

## ÁLVARO DE CAMPOS E A EXPERIÊNCIA DA MODERNIDADE

## ÁLVARO DE CAMPOS AND THE EXPERIENCE OF MODERNITY

Marcelo Brito da Silva  
Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT)  
marcelo.silva@roo.ifmt.edu.br

*“Multipliquei-me, para me sentir,  
Para me sentir, precisei sentir tudo,  
Transbordei, não fiz senão extravasar-me”  
(Álvaro de Campos)*

**Resumo:** Neste artigo analisamos de que forma Álvaro de Campos percebe e traduz em linguagem poética a experiência da modernidade no contexto da sua vivência na cidade do início do século XX. Selecionamos como *corpus* o poema *Ode Triunfal*, um dos textos mais ousados da revista *Orfeu*, no tocante à proposta de renovação da lírica em Portugal. No primeiro momento, apontamos as transformações trazidas pelo advento da modernidade, bem como os traços principais que a lírica assume diante dessa nova realidade. No segundo momento, após breve explanação sobre a obra pessoana, com destaque para o fenômeno heteronímico, propomos uma leitura do poema, em diálogo com a fortuna crítica de Álvaro de Campos.

**Palavras-chave:** Álvaro de Campos. Modernidade. Poesia. *Ode Triunfal*.

**Abstract:** We analyze in this article how Álvaro de Campos perceives and translates into poetic language the experience of modernity in the context of his experience in the city of the early twentieth century. We selected as corpus the poem *Ode Triunfal*, one of the most daring texts of the *Orfeu* magazine in terms of the renewal of poetry in Portugal. Firstly, we point out the transformations brought by the advent of modernity, as well as the main features of poetry in the face of this new reality. Secondly, after a brief explanation about Pessoa's work, where we highlight the phenomenon of heteronymy, we propose a reading of the poem, in dialogue with the critical fortune about Álvaro de Campos.

**Keywords:** Álvaro de Campos. Modernity. Poetry. *Ode Triunfal*.

A poesia moderna nasceu no interior da cidade em resposta aos novos tempos marcados pelo progresso técnico-científico, pelo crescimento das massas urbanas, pela velocidade, pela reificação do mundo, pelo anonimato e solidão das pessoas. Os poetas, com a sensibilidade de suas “antenas intemporais” (MUCCI *apud* FONSECA, 2000, p. 47), foram os primeiros a

perceber as mudanças que afetaram de modo irresistível a vida das pessoas e a deles próprios. A modernidade trouxe consigo os avanços tecnológicos e com eles a produção em série e a lógica do lucro. As pessoas sofreram um processo de coisificação. Os valores absolutos que sustentavam as ideias que até então o homem tinha da vida, da sociedade, da religião etc., sofreram o golpe do relativismo que pulverizou crenças, princípios e tradições. O homem fragmentou-se. A linguagem estilhou-se. Os pontos de vista sobre a realidade multiplicaram-se: todos paradoxalmente válidos e ao mesmo tempo provisórios. Diante desse quadro, como escreve Aleilton Fonseca, o poeta moderno se vê envolvido “[...] numa teia de relações problemáticas, em que não é mais possível a captação de uma verdade intrínseca às coisas, mas sim a fixação de um ponto de vista acerca dos fatos, do homem, da vida, do mundo observado e vivenciado.” (FONSECA, 2000, p. 51). Antonio Brasileiro nos dá a síntese poética do relativismo moderno nessas palavras: “A verdade é uma só: são muitas. E estamos todos certos. E sem rumo.” (BRASILEIRO *apud* PEREIRA, 2000, p. 39).

A poesia sofre, então, transformações profundas e passa a abordar temas antes inimagináveis. A própria cidade, tradicionalmente tida como “não-poética”, conforme G. M. Hyde (1989, p. 276), torna-se no “material mais poético entre todos”. Segundo Aleilton Fonseca (2000, p. 50), a urbe moderna constitui o “[...] lugar fundamental, e ao mesmo tempo adverso, do poeta e da poesia, do qual não é mais possível ao verdadeiro artista isolar-se.” A linguagem e a forma também são outras, a fim de dar conta de um mundo em constante e acelerada transformação. O poeta, como escreveu Baudelaire (1980) no poema “A perda do halo”, vê-se destituído de sua condição de inspirado ou eleito dos deuses e, como afirma Ferreira Gullar (1989, p. 8), “[...] não habita o Parnaso nem se sente tocado pela graça: caminha no chão de asfalto da cidade e tenta transformar em canto a matéria vulgar do cotidiano.” A propósito, foi Baudelaire um dos criadores do termo “modernidade” e, mais que isso, foi o poeta que abriu as trilhas da modernidade na poesia (HYDE, 1989, p. 275). Conforme escreve Hugo Friedrich (1978, p. 35), Baudelaire percebeu “[...] a possibilidade da poesia na cidade comercializada e dominada pela técnica.”

Discorrendo sobre a mudança que se verificou na poesia, Hugo Friedrich afirma que, até o início do século XIX, a poesia

[...] achava-se no âmbito de ressonância da sociedade, era esperada como um quadro idealizante de assuntos ou de situações costumeiras [...]. Em seguida, a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição; a originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que girava em torno de si mesmo, que não aspirava à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes. (FRIEDRICH, 1978, p. 20)

Com efeito, a poesia moderna rompe com a tradição e essa ruptura assume sua principal característica na dissonância, uma dissonância portadora de desordem que, não raro, investe numa obscuridade intencional (FRIEDRICH, 1978). Há na poesia moderna uma tendência para afastar-se dos conteúdos inequívocos, enquanto o tratamento dos temas opera a subtração das distinções necessárias ao ordenamento do mundo: belo/feio, luz/sombra, terra/céu etc. Tal poesia produz um estranhamento no leitor, um sentimento de surpresa e estranheza que Friedrich (1978, p. 18) resume como “impressão de anormalidade”.

Hugo Friedrich apresenta os traços característicos dessa nova poesia, ressaltando que, diferente do que aconteceu com a lírica tradicional, que foi julgada por meio de categorias positivas, a lírica moderna é explicada pelos poetas e críticos através de categorias negativas: desorientação, dissolução, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, poesia despoetizada, despersonalização etc. (FRIEDRICH, 1978).

Na esteira dessas mudanças ganha destaque a ruptura com o tom confessional, na medida em que a poesia moderna evita a intimidade comunicativa. Hugo Friedrich afirma que ela prescinde

[...] da ‘experiência vivida’, do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista. Este não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua (1978, p. 17).

Trata-se de um processo de despersonalização e polifonia que encontra na obra de Fernando Pessoa o exemplo mais paradigmático.

Podemos afirmar com Massaud Moisés (2008) que Fernando Pessoa erige toda a sua obra poética como um esforço para entender um mundo mergulhado no caos de relatividades. Esse esforço se funda no ato de pensar, numa rigorosa especulação racionalista. Para Massaud Moisés, o fulcro da mundividência pessoana “[...] é constituído pelo ingente esforço de *conhecer* o Universo, como um absoluto possível e para além da contingência individual” (MOISÉS, 2008, p. 333, grifo do autor). Tal processo conduziu o poeta à multiplicação interior, em face do universo igualmente múltiplo e complexo da vida moderna. O preço pago pelo poeta foi a desintegração do eu, a sua despersonalização enquanto indivíduo. O crítico conclui que é desse processo de desdobramento da personalidade que nascem os heterônimos de Fernando Pessoa (MOISÉS, 2008).

Os heterônimos são, assim, meios de conhecer a realidade fragmentada que constitui o mundo moderno, impossível de ser assimilado por uma só pessoa. Massaud Moisés ressalta que muito mais que visões distintas do mundo, trata-se de heterônimos-símbolos que carregam

[...] visões-matrizes da realidade, apenas alteradas no plano do indivíduo, e portanto passíveis de limitar-se, ao menos inicialmente, a um pequeno número, embora fosse inviável prever qual seria: a visão pessoana da realidade descortinaria comportamentos-padrões sem conhecer-lhes o número exato.” (MOISÉS, 2008, p. 334).

É importante observar que esses “poetas criados” por Fernando Pessoa (cada um tem sua própria biografia) são seres autônomos, não são apenas outros nomes (pseudônimos). José Augusto Seabra cita textos da auto-crítica pessoana nos quais o poeta ressalta a independência de pensamento dos heterônimos e dá dicas para a leitura dos mesmos: “Não há que buscar em quaisquer deles ideias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem ideias que não aceito, sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que os ler como estão, que é aliás como se deve ler.” (PESSOA *apud* SEABRA, 1991, p. XIV). Como afirma Roberval Pereira (1978, p. 18), “o mundo moderno é um mundo fragmentário; do mesmo modo, a poesia lírica.” Mas no caso pessoano, para além do tecido poético, o próprio eu lírico se fragmenta em dezenas de outros poetas, o que significa dizer que a obra heterônima “[...] é do autor *fora* de sua pessoa.” (PAZ, 1996, p. 208)

Entre as dezenas de heterônimos criados por Fernando Pessoa, os principais são Alberto Caeiro, o poeta da natureza, e seus discípulos Ricardo Reis, poeta neoclássico, e Álvaro de Campos, poeta moderno. Vale citar também Bernardo Soares, do *Livro do desassossego*, Alexander Search, que escrevia em inglês, e a poesia ortônima, escrita por Fernando Pessoa “ele-mesmo” que, segundo Massaud Moisés, pode ser descrito como “[...] poeta lírico, dialético, de gosto levemente barroco, esteta, que escreve os seus versos ‘à beira-mágua’” (MOISÉS, 2008, p. 335).

Interessa-nos prolongar um pouco a discussão sobre os heterônimos para incluir a curiosa conclusão de Massaud Moisés sobre o papel de Álvaro de Campos no tocante ao indivíduo Fernando Pessoa. Para o crítico, a poesia ortônima é também poesia heterônima, enquanto Álvaro de Campos representaria o próprio poeta Fernando Pessoa: “Teríamos, enfim, um heterônimo-pseudônimo (Álvaro de Campos) e um ortônimo-heterônimo (Fernando Pessoa)” (MOISÉS, 2008, p. 336). Em que se fundamenta esta opinião do autor? Na modernidade de Álvaro de Campos, que “[...] integra em sua visão do mundo elementos que andam dispersos pelos demais, e que poderiam gerar outros heterônimos” (MOISÉS, 2008, p. 336). Para Octávio Paz, essa profusão de heterônimos foi uma necessidade para Fernando Pessoa, que no fundo estava em busca de si mesmo. No ensaio *O desconhecido de si mesmo: Fernando Pessoa*, o escritor mexicano explica que

Escrevemos para ser o que somos ou para ser aquilo que não somos. Em um ou em outro caso, nos buscamos a nós mesmos. E se temos a sorte de encontrar-nos – sinal de criação – descobriremos que somos um desconhecido. Sempre o outro, sempre ele, inseparável, alheio, com teu rosto e o meu, tu sempre comigo e sempre só. (PAZ, 1996, p. 208)

Álvaro de Campos surge em 1914, segundo explica Fernando Pessoa em carta a Adolfo Casais Monteiro. Tudo começou no dia 8 de março, quando Pessoa escreveu em êxtase, de uma só vez, os mais de trinta poemas de *O guardador de rebanhos*. Ao poeta que nascia dentro dele deu-lhe o nome Alberto Caeiro. Logo em seguida, Pessoa providencia-lhe os discípulos Ricardo Reis e, em derivação oposta a este, nascia Álvaro de Campos, com o poema *Ode Triunfal*, escrito “num jato, e à

máquina de escrever, sem interrupção nem emenda” (PESSOA *apud* PAZ, 1996, p. 206-207).

Álvaro de Campos é o poeta moderno do século XX, cosmopolita, engenheiro por profissão, que busca apreender os sentidos e o ritmo da cidade moderna mimetizando-os no tecido poético, sobretudo, por meio do cultivo das sensações (sensacionismo). Através delas, como forma privilegiada de conhecimento da realidade, o poeta compõe espasmodicamente, cria longas odes futuristas, implode o eu para captar a multiplicidade da vida moderna. Seus poemas celebram em versos torrenciais o triunfo da máquina e a beleza dos “mecanismos em fúria”, ao mesmo tempo em que, pelo viés do desencanto, sinaliza a perda de valor do homem em função do peso bruto da civilização industrial.

O poema *Ode Triunfal* foi publicado no primeiro número da revista *Orpheu*, em 1915, e representou ao lado do poema *Manucure*, de Sá-Carneiro, o que havia de efetivamente moderno na revista, ou seja, uma “[...] ruptura consciente com o passado e um desejo de renovação”, visto que os outros poemas publicados traziam ainda a marca da influência simbolista-decadentista. (GOMES, 1994, p. 14) Passemos ao exame de alguns trechos desse longo poema.

Começando pelo título, o poema constitui um canto que celebra o triunfo da máquina e o progresso da civilização moderna.

#### ODE TRIUNFAL

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica  
Tenho febre e escrevo.  
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,  
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.  
(PESSOA, 1992, p. 12)

Álvaro de Campos é o “observador-participante da vida moderna” de que fala Ana Balaian (*apud* FONSECA, 2000, p. 49). O poeta se encontra de tal modo imerso no quotidiano da cidade industrial que seu corpo responde sensitivamente ao universo circundante. Como as máquinas das fábricas, o poeta também range, também tem “febre” (a palavra aparece 4 vezes no poema). Isso ocorre porque, diante do espetáculo da modernidade, o poeta não se aliena em uma torre de marfim, mas dá vazão ao impulso e à necessidade de traduzir a nova realidade e de flagrar a sua ainda desconhecida dimensão poética.

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r eterno!  
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!  
Em fúria fora e dentro de mim,  
Por todos os meus nervos dissecados fora,  
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!  
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,  
De vos ouvir demasiadamente de perto,  
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso  
De expressão de todas as minhas sensações,  
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!  
(PESSOA, 1992, p. 12)

Essa estrofe ilustra bem dois aspectos salientes no estilo adotado por Álvaro de Campos: os excessos de expressão e o crivo das sensações, tornadas a fonte primaz de conhecimento. Os espasmos dos “maquinismos em fúria” encontram correspondência na intimidade do eu poético, a fúria externa e interna parecem ser a mesma coisa. A linguagem reproduz os sons que ele escuta na tumultuada cidade contemporânea, onde há um *r-r-r-r-r eterno*. As onomatopéias serão um recurso estilístico bastante explorado no decorrer do poema, como maneira de mimetizar o ritmo, o barulho e a velocidade da urbe moderna. Os excessos das máquinas serão devidamente contemplados nos excessos de linguagem.

*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!*  
(PESSOA, 1992, p. 13)

Nesse trecho o poeta canta o triunfo da máquina e sua capacidade de expressão. A força e a plenitude dessa civilização artificial é simbolizada, como ocorre em outros poemas de Campos, pelo automóvel. A “linguagem” dos motores, o rangido das engrenagens, o chiado das correias de transmissão constituem os sons do diapasão pelo qual o poeta afina os seus versos, repletos de gradações e onomatopéias:

Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por  
[estes volantes,  
**Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,**  
(PESSOA, 1992, p. 13, grifos nossos)  
[...]

Ó tramways, funiculares, metropolitanos,  
Roçai-vos por mim até ao espasmo!  
**Hilla! hilla! hilla-hô!**  
(PESSOA, 1992, p. 18, grifos nossos)  
[...]  
Giro dentro das hélices de todos os navios.  
**Eia! eia-hô eia!**  
Eia! sou o calor mecânico e a eletricidade!  
(PESSOA, 1992, p. 21, grifos nossos)

O poeta deseja entregar-se à cidade de forma violenta e sensual, movido por uma *overdose* de sensações:

Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,  
Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento  
A todos os perfumes de óleos e calores e carvões  
Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!  
(PESSOA, 1992, p. 13)

Mais adiante, esta cidade será comparada a uma mulher com quem o poeta se envolve promiscuamente:

Possuo-vos como a uma mulher bela,  
Completamente vos possuo como a uma mulher bela que não se ama,  
Que se encontra casualmente e se acha interessantíssima.  
(PESSOA, 1992, p. 17)

Os versos seguintes parecem anotações de um poeta que passeia pela cidade com um olhar atento e escrutinador. Ele mesmo confessa que “Olhar é em mim uma perversão sexual!” (PESSOA, 1992, p. 18). O poeta moderno, livre das prerrogativas e do peso da antiga auréola, ganha as ruas, pisa o asfalto, frequenta a multidão apressada “nas ruas cheias de encontrões” (PESSOA, 1992, p. 19), observa, verticaliza o olhar e escreve:

Hé-lá as ruas, hé-lá as praças, hé-lá-hô la foule!  
Tudo o que passa, tudo o que pára às montras!  
Comerciantes; vadios; escrocs exageradamente bem-vestidos;  
Membros evidentes de clubes aristocráticos;  
Esquálidas figuras dúbias; chefes de família vagamente felizes  
E paternais até na corrente de oiro que atravessa o colete  
De algibeira a algibeira! Tudo o que passa, tudo o que passa e nunca passa!  
Presença demasiadamente acentuada das cocotes  
Banalidade interessante (e quem sabe o quê por dentro?)  
Das burguesinhas, mãe e filha geralmente,

Que andam na rua com um fim qualquer;  
A graça feminil e falsa dos pederastas que passam, lentos;  
E toda a gente simplesmente elegante que passeia e se mostra  
E afinal tem alma lá dentro!

Como acontece em *Zona*, de Apollinaire, aqui o poeta-cidadão se move na metrópole sendo atingido por uma enxurrada de informações. As pessoas caminham, vão e vêm, numa rotina mecânica, submissas às condições do mundo contemporâneo, mas a sensibilidade do poeta consegue flagrar na multidão a dimensão humana de seus transeuntes anônimos, porque “afinal tem alma lá dentro!”:

Ó multidões quotidianas nem alegres nem tristes das ruas,  
Rio multicolor anónimo e onde eu me posso banhar como quereria!  
Ah, que vidas complexas, que coisas lá pelas casas de tudo isto!  
Ah, saber-lhes as vidas a todos, as dificuldades de dinheiro,  
As dissensões domésticas, os deboches que não se suspeitam,  
Os pensamentos que cada um tem a sós consigo no seu quarto  
E os gestos que faz quando ninguém pode ver!

O poeta chama às multidões “rio multicolor”, pois cada pessoa carrega consigo sua cor, sua própria complexidade como ser individual e os gestos que “ninguém pode ver”. Como observa Roberval Pereira, “uma das funções básicas da lírica moderna [...] seria precisamente a de dotar este mundo fragmentário e vazio do sentido de que carece [...]” e afirmar o valor do indivíduo que se debate em meio a uma multidão anônima e alienada. (PEREIRA, 2000, p. 38).

Hup-lá, hup-lá, hup-lá-hô, hup-lá!  
Hé-la! He-hô! H-o-o-o-o!  
Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!

Ah não ser eu toda a gente e toda a parte! (PESSOA, 1992, p. 22)

Álvaro de Campos encerra sua *Ode Triunfal* com versos que sinalizam a supressão da linguagem pelo concurso da máquina. O poeta perde o uso da palavra e, como um motor, estala, martela, range e chia, emitindo sons que simbolizam o “ruído incoerente da história” (PAZ, 1996, p. 213). Como observa Nicolau Sevcenko, “não é de admirar [...] que seja no interior desse quadro de supressão da palavra que se dê o nascimento da poesia moderna”, ou seja, um mundo onde a comunicação entre as pessoas é consumida pelo “ruído percussivo do aço e das

câmaras de combustão” (SEVCENKO, 1994, p. 63). Como a flor do poema de Drummond, que nasce no asfalto, a poesia rompe mesmo quando tudo concorre para a abolição da palavra na sociedade dominada pela técnica. Assim, o poeta no último verso, reafirma o desejo de multiplicar-se, de amplificar o alcance das sensações para, por meio delas, traduzir em linguagem poética as nuances da vida contemporânea. Tais sensações permitem-lhe experimentar a modernidade que o cerca com uma força que assusta e seduz.

## REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*: Tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 4. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Aliança Francesa, 1980.
- FONSECA, Aleilton. O poeta na metrópole: “expulsão” e deslocamento. In: FONSECA, Aleilton; PEREIRA, Rubens Alves (Org.). *Rotas e imagens: literatura e outras viagens*. Feira de Santana, BA: UEFS, 2000. p. 43-55.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A literatura portuguesa em perspectiva*. Direção Massaud Moisés. São Paulo: Atlas, 1994.
- GULLAR, Ferreira. Poesia e realidade contemporânea. In: \_\_\_\_\_. *Indagações de Hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. 8-15.
- HYDE, G. M. A poesia da cidade. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 275-284.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 36 ed. São Paulo: Cultrix, 2008.
- PAZ, Octavio. O desconhecido de si mesmo: Fernando Pessoa. In: \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 201-220.
- PEREIRA, Roberval. A unidade primordial da lírica moderna: o tumultuado aflorar de uma linguagem esquecida. In: FONSECA, Aleilton; PEREIRA, Rubens Alves (Org.). *Rotas e imagens: literatura e outras viagens*. Feira de Santana, BA: UEFS, 2000. p. 29-41.
- PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- SARAIVA, Antonio José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 17 ed. Porto, Portugal: Porto Editora, 1996.

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

SEVCENKO, Nicolau. MetrÓpole: matriz da lírica moderna. In: PECHMAN, Robert Moses (Org.). *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994, p. 61-71