
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

TENHO FEBRE E ESCREVO: TRADIÇÃO E RUPTURA NA POÉTICA DA ORPHEU

André Carneiro Ramos¹ (Unimontes)

RESUMO: Perante os riscos de se abordar um assunto tão relevante para a literatura portuguesa, que alicerçou as bases de sua modernidade, importa inicialmente dizer que revista *Orpheu*, marco literário do modernismo na terra de Camões, rasurou paradigmas inaugurando outros tantos. Assim, tentando desenvolver melhor esse tema, o que pretendo aqui abordar talvez funcione como uma espécie de relativização sobre as manifestações do Futurismo em Portugal, tendo como matriz de análise os poemas do heterônimo Álvaro de Campos, *Ode Triunfal*, lançado no primeiro número da mencionada publicação; bem como o “antifuturista” *No volante*, escrito em 1928. O curioso é que alguns críticos, como Fernando Cabral Martins e Leyla Perrone-Moisés, defendem mesmo que tal atmosfera vanguardista do mencionado período revelaria um confuso pré-Futurismo em Portugal, ou um Futurismo saudosista, na verdade. Assim, evidenciando a importância do Orphismo como a novidade que esboçaria vários dos elementos que se tornariam cruciais para o estabelecimento da identidade cultural lusitana no decorrer do século XX até os dias de hoje, a pergunta que mais me interessa ao refletir sobre a questão proposta é: Fernando Pessoa/Álvaro de Campos praticaram o Futurismo tal qual o apreçoado por Marinetti?

PALAVRAS-CHAVE: *Orpheu*; Fernando Pessoa; Álvaro de Campos; Futurismo saudosista.

É uma coisa enorme, genial, das maiores entre a sua obra. (...) você acaba de escrever a obra-prima do futurismo. Porque, apesar talvez de não pura, escolarmente futurista – o conjunto da obra é absolutamente futurista. (...) Depois de escrita a sua ode (...), eu creio que nada mais de novo se pode escrever para cantar a nossa época.

Mário de Sá-Carneiro. *Cartas a Fernando Pessoa*

No ano de 1915, Portugal se viu imerso em uma nova concepção estética. Como assinalou Jorge de Sena (1987: 32), depois de se apontar o papel que tiveram no mundo euroamericano, na primeira quinzena do século XX, o Parnasianismo, o Realismo, o Naturalismo, o Decadentismo e o Simbolismo (naquilo em que este contrariava a tradição romântica), chegara à vez de o Vanguardismo e o Pós-simbolismo inaugurarem

1 - andremacartney@hotmail.com - <http://lattes.cnpq.br/0531327643385918>

por lá não somente um antirromantismo, mas, sim, algo novo e correspondente a uma novidade que se estenderia das concepções científicas para as de âmbito estético, influenciando no próprio estilo lusitano de se conceber a vida, a moral, até mesmo a religião.

Trata-se, pois, de toda uma postura artística e ideológica que o grupo da revista *Orpheu* introduziria, e cujas figuras proeminentes foram Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros. Tal acontecimento foi bem sintomático da transformação estética que significou o Modernismo português em sua globalidade. Sobre essa mudança de paradigma, Adolfo Casais Monteiro afirmou que o aparecimento desses três nomes no cenário lusitano representava uma catástrofe: o nascimento de um novo mundo aliado à *sentença de morte* do anterior.

Entretanto, devemos relativizar um pouco essa inicial fratura com a tradição, tentando entender melhor como isso se processou naquele momento. Um bom ponto de partida nesse sentido é o próprio modernismo apregoado por alguns membros da geração *Orpheu*. Pessoa e Sá-Carneiro, por exemplo, dão os primeiros passos nas letras, em termos de publicação, participando de outra famosa revista, *A Águia*, que paradoxalmente era um órgão tradicionalíssimo de expressão do chamado Saudosismo, corrente epigonal do *Decadentismo finissecular português*, e de matriz Ultrarromântica por sinal (Martins 2010: 208); seu mais destacado mentor foi Teixeira de Pascoaes, responsável pela chamada *filosofia da saudade*, inclusive, voltada para as questões estéticas, com o âmbito do poético sendo o seu universo mais comum. Importa aqui mencionar ainda que a Renascença Portuguesa, sociedade tradicionalíssima fundada em 1912 e radicada no Porto, teve como órgão oficial a mencionada revista, que reuniu intelectuais de diferentes especialidades, como Jaime Cortesão, Leonardo Coimbra e o próprio Pascoaes; outras destacadas figuras do movimento, de marcado caráter nacionalista, foram Mário Beirão, António Correia de Oliveira e Afonso Lopes Vieira. A configuração idealista que define o Saudosismo, portanto, teve como um de seus corolários a concepção ontológica da saudade, que segundo esses intelectuais seria o elemento crucial e formador da alma lusitana.

Seja como for, muitos buscavam um caminho diferente do seguido pelos saudosistas. Em 1913, Sá-Carneiro compõe “Dispersão”, e Pessoa o poema “Pauis”, este publicado na revista *Renascença* no ano seguinte. Em 1914, junto com Almada Negreiros, Santa-Rita Pintor e Luís de Montalvor projetam *Orpheu* – Revista Trimestral de Literatura, cujos dois únicos números saem em Lisboa, cada um contemplando os primeiros trimestres do primeiro semestre de 1915. Nas respectivas edições publicaram Luís de Montalvor, Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Armando Côrtes-Rodrigues, Alfredo Guisado, Raul Leal e Álvaro de Campos.

O suicídio de Sá-Carneiro, em 1916, causou um forte revés no projeto, também arruinado por motivos financeiros. À semelhança de *Orpheu*, mais tarde, surgiram outras revistas de maior ou menor longevidade, como *Exílio* (1916) – em que Pessoa publica *Hora Absurda* –, *Centauro* (1916) e *Portugal Futurista* (1917). Depois saíram *Contemporânea* (1922-23), *Athena* (1924-25) – esta dirigida por Pessoa, onde publica, sob o heterônimo de Álvaro de Campos, “Apontamentos para uma Estética Não Aristo-

télica”; por último, destaca-se *Presença* – em que aparecem textos críticos sobre os modernistas, também com a colaboração de Fernando Pessoa e Almada Negreiros.

Em meio a essa atmosfera, divulga-se que o impulso mais radical desses anos áureos modernistas foi o Futurismo. Publicado no jornal *Le Figaro*, em 1909, o manifesto Futurista de Marinetti (ele mesmo visitara Portugal em 1932), continha as bases iconoclastas do movimento, a saber: elogio do novo contra o imobilismo do passado, anticlericalismo, anticlassicismo, celebração das máquinas e de um progresso prometido.

No entanto, há quem entenda que o Futurismo em Portugal nessa época teve uma incidência demasiado provisória. Nesse sentido, não deixa de ser pontual que se tenha publicado apenas um único número da mencionada revista *Portugal Futurista* (repito: em 1917). Almada Negreiros, por exemplo, que dos modernistas portugueses teria sido aquele de maior propensão de ruptura com a tradição no período, revelou algo bastante visível sobre tal vanguarda em seu *Manifesto Anti-Dantas*, bem como na participação que teve na Primeira Conferência Futurista de 1917, onde pronunciou o seu *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* (com clara influência de Marinetti).

Destarte, ressalto que o Futurismo, enquanto vanguarda europeia, teve suas primeiras manifestações em Portugal advindas da curiosidade de Santa Rita Pintor e Mário de Sá-Carneiro, que entre 1912 e 1913 viveram em Paris se rendendo aos manifestos divulgados por Marinetti. Ao retornarem a Lisboa, entusiasmados com as novas experiências, iniciaram as tentativas de reprodução do que tinham visto, todavia um pouco dissonantes das propostas originais do movimento; curiosamente, num verbete escrito por Fernando Cabral Martins no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (2010: 301-2), tratando do Futurismo em terras lusas, aparece a intrigante frase “E reina a confusão”...

O fato é que, de início, algumas poesias futuristas portuguesas foram divulgadas numa espécie de *desvio* da vanguarda original. Isso a ponto de as primeiras publicações de Fernando Pessoa na *Portugal Futurista*, por exemplo, não serem totalmente *Futuristas*, estando algumas delas próximas do Decadentismo/Simbolismo apregoa-do por Eugênio de Castro; afirmo isso com todas as ressalvas permitidas, resguardado por Haquira Osakabe (Martins 2010: 208-9). Mas de tudo, o que prevaleceu mesmo dessa atmosfera foi a ideia de que esse tal *ismo* representava o sinônimo de uma escrita complexa e, sobretudo, anárquica, o que muito auxiliou no desenho de uma consistente auréola futurista em Portugal, com Pessoa, Sá-Carneiro e Almada Negreiros endossando o processo, e com a poética de *Orpheu*, sobretudo, tendo um papel crucial não só na divulgação dessas e de outras experiências estéticas, mas funcionando como veículo ideológico também, de cunho provocador, gerando a expressividade e a identidade de grande parte dos poetas portugueses subsequentes.

Num dado curioso sobre a gênese dessa importante revista, algumas das cartas de Sá-Carneiro para Pessoa representam uma espécie de reportagem do episódio, evidenciando um entusiasmo da parte do primeiro, inclusive aliada a certa crise sua de incompatibilidade psicossocial: Sá-Carneiro necessitava muito dessa troca estabeleci-

da com Pessoa, inclusive objetivando certo refrigério para sua problemática; leia-se o epílogo de uma das missivas, datada de 17 de julho de 1915:

Perdoe toda esta péssima literatura. Sabe? São apenas fugitivos apontamentos: até esboço de apontamentos – para algumas páginas que presumível e futuramente escreverei. Uma crônica. Mas uma crônica paúlica. É verdade: e se eu desenvolvesse tudo isto e o ajustasse para o nº 3 do Orfeu? Como crônica, evidentemente. Que se lhe afigura que eu posso tirar daqui? Qualquer coisa interessante? Diga. E não se fie só no que lhe digo. Há muitos outros vértices. Escreva. Por amor de deus. (Sá-Carneiro 2015: 374)

Podemos considerar, portanto, que os tais vértices mencionados teriam relação direta com sua estada em Paris e uma produção literária que o salvasse do marasmo da existência, bem como no quanto as impressões dele sobre as novidades lá avistadas gerariam notícias e desdobramentos dos mais criativos para a *Orpheu*. Planejavam a publicação do número 3 (que só ocorreu em 1984, organizada por Arnaldo Saraiva), e isso é um dado de extrema relevância para o contexto de transformações e exigências do período, corroborando com a ideia de que Portugal necessitava atualizar-se a partir do que chamaria de uma assimilação funcional de certas transgressões advindas da Europa, como se Portugal dela fosse um sítio distante. Em extensa carta enviada ao amigo Armando Côrtes-Rodrigues (mencionado colaborador da revista), datada de janeiro de 1915 – anterior, portanto, à publicação do primeiro número da *Orpheu*, ocorrida em de março –, Fernando Pessoa afirma ser urgente dar publicidade a uma série de ideias, para que possam agir sobre o psiquismo nacional (1999: 141).

Dito isso, as vozes que falam, mergulhadas na equação tradição versus ruptura, por mais que tentem estimar a ideia de vanguarda divergindo do academicismo artístico, têm também de reconhecer que este último se fez presente no imbróglio com força descomunal; o passado glorioso, no caso o português, ainda persistiria lançando um considerável estigma sob qualquer tentativa de esgarçamento. É por essas e outras que muitos afirmam ter sido o Futurismo algo episódico no país de Camões.

Nesse sentido, a professora Leyla Perrone-Moisés, por exemplo, defende a tese de que Álvaro de Campos não foi um seguidor fiel de Marinetti (Martins 2010: 303), e que a poética pessoana do período, inclusive a divulgada pela *Orpheu*, o aproximaria mais do que ela chamou de um Futurismo saudosista.

Tentarei agora, muito brevemente e alicerçado por tal argumento, trazer à baila algumas ponderações sobre o poema “Ode triunfal”, bem como a poética de seu criador.

Dos três principais heterônimos, Álvaro de Campos, supostamente nascido em Tavira, no Algarve, em 15 de outubro de 1890, engenheiro naval formado em Glasgow, é o que encerra uma maior complexidade. Isso porque podemos reconhecer diferentes modos em sua poética. O Campos de “Opiário” é um poeta de filiação decadentista tardia; o Campos de “Ode triunfal” e “Ode marítima” é um poeta que fundamentalmente celebra com euforia a civilização e o progresso; por último, reconhecemos um

Campos que sucumbe ao tédio, ao desespero existencial, à melancolia; tudo isso por ser um poeta sumamente emotivo. Vejamos estes dois últimos Campos, o eufórico e o disfórico.

Nas odes (poemas de grande monta, extensos, e em versos brancos), segue-se a lição dos mestres Whitman (o poeta de “*Song of myself*”) e Caetano, incorporando inegáveis “ecos” de um Futurismo ao estilo Marinetti (dado inegável), entoando um canto de celebração da humanidade – com seu esplendor e miséria –, da civilização das máquinas, da ciência, da técnica e do progresso. Eduardo Lourenço (2008: 60) sintetizou que Pessoa, a partir da sombra de Whitman e Marinetti, tornou-se o poeta da diversidade e da diferença em suas múltiplas manifestações, do mundo com seu tumulto e luta de contrários. São elucidativos a este respeito alguns dos primeiros versos de “*Ode triunfal*”:

Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas! (306)²

Álvaro de Campos propõe, assim, novas pautas de uma beleza não-aristotélica: uma máquina, uma fórmula matemática, a velocidade de um automóvel último modelo são tão belos quanto a *Vênus de Milo*. Ademais, é patente que a relação do eu-lírico com as máquinas passa pela vontade de se fundir fisicamente com elas. Nota-se o fundo sensacionista de Campos: um *sentir tudo de todas as maneiras*, que se distingue da apologia das sensações feita por Caetano, isso porque o primeiro é o poeta da vida urbana e o segundo, da vida campestre. No seguinte fragmento, essa fusão se aproxima de um tom quase masoquista:

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável! (306)

Esse sadomasoquismo nos situaria perante um poeta que pretende em muitos lugares de sua práxis poética escandalizar, erguendo-se contra o lirismo de recorte sentimental, bem como a filosofia e moral estabelecidas. Sua poética, por conseguinte, se aliaria a uma decidida finalidade de transgressão: o verso e o poema não conhecem limites, utilizando-se reiteradamente de interjeições, oximoros, enumerações, onomatopéias e exclamações, abrindo o eu-lírico para um *excesso de sensações*; afir-

² Nota Bene: os poemas serão citados a partir de Pessoa 1977, com o número da página.

mo isso parafraseando a lição de José Augusto Seabra, que determinou para o poeta, no que tange a sua escrita, um produtivo *excesso de expressão* (PESSOA 1997: 201).

Como tudo sobre este tema é interessante, não posso deixar de brevemente retornar à publicação *Portugal Futurista*. Como já mencionado, Pessoa divulgou em seu exclusivo número alguns poemas que, se analisados detidamente, não corresponderiam tanto assim aos ditames de Marinetti, estando mais alinhados com o Decadentismo. Sobre o tema, comenta a professora Perrone Moisés:

Contrariando os decretos de Marinetti, que já havia “matado o luar”, o ortônimo aí publica um decadente “Plenilúnio”, e ainda insiste no tema lunar em outros quatro poemas: “Saudade dada”, “Pierrot bêbado”, “Minuete invisível” e “Hiemal”. São poemas tipicamente decadentistas, de “nevoentos desencantos” e rosas vaporosas “nadas da hora lunar”. (Martins 2010: 303)

O futurismo vem a ser uma fotografia abstrata das coisas, escreveu o poeta dos heterônimos (1966: 175). Essa informação é relevante, demonstrando o quanto Pessoa poderia se posicionar indefinido no tocante ao Futurismo, talvez aproximando Campos dessa vanguarda justamente pelo cosmopolitismo que lhe era característico. E a impressão mesmo é a de um heterônimo em consonância com o passado e na contramão de Marinetti, antípoda de qualquer tempo pretérito. Álvaro de Campos se lança, de tal modo, a uma condição ao mesmo tempo agônica, contemplativa, atual e incontornável, tentando em meio ao caos moderno daquele momento a recuperação de um prestígio lusitano que ficou para trás:

Olá tudo com que hoje se constrói, com que hoje se é diferente de ontem!
Eh, cimento armado, beton de cimento, novos processos!
Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos!
(...)
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. (308)

Outra discrepância a Marinetti se refere ao fato de que este incitava o esquecimento dos grandes nomes do passado, substituindo-os por cientistas e inventores modernos; Almada Negreiros concordava com isso: em seu “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX”, defendeu um corte radical com a tradição, abrindo mão de todas as épocas passadas em favor da glorificação da juventude: “dispensai os velhos... e atirai-vos independentes pra sublime brutalidade da vida”. Contrariando tal ditame, em “Ode triunfal”, Álvaro de Campos não deixou de se referir entusiasticamente aos gregos, em clara dissonância com o futurista italiano e o amigo Almada:

Eh lá o interesse por tudo na vida,

Porque tudo é a vida, desde os brilhantes nas montras
Até á noite ponte misteriosa entre os astros
E o mar antigo e solene, lavando as costas
E sendo misericordiosamente o mesmo
Que era quando Platão era realmente Platão
Na sua presença real e na sua carne com a alma dentro,
E falava com Aristóteles, que havia de não ser discípulo dele. (308-309)

E numa vertente um tanto existencialista, há outro aclamado poema de Álvaro de Campos, intitulado “Ao volante”, escrito em 1928, e na qual me deterei ainda a seguir. Interessantes perspectivas se abrem a partir de sua leitura, inclusive no tocante a uma rasura mesmo do Futurismo, inclusive sinalizando uma possibilidade “mediúnic-a” desse heterônimo no que se refere aos cíclicos desdobramentos de nossa “nebulosa” contemporaneidade:

Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra,
Ao luar e ao sonho, na estrada deserta,
Sozinho guio, guio quase devagar, e um pouco
Me parece, ou me forço um pouco para que me pareça,
Que sigo por uma outra estrada, por outro sonho, por outro mundo,
Que sigo sem haver Lisboa deixada ou Sintra a que ir ter,
Que sigo, e que mais haverá em seguir senão não parar mas seguir? (371-372)

Ora bem: o fato, por exemplo, de o eu-lírico se colocar “ao volante” pode sugerir o quanto ele se veria forçado a fundir-se com a máquina – o automóvel –, algo que logo em seguida tenta anular, pois seu escape poético o leva na direção do luar e do sonho, isso numa estrada totalmente destituída de provocações modernas (além do próprio carro, é claro); de início, isso já forçaria uma possibilidade necessária e urgente de solidão, com ele almejando um mundo que talvez não mais exista, um sítio onde as pessoas possam se isolar completamente dos aparatos tecnológicos.

De início, o eu-lírico ruma de Lisboa para Sintra, ou seja, de um lugar cosmopolita para uma vila, cuja tranquilidade seria um de seus reconhecidos atributos. O que se nota é o quanto uma realidade, digamos, industrial, é por ele rejeitada, buscando-se no poema um vivenciar de experiências que muito bem poderiam ser reminiscências, resgatadas para além do “volante” pela necessidade de uma fuga na direção a uma solidão de sonhos e mundos diversos (até mesmo imaginados). Isso pode sinalizar a necessidade de um retorno às coisas simples da vida, em oposição ao que o Capitalismo industrial oferecia como “novidade futurista daquele tempo”, inundando o mundo com um manancial de objetos tidos como utilitários, porém excessivos; nesses e em outros sentidos, isso seria por si só algo premonitório em relação à própria crise atual, com a nossa tecnologia por vezes tão admirável quanto obliterante:

Vou passar a noite a Sintra por não poder passá-la em Lisboa,
Mas, quando chegar a Sintra, terei pena de não ter ficado em Lisboa.
Sempre esta inquietação sem propósito, sem nexos, sem consequência,
Sempre, sempre, sempre,
Esta angústia excessiva do espírito por coisa nenhuma,
Na estrada de Sintra, ou na estrada do sonho, ou na estrada da vida... (372)

Aqui se confirma a imagem de um sujeito imerso numa espécie de entre-lugar atemporal (passado, presente e futuro dialogando entre si), cujo devir se desestabiliza perante duas possibilidades: de um lado a moderna, de onde não se deveria escapar; e de outro a campesina, com a qual se almeja nem que seja uma brevíssima libertação. No que nos sugere o poema, o eu-lírico, heideggerianamente enquanto ser-no-mundo, já se encontraria “emoldurado” pelo sistema, força que se tenta vencer, porém de forma ineficaz; num plano maior da existência, configurar-se-ia nesse ponto uma angústia sem solução.

Maleável aos meus movimentos subscientes do volante,
Galga sob mim comigo o automóvel que me emprestaram.
Sorrio no símbolo, ao pensar nele, e ao virar à direita.
Em quantas coisas que me emprestaram eu sigo no mundo!
Quantas coisas que me emprestaram guio como minhas!
Quanto me emprestaram, ai de mim!, eu próprio sou!(372)

A essa altura, acabei também por me indagar sobre o fato de Álvaro de Campos ter escolhido um carro justamente da marca Chevrolet para este seu poema. Será que isso se deveu por tal empresa ter sido a maior concorrente da Ford à época, em termos de novidades tecno-mercado-lógicas, ao mesmo tempo em que se estabelecia a partir de um fortalecimento da ideologia corporativa propagada pelo fordismo?

A curiosidade aqui se dá pelo fato de o poeta muito provavelmente ter percebido que havia uma disputa entre as duas maiores empresas do ramo automobilístico à época. Em 1903, Henry Ford funda a sua empresa e toda uma nova modalidade industrial, calcada na produção incessante, bem como a comercialização de seus itens, valorizando qualidade aliada a preços baixos. Oito anos mais tarde, Louis Chevrolet, juntamente com Willian C. Durant, fundaram um poderoso grupo, a General Motors, cuja premissa básica seria a publicidade/propaganda de seus produtos, aliada aos preceitos do fordismo, evidentemente. Isso representou um salto considerável no comércio de bens e serviços. Ocorre que não consigo deixar de pensar em Campos (como homem de seu tempo que era) observando tais matizes, avaliando seus desdobramentos e já intuindo o que a indústria automobilística, por exemplo, haveria de se tornar no futuro. E em termos de mercado, como se sabe, a GM somou alguns pontos a mais do que a Ford naquele momento, pois o marketing se transformaria numa ferramenta vital para a indústria justamente por disfarçar as mazelas que, de modo inevitável, os automóveis causariam à humanidade.

E aos olhos do poeta, tal selvageria já obliterava a visão do homem comum, anestesiado que estava em meio à “magia e encantamento” oferecidos pelo consumismo desenfreado.

E tempo é dinheiro, dizem. Mas o fato é que o automóvel, no sentido que aqui se lhe atribui, foi o símbolo máximo do Capitalismo na aurora do século XX, bem como das formas incontornáveis de alienação materialista do período. A questão levantada sobre “o automóvel que me emprestaram” é bem ilustrativa do esquema de financiamento a juros praticado pelos bancos, maquiavélicos representantes do processo de escravidão financeira pela qual passa o homem comum, isso a ponto de muitos se realizarem enquanto indivíduos somente a partir dos empréstimos feitos para se acumular coisas. A título de ilustração, de acordo com David Harvey, parece que o Terceiro Mundo, no desenrolar da pós-modernidade, por um crucial momento não ficara tão satisfeito assim com os desdobramentos do fordismo, pois este se vendeu como um processo:

de modernização que prometia desenvolvimento, emancipação das necessidades e plena integração (...), mas que, na prática, promovia a destruição de culturas locais, muita opressão e numerosas formas de domínio capitalista em troca de ganhos bastante píffios em termos de padrão de vida e de serviços públicos (...) a não ser para uma elite nacional muito afluente que decidira colaborar ativamente com o capital internacional. (2009: 133)

A partir do âmago dessa adversidade, vale muito, portanto, salientar, que a relação de interdependência homem/máquina levantada por Campos no poema *Ao volante* pode ser também compreendida como uma crítica contumaz ao Futurismo “necessário, ordenador e belo” proposto por Marinetti, que via nas máquinas a concretização do apogeu tecno-existencial da humanidade. O fordismo, dentre outros estigmas corporativistas sistematizados ao longo do século XX, acabou por demonstrar que quase sempre o progresso se estabelece de mãos dadas com certo grau de insatisfação/aniquiação.

À esquerda o casebre – sim, o casebre – à beira da estrada.
À direita o campo aberto, com a lua ao longe.
O automóvel, que parecia há pouco dar-me liberdade,
E agora uma coisa onde estou fechado,
Que só posso conduzir se nele estiver fechado,
Que só domino se me incluir nele, se ele me incluir a mim. (372)

Nesse sentido, o casebre representa as coisas elementares, ordinárias e essenciais da vida, justamente por terem essa característica. Essa edificação, com traços propositais de ruína, reafirma a necessidade de um apelo ao ínfimo, ao basilar, dentro de toda a configuração moderna e, a meu ver, “antifuturista” estabelecida no poema, justamente por focar num cenário agora à beira da estrada, ou melhor, à margem,

sinalizando uma liberdade mais palpável que a proposta pelo automóvel; na verdade, tal sensação ele, enquanto máquina, não consegue mesmo oferecer.

Entretanto, ao que parece, a contraditória ideia de avanço ligado ao tecnológico, e que os motores a essa altura reverberam, segue subvertendo até o próprio cenário bucólico e relativizador instaurado, pois as pessoas de dentro do casebre acabam por se deixarem seduzir pela aura de possibilidades que o automóvel emana, sinalizando com isso mais ainda o seu poder incontornável e castrador de individualidades:

À esquerda lá para trás o casebre modesto, mais que modesto.
A vida ali deve ser feliz, só porque não é minha.
Se alguém me viu da janela do casebre, sonhará: Aquele é que é feliz.
(...)
Talvez à rapariga que olhou, ouvindo o motor, pela janela da cozinha
No pavimento térreo,
Sou qualquer coisa do príncipe de todo o coração de rapariga,
E ela me olhará de esguelha, pelos vidros, até a curva em que me perdi.
Deixarei sonhos atrás de mim, ou é o automóvel que os deixa? (372)

Por fim, a aceleração repentina, que se mostra a certa altura como um “desconso-lo”, pode ser lida como a inevitável escalada para a qual o homem do futuro se verá lançado. Em meio a isso, o coração do eu-lírico se vê lançado às pedras, que simbolizam, evidentemente, a aurora da humanidade, naquilo que o mundo já foi em termos matriciais. Nessa feita, a estrada do casebre também guardaria essa ressonância, pois é um sentimento antigo, “*mais exato que a vida*”, que remete às origens e à simplicidade das coisas alheias a qualquer mecanicismo alienante. Reside aí um quê fundador, elo primordial para um possível reencontro existencial. Mas que no poema em questão não se realiza assim tão facilmente:

À porta do casebre,
O meu coração vazio,
O meu coração insatisfeito,
O meu coração mais humano do que eu, mais exato que a vida.

Na estrada de Sintra, perto da meia-noite, ao luar, ao volante,
Na estrada de Sintra, que cansaço da própria imaginação,
Na estrada de Sintra, cada vez mais perto de Sintra,
Na estrada de Sintra, cada vez menos perto de mim... (373)

Para terminar, em certo plano, é claro que os escritos futuristas de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos – dentre os quais destaco dois poemas, “Ode Triunfal” e “Ode Marítima”, ambas de 1914; a “Saudação a Walt Whitman”, de 1915; e o seu “Ultimatum”, de 1917 – contém elementos que se mantêm próximos das características apregoadas por Marinetti, como o culto à velocidade, o frenesi nas metrópoles, o modernismo desprendido das máquinas, bem como os recursos tipográficos utiliza-

dos, como a onomatopéia, por exemplo. No entanto, segundo Perrone Moisés, tal produção seria contribuinte de propostas anteriores ao Futurismo (como a poesia de Whitman), de projetos pessoais de Pessoa (como o Sensacionismo), e apresentam traços melancólicos e disfóricos pouco futuristas (Martins 2010: 304).

Já em “No volante”, o que se percebe efetivamente é a distância entre o Álvaro de Campos das “Ode Triunfal” e “Ode Marítima” (primeira fase de sua poesia) e o momento em que, a partir de 1923 (com “Lisbon Revisited I”), evidencia-se de forma mais efusiva em seus escritos uma etapa antifuturista, antimodernista a bem dizer, e num tom existencialista, que culminará no admirável poema “Tabacaria”, de 1928, dentre outros.

Enfim, esse interesse de Fernando Pessoa pelo Futurismo, de certo modo relativo e provisório, como se percebe, não deixa de ser importante, pois nos faz refletir sobre o quanto Portugal se via em um momento díspar em sua entrada na modernidade, algo que, apesar dos esforços de renomados artistas e intelectuais, revelou-se como um processo lento, penoso até, se considerarmos as históricas dificuldades do país na solução de seus impasses econômicos, sociais, políticos e culturais.

Após essa tentativa de relativização do Futurismo em Pessoa, que como se verificou é algo bastante plausível, este meu comentário não ficaria completo se ignorasse o constructo que a poética da revista *Orpheu* representou em sua totalidade, abrindo as portas do século XX para os lusitanos, gerando a centelha para rupturas mais amplas, que dali para adiante passariam a ocorrer mais gradualmente, apesar dos carregados tempos de ditadura que se seguiriam. É sempre bom recordar um dos lemas posteriores da revista: *Orpheu* acabou. *Orpheu* continua.

OBRAS CITADAS

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2009.

LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva, 2008.

MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. São Paulo: Leya, 2010.

PESSOA, Fernando. *Correspondência 1905-1922*. Manuela Parreira da Silva (org.). Lisboa: Assírio e Alvim, 1999.

_____. *Mensagem – Poemas esotéricos*. Edición crítica. José Augusto Seabra (org.). Madrid: ALLCA XX, 1997.

_____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

_____. *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1966.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Antologia*. Cleonice Berardinelli (org.). Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

_____. *Cartas a Fernando Pessoa*. 2ª ed. Vol. I. Lisboa: Ática, 1992.

I HAVE FEVER AND I WRITE: TRADITION AND RUPTURE IN POETRY OF ORPHEU

ABSTRACT: Given the risks of approaching a subject so relevant to Portuguese literature, which laid the foundations of its modernity, it is important to say that *Orpheu* magazine, literary landmark of modernism in the land of Camões, has shaved paradigms inaugurating so many others. Thus, trying to better develop this theme, what I intend to address here may work as a kind of relativization on the manifestations of Futurism in Portugal, having as a matrix of analysis the poems of the heteronym Álvaro de Campos, “Ode Triunfal”, released in the first number of the mentioned publication; as well as the “anti-futurist” poem “No volante”, written in 1928. The curious thing is that some critics, like Fernando Cabral Martins and Leyla Perrone-Moisés, even defend that such avant-garde atmosphere of the mentioned period would reveal a confused pre-Futurism in Portugal, or a Nostalgic Futurism, in fact. Thus, highlighting the importance of Orphism as the novelty that would sketch several of the elements that would become crucial for the establishment of the Portuguese cultural identity in the course of the twentieth century to the present day, the question that most interests me when considering the proposed question is – Have Fernando Pessoa/Álvaro de Campos practiced Futurism as proclaimed by Marinetti?

KEYWORDS: *Orpheu*; Fernando Pessoa; Álvaro de Campos; Nostalgic Futurism.

Recebido em 19 de junho de 2018; aprovado em 2 de dezembro de 2018.