
O moderno e suas configurações em poemas de Charles Baudelaire, Cesário Verde e Fernando Pessoa

*The modern and its configurations in poems by
Charles Baudelaire, Cesário Verde and Fernando Pessoa*

Izabel Margato

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.nEsp.a1288>

RESUMO

Num primeiro momento, este texto buscará apresentar as articulações existentes entre as categorias: novo, ruptura, tradição da ruptura, vanguarda e originalidade. A partir daí, serão examinadas as tensões entre o estético e o ideológico; o cosmopolitismo e o nacionalismo. Também serão retomadas as teorias de modernização e suas determinantes em relação à inserção do produto cultural no campo político e social; a estética da ruptura e sua articulação com o tempo histórico. Ao incidir sobre os modernismos e a identidade cultural de Portugal, serão analisados alguns segmentos que caracterizam o modernismo português. Manifestos modernistas, textos de intervenção e propostas estéticas.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo; Vanguarda; Identidade Cultural.

ABSTRACT

Initially, this text will seek to present the existing connections between the categories: new, rupture, tradition of rupture, avant-garde and originality. From there, the tensions between the aesthetic and the ideologi-

cal will be examined; cosmopolitanism and nationalism. Modernization theories and their determinants in relation to the insertion of the cultural product in the political and social field will also be revisited; the aesthetics of rupture and its articulation with historical time. By focusing on modernism and the cultural identity of Portugal, some segments that characterize Portuguese modernism will be analyzed. Modernist manifestos, intervention texts and aesthetic proposals.

KEYWORDS: Modernism; Vanguard; Cultural identity.

Felizmente, surgem de tempos a tempos justiceiros, críticos, amadores, curiosos que afirmam que não está tudo em Rafael, que não está tudo em Racine, que os *poetae minores* têm algo de bom, de sólido e delicioso; e, enfim, que, por tanto se amar a beleza geral, que é expressa pelos poetas e artistas clássicos, não deixa de ser um erro não ligar à beleza particular, à beleza de circunstância e à marca dos costumes (Baudelaire, 2006, p. 279).

As obras são, em geral, os primeiros interpretantes das obras. Elas o são sempre na indiferença e na impertinência anacrônicas de um deslocamento da história (Didi-Huberman, 2015, p. 203).

Para articular configurações (ou traços) modernos em textos de poetas situados em diferentes tempos e diferentes lugares, escolhi como ferramenta analítica, recolhida em textos teóricos do historiador da arte Georges Didi-Huberman, um instrumental que nasce de seu extenso trabalho sobre o conceito e a sobrevivência das imagens nas obras de arte. Para o historiador, o princípio fundamental e primeiro nasce do ato de olhar exigido pelas imagens: é preciso observar as imagens *com olhos de ver* e sem comprometer a sua liberdade de movimento, porque:

Elas são ao mesmo tempo movimentos e tempos, irrefreáveis e imprevisíveis. Elas migram pelo espaço e sobrevivem na história [...]. Elas se transformam e mudam de aspecto, voam por aqui

e por ali, aparecem e desaparecem alternadamente. Elas vivem suas ‘vidas’ por elas mesmas, e são essas mesmas ‘vidas’ que nos interessam e nos ‘olham’ muito mais do que as cascas de uma pele morta que podem deixar à nossa disposição (Didi-Huberman, 2018, p. 163).

Com essa primeira ferramenta teórica, foi possível voltar aos textos selecionados e neles encontrar a presença de imagens recorrentes que ultrapassam os limites de tempo e espaço, ora aparecendo como fulgurações em textos de autores de épocas passadas, ora sobrevivendo reconfiguradas em textos e na obra de outros autores em tempos e lugares distintos. Como disse Huberman (2018, p. 163), as “imagens migram pelo espaço e sobrevivem na história”. Buscando olhar de perto esse movimento de permanências recorrentes nos textos aqui escolhidos para análise, o primeiro traço (ou a primeira imagem) que salta aos olhos diz respeito à *Cidade Moderna*, isto é, um espaço insólito e repleto de múltiplas e diferentes imagens que, segundo Eduardo Lourenço, dão forma a “uma realidade histórica nova, cujo solo sobre que despontam é uma espécie de *lodo infame* que a alquimia dolorosa do Poeta deve *transfigurar em ouro*.” (Lourenço, 1974, p. 204).

Com a difusão dos novos signos que permitem ler a cidade moderna, o pintor, o poeta ou o deambulador comum passam a recolher e transfigurar (tal qual trapeiros) os segmentos heteróclitos que compõem o emaranhado de signos do tecido urbano. De acordo com Helena Buesco (2015, p. 11): “o tecido da cidade não se constrói pela sobreposição do homogêneo ao diferenciado, mas, pelo contrário, pela integração de estratos e fenômenos profundamente heterogêneos entre si”. Indo nessa direção, poderíamos recuperar também as palavras de Marx sobre as mudanças decorrentes da modernidade: “Tudo que é sólido desmancha no ar” (Marx; Engels, 2008, p.61), em

que nada mais é seguro, nada permanece igual na metamorfose veloz e incessante imposta pelos novos tempos.

Tentando perceber um pouco mais o que caracteriza esse tempo de mudanças ininterruptas, buscamos retomar a afirmação de Eduardo Lourenço sobre a modernidade que afeta o espaço urbano. Para ele a cidade moderna é uma realidade ambígua, composta, de um lado, por uma matriz de sofrimentos sem redenção e, de outro, pela excitante possibilidade de estar em contato com um “*fantástico cotidiano*, que seria o equivalente moderno dos lugares mágicos da poesia antiga.” (Lourenço, 1974, p. 205). Dentro dessa focalização, também poderíamos recuperar as palavras de Marshall Berman sobre o que caracteriza o habitante desse novo universo:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos (Berman, 1986, p. 15).

Dessa constelação de atributos, recolhemos o “*fantástico cotidiano*”, descrito por Eduardo Lourenço, pois é ele que vai compor a base da constelação de imagens novas que dão vida ao novo repertório da arte moderna. A retomada de alguns textos de Baudelaire permite aprofundar um pouco mais esse suporte teórico.

No início de *O pintor da vida moderna* (Baudelaire, 1988, p. 159), Baudelaire cria um sistema de oposição entre o clássico e o moderno; o antigo e o novo; o geral e o particular; o consagrado e o circunstancial. Esse sistema, que de início poderia parecer uma simples oposição provocante, vai-se transformar numa fenda indissolúvel; mais precisamente, vai-se transformar num divisor de águas que jamais poderá ser rasurado. Isso pode ser percebido quando Baudelaire estabelece uma estratégia operacional para pensar a arte moderna,

opondo obras de primeira e de segunda categorias a partir de um sistema de valores fora das coordenadas do pensamento até então assentes. Essa estratégia não só altera os antigos padrões e procedimentos próprios do fazer poético, como dá também a conhecer um *novo repertório*, mais condizente com o que poderia ser considerado arte moderna. Esse novo repertório – inusitado e, por isso, revolucionário – vai transformar o modo de ver as obras de arte, transformando também o modo de relacionar-se com elas. Em seus poemas e, nomeadamente, naqueles que compõem o livro *O Spleen de Paris* (Baudelaire, 2020), o poeta cria uma espécie de solo fecundo de onde brotarão os segmentos dessa realidade histórica nova composta por resíduos, arrancados do cotidiano das ruas das grandes cidades, que permitem aceder ao “imenso dicionário da vida moderna (que está) disseminado nas bibliotecas, nas pastas dos amadores e nas vitrines das lojas mais vulgares” (Baudelaire, 1988, p. 164). Munidos desse dicionário, o poeta/pintor procede “a uma dramatização sem tréguas das imagens que darão corpo à Modernidade” (Baudelaire, 1988, p. 166). O seu olhar está voltado para o presente, isto é, o presente agora marcado por uma “mudança incessante e veloz” (Baudelaire, 1988, p. 164), mas que contém também o passado: o passado, que já conserva o sabor de fantasma, porque recuperou, como imagem, a luz e o movimento da vida, que o transforma em presente (cf. Baudelaire, 1988, p. 161).

O “dicionário da vida moderna” possui também verbetes para imagens de episódios corriqueiros das ruas da cidade, tais como: os encontros bruscos na multidão (Baudelaire, 2020, p. 26); a insólita experiência do transeunte anônimo que atravessa a cidade (Baudelaire, 2020, p. 26); os resplandecentes cafés, recentemente abertos, no boulevard novo (Baudelaire, 2020, p. 58); o poeta que abre mão de suas insígnias (auréola) e opta por passear incógnito e ser apenas mais um habitante da cidade (Baudelaire, 2020, p. 100); a esgrima do

poeta em busca de suas imagens poéticas, ao mesmo tempo em que tenta esquivar-se do vertiginoso movimento das avenidas da cidade grande (Baudelaire, 1985, p. 319); as esplêndidas passantes que num encontro abrupto transformam o transeunte desprevenido em uma espécie de basbaque (Baudelaire, 1985, p. 345); as experiências de choque que o espetáculo da cidade oferece e inebria até o esquecimento e também a fragmentação do sujeito. Mas nesse imenso dicionário há também um lugar reservado para as imagens compostas pelas sobras, pelos escombros, ou seja, tudo aquilo que, por não acompanhar o novo ritmo incessante da grande cidade, fica de fora; às vezes fica mesmo ao lado das novas construções, como restos, ou melhor, como entulhos, que se acumulam ao redor do reluzente e novo café que se inaugura e aparecem, como imagem, no poema “Os olhos dos pobres”, do livro *Spleen de Paris* (Baudelaire, 2020, p. 58).

À noite, um tanto cansada, você quis se sentar num novo café, na esquina do novo bulevar, ainda muito cheio de entulho e exibindo já seus esplendores inacabados.

[...]

Bem em frente de nós, na calçada, estava plantado um homem de bem, de uns quarenta anos, de rosto cansado, barba grisalha, tendo numa das mãos um menino e sobre o outro braço um pequeno ser ainda muito frágil para andar. Ele cumpria o papel de uma babá e trazia seus filhos para tomar o ar da noite. Todos em farrapos. Esses três rostos estavam extremamente sérios e seus seis olhos contemplavam fixamente o novo café com igual admiração, mas, naturalmente, com as nuances devidas às idades.

Os olhos do pai diziam: ‘Que beleza! Que beleza! Dir-se-ia que todo o ouro do pobre mundo fora posto nessas paredes.’ Os olhos do menino: ‘Que beleza! Que beleza! Mas é uma casa onde só podem entrar pessoas que não são como nós!’ Quanto aos olhos do menor, eles estavam fascinados demais para exprimirem outra coisa senão uma alegria estúpida e profunda (Baudelaire, 2020, p. 58-59).

É possível ver nesse poema em prosa de Baudelaire um entrecruzamento de imagens: por um lado, aquelas que estão contidas na representação do novo café, recém-construído, com todo brilho, no novo bulevar também recentemente inaugurado, e aquelas que também registram a atmosfera inebriante da modernidade, mas evidenciando também o seu outro lado, isto é, o lado onde se avolumam as sobras das belas construções; a representação das vidas daqueles que não conseguiram acertar o passo no ritmo veloz das grandes transformações impostas pela modernidade. Nesse lado, ficam os excluídos, os invisíveis que estão fora do lugar em todos os lugares. Entretanto, essas imagens também compõem o “imenso dicionário da vida moderna” (Baudelaire, 1988, p. 165).

Voltando à questão que apresentamos como motivo deste texto, poderíamos dizer que essas imagens recolhidas e disseminadas por Baudelaire vão migrar para textos de diferentes tempos: elas se transformam, ou mudam de aspecto e voam, “voam por aqui e por ali, aparecem e desaparecem alternadamente” (Didi-Huberman, 2018, p. 163). Dentro dessa perspectiva, as imagens traçadas por Baudelaire voam, precisamente, para os versos de Cesário Verde e de Fernando Pessoa. Também estes poetas souberam fazer do luxo e do lixo das ruas a sua matéria poética – o seu assunto heroico.

Cesário Verde constrói um olhar deslumbrado com reconfigurações da passante criada por Baudelaire que agora perambulam pelas ruas de Lisboa com “real solenidade” e impondo “toilettes complicadas”. Essas mulheres distantes fazem parte da cena cambiante de uma Lisboa que se quer moderna:

Milady, é perigoso contemplá-la,
Quando passa aromática e normal,
Com seu tipo tão nobre e tão de sala,
Com seus gestos de neve e de metal (Verde, s. d., p. 36).

Entretanto, com seu olhar, duplamente atento, Cesário também vai recortar outras imagens femininas que atravessam as ruas da cidade. No poema “Num bairro moderno”, o eu-lírico – espécie de funcionário cansado – é surpreendido por uma figura feminina que atravessa a rua:

Dez horas da manhã; os transparentes
Matizam uma casa apalaçada;
Pelos jardins estancam-se as nascentes,
E fere a vista, com brancuras quentes,
A larga rua macadamizada.
[...]
E rota, pequenina, azafamada,
Notei de costas uma rapariga,
Que no xadrez marmóreo de uma escada,
Como um retalho de horta aglomerada,
Pousara, ajoelhando, a sua giga.
[...]
E eu, apesar do sol, examinei-a:
Pôs-se de pé; ressoam-lhe os tamancos;
E abre-se-lhe o algodão azul da meia,
Se ela se curva, esgadelhada, feia,
E pendurando os seus bracinhos brancos (Verde, s. d., p. 41).

Essa mulher não pode ser confundida com a passante dos versos de Baudelaire. Entretanto, se recuperarmos as palavras de Didi-Huberman, poderíamos ver também aqui a permanência de uma imagem que sobrevive e se reconfigura nas histórias que compõem os enredos da cidade moderna.

Em outro poema, o poeta com seu olhar também duplo e visionário recupera a imagem de uma outra imagem de mulher. Trata-se do poema “Humilhações”, onde o eu lírico esconde-se atrás de um cartaz do teatro para entrever a mulher “nervosa e vã” que o atrai

como a voragem. Mas esse “eu”, pobre e só, e com a roupa rota, não pode aproximar-se da mulher que o fascina. Ele se afasta, e ao sair, os seus olhos se deparam com outras existências que se avolumam à porta do teatro:

[...]

Saí; mas ao sair senti-me atropelar.

Era um municipal sobre um cavalo. A guarda

Espanca o povo. Irei-me; e eu, que detesto a farda,

Cresci com raiva contra o militar.

De súbito, fanhosa, infecta, rota, má,

Pôs-se na minha frente uma velhinha suja,

E disse-me, piscando os olhos de coruja:

- Meu bom senhor! Dá-me um cigarro? Dá?... (Verde, s. d., p. 34).

Estes versos também conformam o tracejado da modernidade portuguesa, pois muito embora ela pareça estar concentrada nas imagens brilhantes dos traçados geométricos, ela não poderá nunca ser homogênea nem linear, porque a Modernidade também é contraditória e excludente, fundamentalmente, porque ela está contida no movediço “emaranhado das existências humanas” que ora se dispersa, ora se avoluma mas que também deixa restos, escombros, como todas as sobras que se acumulam do lado de fora.

Também Fernando Pessoa – através do 1º. Álvaro de Campos – recolhe e transforma os traços do cotidiano em imagens eficazes da Modernidade. Ele também recolhe objetos, figuras anônimas, depositadas nas ruas ou em versos de outros tempos. O poeta articula sentidos, recupera a circunstância casual e cotidiana para transformá-la em imagens múltiplas que passam a invadir o nosso olhar, como também invadem e transformam o nosso repertório. Mas ao invadir e modificar o nosso olhar – o olhar com que víamos o mun-

do – transformam também os mecanismos que coordenam o nosso pensamento (cf. Didi-Huberman, 2017, p. 187). E isso também nos apaixona. Poderíamos afirmar, na esteira de Carl Einstein, que “essas imagens não nos apaixonariam como elas o fazem, se fossem eficazes somente sob o aspecto limitado de sua especificação histórica ou estilística.” (Einstein, ano *apud* Didi-Huberman, 2017, p. X.)

Elas nos apaixonam porque lutam, num conflito de formas contra formas que as mudanças temporais impõem às imagens. Para recuperar essa afirmação de forma mais precisa, recorro, mais uma vez, às palavras de Didi-Huberman, nomeadamente a um trecho em que analisa algumas afirmações do também historiador da arte Carl Einstein:

[trata-se da] história da arte como fato, isto é, saber a transformação temporal que cada obra impõe às outras. Pensar essas obras como uma luta, um conflito de formas contra formas, de ‘experiências óticas’, de ‘espaços inventados’ e de ‘figurações sempre reconfiguradas’ [onde] ‘Toda forma precisa é um assassinato de outras versões [...]’ (Didi-Huberman, 2015, p. 189).

Mais precisamente, esse tratamento de choque dado às imagens, segundo Didi-Huberman, é “um modo de *abrir* (as próprias imagens), isto é, de ferir e de revelar ao mesmo tempo um corpo de evidências” (Didi-Huberman, 2017, p 190). Trata-se de uma luta, um conflito de formas contra formas, onde percebemos também a “deambulação” de imagens de um texto para outro, migrando pelo espaço e sobrevivendo na história. Às vezes recuperando, ou mudando apenas alguns aspectos, outras vezes, reconfigurando posições e papéis.

Dando sequência a essa recuperação de traços, poderíamos dizer que, tanto nos versos de Cesário quanto nos de Álvaro de Campos, o eu que segue pelas ruas de Lisboa também já pode ser visto como um *anônimo* habitante da cidade. Mas que só será visto como um homem

evidentemente marcado pela cultura da modernidade no exato momento em que passar a conhecer uma nova manifestação de erotismo. Nos poemas de deambulações pela cidade, essa moderna forma de erotismo também já pode ser pressentida, pois a representação da cena amorosa é antes uma espécie de amor que não encontra paralelo nas formas consagradas pelo amor romântico. Mais precisamente, é o amor que surge da experiência com a multidão: um amor sem tempo, ou melhor, um amor marcado pela exiguidade do tempo de quem caminha apenas de passagem pela cidade. Designadamente oposto ao amor à *primeira vista*, esse novo erotismo vai circunscrever-se à *última vista* e consagrar o *nunca* como o “ápice do encontro” (Benjamin, 1989, p. 43). A negatividade dessa nova função no sujeito erótico não se confunde, entretanto, com “rebaixamento” ou com a expressão do “amor degradante”, apontados pela crítica feita pelos contemporâneos de Cesário Verde. Trata-se antes de uma outra forma de amor que Cesário foi intuindo ou recriando, como uma visão, a visão insólita de um erotismo que nasce da perplexidade diante de uma imagem fascinante, “algo mais próximo do choque com que um desejo imperioso acomete subitamente o solitário” (Benjamin, 1989, p. 43). Para Walter Benjamin, essa “aparição que fascina o poeta, longe de lhe ser subtraída pela multidão, só através desta lhe será entregue” (Benjamin, 1989, p. 109). Uma leitura capaz de destacar a positividade desta cena não era, na época, de fácil elaboração. O registro dessa moderna forma de erotismo vai ecoar e desdobrar-se, anos depois, nos primeiros versos de Álvaro de Campos, discípulo confesso de Cesário Verde.

Completamente vos possuo como a uma mulher bela que não se ama,
Que se encontra casualmente e se acha interessantíssima (Pessoa,
1972, p. 308).

Dando continuidade a essa recolha de imagens modernas que voam de um texto a outro, vamos encontrar um outro Eu construído

(ou reconstruído) por Cesário. Trata-se de um “poeta desempregado” que, por saber em que tempo vive, tem a consciência precisa do valor de mercadoria atribuído ao seu trabalho.

Eu hoje estou cruel, frenético, exigente;
Nem posso tolerar os livros mais bizarros,
Incrível! Já fumei três maços de cigarros
Consecutivamente.
[...]

O obstáculo estimula, torna-nos perversos;
Agora sinto-me eu cheio de raivas frias,
Por causa de um jornal me rejeitar, há dias,
Um folhetim de versos (Verde, s. d., p. 45).

Longe de terminar essa recolha de imagens que se reconfiguram diante do tempo, talvez seja importante acrescentarmos que este recorte do poema “Contrariedades” dá a ver a figura do poeta que nos versos de Cesário sofre um processo de reconfiguração. Esse processo de imagens em movimento, agora sofrendo mutações a cada poema, poderia ser lido como uma das expressões da fantasmagoria de uma cidade desejada e vislumbrada por Cesário? Provavelmente, sim. Mas ela também pode ser lida como mais uma das antecipações geniais do modernismo por Cesário Verde. Nesse sentido, a “poética do imprevisível”, inaugurada por Cesário, é muito mais *produtora* do que *reprodutora* de sentidos de realidade, onde a banalidade cotidiana, retida em seu olhar, já vem transfigurada pelo filtro da superposição de diferentes planos de percepção. É essa a “visão de artista” que mais tarde Fernando Pessoa designará como *Interseccionismo*. Do mesmo modo que com os diferentes Eus, surgidos inesperadamente a cada poema (outro traço que vai ser apontado como uma antecipação do movimento modernista), Cesário inaugura também

o princípio da desagregação ou fragmentação do eu que está na origem da famosa constelação heteronímica de Pessoa.

Entretanto há um traço moderno que talvez configure de forma mais acabada o universo do Modernismo que até aqui viemos mapeando. Trata-se da dispersão do eu na própria textura do poema. Esse processo está presente em vários poemas, mas em “Realidade” ganha contornos mais evidentes. Datado de 1932, o poema “Realidade” (Pessoa, 1972, p. 385) apresenta o mesmo processo de olhar a cidade costumeira pelos olhares díspares dos diferentes Eus espalhados pelos versos de Cesário Verde. Entretanto, agora os olhares díspares não se reconfiguram na passagem de um poema para outro. Aqui o processo de reconfiguração, de dispersão ou fragmentação do Eu está presente no próprio eu lírico que anuncia o poema:

Sim, passava aqui frequentemente há vinte anos...
 Nada está mudado – ou, pelo menos, não dou por isso –
 Nesta localidade da cidade...

Há vinte anos!...
 O que eu era então! Ora, era outro...
 Há vinte anos, e as casas não sabem de nada...
 [...]
 Tento reconstruir na minha imaginação
 Quem eu era e como era quando por aqui passava
 Há vinte anos ...
 Não me lembro, não me posso lembrar.

O outro que aqui passava então,
 Se existisse hoje, talvez se lembrasse ...
 Há tanta personagem de romance que conheço melhor por (dentro)
 De que esse eu-mesmo que há vinte anos passava aqui!

Sim, o mistério do tempo.

Sim o não se saber nada,
Sim, o termos todos nascido a bordo.
Sim, sim, tudo isso, ou outra forma de dizer ...
Daquela janela do segundo andar, ainda idêntica a si mesma,
Debruçava-se então uma rapariga mais velha que eu, mais lem-
bradamente de azul.

Hoje, se calhar, está o quê?
Podemos imaginar tudo do que nada sabemos.
Estou parado física e moralmente: não quero imaginar nada...
(Sobrenome, ano, p. x). (Pessoa, 1972, p. 385)

Nesses versos, o poeta parece divertir-se com o fato de ser outro e com as *casas não saberem disso*. Chega mesmo a colocar frente a frente os *dois eus* distintos que se cruzam na mesma rua. O mais apropriado seria, talvez, dizer: os dois *eus* que se cruzam num tempo “fora do tempo”, só permitido aos que fazem do *não limite* o seu próprio existir:

Houve um dia em que subi esta rua pensando alegremente no
(futuro,
Pois Deus dá licença que o que não existe seja fortemente iluminado.
Hoje, descendo esta rua nem no passado penso alegremente.
Quando muito, nem penso...
Tenho a impressão que as duas figuras se cruzaram na rua, nem
então nem agora,
Mas aqui mesmo, sem tempo a perturbar o cruzamento.
Olhamos indiferentemente um para o outro.
E eu o antigo lá subi a rua imaginando um futuro girassol.
E eu o moderno lá descí a rua não imaginando nada (Pessoa, 1972,
p. 386).

À parte a blague ou a indiferença, intencionalmente construídas; à parte todos os aspectos formais notadamente modernos deste poema, chamo a atenção para o insólito com que se constrói a cena do cruzamento:

a eliminação das fronteiras do tempo, que perturbam o cruzamento; a união do “então” com o “agora”; o faz de conta verdadeiro com que se junta o separado e o à vontade com que Álvaro de Campos *brinca de rasurar* a mudança. O novo aqui não é apenas sentir-se duplo, mas a encenação de um *ponto de união* para dar continuidade aos diferentes Eus. O ser único (ainda que apenas encenado) se verifica *no cruzamento* de um *eu* “antigo” que, no passado, subia a rua sonhando o futuro como um girassol com um *eu* “moderno” que *desce* a mesma rua, mas que já não consegue ver girassóis, que não consegue imaginar nada por não ter mais ilusões, ainda que o tal cruzamento não pareça ser mais que uma ilusão. Trata-se de um jogo. Jogo prodigioso, onde a própria encenação do cruzamento do *Eu que passa* com o *Eu que passou* coexistindo *no mesmo tempo*, tem uma carta escondida no bolso do colete, isto é, a *presença* de um terceiro eu. Trata-se do eu que observa, pois existe também um eu observador que assiste ao jogo do cruzamento. E existe ainda um outro eu, o Álvaro de Campos. E, como se sabe, existe ainda um outro.

Poder-se-ia afirmar que o poeta coloca em cena a sua própria dispersão, a partir de um jogo, uma “brincadeira” de quem se distrai iludindo, ou criando situações de confronto com o diverso e o disperso que o compõe. Mas o que é que o compõe? Sem poder responder a essa pergunta, chamo a atenção para o título do poema, “Realidade”, que funciona como uma marca de peso, uma oposição à blague; e, ainda, para o final do poema que clama veladamente para a seriedade (ou realidade) desta cena em fantasia:

Talvez isto realmente se desse...

Verdadeiramente se desse...

Sim, carnalmente se desse...

Sim, talvez... (Pessoa, 1972, p. 386).

RECEBIDO: 05/12/2023

APROVADO: 14/02/2024

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. “O Pintor da Vida Moderna”. In: *A Invenção da Modernidade* (sobre Arte, Literatura e Música). Tradução de Pedro Tamen.. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2006, p. 279.
- BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2020.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BUESCO, Helena Carvalhão. “Cesário: modos de Inventar o mundo.” In: *Cânticos de Realismo: O livro de Cesário Verde*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015, p. 11.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Aebex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Olhos livres da História. *Revista Ícone*, Recife, v. 16. n. 2, nov. 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017,
- LOURENÇO, Eduardo. “Dialética Mítica da Nossa Modernidade”. *Tempo e poesia*. Porto: Inova, 1974.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O Manifesto Comunista*. São Paulo: Paz e terra, 2008.
- PESSOA, Fernando. “Ode Triunfal”. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1972. p. 306-311.
- PESSOA, Fernando. “Realidade”. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1972. p. 385-387
- VERDE, Cesário. “Deslumbramentos”. *Obra completa de Cesário Verde*. Lisboa: Portugália Editora, s. d..

VERDE, Cesário. “Humilhações”. *Obra completa de Cesário Verde*. Lisboa: Portugália Editora, s. d.

VERDE, Cesário. “Num bairro Moderno”. *Obra completa de Cesário Verde*. Lisboa: Portugália Editora, s. d.

MINICURRÍCULO

IZABEL MARGATO é Professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio; pesquisadora 1C no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico CNPq; investigadora auxiliar do Instituto de História Contemporânea IHC da Universidade Nova de Lisboa; cientista do Nosso Estado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro FAPERJ, investigadora do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS20), da Universidade de Coimbra. Vem desenvolvendo projetos sobre o papel do intelectual e sobre a Arte realista e seus desdobramentos nos séculos XX e XXI, com ênfase no projeto voltado para a cultura de resistência e a documentação do movimento Neorrealista Português.