

TRADIÇÃO, MODERNIDADE E MODERNISMO NA LÍRICA PORTUGUESA

Maria Lúcia Outeiro Fernandes*

Resumo

Partindo de uma contextualização da estética moderna portuguesa numa tradição mais ampla, que remonta a Baudelaire, este trabalho analisa algumas tensões que caracterizam a lírica moderna, iniciada com a obra de Antero de Quental e os projetos estético-ideológicos da Geração de 70, os quais são redimensionados com a Geração do *Orfeu*, cujo principal representante é Fernando Pessoa.

Palavras-chave

Antero de Quental; Baudelaire; Fernando Pessoa; Lírica Moderna; Poesia portuguesa.

Abstract

By inserting Portuguese modern aesthetics in a broader tradition, dating back to Baudelaire, this paper focuses on some tensions of modern lyric poetry, that has begun with the work of Antero de Quental and with the aesthetic and ideological projects of the Generation of 70, which are resized with the Generation of *Orpheus*, whose main representative poet is Fernando Pessoa.

Keywords

Antero de Quental; Baudelaire; Fernando Pessoa; Modern Lyric Poetry; Portuguese Poetry.

* Departamento de Literatura – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista – UNESP – 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil. E-mail: outeiro@fclar.unesp.br

Achei-me sem direção, estado terrível de espírito partilhado mais ou menos por quase todos os da minha geração, a primeira em Portugal que saiu decididamente e conscientemente da velha estrada da tradição.

Antero de Quental - *Carta a Wilhelm Storck*

A valorização do novo que fundamenta os conceitos de modernidade e de modernismo, traz implícita a ideia de que o passado não tem mais caráter normativo, tendo perdido a legitimidade para oferecer modelos ou impor direções aos artistas, o que redundou no aparecimento de uma sensibilidade estética alicerçada no relativismo histórico e na crítica à tradição. No âmbito da arte, a grande mudança cultural que caracteriza a modernidade verifica-se na passagem de uma estética da permanência, baseada na crença de uma beleza imutável e transcendente, para uma estética da transitoriedade e da imanência. Esta transição histórica não ocorreu, porém, de maneira tranquila, no sentido de que uma estética tenha simplesmente substituído a outra. Quando percorremos os caminhos da modernidade, desde a sua formação, no século XIX, até seus desdobramentos contemporâneos, verificamos uma variada e complexa relação entre o impulso para o novo e a busca de permanência, articulada com outras tensões e contradições entre as tendências que caracterizam a arte antiga, definida como tradição clássica, e aquelas que definem a arte moderna.

Um dos primeiros registros do termo *la modernité* (JAUSS, 1996, p. 47) ocorre em *Mémoires d'autre-tombe*, autobiografia de René Chateaubriand, publicada em 1848. Ao discorrer sobre as transformações ocorridas na sociedade, refletindo acerca de acontecimentos históricos e políticos, misturados a experiências pessoais, Chateaubriand contribui para a configuração de uma nova forma de compreender o mundo, pautada na diferença entre os costumes e a sensibilidade artística dos tempos antigos e dos tempos modernos. Consagrado por Baudelaire como nova estética, o termo aponta para a consolidação de uma mentalidade que, mesmo quando se refere ao passado, não o toma mais como paradigma incorruptível. Heróis e mitos antigos, quando revisitados, como na poesia de Baudelaire, servem de contraponto que permitem ao poeta mergulhar nos fenômenos do presente, decifrando angústias e conflitos vivenciados na contemporaneidade. Na estética moderna, ideais de perfeição, quando vislumbrados, são projetados no futuro e não no passado.

Por este viés, pode-se considerar que o romantismo, ao reagir contra o conceito universal e atemporal de beleza, que fundamentava as proposições do classicismo, foi a primeira manifestação estética da modernidade. Os românticos também estabelecem as bases para outro alicerce da arte moderna, ao desencadear uma oposição contra a modernidade burguesa, com seu apreço pela liberdade, sua confiança nas possibilidades benéficas da ciência e da tecnologia, seu culto à razão. O principal foco na mira dos românticos são as funestas conseqüências da ideologia do progresso capitalista, quer no âmbito do indivíduo, que experimenta a angústia da alienação e da fragmentação do eu, quer no âmbito coletivo, com as inúmeras adversidades geradas pelas grandes cidades.

Os empreendimentos românticos permitem concluir que, na primeira metade do século XIX, já se configura um conceito de modernidade estética tal como o concebemos hoje, que se caracteriza como luta em duas frentes, contra a tradição e contra a sociedade capitalista. Afeitos desde o início a atitudes radicais, os artistas modernos transformam a criação artística em instrumento de crítica política e ideológica à mentalidade burguesa, concentrando-se

principalmente no combate à mercantilização da arte.

Tendo desenvolvido uma consciência apurada acerca das mudanças que o contexto histórico acarreta na mente dos indivíduos e na concepção do belo, os românticos contribuem, ainda, para consolidar o terceiro aspecto que define a modernidade estética, que é a oposição a si mesma. Em pleno contexto romântico, Baudelaire, embora seja o grande herdeiro da “melancolia e da dor cósmica” (FRIEDRICH, 1978, p. 32) que se abateu sobre os poetas franceses, desde Chateaubriand, avulta como um dos primeiros grandes críticos da arte produzida por seus contemporâneos. Concebendo “a fantasia como uma elaboração guiada pelo intelecto” e entendendo a “desumanização do sujeito lírico como necessidade histórica” (idem, p. 37), Baudelaire busca esvaziar a poesia dos sentimentalismos e da casualidade, libertando-a do factual, do subjetivo e da inspiração.

Em seu processo de criação, mergulha até os subterrâneos de Paris, cidade que vivencia naquele momento um ritmo acelerado de industrialização, atraindo massas de trabalhadores, que superlotam as ruas e desencadeiam as primeiras mobilizações socialistas. A cada dia a cidade se transfigurava, sofrendo intensa e contínua remodelação. A poesia de Baudelaire não se limita a tomar a cidade como contexto ou como tema, nem a descrever o movimento das multidões que circulam pelas amplas avenidas, mas busca sugerir os efeitos que a modernização urbana desencadeia na alma dos indivíduos, o que leva Berman a declarar: “a cidade desempenha um papel decisivo em seu drama espiritual. Com isso, Baudelaire faz por se integrar na grande tradição de escritores parisienses, que remonta a Villon, [...]. Porém, ao mesmo tempo [...] representa um rompimento radical com essa tradição” (BERMAN, 1987, p. 143).

Baudelaire inaugura um tempo em que os escritores vão submeter a tradição, o sistema econômico e a própria necessidade de modernização da arte a um permanente escrutínio da razão crítica, o que acaba por gerar uma poética de tensões e contradições, que expressa os conflitos muitas vezes insolúveis de sujeitos líricos fragmentados e mergulhados em dúvidas existenciais dolorosas.

O objetivo deste trabalho é analisar algumas das tensões geradas pelo tríplice embate, contra o passado, contra o capitalismo burguês e contra a própria modernidade, verificados ao longo do processo de modernização da poesia portuguesa, iniciado no século XIX por românticos, realistas e simbolistas, consolidado pelos modernistas e reelaborado, de inúmeras formas, pelos contemporâneos.

Um dos fundadores da modernidade estética em Portugal é Antero de Quental (1842-1891). A epígrafe deste trabalho refere-se ao papel da Geração de 70, que instalou ruidosamente o movimento realista em Portugal. Segundo o poeta, sua geração foi a primeira a ter consciência da necessidade de romper com o passado. Mas a atitude heroica, que impulsiona para a ruptura, também lança o artista no caos, “estado terrível de espírito”, que prepara a gestação do novo. Ao discorrer sobre a arte moderna, Fernando Pessoa, enfatiza o papel decisivo da geração de Antero de Quental:

A transformação social que se tem estado a operar em Portugal, nas últimas três gerações e que culminou na implantação da República, tem sido acompanhada, como é natural, de uma transformação concomitante na literatura portuguesa. Os dois fenômenos têm uma origem comum nas modificações essenciais que, com rapidez crescente, se têm verificado nas próprias bases da consciência nacional. Atribuir a transformação literária à política, ou a política à literária, seria igualmente errôneo. Ambas são manifestações de uma transformação fundamental que a consciência nacional tem experimentado e pela qual está ainda passando.

Da transformação literária, representada por um rompimento definido com as tradições literárias portuguesas, pode-se considerar o ponto de partida Antero de Quental e a Escola de Coimbra, embora necessariamente precedida de prenúncios e tentativas (PESSOA, 1986, p. 419).

Para Pessoa, a modernidade estética é um fenômeno que se desenvolve concomitantemente, de maneira paralela, à modernização social e política, embora as duas manifestações pertençam a esferas distintas.

A Geração de 70 foi a primeira a experimentar os impasses trazidos por uma prática política e estética que intencionava atualizar Portugal em relação ao progresso científico e material, ao mesmo tempo que empreendia uma crítica corrosiva em relação à sociedade burguesa, seja por uma linguagem calcada na representação do real, como nas narrativas naturalistas de Eça de Queirós ou nos poemas socialistas de Guerra Junqueiro; seja por uma linguagem que apelava para as instâncias ocultas do universo, como ocorre na lírica de Quental, ou por uma linguagem que combinava descrições realistas com sinais precursores dos experimentalismos de vanguarda, como na poesia de Cesário Verde.

Tendo herdado alguns valores que haviam sido definidos desde a Revolução Francesa, o movimento realista representa um momento importante no processo histórico da modernização portuguesa. Embora partilhassem do mesmo entusiasmo da burguesia pela ideologia do progresso e pelo racionalismo cientificista, os escritores realistas empreenderam uma oposição sistemática à sociedade capitalista em expansão, desencadeando diversas lutas políticas e ideológicas, que visavam legitimar padrões sociais de liberdade e igualdade. Desse modo, almejavam definir novos contornos da identidade nacional, em sintonia com certos avanços culturais já promovidos em países mais desenvolvidos da Europa.

Um dos principais líderes da Geração de 70, Antero de Quental assume um destino trágico no qual se cruzam, de maneira obsessiva e tormentosa, a crítica em relação à banalidade do cotidiano burguês e a busca por ideais elevados de transcendência. Ao mesmo tempo que se compromete com o ideal socialista que contamina seus contemporâneos, juntando-se aos ativistas fundadores da Associação Internacional dos Trabalhadores, Quental assume o idealismo cientificista da época, exaltando a razão, "irmã do Amor e da Justiça", pela qual o homem deveria se assumir como único responsável por seu destino. Paradoxalmente, porém, o poeta também encarna o mito romântico do anjo caído, expulso do Paraíso, que anseia desesperadamente por um instante de sublime retorno à realidade primordial.

Na série de oito poemas intitulada "A Ideia", Quental encena o drama do sujeito lírico identificado com uma humanidade que perdeu o consolo de deuses e anjos. Nos três primeiros sonetos, o eu lírico descreve a extinção da fé, o emudecimento dos profetas e o afastamento de Deus, que se oculta, cortando relações com o homem: "Deus tapou com a mão a sua luz/ E ante os homens velou a sua face!" (QUENTAL, 1991, p. 179). Imbuído de heroico orgulho, o poeta incita o homem a buscar outro caminho, que o possa transportar a nova transcendência:

IV

CONQUISTA pois sozinho o teu futuro,
Já que os celestes guias te hão deixado,
Sobre uma terra ignota abandonado,
Homem — proscrito rei — mendigo escuro!

Se não tens que esperar do céu (tão puro
Mas tão cruel!) e o coração magoado
Sentes já de ilusões desenganado,
Das ilusões do antigo amor perjuro;

Ergue-te, então, na majestade estoica
Duma vontade solitária e altiva,
Num esforço supremo de alma heroica!

Faze um templo dos muros da cadeia,
Prendendo a imensidade eterna e viva
No círculo de luz da tua Ideia! (QUENTAL, 1991, p. 181).

Abandonado pela divindade, resta ao homem transformar em “templo”, a própria prisão, nos estreitos limites da matéria, para, num gesto de “alma heroica”, concentrar-se no “círculo de luz” da sua realidade mental, identificada pelo conceito de “Ideia”. O neoplatonismo, que havia se fundido com elementos cristãos, desde o início das nações europeias, sofre, nesta composição de Antero, um processo de esvaziamento dos significados místicos, a fim de que a razão humana seja elevada à categoria de essência do universo.

O despojamento do homem de uma transcendência divina, porém, não ocorre sem intenso sofrimento do sujeito lírico, submergindo-o num clima de incerteza e dúvida. O último soneto da série enfatiza o tormento vivenciado pelo eu lírico, configurando o fracasso como único desenlace possível para a insana busca que o poeta empreende pela “Ideia”, entendida como a verdade primeira e última do ser e do universo:

VIII

LÁ! mas aonde é lá! aonde? — Espera,
Coração indomado! o céu, que anseia
A alma fiel, o céu, o céu da Ideia,
Em vão o buscas nessa imensa esfera!

O espaço é mudo: a imensidade austera
Debalde noite e dia se incendeia...
Em nenhum astro, em nenhum sol se alteia
A rosa ideal da eterna primavera!

O Paraíso e o templo da Verdade,
Oh mundos, astros sóis, constelações!
Nenhum de vós o tem na imensidade...

A Ideia, o *summo* Bem, o Verbo, a Essência
Só se revela aos homens e às nações
No céu incorruptível da Consciência! (QUENTAL, 1991, p. 183).

Neste poema, a dúvida, própria da natureza humana, em oposição à realidade divina, contribui para humanizar tanto a essência do ser, quanto a essência do bem e da verdade. É de se notar, ainda, que o encontro do homem com sua essência é um fenômeno que só se concretiza na “consciência”. A ideia de consciência, que encerra o último verso, envolve a capacidade humana de realizar uma descoberta de si e do mundo, o que fortalece a concepção de um sujeito forte, ao mesmo tempo que extingue a ideia de que a essência da natureza humana tenha uma existência como algo à parte, independente da realidade humana em si. Ainda que mergulhado na dúvida e no ceticismo, o eu lírico se identifica com a luz ou o fogo donde emana uma criação poética singular.

Tal como Baudelaire, Antero de Quental encarna a figura do poeta como demiurgo, capaz de tocar o fogo primordial, metáfora da poesia como fonte de criação, por meio do pensamento, da imaginação e da palavra. Entretanto, como observa Lima (1991), se o fogo pode ser interpretado como emanção primeira da vida, também deve ser entendido como a força destruidora com que se depara o poeta: “Quero só nesse fogo consumir-me!”, proclama ele, profetizando o trágico destino que lhe coube.

A despeito do desfecho trágico da sua vida pessoal, a morte tem, em grande parte da lírica anterior, uma conotação positiva, de ascensão, como se pode verificar no poema “Elogio da Morte”¹:

I

Altas horas da Noite, o Inconsciente
Sacode-me com força, e acordo em susto.
Como se o esmagassem de repente,
Assim me pára o coração robusto.

Não que de larvas me povoe a mente
Esse vácuo noturno, mudo e augusto,
Ou forceje a razão por que afugente
Algum remorso, com que encara a custo...

Nem fantasmas noturnos visionários,
Nem desfilar de espectros mortuários,
Nem dentro em mim terror de Deus ou Sorte...

Nada! O fundo dum poço, úmido e morno,
Um muro de silêncio e treva em torno,
E ao longe os passos sepulcrais da Morte (QUENTAL, 1991, p. 217).

O poema dramatiza um estado de espírito, de sobressalto e inquietação, que constitui uma das principais características da poética anterior. Corroborando a ideia expressa no título, de que a morte deve ser um evento positivo para o sujeito lírico, a ponto de merecer um elogio, o poema é encimado pela epígrafe: “Morrer é ser iniciado”. Em outras palavras, a morte tem a conotação de uma porta que vai permitir o acesso, tão almejado pelo poeta, ao conhecimento de verdades não reveladas, que só poderia ser adquirido mediante uma ascensão e uma iniciação. Verdades que emanam de uma esfera superior e que guardam o sentido primeiro e último da vida.

A expressão “altas horas da Noite” não se refere apenas ao tempo cronológico, ao horário do repouso noturno, mas remete o leitor à atmosfera interna do eu lírico, que vive um momento de grande introspecção, desligando-se do mundo externo para tomar consciência de um outro nível de realidade.

A visão de mundo do poeta assenta-se, portanto, numa concepção metafísica da existência, segundo a qual existiria uma essência espiritual presidindo ao universo, responsável pela criação e, portanto, pelo sentido de toda as coisas. A noite, com letra maiúscula, simboliza esse momento especial, de imersão nos mistérios que cercam a existência do ser. É como se o conceito de tempo, traduzido pelo termo, ganhasse uma conotação espacial, remetendo a uma realidade transcendente, na qual o poeta mergulha, pela imaginação.

O termo “inconsciente” parece significar uma realidade anterior à consciência, cujo conteúdo, embora já conhecido anteriormente pelo eu lírico, encontra-se “esquecido”, só vindo à tona por meio de alguns lampejos, como

¹ O poema se compõe de seis partes.

impulsos indefinidos, porém muito fortes². É por isso que o poeta diz que o inconsciente o “sacode com força” e o faz acordar, por meio do susto e do sobressalto. A imagem aponta para um estado de inquietação metafísica que arremessa o poeta, por breves instantes, a um plano acima da realidade material. O sobressalto é tão grande, que o próprio coração cessa de funcionar, como se a própria vida ficasse momentaneamente suspensa.

Não são, porém, elementos do real concreto, simbolizados pelas “larvas”, causadoras da destruição do mundo material, que vão preencher este vazio existencial, misterioso e solene, que aflora à mente do poeta. O que vai ser trazido à tona, pelo inconsciente, não são também as conseqüências físicas da morte. Nem tampouco algum remorso que poderia remoer o poeta. As preocupações trazidas pelo inconsciente também não se relacionam com “fantasmas”, que em geral assaltam os visionários em noites de insônia, nem se relacionam com o medo de Deus ou do destino.

O termo “Nada”, seguido de ponto de exclamação, que abre a última estrofe, tanto pode significar o elo que dá continuidade à reflexão, como se resumisse as ideias arroladas anteriormente dizendo “não se trata de nada disso”, quanto pode apresentar o próprio motivo do sobressalto desecandado pela intervenção brusca do inconsciente. No caso da segunda alternativa, o que se põe em relevo é que a mente do poeta é preenchida, neste momento epifânico, pelo nada.

De acordo com filosofias orientais, como o budismo, pelas quais Quental nutria grande curiosidade e apreço, o indivíduo só vai ter contato com sua essência, quando se libertar de todo apego material e mergulhar no nada, que seria, portanto, a própria essência do Universo.

O nada é sentido pelo poeta como o “fundo dum poço, úmido e morno”, cercado por um “muro de silêncio e treva”. Não deve ser irrelevante o fato de que esta imagem também lembrar o útero, local úmido e morno, relacionado à origem da vida. Desse modo o nada tanto pode se referir à vida quanto à morte, identificada ao Nirvana.

O muro de silêncio sugere a barreira que existe em torno da essência espiritual do universo. O muro é algo concreto e simboliza a matéria que a tudo reveste e que afasta o ser humano da realidade transcendente.

O termo “treva” enfatiza a conotação de “mundo oculto”. Trata-se de uma realidade envolta em treva, daí a importância da palavra noite, que traduz as conotações relacionadas ao eixo “do oculto, do mistério”, que estruturam o poema, em contraponto ao mundo da realidade sensível, material, que é corroída pelas larvas.

A morte a ser elogiada não é, portanto, a morte que corrói a matéria, mas a Morte com letra maiúscula, identificada ao nada, ou Nirvana, que pode viabilizar a iniciação do poeta, abrindo-lhe o fundo do poço e transportando-o para além da realidade empírica.

No segundo soneto da série, a expressão “na floresta dos Sonhos” seguida da locução adverbial “dia a dia”, enfatiza a ideia de algo que ocorre continuamente, reforçando o fato de que a Noite evocada no poema não constitui mera referência temporal à hora do sono diário, mas significa o momento de misteriosa e rápida imersão do eu lírico no inconsciente, experiência epifânica que pode ocorrer e se repetir a qualquer instante:

II

² Ao elaborar esta definição, a autora baseia-se nas sugestões do próprio poema.

Na Floresta dos Sonhos, dia a dia,
Se interna meu dorido pensamento.
Nas regiões do vago esquecimento
Me conduz, passo a passo, a fantasia.

Atravesso, no escuro, a névoa fria
Dum mundo estranho, que povoa o vento,
E o meu queixoso e incerto sentimento
Só das visões da noite se confia.

Que místicos desejos me enlouquecem?
Do Nirvana os abismos aparecem
A meus olhos, na muda imensidade!

Nesta viagem pelo ermo espaço,
Só busco o teu encontro e o teu abraço,
Morte! Irmã do Amor e da Verdade! (QUENTAL, 1991, p. 218).

O segundo poema parece ter por objetivo acrescentar novas informações sobre a experiência do poeta na busca de contato com o mundo transcendente. O leitor fica sabendo que o sobressalto descrito no primeiro poema constitui uma experiência singular, mas diária para o poeta. O primeiro verso, “Na Floresta dos Sonhos, dia a dia” sugere que o poeta vive constantemente assaltado pela inquietação metafísica, que lhe permite mergulhar nas regiões ocultas da mente. A palavra floresta, em linguagem psicanalítica, simboliza o inconsciente.

Os “místicos desejos” remetem aos anseios de passar além das “regiões do vago esquecimento” e mergulhar nos abismos do Nirvana. Já a “viagem pelo ermo espaço” refere-se à introspecção, ao mergulho no inconsciente, por meio dos sonhos e do devaneio. Pode simbolizar também a caminhada ascética, que é a própria vida cotidiana, consumida pela permanente busca de atingir a elevação da consciência. Por isso o poeta vai identificar a Morte com o Amor e a Verdade. Tudo com letra maiúscula.

A leitura do poema demonstra que o estado permanente do sujeito lírico é o de inquietação metafísica, perpassada por generalizada sensação de angústia e de frustração, já que a solução para suas buscas só poderão vir com a morte.

A motivação neoplatônica da metafísica anterior fica mais nítida no poema intitulado “Tormento do Ideal”:

Conheci a Beleza que não morre
E fiquei triste. Como quem da serra
Mais alta que haja, olhando aos pés a terra
E o mar, vê tudo, a maior nau ou torre,

Minguar, fundir-se, sob a luz que jorre;
Assim eu vi o mundo e o que ele encerra
Perder a cor, bem como a nuvem que erra
Ao pôr-do-sol e sobre o mar discorre.

Pedindo à forma, em vão, a ideia pura,
Tropeço, em sombras, na matéria dura,
E encontro a imperfeição de quanto existe.

Recebi o batismo dos poetas,
E assentado entre as formas incompletas
Para sempre fiquei pálido e triste. (QUENTAL, 1991, p. 135).

O poeta diz que conheceu a beleza perfeita, imortal, conotação sugerida pela letra maiúscula, tendo sido tomado, em seguida, pela tristeza. Os demais versos vão sugerir o motivo do estado melancólico. Colocando-se numa posição

privilegiada para “olhar” tudo com distanciamento, o eu lírico vê todas as coisas do alto. Sob intensa luz, tudo se funde, perdendo o encanto e até o sentido, já que, misturadas entre si, as coisas perdem sua identidade. Portanto, o poema se estrutura novamente pela contraposição do mundo sensível ao mundo inteligível, sendo este último apenas vislumbrado pelo intelecto.

Depois de ter contato com esta visão, o poeta adquire a consciência de que vive em meio a formas inacabadas, como se fossem sombras, e não seres e objetos verdadeiros, concluindo que, embora tenha recebido o “batismo dos poetas”, que lhe confere o dom da criação, é muito difícil “criar” a beleza ideal a partir da matéria dura e imperfeita.

O imaginário lírico de Antero, que vai alimentar muitos desdobramentos da modernidade ao longo do século XX, a começar pela obra do expoente do modernismo, Fernando Pessoa (1888-1935), coaduna-se com o espírito crítico romântico. Entediado e desiludido diante da vulgaridade e imperfeição do real, o poeta posiciona-se à margem, ansioso por ascender a um nível de consciência mais elevado.

A luta contra a mediocridade burguesa e o anseio de recuperar um elo perdido, numa realidade transcendente, leva muitos poetas modernos de volta ao passado mítico da humanidade. Da simbiose entre o fascínio pela razão e o impulso para o ocultismo, entre o desejo de modernizar a arte ou a sociedade e a revisitação da antiguidade clássica, resultam as poéticas mais singulares do século XX. Poéticas fundamentadas nas dissonâncias apontadas por Friedrich (1978) como as principais características da lírica moderna. As dissonâncias constituem estratégias essenciais na representação de estados de espírito atrelados à dúvida, ao ceticismo e ao niilismo, marcas que definem a estética da modernidade.

Múltiplas dissonâncias também caracterizam a obra de Fernando Pessoa. Um bom caminho de acesso a elas é a leitura do poema, sem título, que dialoga com o “Elogio da Morte”, de Antero de Quental:

Súbita mão de algum fantasma oculto
Entre as dobras da noite e do meu sono
Sacode-me e eu acordo, e no abandono
Da noite não enxergo gesto ou vulto.

Mas um terror antigo, que insepulto
Trago no coração, como de um trono
Desce e se afirma meu senhor e dono
Sem ordem, sem meneio e sem insulto.

E eu sinto a minha vida de repente
Presa por uma corda de Inconsciente
A qualquer mão noturna que me guia.

Sinto que sou ninguém salvo uma sombra
De um vulto que não vejo e que me assombra,
E em nada existo como a treva fria (PESSOA, 1960, p. 57).

Pessoa apresenta, nos versos acima, quase uma interpretação do poema de Quental, embora desloque certos elementos. Nos sonetos de ambos, ocorre a encenação de um fenômeno subjetivo. A intervenção repentina do inconsciente, em Pessoa, é sugerida pela imagem da “súbita mão de algum fantasma oculto”. Mas o sobressalto, aqui, vem do próprio sonho do poeta, como fenômeno natural, que ocorre durante o sono noturno, entre as “dobras” da noite. Além disso, a palavra noite já não está com letra maiúscula.

Destas observações é possível depreender algumas conclusões. Enquanto em Antero, o eu lírico reportava-se a um fenômeno que, mesmo sendo vivido internamente, trazia uma conotação eminentemente metafísica, mais ligada a uma ideia de inconsciente do universo, no poema de Pessoa, o inconsciente que intervém de maneira brusca, repentina, assustando o poeta, parece constituir um fenômeno restrito à esfera do psíquico. Embora a transcendência seja uma marca essencial da lírica pessoana, neste poema verifica-se uma identificação da essência metafísica com o próprio psiquismo do poeta.

O poema focaliza um momento em que o eu lírico é tomado por um “terror antigo” que diz trazer no coração. Por uns momentos ele se entrega a esse terror, diante da possibilidade de que sua vida esteja presa a algo imponderável, sobre o qual ele não tem controle, já que se trata de um impulso vindo do inconsciente: “qualquer mão noturna que me guia”. O sujeito sente-se percorrer pelo antigo terror diante desta força desconhecida, que o impele a viver, impulsionando seus gestos e levando-o a sentir-se mera “sombra de um vulto que não vejo e que me assombra”. O eu consciente não passa de “treva fria”, pois que não existe nos gestos que reconhece como seus. O verdadeiro eu, parece dizer o poeta, localiza-se no inconsciente, mais profundo e oculto.

O poema de Pessoa é apresentado aqui com uma dupla intenção. De um lado, para demonstrar que, mesmo buscando a modernização da poesia portuguesa, Pessoa também volta ao passado, dialogando com o romantismo metafísico de Antero. De outro, porque esta questão metafísica traz implícita mais uma marca essencial da poética moderna, e também da obra pessoana, que é a fragmentação do sujeito. É como se o poeta estivesse dizendo: “eu não sou eu, sou um outro, que me é estranho, mas que é o verdadeiro autor dos meus gestos”. E este é um dos principais eixos que estruturam a obra de Pessoa, tendo um papel importante na criação dos heterônimos. Assumir a pluralidade de poetas que podia vislumbrar dentro de si, como resultado de uma irremediável fragmentação interior, aliava-se, em Pessoa, à busca de uma expressão universal e de um procedimento de despersonalização do sujeito lírico, que o levasse a ultrapassar o subjetivismo romântico.

A criação dos heterônimos é o aspecto mais intrigante da obra pessoana e deve ser entendida não apenas como um fenômeno psíquico, mas no contexto das reflexões do poeta acerca de uma poética moderna, que o levam a conceber a criação poética como fingimento, com base no paradigma dramático. Mais do que um método de criação, o fingimento constitui uma forma de jogo, que permite ao seu criador melhor conhecer a si e ao mundo. A expressão própria, criada para cada uma das personalidades poéticas concebidas por Pessoa, corresponde a modos conflitantes de conceber a estética e o mundo, o que alimenta e amplia o jogo de tensões que estrutura sua obra. Este jogo o leva a desafiar conceitos e padrões instituídos, desencadeando, em diversos níveis de sua poesia e em vários momentos de suas reflexões críticas, a explosão de inúmeros focos dissonantes.

O outro eixo que estrutura a monumental obra do principal fundador do modernismo português é a febre de “além”: “Minha alma é lúcida e rica,/E eu sou um mar de sargaço –/ Um mar onde boiam lentos/ Fragmentos de um mar de além...” (PESSOA, 1960, p. 106). Mergulhado em clima de nostalgia, o eu lírico sente-se possuído por uma espécie de saudade metafísica, que alimenta um desejo difuso de buscar sempre a realidade ideal, que paira acima e além da trivialidade do cotidiano: “Tudo o que sonho ou passo,/ O que me falha ou finda,/ É como que um terraço/ Sobre outra coisa ainda./Essa coisa é que é linda” (PESSOA, 1960, p. 98). Como Antero de Quental, Fernando Pessoa é um poeta

atormentado pela dúvida e obcecado pelo desejo de ultrapassar a realidade material, em busca de um significado metafísico para a existência.

A angústia metafísica e o idealismo místico encontrados em Antero, com intensas conotações neoplatônicas, também alimentam praticamente toda a obra ortônima de Pessoa. Um bom exemplo são os poemas reunidos sob o título "Passos da Cruz" (PESSOA, 1960, p. 50-56). São quatorze sonetos, à semelhança dos passos da cruz de Cristo, onde aparece a ideia de uma missão premeditada, espécie de tomada de posição de alguém que se sente talhado para cumprir um destino:

XIII

Emissário de um rei desconhecido
Eu cumpro informes instruções de além,
E as bruscas frases que aos meus lábios vêm
Soam-me a um outro e anômalo sentido...

Inconscientemente me divido
Entre mim e a missão que o meu ser tem,
E a glória do meu Rei dá-me o desdém
Por este humano povo entre quem lido...

Não sei se existe o Rei que me mandou.
Minha missão será eu a esquecer,
Meu orgulho o deserto em que em mim estou

Mas há! Eu sinto-me altas tradições
De antes de tempo e espaço e vida e ser...
Já viram Deus as minhas sensações... (PESSOA, 1960, p. 56).

O sujeito lírico autodenomina-se "emissário de um rei desconhecido". Nesta expressão, transparece novamente a ideia de que o poeta não age por si mesmo, mas é impulsionado por outro, que tanto pode ser interpretado como seu verdadeiro eu, como pode referir-se a uma divindade, ideia corroborada pelo último verso: "Já viram Deus as minhas sensações" (PESSOA, 1960, p. 56).

Novamente, também, aparece uma articulação entre a introspecção de natureza psíquica, que faz emergir a questão da fragmentação interna, e a questão do espiritualismo místico, que projeta o sujeito lírico na esfera do transcendente. Não se trata, portanto, de mera volta a um substrato mítico, desenvolvido por Platão. Fernando Pessoa, como fizeram Baudelaire e Antero de Quental, problematiza alguns elementos neoplatônicos, associando-os a um feixe de traços que caracterizam o contexto moderno, dos quais se destacam a fragmentação do sujeito e o nihilismo devastador que o consome.

As duas questões, fragmentação do eu e inquietação metafísica, alimentam tanto a criação lírica, motivando uma série de experiências com a linguagem poética, quanto as teorizações críticas de Pessoa acerca da moderna poesia portuguesa. A experiência do paulismo, à qual se liga o poema "Impressões do Crepúsculo", foi uma das primeiras realizações do poeta neste sentido:

Pauis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro...
Dobre longínquo de Outros Sinos... Empalidece o louro
Trigo na cinza do poente... Corre um frio carnal por minh'alma
Tão sempre a mesma, a Hora!... Balouçar de cimos de palma!...
Silêncio que as folhas fitam em nós... Outono delgado
Dum canto de vaga ave... Azul esquecido em estagnado...
Oh que mudo grito de ânsia põe garras na Hora!
Que pasmo de mim anseia por outra coisa que o que chora!
Estendo as mãos para além, mas ao estendê-las já vejo

Que não é aquilo que quero aquilo que desejo...
Címbalos de Imperfeição... Ó tão antigüidade

A Hora expulsa de si-Tempo! Onda de recuo que invade
O meu abandonar-me a mim próprio até desfalecer,
E recordar tanto o Eu presente que me sinto esquecer!...
Fluido de auréola, transparente de Foi, oco de ter-se...
O Mistério sabe-me a eu ser outro... Luar sobre o não conter-se...
A sentinela é hirta - a lança que finca no chão...
É mais alta do que ela... Para que é tudo isto... Dia chão...
Trepadeiras de despropósito lambendo de Hora os Aléns...
Horizontes fechando os olhos ao espaço em que são elos de erro...
Fanfarras de ópios de silêncios futuros... Longes trens...
Portões vistos longe... através de árvores...tão de ferro! (PESSOA, 1960, p. 35-36).

Escrito em 1913, o poema ilustra a busca de uma expressão moderna para a poesia portuguesa empreendida por Pessoa. Num esforço para aperfeiçoar o simbolismo, o poeta rejeita o excesso de musicalidade, restringindo as figuras sonoras e investindo maior esforço na exploração de imagens que pudessem traduzir o “vago”, a “sutiliza” e a “complexidade”, três elementos que, segundo Pessoa, caracterizavam a estética moderna:

Prescrutemos qual a *estética* da nova poesia portuguesa.
A primeira constatação analítica que o raciocínio faz ante a nossa poesia de hoje é que o seu arcaboiço espiritual é composto de três elementos – *vago*, *sutileza*, e *complexidade*. São *vagas*, *sutis* e *complexas* as expressões características do seu verso, e a sua ideação é, portanto, do mesmo triplo caráter. [...] Vaga sem ser obscura é a ideação da nossa atual poesia. [...] Por ideação *sutil* entendemos aquela que traduz uma sensação simples por uma expressão que a torna vivida, minuciosa, detalhada – mas detalhada não em elementos exteriores [...] mas em elementos interiores. [...] Finalmente, entendemos por ideação *complexa* a que traduz uma impressão ou sensação simples por uma expressão que a complica acrescentando-lhe um elemento explicativo, que, extraído dela, lhe dá um novo sentido. [...] A ideação *complexa* supõe sempre ou uma intelectualização de uma emoção, ou uma emocionalização de uma ideia: é desta heterogeneidade que a complexidade lhe vem. [...] O característico principal da ideação complexa – *o encontrar em tudo um além* – é justamente a mais notável e original feição da nova poesia portuguesa (PESSOA, 1986, p. 382 - grifos do autor).

Como se o poeta tivesse feito, com esmero, uma lição de casa, o poema “Impressões do Crepúsculo” realiza todos os itens destacados por Pessoa na nova poesia portuguesa. O termo paúlismo, criado pelo próprio Pessoa, para denominar sua experiência, deriva da primeira palavra do poema, “pauis”, plural de paul, palavra que tem o sentido de pântano, terreno inseguro, escorregadio. Relacionado à poética criada por Pessoa, cujas características são encontradas no poema “Impressões do Crepúsculo”, o termo paúlismo designa uma criação lírica baseada em complexa simbiose entre o mundo empírico e o transcendente.

A imagem inicial de “pauis”, introjetados na alma “em ouro” do poeta, sugere um eu lírico cambaleante, indeciso, traduzindo o seu estado de ânimo diante do crepúsculo, quando se sente dividido entre a misteriosa beleza de um pôr do sol e os reflexos deste mistério no íntimo de sua alma. A contemplação do espetáculo oferecido pelo crepúsculo ascende no eu lírico um melancólico desejo de transcender a banalidade do mundo empírico e atingir uma realidade superior, vislumbrada tanto naquela paisagem, quanto dentro de si.

Um dos aspectos importantes sugeridos pela rede de imagens que estruturam o poema é a mistura de duas realidades, a material e a espiritual, que se contaminam mutuamente durante a epifania vivenciada pelo eu lírico. Se

o termo paul denota um terreno, portanto, um espaço exterior, no poema sugere um estado de espírito que se apodera do sujeito. Já a expressão "alma em ouro" aponta para o reflexo do pôr-do-sol, que ilumina a alma.

Num primeiro nível de leitura pode-se perceber que o poema encena a emoção da alma ao contemplar o pôr do sol. Entretanto, não é só isso. As sensações que afloram na consciência do sujeito lírico confundem-se com a ânsia de um ideal superior. Como num caleidoscópio, inúmeras imagens proliferam na composição do poema, enfatizando uma rede de significados que sugere a angústia metafísica e o desejo de vislumbrar uma realidade transcendente, de onde emanam todas as coisas.

O crepúsculo em si já denota um momento misterioso em que céu e terra se encontram e se misturam rasurando fronteiras, fenômeno verificável na própria realidade empírica, por causa da ilusão de ótica que leva o espectador a enxergar uma fusão entre os dois planos. No poema pessoano, os elementos da paisagem crepuscular suscitam inusitadas associações. As correspondências avultam nas impressões que o espetáculo da natureza suscita na mente do poeta.

A "alma em ouro" tanto pode sugerir a luz real do sol, cuja sensação é introjetada na alma, quanto pode remeter à ideia de uma luz superior, vinda de uma realidade além do mundo material, sugerida pela imagem do "dobre longínquo de Outros Sinos", que também ilumina a alma do poeta. Esta luz, porém, é embaçada pelo mistério, que empalidece o "louro trigo" na "cinza do poente". Novamente, o mistério projeta-se no poente, com o escurecimento natural do momento, no plano físico, mas também ocorre na alma do poeta, que vivencia intensamente esta realidade misteriosa, como se deduz pela imagem do "frio carnal" que a percorre. Esta simbiose entre mundo material e espiritual é enfatizada pela comunhão entre a alma e as coisas do mundo exterior, como ocorre na imagem que se refere às folhas que "fitam o silêncio da alma". Verifica-se, pois, uma comunhão oculta entre todas as coisas, mergulhadas num mistério que envolve tudo, como se umas contemplassem as outras.

A sequência de imagens que sugerem a permanente frustração do poeta em seus impulsos para alcançar o inatingível - "Estendo as mãos para além, mas ao estendê-las já vejo/ Que não é aquilo que quero aquilo que desejo..." - atinge seu clímax no oxímoro "címbalos de imperfeição". Címbalos são pequenos discos que compõem instrumentos musicais, como é o caso do sistro, antigo instrumento de percussão egípcio usado em rituais sagrados e cujo som tinha uma função semelhante ao dos sinos, na religião católica, que é conduzir as orações dos fiéis ao mundo divino. Mas o adjunto adnominal imprevisto, que acrescenta ao termo sentido contrário à perfeição conotada pelos címbalos, sugere a incapacidade do poeta em atingir a realidade além do mundo empírico.

A alienação de si mesmo complica-se por meio de sugestões trazidas por uma série de imagens como "fluido de auréola, transparente de Foi, oco de ter-se". Incapaz de encontrar um significado transcendente para a vida, o eu lírico conclui que a vida cotidiana é um amontoado de coisas sem sentido, "trepadeiras de despropósito", que nada revelam acerca dos mistérios que envolvem o universo. O mundo empírico, a que se denomina real, não fornece respostas ao ideal de contemplar a verdadeira realidade, estabelecendo uma fronteira intransponível. Imagens que traduzem essa limitação encerram o poema, como os "portões numa indiferença de ferro", que se interpõem bruscamente entre o poeta e o mundo por ele sonhado.

A composição de "Impressões do Crepúsculo", escrito pouco tempo depois do artigo sobre a nova poesia portuguesa, demonstra que a práxis poética e as

inquietações críticas corriam paralelas na mente do poeta, o que também justifica uma leitura baseada na consideração dos dois tipos de reflexão empreendidos por Fernando Pessoa, nos anos que precederam o aparecimento oficial do modernismo português. Além de destacar, na nova poesia portuguesa, procedimentos e técnicas muito semelhantes aos que ele próprio adotava naquele momento, o que lança uma luz sobre a interpretação de vários poemas escritos entre 1913 e 1914, os textos críticos de Pessoa permitem ao leitor atual, que desconhece grande parte dos poetas analisados por ele, detectar indícios de intertextualidade na lírica pessoana. É o caso do poema “Coimbra, ao ritmo da saudade”, de Mário Beirão:

Charcos onde um torpor, vítreo torpor, se esquece,
Nuvens roçando a areia, os longes baços...
Paisagem como alguém que, ermo de amor de desse,
Corpo que estagna frio a beijos ou a abraços (BEIRÃO apud PESSOA, 1986, p. 383).

É possível perceber nos versos de Beirão, a fonte de várias imagens criadas por Pessoa no poema “Impressões do Crepúsculo”. O clima de “torpor” permite uma melhor compreensão acerca do estado de alma descrito no poema de Pessoa. O eu lírico pessoano também se mostra completamente alienado, numa abulia que se assemelha ao torpor que contamina os versos de Mário Beirão. “Charcos” permitem associações com “pauis” e o “corpo que estagna frio” pode perfeitamente ser associado ao “frio carnal” que percorre a alma do eu lírico no poema de Pessoa. O mais importante, porém, não é identificar uma fonte de inspiração para as imagens criadas por Pessoa, mas demonstrar sua preocupação em identificar o aparecimento de uma estética nova em Portugal, na qual ele queria ser inserido e para cujo aperfeiçoamento desejava contribuir.

O hibridismo entre matéria e espírito, entre realidade objetiva e mundo subjetivo, presente no poema “Impressões do Crepúsculo”, é uma das principais características apontadas por Fernando Pessoa na poesia moderna:

A nova poesia portuguesa, [...], apesar de mostrar todos os característicos da poesia da alma, preocupa-se constantemente com a natureza [...]. Por isso dizemos que ela é também uma poesia objetiva. [...] Mais um característico possui, e é o máximo, a poesia objetiva – é o que poderemos chamar *imaginação*, tomando este no próximo sentido de pensar e sentir *por imagens*. Há mais uma observação a fazer para a completa caracterização [...] da nossa nova poesia. Deduz-se do que se acha concluído acerca da plena e inigualada subjetividade e da quase-total objetividade dessa poesia [...] três coisas. A primeira é o já citado *equilíbrio* seu. A segunda é que, sendo ao mesmo tempo, e com quase igual intensidade, poesia subjetiva e objetiva, poesia da alma e na natureza, cada um destes elementos penetra o outro; de modo que produz essa estranha e nítida originalidade da nossa atual poesia – a *espiritualização da Natureza* e, ao mesmo tempo, a *materialização do Espírito*, a sua comunhão humilde no Todo” (PESSOA, 1986, p. 384-386 - grifos do autor).

As análises que Pessoa faz da “nova poesia portuguesa” podem ser entendidas como uma espécie de protocolo de modernização, que deveria ser adotado pelos poetas que desejassem se inserir na tradição que vinha sendo construída há algumas décadas. A questão focalizada nos fragmentos citados, sobre a simbiose, verificada na poesia moderna, entre subjetividade e objetividade, pode ser relacionada a vários aspectos da obra pessoana. Em primeiro lugar à necessidade de intelectualizar as emoções e sensações, que se traduz na proposta de “de pensar e sentir por imagens”, uma das principais

estratégias adotadas por Fernando Pessoa para conseguir o efeito de despersonalização na poesia.

Mais uma vez, Pessoa adota um procedimento consagrado por Baudelaire, que assim se expressa sobre esta exigência da lírica moderna: "A capacidade de sentir do coração não convém ao trabalho poético" (BAUDELAIRE apud FRIEDRICH, 1978, p. 37). Em oposição ao sentimentalismo, Baudelaire exalta "a capacidade de sentir da fantasia". É importante, porém, entender o sentido que fantasia tem para o poeta francês: "Há de se considerar que Baudelaire concebe a fantasia como uma elaboração guiada pelo intelecto" (FRIEDRICH, 1978, p. 37).

Em Fernando Pessoa, também se encontra a concepção de que a criação poética envolve uma atividade mental. Tal concepção parece ter fundamentado a teorização acerca da criação poética como "fingimento". Apesar dos inúmeros textos de Pessoa que explicam sua proposta de fingimento metódico, principalmente quando tenta explicar o aparecimento dos heterônimos, a melhor exposição do "método" pessoano é dada no poema "Autopsicografia", sobejamente conhecido, no qual se tematiza a despersonalização do eu lírico no momento da criação. A última estrofe condensa, numa imagem que remete ao ato de brincar da criança, a ideia de que a poesia resulta de uma brincadeira da razão com as emoções:

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Este comboio de corda
Que se chama o coração (PESSOA, 1960, p. 98).

A imagem da criança brincando com seu trenzinho sugere que o ato da criação, por meio do fingimento, implica assumir uma personalidade que não é a sua, como faz o infante que, ao brincar, afasta-se voluntariamente do mundo real, para vivenciar uma experiência num outro universo, criado pela sua mente. Por meio da imaginação criadora, que é uma atividade intelectual também relacionada ao jogo e à brincadeira, como sugere a imagem encenada no poema, semelhante à ideia de fantasia guiada pelo intelecto apontada por Friedrich (1978) em Baudelaire, o sujeito lírico pessoano transforma emoções vividas ou não, em emoções fictícias, vivenciadas por personas, construídas no momento da criação. A gênese dos heterônimos está ligada a uma atividade poética envolvendo uma razão que brinca com as emoções, por meio da imaginação, que permite ao eu lírico uma abordagem do real sempre de modo indireto, despersonalizado.

No poema "Isto", Pessoa retoma a discussão do fingimento como método de criação poética, para esclarecer que o conceito nada tem a ver com a mentira, vivenciada pessoalmente na esfera do cotidiano, mas refere-se a uma atividade ficcional, fornecendo mais alguns dados para a compreensão do seu método de trabalho:

Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração. [...]

Por isso escrevo em meio
Do que não está ao pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê! (PESSOA, 1960, p. 98).

Logo na primeira estrofe, o poeta enfatiza que o ato de fingir decorre de sentir com a imaginação. Mesmo quando trabalha com emoções vivenciadas pelo coração, estas passam pelo crivo racional do pensamento, à qual o poeta identifica como imaginação. Para Pessoa, como para Baudelaire, a poesia se faz por meio de um trabalho de construção sistemática, que envolve a atividade racional, o que, em ambos, não equivale a dizer que façam uma poesia calculista e fria, apoiada em malabarismos linguísticos como a reflexão de Pessoa possa sugerir a um leitor pouco atento. É precisamente a simbiose singular entre os mistérios da existência e o cálculo, que confere às duas obras a perenidade de que goza a verdadeira obra de arte. É pela razão que o poeta vai disciplinar as emoções para criar, pelo trabalho consciente com a linguagem, as imagens que vão suscitar novas emoções nos leitores: "Guia-me a só razão./ Não me deram mais guia. / Alumia-me em vão?/ Só ela me alumia" (PESSOA, 1960, p. 91) Disso decorre o distanciamento crítico, um dos aspectos muitos valorizados pela lírica moderna.

Voltando à relação entre as reflexões de Pessoa acerca da "nova poesia portuguesa" e sua práxis poética, tudo leva a crer que o poeta não ficou muito satisfeito com os resultados do paúlismo, cuja experiência acabou se diluindo em sua obra, em efeitos cada vez mais esparsos. Se atentarmos para as datas de dois outros poemas, escritos em 1914, "Chuva Oblíqua" e "Ela canta, pobre ceifeira", no ano seguinte ao que foi escrito "Impressões do Crepúsculo", é possível notar que Pessoa adota novos procedimentos para atingir os efeitos desejados, na modernização da poesia portuguesa.

No poema "Chuva Oblíqua", a simbiose entre objetividade e subjetividade, que ele detectara na poesia portuguesa, é tratada por meio de uma técnica de composição muito próxima à do cubismo e do simultaneísmo, batizada por Pessoa como interseccionismo e com a qual se obtêm resultados bem diversos dos que havia produzido com a experiência paúlca.

"Chuva oblíqua" é o título de um conjunto de seis poemas, que, aparentemente, não têm nada a ver um com o outro. O que confere unidade à série é a técnica de composição, à qual se refere o título. Os versos vão cortando objetos, seres e paisagens, tal como uma chuva oblíqua, caso os pingos da chuva fossem cortantes, a ponto de seccionarem as paisagens em diversos fragmentos. Além de interseccionar as sensações e imagens, a técnica de construção dos poemas apresenta uma reorganização bastante estranha dos fragmentos, que resulta em colagens absurdas, como ocorre no poema I, em que duas paisagens se cruzam, entrando uma na outra, o que acaba por dividir também o sujeito lírico:

I

Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...

O porto que sonho é sombrio e pálido
E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
O vulto do cais é a estrada nítida e calma
Que se levanta e se ergue como um muro,
E os navios passam por dentro dos troncos das árvores

Olho d'água, São José do Rio Preto, 3(1): 1-190, 2011

Com uma horizontalidade vertical,
E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro... [...] (PESSOA, 1960, p. 39).

No poema VI, o poeta, durante um concerto musical, é assaltado por imagens que lembram sua infância. A contaminação entre as duas cenas, a do presente, no teatro, com o maestro e sua música, e a do passado, no quintal, com o menino e sua bola, vai sofrendo uma gradação tanto na decomposição de elementos, quanto no ritmo, que se acelera. Nos últimos versos, os fragmentos de personagens e objetos embaralham-se completamente, sugerindo uma simbiose total entre o que se passa no exterior e o que é vivenciado na subjetividade:

VI

O maestro sacode a batuta,
A lânguida e triste a música rompe...

Lembra-me a minha infância, aquele dia
Em que eu brincava ao pé dum muro de quintal
Atirando-lhe com uma bola que tinha dum lado
O deslizar dum cão verde, e do outro lado
Um cavalo azul a correr com um *jockey* amarelo...

Prosegue a música, e eis na minha infância
De repente entre mim e o maestro, muro branco,
Vai e vem a bola, ora um cão verde,
Ora um cão azul com um *jockey* amarelo...

Todo o teatro é o meu quintal, a minha infância
Está em todos os lugares, e a bola vem a tocar música,
Uma música triste e vaga que passeia no meu quintal
Vestida de cão verde tornando-se *jockey* amarelo...
(Tão rápida gira a bola entre mim e os músicos...) [...]

E a música cessa como um muro que desaba,
A bola rola pelo despenhadeiro dos meus sonhos interrompidos,
E do alto dum cavalo azul, o maestro, *jockey* amarelo tornando-se preto,
Agradece, pousando a batuta em cima da fuga dum muro,
E curva-se, sorrindo, com uma bola branca em cima da cabeça,
Bola branca que lhe desaparece pelas costas abaixo... (PESSOA, 1960, p. 42-43).

A experiência realizada em “Chuva Oblíqua” pode ser associada a um apontamento solto de Fernando Pessoa, publicado postumamente como prefácio ao *Cancioneiro*:

Assim tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora essas paisagens fundem-se, interpenetram-se, de modo que o nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo – num dia de sol uma alma triste não pode estar tão triste como num dia de chuva – e, também, a paisagem exterior sofre do nosso estado de alma [...] De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá que dar uma intersecção de duas paisagens. (PESSOA, 1960, p. 33).

O texto de onde se retirou o fragmento é importante porque registra uma preocupação efetiva do poeta com a busca de uma expressão que pudesse

transformar em linguagem poética as complexas relações entre o estado interior e a paisagem externa, corroborando a ideia de que as reflexões críticas de Pessoa acerca da nova poesia portuguesa também podem ser lidas como propostas de modernização lírica.

A composição de “Chuva Oblíqua”, trabalhada com virtuosismo, trai o intenso esforço intelectual mobilizado pelo poeta, reforçando, mais uma vez, a ideia de criação guiada pela imaginação. Efeitos bem diversos são obtidos por Pessoa num poema sem título, geralmente indicado pelo primeiro verso “Ela canta, pobre ceifeira”:

Ela canta, pobre ceifeira,
Julgando-se feliz talvez;
Canta e ceifa, e a sua voz, cheia
De alegre e anônima viuvez,

Ondula como um canto de ave
No ar limpo como um limiar,
E há curvas no enredo suave
Do som que ela tem a cantar.

Ouvi-la alegre e entristece
Na sua voz há o campo e a lida.
E canta como se tivesse
Mais razões p’ra cantar que a vida.

Ah, canta, canta sem razão!
O que em mim sente ‘stá pensando.
Derrama no meu coração
A tua incerta voz ondeando!

Ah, poder ser tu, sendo eu!
Ter a tua alegre inconsciência,
E a consciência disso! Ó céu!
Ó campo! Ó canção! A ciência

Pesa tanto e a vida é tão breve!
Entra por mim dentro! Tornai
Minha alma a vossa sombra leve!
Depois, levando-me, passai! (PESSOA, 1960, p. 74-75).

Uma das criações líricas mais primorosas de Pessoa, o poema revela um ponto alto em sua obra, no que concerne às experiências de modernização da poesia portuguesa. Superando a obscuridade das criações paúlicas e o cerebralismo do interseccionismo, Pessoa realiza um poema que reúne as principais linhas de força de sua poética, condensando suas reflexões acerca das características da lírica moderna, por meio de uma composição de alto nível técnico e de grande impacto emocional, que atinge plenamente a plasticidade que almejava com sua fórmula de “pensar e sentir por imagens” (PESSOA, 1986, p. 384).

A relação entre realidade interna e a externa aponta também, neste poema, para outra linha de força da obra pessoana, que é o conflito entre o pensar e o sentir, entrelaçado, por sua vez, ao paradoxo expresso no verso “querer ser tu, sendo eu”, que expressa a fragmentação do sujeito, essencial na criação dos heterônimos.

O poema sobre a pobre ceifeira encena um momento em que sujeito lírico contempla uma personagem rude, do campo, mergulhada em inexplicável alegria de viver. Logo nos primeiros versos, pelas conotações irônicas detectadas nas expressões “pobre ceifeira” e “julgando-se feliz, talvez”, fica patente a

indignação do poeta pelo canto “sem razão” da ceifeira. A imagem “da alegre e anônima viuvez”, que sua voz carrega, aponta tanto para solidão da personagem quanto enfatiza a cena inusitada, como se o canto da ceifeira fosse a única coisa alegre naquele contexto, o que enfatiza o duplo sentido do termo “sem razão”.

De um lado, ela canta sem razão porque não há qualquer motivo para fazê-lo, e, de outro, canta sem razão porque não é racional, ou, em outras palavras, não tem qualquer consciência do peso da vida. A ceifeira funciona como o contraponto necessário ao poeta para destacar os seu próprio sofrimento, decorrente de uma consciência em permanente inquietação, sempre em busca do conhecimento, da “ciência” sobre a existência. A palavra ciência é a chave para a leitura das várias associações entre a inconsciência da ceifeira e a dolorosa consciência do poeta.

A contraposição entre os dois torna-se visível principalmente no contraste que ocorre entre os primeiros versos da quarta estrofe, “Ah, canta, canta sem razão!/ O que em mim sente ‘stá pensando.” Se a ceifeira canta porque não alimenta em si nenhum pensamento racional acerca do ser e do cosmos, cuja essência é evocada por termos como “limiar”, “alma”, “céu”, o poeta, ao contrário, é um refém da razão, o que o impede de entregar-se livremente às emoções, como qualquer pessoa simples.

O efeito deste contraste é a ambiguidade entre a alegria e a tristeza, que se abate sobre o poeta diante da insensatez da ceifeira, que canta como se tivesse “mais razões p’ra cantar que a vida”. Esta ambiguidade antecede o clímax da cena dramatizada, quando o poeta apresenta seu desejo irrealizável, de “poder ser tu, sendo eu!, no início da penúltima estrofe. A interjeição inicial e o ponto de exclamação acentuam a impossibilidade de solução para este paradoxo.

O paradoxo que condensa o eixo temático do poema encerra a grande tensão vivida pelo sujeito lírico: a impossibilidade de ser alegre e ao mesmo tempo ter ciência/consciência acerca dos mistérios da vida, fonte de permanente inquietação do eu lírico. Ou, em outras palavras, o poema tematiza o conflito insolúvel entre o pensar e o sentir, já que, na visão do poeta, não se pode fazer as duas coisas ao mesmo tempo.

Uma das conclusões mais instigantes que podem ser apreendidas da leitura do poema, é que, de certa forma, o eu lírico contradiz a sugestão de Fernando Pessoa de que, para ser moderno, é necessário “pensar e sentir por imagens”. O poema prova que, para se transformar em poesia, uma fórmula poética precisa estar alicerçada numa experiência vital acerca dos mistérios e paradoxos da existência. É desta vivência que nasce o espanto diante do ser e do não ser, que alimenta toda grande arte. É precisamente esta simbiose entre cálculo premeditado e perplexidade diante da vida, que confere à obra de poetas modernos como Baudelaire, Antero de Quental e Fernando Pessoa o caráter de permanência, configurando uma verdadeira tradição da modernidade.

O poema também lança mais luz sobre a origem estética dos heterônimos. Se ter consciência do peso da vida é algo que atormenta Fernando Pessoa Ortônimo, seu heterônimo Alberto Caeiro vai propor uma poesia que seria fruto exclusivamente das sensações. “Pensar é estar doente dos olhos” (PESSOA, 1960, p. 135), afirma Caeiro, um sábio que não tem formação escolar e que abomina todas as sistemas instituídos pela Civilização Europeia, principalmente a religião e a metafísica, mas é possuidor de um conhecimento infusa sobre a existência. Vivendo no campo e adotando o paganismo como fonte de compreensão do universo, busca fazer poesia exclusivamente com as sensações que lhe chegam de sua contemplação desse universo bucólico. Pode-se dizer que a criação de Alberto Caeiro foi a forma que Pessoa encontrou para resolver o

conflito entre o pensar e o sentir. Resolução que possivelmente tenha trazido alguma espécie de desconforto ao poeta, já que não hesitou em matar o heterônimo.

Álvaro de Campos também assume um modo de fazer poesia que procura excluir a interferência do pensamento racional e expressar somente as sensações que tem diante do mundo moderno. Tal como a poesia de Caeiro, a de Campos segue uma forma livre de convenções, próxima da prosa, com versos irregulares, construídos ao sabor das emoções que fluem. Sensacionismo foi o termo com que Pessoa denominou a nova experiência na busca de modernização da poesia.

Enquanto Caeiro focaliza o campo, o ambiente predileto de Campos é o mundo moderno, das cidades, das máquinas, guerras e edifícios. Desse modo, mais uma vez, Pessoa revisita Baudelaire, fazendo reviver o sentimento de rebeldia em relação à sociedade capitalista burguesa. Por meio de um niilismo abúlico e corrosivo, os poemas de Álvaro de Campos dramatizam a experiência de um eu dilacerado diante de um mundo que se fragmenta cada vez mais, intensificado pela ausência de um consolo. Ao contrário do que ocorre na obra ortônima, não existe para Álvaro de Campos nenhuma de uma possibilidade, ainda que longínqua, de se reencontrar uma transcendência, um elo perdido em alguma instância do vasto cosmos, que pudesse trazer sentido à existência.

Num grau mais forte do que a produção ortônima, a poesia de Álvaro de Campos é marcada pela angústia metafísica, pela dor de existir, pelo niilismo e, principalmente, pela fragmentação interior. Sua poesia consiste, quase toda, num grito de revolta e de rebeldia diante do mundo burguês, aproximando-se muito dos artistas de vanguarda do início do Século XX. Em muitos poemas revela influência do futurismo e do expressionismo. Não havendo, para Campos a possibilidade de fugir à vulgaridade materialista do cotidiano, pela busca do transcendente, a única solução é mergulhar no nada da própria existência.

Segundo Calinescu (1987), a modernidade é fruto de uma concepção especial de "tempo", que teria surgido por ocasião do Renascimento, que motiva o aparecimento do conceito de revolução. O termo revolução, central na concepção moderna da arte e do conhecimento, como também na ideia de progresso econômico e político, significa "movimento progressivo" em torno de uma órbita e também o tempo necessário para que tal movimento se complete. Portanto, o conceito de revolução implica uma ideia de tempo como evolução, em direção a um futuro, típica da mentalidade cristã, mas também uma visão cíclica da história, fruto do choque entre esta mentalidade e o desejo de voltar à perfeição dos clássicos, tal como planejavam os modernos da época do Renascimento.

Imbricada no trajeto revolucionário da modernidade, a Geração do *Orfeu* promove uma ruptura com a tradição, ao mesmo tempo que mergulha sua atividade criativa no inconsciente coletivo dos arquétipos, indo buscar nos mitos antigos as bases para o seu questionamento acerca do homem e da vida. Desse modo, cumpre seu papel de movimento revolucionário na poesia portuguesa do século XX, principalmente com a obra de Fernando Pessoa, ao empreender o duplo movimento de progresso e de retorno às origens da poesia ocidental.

A poesia moderna, tal como configurada nos poetas focalizados, constitui incessante expressão do choque de existir e do instante radiante de invenção, capaz de suprimir o contemporâneo. Por abrigar contradições que traduzem as perplexidades do homem, no mundo gerado pelo capitalismo, em seus múltiplos desdobramentos desde o Século XIX, a estética continua sendo a principal referência para a produção poética. Em termos de linguagem, realiza-se como uma desconcertante e complexa simbiose entre o fascínio pelas conquistas da

ciência, pelos avanços da tecnologia e pelos mistérios místicos e mágicos do cosmos, entre as profundezas de um ser fragmentado e disperso e os compromissos éticos com o outro e a vida social, entre o rigor construtivo e a emoção, entre o eterno e o transitório.

FERNANDES, M. L. O. Tradition, Modernity and Modernism in Portuguese Lyricism. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 1, p. 107-127, 2011. ISSN 2177-3807

Referências

BERMAN, M. *Tudo o que é sólido se desmancha no ar - A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Loriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CALINESCU, M. *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna - da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

JAUSS, H. R. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, H. K. (Org.). *Histórias de literatura; as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p. 47-100.

LIMA, I. P. (Org.). *Antero de Quental e o destino de uma geração*. Rio Tinto: Asa, 1991.

LIND, R. G.; COELHO, J. P. (Org.). *Fernando Pessoa - páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, s/d.

PESSOA, F. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

_____. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1986.

QUENTAL, A. de. *Antologia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. QUENTAL, A. de. *Carta a Wilhelm Storck [14/05/1887]*. In: LIMA, I. P. (Org.). *Antero de Quental e o destino de uma geração*. Rio Tinto: Asa, 1991. p. 06.

Recebido em 19/03/2011. Aprovado em 21/04/2011.