder) simboliza a supremacia do mundo coisificado, que veio “para ficar”, já pressentia o poeta. O olhar desconfortável é de quem sabe disso, entretanto, rebate: também sabe que sempre terão pessoas conscientes e inconscientes e que a morte a todos iguala, e descansa nessa ideia. Cada um deixará suas armas: a

corrupção deixará suas estratégias hipócritas e o poeta deixa seus versos, e a possibilidade da reflexão de sermos diferentes.

Um enigma é lançado ao fim, o homem que entra na tabacaria, para lembrar o Eu-poético que seu devir precisa ser encerrado, que está condicionado a fazer parte desse mundo. A resposta é o falso convencimento, a falsa energia, e a certeza ainda maior que precisa registrar esses versos.

[...] Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?)
E a realidade plausível cai de repente em cima de mim.
Semiergo-me enérgico, convencido, humano,
E vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário.
Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-los
E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos [...]

A seguir o poeta acende o cigarro, e debocha da falsa libertação de estar inserido no meio das pessoas que preferem não pensar, que preferem fazer de conta que quando pensam, estão deprimidas, e desviam seus anseios. A insistência em continuar fumando inferencia a ironia de quem sabe a verdade. (O cigarro simboliza o duplo aspecto do que mata o mundo: a convenção material como produto que compramos, assim como o chocolate, mascara nossas frustrações, porém seu real efeito é a morte do pensamento ao nos tornar alienados) e a condição do cigarro como droga artificial que proporciona estragos à saúde. O poeta ironiza, vai continuar fumando até morrer dessa morte, porque a morte do espírito jamais o alcançará.

[...] Enquanto o Destino me conceder, continuarei fumando.
(Se eu casasse com a filha da minha lavadeira
Talvez fosse feliz.) [...]

Uma última lembrança sobre as pessoas simples e possivelmente ainda não corrompidas lhe dá um pouco de esperança, assim mais uma personagem é citada.

Finalmente o poema encerra com o homem que saiu da Tabacaria, é um conhecido seu, a quem chama «*Esteves sem metafísica*». Posto entre parênteses, o dono da tabacaria também chega à porta. E «*como por um instinto divino*» o Esteves volta-se ao Eu-poético e o vê e ambos trocaram cumprimentos. O poema é finalizado da seguinte forma:

[...] e o universo
Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria
sorriu. [...]

Entendemos que o Esteves, pessoa normal naquele mundo que apenas segue o fluxo de mecanização, apenas ali está para lembrá-lo que ele também faz parte disso. E é inevitável, assim o Eu-poético realmente acorda e obriga-se a interagir com esse mundo.

O universo, grafado em letra minúscula, antecipa a ideia que o poeta dirá mais tarde em outro poema: «*é um universo barato*²³». Um neologismo é colocado sob a forma de “reconstituiu-se-me”. O universo forjado, se reconstitui daquele sonho e reconstitui ao poeta, a aglutinação indevida representa a impossibilidade de ideal e esperança, deixando claro que nenhuma alteração é possível. A evidência do triunfo do mundo banalizado é representada pelo sorriso diabólico do dono da tabacaria.

Depois dessa breve análise dos dois poemas, poderíamos então, concluir que os poetas também estão no rol das pessoas coisificadas, mas o que os distingue é a lucidez. As negações tão repetitivas são cantos da poesia sendo recusa, resistência a esse mundo em que todas as relações são comerciais. Os enigmas contidos nos dizem que mesmo a poesia não sendo antídoto, pelo menos a palavra poética fica registrada e guarda a memória de um mundo não marginal. Essa palavra vai ser de todos os tempos, por isso é combate. E o poema pode ser pelo menos uma tentativa de um mapa para se habitar o mundo corretamente, basta que estejamos dispostos em fazer a diferença.

A dinâmica da poesia moderna exprime que o mundo é um lugar para todos e a arte é um lugar de encontro para percepções ativas. Nossa pretensão foi essa demonstração ao longo desses dois textos que nos dizem que muitos percebem o vazio, mas poucos sentem o seu desespero.

Há nesses poemas o constante dilema de Fernando Pessoa/ Álvaro de Campos e de Carlos Drummond de Andrade entre o mundo real com sua violência esmagadora composto por coisas desumanizadas e a percepção nociva desse mundo, que bem conhecem os poetas. Esses dilemas se repetem ao longo da obra dos autores.

II. Ode Marítima x A Flor e a Náusea

Almejando uma maior exposição dessa atmosfera de cumplicidade, daremos continuidade ao método comparativo, agora com os poemas que representam a segunda

²³ In «*Começo a conhecer-me. Não existo*» (CAMPOS, 2013, p.433).

face do poeta português e a segunda fase do poeta brasileiro, «*Ode Marítima*» e «*A Flor e a Náusea*», para que, na sequência da investigação, possamos entender a origem que move a repercussão desse dilema do mundo reificado.

Embora pareçam poemas tão distintos, ao olharmos um pouco mais a fundo, encontramos muitas semelhanças nos “Eus-poéticos” de Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade em «*A Ode Marítima*» e «*A Flor e a Náusea*», ambos poemas considerados entre os mais importantes nas obras dos dois autores.

A «*Ode Marítima*» de Álvaro de Campos é um poema ainda de uma fase de buscas, de tentativas de autoconhecimento. Já temos aqui os temas centrais da obra pessoana, tratados em moldes futuristas— a partir do aspecto estrutural, mas que quando lido em profundidade, conseguimos entender porque o poeta afirma enfaticamente “sensacionista” em detrimento de “futurista”, conforme nos fala Cleonice Berardinelli (BERARDINELLI, 1982, p. 299).

A vertente do «*Futurismo*» é utilizada na superfície, mas se encaminha para algo bem mais profundo, que em vez de romper em totalidade com a tradição, a reconstrói para algo totalmente novo. Diferentemente dos textos épicos tradicionais, na «*Ode Marítima*» Campos não irá falar apenas das outras pessoas, como heróis, bárbaros e seres mitológicos, mas falará de si mesmo, na experiência de fundir-se com os navegadores, com gente que percorre os mares como rota de fuga da vida vazia, com inescrupulosos, com alienados, com injustiçados, e até mesmo com Deus e o diabo.

Ao “mergulharmos” nesse poema, de profunda criatividade e plasticidade, discernimos também o porquê de seu enquadramento como um dos mais importantes de Álvaro de Campos. Porque ele é de uma irreverência surpreendente, totalmente singular para o seu tempo e de uma tessitura impecável.

Dois processos de discurso são aqui utilizados, o canônico e o livre. O primeiro ocorre quando o autor sacrifica no altar do Futurismo, enumerando peças de maquinismo, louvando a beleza das coisas triviais, porém modernas, recorrendo a processos gráficos de intensificação sonoro-expressiva entre gritos do marinheiro e seus próprios; assim vai enfileirar violências, e atingir o tão celebrado objetivo do grupo «Orpheu»: quebrar convenções, escandalizar o leitor burguês lisboeta que ainda está preso no século passado. Quanto ao processo livre, ele coexiste com aquilo que o ortônimo identifica como o que é tendência de sua época (acrescido dos exclusivos toques da escrita criativa pessoana),

está sobretudo nas obsessivas reiterações, nos paralelismos, antagônicos ou não e nos desabafos torrenciais—marca forte em Álvaro de Campos.

A perspectiva é mostrada sob a temática da inútil tentativa de fuga da angústia metafísica, derivada da «*vida sentada, estática, regradada e revistada*». O Eu-poético apresenta-se em dois estados mentais²⁴: a lucidez e o delírio, e em dupla viagem: a exterior e a sua viagem épica interior, na qual ele vai desdobrar um questionamento em semelhança ao que é expressado na obra «*Mensagem*», de Fernando Pessoa, no verso “a busca de quem somos/ na distância de nós”.

Em estado inicial de lucidez e gozando de uma pequena dose de serenidade, porque fora tocado pelo Mestre Caeiro, que o ensinou «*a clareza da vista*» (menções sobre o contato ainda recente com Caeiro não aparecem no texto, mas se repetem enigmaticamente). Apesar de estar sozinho num cais deserto, “olha e contenta-se com o que vê”: ao longe um paquete chegando ao cais, e constata: essa embarcação é “clássica à sua maneira”, é algo que lhe agrada, é a metáfora da possibilidade de fuga, de tomar distância; aliás distância é como está sua alma: conectada com a fuga que os barcos permitem, com o sentido marítimo que nessa perspectiva é sublime, e sua hora é portanto, grafada em letra maiúscula.

[...] Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de verão,
Olho pró lado da barra, olho pró Indefinido,
Olho e contenta-me ver,
Pequeno, negro e claro, um paquete entrando.
Há uma vaga brisa.
Mas a minh'alma está com o que vejo menos,
Com o sentido marítimo desta Hora,
Com a doçura dolorosa que sobe em mim como uma náusea,
Como um começar a enjoar, mas no espírito. [...]
(CAMPOS, 2013, p. 107)

Introduz-se assim a intriga do poema, pois essa aparição lhe provocará a angústia, uma «*doçura dolorosa*» da lembrança que os paquetes «*trazem consigo os seus olhos*»; assim mais uma inferência ao Mestre Caeiro é acrescentada: a angústia vem com a definição de suas tentativas de evasão, idas e vindas do mar, fugas de quem aprendeu a ver os mistérios da vida, que posteriormente, ocasionam as partidas. É anunciado aqui um

²⁴ Aproximando-nos do início da análise poética, esclarecemos que devido a extensão do poema, algumas vezes ilustraremos a análise com excertos que aglutinarão versos de diferentes estrofes que julgamos mais representativos, que indicam continuidade nas perspectivas que pretendemos mostrar.

aspecto (de dinâmica futurística) que bem define a «Ode Marítima», o volante. Símbolo que representa o ritmo de duas viagens em simultâneo: o exterior e a viagem interna do Eu poético. A indicação de que ele começa a girar dentro de si, indica a viagem a começar. Durante todo o percurso do texto, esse volante vai girar vertiginosamente em movimento circular, o que nos traz a ideia de uma viagem em volta de toda a Terra, isto é, a temática acarretará o ponto de vista universal do «Sensacionismo».

O incômodo das chegadas e partidas dos navios lhe tocam profundamente, como se tivesse em seu sangue, e a angústia se acentua, a metafísica lhe faz lembrar de quem ele foi. Sente-se triste, o cais lhe trouxe a recordação da pessoa que sempre quis ser, mas não conseguiu:

[...] Todo o atracar, todo o largar de navio,
É—sinto-o em mim como meu sangue—
Inconscientemente simbólico, terrivelmente
Ameaçador de significações metafísicas
Que perturbam em mim quem eu fui... [...]

Prossegue com a hipótese de que poderia ter partido antes de ser contaminado pela «hora do mundo exterior», esse mundo que aprendeu a ver como feio e de falso brilho. Poderia ter embarcado nesse «cais grandioso cheio de pouca gente», que representa a grandiosidade de ação das poucas pessoas humanizadas que ainda restam e que fogem da convivência da grande cidade povoada por gente “meio-desperta”, descrevendo aqui a maioria alienada como “adormecidos pela grande cidade”, que crescida em termos comerciais, torna-se uma cólera.

[...] Quem sabe se não deixei, antes de a hora
Do mundo exterior como eu o vejo
Raiar-se para mim,
Um grande cais cheio de pouca gente,
Duma grande cidade meio-desperta,
Duma enorme cidade comercial, crescida, apoplética. [...]

A sequência do pensamento metafísico lhe faz lembrar que todos procuram o «Cais Absoluto», metáfora para um destino de plenitude, entretanto, esquecem-se que nós mesmos «construímos os nossos cais de pedra atual sobre água verdadeira», isto é, construímos nossos problemas e eles mesmos nos levam a nossas zonas de fuga, estratégias que também se tornam frias, duras, afinal já são práticas clichês: colocamos a

pureza do mar como responsabilidade de cura para nossa alma ferida. Como já estamos transformados em «cousas-Reais, Espíritos-Cousas» nosso íntimo já está coisificado, estamos desumanizados, e assim, nem mesmo o resgate pela água (caminho sagrado via natureza) pode resultar.

A continuação do poema denuncia: nos anulamos em coletividade, precisaria haver um grande Cais para suportar «*Navios-Nações*», um volume alto de pessoas corrompidas. Mas como? Se nos cais normais, o que se encontra são as pessoas silenciosas da madrugada, (hora em que somos brevemente tocados pela reflexão de nossas verdades), mas já despertados pela manhã, nossos pensamentos são abafados pelos ruídos de máquinas do atual tempo moderno, que nos fazem esquecer o essencial. A paisagem desse cais é também permeada pela chegada de comboios de mercadorias, o que pode inferenciar leitura da superficialidade dos acordos comerciais que juntamente com a fumaça das chaminés das fábricas, formam uma nuvem negra que paira em tudo, que inverte os valores humanos e torna até mesmo a água sombria. Diante disso, o Eu poético adverte que saber a essência do mistério da perdição e não se buscar mudança, de nada adianta. Nossa angústia não proporcionará ligação dos simples cais das nossas rotas de fuga para o «*Cais Absoluto*» como hipótese de plenitude.

[...] Ah o Grande Cais donde partimos em Navios-Nações!
Grande Cais como os outros cais, mas o Único.
Cheio como eles de silêncios rumorosos nas antemanhãs,
E desabrochando com as manhãs num ruído de guindastes
E chegadas de comboios de mercadorias,
E sob a nuvem negra e ocasional e leve
Do fumo das chaminés das fábricas próximas
Que lhe sombreia o chão preto de carvão pequenino que brilha,
Como se fosse a sombra duma nuvem que passasse sobre
[água sombria,
Ah, que essencialidade de mistério e sentidos parados
Não é ponte entre qualquer cais e o Cais! [...]

Já em pré-estado de delírio, aumentam os elementos sensacionistas, inicia-se um processo de louvor às fugas, como se fossem elas abençoadas pelas almas dos navegadores. Ele inveja as rotas, porque na solidão do mar, acorda-se em dias diretos e não confusos como os dias da Europa. Exalta ainda as praias, os motivos das partidas que são a dor da não adaptação e não compreensão desse universo falhado, e enaltece ainda a própria sensação da hora marítima que a tudo assiste, sente como se ela estivesse em sua pele, ouve todo o soluço das almas em fuga, sente o frescor pacífico do estado mental dos

que chegam e também a energia esgotada dos que partem, sente o medo que nos paralisa diante da mudança, a fraqueza dos corpos debilitados que mentalizam coragem, mas não a atingem, em função do vazio da perda de si mesmas, sente o pensamento que adocece em consequência disso tudo, uma rasa saciedade que a tranquilidade do mar proporciona, e por fim o tédio, que é tudo que resta.

[...] Ó fugas contínuas, idas, ebriedade do Diverso!
Alma eterna dos navegadores e das navegações!
O mistério de cada ida e de cada chegada,
A dolorosa instabilidade e incompreensibilidade
Deste impossível universo
A cada hora marítima mais na própria pele sentido!
O misterioso receio ancestral à Chegada e ao Novo
Encolhe-nos a pele e agonia-nos,
E todo nosso corpo angustiado sente,
Uma inexplicável vontade de poder sentir isto doutra maneira:
Uma saudade a qualquer coisa,
Que adocece em nós o pensamento,
E só fica um grande vácuo dentro de nós,
Uma oca saciedade de minutos marinhos,
E uma ansiedade vaga que seria tédio ou dor [...]

Há outra indicativa que sua viagem interior se acelera, o Eu poético sente os espasmos de sua lucidez se ausentando conforme aumenta o desconforto de sua dor, afinal ainda espera nesse cais, a purificação de si mesmo, embora isso vá contra as regras da «*vida revista*» que nos é imposta, ainda espera libertar-se desse tédio, «*por um mandado oblíquo*».

[...] E treme em mim tudo, toda a carne e toda a pele,
Por causa daquela criatura que nunca chega em nenhum barco
E eu vim esperar hoje ao cais, por um mandado oblíquo. [...]

Nesta altura começa a demonstração do desvinculo com o «*Futurismo*»: todos os navios lhe comovem, mas não mais pela aparelhagem mecânica que são, e sim porque concretizam as partidas e chegadas, a advertência é seguida de exaltação a tudo na vida marítima, e ela vem com maior ênfase pelas paisagens, sentimentos do que pelos atributos metálicos e engrenagens dos barcos. É pelas paisagens marítimas e sentimentos que opta pelas viagens, isso que de fato é sua sedução fina. A vida marítima afasta a pequenez mundana, os oceanos são mais humanos que as pessoas e por isso a voz sensacionista se exalta em euforia a dizer que «*queria apertá-los ao peito, senti-los bem e morrer!*», num

delírio de fusão de quem sabe que está perdido, mas anseia pelo menos por uma morte digna com sensações humanas.

[...] Todos estes navios assim comovem-me como se fossem outra coisa
E não apenas navios, navios indo e vindo.
Toda a vida marítima! Tudo na vida marítima!
Insinua-se no meu sangue toda essa sedução fina
E eu cismo indeterminadamente as viagens.
Ah, as linhas das costas distantes, achatadas pelo horizonte!
Ah, os cabos, as ilhas, as praias areentas!
As solidões marítimas, como certos momentos no Pacífico
E o mundo e o sabor das cousas tornam-se um deserto dentro
[de nós!
A extensão mais humana, mais salpicada, do Atlântico!
O Índico, o mais misterioso dos oceanos todos!
O Mediterrâneo, doce, sem mistério nenhum, clássico, ...
Todos os mares, todos os estreitos, todas as baías, todos os golfos,
Queria apertá-los ao peito, senti-los bem e morrer! [...]

O poeta insiste na negação ao «Futurismo» ao dizer: «*E vós, ó cousas navais, meus velhos brinquedos de sonho! Componde fora de mim a minha vida interior*» / «*Sede vós o tesouro da minha avareza febril*». As coisas mecânicas eram seus brinquedos estimuladores de sonhos infantis, agora não passam de falsos artificios que o afastam de sua real essência, porque toda a vida profissional que lhe foi traçada, que na infância eram projeções de uma vida futura feliz, hoje lhe fazem um homem obcecado pelos padrões materiais, como ditam as sociedades de controle que adulam as novas realidades desse tempo pós-revolução industrial. O teor de negação aumenta quando o Eu poético literalmente explica que o laço que o une às tendências futuristas é apenas «*exterior pela estética*», ou seja, utiliza suas estruturas de escrita, se abastece de suas imagens, metáforas, etc, mas está em oposição às suas ideias e convicções, e ainda finaliza: sua imaginação, sua ânsia e a composição de seus nervos são associadas a tradicionais objetos marítimos.

É chegado mais um aviso de que o volante acelera e a insanidade avança, diante da glória que é saber quando um de seus companheiros morre afogado no mar; afinal estão todos perdidos, a morte mais uma vez é encarada como um livramento. Mais uma advertência das mazelas industriais é introduzida: os antigos tipos de barcos vão ficando raros, o homem se escraviza voluntariamente das facilidades tecnológicas da modernidade e sente-se obrigado a moldar-se num projeto de vida também moderno, onde a aparência é o que mais conta. A continuidade é imposta com um elevado grau de ironia

acerca de suas escolhas e das escolhas gerais dos “cumpridores de deveres da atualidade”. Contrapondo mais uma vez a vertente futurista, a sabedoria das coisas antigas é enaltecida: *«eu o engenheiro, eu o civilizado, eu o educado no estrangeiro, /Gostaria de ter outra vez ao pé da minha vista só veleiros e barcos de madeira, /De não saber doutra vida marítima que a antiga vida dos mares! / Porque os mares antigos são a Distância Absoluta, / O Puro Longe, liberto do peso Atual...»*

O fôlego delirante das coisas marítimas vai avançando, adverte o Eu poético, e o que se segue é o sonho delirante nas águas, e há uma pista de que este sonho tem correspondência com as raízes que o constituem: um engenheiro coisificado. *«Começam a pegar bem as correias-de-transmissão da minh'alma»*, anuncia.

Mais duas fortes acelerações do volante são advertidas. Uma primeira evocação surge entre interjeições de gritos e chamados, a um amigo seu, um marinheiro inglês que lhe ensinou a ouvir o chamamento das águas para almas confusas como a sua. Algo bastante surpreendente para alguém em delírio é posto em questão, da seguinte forma: *«Meus olhos conscientes dilatam-se»*. O que decorre é a reverência do chamamento das águas e da sua fúria que dinamiza seus tédios. Esse ser atormentado relata que em seu sangue há ainda indícios de amor que sentiu, que não sabe onde, mas que ainda tem força para lhe fazer odiar essa vida banal e estúpida das pessoas que lhe rodeiam, assim não se relaciona com elas nem física nem psiquicamente. Pensando nisso só pensa em partir, ir para longe com sua raiva e fúria!

[...] Ó clamoroso chamamento
Meus próprios tédios tornados dinâmicos, todos!...
Apelo lançado ao meu sangue
Dum amor passado, não sei onde, que volve
E ainda tem força para me atrair e puxar,
Que ainda tem força para me fazer odiar esta vida
Que passo entre a impenetrabilidade física e psíquica
Da gente real com que vivo! [...]

Refletindo a “estreiteza da sua vida” que tem ânsias de oscilações violentas e do volante vivo da sua imaginação, identifica agora o cio sombrio da vida marítima. Aqui o texto vai ganhar tom épico, é feita uma evocação aos povos do mundo inteiro, ‘descobridores de novos mundos’. As descobertas das grandes navegações portuguesas que é algo expressivo na raça aqui ficam matizadas. O poeta quer presentificar o mundo inteiro, assim evoca uma diversidade de classes: “marinheiros, tripulantes, pilotos,

navegadores, aventureiros, Homens do leme, homens das máquinas, Gente de ‘bonnet’ de pala, Gente de camisola de malha, Gente escura de tanto sol, crestada de tanta chuva, Homens do mar da atualidade e do passado, Comissários, escravos das galés, combatentes, Piratas Romanos, Navegadores Gregos, Fenícios, Cartagineses” e «*Portugueses atirados de Sagres / Para a aventura indefinida, para o Mar Absoluto, para realizar o impossível*». Até esse momento, todos são louvados como Gente «*limpa de olhos de tanta imensidade diante deles*». Comentários esses que não deixam escapar o poeta inebriado pelos conselhos de seu mestre Caeiro na altura.

Paralelamente a dupla face marítima é emergida, o lado obscuro. Afinal ser tudo e todos lhe permite averiguar a duplicidade das coisas. Com forte ironia surge uma saudação a todos os homens são chamados pelos seus feitos cruéis em atividades comerciais: “*Homens que erguestes padrões, que negociastes pela primeira vez com pretos [...] Que primeiro vendestes escravos de novas terras, que aproveitavam-se das negras, que trouxeram riquezas materiais às custas de saques de tranquilas povoações africanas, que mataram, que roubaram, torturaram, e ganharam com isso*”. Assim o seu desejo sensacionista de fusão é gritado em tom histérico: «*Quero ir convosco!*». O poeta deseja despir-se do seu traje de “civilizado”— da vida que cita como «*sentada, estática, regradada e revista*».

Inicia-se a manifestação de caráter passivo (em querer ser possuído) mais que ser possuidor. Assim o poeta coisifica-se na ânsia de abarcar toda a realidade. «*Crucificai-me nas navegações / arranquem-me a pele / quebrem-me os ossos*», com nuances de quem quer se igualar a Cristo. Entre delírios é agora cantada a antiga canção do Grande Pirata, com sua designação de infligir pavor nas pessoas. Diversas interjeições eufóricas de quem aprecia os espetáculos de massacres humanos sonorizam nesse momento a loucura narrada. Todo esse devaneio aponta para a despersonalização em seu auge, logo garante o esvaziamento do “eu”; esvazia seu ego.

[...] Darby M’Graw-aw-aw-aw-aw!
Darby M’Graw-aw-aw-aw-aw-aw-aw-aw!
Eia, que vida é essa! Essa era a vida, eia!
Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!
Eh-lahô-lahô-laHO-láhá-á-á-à-à!
Conveses cheios de sangue, fragmentos de corpos!
Dedos decepados sobre amuradas!
Cabeças de crianças, aqui acolá!
Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!
Embrulho-me em tudo isto como numa capa no frio! [...]

O Eu-poético implora por ser esse “todo” em seu corpo. O terror dos crimes da pirataria é narrado e a sua voz goza a sensação de ser tudo também nesses crimes... Não só os torturadores do mar, mas também suas vítimas, mulheres que foram feridas, violentadas,... O poeta deseja ser tudo de uma só vez. O tom de tudo isso aponta para um pensar radical que coloca numa balança de peso igualitário o ser verdadeiramente mau x o falso cidadão do bem, corrompido, e que finge não saber sobre os banhos de sangue que estão por trás dos altos patamares, dos que fazem “a citada revisão de vida” e definem as regras da vida em sociedade. Esse pensar certamente vem amarrado ao contexto que vive o poeta, no segundo ano da primeira guerra mundial, onde imensas nações são assoladas pelo terror da grande guerra.

[...] Os piratas, a pirataria, os barcos, a hora,
Aquele hora marítima em que as presas são assaltadas,
No seu total de crimes, terror, barcos, gente, mar, céu, nuvens,
Brisa, latitude, longitude, vozearia,
Queria eu que fosse em seu Todo meu corpo em seu Todo,
[sofrendo,
Ah, ser tudo nos crimes! ser todos os elementos componentes
Dos assaltos aos barcos e das chacinas e das violações!
Ser o pirata-resumo de toda a pirataria no seu auge,
E a vítima-síntese de carne e osso, de todos os piratas
[do mundo!

Em sequência é narrada a recompensa da luxúria ao homem que sacia sua ganância com as crueldades em “seus trajetos marítimos” (que podem inferenciar também “os senhores da guerra”), assim surge a representação das amantes que aguardam ‘seus heróis’ nos portos. Metáforas para as pessoas que de certa forma são convenientes com esses crimes em nome de estabilidade. O retorno lucrativo que trazem esses homens é o que de fato importa para a “civilização” comercial, sendo anulado todo o horror que fica para trás; pensamento esse que lhe faz associar a satanás, «ao Deus monstruoso», e também deseja sê-lo, como o «mais-que-tudo de vossas vitórias». Talvez aqui uma pequena brecha aberta à ironia pessoana zombar seu descrédito sobre as instituições religiosas.

[...] Queria ser Aquela que vos esperasse nos portos,
Porque ela teria convosco, mas só em espírito, raivado
Sobre os cadáveres nus das vítimas que fazeis no mar!
E ela em terra, esperando-vos, quando viésseis, se acaso viésseis,
Iria beber nos rugidos do vosso amor todo o vasto,
Todo o nevoento e sinistro perfume das vossas vitórias,

Era preciso ser Deus, o Deus dum culto ao contrário,
Para poder nunca esgotar os meus desejos de identidade
Com o cada, e o tudo, e o mais-que-tudo das vossas vitórias! [...]

O vigor irônico traz agora o engenheiro, sensível que ao se autorretratar, julga-se inerte. A expressão de baixo calão é introduzida para a vida estática, de que está «agarrado às saias da civilização» / como o «moço da esquina—todos nós o somos—do humanitarismo (moderno)!». Vê-se como o homem de belas aparências, mas em profundidade nula de sentimentos fraternos, que não tem coragem para a brutalidade, mas que no fundo é um de seus milhares de cúmplices.

O ápice da resignação do homem coisificado é agora estampado na passagem de ironia ainda mais violenta: “prostrado diante dos selvagens homens de negócios” (ou criminosos dos mares) pede para ser humilhado e oferece-se como escravo, como «vossa cousa». Implora para ser continuamente desprezado, pede para ser obrigado a tomar sempre a parte submissa,... É esta uma imagem bem forte do ciclo da vida moderna: a anormalidade vista como normalidade. A sociedade iludida por sistemas alienantes habitua-se em ser massa de manobra nas mãos dos poderosos, que erguem seus impérios, aproveitando-se dos fracos, mas o formato que dão para esta exploração é de uma vida “ajustada e digna”.

Visto que os homens monstruosos do mar são ícones que podem sugerir as nossas sociedades de controle, depois de cumprir (estruturalmente) as sugestões futuristas na literatura presente, é chegado o momento em que o texto atingiu seu máximo de euforia, o volante se parte. Assim o ritmo começa a decrescer, o delírio fica mais lento. O poeta esgotado anuncia que «sentiu demais para poder continuar a sentir» mas adverte claramente: «ficou um eco dentro de mim». A sensação branda do ‘mar noturno dentro de si e do grito do marinheiro antigo que lhe ensinou a avaliar a vida terrena a partir do mar são coisas que lhe deixam terno.

A causa de sua angústia está mais à vista. As fugas no mar e o delírio de despersonalizar-se de modo completo, efetivamente neutralizam seu ego, tornam possível o tão doloroso ato da «clareza da vista», que lhe permite aquilo que 13 anos depois o mesmo poeta dirá em «Tabacaria»: «ver o mistério das coisas por baixo das pedras e por baixo dos seres». É uma experiência dolorida, porém digna; ainda que fique apenas internamente em si, o abafado eco da devassidão do mundo.

que há preciosidade na literatura antiga, é seu modo de ir “contra o fluxo de destruição total pregado pelo futurismo puro”, e respeitar a sabedoria herdada dessa antiguidade.

[...] Como fui ingrato para ela— e afinal que fiz eu da vida?
Pensar nisso faz frio, faz fome duma coisa que se não pode obter.
Leves brisas da contradição roçando pela face a alma...[...]

Encerrado lastimosamente o devir infantil, o poeta sente que precisa sair dessa emoção, evoca então à canção do Grande Pirata, afinal precisa instaurar em si aquela ferocidade da música apavorante, sob a óptica de um esforço desesperado «*seco e nulo*» de quem precisa mais uma vez retomar ao assunto das chacinas. Quer revê-las agora “com seus olhos de alma” e sentencia seus estigmas: a chacina inútil e a tortura fútil, (mais uma possível inferência à grande guerra que está em seu segundo ano) acompanhados do seu sentimento de arrependimento por ter exaltado tudo aquilo.

Ainda que lhe pareça mais prático ser frio e livrar-se daquelas memórias cruéis, como fazem as pessoas coisificadas (peças no jogo) de falsos pudores que é a atual “civilização” movida à lucratividade, o poeta não se permite corromper, porque sua verdade é que ele abomina a opressão. «*Lembro-me de que seria interessante enforcar os filhos à vista das mães / mas sinto-me sem querer as mães deles*».

Uma atmosfera teatral de negra ironia se instala: o poeta diz que de repente desvendou o mistério: lembrou-se de Deus, do transcendental da vida, e de repente, a voz, antes nervosa de seu amigo marinheiro, torna-se de uma ternura dissimulada, como a aparência das coisas. Como uma encenação de uma imensidão de pessoas modernas que escondem suas corrupções atrás do véu da fé de um Deus que tudo perdoa, se dá essa passagem poética. Enfaticamente anuncia, pela segunda vez ao longo do poema a seguinte ideia: «*e abro de repente os olhos que não tinha fechado*». Como se dissesse que entre as doses da loucura, muitas vezes encontram-se as percepções mais justas.

O despertar do engenheiro “coisificado”, que para entrar novamente em par com a “humanidade” veste a máscara da hipocrisia é ilustrado pelas frases-feitas carregadas de deboche: «*Ah, que alegria a de sair dos sonhos de vez! / Eis outra vez o mundo real, tão bondoso para os nervos!*». O discurso hipócrita imitando as coisas do dia a dia é continuado com a justificativa de que as distâncias representadas pelo pacote já não lhe interessam. Sua imaginação agora está “limpa como as coisas modernas e úteis desse mundo”, que são também “”ortes, imediatas, comerciais - verdadeiras”, segundo ele. Uma

sequência de louvores ao cotidiano da modernidade é continuada em ainda maior tom satírico e frases-feitas no vocabulário burguês: *«Toda limpeza, máquinas e saúde! «Tudo tão bem arranjado [...] todas as peças das máquinas [...] todos os elementos da atividade comercial.»*

Configuradas como “peças e elementos maquinísticos” no excerto acima, estão as pessoas- coisas, que apenas seguem o fluxo. O poeta prossegue: *«Tão maravilhosamente combinando-se / Que corre tudo como se fosse pelas leis naturais»*. Em meio ao tom humorístico despojado lemos a seriedade do olhar a fundo, que não lhe permite fechar os olhos para essa falsa natureza, para o anormal generalizado como normalidade.

O poema vai se aproximando do fim “e quase podemos ouvir” a Álvaro de Campos, poeta do atrevimento, que do seu jeito, dará sua parcela ao ‘Supra Camões’ que virá depois: *«Nada perdeu a poesia. E agora há a mais as máquinas / Com sua poesia também, e todo o novo género de vida / Comercial, mundana, intelectual, sentimental, / Que a era das máquinas veio trazer para as almas.»*

Eis o aviso de quem recebeu as bases do Futurismo, mas teve inteligência para fazer o contrário. De um poeta que diz que na verdade vai usar esse cenário de uma beleza dissimulada, gélida, que muito tem de deplorável para manipulação de um novo tipo de beleza—a caótica— desse momento presente. Um novo tipo de arte literária, a que exige pensamento é a referência do excerto acima. Aqui está revelado o verdadeiro culto de Campos à modernidade, o sensacionismo lhe permite isso.

Uma espécie de lembrete interior é feito para certificar-se de sua presença no mundo externo: *“como é prático, natural, ser comedido como um gentlemen”*,... É narrado um frio na alma de quem aparentemente se identifica como “mercadoria embarcada”, isto é: ‘Que não tem escapatória, é uma mercadoria. Está embarcado nesse “padrão de gente”’.

Após outro longo percurso de deboches, a retomada da poesia pensante como antídoto ao mundo marginal é instaurada, e o poeta fica impressionado com as pessoas que não percebem toda a manipulação e rasura do mundo. A humildade e gratidão lhe falam ao ouvido: o invocado agora é o precursor, também considerado mestre de Fernando Pessoa, o poeta do final do século XIX, Cesário Verde. Num suspiro de admiração, fica a evidência que Cesário já sabia disso tudo, de toda essa perdição.

Mais uma vez a existência da poesia na vida urbana é validada. E reforçada: ela entra pelos poros. Como a poluição, entra pelos poros, porque é urgente que se faça algo. A menção da fraternidade que o move também é feita— e nesse mundo, não há lugar para ela. É uma coisa aprendida pela vida onde temos que tolerar tudo. Mais deboche à superficialidade do “burguês” é inserida: “humano, convivente, simples, educado” são atributos apropriados ao homem- coisa. O poeta personifica o vapor: como humilde, natural, que parece ter um escrúpulo de “pessoa honesta”, “cumpridora de seus deveres”.

Ligado a essa ideia do vapor personificado, finalmente, na parte mais bela do poema, o poeta dirige-se ao leitor, «*Façamos nosso dever*», convoca cumplicidade. Por via de metáforas, o poeta agradece antecipadamente nossa percepção de termos sido tocados por sua arte. E diretamente deseja boa viagem, (fica a inferência de que se necessário for, entremos em uma viagem de delírio, para resgatar nossa essência, nossa verdadeira humanidade). O poeta fraterno olha para nós, e isso “lhe restitui à vida”, nossa fragilidade o faz continuar, e tentar fazer algo. Por fim o poeta espanta o vapor de seu coração. O volante dentro de si quebrou e parou, ficou apenas sua solidão e a tristeza. «*E a grande cidade agora cheia de sol*», irradiada pela força do poema, “o vapor se foi”, assim o sol retornou à cidade-ou seja: a poesia pensante cumpriu sua função.

[...] Ele fez o seu dever. Assim façamos nós o nosso. Bela Vida!
Boa viagem! Boa viagem!
Boa viagem, meu pobre amigo casual, que me fizeste o favor
De levar contigo a febre e a tristeza dos meus sonhos,
E restituir-me à vida para olhar para ti e te ver passar.
O volante dentro de mim para.
Passa, lento vapor, passa e não fiques...
Vai-te de dentro do meu coração,
Perde-te no Longe, no Longe, bruma de Deus,
Eu quem sou para que chore e interogue?
Eu quem sou para que te fale e te ame?
Eu quem sou para que me perturbe ver-te?
Larga do cais, cresce o sol, ergue-se ouro,
Nada depois, e só eu e a minha tristeza,
E a grande cidade agora cheia de sol [...]

(CAMPOS, 2013, pp. 141-142)

Apoiados na reflexão de José Gil²⁵, entendemos que na «*Ode Marítima*» o mistério é significado por toda a distância, por todo o movimento que cria uma separação.

²⁵ In «*Ode Marítima*», Prefácio de José Gil (CAMPOS, 2013, p. 37).

Dessa forma, todo o poema pode ser encarado numa perspectiva: “como vencer a distância de nós mesmos”?

Uma possível resposta é através da consciência, que persiste, entre os estados de delírio e lucidez e conduz o poeta à possibilidade de um único plano de consistência para as sensações interiores e exteriores. Isso acontece porque não se trata apenas de coexistência de tempos e espaços diferentes, mas sim da sua intersecção.

Como vimos, nesse plano de consistência vai predominar a consciência aprendida nas horas de delírio, porque é aqui que Campos detecta as sensações presas em um eu que não é ele. Assim esvazia a sua falsa espessura. Dissolve esse falso eu. Ainda que a angústia persista, seu desejo de autoconhecimento é aprendido na sensibilidade, pois para Campos ser sensível é ser forte.

Direcionando-nos à próxima análise, agora de Carlos Drummond de Andrade, é fundamental que falemos um pouco sobre o livro que abriga o poema «*A Flor e a Náusea*», que é o de 1945, «*A Rosa do Povo*», o mais abertamente político deste autor. Podemos o considerar um testemunho de ideias e fraternidade num momento experimental de maturidade, onde o olhar do poeta— atordoado com os acontecimentos da 2ª Guerra Mundial—se estende naquilo que capta, abordando também as nuances que esse mundo ameaçado derrama nas cidades grandes, nas pessoas que as habitam, desaguando em assuntos como amor e morte.

Nessa época era ainda o Rio de Janeiro a capital do Brasil, e, como primeira grande cidade cosmopolita, com seu ritmo frenético de urbanização, foi ambiente “frequentado” por boa parte dos 55 poemas que totalizam a obra. As reflexões nasciam a partir do olhar drummondiano que percorria a capital do país que passava pela ditadura Vargas e por todas as privações e injustiças que vinham dela; assim o poeta aturdido lançava tanto o seu pensar local, como o universal, como uma poderosa antena que captava a agonia do seu tempo. Nas reflexões sobre a guerra acaba prestando uma espécie de homenagem ao imenso número de pessoas que perderam a vida no conflito, além de meditar sobre o seu papel como poeta e o da sua poesia na expressão dessas fatalidades.

Como já falado antes, essa obra marca uma espécie de redenção pela poesia, e articula um processo de evolução das obras anteriores «*Sentimento do mundo*» e «*José*», de 1940 e 1942. É importante refletirmos que essa evolução não acontece puramente por abstração do poeta, ela vem vinculada à movimentação histórica. O Eu-lírico de

Drummond foi sempre arquitetado em sua poesia com a característica da inadequação, do “gauche” mergulhado em tristeza, dúvidas, solidão e melancolia, chegando até mesmo às tendências “suicidas”, como vimos no duro julgamento de si mesmo.

Contudo, em «*A Rosa do Povo*», a inadequação do “estado gauche” é aceita (correto Portug.Bra) e transformada em ação, assim, tudo isso se transforma em uma maneira contraditória (porque ainda essencialmente lírica) de engajamento social, onde Drummond praticou pela literatura um engajamento político e poético sem vulgarizar a poesia.

Dessa forma, é notável que a autodestruição, negação e reconhecimento de culpa que marcaram o poeta que “perdeu tempo demais com suas questões existenciais entre 1935 e 1942”—como diria ele—foram atos solidários vindos de uma intensa humanidade; ou seja, processos necessários para uma possibilidade ampla de ressurgimento das coisas fraternas. Assim planejou o poeta, que baseou toda a poética de «*A Rosa do Povo*» na sua crença dos poemas como formas vivas que refletiam as formas vivas do mundo objetivo. Houve aqui um momento intenso de autoconfiança por parte do poeta, que embalava seu otimismo na participação daquilo que via como possibilidade de real transformação social.

Acreditamos que o perfil inquietante que define a constituição total dessa obra que foi publicada em dezembro de 1945²⁶ tenha sido agravado pela consternação do poeta diante do atentado dos Estados Unidos contra o Japão, na fase final da 2ª Guerra Mundial, que constituiu o maior crime de guerra já desferido contra a humanidade: a explosão das bombas atômicas que destruíram as cidades de Hiroshima e Nagasaki em agosto desse mesmo ano, que mataram quase duzentas mil pessoas, sendo a grande maioria civis. O mundo estava em pânico, guiado pelas terríveis notícias quanto ao volume das mortes que tinham ocorrido espontaneamente e que iam ocorrendo nos meses que seguiram o bombardeio. No final desse mesmo ano, em torno de cento e cinquenta mil japoneses intoxicados pela radiação já tinham morrido,²⁷ e tantos outros sofriam com terríveis ferimentos e a saúde debilitada pelo ar tóxico.

²⁶ Informação que consta na página 221 da primeira edição do livro, editora José Olympio, 1945, segundo Leandro Pasini, 2016, In« *revistas.usp.br*».

²⁷ OBS. Complementar: Durante 7 anos o governo norte-americano destruía documentos relativos aos bombardeios, tendo as fotos que restaram dos dias próximos ao atentado sido levadas a público somente em 1952, provável motivo de escrita do poema «A rosa de Hiroshima» pelo poeta Vinicius de Moraes em 1954. Após serem lançadas as bombas, acreditava-se que nada mais floresceria no local, entretanto, na

Embrenhado na dura realidade de saber que a qualquer momento tudo pode ser destruído pelo homem, o poeta Drummond avalia a desintegração dos valores humanos com esse «*grande crime da terra*», reflete sobre quais valores considerar nas relações humanas, enfim, se preocupa com a continuidade da vida no planeta, movido pela falta de fé na humanidade. Neste contexto máximo de desumanização e, em tantos outros, como os absurdos do nazismo e do fascismo, a Europa devastada pela guerra, o regime político do Brasil que há 15 anos proibia a liberdade de expressão e o pedido de democracia, a situação das pessoas corrompidas e coisificadas na era das máquinas, entre outros, foi escrito o poema aqui em questão «*A Flor e a Náusea*», o principal da obra «*A Rosa do Povo*», que, no final dessa análise, veremos que dimensiona sua importância influenciando o título do livro.

A dor do poeta com tudo que já falamos é demonstrada de outras formas além da poesia, as atitudes na vida pessoal, como a renúncia do seu cargo de chefe de gabinete do ministério da educação (onde trabalhava sem nenhum tipo de apologia ou correspondência com os dirigentes do Estado Novo²⁸) e breve flerte de Drummond com o Partido Comunista, foram eventos que coincidiram nesse período de escrita de sua obra engajada, que demarcaram a verdadeira pretensão de fazer algo pela humanidade, através da arte.

O poema «*A Flor e a Náusea*» representa a explosão de revolta do indivíduo diante do mundo em que vive e simultaneamente mostra a esperança mediante o aparecimento de uma perturbadora flor. O título do poema pode ter influência da obra de Sartre «*A Náusea*», de 1938,²⁹ romance que dialoga com a teoria do «*Existencialismo*», tratando do absurdo do mundo a partir da repulsa à humanidade sentida pelo protagonista ao observar

metade de 1946, um ano após o ataque, uma flor brotou. Apesar de extremamente tóxica, passou a ser um símbolo de esperança para os japoneses e para o mundo, conforme vemos no poema de Vinicius.

²⁸ Em gravação exibida pelo documentário «*Carlos Drummond de Andrade, Testemunho de Experiência Humana*» (anos 80, sem data especificada) Drummond instiga a imprensa a procurar documentos ou fotos que mostrem relação sua com manifestações do Estado Novo; deixa claro que jamais encontrarão, pois sempre se manteve à distância enquanto chefe de gabinete do ministério da educação e cultura, assinala que seu compromisso era com o ministro Gustavo Capanema, e que manteve suas funções por necessidade de sobrevivência, por isso, “apesar de suas tendências naturais, não pôde ser um anarquista, e sim, um funcionário público”. A entrevista exhibe também uma declaração do poeta Ferreira Gullar confirmando que Drummond nunca colaborou com o governo Getúlio Vargas e a ditadura.

²⁹ Mencionamos a vaga influência sartriana, porque tratava-se de um período de experimentação política de Drummond. Assim como sua filiação ao Comunismo, em que é sabido que sua passagem foi breve, tendo o autor se afastado por “incompatibilidade de pensamentos”. Quanto à influência de Sartre, cremos que também tenha sido passageira, em atenção de que, como nos diz Theodor Adorno em «*Engagement*», Sartre fazia uma política social de apologia, isto é, persuadindo o seu leitor a determinada direção. (ADORNO, 1991). O que definitivamente não acontece na poesia drummondiana, que alerta contra o estado anódino das pessoas, mas não aponta direção política a seguir.

o estilo de vida da burguesia e proletariado de sua época. No poema drummondiano, supomos que a referência à náusea esteja conectada com o estado mental do poeta, mas ainda mais com as percepções que este recolhe nas ruas, isto é, o mundo parece nauseado.

Em sua primeira estrofe, a poesia nos permite já a imagem desse estado geral nauseante, onde outras pessoas são também incluídas:

[...] Preso à minha classe e a algumas roupas,
Vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjoo?
Posso, sem armas, revoltar-me? [...]
(DRUMMOND, 2016, p. 32)

O poema já se inicia com a ênfase do sujeito que veste branco, ou seja, que denota uma característica intimamente pacífica, e externamente, neutra, visto que está preso a sua classe; isto é, aos padrões sociais, que, com suas metodologias impositivas decidem que “roupagens”/ que atitudes comportamentais uma pessoa deve portar para ser aceito como um “cidadão do bem”. Vestido de branco, ou seja, vivendo uma vida neutra, ele não se destaca na rua cinza—metáfora para o ambiente hostil, onde caminham as pessoas nauseadas como ele, que precisam sufocar seus desconfortos com a realidade violenta de um mundo em guerra e com o país em regime de ditadura. O tom autobiográfico desde o começo é perceptível se pensarmos na gravação recém comentada desse poeta que lamentava ir contra suas tendências naturais, sendo funcionário público para sobreviver.

Logo, o eu poético sente-se espreitado por “melancolias e mercadorias”, assim ocorre aquilo já visto em Fernando Pessoa desde 1913, a personificação das coisas e a materialização das pessoas, o que resulta num clima de náusea e choque também em quem lê, afinal percebemos o tom de denúncia do “funcionamento” do ser humano como um objeto, que é também vítima, já que está sendo espiado, paradoxalmente por objetos/ mercadorias e melancolias, esses, descritos como os sujeitos que o vitimam.

Segundo Antônio Cícero (2016, pp.302-303) há aqui uma evidente referência à tese exposta no primeiro capítulo de «*O capital*», de Marx, sobre o «*fetichismo de mercadoria*», o feitiço que consiste em definir o valor das pessoas como coisas e das coisas como pessoas. O conceito fica mais evidente com a justaposição das palavras melancolias e mercadorias, que mesmo sendo a primeira um estado abstrato, no plural,

estando ao lado de mercadorias, coisifica-se, enquanto que ocorre a personalização na segunda.

Inferencialmente o poeta está colocando, o que Marx alertava: a coisificação das pessoas, o Eu poético poderia estar se sentido espreitado pelas pessoas “normais”, já coisificadas. E a percepção desses olhares de “tocaia” pode ser pelo fato de não estar de acordo com isso, ainda que externamente pareça estar, por questões de convenções de ordem social. Assim como acontecia com o engenheiro cosmopolita da «Ode Marítima», esse sujeito se pergunta “se deve seguir até o enjoo, ou seja, ir pelo caminho de todos, que passam por cima desse mal-estar e fingem não sentir o desconforto ou, se, sem armas (crítica da estratégia de guerra como covardia), poderia revoltar-se? Melhor dizendo, utilizando de sua poesia.

Encaminhando-nos à segunda estrofe, estamos diante da representação negativa do tempo presente, mas não inteiramente pessimista, pois esse tempo não cumpriu— ainda— uma promessa de justiça.

[...] Olhos sujos no relógio da torre:
Não, o tempo não chegou de completa justiça.
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse. [...]

Os olhos sujos que miram o relógio da torre correspondem aos pensamentos de uma minoria de pessoas como esse eu poético: conscientes, mas que nada podem fazer; têm os olhos sujos diante do horror que presenciam, e tudo o que podem fazer é ansiar pela passagem do tempo. Na altura da vista, fixar o olhar nos olhos dos semelhantes, é impossível, há frustração, pois nada se vê, nada se espera. Assim o Eu poético direciona um olhar alto, para o relógio no topo de uma torre, com uma esperança mínima. Entre as fezes, as alucinações e a espera, que são características desse tempo, estão também os maus poemas. Aqui fica uma primeira constatação da pobreza moral até mesmo do poeta, isto é, a poesia que poderia fazer algo, não faz; entre a sujeira, a loucura e a espera, ela é ineficaz, portanto, ruim. Assim o relógio, o tempo e o poeta se confundem numa pobreza de ação, nada fazem, além de registrar o caos. Aqui no poema de Drummond, tudo está em fusão, e o que fica é o tom de lamentação do poeta, compatível com aquela mesma angústia e lamento do poeta delirante da «Ode Marítima», que sendo apenas “um moço de esquina” sentia-se sujo também em tempos de mediocridade, que direcionava seus

olhos sujos aos paquetes, e que apesar de tudo, ainda esperava, ao dizer que “a poesia entra por todos os poros”.

Na terceira estrofe lemos:

[...] Em vão tento me explicar, os muros são surdos.
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
O sol consola os doentes e não os renova.
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase. [...]

Aqui Drummond nos põe a par do mais profundo estado de solidão do poeta, que é referenciado nessa estrofe. Há uma falhada tentativa de comunicação, mas as pessoas estão coisificadas, os “muros” surdos substituem as pessoas que coisificadas, estão surdas e inertes como muros. O estado de solidão é ampliado, pois não pode haver uma comunicação natural: entre as palavras há cifras e códigos: isto é, nesse tempo de ditadura no Brasil, nenhuma manifestação era permitida, principalmente aquelas de fundo socialista, o pouco que se produzia em literatura de protesto se colocava como “códigos”.

Por outro lado, esses códigos e cifras, remetem também para o mundo da técnica, onde tudo o que se diz e se pratica só é considerado do ponto de vista de sua utilidade, instrumentalidade e valor de troca, eis aí, um espelho da era dos protocolos, da vida mecânica, no humano encarado como extensão da máquina que opera. O poeta prossegue: são tempos de tanta frieza, que o sol também é fraco, é injetado um jogo de palavras: em que a magnitude semântica da palavra “sol” é comprimida, passando a ter funcionalidade como parte integrante da palavra de sentido apático “consola”. No último verso, a repetição da palavra “coisas” abarca sentido duplicado, culminando numa imagem chocante: primeiro faz referência aos fatos e, em segundo lugar, às pessoas, que comportam-se como objetos, muros; ou seja, não há qualquer importância, relevância, destaque nelas e, tudo se encaminha para a constatação de tristeza do poeta.

Na quarta estrofe o tédio e a cidade se confundem:

[...] Vomitar esse tédio sobre a cidade.
Quarenta anos e nenhum problema
resolvido, sequer colocado.
Nenhuma carta escrita nem recebida.
Todos os homens voltam para casa.
Estão menos livres, mas levam jornais
e soletram o mundo, sabendo que o perdem. [...]

Drummond recorre pela quarta vez a um termo de linguagem baixa, o vômito, dando ênfase à problemática da vida aqui tratada, conferindo mais gravidade ao poema. O segundo verso, nova envoltura em tom autobiográfico, parece vir intercalado de uma possibilidade de contentamento, entretanto, a estratégia de “enjambement” entre o segundo e o terceiro verso, traz de volta o choque de realidade: o poeta acumula problemas dentro de si, a meia idade indica que os males do mundo lhe perturbam há um bom tempo, mas ele não os encara de frente. A solidão desse mundo de coisas é de novo posta em causa: não há correspondência ou diálogo entre os seres, as pessoas só tomam conhecimento das notícias trazidas pelo jornal. Estão menos livres, amarradas às imposições desses tempos silenciosos, mas mecanicamente compram jornais, ainda mais mecanicamente leem, de forma tão rasa que mais parece um soletrar, decodificar, já que o mundo está se perdendo, nenhum esforço vale a pena, nem mesmo o de refletir.

Entende-se na quinta estrofe que o poeta classifica como crimes alguns de seus poemas:

[...] Crimes da terra, como perdoá-los?
Tomei parte em muitos, outros escondi.
Alguns achei belos, foram publicados.
Crimes suaves, que ajudam a viver.
Ração diária de erro, distribuída em casa.
Os ferozes padeiros do mal.
Os ferozes leiteiros do mal. [...]

Aqui percebemos o poeta que reflete a grande guerra, sua dúvida fica inferenciada: “como compreender isso como humano”? Está preocupado com a questão do perdão, porque ele já constatou e fez uma descrição dos tempos sombrios, de como as coisas estão acontecendo, se preocupa com a questão de “como vai perdoar os crimes”; ou melhor: como “os criminosos” irão se redimir? Como um criminoso— ele julga-se por ter sido um poeta que nem sempre escreveu sobre as coisas da terra, ou seja, que praticava um lirismo separado da movimentação coletiva do viver; nesse contexto toda a poesia restante reflete como “crime”. O poeta está aqui preocupado com os crimes cometidos enquanto ele não estava buscando uma poesia de comprometimento social. Essa parte do poema toca a sua posição de artista engajado como o caminho de redenção pela poesia, no momento em que fala na ração diária de erro, isto é, em alguns momentos fez poesia solidária, entretanto, sente que deveria e poderia ter feito muito mais que isso.

Os versos finais dessa quinta estrofe assumem característica de intertexto, referentes ao poema «Morte do leiteiro», dessa mesma obra, para conduzirem o Eu poético às questões mais comuns da vida cotidiana, como o leiteiro e o padeiro, como símbolos do essencial à vida nessa época (em que as pessoas aguardavam a entrega desses alimentos que eram feitas porta-a-porta). Assim o poeta se coloca em par com esses entregadores, que levam o essencial da vida (o leite vem metaforizado como a continuação da vida, se pensarmos a partir da simbologia leite materno, e o pão como alimento sagrado símbolo cristão do ato de partilha pela fraternidade com o outro), dessa forma, relaciona a poesia, também sagrada no sentido de alimentar almas, que também é distribuída, porém, o poeta lamenta que sua poesia anterior a esta, tenha sido fraca, mas ainda assim, fizeram-lhe viver e oportunizaram esse novo projeto poético.

A menção dos adjetivos negativos aos padeiros e leiteiros faz denúncia à sociedade da época que não preparava os indivíduos para uma vida saudável; pois aquilo que era para ser essencial era ignorado, como os alimentos (os sentidos que eles representam), desse modo, a poesia (como caminho para melhorar a forma de vida através da reflexão) entra nesse rol, pois também não estava conseguindo acertar³⁰.

Direcionando-nos à sexta parte do poema, conseguimos vislumbrar um poeta mais enérgico, ao postular que, “*entre tantas coisas tristes, consideradas sem ênfase, ao menos o seu ódio é enfático*”:

[...] Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
Porém meu ódio é o melhor de mim.
Com ele me salvo
e dou a poucos uma esperança mínima. [...]

O que abre a estrofe trata-se de uma convocação à purificação, revisão de conceitos e atitudes, em coletividade, é preciso anular tudo que está perdido. O poeta

³⁰ Implicitamente fica também a incorporação da violência que a humanidade assiste em conflitos que assolam o mundo, afinal o poema «Morte do leiteiro», narra a morte injusta de um jovem trabalhador, que, confundido com um bandido, fora assassinado pelo morador da casa onde entregava leite. Sendo o responsável pela morte alguém de classe social superior à do leiteiro, esse crime passou impune. Nesta quinta estrofe do poema em análise, paralela e ironicamente, o poeta retoma sua sensatez, como quem comenta que fez o que pôde, e não se arrepende de ter feito poesia em nome dos “ferozes padeiros do mal/dos ferozes leiteiros do mal” — vistos com malícia por uma sociedade coisificada, como se fossem “seres despidos de valores morais”. Entretanto o poeta afirma, são pessoas íntegras, que assim como ele, também estavam “presas às suas classes e a algumas roupas”, e acabaram sofrendo por isso, portanto, seus “poemas-crimes suaves” não ocorreram em vão.

agora descansa na nova ideia: “tem feito a sua parte”, e ao acionar o arsenal da memória, recorda que seu instinto revolucionário é algo patente em si desde a juventude. Assim, responde com otimismo à própria convocatória: seu ódio é a sua motivação, o que insurgirá contra a situação os verdadeiros crimes e injustiças já institucionalizados. É com essa consciência que se salva, que não é conivente com os absurdos sociais, e que, estabelece um elo de irmandade com algumas poucas pessoas que ainda não se corromperam ou que aos poucos, resgatam seus valores humanos.

Finalmente, a verdadeira ênfase é anunciada na sétima estrofe, e algo melhor que o ódio será posto em causa:

[...] Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralisem os negócios,
garanto que uma flor nasceu. [...]

É então anunciado o nascimento de uma flor que brotou na rua, ou seja, algo desvinculado às convenções elitizantes. A advertência da flor como poderosa ameaça é inferida pela ironia do poeta, que através da enumeração de tecnologias da modernidade, dá um recado às autoridades que implementam toda a ordem mecânica e superficial do país: passem de longe, porque a flor pode enfraquecê-los. A flor é adjetivada como ainda desbotada, porque começa a ganhar vida nesse mundo em que até o brilho do sol é controlado para apenas “consolar”. Entretanto, ela é forte o bastante para iludir a polícia, (metáfora para a tirania de um governo que finge proteger enquanto oprime a nação), aqui a flor ilude os poderosos no sentido de permitir que eles a vejam como inofensiva, porém ela é forte o bastante para enfraquecer as camadas propagadoras de injustiças. Finalmente o poeta instrui à reflexão (metaforizada pelo silêncio) as pessoas, que como ele, são conscientes do caos e sugere o cessamento da condução da vida como se mercadorias fossem.

A descrição da flor vem na oitava estrofe, em que o poeta nos diz que *sua cor não se percebe, suas pétalas não se abrem e seu nome não está nos livros*. Metáforas essas que remetem para uma grande novidade que acaba de surgir, algo revolucionário e forte, mas que nutre ainda certo aspecto de luto, por isso suas pétalas não se abrem. Seu nome não está ainda nos livros, porque é uma reação recente ao ápice do caos. No último verso

o poeta dá ênfase ao aspecto feio da flor: «*É feia. Mas é realmente uma flor*», podemos notar aqui a inferência à flor como um fenômeno revolucionário, que como todos, não é algo belo de se ver, exige luta, e sua luta receberá hostilidades e suscitará confrontos, até que o equilíbrio buscado se estabeleça. É uma revolução que se instaura, mas é acima de tudo, uma possibilidade pacífica— e, enigmaticamente ela vem representada pela incidência de repetição dos 3 primeiros versos iniciados com “S” maiúsculo, remetendo à tendência socialista que move o poeta.

Dirigindo-nos ao final do poema, lemos na última estrofe:

[...] Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico. [...]
[...] É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio. [...]

Finalmente o Eu-poético parece fazer uma pausa, ausenta-se do final do seu expediente de trabalho ou do frenético retorno à casa no horário mais agitado do dia, para fazer uma espécie de contemplação à flor. Sentado no chão do Rio de Janeiro, possivelmente no morro do Corcovado, com vista privilegiada dessa montanha e das outras em seu entorno, o poeta passa a mão na flor— metáfora agora clara para esse poema em novos moldes que está nascendo, isto é, acaricia esse poema, o principal do livro «A Rosa do Povo», forma ainda insegura, pois representa sua guinada poética e toda essa luta social que ela abarca. No alto do morro o poeta avista o mar, e a agitação do vento o faz enxergar pequenos pontos brancos, ou seja, o poeta utiliza a simbologia do mar, que remete à perda e ausência, mas também à renovação e esperança, que agitado pelos ventos, ou seja, pela força do movimento libertador pela poesia social possibilita uma perspectiva de paz pela transformação social que está por acontecer, e essa ameaça de mudança traz pânico ao regime ditador da política local e seus partidários, representado por “galinhas³¹”.

O fecho do poema vem num último verso solto que é emblemático e vem embrenhado na beleza caótica da poética modernista: o poeta repete que essa flor é feia, ou seja, amplia a ideia anterior: o poema não é bonito, porque as coisas novas quando

³¹ Aqui possivelmente o poeta está recordando o já extinto grupo apelidado de “Galinhas Verdes”, que fazia apologia ao fascismo no Brasil. Indiretamente a poesia denuncia o governo atual do Brasil como fascista.

surgem, ainda não classificadas, não são belas, precisam de olhares renovados. A potência do poema é enaltecida: furou o asfalto (nasceu em meio ao autoritarismo dominante que sacrifica natureza e a naturalidade e induz à desumanização generalizada; e vai combatê-lo), o tédio e o nojo de viver nesse mundo doente e até mesmo o ódio; que como dito anteriormente, era o melhor do poeta; ou seja, o ódio é derivado de um sentimento fraterno, assim como acontece no final do poema «Ode Marítima» de Álvaro de Campos. Sentimento esse que será melhor explicado no próximo capítulo.

Nos versos finais vemos que essa flor, que é uma nova poesia forte e capaz de trazer a tão sonhada transformação foi o que permitiu ao poeta vencer o estado de náusea; sentimento que o atordoava diante da sociedade hipócrita brasileira e fora ampliado com a devastação generalizada do mundo, ocasionada pela grande guerra. Em tempos de Hiroshima e Nagasaki destruídas pela ganância humana e ainda amaldiçoadas para sempre com ar e solo tóxicos, onde se dizia com frequência que nenhum tipo de vegetação nasceria lá, o poeta parece ter antecipado o acontecimento que quase um ano depois traria um pouco de fé aos japoneses: a esperança sob a forma de uma flor, capaz de nascer na escuridão do mundo.

Essa flor que insiste em viver, em repor beleza no mundo e em passar por todos os obstáculos é de tanta importância que determina o título da obra, aqui caracterizada como uma rosa, flor de beleza e perfume, mas que também possui espinhos, e eles não reduzem a sua simbologia total: o amor, e que não podemos esquecer, é um dos símbolos do «Socialismo», tão defendido pelo poeta. Assim temos a obra «A Rosa do povo»: a poesia do povo, que intencionava fazer algo grande pela humanidade, especialmente pelo povo sofredor e esquecido de seu país. E fez, porque foi a partir dessa obra de Drummond que outros tantos escritores brasileiros uniram-se numa tentativa mais firme de construir uma nova sociedade através da arte. É uma época de proibições e exclusões, mas os poetas envolvem-se integralmente na problemática social e passam a encarar suas obras como denúncias a esse sistema, tornam-se porta-vozes de esperança socialista, e como “combatentes” fazem uma revolução onde a «poesia pensante» ocupa o lugar das armas— como disse o poeta na abertura deste poema.

É evidente que as marcas do poetar de Fernando Pessoa contagiam a poética de Drummond, pelo menos, a partir de 1935, ano em que este afirma ter conhecido mais intensamente a escrita pessoana (SARAIVA, 2004, p. 618).

Drummond foi seu admirador confesso ao dizer coisas como: “*Fernando Pessoa é um dos quatro poetas que eu gostaria de ler numa ilha deserta*” (SARAIVA, 2004, p.253), ao comentar em entrevista em 07/10/1984 ao «*Diário de Notícias*» de Lisboa, que, mesmo com seu vasto conhecimento e grande admiração por diversos poetas portugueses, “*Abaixo de Camões, é Pessoa o maior poeta de Portugal*” (SARAIVA, 2004, p. 618), tendo até mesmo composto um poema dedicado a Fernando Pessoa, que foi publicado na obra «*Claro enigma*», curiosamente impresso na página ao lado de «*Um boi vê os homens*» (DRUMMOND, 1991, p.24-25). O poema, conforme veremos abaixo, trata-se de uma homenagem que Carlos Drummond de Andrade faz a Pessoa e seus heterônimos Ricardo Reis e Álvaro de Campos, onde expõe sua identificação com o poeta português³².

Sonetinho do falso Fernando Pessoa

Onde nasci, morri
Onde morri, existo
E das peles que visto
muitas há que não vi.

Sem mim como sem ti
posso durar. Desisto
de tudo quanto é misto
e que odiei ou senti.

Nem Fausto nem Mefisto
à deusa que se ri
deste nosso oaristo,

eis-me a dizer: assisto
além, nenhum, aqui,
mas não sou eu, nem isto.
(DRUMMOND, 1991, p. 24)

³² O sufixo “ilho” de “sonetinho” atribui, além do sentido usual diminutivo – por ter menos sílabas que sonetos convencionais – também, conotativamente, o tom jocoso, uma brincadeira intertextual com o poeta Fernando Pessoa. Como vemos, o poema trata-se de uma homenagem a ele e a dois de seus heterônimos. Nas primeiras estrofes expõe sua identificação com o poeta ortônimo, ambos poetas de vida modestas, que observam o mundo sem sair de seus países, que possuem a necessidade da fragmentação para suportar a vida; Pessoa com seus heterônimos e ele com seus pseudônimos e personagens. A segunda estrofe pode indicar uma aproximação de fases, pertencendo esse poema ao livro *Claro enigma*, que marca sua desistência dos planos engajados contra o desajuste do mundo, o poeta se vê em correspondência com Pessoa, que em sua fase final, sentia “que a vida era nada”. Assim aponta a durabilidade/ continuidade da vida sem a principal essência, isto é, desistindo das convicções. Inicia-se na terceira estrofe a homenagem aos heterônimos e a identificação também com eles surge com a menção da conversa familiar. Ao poeta Ricardo Reis, «Nem Fausto, nem Mefisto, / à deusa que se ri», que opta tematicamente pelo passado pagão. Ao heterônimo Álvaro de Campos, «eis-me a dizer: assisto / além, nenhum, aqui, / mas não sou eu, nem isto.», que encarna as contradições vividas pelo homem moderno que vive à mercê das conturbações de suas incompreensões.

III. De Pessoa/ Campos a Drummond: uma poesia pensante

Propomos que o motivo dessa identificação, seja, sobretudo pelo Projeto Poético-Pensante que foi toda a literatura de Fernando Pessoa. Em nossa introdução brevemente falamos sobre essa «*Poesia Pensante*» como a nova poesia moderna que visa um diálogo entre poesia e pensamento, incentivando a abertura do pensar.

Adentrando novamente ao pensar de Silvina Rodrigues Lopes, entendemos que a postura da «poesia pensante» vai diretamente na contraposição do estatuto mítico de alguns filósofos, como Heidegger, que postulavam o fim da poesia, visto que nos tempos modernos, com todas as suas catástrofes conduzidas pela mão do homem, não havia mais beleza no mundo. O que percebemos na poesia de Fernando Pessoa, que, possivelmente, modelou a poética de Carlos Drummond de Andrade é a crença de que a poesia não pode servir apenas a uma finalidade estética. Ela é mais que isso. E esse é o atrito presente na arte renovada pela modernidade, que significa constituir o movimento através de novas ideias, é por meio dele que a arte moderna também garante sua autonomia. No lugar do velho pensamento da função sagrada da poesia, em vez do discurso de invocação à origem, a poesia pode dar lugar a um pensamento como combate. Daqui deriva um choque face ao habitual e a condição da alteração dessas novas relações com o mundo.

De acordo com o pensar da ensaísta, entendemos que essa nova função da arte (que é contrária ao pensamento heideggeriano), permeia o pensar de Fernando Pessoa e contagia, através deste, o pensar de Carlos Drummond de Andrade. Por meio da literatura desses poetas percebemos que o diálogo entre poesia e pensamento permite uma relação estruturada pela linguagem, não mais aquela linguagem essencialmente mágica (adormecida há séculos) que Heidegger nos fala, mas a linguagem que carrega o choque do mundo plausível.

E por não concordarmos com a repulsa heideggeriana ao Modernismo, que entende que “*nele a poesia deixou de existir e foi integrada na literatura, uma ciência estéril*”, é que escolhemos dois artistas do Modernismo, com quem podemos nos debruçar em suas obras poéticas e falarmos, sem medo de vacilar, dessa poesia pensante por excelência, que se inscreverá para sempre na contemporaneidade, pois os poetas são condutores do choque que a poesia produz. A nosso ver, o choque mais benéfico que um mundo “em noite” pode receber, conforme nos diz a ensaísta: «*o choque que é um efeito da dissonância, do confronto entre palavras que não se distribuem segundo a oposição essência/aparência*» (LOPES, 1994, p. 222), — o choque no sentido moderno.

Contudo, ao falarmos nessa «poesia pensante», percebemos que nem sempre ela esteve presente na arte de nossos poetas. Ela veio como resposta de seus olhares apurados e pelas impressões, que desde muito cedo, começaram a reunir de acordo com a lógica cruel do mundo. Com base nas análises recentemente apresentadas conseguimos melhor ter essa percepção.

Vimos que, tanto na primeira face de Álvaro de Campos, como na primeira fase drummondiana, a partir da correspondência entre os poemas «*Sentimento do Mundo*», «*Poema de sete faces*» e «*Opiário*», marcados pelo canto agônico dos poetas que buscam autoconhecimento e interrogam-se sobre sua existência ao perceberem a lógica controversa do mundo, lá estava o deslocamento existencial. Assim tanto o poeta decadente de Álvaro de Campos³³, como o *gauche*³⁴, de Drummond, de certa forma, começam a moldar uma resposta. Entretanto, ainda assim, há um presente sentimento de culpa: por um lado está o poeta português que “nada fez a não ser fumar a vida”, e por outro, o brasileiro, que sente-se egoísta com suas preocupações individuais, sendo a problemática do mundo bem maior que a sua. Como ainda não sabem lidar ao certo com o que sentem, apenas reagem com estranheza, afinal, estão inquietos diante desse mundo perverso, e como um presságio, incorporam-na, sendo a estranheza o contrário da alienação generalizada que presenciam.

Partindo para as segundas fases das poéticas de Campos e Drummond, ressaltamos as principais identificações, recolhidas através do olhar aos poemas «*Ode Marítima*» e «*A Flor e a Náusea*», ricos em emoções transbordantes e expressões de inquietudes envoltas no tom soturno daqueles que sofrem pelo mundo. Inicialmente, de um modo muito evidente podemos destacar a angústia dos dois poetas “presos em suas classes”, ambos encontram-se nauseados e entediados com a cólera que a cidade grande e sua população se tornaram em tempos de industrialização em expansão, fatos constatados no Eu poético de Drummond que se sente espreitado pelas “mercadorias”, e no de Álvaro de Campos que relata “cousas-Reais, Espíritos-Cousas, Entidades em Pedra-Almas”.

³³ Lembramos que esse eu poético decadente de Álvaro de Campos em «*Opiário*» recorre ao ópio e vai à Índia a procura de sentido na vida, no entanto, percebe que a maneira de viver em profundidade será encontrada dentro dele mesmo.

Recordamos que o «*gauche*» que se apresenta no «*Poema de sete faces*» ao final constata que é melhor continuar sendo um tímido observador ou mesmo “um estranho”, do que se tornar um homem comum, já que isso seria apenas “rima” com a sociedade, e não resolução, como nos diz a penúltima estrofe do poema.

Em ambos os poetas podemos destacar o modo de lidar com isso pela experiência da fusão que se dá por via de um caminho de total novidade: em Campos se dá com “o todo”, o sentir tudo de todas as maneiras da experiência sensacionista, e em Drummond há a fusão do poeta com o mundo, isto é, a passagem da poesia individual para a poesia social. A fusão também se dá no sentido de inserção dos poetas, que assumem-se como parte de um mundo e um tempo marginal.

Assim vemos Campos: que, ao enfileirar violências, aponta como contraditória a noção de civilidade. “Ele o civilizado, o engenheiro, o “gentlemen” educado no estrangeiro”, nada mais é do que um homem avarento movido pelos avanços tecnológicos da modernidade. Enquanto Drummond mostra sua pobreza moral como poeta ao estar junto daquilo que enfileirou como sujeira de um tempo. Aqui, Carlos Drummond de Andrade parece tomar de empréstimo a escrita explosiva do Campos da «Ode Marítima» ao denominar um “tempo de fezes”; recorrendo também aos seus paralelismos, falará na tristeza das “pessoas-coisas,” mais tarde “vomitará o tédio sobre a cidade, ainda mais à frente veremos as reiteraões em aspectos fundamentais da escrita, como por exemplo, os crimes da terra, o nascimento da flor e sua descrição como a novidade que representa, e finalmente, os desabafos torrenciais tão marcantes em Campos, irão perpassar o poema drummondiano: “Pôr fogo em tudo, inclusive em mim”.

O modo de mostrar essa violência do mundo é também outro ponto em comum nos dois poetas: a homenagem prestada às nações massacradas pelas duas grandes guerras, embora as formas para mencioná-las venham moldadas em enigmáticas alusões. A abordagem de Campos vem pela longa menção aos crimes “dos mares”, que representam “a chacina inútil e a tortura fútil” que mais tarde falará o Eu-poético; Drummond consternado se pergunta “como perdoar os crimes da terra”? E mais do que homenagear, é preciso chocar para provocar a retomada de consciência e humanidade das pessoas “muros” que estão “surdas”— como disse Drummond. No mesmo sentido, pelas palavras de Campos— as pessoas funcionam “pelas leis artificiais ajustadas como peças das máquinas e elementos da atividade comercial”. Assim se dá a advertência que o mundo está sendo destruído pela mão do homem.

Sentimos que é na segunda face/ fase de nossos poetas, que a poesia já obedece, criteriosamente, a um Projeto poético pensante. Finalmente ele é pensado como solução para acordar as mentes anódinas. Seu objetivo é um forte apelo poético a partir da

convocação à purificação, sua gênese nasce de uma revisão de conceitos e atitudes, e a transformação começa por eles, pelos +poetas.

Tomando por base, ainda as análises dos poemas «Ode Marítima» e «A Flor e a Náusea», dentro deles podemos definir como Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade incorporaram a «Poesia Pensante». Em Campos foi através da viagem delirante, da despersonalização, ou seja, o “estar no lugar do outro” lhe permitiu sentir tudo e ver as falhas do mundo, tão enraizadas que influenciam nas suas falhas, respondendo assim ao questionamento de “quem somos na distância de nós mesmos”. É nesse estado que o sujeito resgata a essência de quem realmente é. Em Drummond a transformação parte daquilo que é essencial em si, assim convoca anulação de tudo que está perdido, e também começa pela sua transformação ao reassumir sua postura do “menino anarquista de 1918”, esse anarquista que vai se purificar pondo fogo na injustiça diante dos seus olhos, no ódio que é o melhor dele, que o salva e dá alguma esperança a algumas pessoas.

Que ódio é esse afinal? - Em igualdade de resposta com o que já dissemos na transformação de Campos obtida pela alteridade, o ódio é a consciência em ambos os poetas, que vai os marcar para sempre, não só a condução das suas obras como «Projeto poético pensante», mas também vai caracterizá-los como um tipo de artistas. Com a pretensão de exemplificar a falta de artistas comprometidos com a realidade em nossos tempos, o filósofo Deleuze nos coloca diante do exemplo da comodidade literária e filosófica ao fazer uma comparação com os novos esportes dos séculos XX e XXI, onde propõe que “tudo é uma questão de inserção em uma onda preexistente, em vez promoverem a origem de um esforço”. “Tudo é se fazer aceitar.” (DELEUZE, 1990, p.151). Vemos que a teoria recorre à metáfora da onda para designar um comportamento generalizado que se constitui de muita reflexão, porém, carente de reais criações que ocasionem fortes movimentações.

Tendo em conta todas as linhas de compatibilidades que foram sublinhadas até aqui, e tratando-se de poéticas conduzidas à luz de um projeto poético- pensante, fica evidente que Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade estão inscritos no status deleuziano de «Artistas Intercessores», porque realizaram projetos inovadores à medida que abriram espaço para toda uma poesia contemporânea que é, muitas vezes, capaz de atingir “o leitor inatingível no comércio da vida”, conforme lemos em Antônio Cândido (CÂNDIDO, 1965, p. 87).

Até o presente momento conseguimos apontar diversas características e convicções comuns entre Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade, poetas que conduziram seus fazeres poéticos por um trajeto moldado em movimentação pela arte, e que assim convocam a necessidade de uma retomada de irmandade entre as pessoas, um resgate da humanidade perdida—embora estejam nauseados com a banalização da sociedade, desejam salvá-la a partir da poesia. Entretanto, falta-nos desvendar um único sentimento norteador de tudo isso, aquele sentimento comum que se apresenta nos dois poetas— responsável pela estranheza na compreensão do mundo, pela adoção da poesia pensante e pela opção de tornarem-se artistas intercessores...

IV. Pessoa/Campos e Drummond: Poesia como Memória Excessiva

Em diferentes momentos ao longo dessa investigação a escrita conduziu à relação entre os fazeres poéticos de Campos e Drummond quanto a ligação de um sentimento inerente aos poetas. Neste momento, abrimos a reflexão que vai nos conduzir ao desfecho desses indícios, e, antecipamos nossa proposição de que todo o projeto poético- pensante que conduz a poética aqui investigada está estritamente ligado a um conceito de memória. Isto posto, abordaremos agora as concepções de memória que perpassam “o poetar em comum” em Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade, até chegarmos ao principal traço memorístico que finalmente nos mostrará que sentimento intrínseco é este.

No livro «*Memória e Identidade*» de Joel Candau (CANDAU, 2016, p.10), o autor introduz que «*A busca memorial é considerada uma resposta às entidades sofredoras e frágeis*» e propõe com isso a conexão entre memória e identidade, que estão indissolúvelmente ligadas. Partilhamos desse conceito, e para melhor explaná-lo, o fundamentaremos na concepção da busca involuntária ou não premeditada à memória, que já foi sucintamente apresentada em nossa introdução. «*É na poesia, e a partir da poesia, que o pensamento encontra a memória como questão suprema, aquela de que depende o nosso viver em um mundo em devir*» (LOPES, 1998, p. 47). Assim a ensaísta Silvina Rodrigues Lopes expõe a relação entre poesia e «Memória Excessiva» — que é o tipo de memória que trará a sua parcela na constituição do poético em Campos e Drummond.

A necessidade de rendição ao poema não se dá por pura passividade daquele que o lê e nem para quem o compõe, porque há algo muito forte que pulsa na veia artística

moderna. Essa força vem dessa memória ampla, que se manifesta no poeta que encarna um ser múltiplo e exposto ao outro, o que facilmente constatamos se pensarmos no perfil de alteridade que ecoa em Carlos Dummond de Andrade e em Álvaro de Campos.

O que narra o poema mergulhado nessa «Memória Excessiva» não é uma transposição de verdades que aconteceram em definitivo num passado, coisas encerradas, mas a potência do acontecimento. O poeta enquanto criador e expositor de uma emoção, naturalmente acessa a memória, e ela lhe confere uma poesia que não perde a força. A recordação é sobretudo um vazio, mas a memória o lança num fluxo ritmado (fragmentado) do sentido. Eis a sobrevivência do poema e a estimativa de que «*a memória preside a sua escrita*» (LOPES, 1998, p.49). Quando Silvina Rodrigues Lopes fala nesse vácuo, pensemos num espaço livre onde o poeta destina todo impulso do acontecimento, que são sensações sem conceito, porém que buscam ligar-se a um abrigo para esse vazio. O abrigo é a linguagem.

A memória se desencadeia pela recordação e essa é no poema um vestígio do acontecimento. Mas «*um vestígio de uma ordem diferente da cinza como vestígio do fogo*» —é potência ritmizante, é o modo de aparição. O espaço livre das recordações representa o oculto, o enigma, a beleza que tem a força da memória excessiva «*força do milagre que faz sobreviver arrancando quem escreve e quem lê de milagres mortos*» (LOPES, 1998, p. 50). Essa beleza daquilo que está oculto na escrita poética revela as vozes do mundo, que nem sempre estão explícitas e que vem à tona no dizer da poesia.

Também permitido pela memória de quem lê, ocorre um jogo de imaginação e entendimento. Um jogo interminável, que assim é pela coincidência de dois termos que foram separados pela ordem do tempo, mas que são simultâneos: poesia e memória. Silvina nos mostra que essa madura simultaneidade é comprovada desde os primórdios na Grécia antiga, onde a poesia era considerada um dom das musas, filhas de «*Mnemosina*», a memória.

[...] O canto dos poetas é algo que não lhes pertence, que não é escolhido, mas que também não é convertível em simples dádiva, na medida em que não se deixa reduzir a um dito transmissível./ Ecoa nele uma origem secreta e indecifrável que o lança num devir infinito. O poeta detém assim um poder superior, de imortalizar ou condenar ao esquecimento. [...]

(LOPES, 2012, p.51)

A partir dessa mesma autora, vemos que a poesia é o elemento principal de qualquer obra de arte, e cremos que ela é movida pela memória; uma memória ampla. É dessa forma que partimos para a relação entre memória excessiva e identidade, a partir daquilo que constitui a memória excessiva de Carlos Drummond de Andrade e Álvaro de Campos.

Alguns aspectos relevantes no pensar de Milan Kundera em «*Le Rideau*», traduzido em português para «*A Cortina*», sobretudo em sua sétima parte,³⁵ perfazem nosso entendimento acerca da análise da memória excessiva e de suas implicações na investigação da poesia aqui selecionada. Primeiramente colocamos em pauta o que Kundera aponta como «*evidência das evidências: o fato de o homem ser separado do passado (ainda que seja um passado recente) por duas forças que cooperam entre si: a força do esquecimento (que apaga) e a força da memória (que transforma)*». Num exemplo bastante acessível, o autor nos recorda que nossa memória é muitas vezes simplificada ou pervertida. Pelos outros e também por nós mesmos.

É a evidência das evidências, mas temos dificuldade em lidar com isso, pois se pensarmos até o fim, nos deparamos com a vulnerabilidade de “certezas” que até então tínhamos sobre o passado. A questão é que por trás do “incontestável”, abre-se uma lacuna infinita; a do aproximado, do inventado, do deformado, do simplificado, do exagerado e do mal compreendido. Isso pode culminar num espaço de não-verdades (ou verdades parciais) que acabam por se imortalizar.

A perpétua atividade do esquecimento em nossas vivências, torna nossos atos vaporosos, inconsistentes. Mas a arte, em oposição ao nosso mundo, ergue-se como outro mundo, o ideal, importante. Esse mundo merece ser inesquecível e é concebido como tal. Porém até mesmo alguns tipos de artes são assombradas pelo esquecimento, como acontece, algumas vezes, com o gênero Romance, por exemplo. Nesse sentido, Kundera enfatiza que a poesia é privilegiada, ao dizer que «*A poesia lírica é uma fortaleza da memória*», afinal, quem gosta de um poema, irá fazer sua leitura com deleite, como se seus versos pudessem saciar o nosso vazio particular, e assim, aos nos entregarmos, muitas vezes os aprendemos de cor, os internalizamos.

Interessa-nos neste momento a inserção de um pensar sobre essa capacidade de transformação da memória, especialmente da memória excessiva, e ao localizá-la na arte

³⁵ «*O romance, a poesia, o esquecimento*» in «*A Cortina*» (KUNDERA, 2005, pp. 127-144).

de Drummond e Álvaro de Campos, entenderemos que essa transformação pode desaguar na sua experiência poética. Para essa finalidade tomamos de empréstimo outros dois conceitos de memória postulados por Kundera, «*memória fatual*» e «*memória existencial*». A primeira tem a ver com um escritor presencia ou está inserido em um meio que presenciou determinado acontecimento e a segunda é sobre um modo mais profundo, que grava como aprendizagem a relação com a primeira.

Acreditamos que em Carlos Drummond de Andrade e em Álvaro de Campos, esses dois tipos de memória ajudam a compor a memória excessiva. O fenômeno da memória fatual pode ser associado ao ato já mencionado da não-naturalidade com as coisas que permeiam seus tempos, ainda de forma introspectiva, o poeta se percebe como estranho. Em sequência desse deslocamento a memória existencial começa a ser formada, ou seja, sua posição diante do choque do fatual. Assim, paralelamente a memória excessiva é ativada, essa que determina a experiência poética, pois é a partir delas que o poeta se apropria de seu alheamento e o incorpora como ferramenta para desenvolver sua arte.

Se observarmos atentamente, a memória excessiva é o que norteia não apenas o âmago dos poemas, mas também vai compor o mais íntimo, o que é inerente nos poetas. É daqui que vai partir a experiência poética e dela virá a identidade; juntos irão conduzir toda, ou quase toda a arquitetura de suas obras. Acondicionamos assim o sentimento que define a memória excessiva de Carlos Drummond de Andrade e Álvaro de Campos na composição dos poemas aqui selecionados. Ousamos propor que em ambos os poetas, o sentimento é o mesmo: o amor. E é com a inserção de um distinto viés teórico, também de Octavio Paz, que elucidaremos essa proposta.

Partindo da definição desse teórico sobre o amor, é importante ponderarmos o sentimento em suas interfaces: o amor feliz e o amor que é perdição, desespero.

Na poesia lírica o amor aparece não apenas em seu instinto benigno que nos impulsiona à sobrevivência e reprodução. «*No amor intervém também seu instinto de perdição e morte, porque o sentimento tem sua natureza contraditória, é também desejo descontrolado de posse, dissolução de um ser no outro*». Nele sopra a sedução do abismo, o desejo de cair fundo e a nostalgia de nossa origem. Essas duas faces do amor resumem simplificadaamente as variadas posturas do homem diante da realidade e, como uma espécie de “gatilho mental” parece simplificar também o perfil de Drummond e Álvaro de Campos.

O ensaísta mexicano prossegue com a menção das sociedades arcaicas que contemplavam de forma pura as duas faces do amor. O amor “bom”, exemplificado pela religião, que através da adoração encarnava a eternidade da sociedade e pregava o vínculo social. E o amor “em sua fúria”, protótipo da magia, que através do culto ao poder individual e ao progresso formava o que hoje entendemos como “os avanços do homem”. É assim que o mago, modesto antecessor dos inventores, ergue-se diante da realidade: *«enfeitiçando a natureza, corrompendo o mundo, obrigando-a à obediência. O sacerdote ama, suplica e o mago adula, coage»* (PAZ, 1943, p. 17).

Assim Paz questiona a posição da operação poética: atividade mágica ou religiosa? Ao antever que “os puristas” diriam que não é nenhuma das duas coisas, devido a irredutibilidade da poesia, o ensaísta sublinha que o espírito que expressa o poema, os meios de que se valem e sua raiz instintiva podem ser de magia ou de religião. Daqui fica lançada a proposição avaliativa do diálogo que o poeta lírico estabelece com o mundo. Nessa dialogia há duas situações extremas que movem a alma dos poetas: *«uma de solidão e uma de comunhão»*. O poeta parte da solidão, movido pelo desejo na direção da comunhão. Por esse motivo é quase óbvio compreendermos os inimigos que a poesia pensante tem colecionado ao longo dos tempos, receosos, visualizam nela a sede que move o homem religioso com um laço social.

Religião e poesia tendem à comunhão, com a diferença de que a religião acaba por cair nas convenções da sociedade (ao se tornar igreja) e, como sabemos, a poesia não. Mas *«é comum em ambas “por meio do alimento sagrado” romper a solidão e devolver ao homem sua inocência»* (PAZ, 1943, p. 20). Com essa reflexão o autor sugere que a poesia é nascida no mesmo instinto que a religião, entretanto, não quer salvar o homem ou construir a cidade de Deus, mas dar-nos o testemunho terreno de uma experiência. O tipo de testemunho é o testemunho poético, que trata-se do testemunho de inocência inata do homem. Diferentemente da religião que trata da inocência perdida. Enquanto a religião afirma o pecado, a poesia o nega.

O que credibiliza a poesia do poeta é quando ele transforma sua experiência em expressão, em palavras, no poema. Assim a sua pretensão com a «Poesia pensante» pode ser sustentada na concepção de Rimbaud: *«a poesia quer mudar a vida. Não quer embelezá-la, como pensam os estetas e os literatos, e sim torná-la mais justa ou melhor»*. (PAZ, 1943, p.21). Por meio da expressão de sua experiência o poeta busca tornar sagrado o mundo (ao menos torná-lo natural de novo), sem visar santificar, embelezar ou idealizar

o que toca. Por essa razão a poesia não é imoral nem moral, justa ou injusta, falsa ou verdadeira, bela ou feia. «*É simplesmente poesia de comunhão ou poesia de solidão*» (PAZ, 1943, p.22). O que vemos é que a poesia do êxtase (que é um testemunho) do amor feliz, também é do desespero. Pode ser tanto súplica, como blasfêmia, como bem observamos na trajetória de Drummond e Álvaro de Campos.

Na comunhão buscada pelo poeta, ele descobre a força secreta do mundo, e como descobridor não apenas conhece e funde-se com ela, comparado mais uma vez com a religião, diferentemente do místico, ele a revela, «*em toda a sua aterradora e violenta nudez ao resto dos homens, através do estranho mecanismo de encantamento que é o poema*» (PAZ, 1943, p.23). Estamos diante do que o teórico entende como função da poesia: a revelação da inocência que respira em cada homem. Ela demonstra que a consciência pode encarnar em tudo que a rodeia, e para que isso ocorra, basta não negá-la e, sim «mergulhar com ela nas águas puras do amor».

Dessa forma postulamos que a identidade poética em Carlos Drummond de Andrade e em Álvaro de Campos é a poesia de comunhão, mais voltada ao primeiro no sentido de ressarcir a inocência e mais efetiva no segundo poeta no sentido de devolver a consciência; o que não quer dizer que os poetas não experienciem as duas vertentes, no esforço artístico para tornar mais pacífico um mundo que aos poucos vai perdendo sua humanidade.

A constatação do pensar pelo viés do amor como ponto de partida para enxergar a vida através da poesia é possível nas três fases/faces aqui classificadas, em ambos os poetas, prevalecendo com ainda maior expressividade em suas terceiras fases. Em Campos, essa é a face da metafísica e do desencanto. Conforme as palavras de Teresa Rita Lopes, no prefácio de «*Poesia de Álvaro de Campos*» (CAMPOS, 2013, p.29), a partir do ano de 1928, Campos passa “*a transformar seu coração em sujeito*”, a observação é feita com base em quinze poemas somente deste ano, a continuidade dessa condição amorosa, será vista como “um coração insone, dolorido pelo que se passou, pelo que não se realizou, pelo que acontece, o que não acontece e, finalmente, pela vasta dor do mundo”, como podemos ver no excerto do poema abaixo, datado de 04/07/1934:

[...] Tudo que é humano me comove, porque sou homem.
Tudo me comove, porque tenho,
Não uma semelhança com ideias e doutrinas,
Mas a vasta fraternidade com a humanidade verdadeira. [...]
(CAMPOS, 2013, p. 497)

Esse ano que antecedeu ao falecimento do ortônimo foi também marcado pela ânsia de sossego e não escapa a um balanço negativo, de cansaço, mas o que vemos predominantemente, é “*um coração onipresente que tem frio*”,/ e, que, “*por ser teimoso, sobrevive*” (LOPES, 2013, pp. 38-39), conforme verificamos em outro excerto (sequencial) do mesmo poema:

[...] A criada que saiu com pena
A chorar de saudade
Da casa onde a não tratavam muito bem...
Tudo isso é no meu coração a morte e a tristeza do mundo.
Tudo isso vive, porque morre, dentro do meu coração.
E o meu coração é um pouco maior que o universo inteiro. [...]
(PESSOA, 2013, pp. 497-498)

Campos partiu no «*comboio definitivo*» no ano seguinte, em novembro de 1935, juntamente com Fernando Pessoa, porque esse ortônimo, ao que parece, não pôde ficar sem seu companheiro, e como não poderia ser diferente, até mesmo nessa circunstância fúnebre a estranheza imperou, se pensarmos que “a vida imitou a arte”— possivelmente quando Pessoa «*quis tirar a máscara, ela estava pegada à cara*».

Quanto a terceira fase de Drummond, a exemplo das anteriores, ela também segue em parença com as faces de Campos; de tudo que foi falado acima do poeta português, muito podemos apontar no brasileiro, embutido em estranheza até mesmo na escolha do título da obra de 1951: «*Claro enigma*».

Nesse livro, o discurso é o que traz a memória ao estatuto de acontecimento poético e é por meio desse procedimento que o estar no mundo é repensado e estranhado. Porém não devemos nos enganar, pois o movimento memorialístico nada tem de descolamento do tempo e mergulho na subjetividade; pelo contrário, quanto mais a forma lírica parece distanciar-se do tempo e da sociedade, mais imersa neles ela se encontra.

Mais uma vez a escrita autobiográfica aparece no poetar de Drummond, que neste complexo livro parece estar reescrevendo a sua história, e ela é remorso, é também mágoa, amargura, perda infinita de alguma coisa que o sujeito cansado procura, e essa procura é marcada pelo desejo, sentimento bastante abordado na sua obra, assim como na de seu influenciador, Álvaro de Campos.

Apesar da aparente dor e desistência dos planos engajados, o seu desejo é paradoxal, era ainda de lutar com as palavras, conforme podemos ver no excerto abaixo no poema «*O Chamado*», sentido por muitas pessoas como uma simbologia da morte; propomos o contrário: que o poeta fala em vida, uma vida a se restabelecer respondendo ao chamado da poesia:

[...] E pergunto ao poeta, pergunto-lhe
(numa esperança que não digo)
Para onde vai— a que angra serena,
A que Pasárgada, a que abrigo?/
Eis que sibilino, entre as aparências sem rumo, responde o poeta: Ao meu destino.
E foi-se para a intuição, o amor, o risco desejado
O chamavam, sem que ninguém pressentisse, em torno, o chamado. [...]
(DRUMMOND, 1991, p. 67)

É essa apenas uma das formas de diálogo dessa obra com sua anterior, «*A Rosa do Povo*», ou seja, vemos aqui a continuidade de seu projeto poético-pensante.

Quando analisada a fundo vemos que em «*Claro enigma*» a violência que é marca constante em Drummond nesta obra em que o poeta diz que “*o mundo não vale o mundo*”, e ironicamente sugere que “*ele seja deixado para os que queiram gastá-lo*” (DRUMMOND, 1991, pp. 38-40) parece ser injetada ainda mais como um antídoto contra o caos, isto é, o poeta inferencia que a comunhão é o que pode salvar o mundo. Contudo, em diversos poemas fala de amor, oscilando entre rispidez e ternura, mas no conjunto da obra fica claro que ainda assim o amor vale a pena, como se fosse a ação de amar, o dever mais importante na continuidade de toda existência humana, conforme vemos no poema a seguir:

[...] Que pode uma criatura senão,
Entre criaturas, amar?
amar e esquecer,
e amar e malamar,
amar, desamar, amar?
Sempre, e até de olhos vidrados, amar? [...]
(DRUMMOND, 2016, p. 202)

Assim disse-nos o poeta, que, como Fernando Pessoa, escreveu até o fim da vida, porque amava as palavras e, como não poderia ser diferente, o final de sua vida também teve uma pincelada de estranheza que imita a arte: o poeta tanto amou, parece ter sido

consumido pelo amor de solidão, tendo vindo a falecer em 1987, doze dias depois da morte daquela que definia como “o seu melhor poema”, a filha única, Maria Julieta Drummond de Andrade, também escritora.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quero acabar entre as rosas, porque as amei na infância.

Álvaro de Campos

Chegado ao momento final desse trabalho de investigação podemos retomar à pergunta ao problema mencionado na introdução: “Como a identidade poética se constitui em memória excessiva na compreensão da realidade em Carlos Drummond de Andrade e Álvaro de Campos”?

Os poemas aqui analisados constituem-se em identidade poética pelo viés do amor expresso pela memória excessiva. Na criteriosa elaboração de seus Projetos Poéticos-Pensantes, Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade, encaram a possibilidade de refletir sobre a vida na poesia de comunhão como elo de irmandade com o mundo. E o compromisso fraterno é atingido através da repercussão também no campo intelectual que esses artistas alcançaram com a adoção de uma experiência poética constituída por ações intercessoras.

Muitas dessas ações ficam ressaltadas na análise dos poemas aqui disponibilizados, mas podemos resumi-las, simplesmente, pela força da comunhão que faz com que os poetas, eruditos e essencialmente líricos, optem pela “contramão” daquilo que era mais “bem visto”. Abdicaram de sustentar uma poesia clássica toda envolvida em moldes de beleza, por não conseguirem ignorar a hipótese de que a resistência artística, através da inteligência, pode alterar, ainda que gradativamente, uma situação social de mediocridade generalizada. Porque sabem que, conforme dissemos pelas palavras de Milan Kundera (p.92 da presente investigação), a poesia é privilegiada, pois resiste aos quadros de esquecimento. Ainda que nossos atos sejam vaporosos (num mundo banal), a arte ergue-se como outro mundo; como possibilidade de outro mundo - e isso é inesquecível, ultrapassa os tempos.

Conforme vimos recentemente, diante do pensar da ensaísta Silvina Rodrigues Lopes (p.91 da presente investigação), poesia e memória têm sólidas relações desde os primórdios na Grécia Antiga, onde a poesia era considerada um dom das musas, filhas de «Mnemosina», a memória. Essa relação acontecia por meio das canções que eram

compostas pelos poetas ao som da lira e conseguiam transmitir segredos das palavras através da poesia. Os poetas, então chamados de «Aedos» não eram videntes, mas inspirados pelas musas. Capazes de alcançar a verdade, eles rompiam com a limitação do tempo. Diferente do vidente, que tudo sabia sobre passado, presente e futuro, o poeta usava a recordação sob orientação da deusa «Mnemosina», que resgatava acontecimentos esquecidos e transmitia aos poetas habilitados a revelar os saberes entre os mortais.

Desta forma, como portadores de um fazer sagrado, também percebemos Fernando Pessoa/Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade, que em todas as circunstâncias, tentam proteger seus semelhantes que perderam suas essências entre as sombras de um mundo reificado. Suas ações acontecem por meio do canto, que ora apresenta-se como agônico, ora como perseverante, ora como descrente, por ser oriundo também de uma memória, que sendo ampla, também se dissipa entre benignidade e perdição. Assim os compreendemos ao trilharem por esse caminho, não por uma busca pessoal de aceitação, mas objetivando um mundo mais aceitável, mais habitável.

Concluindo esta investigação, ressaltamos como produtiva a congruência entre os poetas, até porque ela amplia as percepções que, pelo senso comum, são atribuídas a eles. Partindo de uma solidão, conforme sublinhado por Octavio Paz, os poetas são conduzidos pelo desejo na direção da comunhão. E assim suas poéticas entrecruzam-se, conforme vimos. Fica em aberto um percurso que aponta para a pertinência do diálogo, sobretudo por tratarmos de dois escritores que ansiavam pela real aproximação das culturas luso e brasileira e isso, de certa forma, também faz parte de suas intenções sociais e de seus desejos de harmonia com a humanidade.

Nessas circunstâncias, percebemos o teor apropriado da apreciação de conceituados críticos literários desse e daquele lado do oceano, que muito nos diz acerca do ofício desses poetas. Segundo Eduardo Lourenço,

Fernando Pessoa foi o poeta em língua portuguesa que melhor exprimiu a mais absoluta perdição do sentido do nosso destino enquanto mundo moderno; por isso é um mito, e principalmente porque é o poeta puro, com a palavra que comove pelo que nela há de mais inexprimível, porque é um transportador de verdades inacessíveis.

(LOURENÇO, 1993, p. 10)

E conforme as palavras de Alfredo Bosi, “*Drummond foi o primeiro grande poeta que se afirmou depois das estreias modernistas, porque tinha uma aguda percepção do*

intervalo entre as convenções e a realidade, «aquele hiato entre o parecer e o ser dos homens e dos fatos»” (BOSI, 2012, p. 470).

Alicerçados no pensar de Bosi e Lourenço, entendemos que aquilo que fundamentalmente aproxima os poetas Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade, apesar das culturas e dos tempos que os separam, é a capacidade da criação do novo, de serem o sangue que corre entre os dois séculos, o deles, e o nosso, de relacionarem-se com seus tempos, aproximarem-se, mas paralelamente se distanciarem para formação do pensamento crítico, porque seus olhos estavam já no futuro, porque estavam à frente do seu tempo e assim inscrevem-se na contemporaneidade, porque suas artes atingiram valores em níveis de ética e estética que puderam ser projetados no futuro, porque portam qualidades que os mantêm atuais ao longo dos tempos. É desse modo que garantem sua contribuição pela poesia, na tentativa de *«resgatar o cotidiano da vulgaridade e da banalidade»* (PAZ, 1943, p. 25). E o fazem através de seus testemunhos, dos quais todos os seres participam, só que está oculto pela rotina e amargura diária.

Com relação à pesquisa, que sempre amplia a bagagem de experiência de quem a conduz, ela deu-me a possibilidade de compreender que por mais contrastantes que pareçam as intenções dos poetas, relativamente sobre a tendência do poeta brasileiro que tenta resgatar mais a inocência, enquanto que o poeta português tenta ressarcir a consciência, - eles estão juntos por um fio que os conduz— e esse fio é para além de uma poesia pensante, também o amor, o desejo de comunhão, sob o signo da negação à reificação, essa que perpetua cada vez mais em um mundo que os poetas recusam-se a desistir.

O que nos confere um pouco de esperança é a vitalidade de um diálogo que sempre fará sentido, que por tratar-se de poesia moderna, acaba por se renovar muitas vezes e apresenta-se em diferentes matizes, entretanto, nunca se desprende do objeto poético que é o Eu e o mundo. Um diálogo que nem sempre terá um número ideal de espectadores, mas que pode repassar uma força que nem mesmo a rispidez dos tempos pode enfraquecer, ainda que seu principal locutor seja alguém que se julga “não ser nada, mas que carrega em si, todos os sonhos do mundo”.

Na perspectiva do leitor fica a oferta de compreensão de uma poesia que deixa de ser vista apenas como reflexo passivo da sociedade, porque se trata de uma importante reconstrução no devir daquilo que os poetas propõem como conagraçamento humano e possível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A bibliografia que a seguir se apresenta encontra-se dividida em quatro seções: a primeira inclui todas as obras de Fernando Pessoa ortônimo, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Carlos Drummond de Andrade que foram utilizadas para o desenvolvimento do presente trabalho; a segunda é um conjunto de livros de crítica, ensaios e revistas dedicados aos autores estudados; a terceira reúne obras literárias e de crítica ou teoria literária de outros autores e a última, por fim, aponta sites e vídeos consultados. A bibliografia é organizada para obedecer a habitual ordenação alfabética dos nomes dos autores.

1. Ativa

— Obras de Fernando Pessoa/ **Álvaro de Campos:**

CAMPOS, Álvaro de. *“Poesia de Álvaro de Campos”*, editora Teresa Rita Lopes, Lisboa, Assírio & Alvim, 2013.

CAMPOS, Álvaro de. *“Ode marítima, poema de Álvaro de Campos”*, editor José Gil, Lisboa, Lisboa, Relógio D’Água, 2013.

— Obras de Fernando Pessoa / **Alberto Caeiro e Ricardo Reis:**

CAEIRO, Alberto. *“Poesia de Alberto Caeiro”*, editor Fernando Cabral Martins. Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

REIS, Ricardo. *“Poesia de Ricardo Reis”*, editora Manuela Parreira da Silva. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

— Obra de Fernando Pessoa/ **Ortônimo:**

PESSOA, Fernando. *“Obra Essencial de Fernando Pessoa, Poesia do Eu”*, editor Richard Zenith. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

— Obras de **Carlos Drummond de Andrade**:

ANDRADE, Carlos Drummond de. “*Antologia poética Carlos Drummond de Andrade*”, editor Antônio Cícero, São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “*Claro Enigma*”, Record, Rio de Janeiro, 1991.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “*Poesia completa*”, editores Gilberto Mendonça Teles e Silviano Santiago. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 2002.

2. *Passiva*

BERDARDINELLI, Cleonice. “*Estudos de Literatura Portuguesa*”. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1982.

CAMPOS, Maria do Carmo Alves de. “*Drummond, variações sobre um mesmo corpo*”. Revista Organon, Porto Alegre, 1991.

CÂNDIDO, Antônio. “*Inquietudes na poesia de Drummond*”. In “*Vários Escritos*”. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

COSTA, Paula Cristina, “*O Sensacionismo*”, In “*Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*”, Editorial Caminho, Lisboa, 2008.

LOURENÇO, Eduardo. “*Fernando Rei da Nossa Baviera*”. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993.

MARTINS, Fernando Cabral (organizador), “*Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*”, Editorial Caminho, Lisboa, 2008.

MOISÉS, Leyla Perrone. “*Fernando Pessoa aquém do eu, além do outro*”. São Paulo, Martins Fontes, 1982.

PASINI, Leandro. “*O processo expiatório de A rosa do povo em Carlos Drummond de Andrade*”, Revista USP, nº 21, São Paulo, 2016.

PIRES, Antônio Donizeti. “*No pomar de Drummond*”. São Paulo, Editora Cultura Acadêmica, 2014.

SANT' ANNA, Affonso Romano de,. “*Drummond, O Gauche no Tempo*”. Editora Lia, São Paulo, 1972.

SEABRA, José Augusto. “*Fernando Pessoa ou o Poetodrama*”. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1988.

3. Geral

BAPTISTA, Abel Barros. “*Modernismo Brasileiro*” In “*Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*”, Editorial Caminho, Lisboa, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. “*Modernidade*” in “*O Pintor da Vida Moderna*”, trad. Teresa Cruz. Lisboa, Col. “*Passagens*”, Vega, Lisboa, 2006.

BOSI, Alfredo. “*Céu, inferno*”, Duas Cidades, São Paulo, 2003.

BOSI, Alfredo. “*Teoria Concisa da Literatura Brasileira*”. Cultrix, São Paulo, 2012.

BUESCU, Maria Helena. “*A Modernidade*”. In “*Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*”, Editorial Caminho, Lisboa, 2008.

CANDAU, Joel. “*Memória e identidade*”. Contexto, São Paulo, 2016.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. “*Apresentação Fazer, a Poesia, Jean-Luc Nancy*”. Revista ALEA, vol, 15/, Rio de Janeiro, 2013.

DELLEUZE, Gilles. “*Conversações*”, Trad. Peter Pál Pelbert, Editora 34, São Paulo, 1990.

DELLEUZE, Gilles. “*Crítica e Clínica*”. Trad. Peter Pál Pelbert, Editora 34, São Paulo, 1997.

FRIEDRICH, Hugo, “*Estrutura da Lrica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*”, Duas Cidades, São Paulo, 1978.

GUIMARÃES, Fernando. “*Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*”, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2004.

HOUAISS, *Dicionário da língua portuguesa*. Lisboa, Temas & Debates, 2003.

- KUNDERA, Milan. *“A Cortina”*. Trad. Sousa Pires. ASA editores, Porto, 2005.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *“A legitimação da Literatura”*. Cosmus, Lisboa, 1994.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *“Literatura, Defesa do Atrito”*. Belo Horizonte, Chão da feira, 2012.
- MELO, Suzana V., *“Alienação (Entfremdung) e Estranheza(Fremdheit): dois paradigmas culturais do ocidente”*, Revista Pandaemonium/USP, São Paulo, 2011.
- MOISES, Massaud. *“Dicionário de termos literários”*. Cultrix, São Paulo, 2004.
- MOISES, Massaud. *“A literatura portuguesa”*, Cultrix, São Paulo, 1968.
- PAZ, Octavio. *“A busca do presente e outros ensaios”*. Bazar do tempo, Rio de Janeiro, 2017.
- PEREIRA, Kleyton Ricardo Wanderley, *“O homem moderno na poesia de Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade”*. Repositório Institucional da UFPE, Recife, 2009.
- RAKENHOAR, Anderson de Matos, *“Origem do Sensacionismo no Grupo Orpheu”*, Revista “Nau Literária”, Ed. UFRGS, vol.11, n.1, 2015, Porto Alegre.
- SARAIVA, Arnaldo. *“Modernismo Brasileiro e Português”*. Editora da UNICAMP, São Paulo, 2004.
- SILVESTRE, Osvaldo. *“Modernismo” In “Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português”*, Editorial Caminho, Lisboa, 2008.
- TELES, Gilberto, Mendonça. *“Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro”*. Record, Rio de Janeiro, 1987.

4. Eletrônica

arquivopessoa.net

ANDRADE, Maria de, *“Carlos Drummond de Andrade, Testemunho de Experiência Humana”*. <https://www.youtube.com/watch?v=O04QSmoo0hw>

BASTOS, Hermegenildo. “*Três Poemas Portugueses e um Impasse*”, *Hermegenildo Bastos*”. <https://www.periodicosunb.br>.

carlosdrummond.com.br/

CUNHA, Greice. “Modernismo Brasileiro”.

<https://www.youtube.com/watch?v=6Rcv6g-LE0s&t=418s>.

MONTEIRO FILHO, José Oleriano. “*Pensando arte, poesia e literatura pela ótica de Jean-Luc Nancy*”. *Anuário de Literatura*, ISSN:2175-7917, vol.15, n.1, 2010.

NATHIONAL GEOGRAPHIC, “*Hiroshima, o dia seguinte: documentário completo*”. https://www.youtube.com/watch?v=_0Lc4kmd6uM

SENA, Jorge de, “*Sobre o modernismo em Portugal e no Brasil*”. <https://www.jorgedesena.com.br>.

https://www.etapa.com.br/etaparesolve/etaparesolve/2017/Vunesp/2Fase_2Sem_286/correcao/linguagensecodigos/32.pdf

<https://jornalgggn.com.br/noticia/de-como-fernando-pessoa-chegou-ao-brasil-i-por-walnice-nogueira-galvao-0> .

<http://labordeleitura.blogspot.pt/2015/08/um-boi-ve-os-homens.html>

<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7573>.

<http://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/5079/2908>.

<http://valiteratura.blogspot.pt/2016/10/sonetinho-do-falso-fernando-pessoa.html>.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Les_demoiselles_d%27Avignon