

# CESÁRIO VERDE E ÁLVARO DE CAMPOS: VISOES DA MODERNIDADE FRUSTRADA

Ronaldo Menegaz

## *1. Cesário Verde e Lisboa: uma imagem especular da decadência*

### *1.1 Uma sociedade que não está na verdade*

Dos três grandes poetas finisseculares de Portugal que mereceram de Pessoa o nome de mestres — Antero é o metafísico; Camilo Pessanha é a poesia do vago, merecedor mais que Eugénio de Castro do rótulo de simbolista, e Cesário Verde é aquele “com quem se fundou entre nós a poesia objetiva”, conforme escreve Pessoa.

E, na verdade, é assim que vemos Cesário, numa época de precipitação da decadência política, econômica e social de Portugal, a contemplar sua cidade de Lisboa:

*Nas nossas ruas, ao anoitecer,  
Há tal soturnidade, há tal melancolia,  
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia  
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.*

É aí, na barra do Tejo, onde é difícil estabelecer os limites entre as águas do rio e as do mar, onde convive “com salgado mar o doce Tejo”, é nesse ponto que se coloca Cesário, de costas talvez para o rio, (sente-lhe apenas o bulício e a maresia), aí numa linha imaginária de separação entre o espaço da épica camoniana, Tejo a fora, e a cidade, a zona de observação lúcida de Cesário, ribeira acima, onde, sobre e por entre colinas, assenta-se a cidade de Lisboa.

*E evoco, então, as crônicas navais  
Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado.  
Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado  
Singram soberbas naus que eu não verei jamais.*

*E o fim da tarde inspira-me; e incomoda.  
De um couraçado inglês vogam os escaleres;  
E em terra num tinir de louças e talheres  
Flamejam, ao jantar, alguns hotéis da moda.*

Em vez do tinir das lanças das crônicas navais, das lutas com mouros, das soberbas naus, lá está o couraçado inglês, quem sabe o mesmo que, dez anos depois, em 1890, estará no mesmo lugar, aguardando a anuência do rei às exigências do *Ultimatum*? O tinir prosaico de louças e talheres celebra a vitória da pachorra que domina o reino e a cidade nesse fim de século XIX.

Cesário Verde viveu num período em que profundas transformações sociais decorrentes da revolução industrial marcavam a Europa além-Pireneus. A segunda metade do século XIX assistiu à maior revolução econômica de todos os tempos, da qual Portugal muito pouco participou. Mal provido de ferro, carvão e outras matérias-primas, Portugal não possuía indústrias nem produção de artigos manufaturados. O operariado empregado no exíguo parque industrial era de número muito baixo, até mesmo na primeira metade do século XX, sobretudo em comparação com países da Europa, de área territorial pequena, como Bélgica, Holanda, Suíça ou os estados escandinavos. A pouca indústria existente estava praticamente fora do controle nacional: era de capital estrangeiro, sobretudo inglês, mas também, francês, alemão e belga.

Os herdeiros das navegações, com o rico tráfico das especiarias e da construção naval, eram agora desempregados ou arrastavam a vida num subemprego.

É nesse contexto dos deserdados das grandes navegações que se situam as varinas, de negro, mulheres e mães de homens que morreram nos naufrágios. Vivem do resto que ficou do grande mar salgado. É de grandeza épica o surgimento das varinas no fim de dia do poema de Cesário.

*Vazam-se os arsenais e as oficinas;  
Reluz, viscoso, o rio, apressam-se as obreiras;  
E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras  
Correndo com firmeza, assomam as varinas.*

*Vêm sacudindo as ancas opulentas!  
Seus troncos varonis recordam-me pilastras;  
E algumas, à cabeça, embalam nas canastras  
Os filhos que depois naufragam nas tormentas.*

*Descalças! Nas descargas de carvão,  
Desde manhã à noite, a bordo das fragatas;  
Apinham-se num bairro onde miam gatas  
E o peixe podre gera os focos de infeção!*

Do ponto de vista político, se bem que a ideologia republicana já se tivesse feito entrever em 1820, no início das lutas constitucionalistas, foi a partir de 1855 que o republicanismo português teve seu primeiro impulso. O segundo surto republicano em Portugal veio com a geração de 1865-70. Um grupo de jovens intelectuais, alguns ainda em formação acadêmica, proclamou sua fé nos ideais republicanos e seu desprezo pelo regime monárquico. Alguns jovens dessa geração tiveram uma ação decisiva na difusão do ideário republicano, precisando os pontos mais vagos e enriquecendo seu conteúdo com bases filosóficas, políticas e sociais. Pregava-se o cienticismo, o positivismo. Armavam-se assim os idealizadores da república contra o chamado ultramontanismo (a excessiva centralização papal) que chegou ao ponto máximo no Primeiro Concílio do Vaticano (1869-1870) ao se definir o dogma da infalibilidade do papa. O ultramontanismo se manifestava em Portugal, sobretudo, na ação conservadora e reacionária dos jesuítas.

É Cesário, poeta do objetivo, que tudo perscruta com o olhar crítico, vê num ponto da cidade o sinal da presença inimiga:

*Duas igrejas, num saudoso largo,  
Lançam a nódoa negra e fúnebre do clero:  
Nelas esfumo um ermo inquisidor severo,  
Assim que pela História eu me aventuro e alargo.*

A falta absoluta de qualquer preocupação religiosa e o ferrenho anticlericalismo típico do pensamento finissecular marcam a poesia de Cesário Verde.

Depois da presença dos padres evocada pelas igrejas do Largo do Chiado, o “flâneur” observador dá com os olhos na estátua de Camões:

*Mas, num recinto público e vulgar,  
Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,  
Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras  
Um épico d’outrora ascende, num pilar.*

Cabe um destaque para o contraste que de novo Cesário estabelece aqui: “os bancos de namoro” perto dos quais crescem “exíguas pimenteiras” e a presença brônzea, monumental, de proporções guerreiras de Camões. O grande épico “ascende num pilar”, eleva-se artificialmente quando seria mais natural assomar do alto de um mastro ou da quilha de uma nau. O poeta ascende num pilar como uma glória passada, morta. Esse passado morto, esse resto de glórias antigas que a cidade o stenta, fica bem significado nas “exíguas pimenteiras” que enfeitam a praça. Elas falâm, em seu raquitismo, do tráfico das especiarias no apogeu da era das navegações.

Em março de 1878, dois anos, portanto, antes de *o sentimento dum ocidental*, Eça de Queiroz<sup>1</sup>, em carta a Teófilo Braga, aborda o que ele chama de “forças sociais” que passaram a ser “empecilhos públicos”. O assunto da carta é a sociedade de Lisboa, analisada no romance *O Primo Basílio*. Escreve Eça de Queiroz:

Por outro lado ainda, a sociedade que cerca estes personagens — o formalismo oficial (Acácio), a beatice parva de temperamento irritado (D. Felicidade), a literaturinha acéfala (Ernestinho), o descontentamento azedo e o tédio da profissão (Juliana), e às vezes, quando calha, um pobre bom rapaz (Sebastião). Um grupo social, em Lisboa, compõe-se, com pequenas modificações, destes elementos dominantes. Eu conheço vinte grupos assim formados. Uma sociedade sobre falsas bases não está na verdade: atacá-las é um dever. E neste ponto *O Primo Basílio* não está inteiramente fora da arte revolucionária, creio. Amaro é um empecilho, mas os Acácios, os Ernestos, os Saavedras, os Basílios, são formidáveis empecilhos: são uma, bem bonita causa de anarquia no meio da transformação moderna.

Uma sociedade que não está na verdade. Essa idéia de Eça de Queiroz sobre a sociedade lisboeta remete para a idéia de Eduardo Lourenço sobre a função de aparato e aparência, na terceira parte de seu ensaio “Somos um povo de pobres com mentalidade de ricos” no livro *O labirinto da saudade*<sup>2</sup>. É nesse ensaio que Eduardo Lourenço apresenta Cesário Verde como um “deslumbrado e fascinado pelos reflexos sociais desse aparato, que é documentado “de sobra”. Escreve Eduardo Lourenço.

Simplemente, a função de aparato e de aparência até então confinada nos limites de uma casta mais ou menos anacrônica e ignara alarga-se com a da burguesia, a classe dirigente e começa pouco a pouco a tocar a pequena e média burguesias, como toda a poesia de Cesário, deslumbrado e fascinado pelos reflexos sociais desse aparato, de sobra o documenta.

Eduardo Lourenço não quer significar que Cesário seja apenas “deslumbrado e fascinado” pelos reflexos sociais do aparato. Sua poesia atesta isso, é verdade, mas registra também os reflexos sociais não fascinantes nem deslumbrantes do aparato. E disso sabe muito bem Eduardo Lourenço. Na poesia de Cesário encontram-se também e como reflexos negativos aos quais a classe dirigente parece não dar a menor importância. A poesia de Cesário Verde mostra muito bem essa indiferença insolente da hierarquia superior diante dos problemas da massa.

Como Camões contemplou e cantou a gestação do império que já se ofuscava em vida do poeta, Cesário Verde escreverá seus poemas nos estertores desse mesmo império que já não se dizia morto porque os portugueses ainda não tinham verbalizado essa morte e esperavam ainda um milagre. Mas, no tempo de Cesário, era o império uma entidade catatônica, ostentando uma vida de artificialidade. Como o império não se dava por morto, não se completava a gestação do Portugal moderno.

Em vão o poeta do objeto preciso procura, na cidade crepuscular, o contraponto em termos atualizados daquilo que restava apenas como memória: “mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado”... “Singram soberbas naus que eu não verei jamais.” É em vão que busca “as soberbas naus”: elas não são mais soberbas e navegam agora em “marés de fel” “de um sinistro mar”.

### 1.2 Um contexto de “luz ambígua”

Mas, voltando ao texto de Cesário Verde, o fazemos na terceira parte do poema, que leva o título de *Ao gás*. Walter Benjamin, referindo-se a uma novela de Poe, *O homem na multidão*, fala da importância da iluminação a gás na atividade do “flâneur” das ruas das cidades. Escreve Benjamin<sup>3</sup>:

No decurso de seu conto, Poe faz que anoiteça. Ele se demora na cidade à luz de gás. O fenômeno da rua como interior, fenômeno em que se concentra a fantasmagoria do “flâneur”, é difícil de separar da iluminação a gás. As primeiras lâmpadas a gás arderam nas galerias. Na infância de Baudelaire fez-se a tentativa de utiliza-las a céu aberto; colocaram-se candelabros na Place Vendôme. Sob Napoleão III cresce mais rapidamente o número de lâmpadas a gás. Isso elevou o grau de segurança da cidade; fez a multidão em plena rua sentir-se, também à noite, como em sua própria casa; removeu do cenário grande o céu estrelado e o fez de modo mais radical que os prédios altos”. “Corro as cortinas contra o Sol que agora foi dormir, como de hábito; doravante não vejo outra luz senão a da chama do gás.” A lua e as estrelas já não são dignas de menção.

Mas para Cesário, nessa Lisboa ao gás, “a noite pesa, esmaga”. E à luz fantasmagórica dos lâmpões, “Tornam-se mausoléus as armações fulgentes”.

Benjamin lembra em seu livro que as ruas conduzem o “flâneur” a um tempo desaparecido:

Conduzem para baixo, se não para as mães, para um passado que pode ser tanto mais enfeitiçante na medida em que não é seu próprio, o particular. Contudo, este permanece sempre o tempo de uma infância. Mas por que o de sua vida vivida? No asfalto sobre o qual caminha, seus passos despertam uma surpreendente ressonância. O lâmpão de gás que resplandece sobre o calçamento projeta uma luz ambígua sobre esse fundo duplo.

É nesse contexto de luz ambígua que o poeta não sabe se sente compaixão da miséria ou de si mesmo ao encontrar com uma figura já incorporada ao panorama noturno, seu velho professor de Latim.

*Dó da miséria!... Compaixão de mim!...  
E, nas esquinas, calvo eterno sem repouso,  
Pede-me sempre esmola um homenzinho idoso,  
Meu velho professor nas aulas de Latim!*

O quarto movimento do poema chama-se *Horas mortas*. É tarde, passeador noturno segue pela calçada como se fosse pelas linhas de uma pauta. É quando sobem no ar “infaustas e trinadas, / As notas pastoris de uma longínqua flauta”. A flauta do encantamento das serpentes, a flauta que um dia foi trocada pela lira nas redondilhas camonianas de *Sobolos rios que vão* leva o poeta a um mundo idealizado, de sonhos concretos, brilhando por trás das vidraças:

*Se eu não morresse nunca! E eternamente  
Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas!  
Esqueço-me a prever castíssimas esposas  
Que aninhem em mansões de vidro transparente!*

*Ó nossos filhos! Que de sonhos ágeis,  
Pousando, vos trarão a nitidez às vidas!  
Eu quero as vossas mães e irmãs estremecidas  
Numas habitações translúcidas e frágeis.*

*Ah! Como a raça ruiva do porvir  
E as frotas dos avós, e os nômades ardentes,  
Nós vamos explorar todos os continentes  
E pelas vastidões aquáticas seguir!*

### **1.3 Lisboa: prisão, hospital, cemitério, “prédios sepulcrais, com dimensões de montes”**

Na parte quarta de *O sentimento dum ocidental*, Cesário Verde se permite alguns sonhos. É o Cesário de Eduardo Lourenço, “deslumbrado e fascinado pelos reflexos sociais do aparato”. O poeta sonha com a volta de um poder luso que, no final das contas, tinha durado tão pouco; mas é como se fosse incontida a pulsão de viagem, de seguir pelo mar:

*Ah! Como a raça ruiva do porvir,  
E as frotas dos avós, e os nômades ardentes,  
Nós vamos explorar todos os continentes  
E pelas vastidões aquáticas seguir!*

Mas é apenas um momento de sonho, para logo voltar à triste realidade de uma Lisboa que é ao mesmo tempo prisão, hospital, cemitério.

*Mas se vivemos, os emparedados  
Sem árvores, no vale escuro das muralhas.*

*E enorme, nesta massa irregular  
De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,  
A Dor humana busca os amplos horizontes,  
E tem marés, de fel, como um sinistro mar.*

Enfim, em sua “flânerie” pela cidade de Lisboa, que constitui, com outros aspectos, o poema *O sentimento dum ocidental*, Cesário termina por ver em sua cidade pouco mais que um imenso cemitério “de prédios sepulcrais, com dimensões de montes”.

## **2. Álvaro de Campos arauto da modernidade e vítima da angústia metafísica**

### **2.1 Um mundo que não é o de Cesário: a Ode Triunfal**

Em carta a Adolfo Casais Monteiro, de 20 de janeiro de 1935, Fernando Pessoa<sup>4</sup> afirma: “Sendo assim, não evoluo, viajo.” Apesar dessa afirmação, a obra de seu heterônimo comporta nitidamente duas fases entre as quais houve indiscutivelmente uma evolução. A primeira fase foi a de busca, de tentativas de adesão aos vários “ismos” de uma literatura que desejava inovar. Nela já se encontram os temas centrais da obra de Pessoa como Álvaro de Campos, tratados em moldes futuristas, ou, como ele insiste em afirmar, *sensacionistas*. Nela é sensível a influência de Walt Whitman. Uma influência que chega a ser considerada por Campos como uma assimilação, uma identificação total. Essa primeira fase vai até 1916 e nela se inscrevem as duas odes: a Triunfal, de 1914, a Marítima, de 1915. Entre as duas, os dois excertos, datados de 30 de junho de 1914.

Sobre a influência de Whitman, é conveniente lembrar o que aproxima e o que afasta os dois poetas. Repete-se aqui a lição de André Bueno<sup>5</sup>:

A diferença central entre ambos pode, talvez, ser assim resumida: Whitman dá um sinal positivo a tudo que toca e canta (democracia, homem comum, multidão, cidades, amor, natureza, trabalho etc.), num poderoso elogio da vida e do mundo moderno, a partir dos nascentes Estados Unidos, enquanto Álvaro de Campos, *persona* de Fernando Pessoa, parte de uma profunda insatisfação, um agudo descontentar-se na civilização urbana moderna que busca pontos de fuga metafísicos ou imaginários, mesmo quando exalta e exacerba os efeitos da vida na cidade, em sensações históricas e delirantes.

As afirmações de André Bueno explicitam o que Octavio Paz mais resumidamente havia escrito em *Signos em rotação*<sup>6</sup>: “Os dois poemas evocam mais a Whitman do que a Marinetti, um Whitman ensimesmado e *negador*.” (o grifo é nosso).

A *Ode Triunfal*, publicada no primeiro número da revista *Orpheu*, foi

saudada por Mário de Sá-Carneiro<sup>7</sup> com a entusiástica afirmação: “Você acaba de escrever a obra-prima do Futurismo; eu creio que nada de novo se pode escrever para cantar a nossa época,” a que se pode acrescentar o que escreve André Bueno: “... celebra justamente o triunfo da civilização moderna, do maquinismo, do movimento nas cidades, a tudo sexualizando.”

*À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas das fábricas  
Tenho febre e escrevo*

*E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso  
De expressão de todas as minhas sensações.*

Se Mário de Sá-Carneiro lê o poema como a obra-prima do futurismo, o próprio Álvaro de Campos escreve em carta ao diretor do Diário de Notícias<sup>8</sup>, em junho de 1915: “... é preciso que cesse a trapalhada, que a ignorância dos nossos críticos está fazendo com a palavra futurismo.” E ao final da carta, definindo sua posição no movimento literário a que pertence: “A minha *Ode Triunfal*, no primeiro número de *Orpheu* é a única coisa que se aproxima do futurismo. Mas aproxima-se pelo assunto que me inspirou, não pela realização [...] Eu, de resto nem sou interseccionista (ou paúllico) nem futurista. Sou eu apenas eu, preocupado apenas comigo e com as minhas sensações.”

Abandonando inteiramente a pretensão de querer aplicar rótulos, se poderia dizer que essa atitude do poeta, de vibração, cheia de admiração pela vida, pela força e pela matéria, inscreve-se melhor no sensacionismo, embora, como escreve Álvaro de Campos, aproxima-se “do futurismo pelo assunto que me inspirou, não pela realização.”

Não é mais a Lisboa cárcere, hospital, cemitério a que Cesário Verde nos levou para que a contemplássemos com seu olhar, da hora da Ave Maria às avançadas desoras da noite. A *Ode Triunfal*, datada de junho de 1914, de Londres, refere-se sempre a um mundo que não é o de Cesário Verde, nem contempla a cidade fantasmagoricamente iluminada ao gás, mas a trépida agitação das fábricas modernas, num tempo que não o tempo português, da espera, dos sebastianismos sempre adiados.

*Horas européias, produtoras, entaladas  
Entre maquinismos e afazeres úteis!*

Não se trata aqui de nacionalismo, mas daquilo que André Bueno<sup>9</sup> chama “a peculiar forma de cidadania que o poeta encontrou” e que “se traduz num desejo de tudo possuir e ser por tudo possuído, verdadeira vertigem passiva/ativa de sensações e sexualidade.”

*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*

.....  
*Eu podia morrer triturado por um motor  
Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída!  
Atirem-me para dentro das fornalhas!  
Espanquem-me a bordo de navios!  
Masoquismos através de maquinismos!  
Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho!*

A partir dessa entrega total às engrenagens das máquinas, num frenesi orgiástico, o poeta liberta-se de culpas para, num amoralismo (ou, quem sabe, imoralismo), alimentar todos os seus sonhos de perversão.

*Ah, olhar é em mim uma perversão sexual!*

.....  
*Ó raiva que como uma febre e um cio e uma fome  
Me põe a magro o rosto e me agita às vezes as mãos  
Em crispações absurdas em pleno meio das turbas  
Nas ruas cheias de encontrões!*

De uma sugestão de masturbação, o poeta passa ao delírio extremo de ver como belo e amar cenas em que “Filhas de oito anos ( — e eu acho isto belo e amo-o) masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada.”

Num desejo arrebatador de comunhão total com homens, máquinas, movimentos e invenções modernas, o poeta aspira a ser o “souteneur” disso tudo, aprofundando mais ainda seu desejo de participação num verso que melhor expressa sua atitude diante de tudo que vê e deseja. O verso final aponta para a incapacidade de realização desse desejo e remete o delirante poeta à sua condição inicial.

*Ah não ser eu toda a gente e toda a parte.*

## **2.2 Uma agónica dualidade: a Ode Marítima**

A *Ode Marítima* é o mais longo poema de Fernando Pessoa; possui 904 versos. Essa extensão dificulta uma análise integral do poema, que tentamos apreender em sua globalidade.

“Poderíamos dizer em princípio que esse longo poema tem como tema a tentativa de fuga da angústia metafísica e da vida sentada, estática, regrada e revisitada.”<sup>10</sup>

Cleonice Berardinelli, no mesmo estudo citado, afirma que na *Ode* atuam dois personagens: o poeta lúcido e o poeta delirante, contrapondo-se, em tensão dialética. Em princípio aceitei totalmente essa idéia de dois poetas, um lúcido e outro delirante, em contraposição dialética. No entanto, à medida que,

em outras leituras, fui-me adentrando nesse mundo de tantas significações que é *Ode Marítima*, passei a ver melhor que não se trata absolutamente de dois poetas, mas sim um único poeta que passa de um estado de lucidez a um de delírio e vice-versa. Mas é um e o mesmo poeta, consciente dessa alternância de estado de espírito.

O poeta em estado de lucidez, numa manhã de verão, vê, surgindo da barra do Tejo um paquete, que vem entrando. A visão causa-lhe angústia:

*É — sinto-o em mim como o meu sangue  
Inconscientemente simbólico, terrivelmente  
Ameaçador de significações metafísicas  
Que perturbam em mim quem eu fui...*

O ritmo do delírio do poeta e seu retorno à lucidez e à tranquilidade são rígidos pelo movimento de um *volante* ao qual se fazem sempre referências nas mudanças de estado do poeta.

Volante é definido por Caldas Aulete como: “Peça que regula o movimento de um mecanismo e especialmente a roda pesada que se destina a dar o impulso necessário para vencer o ponto morto e evitar mudanças repentinas de velocidade.” É esse volante que acelera e retarda, em seu girar, a perda e a recuperação da lucidez. Observemos como o volante vai marcando ao longo do poema esse aceleração, que vai decaindo ao final.

v. 19 *E dentro de mim um volante começa a girar, lentamente*  
v. 127 *Acelera-se ligeiramente o volante dentro de mim*  
v. 184 *Acelera-se cada vez mais o volante dentro de mim*  
v. 216 *E a aceleração do volante sacode-me nitidamente*  
v. 244-5 *E com um ruído cego de arruaça acentua-se o giro vivo do volante*  
v. 270-4 *Subitamente, tremulamente, extraordinariamente  
Com uma oscilação viciosa, vasta, violenta,  
Do volante vivo da minha imaginação  
Rompe, por mim, assobiando, silvando, vertiginando,  
O cio sombrio e sádico da estrídula vida marítima*

E é a partir desses versos que o ritmo do delírio chega ao paroxismo. Numa espécie de ritual, são invocados os homens do mar, como em ladainha que se estende do verso 275 a 329. Os marinheiros, mareantes, navegadores de todos os tempos. Renova-se o desejo de comunhão:

*Quero ir convosco, quero ir convosco  
Ao mesmo tempo com todos vós*

Da comunhão passa-se à rejeição da “vida sentada, estática, regrada e revisitada” para a busca do gozo masoquista da entrega total:

*Sim, sim, sim... Crucificai-me nas navegações  
E as minhas espáduas gozarão a minha cruz  
Atai-me às viagens como a postes  
E a sensação dos postes entrará pela minha espinha  
E eu passarei a senti-los num vasto espasmo passivo!*

No verso 549 o poeta, já lúcido, assume o discurso para questionar a razão da lucidez:

*Arre! Por não poder agir de acordo com meu delírio.  
Arre! Por andar sempre agarrado às saias da civilização!*

Reentrando no delírio o poeta faz nova invocação. Agora não são mais os navegadores, os mareantes de todos os tempos e de todas as geografias, agora são invocados os piratas, numa intensificação das demonstrações de gozo masoquista, de desejos infrenes de se aniquilar diante da força bruta. Ele vai chegando aos poucos aos extremos do delírio.

*O meu alegre terror carnal de vos pertencer  
A minha ânsia masoquista em me dar à vossa fúria,  
Em ser objeto inerte e sentiente de vossa omnívora crueldade  
Dominadores, senhores, imperadores, corcéis!  
Ah, torturai-me  
Rasgai-me e abri-me!*

O delírio vai num crescendo até transformar-se em canto. Velhos cantos de marinheiros e piratas que se transformam numa glossolalia final. É aí que o volante começa a marcar a desaceleração do ritmo, como se vê no verso 624: Decresce sensivelmente a velocidade do volante e entra o discurso do poeta lúcido, que retoma consciência do espaço físico que está ocupando e da paisagem que está vendo com os montes longínquos, as casas de Almada, uma gaivota que passa.

Agora na lucidez, de novo junto ao cais, vem-lhe à memória a casa da infância, com a tia velha que lhe contava “Lá vai a Nau Catrineta” e “Estando a Bela Infanta”. A lembrança da infância faz-se um abrigo contra a angústia, mas é melhor não pensar no passado, porque “faz fome duma cousa que não se pode obter.”

São baldadas as tentativas de uma volta ao delírio, nem consegue alcançar o mesmo nível de amoralismo e de impiedade. Há sentimentos de culpa e de compaixão e até de alegria de sair dos sonhos de vez.

*Eis outra vez o mundo real, tão bondoso para os nervos!  
Ei-lo a esta hora matutina em que entram os paquetes que chegam cedo  
Abranda o seu giro dentro de mim o volante.*

Encontra-se na *Ode marítima* um intenso jogo de oposições e dualidades. Assim como há uma oposição entre o poeta lúcido e o delirante, os navios que são contemplados pelo poeta também são dois: há o paquete que vem entrando e cuja chegada, contada do momento em que é visto longe até aquele em que passa diante de quem o contempla, é praticamente o tempo da narrativa da *Ode*; não é o tempo total porque, a partir do verso 858, entra em cena outro navio. É o que vai saindo do porto de Lisboa. Enquanto o primeiro, o que vem chegando, representa o ponto inicial de seu tempo de angústia, o outro desperta simpatia, afeição e, depois de desaparecer no horizonte, apenas tristeza:

*Nada depois, e só eu e a minha tristeza.*

A segunda embarcação põe um ponto final no movimento do volante que regula toda aceleração e desaceleração do poema. O ligeiro estremecimento que o barco provoca ao passar e que o poeta registra como T-t-t-t-t... marca o momento final da aceleração do volante. "o volante dentro de mim pára."

O navio, que sai, desaparece no horizonte, e o poeta volta à sua angústia, pois está preso na engrenagem da sua própria impossibilidade de evasão.

### 2.3 Na noite que vem, a distensão: os dois excertos de odes

O primeiro excerto de odes é uma invocação à noite, um apelo que tem muito de prece mística, quase uma cerimônia litúrgica. Do ponto de vista de linguagem, chama a atenção a frequência do verbo vir, no imperativo afirmativo, vem, e os vocativos empregados para essa invocação da noite, que possuem uma conotação de religiosidade em nível de evidência.

*Vem, dolorosa*

*Mater Dolorosa das Angústias dos Tímidos*

*Turris Ebúrnea das Tristezas dos Desprezados*

Assim com toda essa recorrência de maiúsculas, a lembrar as *Antífonas* de Cruz e Sousa ou as poesias de Alphonsus de Guimaraens.

Apesar de virem os dois excertos tradicionalmente situados entre as duas odes completas (*Obra Poética*, Aguilar, 1960, e *Poemas* de Álvaro de Campos, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992), os dois excertos são de 1914, enquanto as duas odes completas são de 1915.

A ode de invocação da noite, ou seja, o primeiro excerto onde são frequentes as marcas do Simbolismo, representa um espaço e um tempo de distensão depois do sensacionismo exacerbado da *Ode triunfal*. A noite é invocada como aquela que dá alívio, auxílio, aconchego, saciedade.

O segundo excerto de *Ode* tem como tema o cair da noite. O primeiro verso já instala um clima à Cesário Verde:

*Ah, o crepúsculo, o cair da noite, o acender das luzes nas grandes cidades,  
E a mão do mistério que abafa o bulício.*

Reparar que, além de todo o clima à Cesário, ocorre a palavra *bulício*, presente também na primeira estrofe de *O sentimento dum ocidental*. Nem se fazia necessária a citação do nome do poeta e de seu poema no final da estrofe; ele já se fazia sentir. O que marca a imensa diferença entre o Cesário de *O sentimento dum ocidental* e do Álvaro de Campos do excerto II é, evidentemente, a preocupação metafísica do heterônimo de Fernando Pessoa que não existe em *O sentimento dum ocidental*, como aliás, em toda a obra de Cesário Verde.

A noite que cai abafando bulícios no “fundo unânime das ruas” não é vista por Álvaro de Campos com a objetividade de Cesário, mas como motivação para o aprofundamento das questões: a morte, a origem das coisas, o conhecimento de si mesmo.

Essa aproximação, feita por Álvaro de Campos, entre a noite, com todo seu conteúdo simbólico, e a morte é, certamente, uma visão bastante comum e, mesmo, inevitável: os dois temas se aproximam até mesmo pela massa fônica de seus significantes, noite/morte. É tal cogitação remete-nos ao capítulo V da obra de Maurice Blanchot, *O espaço literário*<sup>11</sup>. Blanchot escreve sobre as duas possibilidades da noite: a noite *primeira*, que é *a* noite, e a *outra* noite. A primeira significa repouso, silêncio ou até mesmo a morte, porque nela, na noite primeira, “morrer é como dormir, é ainda um presente do mundo, um recurso do dia: é o belo limite que se cumpre, o momento da consumação, a perfeição.” Mas a *outra* é a noite vazia “que se presente quando os sonhos substituem o sono, quando os mortos passam ao fundo da noite, quando o fundo da noite aparece naqueles que desaparecem.”

A *outra* noite é Eurídice por quem Orfeu desce. Ela representa para ele o extremo que a arte pode atingir, é o “ponto obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite.” Era esse ponto que Orfeu não podia olhar; desobedecendo às determinações, ele pôs tudo a perder; sua impaciência o impediu de trazer Eurídice à luz do sol e da vida. Porque, no fundo, o que Orfeu desejava mesmo não era fazer Eurídice viver, mas “ter viva nela a plenitude de sua morte.”

Talvez seja isso que Álvaro de Campos quis dizer nos versos finais do excerto II, onde a morte e Eurídice confundem-se numa única imagem, naquela hora “em que não posso ver que tu me olhas.” Resume Blanchot:

Foi somente isso o que Orfeu foi procurar no inferno. Toda a glória de sua obra, toda a potência de sua arte e o próprio desejo de uma vida feliz sob a bela claridade do dia são sacrificados a essa única preocupação. Olhar na noite o que a noite dissimula, a outra noite, a dissimulação que aparece.

### 3. Conclusão

Procurou-se compreender, neste trabalho, a visão de Lisboa e sua modernidade frustrada em dois poetas portugueses: um que escreveu seu poema no final do século XIX, mais precisamente em 1880, ano do terceiro centenário da

morte de Camões; outro, que representa o primeiro quartel do século XX, de certo modo ainda o século XIX, projetado e invadindo o século de nossa contemporaneidade. Cesário Verde e seu poema *O sentimento dum ocidental* e Álvaro de Campos com a *Ode Triunfal*, a *Ode Marítima* e os dois excertos de odes.

Cesário Verde escreveu numa época em que a burguesia liberal já se tinha estabelecido no poder. A decadência de Portugal tinha-se tornado, política e economicamente, numa situação de fato. Mas essa mesma decadência, uma vez assegurado o poder, garantia a perpetuação dos privilégios da classe governante. É o que ensina, com toda propriedade, Helder Macedo em *Nós — uma leitura de Cesário Verde*<sup>12</sup>.

Cesário não tem em seu poema a preocupação da análise social e econômica de Lisboa; o que ele faz é, evidentemente, registrar a visão que tem da cidade e os sentimentos que ela lhe inspira, transformando-os em imagens poéticas, onde sempre a objetividade tem primazia.

Álvaro de Campos, como outro eu de Fernando Pessoa, escreveu as odes na fase da experiência do sensacionismo, quando Lisboa, ainda bastante provinciana, escandalizava-se com as expressões da modernidade dos rapazes de *Orpheu*.

A linguagem moderna, futurista, de Álvaro de Campos na odes, mais do que desejar escandalizar, buscava uma expressão nova para sentimentos antigos: a insatisfação e a angústia metafísica e existencial, quem sabe, o mesmo que sentia Cesário Verde com seu “desejo absurdo de sofrer.”

### Notas

1. QUEIRÓS, J. M. Eça de. *Correspondência*. Lisboa, Lello & Irmão Ediores, 1951, p. 52.
2. LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade. Psianálise mítica do destino português*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988, p. 133.
3. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire — um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1995, p. 47.
4. PESSOA, Fernando. *Alguma prosa*. Organização de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1990, p. 57-59.
5. BUENO, André. *Um poeta todo nervos: Álvaro de Campos e a modernidade (Notas sobre a Ode Triunfal, a Ode Marítima e Segundo Excerto de Ode)* in XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. Rio de Janeiro, UFRJ, 1992, p. 403.
6. PAZ, Otávio. *Signos em Rotação*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1990.
7. SOUSA, João Rui de. *Fotobiografia de Fernando Pessoa*. Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1988, p. 49.
8. Ver 4, p. 74-75.
9. Ver 5.
10. BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1985, p. 322.
11. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1987, p. 163-73.
12. MACEDO, Helder. *Nós — uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa, Editora Plátano, 1975.