

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**O HOMEM MODERNO NA POESIA DE ÁLVARO DE CAMPOS
E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

KLEYTON RICARDO WANDERLEY PEREIRA

RECIFE/2009

KLEYTON RICARDO WANDERLEY PEREIRA

**O HOMEM MODERNO NA POESIA DE ÁLVARO DE CAMPOS
E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE como requisito necessário à conclusão do Mestrado em Teoria da Literatura.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Literatura Comparada.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Lourival Holanda (UFPE)

CO-ORIENTADORA: Profa. Dra. Zuleide Duarte (UEPB)

RECIFE/2009

Pereira, Kleyton Ricardo Wanderley

O homem moderno na poesia de Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade / Kleyton Ricardo Wanderley Pereira. – Recife: O Autor, 2009.

113 folhas

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2009.

Inclui bibliografia.

1. Literatura comparada. 2. Pessoa, Fernando, 1888-1935 - Crítica e interpretação. 3. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987 - Crítica e interpretação. 4. Poesia moderna - Séc. XX. I.Título.

82.091 CDU (2.ed.)

809 CDD (22.ed.)

UFPE

CAC2009- 49

KLEYTON RICARDO WANDERLEY PEREIRA

**O Homem Moderno na Poesia de Álvaro de Campos e Carlos Drummond de
Andrade**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal de
Pernambuco como requisito para a obtenção do
Grau de Mestre em Teoria da Literatura.


BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Lourival Holanda
Orientador – LETRAS - UFPE



Prof.ª Dr.ª. Ermelinda Maria Ferreira de Araújo
LETRAS - UFPE



Prof.ª Dr.ª. Amara Cristina de Barros e Silva Botelho
LETRAS - FAFIRE

*Aos meus pais
Oscar Pereira (in memoriam)
e Oloita Pereira.*

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos nem sempre vêm em ordem de importância. Na vida, as pessoas e suas lembranças nos vêm e se vão como as leves ondas de um mar calmo. Compartilhar essa conquista é, talvez, a mais bela forma de agradecer por tudo.

Assim, começo agradecendo aos meus orientadores, Lourival Holanda e Zuleide Duarte. O primeiro pelas leituras poética e acadêmica deste trabalho e, tão importante quanto, pelo apoio amigo; o segundo, por ser presença ímpar no incansável labor desta pesquisa e por depositar em mim as confianças amiga e materna necessárias para que tudo isso fosse possível.

Agradeço à professora Piedade de Sá (*in memoriam*), cuja análise criteriosa ajudou a enriquecer este trabalho.

Agradeço ao professor Aderval Farias de Lima, mestre, amigo e pai, que me mostrou o valor de viver intensamente cada momento da vida.

Agradeço *ab imo corde* a Angelita, pela paciência, que tantas vezes me faltou, e por ser mais do que companheira; por ser cúmplice.

Agradeço às professoras Cristina Botelho, Liliane Jamir e Lúcia Ribeiro pelos primeiros passos literários nesta sisífica caminhada “na vida de minhas retinas tão fatigadas”.

Agradeço aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, aos funcionários Jozaías Ferreira e Diva Rego, e aos colegas de turma por, de alguma forma, contribuírem muito para a construção deste trabalho, mesmo sem se aperceberem disso.

RESUMO

Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade são vozes que traduzem o espírito de sua geração ao representar, através de sua poesia, a reflexividade crítica e a angústia próprias do espírito de sua época. Assim, a partir da leitura da poesia de Álvaro de Campos, compreendida entre os anos de 1914 e 1930, e da *trilogia* poético-política de Carlos Drummond de Andrade — *Sentimento do Mundo* (1940), *José* (1942) e *A Rosa do Povo* (1945) — procuramos comparar a visão que estes poetas têm sobre o homem moderno. Nesse sentido, buscamos não só refletir sobre a construção que ambos fazem do homem de seu tempo, revelando um sentimento comum à humanidade da época, mas também observar a maneira pela qual a leitura de seus poemas nos possibilita outros novos caminhos para a compreensão do homem moderno e seus aspectos socioculturais inscritos em sua radicação histórica. Para tanto, lançamos mão dos instrumentos metodológicos propostos pela Literatura Comparada, bem como da análise sociológica da Literatura proposta por Antonio Candido.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Literatura Luso-Brasileira; Modernidade; Álvaro de Campos; Carlos Drummond de Andrade.

ABSTRACT

Álvaro de Campos and Carlos Drummond de Andrade are voices who translate the spirit of their generation by representing, through their poetry, the critical reflexivity and the anguish of their *Zeitgeist*. Thus based on Campos' poetry, between the years 1914 and 1930, and Drummond's poetic-political trilogy — *Sentimento do Mundo* (1940), *José* (1942) and *A Rosa do Povo* (1945) — we intend to compare the vision these poets have on the modern man. This way, we search not only to reflect on the poetical construction both authors made on the man of their time, revealing a feeling common to mankind at that time, but also to observe how reading their poems will allow us to find other paths to understand the modern man and his social cultural aspects historically inscribed. In this study we make use of the methodological instruments of the Comparative Literature, as well as the sociological analyses of the Literature proposed by Antonio Candido.

KEYWORDS: Comparative Literature; Portuguese-Brazilian Literature; Modernity; Álvaro de Campos, Carlos Drummond de Andrade.

SUMÁRIO

Considerações iniciais	07
Capítulo 1	
1.1. Moderno, modernidade e modernismo	12
1.2. A lírica moderna	20
1.3. A lírica modernista	26
1.4. Influências das vanguardas européias na literatura	27
1.5. A experiência modernista em Portugal	31
1.6. A experiência modernista no Brasil	35
Capítulo 2	
2.1. O método comparativo da literatura	39
2.2. Literatura e sociedade	42
Capítulo 3	
3.1. O homem moderno em Álvaro de Campos	48
3.1.1. O engenheiro sensacionista	53
3.1.2. O engenheiro metafísico	64
3.2. O homem moderno em Carlos Drummond de Andrade	74
3.2.1. <i>Sentimento do Mundo</i> (1940)	78
3.2.2. <i>José</i> (1942)	83
3.2.3. <i>A Rosa do Povo</i> (1945)	87
3.3. Para uma poética comparatista do homem moderno	102
Pessoanamente, (in)conclusões	106
Referências	108

Considerações iniciais

Não chamamos essa seção de introdução uma vez que não há, verdadeiramente, introdução sobre o assunto aqui tratado, isto é, o tema o qual abordamos já foi explorado em vários trabalhos de diversas formas e a partir de abordagens distintas. Além disso, quem *fala*, parte sempre de algo, de algum lugar. Na Academia, não há falar sem *desde onde*. Por isso, nos reservamos o direito de usar considerações iniciais que, apesar de ainda remeter ao sentido etimológico do termo introdução, isto é, conduzir o leitor à abertura do texto a partir de um *início*, implica a demarcação reflexiva do que está por vir. Estas considerações se abrem, assim como as entendiam os antigos latinos, como um convite para o respeitoso e atento exame crítico da análise de parte da obra de dois poetas de língua portuguesa: Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade.

Falar em Fernando Pessoa, ortônimo ou qualquer personagem de sua legião heteronímica, “porto sempre por achar”, e em Carlos Drummond de Andrade é remontar a uma tradição de trabalhos acadêmicos a perder de vista. Missão impossível seria para o analista tratar com a devida atenção e esmero crítico de cada um desses trabalhos que se acumulam ao longo do tempo, aumentando, assim, a fortuna crítica de ambos os autores. Na composição desta dissertação, nos utilizamos daquelas análises consideradas fundamentais para o estudo do nosso corpus. Dentre todas elas, destacamos as Cleonice Berardinelli, Angel Crespo, Eduardo Lourenço, Leyla Perrone-Moisés, José Clécio Basílio Quesado e José Augusto Seabra, sobre a obra de Fernando Pessoa e seus heterônimos; e de Francisco Achcar, Antonio Candido, José Guilherme Merquior, Affonso Romano de Sant’Anna e Iumna Maria Simon, sobre Carlos Drummond de Andrade.

Por já existir uma vasta fortuna crítica sobre ambos, procuramos encontrar elementos que, a partir de uma visão dialética da literatura, aproximassem ambos os autores, revelando temas comuns, como estilo e ideologia, a ser analisados à luz de um método comparatista. Vimos como possível uma aproximação a partir do engajamento dos dois maiores poetas da língua portuguesa com as questões concernentes ao século XX e, a partir de então, configurar a representação do homem moderno, através de lírica, revelando um sentimento comum à humanidade do século XX. Dessa forma, determinamos como corpus de nosso trabalho a poesia do heterônimo Álvaro de Campos compreendida entre os anos de 1914 e 1930, e três livros da obra de Carlos Drummond de Andrade (*Sentimento do Mundo* –

1940; *José* – 1942; e *A Rosa do Povo* – 1945), considerados uma trilogia pela crítica, por demonstrar um forte caráter de engajamento sociopolítico e existencial.

Através de uma breve arqueologia do termo *moderno* em dois momentos fundamentais para sua compreensão, a saber, durante o Renascimento Cultural e as Revoluções Industriais, nos valem dos conceitos sociológicos de Fredric Jameson e Anthony Giddens para compor nosso panorama sócio-histórico. Com Raymond Williams, *O campo e a cidade: na história e na literatura* (2000), procuramos apresentar os elementos que levaram o homem a migrar para as cidades, demarcando-a, séculos depois, como espaço *sine qua non* de sua modernidade, o homem moderno é o homem urbano. A modernidade, segundo o conceito de Giddens (1999: 11), se refere a um “estilo, costume de vida” que surge na Europa a partir do século XVII, isto é, a partir da transição do sistema feudal de sociedade para o estabelecimento das primeiras grandes metrópoles, tendo seu apogeu durante os séculos XVIII e XIX com as transformações provocadas por grandes revoluções científicas e políticas, bem como pelo clima de pavor das iminentes guerras, que influenciaram o mundo inteiro.

A partir de um panorama dos diferentes marcos de vertebração histórico-social do espírito de modernidade tanto em Portugal quanto no Brasil, bem como das influências das vanguardas, historicamente com a chegada do século XX, buscamos nos movimentos modernistas português e brasileiro uma forma de compreender e situar histórica e esteticamente os poetas em análise. Segundo Gilberto Mendonça Telles, em seu livro *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro* (1987: 27), “as experiências literárias de Poe, Whitman, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé assinalam na poesia ocidental os pontos de ruptura estética e temática que, somados ou desenvolvidos, motivaram o aparecimento de vários grupos de vanguarda na poesia européia do início deste século”. As experiências modernistas nas artes buscavam o desvencilhamento dos velhos paradigmas estéticos que pautaram o passado da literatura e seguiram as tendências ordenadoras do futuro num verdadeiro laboratório de concepções artísticas.

Entre Portugal e Brasil, alguns anos separam os levantes dos movimentos modernistas¹. No contexto de seus modernismos, Fernando Pessoa, com sua complexidade heteronímica, principalmente através de Álvaro de Campos, heterônimo mais influenciado pelo espírito da modernidade e pelos movimentos das vanguardas, e Carlos Drummond de Andrade, que participou do movimento modernista brasileiro em Minas, são vozes críticas de

¹ O Modernismo em Portugal teve como marco a publicação da revista *Orpheu*, em 1915. No Brasil, por sua vez, com a *Semana de Arte Moderna* de 1922 se inicia o Movimento Modernista.

seu tempo por se valerem de uma visão de mundo e de homem inserida no contexto citadino do final do século XIX e início do XX, isto é, do mundo e do homem modernos.

No segundo capítulo, estão dispostos os suportes teóricos e metodológicos que nortearam a análise do nosso trabalho. À luz do método comparatista, buscamos temas comuns à poética de Álvaro de Campos e de Carlos Drummond de Andrade, que revelem, tanto em estilo quanto em ideologia, sua visão do homem moderno, mesmo quando revestidos simbolicamente de diferentes maneiras, segundo o espaço cultural e o momento histórico, ou seus sistemas de crenças e ideologias. Valemos-nos de tal método por acreditarmos que os estudos em literatura comparada promovem não só a relação entre duas literaturas de culturas distintas, ou até mesmo da mesma cultura, mas por também alargar sua própria dimensão ao colocar-se em relação de “cosmopolitismo literário” com outros saberes dos diversos campos das Ciências Humanas (Cf. CARVALHAL, 1991: 9-21); e, além disso, por saber que “comparar não é justapor ou sobrepor mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico) mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social)” (1991: 11). Nesse sentido, o recorte que fazemos do objeto levou-nos a escolher a análise sociológica da literatura proposta por Antonio Candido, pois, como instrumento crítico, ela nos permite observar texto e contexto de forma dialeticamente íntegra, a fim de comprovar o caráter sócio-ideológico, existencial e polifônico na poética dos autores escolhidos. Afinal, como diz o crítico (2000: 19), “a literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre”.

Após a confecção do panorama sócio-histórico e da metodologia utilizada, primeiro e segundo capítulos respectivamente, passamos ao estudo do *corpus* de nosso trabalho, composto pela obra poética de Álvaro de Campos e dos livros de Carlos Drummond de Andrade escolhidos para a análise — *Sentimento do Mundo* (1940), *José* (1942) e *A Rosa do Povo* (1945). Escolhemos este corpus por apresentar, fundamentalmente, uma forte participação sócio-existencial na poesia de ambos os autores, além de estar fortemente engajado nas questões políticas, sociais e existenciais do homem moderno. Além disso, seu diálogo com as inquietações sociais ganham plena historicidade, uma vez que se referem, por várias vezes, aos acontecimentos concretos de sua época — uma forma de discurso consonante com o do poeta norte-americano Walt Whitman, do qual também herdaram o verso livre e o discurso de exaltação do cotidiano. Aqui, durante a realização da leitura, cotejaremos os temas comuns e/ou os específicos tanto em Álvaro de Campos quanto em Carlos Drummond de Andrade. A partir da leitura e análise da poesia produzida pelo

heterônimo pessoano e pelo poeta mineiro em sua trilogia, percebemos que ambos traduzem a historicidade poética do ser-homem-moderno, compartilhando profundamente das angústias do homem de seu tempo². Dessa maneira, são poetas representantes da modernidade — respeitando-se, evidentemente, os diferentes marcos de vertebração do espírito moderno que viveram Portugal e Brasil — e vozes (algozes) de um sentimento tão comum a toda a humanidade, um sentimento universal, a saber, um “sentimento do mundo”.

Neste trabalho, procuramos comparar, a partir da análise sociológica da literatura proposta por Candido, como o heterônimo Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade compreendem, através do prisma de uma linguagem que possibilita a releitura do real empiricizante, sua visão do mundo e do homem moderno. Com “O homem moderno na poesia de Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade” queremos não só refletir sobre a construção que estes poetas fazem do homem de seu tempo, revelando um sentimento em comum à humanidade da época, como também, observar a maneira pela qual a leitura de seus poemas nos possibilita outros novos caminhos para a compreensão do homem moderno e seus aspectos socioculturais inscritos em sua radicação histórica.

² De acordo com Ezra Pound (1990: 77), “os artistas são as antenas da raça”, isto é, eles são capazes de perceber e se comover pelas coisas do mundo muito antes de qualquer outra pessoa.

The immediacy of poetry to conversation is not a matter on which we can lay down exact laws. Every revolution in poetry is apt to be, and sometimes to announce itself to be a return to common speech...

It would be a mistake, however, to assume that all poetry ought to be melodious, or that melody is more than one of the components of the music of words. Some poetry is meant to be sung; most poetry, in modern times, is meant to be spoken – and there are many other things to be spoken of besides the murmur of innumerable bees or the moan of doves in immemorial elms.

— T. S. Eliot, “The Music of Poetry” (1942)

Capítulo 1

1.1 MODERNO, MODERNIDADE E MODERNISMO

Moderno, Modernidade e Modernismo, bem como as Vanguardas das primeiras décadas do século XX, pela força de sua própria composição estética e figuração ideológicas, são termos que de imediato nos remetem à epocalidade situada durante o processo de transição entre os séculos XIX e XX. Quando os invocamos no nosso discurso, tentamos captar seu *Zeitgeist* designando o que neles há de contemporâneo, ou até mesmo quando nos referimos ao tempo passado para falar daquilo que em seu próprio espaço-tempo foi moderno. Afinal, falar deles significa postular e estabelecer uma data, um começo.

Com o termo Moderno, em uso desde o século V da era Cristã³, designamos aquilo que indica o tempo presente, o agora. Em uma de suas primeiras acepções, *modernus* aparece como a antítese de *antiquas*, o que, do ponto de vista cronológico, não representava nenhum outro valor hierárquico para o tempo presente a não ser o de demarcar a passagem histórica do tempo antes de Cristo (a.C.) e depois de Cristo (d.C.)⁴. Com o passar dos séculos, Moderno continuou a ser o termo para, através de uma noção de consciência historicizante do presente como momento de distinção e ruptura radical com o passado, designar aquilo que há de mais atual, preservando seu étimo latino em revelar “o tempo do agora”. Desde sua utilização no fim do século XIX e começo do século XX, nele foi construído o sentido de progresso, de avanço com relação ao passado e aproximação cada vez mais veloz ao tão almejado futuro da humanidade.

Se para as autoridades eclesiais do século V cristão e para outros tantos durante vários séculos o *modernus* era simplesmente uma forma de estabelecer parâmetros divisórios entre o antigo e o novo, segundo Fredric Jameson (2005: 27-8), em seu estudo sobre a ontologia do presente, “para o homem de letras ele significa uma fundamental linha divisória entre uma cultura, que doravante é clássica, e um presente cuja tarefa histórica está na

³ O termo foi usado pelo papa Gelásio I para distinguir os contemporâneos de seus predecessores (Cf. JAMESON, 2005: 27-30).

⁴ Com a criação do calendário cristão nas primeiras décadas do século VI, proposta pelo historiador grego Dionísio, os anos e acontecimentos que precediam o nascimento de Cristo eram contados de trás para frente. O mesmo calendário ganharia maior importância quando das reformas feitas séculos mais tarde pelo Papa Gregório, motivo pelo qual ele é conhecido como Gregoriano.

reinvenção dessa mesma cultura”. Assim, na gênese do desgosto humano sempre mais agudo perante aquilo que lhe é convencional, ao buscarmos conceituar o moderno através da lógica da historicidade, isto é, da consciência crítica da História como tal, alguns críticos, nos apontam o período de transição entre a Idade Média e a Renascença como a gênese desse jogo da “dialética da ruptura e do período” (2005: 36) onde se revela de maneira latente o que hoje se conhece como Idade Moderna.

Desde as últimas décadas da Idade Média, diversas mudanças sócioeconômicas vinham acontecendo nas sociedades ainda feudais da Europa — mudanças essas que se intensificariam com o romper efervescente do Renascimento e a época das navegações e conseqüente descobrimentos ultramarinos. O sistema feudal e sua estratificação em castas, a soberania da Igreja Católica e sua cultura, vinham sendo tomadas por uma classe média impulsionada pelo crescimento econômico pessoal baseado no intenso comércio que se formou ao redor dos feudos. A própria Igreja Católica, que dividia o poder lado a lado com a realeza, viria, anos mais tarde, enfrentar uma série de movimentos religiosos que culminariam na divisão da Igreja pela Reforma Protestante. O mercantilismo, termo criado pelo economista Adam Smith no século XVIII para designar as práticas político-econômicas desenvolvidas na Europa em transição entre a Idade Média e a Idade Moderna, levou os Impérios a promover sua prosperidade a partir da abertura de novos mercados. As conquistas ultramarinas, promovidas pelas grandes navegações, foram impulsionadas pela necessidade desses impérios em obter grandes quantidades de minérios preciosos e da expansão do próprio comércio⁵. Assim, com a ampliação do comércio com a Ásia e a diversificação dos produtos de consumo vendidos na Europa — especiarias e tecidos vindas do oriente —, muitos comerciantes acumularam enormes fortunas.

A partir da intensificação do comércio entre a Europa e o Oriente e, especialmente, entre os reinos europeus, “a oposição entre cidade e campo se aprofundaria cada vez mais até culminar na cisão imposta pelas regras da revolução industrial” (MENEZES, 1994: 13). O êxodo humano para as emergentes *urbes* enfraqueceu o poder dos senhores feudais, o que levou à formação dos Estados-Nação em toda a Europa e, conseqüentemente, à centralização absoluta dos poderes na figura do rei.

Assim, o período conhecido como Renascença se torna a época do surgimento de

⁵ A partir do século XV, o intercâmbio entre europeus e árabes se deu através dos portos do Mediterrâneo. Estes vendiam especiarias como cravo, canela, pimenta, noz-moscada — utilizados na culinária para tornar os alimentos mais saborosos —, sedas entre outros artigos àqueles que, por sua vez, revendiam em toda a Europa a um preço muito alto. Mais tarde, algumas regiões se lançam no Atlântico na busca por outras rotas mercantis e o “achamento” de novas regiões ricas em matérias de exploração — fossem elas minerais, animais ou, um pouco mais tarde, humanas.

grandes centros urbanos, bem como do fortalecimento do comércio pela burguesia e do sistema febril da vida pública. Na Itália, berço do Renascimento Cultural e de onde se difundiu para toda a Europa, observamos a formação e consolidação de importantes centros urbanos como Milão, Veneza, Florença e Roma, e que também são formados na Alemanha, França, Inglaterra, Portugal, Espanha e Países Baixos⁶. Os principais centros urbanos da Europa, além de mercantis, eram pólos da ciência e da cultura renascentista⁷. Os valores da vida urbana tornam-se os valores da burguesia emergente e trazem consigo uma moral vivida segundo os costumes citadinos, cada vez menos atrelados à moral medieval católica, e calcado segundo novos paradigmas filosóficos.

Assim, procurando romper com o passado medieval, o “*Cogito, ergo sum*” do ceticismo metodológico cartesiano, fruto do pensamento aristotélico e, por isso, contrário ao pensamento escolástico da Igreja, instaura uma das principais características do mundo Moderno: a reflexividade. O método cartesiano consistia na aplicação de alguns postulados (observação, análise, síntese e apresentação dos resultados) a fim de organizar o pensamento à luz da ciência. Essa consciência científica, portanto reflexiva, provocada pela vida moderna acaba por propiciar grandes mudanças nas antigas estruturas das Verdades medievais e que reverberam até os dias de hoje.

Nas artes, em especial na Literatura, observamos o surgimento de uma arte com “(...) a aparência de um mundo autêntico, independente, autônomo — e, em consequência disso, sua maior veracidade em comparação com a Idade Média” (HAUSER, 2005: 281-2). O Renascimento, em sua natureza artístico-ideológica, se baseia na reassimilação da Antiguidade clássica com propósitos sociais, isto é, contrariar a rejeição da Antiguidade clássica, considerada pagã, pelos primórdios da era cristã, em especial pela Idade Média. Assim, afastando-se de sua origem clássica,

⁶ Na Inglaterra o Renascimento coincide com a Era Elisabetana, era dourada de sua história sociocultural, com a expansão de seus domínios no ultramar, a estabilidade econômica e crescimento nas ciências e nas artes. Portugal, Espanha e os Países Baixos, por sua vez, tiveram intenso intercâmbio cultural e comercial entre os grandes impérios europeus, além de obterem grandes riquezas com as navegações fazendo crescer a burguesia comercial e enriquecendo a nobreza.

⁷ A Cultura Renascentista procurou romper com o pensamento platônico da idade média e suas estruturas arcaizantes, bem como com as verdades inquestionáveis da fé cristã ensinadas pela filosofia escolástica, e propunha a substituição desta pela “descoberta do mundo e do homem” a partir de uma visão naturalista de caráter científico, metódico e totalitário, onde o artista converte sua obra num verdadeiro “estudo da natureza” (Cf. HAUSER, 2005: 274).

o que era novo na arte da Renascença não era o naturalismo *per se*, mas tão somente o caráter científico, metódico e totalitário do naturalismo, e que o que significava um avanço em relação às concepções medievais não era a observação e análise da realidade, mas apenas a deliberação consciente e a consistência com que os critérios de realidade eram registrados e analisados [...] em suma, o fato verdadeiramente notável a respeito da Renascença não era o do artista ter-se tornado um observador da natureza, mas o de ter-se a obra de arte convertido num “estudo da natureza”. (2003: 274)

Nas obras renascentistas das fases do *Quattrocento* e *Cinquecento*, o elemento básico de sua concepção é a tendência para a uniformidade na busca de uma impressão total das cenas, isto é, a obra sempre parece ser um todo inteiro, perfeito, fundamentalmente simples e homogêneo — seja ela uma pintura, uma escultura, uma peça teatral ou uma obra literária (Cf. HAUSER, 2003: 279-282). É só observarmos por alguns instantes a composição harmoniosa das obras de artistas como Botticelli, Da Vinci, Michelangelo e Rafael.

Também observamos na Literatura, a partir da reflexividade crítica da época inspirada pelo conhecimento empírico das ciências, junto com o surgimento da imprensa de tipos móveis, a construção de uma arte que, retomando o passado convencional, busca a superação do teologismo medieval ao adotar, semelhante à Antiguidade Clássica, uma atitude antropocêntrica. Além disso, a própria linguagem literária (re)cria novos valores na tomada de consciência do passado literário como a (re/des)construção da própria linguagem literária. A *Divina Comédia* (séc. XIV), de Dante Alighieri, O *Decameron* (séc. XIV), de Boccaccio, e o *Canzoniere* (séc. XIV) de Petrarca, na poesia, bem como os romances *Gargântua e Pantagruel* (1534 e 1532, respectivamente), de François Rabelais, e o *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes, são importantes obras na literatura e possuem como caráter moderno não só a representação de temas da vida cotidiana da época, fugindo dos tradicionais temas sacros ou romances de cavalaria da época, mas também

pelo fato de fazerem adentrar, na estética do texto, a própria linguagem mutante desse cotidiano, operada em língua vulgar. Introduz-se, expressivamente, a fala popular no campo literário enquanto fruto da corrosão do latim dos letrados, transformado em dialetos. [...] A esfera da estética, ganhando autonomia frente à religião, incorpora a temática de seu tempo de modo a recriar seus parâmetros e seus valores, absorvendo as informações ao nível das estruturas e das formas artísticas. (MENEZES, 1994: 19-20)

Esses mesmos conceitos de recriação na esfera estética serão experimentados séculos mais tarde pelas vanguardas na Europa do século XX, além de outras experiências tanto estéticas quanto éticas, isto é, a Literatura comprometida com a realidade social.

O conceito de Moderno é plasmado de ideologias líquidas e talvez apenas caracterizado por aquilo que ele não é, ou seja, por um conceito negativo — tal qual uma Teologia Negativa —, por oposição ao passado que ele edipicamente busca, a qualquer custo, superar. O último momento da chamada Idade Moderna, e que também é objeto de nossa discussão primeva, tem mais proximidade espaço-temporal com os dias atuais. Por derivação sufixal, moderno legou-nos mais duas palavras distintas, mas que causam certa confusão quanto ao seu uso: modernidade e modernismo. O primeiro vem a ser um fenômeno próprio do século XIX que consiste num complexo ideológico das diversas sociedades ocidentais pós Revolução Industrial e que é composto por fatos culturais e sociais novos; o segundo, por sua vez, representa as manifestações culturais dessa sociedade industrializada, onde floresce uma noção de presente em conflito com a tradição do passado (Cf. MENEZES, 1994: 67). Falemos agora sobre a modernidade.

A Modernidade foi um momento de profundas transformações, tempo de “absoluta depuração”, nas palavras do poeta Carlos Drummond de Andrade. Em *As Conseqüências da Modernidade*, Anthony Giddens (1991: 11), diz que o termo “refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência”. Além disso, segundo o autor, é o momento que marca o desencalxe das estruturas sociopolítico-culturais, a quebra dos antigos paradigmas, o que desperta uma reflexividade constante na própria forma de realização, ou seja, a “produção de conhecimento sistemático sobre a vida social torna-se integrante da reprodução do sistema, deslocando a vida social da fixidez da tradição” (1991: 58-9).

As Revoluções Industriais dos séculos XVIII e XIX transformaram, paulatinamente, a atividade produtiva de artesanal para a produção em série. A busca pelo aperfeiçoamento das máquinas, o aumento na produção de produtos industrializados, a busca por novas matérias primas para o abastecimento das 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 o tempo e o espaço. Podemos dizer que este “é o período em que as esferas axiológicas da moral, da ciência e da arte, após terem se desvinculado da religião e do Renascimento, se desemcompatibilizam [sic!] também dos valores predominantes da

aristocracia e passam a se ligar diretamente às manifestações ideológicas do liberalismo” (MENEZES, 1994: 31). Nessa época, a crença no progresso e o entendimento da história como um processo evolutivo dão ao homem uma confiança em si mesmo e a certeza de que ele é um “agente consciente do seu presente e do seu futuro que anula a necessidade de recorrência a um período clássico para poder romper com o passado envelhecido”⁸ (1994: 33), isto é, ao contrário do Renascimento que se apoia no retorno à Antiguidade clássica, o homem moderno se apóia no futuro⁹ para combater o passado.

O tempo das estruturas arcaicas acabava por enfrentar as mudanças ditadas pela natureza intrínseca da modernidade que acontecia com uma rapidez frenética: carruagens se transformando em automóveis; barcos, em embarcações a vapor; industrialização da Europa e conseqüente substituição do modo de produção manufaturado pela produção em série; o liberalismo econômico; a consolidação do Capitalismo como modelo econômico; troca da mão-de-obra escrava pela assalariada, o que elevou à alta produtividade, à necessidade de novos mercados e à crescente velocidade de acumulação de capital; êxodo das famílias rurais para os grandes centros urbanos em busca de trabalho; formação das classes operárias; uma nova onda de expansão ultramarina impulsionada pela necessidade de aumentar o mercado consumidor e de obter matéria-prima para a manutenção de fábricas e alimentação da energia.

Diante desse quadro, um grande contingente populacional migrou das áreas rurais para os grandes centros urbanos em busca de trabalho nas fábricas. As cidades tornaram-se, então, grandes formigueiros. Para se ter uma idéia, por volta da metade do século XIX, a Inglaterra tinha mais pessoas vivendo em cidades do que no campo.

Em meados do século XIX, a população urbana da Inglaterra já excedia a rural — pela primeira vez na história da humanidade. Como marca divisória da passagem para um novo tipo de civilização, a data é da maior importância, no final do século XIX, a população urbana chegava a três quartos do total. [...] Na verdade, a população total estava aumentando de modo extraordinário. (WILLIAMS, 2000: 293)

Assim, atraindo cada vez mais as populações rurais para os grandes centros industrializados, as cidades não só se tornavam a cada momento o objeto físico das

⁸ Mais tarde, essa mesma confiança no avanço tecnológico no processo histórico como progresso levará o homem moderno a uma crise da razão.

⁹ Para a humanidade da época, a própria noção de futuro se confundia com o intenso progresso vivido pelo presente.

aglomerações de homens e coisas que vão e vêm e passam rosto após rosto, como também o espaço da organização crescente da vida pública capaz de sempre produzir alguma novidade para seus expectadores: um novo cenário com novos prédios, uma nova máquina, novos produtos, nova moda, um novo gosto.

A grandiosidade das cidades desperta a consciência de uma nova visão humana, um novo tipo de sociedade. O surgimento de uma nova civilização baseada não só no desenvolvimento da ciência e da produção material, mas também de novas formas de organização social. Além das aglomerações havia uma luta para criar novas formas de governo local; pelo direito do voto; pela educação; havia uma organização crescente das classes trabalhadoras com a criação de sindicatos.

Apesar de lugar das oportunidades, a cidade acabou causando em seus habitantes uma “sensação de paradoxo: na própria cidade grande, o lugar e o instrumento de consciência coletiva (...), é a ausência de sentimento comum, o excesso de subjetividade, que parece característico” (2000: 291). A cidade se apresenta como uma “uniformidade opressora e totalitária” (2000: 301) onde a experiência urbana da atomização social concretiza uma consciência moderna decisiva.

Dessa maneira, a chegada do mundo moderno causou grandes máculas e desencaixes no antigo sistema regimentar da vida na Europa. Com o advento das revoluções urbana e industrial, a complexidade e a velocidade de tudo passam a impor novas marcações no modo de ser da sociedade. Paulatinamente levada à radicalização, a modernidade — novo e inquietante universo de experiência do homem — causou profundas rachaduras histórico-sociais a partir do século XVIII, dentre elas, destaca Giddens (1991: 58): “a *dissolução do evolucionismo*; o *desaparecimento da teleologia histórica*; o reconhecimento da *reflexividade meticulosa, constitutiva*, junto com a *evaporação da posição privilegiada do Ocidente* — nos levam a um novo e inquietante universo de experiência”. Além disso, as precárias condições de trabalho no começo da industrialização moderna tinham “consequências degradantes, submetendo os seres humanos à disciplina de um labor maçante, repetitivo”, bem como “um potencial destrutivo de larga escala em relação ao meio ambiente” (GIDDENS, 1991: 17).

Em meio a esse novo ritmo, o dinamismo da modernidade encontra-se na superação tempo-espaço e de sua recombinação; no desencaixe dos sistemas sociais; na ordenação e reordenação reflexiva das relações sociais à luz das contínuas entradas de conhecimento afetando as ações de indivíduos e grupos.

A luta, a indiferença, a perda do objetivo, a perda de significado — elementos da experiência social oitocentista e de uma interpretação comum da nova visão do mundo proposto pela ciência — encontravam na Cidade uma moradia e um nome. Pois a cidade não é apenas, dentro dessa perspectiva, uma forma de vida moderna; é a concretização de uma consciência moderna decisiva. [...] A cidade era o que o homem havia feito sem Deus. (WILLIAMS, 2000: 323-4)

Entretanto, vale ressaltar que, apesar das mudanças ocorridas causarem impactos profundos nas estruturas socioculturais, ainda havia continuidades entre o tradicional e o moderno, não sendo ambos considerados um todo à parte. No dizer de Giddens (1991: 44), “A tradição é um modo de integrar a monitoração da ação com a organização tempo-espacial da comunidade”, ou seja, a tradição não é estática, pois tem de ser reinventada a cada geração, conforme esta assume a herança cultural dos precedentes. Assim, a modernidade passa a ser um fenômeno paradoxal: por um lado, uma vez que cria oportunidades bem maiores para os seres humanos gozarem de uma existência segura e gratificante; por outro, os mesmos são submetidos ao labor maçante, repetitivo do cotidiano cada vez mais tecnificado da modernidade.

Além disso, a característica definidora da ação humana neste momento é a reflexividade. Isso porque ela consiste no fato de que as práticas sociais são, a partir de então, constantemente examinadas e reformadas à luz de informações renovadas sobre suas próprias práticas, alterando, de maneira substancial, seu caráter. É a partir da motivação moderna da reflexão sobre a natureza da própria reflexão que todo elemento dado é (re)visado. No mundo moderno, a reflexividade é radicalizada para se aplicar a todos aspectos da vida humana. Existe um insaciável apetite pelo novo. Além da consciência crítica das mudanças “que focalizam o presente, separando-o do passado, as conquistas científico-tecnológicas abrem uma perspectiva de avanços contínuos que projetam a todo momento a figura do futuro” (MENEZES, 1994: 9-10).

Apesar dessa abundância de possibilidades, paradoxalmente a humanidade moderna se encontra em meio a uma grande ausência e vazío de valores. Esse movimento de constante ruptura e reflexão sobre o fazer-ser causou no homem de seu tempo um sentimento de inadequação aos sistemas oferecidos;

[...] los grandes descubrimientos en las ciencias físicas, que han cambiado nuestras imágenes del universo y nuestro lugar en él; la industrialización de la producción, que transforma el conocimiento científico en tecnología, crea nuevos entornos humanos y destruye los antiguos, acelera el ritmo general de la vida, genera nuevas formas de poder colectivo y de lucha de clases; [...] el crecimiento urbano, rápido y a menudo caótico [...] ¹⁰ (BERMAN, 1989: 2)

Esse sentimento de inadequação resultará numa verdadeira crise diante de um sistema feito apenas para se esquivar das dificuldades. Isso porque nele estão previamente todas as respostas a todas as questões possíveis. Acontece que o homem, em especial o nomeado homem moderno, escapa a toda e qualquer forma de clausura, de hermetismo existencial, no seu cotidiano. E na dialética do confronto com suas perguntas sem repostas, o indivíduo moderno, múltiplo e contraditório na errância de suas histórias, mergulha no desafio da busca de novos parâmetros que possam responder, mesmo que de forma efêmera e incompleta, as aporias de sua geração, vasta multidão de solitários.

1.2 A LÍRICA MODERNA

Ao falarmos em Lírica Moderna, procuramos defini-la como uma mudança na maneira como a relação entre poeta e linguagem da poesia e entre o leitor e o poema foi ricamente alargada. Isso porque a partir de uma tomada de consciência da própria linguagem como elemento de auto-referenciação, o poeta não escreve mais apenas para o deleite extático e agrado estético do leitor, assim como a decifração do poema não está mais na “correta tradução” do enigma, mas na sua recifração, ou seja, na possibilidade de criação de um espaço procriador de enigmas por onde o leitor passeia a sua fome de respostas. Nesse jogo da linguagem, ao *inteligentizar*¹¹ o verbo lírico, o poeta instaura-se como um operador de significados na plurissignificação labiríntica do próprio poema.

¹⁰ [...] As grandes descobertas no domínio das ciências físicas, que mudaram nossas imagens do universo e nosso lugar nele, a industrialização da produção, que transforma o conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o ritmo geral da vida, gera novas formas de poder coletivo e de lutas de classes; [...] o crescimento urbano, rápido e muitas vezes caótico [...].

¹¹ De acordo com Hugo Friedrich (Cf. 1991:16-8), ao *inteligentizar* sua criação, o poeta, como operador da língua, ressignifica antigos elementos da lírica, como a metáfora e a comparação; e, ao buscar desvencilhar-se do

A poesia moderna torna-se, então, aquela em que a busca pelo começo se explicita através da própria consciência de leitura compartilhada entre poeta, que retoma antigos elementos da lírica alargando seus significados, e leitor. Para o poeta moderno, “nesse sentido, começar o poema equivale a repensar a sua viabilidade através da armação de novos enigmas cuja solução o leitor há de procurar não somente na personalidade do poeta mas naquilo que — indício de um trajeto de leituras — aponta para a saturação dos usos da linguagem.” (BARBOSA, 2005: 14). No dizer de Barthes, a palavra poética é Enciclopédica, “um objeto inesperado, uma caixa de Pandora, de onde escapam todas as virtualidades da linguagem” (apud D’ONOFRIO, 2004: 12).

Segundo Hugo Friedrich (Cf. 1991: 16-20), em *Estrutura da Lírica Moderna*, a lírica moderna, afastando-se da *imitatio* renascentista, isto é, de tudo aquilo que é mera cópia do real objetivo e empírico, busca realizar a si própria, ser “uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos”. Essa “transubstanciação” da lírica clássica em moderna aconteceu, segundo o autor, da seguinte forma:

Até o início do século XIX, e, em parte, até depois, a poesia achava-se no âmbito de ressonância da sociedade, era esperada como um quadro idealizante de assuntos ou de situações costumeiras, como conforto salutar também na representação do demoníaco, em que a própria lírica, embora distinta como gênero de outros gêneros, não foi, de forma alguma, colocada acima deles. Em seguida, porém, a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; **derivou daí uma aguda ruptura com a tradição**; a originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que girava em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes; a lírica foi, de ora em diante, definida como o fenômeno mais puro e sublime da poesia que, por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia. Esta transformação espelha-se muito exatamente nas categorias com as quais poetas e críticos falam da lírica. (1991: 20, grifo nosso).

Essa “linguagem de um sofrimento que girava em torno de si mesmo”, como a caracteriza metaforicamente o crítico, procurava ao mesmo tempo aproximar o leitor de seu cotidiano e, tanto pela polissemia do verbo poético quanto pelo estranhamento de uma palavra grotescamente intrusiva, causar-lhe espanto visceral. Nesse sentido, o espaço por excelência da realização da lírica moderna acaba sendo a cidade. Isso porque, dominada pela ideologia *bourgeoisie*, ela era o tempo-espaço fecundo e contraditório no qual proliferavam a beleza neoclássica das fachadas monumentais e os esgotos de uma miséria que desintegrava as formas sociais. A cidade é “a única metáfora adequada, com a qual podem se expressar problemas relacionais” (HYDE, 1989: 279). A *multitud* baudelairiana é a representação moderna da despersonalização e desumanização de um paradoxal encontro na *solitud*. A cidade, em outras palavras, é pura angústia.

No bojo desse contexto, a poesia moderna acaba se tornando a tensão dissonante resultante da soma do místico, do intelecto, do complexo, do absurdo e do tênue que resulta, paradoxalmente, num misto de tradição e modernidade. Apesar desse misto entre passado e presente na poesia moderna, ela busca o contraste com a tradição e se caracteriza pela reflexividade e reinventividade na sua relação com o passado histórico-literário. No dizer de Giddens (1991: 44), a tradição

[...] é uma maneira de lidar com o tempo e o espaço, que insere qualquer atividade ou experiência particular dentro da continuidade do passado, presente e futuro, sendo estes por sua vez estruturados por práticas sociais recorrentes. A tradição não é inteiramente estática, porque ela tem que ser reinventada a cada nova geração conforme esta assume sua herança cultural dos precedentes. A tradição não só resiste à mudança como pertence a um contexto no qual há, separados, poucos marcadores temporais e espaciais em cujos termos a mudança pode ter alguma forma significativa.

Em seu estudo sobre a lírica moderna, Friedrich diz que o artista/poeta moderno “inteligentiza” sua criação como um artífice e operador da língua, experimentando/experienciando os elementos de seu trabalho e criando, assim, polifonia e incondicionalidade da subjetividade pura que não mais se pode decompor em isolados valores de sensibilidade. Isto é, a “reflexividade e crítica são sintomas e síndromes culturais [...] que apontam para uma nova concepção não só da poesia como do poema e do poeta, vinculados pelo mesmo processo intertextual de meditação e leitura” (BARBOSA, 2005: 17).

A lírica moderna é possível de ser caracterizada por suas “(...) angústias, confusões, degradações, trejeitos, domínio da exceção e do extraordinário, obscuridade, fantasia ardente, o escuro e o sombrio, dilaceração em opostos extremos, inclinação ao Nada” (FRIEDRICH, 1991: 21). Apesar da carga depreciativa que estas palavras carregam, não era essa a finalidade do fazer poético, nem nulificar a interpretação dos leitores, mas sim de desorientá-los, diluindo seus olhares na busca plural de fragmentos significativos, imagens deslocadas, estranhas, para que pudessem lançar outros olhares sobre o mesmo objeto. O motivo dessa caracterização extravagante da poesia nada tem de negativo; é antes uma determinação histórica de não querer estar, definitivamente, caracterizada e, assim, reduzida a um rótulo poético. Isso acontece porque o tempo-espço busca esquivar-se de uma realidade objetiva e, por isso, opressora. A fantasia — elemento fundamental da lírica moderna, junto com a reflexividade — torna-se absoluta e “(...) definitivamente libertada das cores sentimentais (...)” Para além dessa discussão, o poeta, outrora outorgado como poeta-gênio iluminado por uma força divina que o conduz e ilumina, perde sua auréola, tornando-se, agora,

o gênio que semeia equívocos esplêndidos; arrebatado pelo vôo de águia de sua idéia, ele constrói casas nas quais a razão não iria habitar, suas criações são livres combinações que ele ama como uma poesia; sua capacidade é muito mais um produzir do que um descobrir; portanto ‘verdadeiro e falso não são mais as características que distinguem o gênio’. (1991: 26)

O poeta moderno sabe e (re)conhece que o que há de instável no caráter de encantamento de seu texto, sempre dependente de sua condição labiríntica de enigma. Dessa maneira, a poesia moderna é uma esfinge que, ao revelar-se como resposta da sua própria pergunta, oculta-se; e o poeta, “leitor da história do seu texto, (...) instaura, mesmo que seja por virtude de um silêncio prolongado, o momento para a reflexão sobre a continuidade.” (BARBOSA, 2005: 14). Nesse sentido, a poesia moderna é um experimento que não pretende significar ou, verdadeiramente, significa algo: ela é a eterna vontade muda da palavra também poder dizer.

A poesia moderna quer causar estranheza através de meios anormais. Entretanto, a medida que a “anormalidade” de uma época torna-se norma de outra — quando a contradição transforma-se em constatação, familiaridade —, a poesia busca formas de contrariar sua própria condição transgressora. Sua incompreensibilidade se faz compreensível em sua

plurissignificação. Essa é uma das primeiras características de sua vontade estilística, ao sair da oficina de criação do poeta.

Para Friedrich, Baudelaire é o poeta da modernidade, porque sua lírica urbana e grotesca age sobre o leitor de forma que fascina e desconcerta, desorienta-o e causando nele uma (in)compreensibilidade dramaticamente agressiva, capaz de gerar um choque estranhamente visceral. O termo *modernité*, cunhado pelo artista francês em 1859, na tradição francesa é apenas estético, uma vez que, intimamente vinculada a um tempo e um espaço, buscava representar, nas palavras do próprio poeta, “a beleza passageira, fugaz, da vida presente”, um “eterno no transitório”.

Acreditando que só se consegue uma poesia adequada ao destino de sua época captando o único reduto onde a alma pode escapar à trivialidade do progresso, Baudelaire caracteriza a modernidade sob o aspecto negativo do “mundo das metrópoles sem plantas com sua fealdade, seu asfalto, sua iluminação artificial, suas gargantas de pedra, suas culpas e solidões no bulício dos homens (...) época da técnica que trabalha com o vapor e a eletricidade e a do progresso” (FRIEDRICH, 1991: 43). Apesar desse negativismo, o conceito de modernidade de Baudelaire “contém mistérios que guiam a poesia a novos caminhos. Baudelaire perscruta um mistério no lixo das metrópoles: sua lírica mostra-o como brilho fosforescente” (1991: 43). Além de Baudelaire, Friedrich elenca outros poetas que conduziram a poesia ao pórtico da modernidade: Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Apollinaire. Para o crítico, tais poetas inauguram a consciência de uma nova linguagem.

Por outro lado, ao elidir um cânone francófono em sua análise, o autor de *Estrutura da lírica moderna* não só conduz o leitor à constituição de uma nova norma literária a partir de uma nova tradição, como também exclui de seu livro importantes poetas de indubitável modernidade e influência e cujas características diferem profundamente daquelas elegidas por ele, bem como desvaloriza alguns nomes importantes para a formação da modernidade na literatura. Dentre eles podemos destacar alguns: Walt Whitman — poeta estadunidense cujo verso livre e a enumeração caótica, elementos recorrentes da poesia moderna, influenciaram boa parte dos modernos escritores europeus, e sobre quem pouco ou quase nada se fala na obra de Friedrich —, Emily Dickinson, Yeats, Rilke, Eliot, entre outros. Além disso, sua análise passa ao largo com relação às vanguardas européias, uma vez que, segundo Berardinelli (2007: 21), “o que está em jogo com as vanguardas é mais a situação social dos artistas modernos (...) com os grupos e os movimentos de vanguarda, a inovação estética se torna militante, transforma-se em manifesto, em propaganda, em ação organizada.

O conflito com o público se transforma numa tentativa de criar ou conquistar um novo público”.

Assim, podemos perceber claramente que os poetas esquecidos por Friedrich e as Vanguardas estão fora do seu esquema. Para Berardinelli (2007: 23), isso aconteceu por “não encontramos abstração ou cerebralismo, nem culto da premeditação intelectualista nem impulso da linguagem em direção a uma transcendência vazia ou fuga da palavra do horizonte concreto, do imediato, da experiência comum”, características próprias da poesia pura, a qual viria a ser chamada, dois decênios após a morte de Baudelaire, de Simbolismo.

Para além de uma poesia que buscava escapar das realidades sociais e se evadia no subjetivismo ilógico e na fantasia, a poesia moderna encontrou, ao criar um espaço marcadamente histórico, uma linguagem que questionava não só os limites da própria linguagem poética como instrumento de valor estético na sociedade, como também a condição individualizante e solitária do poeta de, através da poesia, buscar interpretar a voz social. No dizer de João Alexandre Barbosa (2005: 16):

A linguagem do poema que se erige sobre a consciência da historicidade do poeta e da poesia [...] é marcadamente crítica. Por isso as relações entre o poeta e a sociedade só podem, a meu ver, serem [sic] fisgadas pelo desvendamento de seus respectivos modos de vinculação aos dois tempos descritos: o das circunstâncias e o das interseções culturais.

Para o poeta moderno, a consciência histórica, sendo basicamente social e de classe, é também de cultura. Um novo exercício da poesia moderna é exigir do leitor uma postura dialética de “decifração” e “recifração” de um referente encontrável, e não apenas uma leitura incrustada no próprio poema. Não devemos, em contrapartida, pensar que este processo é único, ou definidor da poesia moderna; pensemos como um modo duplo do poeta existir: através de suas relações com a linguagem e com a sociedade que lhe subtraiu o elemento que o denominava oráculo, uma voz da própria divindade lírica, Calíope. Eis que no sistema-mundo da modernidade, o poeta se depara com o papel sisífico no contexto sociocultural em que ele é/está inserido.

1.3 A LÍRICA MODERNISTA

O que chamamos de Lírica Modernista é a resposta estética da Modernidade, entre os séculos XIX e XX, para caracterizar a volubilidade incrível de seu tempo. O Modernismo foi um movimento revolucionário que se aproveitou do momento cultural no ocidente de readaptação intelectual, insatisfação radical e crise dos paradigmas do passado artístico. Assim, “cortada da ‘fonte primordial’, a poesia moderna é permeada por uma sensação de desamparo” (SHEPPARD, 1989: 266). A poesia do início do século XX passa do exercício do intelecto e do espírito irrequieto, para o desconsolo com a perda das ilusões frustradas da reflexividade excessiva. Podemos, dessa maneira, ressaltar dois momentos importantes para o estudo do modernismo: o primeiro, inspirado nos movimentos de Vanguarda, provocava a participação estética e política do artista através da iconoclastia e irreverência; o segundo, amadurecido por superar os modismos e cacoetes do começo do século, inspirado por uma lírica marcadamente social.

O conceito de modernidade na lírica, ou seja, do Modernismo, parte da explosão dos movimentos de Vanguarda nas artes, em especial na literária. A Literatura do início do século passado legou-nos, como características próprias do espírito de sua época, o desvencilhamento dos antigos moldes literários; o estranhamento diante das (im/pluri)possibilidades de compreensão e interpretação da poesia e a complexidade que se exprime através de uma “tensão dissonante”, a saber, da relação entre o poeta, o poema e o leitor, isso porque as definições taxonômicas da linguagem não se sustentam por muito tempo, visto que a Literatura, como o próprio homem, escapa às imposições de seu tempo. Essa “tensão dissonante” nos conduz ao período da História conhecido como Modernidade, onde a própria Literatura oferece-nos caminhos para a compreensão dos aspectos de uma sociedade em determinada época, através da labiríntica, lúdica e, muitas vezes, desconstrucional linguagem poética. Segundo Candido (2002: 19), “a literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre”. Ainda segundo o autor, ela “(...) é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte” na qual o escritor constrói “um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra” (2002: 175). Apesar disso, a Literatura não é nem poderá ser o retrato fiel da sociedade, mas sim um reflexo esfumado, uma outra possibilidade de leitura do real — seja ele empírico ou onírico.

Berço das manifestações artístico-culturais modernas, a Europa foi o lugar da gênese dos novos paradigmas que, junto aos movimentos sociais, revolucionariam as artes a partir do final do século XIX. De acordo com Hauser (2003: 961), a arte moderna transformou-se em algo “feio” e anti-impressionista, onde a grande intenção era “escrever, pintar e compor com base no intelecto e não nas emoções” através de “um desejo de escapar a todo custo do complacente esteticismo sensual da época impressionista”.

Isso quer dizer que, para além do sentimentalismo exacerbado do Romantismo, as artes buscavam, antes de qualquer elemento, um rigor intelectual profundo. Para realizar algo inovador, seria necessário pensar e refletir sobre esse “o-que-fazer”. Além disso, a partir desse momento, a própria práxis passa a ser a pedra de toque da teorização artística.

Não demorou muito para tal concepção sair do epicentro cultural europeu — França, Alemanha e Inglaterra — e espalhar-se por toda a Europa como uma verdadeira febre. É neste mesmo contexto que surgem os grandes pensadores da modernidade: políticos, cientistas, filósofos e, principalmente, poeteóricos.¹²

1.4 INFLUÊNCIAS DAS VANGUARDAS EUROPÉIAS NA LITERATURA

Segundo Gilberto Mendonça Telles, em *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro* (1987: 27), “as experiências literárias de Poe, Whitman, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé assinalam na poesia ocidental os pontos de ruptura estética e temática que, somados ou desenvolvidos, motivaram o aparecimento de vários grupos de vanguarda na poesia européia do início deste século”. Assim, fruto das idéias de seu tempo, como também do desenvolvimento científico-filosófico, as experiências modernistas buscaram o desvencilhamento dos moldes que pautaram o passado da literatura e seguiram as inúmeras “tendências ordenadoras do futuro, que afinal predominaram, motivando uma pluralidade de investigações em todos os campos da arte e transformando os primeiros anos deste século no laboratório das mais avançadas concepções de arte e literatura”.

Nesse sentido, observamos que os movimentos modernistas legaram-nos,

¹² Utilizamos os termos poeta e teórico de forma aglutinada para designar um “tipo” de intelectual que surgiu no fim do século XIX, aproximadamente, e que une a captabilidade lírica (ou anti-lírica) da vida moderna e o rigor reflexivo dos grandes pensadores da poesia clássica e, em especial, da moderna.

pautados num ambiente urbano, além da ruptura com os modelos pré-estabelecidos pela tradição literária, um universo de espaço heterogêneo onde todas as épocas se concentram e convivem no presente, e onde a escolha por uma linguagem prosaica possibilita uma releitura do real empiricizante, como também nos oferece outros novos caminhos para a compreensão do homem moderno, seus aspectos sócio-culturais inscritos em sua radicação histórica.

Os movimentos de Vanguarda na Europa determinaram o fim do Simbolismo a partir dos experimentalismos que buscavam a renovação estética nas Ciências e, principalmente, nas Artes. Para tanto, era imprescindível a imediata ruptura com os paradigmas do passado artístico e do Realismo como um referencial mimético para as artes. Nesse sentido, as vanguardas são “um olho que se volta para o mundo e que se sente ao mesmo tempo observado pelo mundo” (FABRIS, 1994: 24). A explosão que já habitava convulsivamente o tempo presente eclode num turbilhão de *ismos* que marcarão o desenvolvimento de todas as artes do início do século XX. Liderada pelos seguintes movimentos, *Futurismo*, de Marinetti; o *Expressionismo* alemão, de Kasimir Edschimid; o *Cubismo* literário, de Apollinaire; e o *Dadaísmo*, de Tristan Tzara, as vanguardas européias buscaram em seus experimentos e descontentamentos (anti)estéticos, expressos em forma de manifestos, destruir as estruturas da sintaxe, a lógica racional do passado, e, alimentada pela euforia exagerada do progresso e avanço científico-tecnológico, exaltar a vida moderna, maquinífica, iluminada e veloz.

O manifesto Futurista de Marinetti, publicado em fevereiro de 1909 no *Le Figaro*, foi uma das correntes vanguardistas que mais influenciam os modernismos do mundo todo. Ao propor a morte das instituições do passado, o futurismo de Marinetti procura instaurar a ordem moderna do maquinário, o culto ao amor e ao perigo, à beleza da velocidade¹³, cantar

as grandes multidões movimentadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta; as marés multicoloridas e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; a vibração noturna dos arsenais e dos estaleiros e suas violentas luas elétricas; [...] os navios aventureiros farejando o horizonte; as locomotivas de grande peito, que escoucinnham os trilhos, como enormes cavalos de aço freados por longos trilhos, e o vôo deslizante dos aeroplanos, cuja hélice tem os estalos da bandeira e os aplausos da multidão entusiasta. (apud TELLES, 1987: 92)

¹³ O próprio Marinetti diz em seu Manifesto que “um automóvel de corrida com seu cofre adornado de grossos tubos como serpentes de fôlego explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que o *Vitória da Somotrácia*” (apud TELLES, 1987: 91).

O Expressionismo, vanguarda predominante nas artes plásticas, em especial na pintura, buscava caracterizar a arte sob o impacto da expressão da vida interior do artista. Ao contrário do Futurismo que se mostrava otimista diante do progresso, o Expressionismo está mais preocupado com o sofrimento humano, com a angústia que alimenta e corrói o mundo interior do artista. Na literatura, o movimento se pintava de uma sintaxe confusa, sob a égide do inconsciente, tal qual a vida interior que o poeta devia também expressar. Para o escritor expressionista,

As frases se encontram dobradas no ritmo de uma maneira diferente do comum. Elas obedecem à mesma intenção, ao mesmo fluxo do espírito que somente revela o essencial. Melódica e encurvamento reinam sobre elas. Mas não para um fim em si mesmas. As frases, penduradas numa grande cadeia, servem ao espírito que as formas (apud TELLES, 1987: 112).

Essa preocupação metafísico-religiosa com a arte, bem como outros aspectos estéticos do movimento, antecipa elementos do que virá a ser, anos mais tarde, o Surrealismo. Na América Latina, o Expressionismo coincidiu com os movimentos revolucionários do século XX e, por isso, ganhou ares de protesto político, tendo como principais representantes os pintores muralistas mexicanos, dentre eles, o mais conhecido, Diego Rivera, casado com a também pintora mexicana Frida Kahlo.

No Cubismo, por sua vez, o artista deveria aproximar ao máximo as várias manifestações artísticas das diversas vanguardas a fim de, na construção do texto literário, ressaltar a importância dos espaços em branco, da impressão tipográfica. Assim, a arte cubista buscava: a) “destruição” dos exotismos, da cópia, do adjetivo, da pontuação, do verso e da estrofe, enfim, do tédio; e b) a “construção” das palavras em liberdade, da descrição onomatopéica, poliglotismo, antigaça, estremecimentos diretos em grandes espetáculos livres circos music-halls, entre outros¹⁴.

Um dos movimentos que mais influenciaram a arte moderna foi o Dadaísmo, cujo principal divulgador foi o romeno Tristan Tzara. Para ele, a palavra *dadá* significa nada. Segundo Telles (1987: 131-2), “O dadaísmo foi o mais radical movimento intelectual dos últimos tempos”, pois nele “não havia passado, nem futuro: o que havia era a guerra, o nada; e

¹⁴ Para melhor compreender a estética Cubista na Literatura, ver o Manifesto-Síntese da “A Antitradição Futurista”, páginas 118-9, em *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, de Gilberto Mendonça Telles (Ver Referências).

a única coisa que restava ao artista era produzir uma antiarte, uma antiliteratura”.

O artista dadaísta procurou se opor a qualquer tipo de equilíbrio estético ou homogeneidade de sentimentos, a partir da desordem, do improvisado, como podemos observar no poema-manifesto em que Tzara fornece dados para se fazer um poema dadaísta:

Pegue um jornal.
 Pegue a tesoura.
 Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema.
 Recorte o artigo.
 Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e
 [meta-as num saco.
 Agite suavemente.
 Tire em seguida cada pedaço um após o outro.
 Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.
 O poema se parecerá com você.
 E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa,
 [ainda que incompreendido do público. (apud TELLES, 1987: 132)

Todos esses movimentos, um verdadeiro “laboratório cultural, cujo caráter de experimentação altera por completo o panorama das artes até nossos dias” (SCHWARTZ, 1983: 1), influenciaram, impregnaram as produções artísticas tanto de Portugal quanto do Brasil, nos primeiros anos dos seus respectivos modernismos, na subversão dos paradigmas anteriores, conduzindo, em suas primeiras décadas, a uma carnavalização da literatura.

Embora a publicação do primeiro manifesto futurista tenha se dado no mesmo ano em jornais de Portugal e do Brasil¹⁵, alguns anos separam os levantes dos movimentos modernistas¹⁶ nesses países, como veremos mais adiante ao tratarmos das peculiaridades dos movimentos e da distinção histórica. Acontece que, no contexto de seus modernismos¹⁷, Fernando Pessoa, na voz lírica de Álvaro de Campos, e Carlos Drummond de Andrade

¹⁵ O texto foi publicado, em tradução de Luis Francisco Bicudo, tanto em Portugal quanto no Brasil, 1909, em 5 de agosto, no *Diário dos Açores*, em Ponta Delgada, no primeiro; e no segundo, em junho e dezembro, em jornais de Natal e da Bahia, respectivamente. (Cf. TELLES, 1987: 219)

¹⁶ O Modernismo em Portugal teve como marco a publicação da revista *Orpheu*, em 1915. No Brasil, por sua vez, com a Semana de Arte Moderna de 1922 se inicia o Movimento Modernista.

¹⁷ Enquanto Fernando Pessoa participa do primeiro marco histórico do Modernismo Português com o grupo *Orpheu*, movimento este que se estende de 1915, ano da publicação da revista *Orpheu*, a 1927, ano que consolidou a fundação do grupo da revista *Presença*, liderado pelos escritores José Régio e João Gaspar Simões; no Brasil, Carlos Drummond de Andrade, apesar da tímida participação na paulistana *Revista de Antropofagia* com o polêmico poema “No meio do caminho”, foi um dos responsáveis pela renovação do modernismo brasileiro através de uma poesia que, abandonando o prosaísmo libertino da poesia antropofágica e o poema-piada, encontra-se no amálgama da experiência do homem da *polis* e, durante a década de quarenta, experimenta o sabor da conspiração engajada da poesia-política, isto é, de uma poesia que, através da consciência de si como arte da palavra, se preocupa em descarnar-se no sentimento mais profundo da experiência humana: com-viver.

surgem como vozes de seu tempo: o primeiro, com sua complexidade heteronímica, através de seu eu-ficcional Álvaro de Campos, heterônimo mais influenciado pelo espírito da modernidade e pelos movimentos das vanguardas, em Portugal; e o segundo, por sua vez, que participou do movimento modernista brasileiro e alcançou uma consciência da linguagem poética elevando-o ao posto de um dos maiores escritores da língua portuguesa, assim como o foram Luiz de Camões e Fernando Pessoa em Portugal, e Machado de Assis e Manuel Bandeira, no Brasil.

Assim, veremos nos capítulos a seguir que a partir da leitura da poesia produzida tanto pelo heterônimo pessoano quanto pelo tímido poeta mineiro, em sua trilogia¹⁸ *Sentimento do Mundo* (1940), *José* (1942) e *A Rosa do Povo* (1945), ambos traduzem a historicidade poética do homem-moderno, compartilhando profundamente das angústias do homem de seu tempo. Nas palavras inflamadas do poeta e crítico estadunidense Ezra Pound (1990: 77), “os artistas são as antenas da raça”, isto é, eles são capazes de perceber e se comover pelas coisas do mundo muito antes de qualquer outra pessoa. Dessa maneira, ambos são poetas representantes da sua modernidade — respeitando-se, evidentemente, os diferentes marcos de vertebração do espírito moderno que viveram Portugal e Brasil — e vozes (algozes) de um sentimento tão comum a toda a humanidade, um sentimento universal, a saber, um “sentimento do mundo”.

1.4.1 A experiência modernista em Portugal

Segundo Arnaldo Saraiva (Cf. 1999), os primeiros anos de experiência literária moderna em Portugal são considerados artisticamente como os mais ricos. Isso porque a produção lusitana não somente mudou o perfil de sua literatura no último século, como também de todo o conjunto, uma vez que é durante essa época que se erige um poeta que, segundo o autor, ombreia com Camões.

Apesar de encontrar-se no continente europeu, Portugal foi um dos países que entrou mais tardiamente no modernismo de maneira geral. Seu início simbólico foi 1909, ano do aparecimento do Futurismo, que chegaria, por conseguinte a Portugal e, por intermédio desse, ao Brasil. A partir de então, os movimentos de vanguarda vão fascinando os jovens

¹⁸ Drummond nunca pensou em fazer uma trilogia com a temática voltada para o social, o político e o existencial. O termo é utilizado pelos seus críticos para designar a forte influência do pensamento de crítica social e política em sua obra poética.

escritores portugueses que, enamorados das novas tendências artísticas, surge uma quantidade expressiva de novos jovens escritores com força para iniciar um novo movimento, um movimento de ruptura com as tendências passadistas. Além disso, pairava um espírito de renovação literária em Portugal semelhante ao que ocorrera algumas décadas antes, em 1870, com a Questão Coimbrã, onde jovens literatos provocam uma profunda revolução cultural ao propor repensar não só a literatura como toda a cultura portuguesa desde suas origens, bem como a “transformação na ideologia política e na estrutura social portuguesas” (MACHADO, 1986: 14). Dessa maneira, a partir das primeiras décadas do século XX, a nova geração revolucionária portuguesa foi um “abalo sísmico de uma tal intensidade e fulgor” (LISBOA, 1984: 15) provocado por uma juventude que, em reação ao tédio cultural, cultivou os germens de uma nova razão literária com seu laboratório de fazeres estéticos.

O início da aventura modernista em Portugal se dá em torno da revista *Orpheu*, lançada em março de 1915. Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada-Negreiros, dentre outras personagens do modernismo português, já haviam publicado alguns textos-manifestos propagando o ideário de uma completa revolução artístico-social. Dentre os inúmeros textos que constituíram o discurso das vanguardas portuguesas — com uma linguagem caracterizada não só pelo seu caráter inovador e marginal, mas também pelo conteúdo subversivo e político que rompe com as estruturas vigentes —, destacamos alguns dos mais importantes.

O “Ultimatum”, publicado em 1917 em *Portugal Futurista*, sob o heterônimo Álvaro de Campos, que não chegou a circular devido a sua apreensão pela polícia portuguesa, a partir de uma denúncia, é um texto que critica profundamente as arcaicas instituições da civilização ocidental com todo seu passadismo e proclama a “sede de que se crie” a “fome de Futuro”:

Proclamo, para o futuro próximo, a criação científica dos Super-homens!
Proclamo a vinda de uma Humanidade matemática e perfeita!
Proclamo a sua Vinda em altos gritos!
Proclamo a sua Obra em altos gritos!
Proclamo-A, sem mais nada, em altos gritos! (apud TELLES, 1987: 262)

O título também remete ao episódio do *Ultimatum* de 1980, imposto a Portugal pela Inglaterra, e mostra, de maneira satírica, um movimento de despertar as consciências para a construção da modernidade lusitana. Outros manifestos também farão menção ao

mesmo fato. Além do “Ultimatum”, de Campos, merecem destaque “Manucure”, de Mário de Sá-Carneiro, publicado no segundo número da revista *Orpheu*, poema em que o poeta exercita os princípios de “*desorganização, de desarrumação, de transgressão, de liberdade, de desrespeito das ‘gramáticas’, das ‘coerências’, das ‘lógicas’*” (MARTINHO, 1991: 34), um desvario incontrolável da beleza múltipla do novo; e os textos de Almada-Negreiros: “Manifesto Anti-Dantas”, que seria publicado no número três da mesma revista, e que era uma investida contra o tradicionalismo de Júlio Dantas; e o “Ultimatum Futurista às gerações portuguesas do século XX”, espécie de manifesto lido pelo autor em Lisboa, em 1917, durante uma de suas apresentações no teatro República.

Apesar do curto período de vida, a revista *Orpheu* foi o lugar de convergência da jovem intelectualidade portuguesa das primeiras décadas do século XX. Impulsionada pelo Futurismo de Marinetti e pelos demais movimentos de vanguarda, a geração de *Orpheu*, como ficou conhecida, apresenta as novas tendências estéticas da nova poesia portuguesa. Os dois primeiros números da revista, de pretensa periodicidade trimestral, contam com a contribuição de escritores luso-brasileiros, além dos já citados. No entanto, mesmo contando com vários contribuintes e incentivadores, o grupo não consegue alcançar a terceira publicação, ficando esta no prelo por falta de financiamento. Mário de Sá-Carneiro, mantenedor e um dos principais participantes da revista, comete suicídio, em 1916, agravando a situação do grupo que acaba por se desagregar com a morte de mais dois de seus componentes, em 1918, e o afastamento de vários outros. Depois da “morte” da geração de *Orpheu*, houve algumas tentativas de reviver o projeto: Almada-Negreiros dirige *Portugal Futurista*, em 1917; outras revistas, tais quais *Contemporânea* (1922), coordenada por José Pacheco, e que contava com a colaboração do próprio Fernando Pessoa, e *Presença* (1927), que contava com a participação de escritores que viriam a ser famosos como José Régio, Miguel Torga, Adolfo Casais Monteiro e João Gaspar Simões, tiveram grande influência da revista gênese do movimento modernista em Portugal.

A partir de então, a história do modernismo português acaba por confundir-se com a história do próprio Fernando Pessoa, grande nome de sua geração, mas que escolheu viver no anonimato. Isso porque o poeta decidiu, ao trabalhar como redator de cartas comerciais, reduzindo-se ao trânsito da penumbra “entre a irreabilidade de sua vida cotidiana e a realidade de suas ficções” (PAZ, 2006: 201), viver intensamente sua produção literária de forma que nenhum evento exterior interrompesse o grande projeto literário ao qual ele estava predestinado. Através das palavras de Octavio Paz, podemos pensar da seguinte forma: “Os poetas não têm biografia. Sua obra é sua biografia” (2006: 201).

A intensa produção poética era permeada pela criação heteronímica do poeta, já desde a época da revista *Orpheu* — é só lembrarmos que nela o heterônimo Álvaro de Campos faz diversas publicações. A criação de máscaras ficcionais, outros que o habitam, dá a Pessoa a possibilidade de multiplicar-se vários, de ser e sentir tudo de todas as formas. A origem e chave da compreensão heteronímica está “en la fragmentación del yo y en la incapacidad de la consciencia para reintegrarlo. Los heterónimos no serían otra cosa que el conjunto de representaciones [...] de esa personalidad escindida y neurótica del poeta y que como tal se expresa parceladamente¹⁹” (MARTÍN LAGO, 2000: 62). Assim, vemos a criação de personagens como um mosaico de seu *eu* buscando a impossível reconstrução de si no(s) diverso(s) do(s) outro(s).

Em 1934, ao insistente convite de António Ferro, seu amigo e nomeado pelo próprio Salazar para chefiar o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), Fernando Pessoa resolve participar do concurso literário promovido por este órgão. Em sua obra, não apenas *Mensagem* — único livro que pode ser considerado “terminado” pelo próprio autor, uma vez que, contrário a todos os seus outros projetos, foi a única obra que ele compôs, terminou, reviu, corrigiu e publicou — figura sempre o descontentamento com a situação da pátria portuguesa naquele momento, e a necessidade da vinda de um supra-Camões, o qual enalteceria os grandes feitos portugueses e, assim, contagiaria uma nação inteira no retorno aos tempos áureos.

É interessante observarmos o que próprio autor, aborrecido com o prêmio, tenha falado em carta ao amigo Adolfo Casais Monteiro sobre sua obra. “Concordo absolutamente consigo que não foi feliz a estréia, que de mim mesmo fiz, com um livro de natureza da *Mensagem*” (apud MOISÉS, 2000: 43). Logo em seguida, na mesma carta, em contradição com seu sentimento de derrota pela segunda colocação, Pessoa explica o porquê da publicação. “Sou, de fato, um nacionalista místico, um sebastianista racional. Mas sou, à parte isso, e até em contradição com isso, muitas outras coisas” (apud MOISÉS, 2000: 43).

Em 30 de novembro de 1935, morre aos 47 anos, no Hospital de São Luís dos Franceses, em Lisboa, devido a uma cólica hepática provocada pelo excesso de álcool durante toda sua vida. Deixa num último bilhete escrito em inglês bastante formal a seguinte nota: “*I know not what tomorrow will bring*”, ou seja, “Eu não sei o que o amanhã trará”.

¹⁹ “na fragmentação do eu e na incapacidade da consciência para reintegrá-lo. Os heterônimos não seriam outra coisa que o conjunto de representações [...] dessa personalidade cindida e neurótica do poeta e que, como tal, se expressa parceladamente”.

1.4.2 A experiência modernista no Brasil

Para conhecermos melhor o movimento modernista brasileiro, é preciso observar o que diz Francisco Iglésias (2002: 13). Para ele este foi o maior movimento que já se verificou no país no sentido de balançar as concepções da realidade literária nacional, de maneira crítica, reflexiva, a fim de “substituir o falso e o superado pelo autêntico e atual.” No caso do Brasil, boa parte de seus protagonistas aproveitaram a agradável posição social para receber uma educação de melhor qualidade e buscaram na Europa formar o futuro do país. Foi assim que boa parte dos movimento vanguardistas europeus ficaram conhecidos no Brasil.

Anita Malfatti, em viagem à Europa, entra em contato com as pinturas de Pissaro, Monet, Sisley, Picasso, Gauguin e Van Gogh e, já de volta ao Brasil, em 1914, expõe seus quadros, prestando conta do seu aproveitamento nas escolas de arte do velho continente. Claramente influenciados pelo impressionismo alemão, seus quadros recebem uma simples nota assinada pelo crítico de pintura do jornal “O Estado de São Paulo”, Nestor Rangel Pestana, amigo da pintora e da família. Em 1917, após um segundo período de aprendizado, a pintora expõe mais uma vez. No entanto, a crítica paulista apenas se limita a dar notícias, sem emitir opinião própria, o que veio a servir de mote para que Monteiro Lobato publicasse um artigo intitulado “Paranóia ou mistificação?”. A crítica desfavorável à exposição acabara por taxar as pinturas como “arte caricatural”, “narcisista”, irritante, devido à influência das vanguardas. Essa querela culminaria, anos mais tarde, na Semana de Arte Moderna – SAM.

De volta da viagem que fez na Europa em 1912, Oswald de Andrade, um dos grandes nomes da SAM, e agitador cultural de temperamento extrovertido e provocador, torna-se o oficial importador do Futurismo marinettiano²⁰. A partir de então, o termo *futurista* começa a cair nas graças (e desgraças) nos jornais brasileiros, por definitivo.

Para Candido (2006: 125), a SAM de 1922 “foi realmente o catalisador da nova literatura, coordenando, graças ao seu dinamismo e à ousadia de alguns protagonistas, as tendências mais vivas e capazes de renovação, na poesia, no ensaio, na música, nas artes plásticas”. No Teatro Municipal de São Paulo, foram reunidas as tendências mais modernas na poesia, na pintura, na música, nas artes em geral. O evento marcou por representar uma renovação na linguagem artística e inseriu historicamente o Brasil na era moderna. Nesse sentido, o Modernismo brasileiro buscou romper com as estéticas que refletiam o idealismo literário da burguesia européia para estabelecer uma nova expressão que, mesmo inserida na

²⁰ Vale a pena lembrarmos que o texto já havia sido publicado no Brasil, em jornais potiguar e bahiano, desde o ano de 1909, numa tradução do português Luis Francisco Bicudo. (Cf. TELLES, 1987: 219)

herança cultural do ocidente, exprimisse sua própria sociedade através de um tom pitoresco nacional. Foi um movimento de construção e destruição.

A força do Modernismo reside na largueza com que se propôs encarar a nova situação, facilitando o desenvolvimento até então embrionário da sociologia, da história social, da etnografia, do folclore, da teoria educacional, da teoria política. Não é preciso lembrar a sincronia dos acontecimentos literários, políticos, educacionais, artísticos, para sugerir o poderoso impacto que os anos de 1920-1935 representam na sociedade e na ideologia do passado. (2006: 141)

É necessário ressaltarmos que, diferente das vanguardas européias, “o olhar modernista brasileiro se construiu a partir de uma entidade híbrida, miscigenada, que concilia e mistura elementos diversos, na impossibilidade de tomar partido por um ou outro vetor” (FABRIS, 1994: 15), isto é, seus limites residem na questão da própria brasilidade. Oswald de Andrade incorporava a si a ingenuidade paródica do cotidiano urbano; Mário de Andrade, a paulicéia desvairada em cada gota de sangue de sua antropofagia macunaímica; Manuel Bandeira, as cinzas do seu carnaval, e as ruas da infância. Enfim, os elementos que vieram a ressaltar não só as diferenças entre as importações vanguardistas e os produtos tipicamente nacionais, como também incitou, mais uma vez, a discussão sobre a identidade brasileira.

Foi após os acontecimentos da SAM que novas formas de propagação estética tomaram conta das discussões intelectuais. Os jornais e, principalmente, as revistas desempenharam um papel fundamental como meio de comunicação entre os escritores e o público leitor, assim como também o fora no modernismo português com as revistas *Atlântida* e *Orpheu*. Foram elas que divulgaram os ideais dos movimentos que ecoaram da SAM, dentre os principais: o Pau-Brasil, o Verde-Amarelo e o Antropófago. As revistas que mais se destacaram foram a *Klaxon*, e a revista de *Antropofagia*.

Com a ascensão dos movimentos sociais, as grandes revoluções e guerras, a literatura produzida por esta primeira fase do modernismo brasileiro, vai dar lugar a uma outra mais voltada para a problemática social, as lutas de classe, influência do ideário comunista que se instalara no país em 1922, com a fundação clandestina do Partido. Diversos escritores dessa época estavam engajados com a causa comunista:

Entre 1930 e 1945, *grosso modo*, o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a *ficção regionalista*, o *ensaísmo social* e o *aprofundamento da lírica moderna* no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do *eu* à sociedade e à natureza [...]. Para a poesia, a fase de 30/50 foi universalizante, metafísica, hermética, ecoando as principais vozes da ‘poesia pura’ européia de entre-guerras: Lorca, Rilke, Valéry, Eliot, Ungaretti, Machado, Pessoa... (BOSI, 2001: 386).

Os caminhos da literatura nacional acabaram por se engajar na luta política e crítica social do país. Por exemplo, a geração dos romances de 30, com Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, Jorge Amado e outros escritores, utilizava suas obras como forma de denúncia das mazelas sociais que assolavam a nação: as crises cafeeiras, o declínio do Nordeste, as fendas nas estruturas locais, “condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos”, enfim, um “plano da narração-documento que então prevaleceria” (2001: 389).

A poesia das décadas de 30 e 40 tinha a linguagem como cerne das preocupações. Ao mesmo tempo, buscavam mediar o discurso estético aos demais atos humanos, isto é, ética, política, sociedade, religião etc., como resultado de uma cultura plural. Assim, herdeiros maduros do Modernismo, os duas correntes surgiram no cenário brasileiro: uma neo-simbolista, voltada para uma vertente mais intimista, liderada pelo grupo de “Festa”; outra voltada para uma poesia que é, ao mesmo tempo, reflexo do mundo e reflexão crítica sobre esse mundo. Nesse último está inserido Carlos Drummond de Andrade.

Sua poesia é marcada, nos primeiros anos, pelo desajuste do poeta diante do mundo que o circunda. O *gauche*, criação ficcional drummondiana, representa a visão de quem se põe à margem para observar criticamente os acontecimentos ao seu redor. Uma outra parte de sua obra é marcada pelo engajamento social. Desta época fazem parte os livros *Sentimento do Mundo* (1940), *José* (1942) e *A Rosa do Povo* (1945). Além da preocupação social, esses livros são o reflexo do amadurecimento do poeta diante do mistério da palavra poética, como veremos nas análises no capítulo três deste trabalho.

Diante de determinada obra literária, o historiador encontra amplo programa a cumprir. Estudará sucessivamente as *origens* da obra, seja na carreira do próprio autor, seja fora dele: seus antecedentes, suas fontes, as influências que o ajudaram a nascer etc; sua *gênese*, isto é, as etapas sucessivas de sua formação, desde a primeira concepção, às vezes, longínqua, até o momento de sua publicação; seu *conteúdo*: fatos, idéias, sentimentos etc.; sua *arte*: composição, estilo, versificação; sua *fortuna*: sucesso junto ao público, recepção da crítica, reedições, influências, às vezes tardia.

— Paul Van Tieghem, “Crítica literária, história literária, literatura comparada” (1931)

Capítulo 2

2.1. O MÉTODO COMPARATIVO DA LITERATURA

O comparativismo literário não é uma prática recente. Estudos a fim de encontrar em diversos autores suas influências literárias já eram realizados durante o século XVIII. Goethe, por exemplo, cunhou o termo *Weltliteratur*, Literatura Universal, para designar uma teoria que visa a se apoderar de todas as literaturas para ser mediadora, mas que, ao final, na prática identificava-se apenas com a tradição literária europeia. No entanto, ao contrário das visões eurocêntricas do século XVIII, atualmente a literatura comparada “leva à visão e a uma revalorização de factos e de fenómenos que se supunham definitivamente conhecidos, mas que a dimensão estrangeira, no sentido mais amplo possível do termo, permite redescobrir, revalorizar” (MACHADO & PAGEAUX, s/d: 196).

Com a gradativa ruptura dos paradigmas que ditavam as normas de conhecimento e os campos de investigação literária, o conceito de literatura comparada vai ultrapassando a mera comparação literária. Se voltarmos para as primeiras décadas do século XX, podemos perceber que em seu livro *A Literatura Comparada* (1931), Paul Van Tieghem, um dos iniciadores da escola francesa do comparativismo, preconizava a ampliação dos domínios comparatistas para “províncias novas”, isto é, o diálogo com as diversas ciências que perfazem as ciências humanas que não apenas a literária (Cf. CARVALHAL, 1991: 9-21). Com efeito, ao se falar em literatura comparada, no dizer de Carvalhal (1994:11),

[...] quer-se integrar componentes teóricos, como formas específicas de observação e de reflexão, a um campo particular de investigação, a literatura comparada, em suas várias formulações. Quer-se, ainda, dar-lhe um estatuto que a eleve à categoria de disciplina reflexiva paralelamente a sua natureza prática. Trata-se, em suma, de ‘emprestar’ das(s) teoria(s) literária(s) conceitos operacionais que possam ser rentáveis nas formas de atuação comparativista bem como as auxiliem em sua própria definição.

Dessa forma, a Literatura Comparada se beneficiou de uma série de instrumentos teóricos e críticos que a auxiliam em seus estudos, sobretudo de fontes e influências literárias. No dizer de Carvalhal (1997: 8), tal prática “colabora para o entendimento do outro” ao repensar a territorialização da própria literatura como elemento constitutivo da cultura humana. Nesse sentido, o comparativismo é um campo propício para os estudos de caráter de relações variadas — como a emergente disciplina dos Estudos Culturais, por exemplo — e, por isso, dispõe de uma série de instrumentos que auxiliam seus métodos.

Dentre esses estudos se destacam os da estética da recepção, que dão ao leitor o status de “artista principal” (Cf. NITRINI:1997: 176); os estudos de intertextualidade, com Julia Kristeva investigando o texto em suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia; os estudos de tradução e a história comparada da tradução, ilustrando a influência de uma literatura em outra e também oferecendo (COUTINHO & CARVALHAL:1994: 55); a teoria dos polissistemas literários, onde Even Zohar explicita suas reflexões sobre a teoria da tradução e relação dialética entre as categorias ‘canônico’ e ‘não canônico’. Há também os estudos sobre as relações interartísticas, ou intersemióticos como são chamados, os quais auxiliam o crítico a investigar as várias linguagens ou formas de expressão, suas analogias e divergências, a fim de melhor compreender os fenômenos estéticos em si. Também não podemos nos esquecer de mencionar que foi graças aos conceitos de produtividade textual e de recepção literária que o comparativismo pode reformular antigos conceitos básicos sobre as fontes e as influências.

Os estudos sobre os temas, a influência entre os autores, a intertextualidade, a tradução, a teoria dos polissistemas literários, são alguns exemplos que oferecem ao estudo comparativo das obras literárias, segundo Carvalhal & Coutinho (1994: 55), uma “percepção substancial de suas fontes históricas e internas”. Numa atitude que aproxima o texto literário, o método enfatiza um caminho investigativo “(...) das hipóteses intertextuais (...), favorecendo não só o conhecimento das peculiaridades de cada texto, mas também o entendimento dos processos de produção literária. (...) Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural (...)” (CARVALHAL, 1999: 85-6). A própria palavra literária, por assim dizer, não se põe num lugar fixo, mas constitui um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras, isto é, o texto é um palimpsesto que se situa na história e na sociedade (Cf. NITRINI, 2000: 157-167), um universo original entre as manifestações culturalmente humanas que não poderia ser compreendido sem a ligação com todo o resto. Cada literatura reflete as idéias de uma determinada época em um movimento conjunto com as luzes filosóficas e sociais, alargando o

conjunto de idéias que perfazem seu momento histórico. Nesse sentido, atualmente, como prática de investigação interdisciplinar, a literatura comparada procura ampliar o objeto de estudo da própria literatura e ganha complexidades necessárias para a ampliação das questões literárias e culturais, a fim de uma complementação compreensiva do fenômeno estético. O limite entre as diversas áreas do saber “[...] está, como a literatura, em movimento” (CARVALHAL, 2005: 181).

Para os teóricos Álvaro Machado e Daniel-Henri Pageaux (s/d, p.18), a Literatura Comparada “(...) está já implicitamente presente nas obras críticas em que se traçam (...) paralelos entre autores e literatura; em que se toma consciência de uma originalidade nacional (...) face às línguas antigas ou face a uma literatura estrangeira”. Nessa perspectiva, tal abordagem tem como objeto de estudo as diversas literaturas que compõem a “colcha de retalhos” da cultura humana “(...) na sua relação prática, constituída através de diversos contatos, assim como de semelhanças tipológicas” (KAISER 1980: 31). Ela concebe o fenômeno literário como um fenômeno da cultura, sendo como tal uma forma de simbolização do mundo. O fenômeno literário também é “um *processus* de socialização, pela própria existência do público leitor, das relações entre produção literária e realidades sociais” (MACHADO & PAGEAUX, s/d: 166). Nesse sentido íntimo de relação entre literatura e realidade social, uma vez que toda arte é uma atividade social, vemos que a os estudos comparativos ajudam a compreender melhor, a partir de embriões rudes de uma análise sociológica, as imagens e miragens de uma determinada cultura, bem como “(...) elucida as vias e as instituições das permutas literárias, ambiciona ‘desenclavar’ cada território mediante um fluxo de informações mais fundamentais que as dos periódicos” (MADELÉNAT, 2004: 103).

Comparar literaturas é estabelecer relações entre os diversos sistemas que possam se interconectar com e a ela. Uma comparação conscientemente dialética, longe de tornar o fenômeno interliterário meros encadeamentos de influências e empréstimos da tradição, busca não apenas uma orientação metodológica, mas uma construção metodológica de análise que favorece uma visão generalizada da obra enquanto parte do pensamento e da cultura humana, ou seja: a comparação, como método construído a partir da necessidade que o próprio texto literário imprime no crítico-leitor a desenvolver seus próprios aparatos de investigação e análise, ajuda o crítico a explorar diversos campos das ciências a fim de estabelecer confrontos entre obras e/ou autores. No dizer de Brunel (1995: 141-2), a literatura comparada almeja ser “descrição analítica, comparação metódica e diferencial, interpretação sintética dos fenômenos literários interlingüísticos ou interculturais, pela história, pela crítica e pela

filosofia, a fim de melhor compreender a literatura como função específica do espírito humano”. Assim, o texto literário, como um sistema aberto e em constante diálogo com seu lugar de pertencimento sociocultural e histórico, se torna a razão de ser da investigação da literatura comparada que, ao desprezar as várias fronteiras e penetrar em territórios tão distintos entre si, permite (re)descobrir o outro e o mesmo no(do) outro, valendo-se da enriquecedora oportunidade de olhar longe para vê-lo de perto numa atitude normal e comum de todo ser humano.

2.2. LITERATURA E SOCIEDADE

Toda forma de arte é um fato social. A literatura, seja ela expressa na forma oral ou escrita, é um fenômeno cultural constituinte das sociedades humanas. Como tal, ela está sujeita às transformações culturais que acontecem nos lugares e nas épocas, e assim são formados diversos conceitos para defini-la, definições como linguagem desviante ou escrita imaginativa — no sentido de ser meramente ficcional. No entanto, ao conceituarmos a linguagem literária como desviante da norma culta nos portamos de forma ideologicamente preconceituosa e, pior ainda, não reconhecemos que ambos os discursos possuem naturezas distintas. Ao invés de se opor à linguagem normal, ela se sobrepõe a esta por meio de estruturas complexas (re)transformando-a. Em *Teoria do Texto 1*, D’Onofrio (2004, p.17) descreve a diferença entre a linguagem denotativa e, seu oposto, a poética. Diz o autor que nesta última

O plano da expressão e o plano do conteúdo do sistema lingüístico denotativo não são anulados, mas trespassados pelo acréscimo de significado. Desse cruzamento resultam a plurissignificação e a ambigüidade da linguagem poética que põem em xeque o aspecto monolítico, unívoco e monológico do sistema lingüístico normal, renovando e atualizando constantemente as possibilidades expressivas da linguagem humana.

Isso quer dizer que, na linguagem artisticizada não há uma anulação da outra, mas sim um acúmulo, um acréscimo no significado empregado para os significantes do sistema lingüístico denotativo, renovando, como diz o autor, “as possibilidades expressivas da

linguagem humana”. Nesse sentido, a arte literária reordena as intenções humanas na perspectiva da construção de um sentido não mais para o significado, mas para o próprio signo, realizando um jogo entre este e a relação de seus pluriconceitos. Existindo como um sistema secundário que se caracteriza pela singularização, isto é, pela transfiguração dos objetos conhecidos em representações insólitas, como se vistos pela primeira vez, a Literatura ressignifica aquilo que é conhecido, dando-lhe, conseqüentemente, novas formas de presentificação.

Jogo no limite entre a realidade comunicativa da linguagem e sua função estética, a literatura é o fruto do estranhamento causado pela reorganização do material lingüístico, numa “dosagem que produz o interesse do leitor” (COMPAGNON, 2003: 43). Enquanto elemento enunciativo, ela pressupõe um jogo permanente entre as partes que a constituem como tal, a saber, autor, obra e público leitor. Dessa maneira, a literatura se insere num contexto de tensões desterritorializadas, descrito por Maingueneau como *paratopia*. Segundo o autor, a *paratopia* é a localidade paradoxal onde a pertinência do próprio campo literário estabelece “uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar” (2001: 28).

A obra artística, apesar de ser um mundo em si mesmo — com sua linguagem, suas normas, suas imagens etc. —, não se isola do contexto em que está inserida, isto é, do conjunto de sistemas, ideologias, saberes e atitudes sociais. Nesse sentido, na perspectiva de uma crítica íntegra, não devemos desprezar a relação que existe entre os fatores internos e externos que a permeiam. Só assim poderemos perceber o quanto os fatores externos sociais e psíquicos, no seu papel de formadores de estrutura, são decisivos para uma análise literária integral.

Na realização de nossa pesquisa, utilizamos uma abordagem teórico-metodológica que prima pela análise dos aspectos internos da obra, mas que não descarta a utilização dos agentes externos, a saber, sócio-histórico-culturais, uma vez que forma e conteúdo não devem estar dissociados no processo de análise crítica de qualquer obra artística. Sendo assim, a análise sociológica da literatura, proposta por Antonio Candido, é axial, pois sendo fruto das diversas Culturas, ela reflete as realidades objetiva e subjetiva de seus povos, bem como seus valores, tradições, sua própria História.

Em seu estudo sobre a relação entre literatura e sociedade, Candido afirma que toda arte é “um sistema simbólico de comunicação inter-humana” (2006: 47) que, do ponto de vista da sociologia moderna, “depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático,

modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais” (2006: 30). Para o autor (2006: 162), a Literatura “(...) é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra”. Nesse sentido, para que a compreensão da obra literária se dê de forma integral devemos observar a forma de reorganização da realidade que cada escritor propõe e

[...] só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (2006:13-4)

Assim, acompanhando o *Zeitgeist*, a saber, o desenvolvimento sócio-histórico das diversas culturas humanas, a literatura torna-se um reflexo das sociedades, não com a intenção de representar objetivamente a realidade empírica, mas sim para ser outra leitura captada no jogo “das tensões do campo propriamente literário” (MAINGUENEAU, 2001: 30). Um crítico que se proponha a realizar uma análise dialética de forma íntegra não deve desprezar os vários elementos constituintes do saber humano a fim de tornar sua análise crítica coerente; ele deve buscar apoio nos diversos fatores sociais e seu papel de formadores de estruturas na obra literária.

Além de apoiarmos nosso estudo na análise sociológica da literatura proposta por Antonio Candido, nos valem do conceito sociológico de Giddens sobre a modernidade. Para ele (1991: 11), “(...) ‘modernidade’ refere-se ao estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência”. Segundo ele, é a partir da “ruptura²¹” com a tradição, a qual se radicava nos valores do passado pré-moderno, que a Modernidade confere ao seu tempo um ritmo veloz de mudanças tanto sociais quanto estéticas. Tal contraste é marcado

²¹ Apesar de usarmos o termo “ruptura”, sabemos que a tradição não é estática. Para sobreviver, “ela tem que ser reinventada a cada nova geração conforme esta assume sua herança cultural dos precedentes” (GIDDENS, 1991: 44). Romper com a tradição é estar constante e criticamente examinando e reformando antigas verdades, alterando, dessa maneira, seu caráter, como diz o cientista social britânico Anthony Giddens (Cf. 1991: 44-5).

principalmente pela radicalização da reflexividade da vida social moderna, isto é, “a reflexão sobre a natureza da própria reflexão” (1991: 46).

No entanto, ambigualmente, a exacerbação do “conhecimento reflexivamente aplicado” causa no homem moderno a insegurança e a incerteza de qualquer elemento dado de conhecimento produzido, causando-lhe a angustiante experiência de estar imerso num fatídico torpor nauseante de Ser-no-mundo.

O Existencialismo, corrente filosófica que influenciou profundamente a produção artística dessa época, revela o sentido trágico da existência humana onde o homem está fadado à escolha e a ser, segundo o princípio primevo do Existencialismo, o ente que se faz a si mesmo (Cf. TORRE, 1968: 179-186). A fim de melhor compreender o Existencialismo e sua influência nos textos literários analisados, utilizamos as obras de Søren Kierkegaard (2007) e Martin Heidegger (2000 e 2003) como fontes norteadoras da discussão filosófica sobre o problema da existencialidade humana. Dessa forma, podemos observar que, para Kierkegaard, a angústia, como elemento da condição humana, se revela na possibilidade de poder, ou seja, na liberdade das escolhas como um “puro possível” e, conseqüentemente, plena responsabilidade assumida diante de suas próprias decisões (Cf. 2007: 50-55).

Heidegger, por sua vez, seguindo o pensamento do seu predecessor dinamarquês, considera o homem como um ser-no-mundo, isto é, um fenômeno de unidade ontológica da presença existencial (Cf. 2000: 91-92). Para ele, o homem, como *pro-jaectum*, se faz na sua mundanidade temporal. No entanto, como ser-no-mundo, ele também é um ser-com. O *Dasein*, ou ser-aí, compartilha da existência comum com o outro. Situados no mesmo navio, para usar uma metáfora do próprio Heidegger para designar a vida, caminham em direção à completude de seu projeto de vida, a saber, caminham para a morte.

Na literatura, a filosofia existencialista serviu como uma forma de engajamento social. Durante a primeira metade do século XX, diversos escritores, dentre eles vários filósofos, se utilizavam da literatura como forma de resistência, de combate contra as injustiças impostas ao homem do seu tempo. Nesse sentido, questões como o absurdo do mundo e a barbárie injustificada, a subjetividade, a consciência da liberdade humana e a responsabilidade de cada um por seus atos, a existência, a angústia, a náusea, a solidão, a morte, entre outros, tornaram-se freqüentes topos nos livros literários. Cai a máscara do falseamento estético parnasiano para a chegada de uma literatura que se faz o mais sonoro porta voz de uma visão de mundo.

Assim, como veremos no capítulo seguinte, o nosso caminho teórico através do método comparatista da literatura, procura observar comparativamente as formas diversas em

que cada um dos poetas escolhidos para compor o corpus deste trabalho interpretam a realidade observada, isto é, como Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade expressam em sua poesia o homem moderno, a partir das idéias-forças estéticas e ideológicas que modelaram o espírito da modernidade, tanto em Portugal quanto no Brasil. Compreendemos que tal prática amplia não só o estudo dos autores e da literatura em si, como também as questões literárias e culturais.

ONE'S-SELF I sing—a simple, separate Person;
Yet utter the word Democratic, the word En-masse.

Of Physiology from top to toe I sing;
Not physiognomy alone, nor brain alone, is worthy for
[the muse — I say the Form complete is worthier far;
The Female equally with the male I sing.

Of Life immense in passion, pulse, and power,
Cheerful—for freest action form'd, under the laws divine,
The Modern Man I sing.

— Walt Whitman, “One's-Self I sing” (1900)

Capítulo 3

3.1. O HOMEM MODERNO EM ÁLVARO DE CAMPOS

Fernando António Nogueira Pessoa, ou apenas Fernando Pessoa, nasceu num pequeno quarto no Largo de São Carlos, em Lisboa, às três e vinte da tarde de treze de junho de 1888, dia de Santo António, padroeiro da cidade. Filho de uma família da pequena aristocracia portuguesa, desde cedo aprende a dura lição da partida: em 1893 perde o pai, Joaquim de Seabra Pessoa, vítima da tuberculose e, menos de um ano depois, o irmão mais novo. A mãe de Pessoa, dona Maria Magdalena Pinheiro Nogueira Pessoa, vê-se obrigada a casar, por procuração, com João Miguel Rosa, comandante e cônsul de Portugal em Durban, África do Sul. Em África, Pessoa faz o curso primário numa escola confessional e depois ingressa na *Durban High School*, onde permanecerá até concluir os estudos com sucesso. É durante esses anos que o poeta, dominando com maestria os idiomas inglês, francês e latim, se enriquece na leitura dos grandes clássicos da literatura ocidental, em especial os ingleses. Em 1904, recebe o Prêmio Rainha Vitória concedido ao ensaio de inglês na prova admissional à Universidade do Cabo. No entanto, Fernando Pessoa decide regressar a Portugal.

Já de volta à *terra mater*, Pessoa vive uma vida modesta e começa a trabalhar como correspondente estrangeiro em casas comerciais. Esta atividade permitiu-lhe não só garantir o sustento e a independência econômica dos parentes, como também é suficiente para não o atrapalhar na sua intensa produção intelectual e literária.

No ano de 1912, na revista *A Águia*, Fernando Pessoa faz sua estréia como crítico literário, com a publicação de uma série de ensaios intitulados “A nova poesia portuguesa”. Para ele, esta nova poesia era “*absolutamente nacional*”, com modos de se expressar distintos de qualquer outro movimento literário português, e “dá-se coincidentemente com um período de pobre e deprimida vida social, de mesquinha política, de dificuldades e obstáculos de toda a espécie à mais quotidiana paz individual e social, e à mais rudimentar confiança ou segurança num, ou dum, futuro” (PESSOA, 2007: 27). No excerto citado, Pessoa não só tem a sensibilidade de ver um movimento nacional distinto de qualquer outro que houvera em terras lusitanas, mas também o vê como uma novidade que emerge da necessidade da mudança estética e social. Mais adiante, no mesmo artigo, ele conclui “que a actual corrente literária

portuguesa é completa e absolutamente o princípio de uma grande corrente literária, *das que precedem as grandes épocas criadoras das grandes nações de quem a civilização é filha*” (2007: 28), prevendo, como o próprio Pessoa menciona no mesmo artigo, o surgimento e a ascensão de um supra-Camões.

Apesar de sua produção crítica ter começo em *A Águia* (1910), é com o grupo de jovens artistas que Fernando Pessoa vai consolidar uma geração digna “das grandes nações”. O grupo é formado em torno da revista luso-brasileira *Orpheu* (1915), dirigida em seu primeiro número pelo brasileiro Roland de Carvalho e o cabo-verdiano Luís de Montalvor, pseudônimo de Luís da Silva Ramos, cujos nomes figuram apenas no frontispício do primeiro número da publicação, e que depois ficou sob a direção e organização de Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, diretores oficiais e o primeiro mantenedor da revista, Almada Negreiros e alguns outros escritores²². Infelizmente a revista só resistiu até seu terceiro número que, apesar de preparado, não chegou a ser publicado por falta de capital. Além disso, com o suicídio de Sá-Carneiro, em 1916, e a morte de Santa-Rita Pintor, 1918, o grupo se dissolve por completo.

Em verdade, podemos dizer que o primeiro momento do modernismo português foi caracterizado pelo erigir de um dos maiores poetas da língua portuguesa e pensador da cultura lusitana, um verdadeiro *supra* Camões. Fernando Pessoa foi, sem sombra de dúvidas, o grande nome da *geração órfica*. Escritor, Filósofo, Político, Tradutor, Ocultista, são algumas das ocupações de seu incansável intelecto. Além disso, como nos diz o crítico moçambicano e estudioso da obra de Fernando Pessoa, José Gil (2000: 14), “do que o modernismo realizou em arte e na literatura, Pessoa foi, de certo modo, e ao lado de tantos outros (...), o representante mais radical, mais sistemático e rigoroso, que não só escreveu, mas que teorizou constantemente a sua experiência”. Sua obra demonstra uma verdadeira paixão pela literatura, em especial pela poesia. Tão profunda é sua dedicação que, por não caber em si, ele mesmo se esfacelou em vários-eus, entidades ficcionais, os chamados heterônimos. Sobre o processo de composição heteronímica de Fernando Pessoa, há inúmeras explicações, dentre eles: uma compensação pela carência afetiva e ausência da figura paterna; a instável constituição psíquica do poeta teria gerado a multiplicação das personalidades; a necessidade em esfacelar-se em vários para fugir da mesma loucura que levou o amigo Sá-Carneiro ao suicídio; a qualidade de poeta que o levou à despersonalização onde a heteronomia seria o seu último processo inerente à criação poética e onde, nas palavras do

²² Sobre as convergências e divergências entre as literaturas de Portugal e Brasil, ver o capítulo “As revistas luso-brasileiras” em *Modernismo brasileiro e modernismo português*, de Arnaldo Saraiva (Ver Referências).

próprio Pessoa, “O poeta é um fingidor”.

O fato é que Fernando Pessoa criou outras personalidades distintas de si, cada qual com características próprias, dentre as quais se destacam: Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa e autor do *Livro do Desassossego*, considerado pelos críticos um pseudo-heterônimo; Alberto Caeiro, poeta que despreza o pensamento filosófico ao instaurar seu objetivismo visual da realidade, bucólico pastor de ovelhas sem o ser e mestre dos mestres; Ricardo Reis, poeta de caráter epicurista e neoclássico; e Álvaro de Campos, poeta iconoclasta, moderno, existencial e sempre inconformado com as migalhas da vida. Este último melhor traduz a historicidade poética do ser-homem-moderno. Isto por ser filho da modernidade, construtor naval, viver em grandes metrópoles e, principalmente, compartilhar dos mesmos sentimentos e angústias do homem de seu tempo, por querer sentir tudo de todas as formas sem, pretensamente, querer ser coisa alguma.

O heterônimo da nossa escolha dá sequência a uma visão de vanguarda filiada ao futurismo de Marinetti, introduzindo, dessa maneira, Portugal no modernismo europeu. Junto com o grupo de *Orpheu*, sua voz poética inscreve uma linguagem recheada de polifonia das capitais modernas com a *maquinificina*²³ das suas vibrações elétricas e multidões formigantes. O certo é que “breve foi a vida de *Orpheu*, mas longa a sua presença que até hoje se faz sentir” (BERARDINELLI, 2004: 60). Campos, diz Bréchon (1996: 253), “é o duplo extrovertido de Pessoa. Os gritos, as injúrias, os ‘palavrões’, ou as ‘grandes palavras’ que o autor ‘ortônimo’ não poderá nunca fazer sair de sua caneta ou da sua boca, profere-os o engenheiro a todo o momento, sem se coibir”. O que verdadeiramente sabemos sobre ele foi descrito pelo próprio Pessoa numa cuidadosa biografia, um trabalho complexo onde para cada heterônimo desenhou distintas características intelectuais, ideológicas e estéticas. Sabe-se que nasceu em 15 de outubro de 1890, às 1h30 da tarde, em Tavira, estudou engenharia naval em Glasgow, na Escócia, e voltou para Portugal onde, numa visita ao Ribatejo, conheceu Alberto Caeiro e tornou-se discípulo de seu objetivismo. No entanto, logo se distancia do mestre ao deixar-se envolver pelos movimentos de vanguarda. Percebe as sensações, centrando-se no sujeito e acaba enveredando no absurdo do absurdo no homem, na ilusão subjetivista e grande desilusão com tudo pela impossibilidade de ser tudo de todas as maneiras, ânsia de sentir a explosão da própria vida na energia do movimento frenético e complexo da moderna modernidade.

²³ O termo procura designar o violento processo de inserção do maquinário industrial nas grandes capitais do início do século XX, isto é, da própria modernização.

A exemplo de Whitman [...], Pessoa incorpora a seu canto o tumulto da civilização moderna, seus delírios de energia e progresso. Seu espírito técnico. Seu ritmo elétrico. [...] É a estética do Absurdo da Condição Humana, que reconhece seus limites e não acredita no sentido profundo das coisas, lúcido quanto à muralha do beco sem saída entre o seu chamado e o grande silêncio do mundo. (NOGUEIRA, 2003: 77-8)

Assim, nas palavras de Nogueira, observamos que, a partir da incorporação de novos elementos da modernidade literária na Paidéia pessoana, a estética de Álvaro de Campos, ao contrário dos outros heterônimos, traz a complexidade de nosso tempo, além de um desespero explosivo de força e energia verbal. “Influenciável”, como se considerava o próprio Fernando Pessoa, o legado que o heterônimo carrega do autor de *Leaves of Grass* é indesmentível e tem sido amplamente reconhecido não só pela crítica especializada (Cf. MARTINHO, 1991: 17), como também consta em valorosos trabalhos acadêmicos.

Além da experiência dos “poetas do atlântico”, para usar uma expressão de Irene Ramalho Santos quanto a influência de autores das literaturas anglófonas em Pessoa, vale destacarmos também que, diante das aporias da modernidade, Campos mergulha no do absurdo da existência humana flertando, dessa maneira, com a corrente filosófica do Existencialismo, a qual influenciou, direta e indiretamente, diversos escritores durante o período do entre-guerras, por pactuar com um engajamento político contra as ditaduras e a ocupação nazista, além de se preocupar com a questão da liberdade e o mistério/absurdo da condição humana²⁴.

Assim, vemos que a poesia de Álvaro de Campos é urbana, subjetiva e como tal está envolvida com os acontecimentos do seu tempo e com o espírito de inquietude vivido durante o início do século XX, como nos revela o semi-heterônimo Bernardo Soares, no *Livro do Desassossego*:

²⁴ Sobre as relações entre Existencialismo e Literatura ver o capítulo “Existencialismo”, do livro *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, de Guillermo de Torre (Ver Referências).

Quando nasceu a geração a que pertenco encontrou o mundo desprovido de apoios para quem tivesse cérebro, e ao mesmo tempo coração. O trabalho destrutivo das gerações anteriores fizera que o mundo, para o qual nascemos, não tivesse segurança que nos dar na ordem religiosa, esteio que nos dar na ordem moral, tranqüilidade que nos dar na ordem política. Nascemos já em plena Angústia metafísica, em plena angústia moral, em pleno desassossego político. [...] Uma sociedade assim indisciplinada nos seus fundamentos culturais não podia, evidentemente, ser senão vítima, na política, dessa indisciplinada; e assim foi que acordámos para um mundo ávido de novidades sociais, e com alegria ia à conquista de uma liberdade que não sabia o que era, de um progresso que nunca definira. (PESSOA, 2003: 187-8).

Na poética da urbes de Álvaro de Campos, encontramos elementos tais como a fina ironia e o sarcasmo mordaz, a palavra pesada e por vezes obscena, a angústia existencial e, com certa frequência, a reflexão sobre o fazer poético. Dentro dessa extensa produção poética, distinguimos distintas fases que representam o estado de ânimo do eu-lírico com relação ao mundo que o circunda e com as frustrações da vida. Segundo Cleonice Berardinelli (2004: 285-6), há três fases bem distintas na poesia de Campos: a primeira influenciada por Sá-Carneiro e com acentos do simbolismo e decadentismo europeu; a segunda, a das odes sensacionistas, onde

[...] sobressaem os elementos da vida moderna — coisas e homens — o desejo de ser tudo e todos, de ‘sentir tudo de todas as maneiras’. Seu discurso febril, excessivo, agressivo, torrencial, por vezes espasmódico, não desdenha o palavrão [...]. Repetições, enumerações [...], anáforas, interjeições várias e repetidas exprimem [...] o apelo aos homens do mar e, associadas a recursos gráficos como a utilização de caixa-baixa e alta, e de tipos de corpos diferentes, a representação de ruídos obtidos com letras repetidas [...] que conseguem reproduzir a vibração das máquinas, o estrépito do mundo moderno, o ruído do vento.

Na terceira fase²⁵, os elementos da febril vida moderna dão lugar à melancólica

²⁵ Sobre as fases do Álvaro de Campos, Tereza Rita Lopes, na edição organizada e comentada por ela (PESSOA, Fernando. **Poesia** – Álvaro de Campos. Edição Tereza Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002), considera apenas duas fases, de acordo com duas épocas na vida do heterônimo: antes de conhecer o mestre Caeiro e depois de conhecê-lo. Na primeira, intitulada pela crítica “O Poeta Decadente (1913-1914)”, Campos ainda estava impregnado do simbolismo e dacadentismo francês e o verso de seus poemas ainda obedecia a displicentes metro e rima. A segunda fase está, na verdade, dividida em três: a das ‘grandes odes’, d’“O Engenheiro Sensacionista (1914-1922)”, inflamado pelo amplo fôlego do futurismo e pelos versos salmódicos whitmanianos herdados de Caeiro; a seguinte, “O Engenheiro Metafísico (1923-1930)”, perde o fôlego e o ímpeto com a morte de Mário de Sá Carneiro, em 1916, e inicia uma viagem à náusea, à angustiante irrequietação do estado de vigília e “acaba por perder o coração no caminho” (2002: 37); a última, “O

desilusão com o mundo, “a reiteração de uma auto-análise do sujeito poético, no esforço de definir-se e desvelar-se. O entusiasmo simulado desaparece e resta ‘No dia triste o meu coração mais triste que o dia... / No dia triste todos os dias... / No dia tão triste...’” (BERARDINELLI, 2004: 290). É a partir dessa clara divisão didática das fases da poesia de Campos proposta por Cleonice Berardinelli, que escolhemos a “segunda fase do engenheiro”, caracterizada pelo futurismo e sensacionismo, infuso pela ordem frenética da vida moderna e o triunfo das máquinas, para a composição de parte do corpus de nosso trabalho. Também utilizamos a nomenclatura proposta por Tereza Rita Lopes, na edição da obra de Álvaro de Campos organizada por ela, para designar, nesta fase da poesia do heterônimo, uma subdivisão, a saber, “o Engenheiro Sensacionista” e “O Engenheiro Metafísico”.

3.1.1. O Engenheiro Sensacionista

Ao escolher a cidade para ser o *locus* de e sobre o qual se fala, Campos procura espelhar em sua poesia o impacto não só do que é prosaico, mas também do que é reles e provocante. Dessa maneira vemos a Lisboa do engenheiro sensacionista repleta das influências vanguardistas, o Futurismo em especial, com o amor febril pela velocidade frenética da modernidade que se mistura num sensual balé de luzes, máquinas e *multitudes* solitárias, em promíscua “fraternidade com todas as dinâmicas” dos “grandes trópicos humanos de ferro e fogo. As odes futuristas do heterônimo formam uma verdadeira apologia aos tempos modernos, onde, através de contraditórios “paroxismos sensoriais” (SEABRA, 1991: 123), o eu-poemático exalta a expressão da vida cosmopolita.

No poema “Ode Triunfal”, de 1914, publicado pela primeira vez no primeiro número da revista *Orpheu*, percebemos a explícita influência do futurismo marinettiano, bem como o anseio da expressão universalista do cosmopolitismo através de versos salmódicos bem ao estilo da mais pura poesia whitmaniana, não só em sua extensão e energia, como também em versos livres. É o melhor exemplo na poesia de Álvaro de Campos da energia bruta da velocidade vertiginal e agressiva do progresso e da civilização industrial com seus ruídos, sua visceral e mecânica anatomia.

Engenheiro Aposentado (1931-1935)”, é a fase do Campos envelhecendo, de ímpeto cada vez mais curto, mais desencantado com o mundo, com a vida. Essa última fase do poeta será marcada pela comunhão de seu coração com tudo aquilo que dói, com “a vasta dor do mundo” (2002: 37). Para o nosso trabalho, escolhemos as duas primeiras fases do segundo Campos, isto é, aquela compreendida entre os anos de 1914 a 1930 — O Engenheiro Sensacionista e o Metafísico — por entendermos que nela estão configurados os diversos aspectos da modernidade e do homem moderno.

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
 Tenho febre e escrevo.
 Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
 Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

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

Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical —
 Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força —
 Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,
 Porque o presente é todo o passado e todo o futuro
 E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas
 Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão,
 E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta,
 Átomos que hão-de ir ter febre para o cérebro do Ésquilo do século cem,
 Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes
 [volantes,
 Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,
 Fazendo-me um acesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma.

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
 Ser completo como uma máquina!
 Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!
 Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
 Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
 A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
 Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável! (PESSOA, 2002: 83-4)

Os primeiros versos do poema são “um eco da estética da ‘força’ oposta à da ‘beleza’ clássica” (SEABRA, 1991: 129). As sensações que se desenrolam na imensidão do próprio poema se apresentam para anunciar, em forma de manifesto dionisíaco, a chegada do novo, do moderno na poesia. Aqui o eu-lírico celebra com entusiasmo os elementos da maquinaria moderna que invadem o poema num movimento evolutivo do ranger das máquinas, tal qual o ranger dos dentes alguns versos acima, em profusão extásica na enumeração caótica e barulhenta da voz do poeta, agora tornada em ranger maquínico, “Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando”. A força das onomatopéias, das aliterações e anáforas no texto “fazem um só corpo com o sentido” (1991: 130).

Nesse delírio de excessos em fúria, a cidade não apenas se torna o motivo e o

topos da própria poesia como também é o espaço onde se encontram as coisas e os homens, seus espaços de encontros de desencontros onde a “natureza tropical”, “estupenda, negra, artificial e insaciável”, é evidenciada pela civilização moderna, industrial, mas contraditória.

Hé-lá as ruas, hé-lá as praças, hé-lá-hô *la foule*!
 Tudo o que passa, tudo o que pára às montras!
 Comerciantes; vários; escrocs exageradamente bem-vestidos;
 Membros evidentes de clubes aristocráticos;
 Esquálidas figuras dúbias; chefes de família vagamente felizes
 E paternais até na corrente de oiro que atravessa o colete
 De algibeira a algibeira!
 Tudo o que passa, tudo o que passa e nunca passa!
 Presença demasiadamente acentuada das cocotes
 Banalidade interessante (e quem sabe o quê por dentro?)
 Das burguesinhas, mãe e filha geralmente,
 Que andam na rua com um fim qualquer;
 A graça feminil e falsa dos pederastas que passam, lentos;
 E toda a gente simplesmente elegante que passeia e se mostra
 E afinal tem alma lá dentro! (PESSOA, 2002: 85)

Em sua viagem através das ruas²⁶, o eu-poemático continua a saudar a chegada do novo, do diferente em relação ao passado, enfim, da vida moderna que impregna a cidade. O que vemos, a partir disso, é uma devoção à modernidade sôfrega, “nova Revelação metálica e dinâmica de Deus”, e aos seus elementos de concreto e cimento armado, expressão viva do glorioso progresso, como podemos ver nos versos a seguir:

Olá tudo com que hoje se constrói, com que hoje se é diferente de ontem!
 Eh, cimento armado, beton de cimento, novos processos!
 Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos!
 Couraças, canhões, metralhadoras, submarinos, aeroplanos!
 Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.
 Amo-vos carnivoramente.
 Pervertidamente e enroscando a minha vista
 Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,
 Ó coisas todas modernas,
 Ó minhas contemporâneas, forma actual e próxima
 Do sistema imediato do Universo!
 Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!

[...]

²⁶ O processo de industrialização dos grandes centros urbanos é evidenciado no poema de forma que a cidade descrita por Álvaro de Campos se torna um lugar comum a todos os lugares, beirando o universal.

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

Eu podia morrer triturado por um motor
 Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.
 [...] (2002: 86-7)

Além da exaltação à vida moderna, as multidões que impregnam as ruas causam ao eu do poema uma necessidade de “interesse por tudo na vida”, numa imagem paradoxal que se erige entre o desenvolvimento urbano e descaso com o humano, luta entre o Golias do mundo armado de concreto e a pequena desarmada humanidade do homem-Davi, cujo final contraria a esperança do intertexto bíblico.

Misto de paixão pela modernidade e crítica social, o excerto abaixo nos revela a paisagem suja das cidades através do aspecto subumano e vil daqueles que, por serem “inatingíveis por todos os progressos”, são marginalizados, mas feitos necessários para a constituição sub-réptil da fauna do mar da vida.

Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma,
 Que emprega palavrões como palavras usuais,
 Cujos filhos roubam às portas das mercearias
 E cujas filhas aos oito anos — e eu acho isto belo e amo-o! —
 Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada.
 A gentalha que anda pelos andaimes e que vai para casa
 Por vielas quase irreais de estreiteza e podridão.
 Maravilhosamente gente humana que vive como os cães
 Que está abaixo de todos os sistemas morais,
 Para quem nenhuma religião foi feita,
 Nenhuma arte criada,
 Nenhuma política destinada para eles!
 Como eu vos amo a todos, porque sois assim,
 Nem imorais de tão baixos que sois, nem bons nem maus,
 Inatingíveis por todos os progressos,
 Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida! (2002: 88)

Em contraste com a paisagem metálica da cidade, essa “gente ordinária e suja” causa no eu-lírico uma obsessiva e movimentada vontade de senti-la toda e de todas as

maneiras, vontade que se angustia latejada nas veias da voz enunciativa do poema quando do último verso lamenta “não ser eu toda gente e toda parte”. Ao apresentar o contraste entrevisto nas minorias marginalizadas das grandes cidades, diz D’Alge (1989: 82), o eu-lírico opõe “a memória evocativa das lembranças do passado e da realidade do presente” “à glorificação da sociedade moderna e da ruptura com todas as cadeias que prendem o poeta à tradição”.

“Ode Marítima”, com 862 versos, é o mais longo poema narrativo de Álvaro de Campos que discorre a partir da observação de um pequeno pacote, o qual desperta na consciência lúcida do poeta a tensão delirante da “inútil tentativa de fuga da angústia metafísica e da ‘vida sentada, estática, regrada e revista’” (BERARDINELLI, 2004: 72). O motivo desencadeador da angústia no eu-poemático, o pacote que chega, faz a consciência girar sobre “o desejo de voltar ao passado, o início do delírio, a evocação pirata, a ânsia de partir, a raiva da vida terrestre, o cio da vida marítima; em contraposição, a tentativa lúcida de negar tudo isso e, por fim, o retorno à situação inicial, com o pacote que parte”. (2004: 72)

Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de Verão,
Olho pro lado da barra, olho pro Indefinido,
Olho e contenta-me ver,
Pequeno, negro e claro, um pacote entrando.
Vem muito longe, nítido, clássico à sua maneira.
[...] a minh’alma está com o que vejo menos.
Com o pacote que entra,
Porque ele está com a Distância, com a Manhã,
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.

Olho de longe o pacote, com uma grande independência de alma,
E dentro de mim um volante começa a girar, lentamente. (PESSOA, 2002: 106)

Ao contrário do entusiasmo com a energia progressiva da maquinal vida urbana, o poema se volta mais para o íntimo do eu-lírico. Ao sentir girar lentamente um volante em si, este é retorcido para dentro do “inconsciente simbólico, terrivelmente ameaçador de significações metafísicas” num longo grito interior de raiva e desespero silenciosos. O pequeno cais se torna grande para representar metaforicamente o Cais da vida no “mistério de cada ida e de cada chegada”.

O poema ganha mais dramaticidade e velocidade quando seu narrador adentra o mar da vida maruja, desenvolvendo-se, dessa maneira, para dentro de si numa viagem metafísica ao passado de sonhos da infância.

Toda a vida marítima! tudo na vida marítima!
 Insinua-se no meu sangue toda essa sedução fina
 E eu cismo indeterminadamente as viagens.
 [...]
 A extensão mais humana, mais salpicada, do Atlântico!
 O Índico, o mais misterioso dos oceanos todos!
 O Mediterrâneo, doce, sem mistério nenhum, clássico, um mar para bater
 De encontro a esplanadas olhadas de jardins próximos por estátuas brancas!
 Todos os mares, todos os estreitos, todas as baías, todos os golfos,
 Queria apertá-los ao peito, senti-los bem e morrer!
 [...]
 Acelera-se cada vez mais o volante dentro de mim. (2002: 110-1)

Essa evolução viva do volante dentro do narrador desencadeia na voz lúcida do poeta a busca voluntária pelo delírio dos “velhos brinquedos de sonho” da vida marítima. Este movimento, em Campos, ganha ares de “rápida coisa colorida e humana que passa e fica” (2002: 103) integrando ao discurso poético o real e o onírico.

Toma-me pouco a pouco o delírio das coisas marítimas,
 Penetram-me fisicamente o cais e a sua atmosfera,
 O marulho do Tejo galga-me por cima dos sentidos,
 E começo a sonhar, começo a envolver-me do sonho das águas,
 Começam a pegar bem as correias-de-transmissão na minh'alma
 E a aceleração do volante sacode-me nitidamente. (2002: 112)

Mais veloz a cada estrofe, o movimento ganha ares futuristas ao introduzir as enumerações exageradas, as diversas onomatopéias para expressar o som do mar batendo no casco do barco, as saudações de marinheiros, estrangeirismo em trechos de diálogos e canções de piratas. Essa viagem conduzida pelo volante consciencial do pequeno pacote causa uma “sintonia de sensações” e uma vontade inexprimível de ser e sentir tudo de uma só vez, vontade de congraçamento com o perigo de ser humano:

E há uma sinfonia de sensações incompatíveis e análogas,
 Há uma orquestração no meu sangue de balbúrdias de crimes,
 De estrépitos espasmados de orgias de sangue nos mares,
 Furibundamente, como um vendaval de calor pelo espírito,
 Nuvem de poeira quente anuviando a minha lucidez
 E fazendo-me ver e sonhar isto tudo só com a pele e as veias!

[...]

Ah, ser tudo nos crimes! ser todos os elementos componentes
 Dos assaltos aos barcos e das chacinas e das violações!
 Ser quanto foi no lugar dos saques!
 Ser quanto viveu ou jazeu no local das tragédias de sangue!
 Ser o pirata-resumo de toda a pirataria no seu auge,
 E a vítima-síntese, mas de carne e osso, de todos os piratas do mundo!

Ser no meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres
 Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas pelos piratas!
 Ser no meu ser subjugado a fêmea que tem de ser deles
 E sentir tudo isso — todas estas coisas duma só vez — pela espinha! (2002: 120-1)

Esse desejo megalomaniaco de sentir tudo de todas as formas, de congregar em si mesmo todas as sensações, de estar em todos os tempos e lugares, se faz presente nesta primeira fase de Álvaro de Campos. Esta dinâmica do ser/não ser abre um fecho de angústia muito própria não só em Álvaro de Campos, como também no ortônimo Pessoa. No entanto, o jogo oximórico estabelecido pela impossibilidade de sentir tudo de todas as maneiras²⁷ é o germe central do contraditório na poesia pessoana, tanto orto quanto heteronímica, mas de maneiras distintas. Em Campos, ela aparece como a angústia das sensações levadas ao excesso (Cf. SEABRA, 1991: 43-51). Assim, a multiplicidade infinda das sensações cosmopolitas se estabelece na sua impossibilidade e, por isso, o eu-lírico acaba por se encontrar no sentido inverso do excesso: o esgotamento.

Senti-me demais para poder continuar a sentir.
 Esgotou-se-me a alma, ficou só um eco dentro de mim. (2002: 125)

²⁷ Para Fernando Pessoa, o Sensacionismo é uma formulação do discurso poético onde todo objeto é uma sensação humana que, por sua vez, quando traduzido em arte, converte-se na sensação de um determinado objeto, ou seja, a sensação de uma sensação. Eis os princípios básicos da teoria sensacionista.

Nessa grande aventura que se torna a “Ode Marítima”, vemos a tentativa do homem, peregrino dos mares, em “reencontrar o porto mítico que é o seu destino e verdade, o Cais absoluto da cidade arquetipal fora do tempo e do espaço” (D’ALGE, 1989: 84), numa tentativa plural de conciliar o desejo de simultaneidade entre o presente e o passado, entre o sonho e a realidade. Este poema é como “se a história trágico-marítima de Portugal tivesse encontrado um palco na versão pessoal do poeta moderno, uma versão apaixonada e deliberadamente trivializada” (SANTOS, 2007: 226). Ao final do poema, vemos que, subitamente, num estalo onomatopaico de estremecimento, o movimento dramático do eu-lírico retoma seu lugar original, isto é, sua consciência lúcida no cais observando o pacote, e o volante pára. No entanto, o silêncio interior do eu-lírico não permanece o mesmo. Num grito interior de desespero e raiva melancólica, volta-se para si numa síntese de sua própria existência.

“A Passagem das horas”, poema dedicado a José de Almada-Negreiros, apresenta a mesma estrutura das odes sensacionistas de Campos, com enumerações caóticas e insistentes reiteraões vocabulares que buscam dar a expressão maquinica do canto da civilização moderna, bem ao gosto dos seus poemas futuristas. Nele, o próprio eu do poema se considera “o poeta sensacionalista, enviado do Acaso / Às leis irrepreensíveis da Vida” (PESSOA, 2002: 175).

Aqui podemos ver a euforia da vida moderna transbordando em seus versos. A exaltação da velocidade, o cosmopolitismo poliglota e onomatopaico de “cavalgada explosiva, explodida como uma bomba que rebenta” (2002: 183) são representados a partir da sensação multiplicativa do eu-lírico, “uma vontade física de comer o universo”²⁸:

Multipliquei-me para me sentir,
Para me sentir, precisei sentir tudo,
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
Despi-me e entreguei-me,
E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente. (2002: 180)

A força da imagem veloz do caos moderno é saudada e exaltada pelos olhos do eu-lírico e se opõe ao “estático que fica nos olhos que param”. O desejo de comunhão com a

²⁸ Essa imagem é utilizada pelo próprio heterônimo num poema sem título que se inicia com os referidos versos (PESSOA, 2002: 230). Dessa maneira, a alma aparece como um elemento que se limita por estar presa à matéria física do corpo, o que explica a aporia de seus desejos.

mecânica da vida maquinal se revela na relação que ultrapassa o próprio eu para se estabelecer, na “raiva de todos os ímpetos”, no “círculo-mim” (2002: 185). Esse elo incansavelmente busca uma outra forma de ser mais com o universo, porque tudo não é o bastante: “E tudo isto, que é tanto, é pouco para o que eu quero” (2002: 186).

Essa mesma necessidade podemos ver nos poemas “Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir...”:

Quanto mais eu sinto, quanto mais eu sinto como várias pessoas
 Quanto mais personalidades eu tiver,
 Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,
 Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas,
 Quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente atento,
 Estiver, sentir, viver, for,
 Mais possuirei a existência total do universo. (2002: 225)

E no “Uma vontade física de comer o universo...”:

Ah, por uma nova sensação física
 Pela qual eu possuísse o universo inteiro
 Um uno tacto que fizesse pertencer-me,
 A meu ser possuidor fisicamente,
 O universo com todos os seus sóis e as suas estrelas
 E as vidas múltiplas das suas almas... (2002: 230).

Além de um espírito faminto pelo sensacionismo que prega, Campos também se mostra descontente com a hipocrisia social. Nesse sentido, o “Poema em linha reta” sugere, desde o título, um dizer sem enganos ou direto um dizer em linha reta. Na força martelar do advérbio de negação “Nunca”, o poema ironiza, desde a primeira estrofe, o fingimento da sociedade burguesa através da denúncia de que todas as pessoas sempre tomam para si os melhores papéis no grande teatro da vida: “Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo” (2002: 235).

E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil,
 Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita,
 Indesculpavelmente sujo.
 Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho,
 Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo,
 Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas,
 Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante,
 Que tenho sofrido enxovalhos e calado,
 Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda;
 Eu, que tenho sido cômico às criadas de hotel,
 Eu, que tenho sentido o piscar de olhos dos moços de fretes,
 Eu, que tenho feito vergonhas financeiras, pedido emprestado sem pagar,
 Eu, que, quando a hora do soco surgiu, me tenho agachado
 Para fora da possibilidade do soco;
 Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas ridículas,
 Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo. (2002: 235)

A segunda estrofe do poema, com repetida marcação, o eu do poema encara a difícil arte de ser sincero perante um mundo de mentiras, enganos e fantasias, em que todos são “príncipes na vida”. Nesta estrofe, o eu lírico utiliza, por várias vezes, palavras que denotam toda a sua vileza, insignificância, reduzindo-se ao erro fatal. A utilização de anáforas — *Eu* e *Que tenho* — traz consigo a ironia do acaso e a insatisfação com o julgamento. Em cada situação cotidiana, o eu-lírico busca colocar-se a fim de criticar todos aqueles que se julgam “campeões em tudo”. A metáfora de enrolar os pés publicamente na metonímia dos tapetes das etiquetas caracteriza a falha perante a sociedade e que, por isso, o eu-lírico tem sido enxotado do convívio social, escorraçado e ridicularizado, calado ou não, tornado-se cômico perante todos, sofrendo “a angústia das pequenas coisas ridículas”. Tais características apresentadas servem para colocá-lo a par de tudo e todos no mundo, um judeu errante marginal.

A terceira estrofe retoma a ironia inicial de que não há, além de si mesmo, no mundo alguém que tenha falhado, pois todos são, muito ironicamente, príncipes em tudo o que fazem. A estrofe seguinte, suplica por ouvir de alguém a confissão de que fora falho, covarde, tal como ele, pelo menos uma única vez. Porém, o desfecho da estrofe responde ao eu-lírico a irônica impossibilidade de tal fato acontecer, uma vez que todos os outros são, perante suas próprias ações, o “Ideal”, perfeitos. Com muita ironia, faz uma pergunta retórica aos príncipes, seus irmãos, na busca de alguém que “confesse que uma vez foi vil” — incognoscível pergunta que se despedaça no ar. Farto de “semi-deuses”, indaga mais uma vez por alguém que, como ele, também seja vil e errôneo nesta terra.

Na última estrofe, busca caracterizar melhor os príncipes que nunca estiveram errados ou ridículos. Apenas ele, o eu-lírico, que tem sido ridículo sem ter sido traído, não se considera digno de falar com os superiores por ser vil. A palavra vil, demasiadamente empregada no texto, vem do latim *vilis* e diz respeito a tudo aquilo que é de baixo preço, abjeto, insignificante. É a forma como o próprio eu-lírico caracteriza-se ao longo de todo o poema. Por fim, ele retoma o termo “vil” para potencializá-lo através dos adjetivos “mesquinho” e “infame” e, assim, nulificar a sua própria significância perante os “semi-deuses” do mundo.

O poema “Episódios” também nos confere a idéia do cenário moderno. No entanto, diferentemente da febre futurista onde a exaltação do progresso se fazia constante, aqui sobressai o tédio causado por uma repetida vida contemporânea de máscaras e fingimento social, fruto de uma necessidade de valorização da aparência, esvaziamento da verdade original do Ser.

... O tédio dos radidiotas e dos aerochatos,
De todo o conseguimento quantitativo desta vida sem qualidade,
[...]
A pedra no anel errado no teu dedo
Como fulgura na minha memória,
Ó pobre esfinge da aristocracia burguesa conversada em viagem!
Que vagos amores escondias na tua elegância verdadeira
Tão falsos, pobre iludida lúcida,
Encontrada a bordo desse navio, como de todos os navios! (2002: 222)

Essa “fase” marca o início da passagem para os questionamentos metafísicos sobre a essência do que se fez de si enquanto ser-no-mundo, através de questionamentos retóricos que, por não ter resposta para suas perguntas, provocam no eu-lírico uma dor que se revela naquilo que poderia ter sido e não foi, como podemos ver no excerto a seguir

Que fiz eu da vida?
Que fiz eu do que queria fazer da vida?
Que fiz do que podia ter feito da vida? (2002: 223)

No excerto anterior, percebemos que os questionamentos do eu-lírico diante da vida se intensificam em dramaticidade existencial na medida em que mergulha nas suas lembranças através da inserção gradativa do passado nas formas dos tempos pretérito perfeito, pretérito imperfeito e futuro do pretérito, indicando a derrota, o fracasso por não ter conseguido atingir seus sonhos de juventude na vida adulta.

3.1.2. O Engenheiro Metafísico

A fase assim denominada por Teresa Rita Lopes na edição da poesia completa de Álvaro de Campos é caracterizada pela dor do mundo, sentimento imposto ao seu coração de poeta pela impossibilidade de realização de seus desejos megalomaniacos de ser tudo e todos de todas as maneiras e em todos os lugares. É a fase onde também a angústia do ser-no-mundo e a insônia, traduzindo o pavor da loucura, figuram através de uma lucidez que cega e cansa e náuseia; de se perceber Nada e, mesmo assim, ter em si todos os sonhos do mundo. Os poemas que compõem essa parte da obra de Campos ganham um tom mais intimista, beirando a dramaticidade do monólogo interior característico dos solilóquios. A partir de então, sua temática acaba por adentrar por completo no questionamento existencial.

Dessa maneira podemos entender que o desencanto do poeta com o frenesi da vida moderna é provocado pela aguda e dolorosa consciência de sua aporia: a impossibilidade de experienciar todas as coisas do universo. O poema pórtico da referida fase, “*Lisbon Revisited*”, data de 1923 e, ao contrário do desejo de tudo, agora se revela numa completa negação do desejo de ser, como podemos ver nos dois primeiros versos:

Não: não quero nada.
Já disse que não quero nada. (2002: 245)

Assim, dispensando tudo e a todos, resta como único desejo que se revela no texto a solidão, vontade de ser só:

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

Não me peguem no braço!
 Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho,
 Já disse que sou só sozinho! (2002: 245-6)

Essa solidão escolhida pela voz poética se afasta da companhia das pessoas ao seu redor que buscam traçar-lhe as ações cotidianas, o destino, enfim, a vida por completo. No entanto, repudiando as escolhas alheias, ele traça seu caminho na solidão de seu “só sozinho” enquanto “o Abismo e o Silêncio” tardam.

A consciência dessa aporia, a saber, da ânsia de tudo, também se faz presente em outro poema mais tardio, de 1926, também intitulado “*Lisbon Revisited*”, onde nasce uma angústia sem leme, uma inquietude “de quem dorme irrequieto, metade a sonhar” (2002: 271). Aqui a lucidez existencial do eu-lírico se põe em contraponto com a cidade de Lisboa, agora revisitada — como nos revela a tradução do título em inglês para o português, “Lisboa Revisitada”, — desencontro do Ser de volta a sua cidade. Sobre o poema em destaque, Linhares Filho (1998: 58) diz que “tendo consciência de sua dispersão e cultivando o Sonho” o eu-lírico se coloca no “limite entre a perda e o tenaz movimento de busca para o encontro do Ser (...), sede do Sonho ou do Poético”. Numa análise sobre os temas desenvolvidos pelo heterônimo, José Clécio Basílio Quesado diz que Campos acaba por mergulhar numa crescente onda de desilusão a anulação do significado da existência humana e, por isso, “o poeta se apresenta cada vez mais pausado e reticente, aceitando cada vez mais sua despersonalização e irrealização, até chegar a um comportamento abúlico diante da vida e mesmo da poesia, de que os motivos geradores passam a ser a aceitação do cansaço e a retomada do passado, principalmente da infância” (1976: 102).

“Aniversário”, poema de 1930²⁹, faz uma viagem ao passado familiar do eu-lírico. A infância, marcada pela felicidade clandestina da inocência e da despreocupação, contrapõe os sonhos do passado à roubada realidade da presente vida adulta e suas preocupações. Para ele o “tempo em que festejavam o dia dos meus anos” era marcado:

²⁹ No entanto, o poema está datado de forma ficcional: 15/10/1929, data do aniversário de Álvaro de Campos.

Eu era feliz e ninguém estava morto.
 [...]

Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa alguma,
 De ser inteligente para entre a família,
 E de não ter as esperanças que os outros tinham por mim.
 Quando vim a ter esperanças, já não sabia ter esperanças.
 Quando vim a olhar para a vida, perdera o sentido da vida. (PESSOA, 2002: 362)

A oposição entre passado e presente é demarcada por uma cadeia de anáforas e metáforas que exprimem o saudosismo, no caso do primeiro, e o pessimismo, do segundo. Assim, “O que fui” e “O que sou hoje” se expressam no paradoxo impossível do poeta reviver a inocência de sua infância. A sexta estrofe se inicia com os dizeres “Vejo tudo outra vez...” e mostra a tentativa do eu poemático de presentificar materialmente o passado substituindo, assim, o presente e o atual desencanto. Na estrofe seguinte o coração se torna protagonista na contraposição entre o sentir e o pensar:

Pára, meu coração!
 Não penses! Deixa o pensar na cabeça! (2002: 363)

Essa dualidade, nas ambíguas acepções de razão e emoção, se manifestam constantemente não só na poesia de Campos, como também nos outros heterônimos e no ortônimo. Em Campos “essas sensações, levadas ao seu excesso, desembocam também no pensamento, como se este não fosse mais do que um limite para o qual elas tendem” (SEABRA, 1991: 71). O que vemos no poema é a intromissão do pensar no sentir, ou para usar uma expressão do próprio Pessoa “O que em mim sente, ‘stá pensando”, resultando no corte brusco e violento nas lembranças do passado pelo vocábulo “Pára” que inicia a sétima e penúltima estrofe. O poema encerra de maneira cíclica ao retomar, com uma pequena mudança, o primeiro verso, numa tentativa memorial de, quem sabe, reviver mais uma vez o passado.

A nostalgia da infância também é tema do poema “Vendi-me de graça aos casuais do encontro” quando o eu-lírico reclama ter vivido a vida “saltando de intervalo em intervalo” e lamenta não ter nada em comum com aquilo que ele mesmo poderia ter sido.

Não tendo nada de comum com o que fui,
 Não tendo nada de igual com o que penso,
 Não tendo nada de comum com o que poderia ter sido.
 Eu...
 Vendi-me de graça e deram-me feijões por troco —
 Os feijões dos jogos de mesa da minha infância varrida. (PESSOA, 2002: 379)

O espectro de um passado já “morto na algibeira” e a sensação de que tudo seria diferente se outro fosse o caminho tomado é motivo de reflexão existencial nos poemas “Se te queres matar” e “Na noite terrível”³⁰. Nos poemas o eu-lírico vive a angústia da impossibilidade de não poder ser mais o que tinha sonhado. O que move nele este sentimento que se verte ainda mais para dentro de si é a lembrança do irreparável do passado, de um passado angustiantemente memorável — cadáver temporal e que não pode voltar —; um sentimento de que tudo poderia ser diferente se outro caminho fosse tomado, outra decisão fosse feita.

Na noite terrível, substância natural de todas as noites,
 Na noite de insônia, substância natural de todas as minhas noites,
 Relembro, velando em modorra incômoda,
 Relembro o que fiz e o que podia ter feito na vida.
 Relembro, e uma angústia
 Espalha-se por mim todo como um frio do corpo ou um medo.
 O irreparável do meu passado — esse é que é o cadáver!
 Todos os outros cadáveres pode ser que sejam ilusão.
 Todos os mortos pode ser que sejam vivos noutra parte.
 Todos os meus próprios momentos passados pode ser que existam algures,
 Na ilusão do espaço e do tempo,
 Na falsidade do decorrer. (2002: 310)

O eu-lírico vive, então, esta angústia que é não se reconhecer diante da infinita possibilidade de realização do ser. A angústia coloca o homem às voltas com o patético violento da liberdade, isso porque “Ser homem é [...] sentir-me repentina e tragicamente preso de uma angustiante ‘possibilidade de poder’; e de tal modo que ninguém pode substitui-se a mim na responsabilidade absoluta que assumirei” (BEAUFRET, 1976: 13). Assim, é a impossibilidade de realização de um passado morto na algibeira que revela essa sensação de

³⁰ Parte da análise desses dois poemas está no artigo “Aporia de ser: angústia e esquecimento em Álvaro de Campos”, publicado em FERREIRA, Ermelinda (Org.). **Na véspera de não partir nunca**: 70 anos sem Fernando Pessoa... (Ver Referências).

que tudo poderia ser diferente, de que no homem tudo é caminho e cada um leva a um destino diferente, onde até o universo inteiro “seria insensivelmente levado a ser outro”. Isso é enfatizado pelo uso contínuo da conjunção subordinativa “se”, expressando várias questões hipotéticas, outras possibilidades de realização.

Mas o que eu não fui, o que eu não fiz, o que nem sequer sonhei;
O que só agora vejo que deveria ter feito,
O que só agora claramente vejo que deveria ter sido —
Isso é que é morto para além de todos os Deuses,
Isso — e foi afinal o melhor de mim — é que nem os Deuses fazem viver ...

Se em certa altura
Tivesse voltado para a esquerda em vez de para a direita;
Se em certo momento
Tivesse dito sim em vez de não, ou não em vez de sim;
Se em certa conversa
Tivesse tido as frases que só agora, no meio-sono, elaboro —
Se tudo isso tivesse sido assim,
Seria outro hoje, e talvez o universo inteiro
Seria insensivelmente levado a ser outro também. (PESSOA, 2002: 310-1)

A repetição da conjunção condicional “Se” no início dos versos indica a hipótese complementada por ações que poderiam ter sido tomadas no passado. A euforia do possível é transpassada, na estrofe seguinte, pela conjunção adversativa “mas”, indicando a realidade opositora daquilo que ele nunca foi e que só agora dói.

“Se te queres matar” revela, em forma de diálogo interior, a insatisfação e inadequação com a vida aliada a um irresoluto desejo da morte, grande Mistério onde se encontra adormecida a Verdade. Assim, o jogo dispersivo do sujeito busca a profunda consciência da nulidade existencial e se encontra com a profunda solidão do indivíduo moderno nas melancólicas palavras do eu-lírico diante do mundo e do próprio homem:

De que te serve o quadro sucessivo das imagens externas
A que chamamos mundo?
A cinematografia das horas representadas
Por actores de convenções e poses determinadas,
O circo policromo do nosso dinamismo sem fim?
De que te serve o mundo interior que desconheces?
[...]
Ah, pobre vaidade de carne e osso chamada homem,
Não vês que não tens importância absolutamente nenhuma? (2002: 275-7)

Para os existencialistas, o homem é arremessado na vida. Heidegger, nesse sentido, faz uma belíssima alusão à vida utilizando-se da seguinte metáfora: a vida é um barco no qual, sem sermos perguntados, somos jogados; nele estão outros que comungam da mesma condição; assim como somos inseridos neste barco, somos expulsos. O importante para o existencialista não é nossa entrada ou nossa saída na vida, mas sim as realizações feitas nesse entremeio. Por isso é que o homem é um *ser-para-a-morte*, é *ser-no-mundo*. A respeito de sua própria existência, o heterônimo Alberto Caeiro escreve:

Se depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia,
Não há nada mais simples
Tem só duas datas — a da minha nascença e a da minha morte.
Entre uma e outra coisa todos os dias são meus. (PESSOA, 2005: 97)

Ou através das palavras do próprio Álvaro de Campos ao nos revelar o desconhecido de si mesmo, diante do absurdo de sua própria existência.

Começo a conhecer-me. Não existo.
Sou o intervalo entre o que desejo ser e os outros me fizeram,
ou metade desse intervalo, porque também há vida ...
Sou isso, enfim ...
Apague a luz, feche a porta e deixe de ter barulhos de chinelos no corredor.
Fique eu no quarto só com o grande sossego de mim mesmo.
É um universo barato. (PESSOA, 2002: 390)

Para a dicção lírica do poema “Se te queres matar...”, a liberdade e, principalmente, a angústia da liberdade trás à tona um sentimento de que seria melhor não ter nascido. Dessa maneira, em busca de uma resposta para suas angústias, talvez a única opção seja viver em meio a um sentimento suicida: não apenas morte do corpo físico, mas também de uma alma cansada de tanto almejar a realização de seus desejos, impossíveis de realizarem-se externamente e, por isso, pedra de toque de um sentimento opressor da alma.

A angustiante existência da vida e da morte torna-se fútil, desnecessária. Perante a maquinal vida moderna, os acontecimentos fatídicos, a velocidade e fugacidade das coisas, a vida resume-se apenas a parte constituinte de um sistema cíclico. Nesse contexto a morte é apenas um rito de passagem, rito este que, devido à velocidade com que as antigas certezas

cartesianas de uma mísera *positi-vida* escoem em meio à clepsidra da existencialidade, completa o projeto de ser-no-mundo, a saber, o homem: projeto de um ser-para-a-morte.

“Tabacaria”, de 1928, um dos mais conhecidos poemas de Álvaro de Campos, também oscila entre o mundo interior do eu-lírico e a realidade circundante que desengatilha nele a angústia do passado que poderia ter sido em contraste com a visão negativa do presente. Os primeiros versos do poema de versificação e estrofação livre, características não só do poeta como de toda uma geração, apresentam o oxímoro que há entre o niilismo que o eu-lírico tem de si mesmo e os sonhos que nele habitam, elementos axiais do na composição e compreensão do poema, como podemos ver a seguir:

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo. (2002: 289)

Essa sensação, segundo Quesado (1976: 113), “tem sua justificativa no princípio sensacionista de indeterminação do objeto do tratamento poético (...) como também se fundamenta na variabilidade do próprio sujeito da sensação”, desenvolvendo, assim, na poesia de Campos, uma dispersão do sujeito em busca da sensação do objeto. Nas palavras do próprio poeta das sensações:

Multipliquei-me para me sentir,
Para me sentir precisei sentir tudo,
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
Despi-me e entreguei-me,
E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente. (PESSOA, 2002: 180)

À janela da existência, fechado em seu quarto, o eu-lírico se vê vencido pela “partida apitada de dentro da cabeça” que provoca nele “uma sacudidela dos nervos e um ranger de ossos na ida” quando, ao contemplar a realidade da porta da Tabacaria do outro lado da rua, se encontra dividido entre os planos do “real por fora” e do sonho, “como coisa real por dentro”. Assim, as imagens revelam a dicotomia entre o sonho realizável daqueles que sonham, dentre eles o eu poemático e seu passado cheio de esperanças, e o irreparável destino

que ceifa tais possibilidades. No excerto a seguir vemos a apresentação dos sonhos e, em seguida, na interposição da conjunção adversativa, o enfrentamento do pessimismo diante de si:

O mundo é para quem nasce para o conquistar
 E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão.
 Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.
 Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo,
 Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.
 Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,
 Ainda que não more nela;
 Serei sempre *o que não nasceu para isso*;
 Serei sempre *só o que tinha qualidades*;
 Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede
 [sem porta,
 E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira,
 E ouviu a voz de Deus num poço tapado.
 Crer em mim? Não, nem em nada. (2002: 290-1)

A imagem pueril de uma criança diante da tabacaria surge e o simples fato dela estar comendo chocolates abre-se para a suspensão do pensamento e perspicaz análise do eu-lírico da realidade das pessoas que, assim como uma criança a comer um simples pedaço de chocolate, alimentam seus sonhos, consolo dos que nutrem em si “aspirações altas e nobre e lúcidas”, sem inquietações metafísicas ou consciência do que os cercam. No entanto, o eu do poema reserva para si apenas as mais negativas imagens, por pensar como ninguém sobre o que foi, o que é e o que poderia ter sido, por não encontrar consolo.

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

Fiz de mim o que não soube
 E o que podia fazer de mim não o fiz.
 O dominó que vesti era errado.
 Conhecera-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
 Quando quis tirar a máscara,
 Estava pegada à cara.
 Quando a tirei e me vi ao espelho,

Já tinha envelhecido.
 Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado.
 Deitei fora a máscara e dormi no vestiário
 Como um cão tolerado pela gerência
 Por ser inofensivo
 E vou escrever esta história para provar que sou sublime. (2002: 292)

Ao seguirmos a leitura do poema, veremos que a simples intrusão do “Dono da Tabacaria”, em maiúsculo como está grafado no texto, desperta no eu-lírico uma sensação de desconforto que o faz comparar a sequencialidade de sua própria existência com a do homem do outro lado da rua, à porta da Tabacaria. O mistério do Destino concederá a cada um deles a sequência inexorável do tempo sempre inútil e estúpido diante do que é “sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra.” (2002: 293). As últimas estrofes do poema são reservadas à intromissão de um homem que entra na Tabacaria, fato que faz emergir a realidade plausível e humana do eu poemático que, numa referência metalingüística, tenciona escrever versos em que possa dizer o contrário do que sente.

[...]
 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.
 Sigo o fumo como uma rota própria,
 E gozo, num momento sensitivo e competente,
 A libertação de todas as especulações
 E a consciência de que a metafísica é uma consequência de estar mal disposto.

Depois deito-me para trás na cadeira
 E continuo fumando.
 Enquanto o Destino mo conceder, continuarei fumando.

(Se eu casasse com a filha da minha lavadeira
 Talvez fosse feliz.)
 Visto isto, levanto-me da cadeira. Vou à janela.

O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?).
 Ah, conheço-o; é o Esteves sem metafísica.
 (O Dono da Tabacaria chegou à porta.)
 Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.
 Acenou-me adeus, gritei-lhe *Adeus ó Esteves!*, e o universo
 Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu.
 (2002: 293-4)

Efuso de uma inquietação metafísica, fruto de uma objetividade descarnada do pensamento, mas cheia do sentir, cheia do sensacionalismo, o eu-lírico volta-se para a absoluta solidão da sua alcova, consciente de que nada vale a pena, de que tudo é inútil, e que a irrevogável dor é sabê-lo.

3.2. O HOMEM MODERNO EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Carlos Drummond de Andrade, nascido em 31 de outubro de 1902, na pequena cidade rural de Itabira, interior de Minas Gerais. Filho de uma tradicional família mineira, desde cedo se vê engajado no movimento modernista com o grupo mineiro. Nos anos de 1920, inicia a participação em jornais como o *Diário de Minas* e conhece o grupo paulista, Blaise Cendrars, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Por este último, Drummond nutre grande admiração e manterá intensa correspondência até os anos 40 quando morre o poeta paulistano. Durante as primeiras décadas do século XX no Brasil, as manifestações modernistas, influenciadas pelas vanguardas européias, fizeram com que a literatura buscasse outra representação e uma arte tipicamente brasileira. Movimentos de completa mudança e revolução estética, na década de 20, como o *Pau-Brasil* (1924), o *Verde-Amarelismo* (1926), o *Antropófago* (1928) entre outros, bem como as revistas *Klaxon* (1922), em São Paulo, e *A Revista* (1925), em Minas Gerais, esta última sob a direção de Carlos Drummond de Andrade, tornaram-se pioneiros na quebra dos antigos regimes esté(á)ticos da arte brasileira.

A partir da década de 30, Drummond ingressa na carreira pública e passa a ser oficial de gabinete do amigo Gustavo Capanema, secretário do Interior. Três anos mais tarde acompanha o mesmo quando este se torna interventor federal em Minas Gerais e, no ano seguinte, muda-se para o Rio de Janeiro, onde passa a trabalhar como chefe de gabinete do amigo, novo ministro da Educação e Saúde Pública.

Nesse mesmo tempo, Drummond continua sua produção entre seus próprios livros de poesia e colaborações em jornais e diversos suplementos literários. Em 1945, ano de publicação de *A Rosa do Povo*, pela editora José Olympio, participa como co-editor do diário comunista *Tribuna Popular*, a convite de Luís Carlos Prestes, mas abandona o cargo meses depois por discordar da sua orientação.

Assim, como Pessoa, Drummond inicia sua vida literária em jornais e revistas da época, meio de propagação do ideário modernista. O grupo mineiro do modernismo no Brasil girou em torno d'*A Revista* que propagava o ideário das mentes jovens de Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Martins de Almeida, Abgar Renault, Emílio Moura e João Alphonsus, este último filho do poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens. Como propostas para uma nova poesia, o grupo tinha como características: a) a tradição repensada; b) a

conciliação de lealdades; c) o apelo à razão³¹ (Cf. DIAS, 2002: 171). Assim, o primeiro número da revista conta com um ensaio de Drummond, chamado “Sobre a tradição em literatura”, onde o escritor se preocupa com o passado, mas não o confunde como um culto cego de toda a tradição, seja ela qual for.

Romper com os preconceitos do passado não é o mesmo que repudiá-lo. Uma lamentável confusão faz com que julguemos toda novidade malsã, e toda velharia saudável. [...] A verdade é que o tempo reage sobre qualquer livro de duas maneiras: desbastando-o e emprestando-lhe novas aparências. Por um lado, tira-lhe todo interesse que seja do tempo, e que com ele se adelgace; pó outro, empresta-lhe uma consciência que o torna capaz de impressionar a sensibilidade de tempos muito diversos. Assim, um livro de 1500, lido em 1925, não é o mesmo livro de então; morreu um pouco e tornou a nascer outro pouco. É um outro livro, de um outro autor. (2002: 172)

O conteúdo de zelo e respeito para com a tradição, além da clareza de uma nova vida literária expressos no texto, marcariam a poética drummondiana profundamente. O “romper com o passado” proposto pelo jovem Drummond em seus escritos jornalísticos não busca ultrapassá-lo ou, como queriam os modernista de São Paulo, esquecê-lo por completo. O poeta mineiro paga uma dívida com a tradição lírica da cultura ocidental possibilitando que sua leitura seja emprestada e renovada pelo público leitor, especializado ou não, em relação à evolução do espírito das épocas.

Apesar de ter publicado timidamente, em 1928, na *Revista de Antropofagia*, o poema “No meio do caminho”, o qual provocou grande furor no meio literário, Drummond não possui em seus primeiros livros fortes características do modernismo brasileiro proposto pelos paulistas trazendo consigo, desde os primevos de sua obra, uma identidade bastante peculiar. As marcas dos elementos mais iconoclasticos da semana de 22 ficaram restritas aos primeiros livros, *Alguma Poesia* (1930) e *Brejo das Almas* (1934), que ainda possuíam forte influência do poema-piada e da desconstrução sintática. É só lembrarmos os versos do referido poema em sua repetida confusão sintática, parodiando o primeiro verso da *Divina Comédia*, de Dante: “*Nel mezzo del cammin...*”.

³¹ Tais características são descritas por Fernando Correia Dias no artigo “Gênese e expressão grupal do modernismo em Minas”, publicado em ÁVILA, Affonso. **O Modernismo...** (Ver Referências).

No meio do caminho tinha uma pedra
 Tinha uma pedra no meio do caminho
 Tinha uma pedra
 No meio do caminho. (ANDRADE, 2002: 16)

É dessa mesma época a constituição de um *alter-ego* ficcional, um fingimento poético característico do autor que se mescla e alterna com a psique do próprio e que o acompanhará por toda obra: o *gauche*³². Segundo Affonso Romano de Sant'Anna, este é o elemento estético-existencial adotado por Drummond para projetar, em sua lírica, um de seus traços psicológicos mais marcantes: a timidez. Nesse sentido, este “tímido que a tudo assiste à distância é a tomada de consciência do poeta de sua própria constituição psicológica” (SANT’ANNA, 1980: 23). Apesar de tímido, o *gauche* nada tem de ingênuo, e, ainda segundo o autor (1980: 23), além de crítica da sociedade/realidade circundante “é crítica de si mesma, e é desse esforço para se esclarecer e se definir (...) que nasce toda a obra”.

A gênese do *gauche* está no poema pórtico “Poema das sete faces”, onde vemos o nascimento de sua condição na esdrúxula intervenção de um anjo torto. Diz o poeta:

Quando nasci, um anjo torto
 desses que vivem na sombra
 disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida. (ANDRADE, 2002: 5)

Aqui, a figura alegórica do anjo surge para chamar o eu-poético à vocação, sua condição de ser-no-mundo. O adjetivo adotado pelo poeta para se (auto)definir enquanto construção ficcional, tomado do vernáculo francês, representa a qualidade do anti-herói moderno, à esquerda dos acontecimentos, um excêntrico desgarrado de suas origens, desajustado e, por isso, inserido, desde o berço, numa região de infelicidade. Uma visão pessimista de sua personalidade reservada, tímida. Assim, seu batismo diante do mundo é ser *gauche*, onde ele é caracterizado pelo

³² Este estudo sobre o alter-ego ficcional drummondiano foi apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC sob o título “Quixote em Drummond: o lado gauche do quixotismo”, publicado nos Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008. (Ver Referências).

contínuo desajustamento entre a sua realidade e a realidade exterior. Há uma crise permanente entre o sujeito e o objeto que, ao invés de interagirem e se complementarem, terminam por se opor conflituosamente. Para usar um sinônimo drummondiano, tal tipo é um excêntrico; perde a noção das proporções e, colocando-se fora do ponto que lhe seria natural para manter-se em equilíbrio, termina comportando-se como um deslocado, como uma *displaced person* dentro do conjunto. (SANT'ANNA, 1992: 38)

Para o meio em que habita, o *gauche* é aquele que fica à margem dos acontecimentos, não se envolve, não detém nenhum poder, apenas observa. Isso acontece porque existe certa disritmia entre este e a realidade onde ele está inserido: ao ser tortamente inscrito na realidade, “ele rompe com a harmonia normal, introduz seu ritmo próprio, que não coincide com o andamento comum. Essa ruptura (...) funciona como ponte entre ele e o mundo” (SANT'ANNA, 1980: 59). O *gauche* drummondiano

entra na luta com ‘apenas duas mãos/ e o sentimento do mundo’, sabendo que ‘lutar com palavras/ é a luta mais vã’, mas transformar a fraqueza em força, a negação em afirmação, e a brecha entre ele e o mundo converte-se no elemento propiciador do salto que constitui a superação do conflito entre o Eu e a realidade (1980: 24).

Contudo, é a partir da década de 40, com a publicação de sua “trilogia”³³, que Carlos Drummond de Andrade dá à literatura nacional a potencialidade e eloquência de uma poesia estética e socialmente engajada com os grandes temas da modernidade.

Após os primeiros dois livros, a dominante característica passa a ser a individualidade do autor, poeta da ordem e consolidação contraditórias. Em sua poesia, a maior preocupação passa a ser, quando já maduro e consciente do ofício, o caráter social da poesia. Com uma poesia do cotidiano, Drummond segue uma linha poética marcadamente revolucionária e militante. Sua “trilogia” *Sentimento do Mundo* (1940), *José* (1942) e *A Rosa do Povo* (1945) representa uma fase de forte participação político-ideológica no que diz respeito à realidade e à existencialidade humanas. A poesia drummondiana é um convite à “reflexão poética sobre o indivíduo e sua perplexidade pessoal, social e metafísica [...] um sofisticado exercício de compreensão da própria vida e da irremissível perplexidade humana”,

³³ O termo é usado pelos críticos a fim de denotar que são os livros que mais possuem uma poesia de caráter social no conjunto da obra drummondiana. Drummond nunca pensou em fazer deles uma trilogia.

como diz Affonso Romano de Sant’Anna, no prefácio à 26ª edição de *A Rosa do Povo* (In.: ANDRADE, 2002: 11-16).

3.2.1. Sentimento do Mundo (1940)

Sentimento do Mundo (1940) é o primeiro livro de Drummond marcadamente social e visceralmente político. Nele, o elemento *gauche* ultrapassa a timidez observadora dos primeiros escritos e demonstra um sentimento que se nega a compactuar com a feia expressão do mundo e dos homens — uma lucidez ideológica de quem os percebe assolados pela sensação de constante medo e incerteza que se espalha pelo planeta. Ele também marca, na poesia drummondiana, a passagem estética e consciencial do pronome EU ao NÓS, numa cumplicidade entre poeta e leitor que inflama a descoberta do mundo.

Os acontecimentos sociais das primeiras décadas, a nível nacional e internacional, foram decisivos para a tomada de consciência do poeta enquanto *partífice*³⁴ da palavra social, isto é, do artista que se preocupa com o fazer poético e com o papel social do poeta diante de uma realidade avassaladora. Nesse sentido, é importante ressaltarmos que

[...] alguns estímulos da vanguarda artística européia agiam também sobre nós: a velocidade, a mecanização crescente da vida nos impressionavam em virtude do brusco surto industrial de 1914-1918, que rompeu nos maiores centros o ritmo tradicional. As agitações sociais, trazendo ao nível da consciência literária aspirações populares comprimidas, esboçavam-se também aqui, embora em miniatura. No campo operário, com as grandes greves de 1917, 1918, 1919 e 1920, em São Paulo e no Rio, a fundação do Partido Comunista em 1922. No setor burguês, com a fermentação política desfechada no levante de 1922, mais tarde na revolução de 1924. (CANDIDO, 2006: 128)

Para além da crítica ao *Zeitgeist* da época, Drummond exercita em *Sentimento do Mundo* um novo instrumento de estilo na sua poética: o versilibrismo flexível “plenamente rendido enfim ao império das frases longas, ao ritmo da prosa” (MERQUIOR, 1976: 43), em outras palavras, o livro é a pedra de toque de uma “retórica do verso livre” (1976, 44) na obra drummondiana.

³⁴ Aqui usamos em aglutinação os termos *participante* e *artífice* para designar o poeta engajado tanto com a magia lúcida das palavras quanto com o dizer social delas.

Então, o poema de abertura, o qual dá nome ao livro, nos apresenta a saída de um homem tímido para, com “apenas duas mãos”, se estender ao outro com o “sentimento do mundo”. As mãos do eu-lírico se colocam como consciências da necessidade de superar as barreiras entre o eu e o outro, de estabelecer um encontro, mesmo que mediado entre a leitura do poema e o seu público.

Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo,
[...]

Os camaradas não disseram
que havia uma guerra
e era necessário
trazer fogo e alimento.
Sinto-me disperso,
anterior a fronteiras,
humildemente vos peço
que me perdoeis. (ANDRADE, 2006b: 17)

Segundo José Guilherme Merquior (1976: 40), é a partir desta obra que acontece uma “mudança de perspectiva gnosiológica” na lírica do poeta, uma vez que, saindo da margem de onde só observava tímido, o eu-lírico percebe a necessidade do outro para compreender que o mundo é feito do “sentimento de homens juntos”. Dessa maneira, desde os primeiros versos vemos que o corpo solitário do eu poemático vai à busca dessa descoberta do mundo, que é a descoberta do outro e, talvez mais importante, descoberta de si mesmo. Nas estrofes seguintes, há a configuração de uma “relação mais próxima com a humanidade, o sentido da culpa frente aos acontecimentos e a consciência da responsabilidade individual” (SANTOS, 2006: 91). Essa sensação de encontro com o outro é mediada, em “O operário no mar”, por um simples “sorriso úmido”, “único e precário agente de ligação entre nós, seu sorriso cada vez mais frio atravessa as grandes massas líquidas, choca-se contra as formações salinas, as fortalezas da costa, as medusas, atravessa tudo e vem beijar-me o rosto, trazer-me uma esperança de compreensão” (ANDRADE, 2006b: 30). Esperança que se apressa na crença e na necessidade da mudança através do “Poema da necessidade”. Sua estrutura anafórica, através da reiteração monocórdia das palavras “é preciso” no início de quase todos os versos (apenas dois dos dezoito versos não começam com as referidas palavras), se

transforma numa ladainha poética, onde, em meio aos impasses do mundo moderno, as pequenices aparentemente banais da vida são reveladas pelo eu-lírico:

[...]
 é preciso substituir todos nós

 É preciso salvar o país,
 é preciso crer em Deus
 [...]
 É preciso viver com os homens,
 é preciso não assassiná-los (2006b: 21)

No entanto, tal necessidade é compreendida apenas por ele que observa de maneira crítica a passividade dos que gozam do “privilégio dos edifícios”, em “Privilégio do mar”. Ou a revelação da poética do cotidiano que mostra a despreocupação dos “Inocentes no Leblon” que, por estarem separados do resto do mundo de “cimento armado” por um mar de “águas tranquilas”, ignoram o que lhes é alheio.

Os inocentes no Leblon
 não viram o navio entrar.
 Trouxe bailarinas?
 Trouxe emigrantes?
 Trouxe um grama de rádio?
 Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram,
 mas a areia é quente, e há um óleo suave
 que eles passam nas costas, e esquecem. (2006b: 43)

A respeito desse distanciamento crítico adotado pela dicção do poeta em sua obra, Vagner Camilo (2001: 77-8) nos revela que isto “não impedirá o sonho de uma nova ordem social mais igualitária e justa”, a qual será desenvolvida nos próximos dois livros do autor, atingindo o ápice daquilo “que de melhor já se alcançou entre nós em termos de poesia participante” em *A Rosa do Povo*, cinco anos mais tarde. Eis que o poeta dirige agora seu apelo solitário ao operário, aos homens, tomando partido da crua realidade negra da época.

Dessa forma, os “inocentes no Leblon” ignoram o “congresso internacional do medo” com sua atmosfera lúgubre com a voz do eu poemático preconizando a eminente eclosão do medo que “esteriliza os abraços” e faz crescer sobre os túmulos de todos “flores

amarelas e medrosas”. Na certeza eminente da chegada da guerra, que apesar de separada pela distância de um oceano se faz presente e viva na voz do poeta, o país vive alheio enquanto o confidente itabirano, “triste, orgulhoso” de alma sisuda e férrea decide seguir. “Mãos dadas” é um poema manifesto que exprime, além da crítica ao mundo caduco e a “poetas de camiseiro”, a continuidade do desejo de união; a expressão de um tempo que só pode ser o agora, com seus homens, sua matéria.

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.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas. (ANDRADE, 2006b: 59)

Aqui percebemos que o “mundo caduco” perde o seu significado para o eu-lírico. Também o perde o “mundo futuro”. Resta apenas a realidade do tempo demarcadamente presente. Tal realidade se apresenta pela negação de tudo aquilo que é negado, num aparente jogo de opostos, na estrofe seguinte:

Não serei o cantor de uma **mulher**, de uma **história**,
não direi os suspiros ao **anoitecer**, a **paisagem vista** da janela,
não distribuirei **entorpecentes** ou cartas de **suicida**,
não fugirei para as **ilhas** nem serei raptado por **serafins**.
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
a vida presente. (2006b: 59, grifos nossos)

Entre o particular e a exaltação à musa inspiradora ou aos feitos heróicos que remontam à história de uma sociedade; o escuro e a clareza da paisagem de fora da janela; elementos que, de certa forma, fizeram parte do topos da poética clássica, o eu-lírico escolhe, anaforicamente, romper com os escapismos de uma poesia floreada e alheia à realidade social e se engaja com as questões de seu tempo, a vida presente dos homens presentes.

Em “Os ombros suportam o mundo”, o eu poemático percebe a impotência do sujeito frente ao universo, uma vez que toda tentativa de aproximação solidária é impedida pelas forças exteriores a ele: a inutilidade do amor, a mecanização do homem no labor diário e

sua redução à produtividade capitalista, o isolamento social, como podemos observar nos versos abaixo:

Tempo em que não se diz mais: meu amor.
 Porque o amor resultou inútil
 Os olhos não choram.
 E as mãos tecem apenas o rude trabalho.
 E o coração está seco

Em vão mulheres batem à porta, não abrirás.
 Ficaste sozinho, a luz apagou-se,
 mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.
 És todo certeza, já não sabes sofrer.
 E nada esperas de teus amigos. (2006b: 57)

A consciência da realidade social vivida desperta a lucidez de uma solidão acompanhada, tal qual o sentimento de *solitude* na *multitude* baudelairiana. Solidão que, em “Mundo grande”, se estende à pequenez de ter um coração menor que o mundo e que, apesar de saber da imutabilidade das coisas, se sabe capaz da mudança através da última estrofe que surge adversativo:

[...] meu coração pode crescer.
 Entre o amor e o fogo,
 entre a vida e o fogo,
 meu coração cresce dez metros e explode.
 — Ó vida futura! nós te criaremos. (2006b: 77)

Nesse sentido, vale destacarmos a crítica ao mundo caduco em “Elegia 1938”. A elegia, lembremos, é um tipo de poema de caráter triste, usado em tom de lamento. O título denota a tristeza do eu-lírico e o inconformismo reforçado pela utilização do discurso em segunda pessoa, como se dirigindo a alguém, talvez ao próprio poeta. Toda a atmosfera do poema reflete a rigidez de uma vida “sem alegria” e mecânica aplacada pela aceitação de uma realidade que desdiz da vontade do “narratário” do poema. O último verso se revela como a causa da aceitação dos versos anteriores: “porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan” (2006b: 73). A aceitação passiva de tudo é fruto de uma solidão que adia “para outro século a felicidade coletiva”. Aqui, as mãos não mais parecem buscar o próximo na

tentativa de ultrapassar um estado de alerta e as palavras ganham a força negativa que destrói tal possibilidade: “sem alegria”, “laboriosamente”, “aniquilamento”, “terrível despertar”, “Grande Máquina”, “coração orgulhoso”. Enfim, a manifestação mefistofélica da derrota.

3.2.2. José (1942)

Dentre a obra de Drummond, *José* (1942) é um livro mais tímido quanto ao número de poemas, uma pequena coletânea de doze peças, podemos dizer. De estrutura livre e compromissado com o social, na mesma vertente de seu livro anterior, o poeta verte-se sobre a cidade e a vida moderna. Aqui tal vida é apresentada alegoricamente através da história do velho “Edifício Esplendor”, também título do poema. Depois de na primeira parte — o poema está dividido em cinco partes de versos polissílabos e livres, apenas a primeira e a última mantêm uma regularidade com relação ao número de versos em cada estrofe: quadras e dísticos, respectivamente — apresentada a “máquina de morar”, somos levados ao seu interior para conhecer os que nela habitam.

Percebemos que no poema há a desumanização do homem, reduzido, pelo progresso da arquitetura moderna:

[...] há muito
se acabaram os homens.
Ficaram apenas
tristes moradores. (ANDRADE, 2006a: 103)

A reclusão ao espaço cartesiano dos apartamentos causa a solidão do corpo desamparado no tempo e assombrado pelo retrato na parede, metáfora do passado familiar que causa nostalgia e angústia ao se descobrir só, envenenado pelo próprio passado. Esta solidão do poético resulta de um desencontro em meio à multidão: a solidão do homem na cidade, como podemos perceber nos excertos abaixo dos poemas “A bruxa” e “O boi”, respectivamente:

Nesta cidade do Rio
de dois milhões de habitantes,
estou sozinho no quarto
estou sozinho na América.
[...]
Estou cercado de olhos,
de mãos, afetos, procuras.
Mas se tento comunicar-me,
o que há é apenas a noite
e uma espantosa solidão. (2006a: 97-8)

Ó solidão do boi no campo,
ó solidão do homem na rua!
Entre carros, trens, telefones,
entre gritos, o ermo profundo.
[...]
A cidade é inexplicável
e as casas não têm sentido algum.
[...]
O navio-fantasma passa
em silêncio na rua cheia.
[...]
Mas o tempo é firme. O boi é só. (2006a: 99)

Esta solidão, outrora individual, torna-se elemento universal que congraça os homens a compartilharem da mesma sensação de *solitude* que a multidão das cidades modernas paradoxalmente faz o indivíduo sentir nas entranhas de sua “agitação frenética”.

Na obra, mesmo pequena, observamos o nítido conflito do poeta entre ser um guardião da palavra poética ou engajar-se na denúncia social. Exemplos claros são os poemas “Rua do olhar”, onde o poeta exercita a métrica regular dos pentassílabos (redondilhas menores) em um total de quinze quadras; “Palavras no mar”, pequeno exercício do fazer poético; e “O lutador”, poema que reflete criticamente sobre a luta corpo-a-corpo do poeta com as palavras.

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.
São muitas, eu pouco. (2006a: 109)

O (meta)poema reflete, através da isorritmia de seus quase cem pentassílabos, a necessidade hostil do poeta em domar as palavras, uma vez que elas se apresentam, segundo Candido, “[...] rebeldes e múltiplas, [...] que fogem sempre, quer ele as acaricie, quer as maltrate” (1977: 176). O combate lúcido entre poeta e palavra é assinalado por um recuo simbólico na antítese inicial, quinto verso: “São muitas, eu pouco”. No entanto, apesar de parecer inútil, a voz lírica aceita o desafio de possuí-la, a palavra poética, num batear metafórico de corpos amorfos, uma vez que esta foge matreira à complexidade das normas e formas estéticas:

Luto corpo a corpo,
luto todo o tempo,
sem maior proveito
que o da caça ao vento.
Não encontro vestes,
não seguro formas,
é fluido inimigo
que me dobra os músculos
e ri-se das normas
da boa peleja. (ANDRADE, 2006a: 110-1)

Erotizada, a imagística da caça é tomada, então, por sádico combate amoroso: “e que venha o gozo /da maior tortura” (2006a: 110).

Por fim, essa luta desigual e inglória acaba por fascinar ainda mais o poeta que, não renunciando a sua incansável busca e dedicado com paixão ao labor poético, continua o duelo em drama com as palavras na intimidade das “ruas do sono”. Em outras palavras, o poema “começa num despertar e vai, num plano-sequência que atravessa o dia, até o adormecer, quando, por sinal, a luta continua, num mundo onírico, que pode, inclusive influenciar esse desejo durante o estado de consciência desperto” (COSTA, 2006: 90).

“José”, poema que dá título à obra, mantém o metro curto em pentassílabos. Nele, através de um ideal de universalidade que parte do individual, o poeta confere uma nova áurea à solidão do homem moderno. Poema que pela linguagem coloquial adicionou à sabedoria popular a expressão “E agora, José?” como um chiste. Os questionamentos que surgem a partir de situações aparentemente banais desnudam o protagonista José à nulidade de sua existência. José parece estar sempre à espera de alguma coisa a se realizar — tal qual um milagre, qualquer saída de uma situação aporética —, mas que, no entanto, teima em

contrariar as suas expectativas. A quinta estrofe vem apresentar-nos a incerteza na repetição da conjunção “se”:

Se você gritasse,
se você gemesse,
se você tocasse
a valsa vienense
se você dormisse,
se você cansasse,
se você moresse...
Mas você não morre,
você é duro, José! (ANDRADE, 2006a: 124)

Por ser duro, teimoso talvez, José acaba por não desistir e “sozinho no escuro” marcha a esmo na esperança de que consiga superar suas próprias limitações, conseqüentemente, as limitações do homem de seu tempo.

O último poema do livro desenvolve um tema bastante recorrente na poesia drummondiana: o lirismo memorial. Desde *Alguma Poesia*, Drummond traz uma lírica que relembra de maneira nostálgica a infância na pequena e rural Itabira, em união com sua família. No entanto, contrário ao passadismo das auroras da vida, “Viagem na família” aponta para as dolorosas recordações vivas do passado familiar do poeta. Tomando a iniciativa involuntária, a lembrança conduz a memória do poeta numa imagística fluida e surreal

No deserto de Itabira
a sombra de meu pai
tomou-me pela mão.
Tanto tempo perdido.
Porém nada dizia. (2006a: 133)

Aos poucos, através da reiteração anafórica do silêncio paternal, torna dolorosos os conflitos dramáticos da família, expressa pela figura opressiva do pai, mas que ao final a sombra silenciosa concede ao filho-poeta, memorialisticamente, o perdão.

E eram distintos silêncios
 que se entranhavam no seu.
 Era meu avô já surdo
 querendo escutar as aves
 pintadas no céu da igreja;
 a minha falta de amigos;
 a sua falta de beijos;
 eram nossas difíceis vidas
 e uma grande separação na pequena área do quarto.

[...]
 Só hoje nos conhecermos!
 Óculos, memórias, retratos
 fluem no rio do sangue.
 As águas já não permitem
 distinguir seu rosto longe,
 para lá de setenta anos...

Senti que me perdoava,
 porém nada dizia.

As águas cobrem o bigode,
 a família, Itabira, tudo. (2006a: 135-6)

Esta memória, que as diáfanas águas da lembrança entrecortam, liga-nos à biografia do próprio poeta e a uma vontade de redimir-se com a imagem sempre rígida e inflexível do pai. Aliás, esta imagem carregará a poesia memorial drummondiana de uma saudosa dor melancólica e de uma expurgação de impurezas morais de uma alma que se revela suja, indigna, resultado de uma hipócrita formação moral. Isso podemos ver em poemas como “A mão suja” e “Retrato na família”, em *José*; “Caso do Vestido”, “Retrato de família” e “No país dos Andrades”, em *A Rosa do Povo*; e em poemas mais tardios como “A mesa”, longo poema inserido no livro *Claro Enigma*, em 1951.

3.2.3. A Rosa do Povo (1945)

Lançado em 1945, *A Rosa do Povo* é o livro mais político de Drummond, pois traz em seu seio o lirismo e o vigor estéticos que marcaram aquela época. É, de acordo com Iumna Maria Simon, o livro em que, de forma mais contundente, se apresenta o conflito angustiado

da consciência dividida entre a fidelidade à poesia e a necessidade de torná-la instrumento de luta e participação nos acontecimentos de seu tempo. E nesse ‘tempo de homens partidos’ o poeta, cujo objeto de trabalho é a palavra, se propõe — como necessidade e urgência — a expressar sua posição através do fazer estético. (SIMON, 1978: 52-3)

Essa “anti-poesia”, no dizer de Michael Hamburger³⁵, nasce dos acontecimentos sociopolíticos que estão na raiz de uma poética engajada, revelando-se como respostas emocionais dos poetas ao seu tempo. Assim, “revolta, angústia, solidariedade, esperança, desesperança, grito” (SIMON, 1978: 56), tudo isso se encontra nos gritos gagos das “inquietudes³⁶” drummondianas. Em *A Rosa do Povo*, o poeta “assume o compromisso estético que se impõe aos artistas conscientes dos conflitos que abalaram o mundo no período da segunda guerra mundial” (1978: 57). Além disso, é através da leitura dos seus poemas que podemos “verificar a afirmação explícita dessa crença na possibilidade de atuação da palavra poética sobre a ‘vida’” (1978: 72). Ainda segundo a autora,

A comunicação através da palavra poética que aflora neste momento da criação de Drummond, como urgência e possibilidade do fazer poético, imprime a marca de suas pegadas na metalinguagem do artista. Assim, cada nova possibilidade que se abre ao campo amplo, ambíguo, provável e polissêmico da linguagem poética (por isso mesmo favorável às experimentações de toda espécie que se fizeram, se fazem e se farão nesse campo-espaco-aberto que é a linguagem) é incorporada à reflexão do poeta-crítico que a investiga, questiona e, ao mesmo tempo, a experimenta. (1978: 74)

Nesse sentido, alguns dos poemas que compõe o livro são verdadeiros exercícios poéticos: em redondilhas menores, “Carrego comigo”, “Uma hora e mais outra”, “Nos áureos tempos” e “Áporo”; em redondilhas maiores, “Passagem da noite”, “O mito” e “Caso do vestido”; em versos octossilábicos, “Retrato de família”. Em alguns deles, o jogo poético assume a polissemia da linguagem poética, como é o caso de “Áporo”, onde a partir do conceito plural da palavra título o poeta mescla os três conceitos nos versos de um soneto

³⁵ Segundo ele, a anti-poesia surge no contexto das tensões da poesia moderna e se refere a uma poesia que, sem precisar recorrer a uma linguagem altamente metafórica, é capaz de comunicar tão diretamente quanto a prosa (Cf. HAMBURGER, 2007: 35-61).

³⁶ Ver CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In.: **Vários escritos**. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977. Essas mesmas “inquietudes” são chamadas por João Alexandre Barbosa (1974: 110) de “aproximações e recuos ao lírico” e todas são impregnadas pela reflexão metapoemática, ou seja, sobre o fazer poético.

moderno, pentassilábicos; e “Carrego comigo”, onde o segredo da palavra poética se transforma em pequeno embrulho indizível, fardo sutil de quem o carrega, que cabe nas mãos do eu-lírico. Os metapoemas “Consideração do poema” e “Procura da poesia” constituem, no caso do primeiro, uma parte da *paidéia* do apoderar-se da palavra poética e dela fazer rimas que convêm e

[...] Furto a Vinícius
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
Que Neruda me dê sua gravata
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.
São todos meus irmãos, não são jornais
nem deslizar de lancha entre camélias;
é toda a vida que joguei. (ANDRADE, 2002: 21)

No caso do segundo poema, “Procura da poesia”, vemos que este caracteriza o fazer poético, exercício laboral que exige a convivência tácita entre o poeta e a palavra. Ao renunciar todos os assuntos que nada têm de poesia num movimento negativo, o eu-lírico propõe:

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e ser poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço. (2002: 25)

Sua receita de fazer poesia busca a mais profunda consciência estética num momento em que “renuncia à luta algo espetacular e à sua própria veleidade, a fim de que esta possa renascer como palavra-poética” (CANDIDO, 1977:117). A luta proclamada pelo “O

lutador” agora se transforma na contemplação da epifania das palavras que, nas mãos desarmadas de um verzejador irresponsável,

ermas de melodia e conceito
elas se refugiam na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo. (ANDRADE, 2002: 26)

Este silêncio que revela na poesia de Drummond a contemplação da insuficiência da palavra diante da realidade se prolonga num arriscado jogo à borda do hermetismo (Cf. BARBOSA, 1974: 108).

É em *A Rosa do Povo* que o poeta atinge o máximo da expressão de sua poesia social. Sobre essa fase de Drummond, Candido ressalta que apesar da negação dos assuntos, é quando o autor faz a descoberta e a prática apaixonada da poesia social. Assim, Drummond une a reflexão sobre o fazer poético à reflexão sobre o indivíduo de seu tempo e suas perplexidades pessoal, social e metafísica. O *gauchismo* tímido dá lugar à participação social e sociológica; dá lugar a uma voz que surge para o despertar crítico da sociedade; abrir os olhos da cegueira social que aflige a época.

Nesse sentido, “A flor e a náusea” parece-nos ser o poema pórtico para a crítica social nesta obra. A náusea representa um sentimento comum ao pensamento existencialista da época. Ela representa a profunda aversão pela vida humana. No poema ela segue as imagens de um tédio citadino, certa melancolia suja das coisas, do tempo “ainda de fezes” onde “tempo pobre, o poeta pobre fundem-se no mesmo impasse”.

Vomitam 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. (ANDRADE, 2002: 27)

A consciência social pesa sobre o poeta fazendo-o sentir-se responsável pelos erros do mundo em que ele habita: “Em vão me tento explicar, os muros são surdos. /Sob a

pele das palavras há cifras e códigos.” (2002: 27). No entanto, para ele resta a esperança que brota em meio ao caos urbano, a “rosa do povo” rompe as camadas que aprisionam e a própria “poesia se arremessa para a frente numa conquista, confundida na mesma metáfora que a revolução” (CANDIDO, 1977: 105).

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.

Sua cor não se percebe.
 Suas pétalas não se abrem.
 Seu nome não está nos livros.
 É feia. Mas é realmente uma flor.

[...] Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio. (ANDRADE, 2002: 28)

Esse desejo de modificação do mundo que irrompe da poesia drummondiana surge no contexto das duas grandes guerras e da luta contra o fascismo, conjunto de circunstâncias que favoreceram o aparecimento de uma poesia engajada, participante. Assim, a flor, símbolo de ternura virginal, brota despercebida em meio à melancolia do cenário urbano e da “incomunicação dos indivíduos na ‘multidão solitária’” (MERQUIOR, 1976: 81) na resplandecência de um novo despertar crítico que atravessa a rudeza do asfalto, a ataraxia do tédio nauseabundo, a indiferença do nojo e o tempo apodrecido do ódio.

Dando continuidade às inquietações do homem moderno na poesia drummondiana, “Anoitecer” prepara o ambiente de medo ao apresentar a anáfora adversativa nos primeiros dois versos das três primeiras estrofes: “É hora... / mas”. O primeiro verso apresenta uma paisagem idílica que logo se depara no contraste com a realidade da urbes com seu barulho ensurdecador, suas “multidões compactas”, e seu corpo sem descanso. Tudo isso é intensificado pelo uso de um verso refrão no final de cada estrofe “desta hora tenho medo”, apenas um pouco modificado na última estrofe pelo acréscimo do advérbio sim em “desta hora, sim, tenho medo. O poema prepara a instalação de uma aura de medo, consolidada pelo poema seguinte, “O medo”. Aqui vemos a negação total da possibilidade de liberdade no homem por este ter seu destino traçado, como podemos observar nos versos a seguir:

Assim nos criam burgueses.
 Nosso caminho: traçado.
 Por que morrer em conjunto?
 E se todos nós vivêssemos? (ANDRADE, 2002: 36)

O medo causa a divisão entre os homens que continuam a viver cristalizados no tempo de muletas. “Nosso tempo”, poema em oito partes, talvez decifre melhor a demarcação de uma vida atormentada pela insegurança. No poema se instala uma situação calamitosa de “tempo de homens partidos”, onde “as leis não bastam”, mas que, por isso, causam na voz lírica uma revolta e a busca por uma saída:

Mas eu não sou as coisas e me revolto.
 Tenho palavras em mim buscando canal,
 são roucas e duras,
 irritadas, enérgicas,
 comprimidas há tanto tempo,
 perderam o sentido, apenas querem explodir. (2002: 39)

Essa tentativa de estabelecer um canal, um contato que seja com o outro, é, entretanto, entrecortada pelo “tempo de divisas, /tempo de gente cortada” denunciado. No entanto, diante de um panorama que ceifa e silencia, o poeta só encontra, melancolicamente, como saída não se dar por vencido e declinar “de toda a responsabilidade /na marcha do mundo capitalista” (2002: 45) para destruí-lo “com suas palavras, intuições símbolos e outras armas”. A crítica à civilização capitalista aqui explicitada apresenta o peso das tristezas pelas ações dos homens, fonte de suas angústias, mas “acaba por superar o desespero cotidiano” (MERQUIOR, 1976: 84).

“Áporo”, então, revela o sutil jogo enunciativo que gradativamente funde o eu-lírico ao inseto através do processo da reflexão desencadeada pela pergunta que constitui toda a segunda estrofe: “que fazer”. O jogo da palavra se inicia desde o título do poema que indica três possíveis conceitos: a) um inseto; b) uma situação de difícil saída; c) uma orquídea. Todos os três são contemplados no poema. O inseto, metaforizado kafkianamente, parece pequeno diante da situação aporética em que se encontra,

Que fazer, exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite
raiz e minério? (ANDRADE, 2002: 63)

mas que, por um (im)passe de mágica (“presto se desata”, verso 11) algo aparentemente natural acontece para a possível conclusão e resolução do problema. No entanto, vale destacarmos o que nos adverte Said (2005: 107). Segundo ele, existe no poema uma barreira “lançada ao leitor que, diante da complexidade e estranheza dos signos arranjados no poema, vê-se igualmente impossibilitado de interpretá-lo diretamente”. O desdobramento da reflexão social em reflexão metalingüística abre um espaço de ambivalência onde a mutação de um elemento em outro não indica uma saída salvadora, uma “impotência trágica, cifrando o destino de toda uma geração” (2005, 108). É a busca da própria poesia na frágil esperança para encontrar “a solução para a equação do seu destino. (...) eterno recomeço da luta.” (COSTA, 2006: 103)

Os poemas “América”, “Carta a Stalingrado”, Telegrama em Moscou”, “Mas viveremos” e “Com o russo em Berlin”, procuram estabelecer um texto que vise ao universalizante. Estes poemas também compartilham de uma ideologia³⁷ fortemente engajada com o pensamento comunista. É só lembrarmos que Drummond, assim como outros artistas da época, simpatizava com o movimento comunista na Europa e participou, durante o ano de 1945, a convite do próprio Luís Carlos Prestes, do diário do Partido Comunista do Brasil, a *Tribuna Popular*, como co-editor. No entanto, meses depois, por discordar da orientação do jornal, afasta-se do grupo³⁸.

“América” intensifica o sentimento de solidão iniciado em *José*. Dessa forma, Itabira é o lugar de onde surge sua visão de mundo, poesia de expressão voltada para o movimento oscilatório do “eu” em direção do passado e do presente. Essa posição semântica é examinada por Simon (1978: 131-2) que explica o fechamento de espaços físico-temporais às

³⁷ Aqui utilizamos o termo ideologia não no sentido althusseriano de relação imaginária entre o homem e o sistema em que este se insere, caracterizando, assim, uma falsa consciência, mas no sentido de que ela é o discurso sobre um sistema de crenças que exprime as formas e as lógicas de uma determinada sociedade em determinado momento histórico com a função de inventar “soluções” para contradições sociais aparentemente insolúveis. (Cf. JAMESON, 1992: 15-103)

³⁸ Drummond nunca chegou a participar ativamente do grupo político do PCB ou de qualquer outro partido: primeiro, por chefiar o gabinete do amigo e então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, associando-se ao governo Vargas, mas sem compartilhar de sua ideologia; depois, por manter uma aversão temperamental pela desorganização e falta de certas delicadezas e sentimento das esquerdas no país, além do que ele considerava que pertencer a qualquer partido seria tolher o espírito humano de guiar-se por si mesmo, impedindo-o de ser livre para escolher que caminhos tomar.

duas paisagens: a familiar, representada pelo passado, mundo de todas as cores; e o mundo, presente de cor escura. Esta realidade se abre à partida da presença intrusa do navio nos dois últimos versos da quinta estrofe: “O navio estava na sala. /Como rodava!”. Tal imagem explora uma “visão caleidoscópica e possibilidade de conhecimento” (1978: 132) e se abre para a descoberta das diversidades geográficas e gentílica, contudo, bruscamente interrompida pela imobilidade expressa” (1978: 132) na estrofe seguinte, imobilidade de pedra que culmina no retorno ao eu: “Seus passos urgentes ressoam na pedra /ressoam em mim.”

Essa dialética do impossível entre o presente e o passado segue até a solidão da cidade, solidão da América.

Há vozes no rádio e no interior das árvores,
cabogramas, vitrolas e tiros.
Que barulho na noite,
Que solidão!

Esta solidão da América [...] (ANDRADE, 2002: 154)

No entanto, ao contrário da solidão de *José*, em *A Rosa do Povo* ela se torna possibilidade de, na impossível transposição da distância entre o “eu” e o “outro” nascida do sentimento de medo e insegurança, “torná-la meio de conhecimento”, meio de romper as “barreiras divisórias convencionalmente impostas às coisas” (SIMON, 1978: 133):

Solidão de milhões de corpos nas casas, nas minas, no ar.
Mas de cada peito nasce um vacilante, pálido amor,
procura desajeitada de mão, desejo de ajudar,
carta posta no correio, sono que custa a chegar
porque na cadeira elétrica um homem (que não conhecemos) morreu.

Portanto, é possível distribuir minha solidão, torná-la meio de conhecimento.
Portanto, solidão é palavra de amor.
Não é mais um crime, um vício, o desencanto das coisas.
Ela fixa no tempo a memória
Ou o pressentimento ou a ânsia
De outros homens que a pé, a cavalo, de avião ou barco, percorrem teus
[caminhos, América.

Esses homens estão silenciosos mas sorriem de tanto sofrimento dominado.
Sou apenas o sorriso
na face de um homem calado. (ANDRADE, 2002: 155)

Esta solidão se estende ao poema “Mas viveremos” e contradiz o sentimento do mundo da existência de mãos dadas desde o primeiro verso: “Já não há mãos dadas no mundo.” A tragédia da guerra se impõe ao poeta que desiludido contempla a certeza do paradoxo das cidades modernas: a multidão de solitários.

Hoje quedamos sós. Em toda parte,
somos muitos e sós. Eu, como os outros.
Já não sei vossos nomes nem vos olho
na boca, onde a palavra se calou. (2002: 163-4)

No entanto, a esperança do poeta se desata na décima quarta estrofe com o verso adversativo que dá título ao poema “Mas viveremos”, revelando a crença numa sociedade “em plena força de homens libertados” (2002: 164). Os poemas “Carta a Stalingrado”, “Telegrama de Moscou”, “Visão 1944” e “Com o russo em Berlim” se estendem sobre os trágicos acontecimentos da segunda grande guerra mundial. Notamos que nos dois primeiros poemas citados, o uso dos instrumentos comunicacionais carta e telegrama reforça o sistema comunicativo de intercâmbio entre os homens, tornando o poeta porta-voz das mensagens através de sua mensagem poética, o poema, ou um poeta-leitor, como dirá Simon (Cf. 1978: 89). O primeiro poema, em tom de ode, exalta a resistência da cidade russa diante da invasão alemã ³⁹, ponto de partida para o término da guerra com a vitória dos aliados. O tom entusiástico e eloqüente do poema se impõe enquanto um manifesto da liberdade e da resistência diante dos destroços que nele figuram.

Stalingrado, quantas esperanças!
Que flores, que cristais e músicas o teu nome nos derrama!
Que felicidade brota de tuas casas!
De umas apenas resta a escada cheia de corpos;
de outras o cano de gás, a torneira, uma bacia de criança.
Não há mais livros para ler nem teatros funcionando nem trabalho nas
[fábricas,
todos morreram, estropiaram-se, os últimos defendem pedaços negros de
[parede,
mas a vida em ti é prodigiosa e pulula como insetos ao sol,
ó minha louca Stalingrado!
[...]

³⁹ A batalha foi marcada pela luta entre a investida alemã e seus aliados contra as forças russas, durante a II Guerra Mundial, em 1942. Conhecida pela extrema brutalidade, ela marca o rumo definitivo da derrota nazista.

Em teu chão calcinado onde apodrecem cadáveres,
a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem. (ANDRADE, 1978: 159-60)

O segundo poema, que constitui junto aos outros uma “lírica da guerra” (SIMON, 1978: 102), não possui a dramaticidade do poema anterior, mas é marcado pelo mesmo tom eloqüente e grandioso. No entanto, difere por manter uma sintaxe enxuta, de caráter telegráfico já indicado pelo título. Nele a “notícia” poética que advém de Moscou revela a resistência a partir da reconstrução da cidade e do ressurgimento da vida diante dos destroços que a guerra, dura lembrança cujas feridas foram cobertas pela fria neve, deixou. Os últimos versos remontam ao poema anterior numa referência à cidade da resistência, Stalingrado, motivo do poema anterior.

Aqui se chamava
e se chamará sempre Stalingrado.
— Stalingrado: o tempo responde. (ANDRADE, 2002: 161)

“Visão 1944” e “Com o russo em Berlim” encerram o tema da guerra, em *A Rosa do Povo*. Ambos compartilham um esquema estrófico semelhante, em quadras, e possuem um verso que se repete em todas as estrofes. No entanto, neste caso, diferem quanto à posição: no primeiro, o elemento anafórico é o primeiro verso de cada estrofe; no segundo, o último. Ao incorporar tal elemento, “Visão 1944” reitera a crescente descrição da paisagem bélica em meio a uma multidão silenciosa que apenas observa a passagem dos soldados. Cada estrofe apresenta a visão do eu-lírico diante das atrocidades da segunda guerra, diante de cidades devastadas, de corpos que se amontoam num misto de lama e sangue, de pessoas sem notícias dos parentes,

[...]
toda essa força martelante,
a rebentar do chão e das vidraças,
ou o ar, das ruas cheias e dos becos.

[...] pequenos para ver
atrás da guerra, atrás de outras derrotas,
essa imagem calada, que se aviva,
que ganha em cor, em forma e profusão. (2002: 168)

No entanto, os mesmos olhos não se permitem negar a ver, na última estrofe, em que há saída na reconstrução para uma nova vida, que ainda há esperança, uma vez que vêm deslumbrados o renascer de outro mundo na imagem de uma flor de lótus, que se enraíza no fundo lodoso com seu caule forte. O segundo poema, como vimos, mantém a estrutura estrófica de quadras com o elemento anafórico no último verso de cada uma delas (“Com o russo em Berlim”). O poema representa a visão do eu-lírico diante da tomada da Europa pelos russos durante a invasão da cidade de Berlim. As imagens recompõem a espera agora saciada com a ocupação da Alemanha, que podemos ver nos seguintes versos:

“Esperei (tanta espera), mas agora, /nem cansaço nem dor. Estou tranquilo.”
(2002: 170)
“O tempo que esperei não foi em vão.” (2002: 170)
“Eu esperei com esperança fria, /calei meu sentimento e ele ressurgue
(...)”(2002: 170)
“Eu esperei na China e em todo canto (...)”(2002: 171)

Há ainda a imagem coletivizada que o eu-lírico faz de si e remonta à esperança daqueles que, assim como ele, acreditam, expressa na estrofe doze:

Muitos de mim saíram pelo mar.
Em mim o que é melhor está lutando.
Possa também chegar, recompensado,
com o russo em Berlim. (2002: 171-2)

Essa esperança se estende nas estrofes subseqüentes na necessidade de se propagar mundo afora, por toda vida. Para tanto, na última estrofe, remonta à célebre frase, slogan político do socialismo, do *Manifesto Comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels, ressignificando-a ao estabelecer-lhe, através do prefixo “re”, nova significação: a de juntar o que outrora estivera esparso e seguir a marcha dos que também acreditam. No dizer de Simon (1978: 106), “desde a esperança e certeza do poeta quanto ao sucesso próximo, até a invocação entusiástica das operações aceleradas pelas forças soviéticas em direção da ‘cidade

atroz’, a mensagem poética se organiza como um impulso verbal que aspira e incentiva o trânsito para a ação.

Esta cidade oculta em mil cidades,
trabalhadores do mundo, reuni-vos
para esmagá-la, vós que penetrais
com o russo em Berlim. (ANDRADE, 2002: 172)

Além da “lírica da guerra” relacionadas na poesia de Drummond, que representam em sua poética a abertura para o social, vemos em *A Rosa do Povo* também outras inquietudes, marcas de “um aprofundamento de sua dimensão interior ou reflexiva” (MERQUIOR, 1976: 94). Nesse sentido, podemos observar a preocupação da voz lírica em abordar os temas existenciais e filosóficos tão em voga àquela época: como a náusea, a liberdade, a existencialidade, a finitude.

“Assalto” está estruturado em dez estrofes, sendo dois tercetos — a primeira e a última estrofe — e oito quadras, de versos pentassílabos, revelando o cuidado formal de Drummond, no auge de sua poesia social, em compor seus poemas. Aqui o eu-lírico metaforiza a vida num quarto de hotel e o tempo da existência humana, em fragmentos, se transforma na abertura de uma mala.

No quarto de hotel
a mala se abre: o tempo
dá-se em fragmentos. (ANDRADE, 2002: 76)

O desenrolar do tempo se dá através de imagens que denotam sua passagem e, conseqüentemente, a chegada da velhice. As traças, as mudas de roupa e outros elementos antecipam a chegada da “quarteira” que vem “depositar a branca /toalha do olvido” (2002: 76). Na última estrofe, o poema se fecha em um terceto, cíclico que retoma os versos iniciais e conclui ao fechar a mala do tempo.

jogo tudo fora.
A mala se fecha: o tempo
se retrai, ó concha. (2002: 77)

“Ontem” e “Os últimos dias” representam a consciência da finitude do tempo e usam da simbologia vegetal, pertencente ao topos poético da fugacidade da vida, para revelar sua passagem, sua dissipação — a qual não poupa nem mesmo o ato de escrever —, como podemos ver nas duas últimas estrofes do poema:

Tudo foi breve
E definitivo.
Eis está gravado

não no ar, em mim,
que por minha vez
escrevo, dissipo. (2002: 64)

Essa escrita que se dissipa, celebra a passagem da vida como uma passagem para a morte, e a consciência do poeta perante o ser-para-a-morte que o homem celebra a significação total da existência humana na comunhão religiosa com a terra e a descoberta de si, de seus sentidos, no poema “Os últimos dias”.

Que a terra há de comer.
Mas não como já.

Ainda se mova,
para o ofício e a posse.

E veja alguns sítios
antigos, outros inéditos.

Sinta frio, calor, cansaço;
pare um momento; continue.

Descubra em seu movimento
forças não sabidas, contatos.

O prazer de estender-se; o de
enrolar-se, ficar inerte.

Prazer de balanço, prazer de vôo.

Prazer de ouvir música;
sobre papel deixar que a mão deslize.

Irredutível prazer dos olhos; [...]

Que ainda sinta cheiro de fruta,
de terra na chuva, que pegue,
que imagine e grave, que lembre. [...] (2002: 180-1)

Aqui, para a voz do poema, cada momento passa a ser encarado como uma experiência singular, particular, assim como também o é cada ser humano: na comunidade, diferente — o que salva a alteridade —; onde “cada instante é diferente, e cada/homem é diferente, e somos todos iguais (2002: 181)”.

Na revelação de nós mesmos, o eu do poema pede para que, antes do “silêncio global”, no ventre do “escuro inicial”, possamos penetrar e ser penetrados por outros silêncios, outras solidões nos derrubem e acalentem, num jogo oximórico. No tempo do sem-tempo, estar diante de si para resgatar o tempo que errou, ou onde “alguns erros caíram”, a vida torna-se mais forte a partir da “ligação subterrânea entre homens e coisas”. Essa ligação ocorre, então, na desintegração do eu-lírico em fragmentos desconjuntos que, ao se reagruparem, fazem a experiência do *religare* com o cosmos.

E a tristeza de deixar os irmãos me faça desejar
partida menos imediata. [...]

O tempo de despedir-me e contar
que não espero outra luz além da que nos envolveu
dia após dia, noite em seguida a noite fraco pavio,
pequena ampola fulgurante, facho, lanterna, faísca,
estrelas reunidas, fogo na mata, sol no mar,
mas que essa luz basta, a vida é bastante, que o tempo
é boa medida, irmãos, vivamos o tempo. (2002: 182)

O tempo da despedida torna-se, assim, o de toda uma vida, pois ele, de maneira estóica, é a única (e boa) medida da vida. O tempo é, no poema em análise, parte de uma reflexão existencial donde todas as gordas possibilidades de realização inacabada do homem devem perfazer a jornada de reconciliação entre o eu-lírico e o eu-carnífico, de carne e osso.

Dessa maneira, diante do tempo, a morte é parte inerente do mistério da vida e que não deve ser encarado de maneira “vil, manchada de medo”. Que ela, para o eu do poema, apesar de demarcar nossa finitude material, não consiga apagar a memória da vida, realizável entre o dia de nosso nascimento e o da nossa morte. Diante dela, todos são hombrizados, colocados em relação de igualdade, mas que essa “hora esperada” não nulifique ou negue

[...] as outras horas nem as palavras
ditas antes com voz firme, os pensamentos
maduramente pensados, os atos
que atrás de si deixaram situações. (2002: 183)

Só assim, após a realização das tarefas ‘pendentes’, após o “ofício e a posse”, dos quais nos revela o eu-lírico, a matéria humana, igualada fraternalmente a todo o resto do cosmos, se veja acabar, que ela cumpra com sua finitude como matéria.

E a matéria se veja acabar: adeus, composição
que um dia se chamou Carlos Drummond de Andrade.
Adeus, minha presença, meu olhar e minhas veias grossas,
meus sulcos no travesseiro, minha sombra no muro,
sinal meu no rosto, olhos míopes, objetos de uso pessoal, idéia de
[justiça, revolta e sono, adeus,
vida aos outros legada. (2002: 184)

Para o eu do poema, findada a existência física, resta, rememorativamente, o legado aos outros que possibilita, para além de uma visão pessimista — onde a morte é o fim de tudo, hora esperada na qual nos encontramos com o escuro silêncio global —, encarar nossa finitude como a completude-incompleta de nossas realizações como ser-no-mundo. E a matéria, por fim, composição outrora chamada Carlos Drummond de Andrade, se despersonaliza na perda do nome e, decompondo-se, se faz, na despedida, uno com o cosmos. É o testemunho consciencial que o eu-lírico drummondiano nos revela: o sentimento personalíssimo unívoco que cada um tem em si da verdade ou não de um ato que em vida presentificou.

3.3. PARA UMA POÉTICA COMPARATISTA DO HOMEM MODERNO

Ao observarmos as imagens do homem moderno que cada um dos autores cria através de sua poesia, percebemos que elas estão visceralmente inseridas no contexto das grandes metrópoles com seu progresso emergente, e em meio às grandes guerras que marcaram a história do século XX. Parafraseando Drummond, na cidade está marcado “o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”. No entanto, ao aproximarmos tais imagens, vemos que a visão que cada um tem difere quanto a alguns aspectos da vida moderna. Enquanto Campos anuncia e exalta aos festejos a chegada da modernidade em Portugal, com sua vida frenética de máquinas e homens em profusão aglutinadora — esta elação não durará muito e o eu-lírico acaba por frustrar-se com a realidade e mergulha profundamente no tédio —, Drummond observa a chegada do progresso com a desconfiança de quem vive à margem apenas observando criticamente aquilo que este ao seu redor. Neste a busca vertiginal do sensacionismo no primeiro, através da integração monocórdia e aglutinante entre o homem e as máquinas, o insatisfeito desejo de ser tudo e todas as coisas ao mesmo tempo, dá lugar à desconfiança brejeira e *gauche*, que observa criticamente as transformações internas que o dito progresso da vida moderna, mundo de cimento armado, acaba por causar no homem de sua época.

Apesar das marcantes diferenças com relação à chegada da modernidade, ambos compartilham em suas vozes líricas a mesma solidão do homem moderno. Para eles, este está inserido em uma vasta multidão de solitários. Recorrendo à metáfora baudelaireana de *multitude* e *solitude*, em meio a um verdadeiro mar de gente, vemos que o homem é só: só como a solidão escolhida de quem deseja sê-lo; só como a solidão do boi no campo, metáfora drummondiana. No entanto, Álvaro de Campos faz da solidão uma morada e, desiludido com o mundo dos homens, mergulha na anulação da sua própria existência; enquanto Drummond, por sua vez, apesar de saber-se só, lança-se na procura do outro através de mãos que simbolicamente se desejam, ou que desejam se encontrar no tímido sorriso do operário no poema “O operário no mar”, agente de ligação entre os homens. Essa busca reflete a crença na mudança social, o sonho de um mundo mais justo e igual para todos, e o poeta é porta voz dessa utopia. Na imutabilidade das coisas, a voz lírica se sabe capaz da mudança que parece surgir a partir da mudança de perspectiva pronominal na própria obra do poeta: do EU para o NÓS.

O mundo do homem moderno é retratado de maneira crítica, na obra de Campos, e se transforma no espaço teatral, por assim dizer, onde as pessoas apenas desempenham o monótono papel de não serem elas mesmas, de usarem as máscaras sociais para aparentar ser outra coisa. Esse falseamento de si irrompe no eu-lírico do heterônimo pessoano um angústia memorial de tudo aquilo que ele não pode ter sido no passado, num movimento de dor e nitidez que cega os olhos de quem percebe que teve os sonhos roubados, de quem se vê através de um pessimismo que nulifica sua existência e o reduz ao oxímoro temporal entre os sonhos do passado e a irreparável realidade do presente. Para Drummond, por sua vez, o mundo está repleto do sentimento de medo que aflige a chegada iminente de outra guerra, muito pior que a primeira. A consciência crítica da voz ficcional drummondiana sobre os acontecimentos de sua época denuncia a falta de liberdade, a divisão entre os homens e a insegurança de um “tempo de homens partidos”. O engajamento do poeta com as questões sociais do século XX e a crença na mudança revelam uma tentativa de ultrapassar as “barreiras divisórias convencionalmente impostas às coisas”, no dizer de Simon (1978: 133). Assim, a esperança desabrocha em feia rosa que rasga o concreto em meio ao caos das metrópoles, em meio a carros, bondes de ferro e rios de solidão, ou em manifestos de resistência que enaltecem a vitória dos aliados numa “lírica da guerra”. Apesar da feiurização da modernidade férrea e das atrocidades da guerra diante de cidades e pessoas devastadas, resta a utopia-fênix de Stalingrado, cidade que resiste e ressurge das próprias cinzas, contagiando com sua vontade de viver (em conjunto) as outras cidades, as outras pessoas.

As fugas na infância e na morte se revelam como elementos distintos em ambos a partir da perspectiva que cada um encara no presente a morte do passado e a certeza do futuro. Para o eu-lírico do poeta português, como vimos há pouco, a lembrança do passado se transforma, comparada com o presente, na dor e na angústia daquilo que podia ter sido e não foi. Enquanto a infância foi o tempo dos sonhos e da ingenuidade, o presente é melancólico diante de um futuro incerto. A morte, então, se revela na única possibilidade de conhecer-se, de conhecer a Verdade do Ser. Por outro lado, para o eu-lírico do poeta mineiro, à infância estão reservados os dramas familiares, sempre expressos pela figura opressiva e silenciosa do pai, na tentativa de expurgar as impurezas morais que uma hipócrita educação familiar o legou. No caso da morte, Drummond aprofunda a reflexão de sua dimensão interior a partir da abordagem de temas filosófico-existenciais. Nesse sentido, a existência humana é vista a partir de uma consciência da finitude do Ser, isto é, de que somos *ser-para-a-morte*. A vida se torna em espaço-tempo para a celebração que se dissipa, assim como metalinguisticamente a própria tinta que se gasta com a escrita, na comunhão religiosa do ser para a morte, mas que

se descobre como *ser-com* por também ser *Dasein*, no dizer do filósofo alemão Martin Heidegger, isto é, *ser-no-mundo*; e, como tal, não pode *ser-só*.

Para nós é indubitável que tanto Fernando Pessoa quanto Carlos Drummond de Andrade são dois dos maiores poetas da língua portuguesa. Através de sua escritura eles revelam ao leitor a historicidade poética do ser-homem-moderno a partir das convergências e divergências compartilhadas pela angustiante experiência do inquieto espírito humano. Assim, por estarem engajados numa “lírica do social”, Álvaro de Campos e Carlos Drummond de Andrade nos revelam a angustiante experiência do (com)viver através das imagens do homem moderno, personagem este que, apesar das intempéries impostas pela anunciado progresso da modernidade, segue com a esperança de novos tempos, seja através da utopia social na (comum)união entre os povos, seja através da descoberta de si no encontro com o mistério da morte.

Não me venham com conclusões!
A única conclusão é morrer.
— Álvaro de Campos, “*Lisbon Revisited*”
(1923)

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.

— Carlos Drummond de Andrade, “Sonetinho
do falso Fernando Pessoa”, *Claro Enigma*
(1951)

Pessoanamente, (In)conclusões

Na ausência de qualquer conclusão, relembremos nossas palavras iniciais ao ressaltarmos a impossibilidade de se fazer uma introdução, uma vez que o trabalho acadêmico é um palimpsesto de teorias, métodos e corpus referencial a ser sempre (re)visitado de maneira crítica. Nesse sentido, procuramos concluir à maneira pessoana: (in)conclusões.

Como pudemos observar a partir da análise no primeiro capítulo, *modernus* é um termo que, atravessando as diversas épocas da historicidade humana, atinge seu apogeu e maturidade conceitual durante os séculos XIX e XX ao atrelar-se com o progresso impulsionado pelas revoluções industriais, pelas grandes guerras e pelos movimentos estéticos das vanguardas européias que buscavam romper com o passado clássico dos paradigmas estéticos e sociais. Nesse sentido, a primeira metade do século XXI representou para a humanidade um tempo de profundas transformações devido aos diversos acontecimentos históricos que marcaram a passagem para os chamados “tempos modernos”. A Europa viveu um período de grande avanço científico e produção estética durante este período e influenciou todo o mundo ocidental com o seu estilo de vida *avant-garde*. Assim, o pensamento crítico de Fredric Jameson (2005) e de Philadelpho Menezes (1994), sobre o jogo moderno da dialética de ruptura e reinvenção do período; Anthony Giddens (1991), sobre a formação da modernidade; e de Raymond Williams (1989), sobre a relação da literatura com a formação e consolidação dos grandes centros urbanos a partir da primeira metade do século XVIII, foram-nos importantes para a compreensão das transformações sociais que formaram e propiciaram o surgimento das metrópoles, iniciado no século XV durante o Renascimento Cultural e consolidado com das grandes revoluções industriais dos séculos XVIII e XIX.

Nesse sentido, diante das possibilidades expressas pelo sistema mundo moderno, da complexidade da vida nas cidades grandes com sua agitação efervescente de multidões desencontradas, e a crença no progresso científico, as vozes poéticas de Fernando Pessoa, em Portugal, e Carlos Drummond de Andrade, no Brasil, se fazem presentes num contexto representacional em que o homem moderno é colocado em evidência. Na busca por apresentar as imagens do homem de seu tempo presentes na poética de ambos os poetas, percebemos, após a análise do nosso corpus, que prevalece no discurso de ambos a imagem de um homem urbano profundamente engajado no contexto social que marcou a historiografia do século XX.

Retratado de maneira crítica, o mundo se transforma no lugar de encontros e desencontros, *multitudes* e *solitudes* como bem o definiu Baudelaire, lugar este que, apesar da feiurização estética das grandes cidades causada pela modernidade desenfreada e pelas constantes guerras que marcaram a primeira metade do século XX, bem como da imposição dos impasses sociais, faz nascer no homem moderno um sentimento de superação, uma necessidade de ultrapassar as aporias de seu tempo através da consciência da dor de *ser-no-mundo*, do *ser-com*, bem como da própria finitude.

Neste trabalho procuramos não só encontrar e analisar as imagens que representassem, a partir da voz lírica de ambos os autores, uma poética do homem moderno, mas também lançar um olhar comparativo acerca da poesia sociopolítica e existencial do espírito de inquietude vivido durante a primeira metade do século XX, sentimento comum a humanidade da época. A partir de então, comparamos as imagens do homem moderno recorrentes em ambos os poetas à luz do método comparatista, proposto por Brunel (1995), Carvalhal (1999) e Machado (s/d), e da análise sociocrítica, proposta por Antonio Candido, pressupostos teórico-metodológicos que nortearam nossa análise.

Ao revisitarmos parte da vasta fortuna crítica sobre os poetas em análise, procuramos apresentar uma visão original sobre a poética de Álvaro de Campos e de Carlos Drummond de Andrade, dois dos maiores poetas da língua portuguesa, lançando mão do comparativismo. Apesar de não termos esgotado os temas que dizem respeito à poética urbana do homem moderno, esperamos ter contribuído para enriquecer os estudos literários sobre Pessoa e sua legião heteronímica e Drummond, bem como as relações possíveis entre escritores dos modernismos luso-brasileiro.

REFERÊNCIAS

I. ATIVA

1. De Fernando Pessoa

PESSOA, Fernando. **Antologia de estética teoria e crítica literária**. Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d].

_____. **Crítica literária**. Seleção e prefácio de Hélio J. S. Alves. Portugal: Caleidoscópio, 2007.

_____. **Da república (1910-1935)**. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão. Introdução e organização Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1978.

_____. **Livro do desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Obra em prosa de Fernando Pessoa**: páginas de pensamento político -1 (1910-1919). Org., introdução e notas de António Quadros. Portugal: Europa-América, s/d.

_____. **Poesia**: Álvaro de Campos. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

2. De Carlos Drummond de Andrade

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. 26.ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **José**. 11.ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

_____. **Sentimento do mundo**. 8.ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

II. PASSIVA

1. OBRAS SOBRE FERNANDO PESSOA

ABDO, Sandra Neves. **Fernando Pessoa**: poeta céptico. 2002, 281p. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) USP. São Paulo.

BERARDINELLI, Cleonice. **Fernando Pessoa**: outra vez te revejo. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

BRECHON, Robert. **Estranho estrangeiro**: uma biografia de Fernando Pessoa. Lisboa: Quetzal, 1982.

CENTENO, Y. K. **Fernando Pessoa**: os trezentos e outros ensaios. Lisboa: Editorial, 1988.

CRESPO, Angel. **Estudos sobre Fernando Pessoa**. Lisboa: Teorema, 1988.

D'ALGE, Carlos. **A experiência futurista e a geração de "Orfeu"**. Lisboa: ICALP, 1989.

GIL, José. **Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. **Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações**. Lisboa: Relógio D'Água, s/d.

_____. **O espaço interior**. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

GUERRA, Maria Luisa. **Ensaio sobre Álvaro de Campos**. v.1. Lisboa: S/e, 1969.

GUYER, Leland Robert. **Imagística do espaço fechado na poesia de Fernando Pessoa**. Portugal: Imprensa Nacional, 1982.

HÜHNE, Leda Miranda (Org.). **Fernando Pessoa e Martin Heidegger: o poeta pensante**. Rio de Janeiro: Uapê, 1994.

LIND, Georg Rudolf. **Estudos sobre Fernando Pessoa**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

LINHARES FILHO, José. **A modernidade da poesia de Fernando Pessoa**. Fortaleza: Editora da Universidade Federal do Ceará, 1998.

LOURENÇO, Eduardo. **O lugar do anjo: ensaios pessoanos**. Lisboa: Gradiva, 2004.

_____. **Pessoa revisitado**. 3.ed. Lisboa: Gradiva, 2000.

_____. **Poesia e metafísica**. Lisboa: Gradiva, 2002.

_____. **Tempo e poesia**. Lisboa: Gradiva, 2003.

MARTÍN LAGO, Pedro. **Poética y metafísica en Fernando Pessoa**. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1993.

MARTINHO, Fernando J. B. **Pessoa e a moderna poesia portuguesa: do Orpheu a 1960**. 2.ed. Lisboa: ICALP, 1991.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Roteiro de leitura: mensagem de Fernando Pessoa**. 1.ed. 2.reimp. São Paulo: Ática, 2000.

MORODO, Raúl. **Fernando Pessoa e as revoluções nacionais européias**. 2.ed. Porto: Editorial Caminho, 1998.

NOGUEIRA, Lucila. **A lenda de Fernando Pessoa**. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 2003.

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

PEREIRA, Kleyton Ricardo Wanderley. Aporia de ser: angústia e esquecimento em Álvaro de Campos. In.: FERREIRA, Ermelinda (Org.). **Na véspera de não partir nunca: 70 anos sem Fernando Pessoa**, 2005, Recife. EM PESSOA. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2005. p. 160-171.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro**. 3.ed.rev.amp. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

QUESADO, José Clécio Basílio. **O constelado Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

SACRAMENTO, Mário. **Fernando Pessoa: poeta da hora absurda**. 3.ed. Coimbra: Vega, 1985.

SANTOS, Irene Ramalho. **Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **O heterotexto pessoano**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SOARES, Maria do Carmo Facó. **Reverberações whitmanianas no universo de Pessoa**. 2007, 65p. Dissertação (Mestrado em Letras) PUC-Rio. Rio de Janeiro.

TEIXEIRA, Luís Filipe B. **O nascimento do homem em Fernando Pessoa**. Lisboa: Cosmos, 1992.

VIANA, Antônio Fernando. **Vida e outras vidas em Fernando Pessoa**: da imanência do homem à transcendência do poeta. Recife: Nova Presença, 2004.

2. OBRAS SOBRE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

ACHCAR, Francisco. **Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. **A rosa do povo e claro enigma**: roteiro de leitura. São Paulo: Ática, 1993.

CAMILO, Wagner. **Drummond**: da rosa do povo à rosa das trevas. São Paulo: Ateliê, 2001.

CANÇADO, José Maria. **Os sapatos de Orfeu**: biografia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo, 2006.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 92-122.

CORREIA, Marlene de Castro. **Drummond**: a magia lúcida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

COSTA, Eduardo Alexandre da Silva. **Alumbramento e luta**: um estudo da metapoesia em Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. 2006, 126p. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria da Literatura) UFPE. Recife.

CURY, Maria Zilda Ferreira. **Horizontes modernistas**: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

DIAS, Fernando Correia. Gênese e expressão grupal do modernismo em Minas. In.: ÁVILA, Affonso. **O modernismo**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.165-177.

MARTINS, Hécio. **A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

MERQUIOR, José Guilherme. **Verso universo em Drummond**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

NOGUEIRA, Lucila. **Ideologia e forma literária em Carlos Drummond de Andrade**. Recife: Cia Pacífica, 1997.

PEREIRA, Kleyton Ricardo Wanderley. Quixote em Drummond: o lado *gauche* do quixotesco. In.: In: XI Congresso Internacional da Abralic, 2008, São Paulo. **Anais do XI congresso da Abralic**. São Paulo : Abralic, 2008. v. 1. (Publicado em CD-ROM).

SAID, Roberto. **A angústia da ação**: poesia e política em Drummond. Curitiba: Ed. UFPR; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Carlos Drummond de Andrade**: análise da obra. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Drummond: o gauche no tempo.** 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SANTOS, Vivaldo Andrade dos. **O trem do corpo:** estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Nankin Editorial, 2006.

SIMON, Iumna Maria. **Drummond: uma poética do risco.** São Paulo: Ática, 1978.

TALARICO, Fernando Braga Franco. **História e poesia:** texto e contexto em 'A rosa do povo' (1943-1945), de Carlos Drummond de Andrade. 2006, 300p. Dissertação (Mestrado em História Social) USP. São Paulo.

TEIXEIRA, Jerônimo. **Drummond cordial.** São Paulo: Nankin Editorial, 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. **Drummond: a estilística da repetição.** São Paulo: Experimento, 1997.

3. OBRAS GERAIS

ABBAGNANO, Nicola. **Introducción al existencialismo.** Colômbia: Fondo de Cultura Económica, 1997.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica.** 7.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

ÁVILA, Affonso. **O modernismo.** 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade:** notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BEAUFRET, Jean. **Introdução às filosofias da existência.** São Paulo: Duas Cidades, 1976.

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

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (Org.). **Literatura comparada:** teoria e prática. Porto Alegre: Sagra/DC Luzzatto, 1996.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 39.ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. **O ser e o tempo da poesia.** 7.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. (Org.). **Modernismo:** guia geral. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves. **Compêndio de literatura comparada.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BRUNEL, Pierre; PICHOS, Claude; ROUSSEAU, André M. **Que é literatura comparada?** São Paulo: Perspectiva, 1995.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARVALHAL, Tânia Franco. Encontros na travessia. In.: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, n.7, p.169-182, 2005.

_____. **Literatura Comparada.** 4.ed. São Paulo: Ática, 1999.

_____. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. In.: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, n.1, p.9-21, 1991.

_____. Teoria em literatura comparada. In.: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, n.2, p.9-17, 1994.

CASTRO, Sílvio. **Teoria e política do modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1979.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1966.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DIOGO, Américo Antônio Lindeza. **Modernismos, pós-modernismos, anacronismos: para uma história da poesia portuguesa recente**. Lisboa: Cosmos, 1993.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 1: prolengômeros e teoria da narrativa**. 2.ed. 4.reimp. São Paulo: Ática, 2004.

_____. **Teoria do texto 2: teoria da lírica e do drama**. 4.reimp. São Paulo: Ática, 2003.

FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In.: FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado das Letras, 1994. p.9-25.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

GUIMARÃES, Fernando. **Simbolismo, modernismo e vanguardas**. Portugal: Imprensa Nacional, 1982.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. São Paulo: CosacNaify, 2007.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HEIDEGGER, Martin. **Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. **Ser e tempo**. vol.1 e 2. 9.ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

HELENA, Lúcia. **Movimentos de vanguarda européia**. São Paulo: Scipione, 1993.

HYDE, G. M. A poesia da cidade. In.: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. (Org.). **Modernismo: guia geral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 275-284.

IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reverificação da inteligência nacional. In.: ÁVILA, Affonso. **O modernismo**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.13-26.

JAMESON, Fredric. **Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. A literatura como ato socialmente simbólico. In.: **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. São Paulo, Ática, 1992. p.15-103.

- KAISER, Gerhard R. **Introdução à literatura comparada**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
- KIERKEGAARD, Søren. **O conceito de angústia**. São Paulo: Hemus, 2007.
- LISBOA, Eugênio. **O segundo modernismo em Portugal**. 2.ed. Lisboa: ICALP, 1984.
- _____. **Poesia portuguesa: do Orpheu ao neo-realismo**. 2.ed. Lisboa: ICALP, 1986.
- MACHADO, Álvaro Manuel. **A geração de 70: uma revolução cultural e literária**. 3.ed. Lisboa: ICALP, 1986.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAU, Daniel-Henri. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70, s/d. (Signos, 46).
- MADELÉNAT, Daniel. Literatura e sociedade. In.: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves. **Compêndio de literatura comparada**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MELO E CASTRO, E. M. de. **As vanguardas na poesia portuguesa do século XX**. 2.ed. Lisboa: ICALP, 1987.
- MENEZES, Philadelpho. **A crise do passado; modernidade, vanguarda, metamodernidade**. São Paulo: Experimento, 1994.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- PAZ, Octavio. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. **El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesia e historia**. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. 6.ed. São Paulo: Cultrix, 1990.
- SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. 17.ed. Porto: Porto Editora, 1996.
- SARAIVA, Arnaldo. **Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações**. Campinas: UNICAMP, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** 3.ed. 2. Imp. São Paulo: Ática, 2004.
- SHEPPARD, Richard. A crise da linguagem. In.: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. (Org.). **Modernismo: guia geral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 263-274.
- SOUZA, Eneida Maria de. Literatura comparada: o espaço nômade do saber. In.: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, n.2, p.19-24, 1994.
- SCHWARTZ, Jorge. **Vanguarda e cosmopolitismo**. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. 10.ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- TORRE, Guillermo de. **Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura**. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968.
- WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.