

TEMPESTADE DE ILUSÃO: UM DIÁLOGO POÉTICO ENTRE ÁLVARO DE CAMPOS E MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

ILLUSION STORM: A POETIC DIALOGUE BETWEEN ÁLVARO DE CAMPOS AND MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Geovane Melo Emídio Sousa¹

RESUMO: O movimento modernista português rompeu com as artes e com a literatura tida como tradicionais no início século XX com sua forma inovadora influenciada pelos movimentos vanguardistas. Como exemplo disso, serão analisados a forma e conteúdo dos poemas “Ode Triunfal”², do heterônimo de Fernando Pessoa: Álvaro de Campos, e “Manucure”³ de Mário de Sá-Carneiro – dois grandes autores deste período - a fim de se investigar como ambos dialogam de forma inovadora com a construção de uma ilusão por meio das palavras. Técnica esta que - nos termos de Deleuze - se configura na literatura moderna como uma busca/devir – o qual a princípio parece ser bem “tempestuoso”.

PALAVRAS-CHAVES: Modernismo Português; Mário de Sá-Carneiro; Álvaro de Campos; Tempestade.

ABSTRACT: The Portuguese modernist movement started a revolution in the arts and literature considered traditional in the early 20th century with its innovative form influenced by avant-garde movements. We will analyze the form and content of the poems "Ode Triunfal", by Fernando Pessoa's heteronym: Álvaro de Campos, and "Manucure" by Mário de Sá-Carneiro - two great authors of this period - to confirm what we have just stated and investigate how both dialogue in an innovative way with the construction of an illusion with the aid of words. This technique, which - in Deleuze's terms - is configured in modern literature as a search / becoming - which at first seems to be very “stormy”.

KEYWORDS: Portuguese modernism; Mário de Sá-Carneiro; Álvaro de Campos; Storm;

Introdução

O Modernismo em Portugal teve início em 1915 com a publicação do primeiro volume da revista *Orpheu*. Tal meio de divulgação possuiu, como um de seus organizadores, o modernista brasileiro Ronald de Carvalho e teve apenas dois volumes. No entanto, mesmo com poucos volumes, ela foi de fundamental importância para a divulgação dos ideários modernistas advindos dos movimentos surgidos na Europa no início do século XX chamados de **vanguardas europeias**⁴.

1. Mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira pelo Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF), graduado em Letras: Português/Literaturas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professor de língua portuguesa e literatura. E-mail: geovanemelo96@hotmail.com; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1106497440795564>

2. Poema-nascimento de Álvaro de Campos redigido por Fernando Pessoa em Londres e publicado pela primeira vez em 1915 na revista *Orpheu*.

3. Poema publicado pela primeira vez em 1915 na segunda edição da revista *Orpheu*.

4. A palavra vanguardas europeias tem origem da palavra francesa “*avant-garde*” que significa a “guarda

Estes movimentos possuíam diferentes formas de manifestações pela Europa e eram compostas pelo: Futurismo, Cubismo, Expressionismo, Fauvismo, Dadaísmo e Surrealismo.

Neste período, os artistas modernistas queriam fazer uma arte inovadora, que chocasse a sociedade com sua desconstrução pautado no que é belo. Forster e Silva (2013) afirmam, baseada na visão de Deleuze⁵, que a literatura moderna está sempre se fazendo de maneira ininterrupta, já que ela se caracterizaria como uma busca/devir e não um estado. E continuam, argumentando que ela propõe que se trilhe um caminho sem fim, em que se deve entrar *rizomaticamente*, para ouvir – o que veremos ao longo da análise dos poemas – murmúrios e muito mais entre as palavras.

E é justamente com base nesta premissa, que analisaremos os poemas de Álvaro de Campos e Mário de Sá-Carneiro. Verificaremos, ao longo de nossas análises, que eles parecem se apropriar deste conceito – apesar de suas peculiaridades - para suas produções artísticas, fazendo com que seus leitores se tornem cada vez mais ativos na medida em que tentem decifrar⁶ seus poemas. Desta forma, nos vemos diante de um questionamento: se “decifrar” é o que cria a subjetividade moderna – no sentido estético da palavra - como o leitor, diante de um poema modernista, pode atingí-la?

Não há saída, isso tem de ser por meio da linguagem que configura o poema, pois, de acordo com Forster e Silva (2013), é por meio das palavras que o escritor faz o invisível e o inaudível vibrarem. A alternância entre ilusão ou irrealidade com o real, além da busca/devir, é o que também comporá o que aqui será nomeado de tempestade.

Mas, quem eram os autores portugueses que produziam seus textos neste período? Houve alguns de destaque nesta primeira fase modernista – que dura até a publicação do primeiro volume da revista *Presença* - como Fernando Pessoa e seus heterônimos⁷ (Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos), Mário de Sá-

avançada”, o que pressupõe, nesse contexto, um movimento pioneiro das artes.

5. Foi um grande professor e filósofo francês. As autoras retiram os termos que nos apropriaremos em nossa análise da obra *Crítica e Clínica*, que reúne dezessete textos do pensador francês sobre a questão da linguagem, a literatura e a filosofia, analisando autores como Lewis Carrol, Beckett, D.H. Lawrence, Walt Whitman, Herman Melville, Alfred Jarry, Nietzsche, Platão, Spinoza e Kant.

6. Tentativa de compreender o que está na linguagem escrita.

7. Heterônimos e semi-heterônimos são autores criados com personalidades próprias. Fernando Pessoa “ele mesmo” ou ortônimo criou inúmeros heterônimos ao longo da vida, mas destacamos entre os parênteses os principais. Essa adjetivação “ele mesmo” Veremos, na seção 1, como era a criação desses heterônimos antes de

Carneiro, Almada Negreiro e Santa Rita Pintor (este último se dedicou à pintura, daí este nome). Assim, delimitamos o objetivo deste trabalho: **(1)** a partir da amostragem biográfica e da peculiaridade escrita de cada um dos poetas, queremos analisar os poemas “Manicure” de Mário de Sá-Carneiro e o “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos, para **(2)** investigar como, tomando por base a premissa de Deleuze, eles constroem esta tempestade de ilusão em seus poemas por meio da linguagem, a fim de **(3)** verificar em que medida ambos estabelecem um diálogo no que se refere à forma e conteúdo.

Para melhor compressão deste trabalho, realizamos a seguinte divisão: nas seções 1 e 2, faremos uma apresentação dos poetas Álvaro de Campos e Mário de Sá-Carneiro com suas devidas peculiaridades de escrita; já na seção 3, explicaremos o arcabouço teórico que alicerçará, para então partir para a seção seguinte, em que faremos uma análise tripartida: em 4.1. veremos a necessidade de os eu-líricos situarem o leitor em um local e como ocorre o ponto de partida para a ilusão em cada um deles; em 4.2. será mostrado como ocorre manifestação, desenvolvimento da ilusão com seu devido formato e essa busca/devir; e, por fim, em 4.3. teremos a volta da realidade e o desfecho dos poemas. Por último, faremos uma pequeno encerramento de nossas reflexões, a partir do resultado da análise.

1. O nascimento heteronímico de Álvaro de Campos e seu sensacionismo

Álvaro de Campos compõe a faceta mais vanguardista do que Aguiar (2017) chama de “[...] labiríntica teia poética pessoana” e que aqui chamamos de tríade heteronímica composta também por Alberto Caeiro (seu mestre) e Ricardo Reis. No entanto, antes de entendermos quem foi este poeta, precisamos entender o que é a heteronímia. Este processo consiste, como já foi dito anteriormente, em criar uma personalidade, uma pessoa fictícia – com nome próprio, data de nascimento, signo e formas de criar poemas também.

E, logicamente, podemos pensar que, primeiramente, Fernando Pessoa criava estas personas, para em seguida seus poemas. Mas, não era assim que se procedia com o poeta português. Segundo Seabra (1988, p. 52): “mais do que criadores de uma obra, os heterônimos são por ela criados: o poetodrama decorre do poemodrama – e não inversamente. Os poetas existem em função dos poemas,

adentrarmos na análise propriamente dita.

não os poemas em função dos poetas”, ou seja, os heterônimos de Fernando Pessoa nasciam, à medida que se criava o poema, como ele mesmo fala sobre o nascimento de Ricardo Reis em uma carta ao poeta português Adolfo Casais Monteiro:

Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis). (PESSOA, 1981, p. 682)

Dessa forma, em uma nova carta que escreve, Pessoa relata a criação do mestre dos heterônimos - Alberto Caeiro – e seus discípulos:

[...] foi em 8 de Março de 1914 — acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. [...] Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir — instintiva e subconscientemente — uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos — a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem. (PESSOA, 1981, p. 682)

Foi justamente com poema que analisaremos - *Ode Triunfal* - que nasceu o heterônimo Álvaro de Campos. Segundo Pessoa, ele era engenheiro e “nasceu em Tavira, no dia 15 de outubro de 1890. [...] Teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. [...] Ensinou-lhe o latim um tio beirão que era padre” (PESSOA, 1981, p. 683). Ele era um amante do meio urbano, da máquina, da velocidade, características essas bem futuristas e que farão parte de suas criações. Em *Ode Triunfal*, como veremos, teremos a valorização da força, exaltação da máquinas e um conflito

interno – externada na forma poética.

Outra característica presente no poema de Álvaro de Campos, além de exaltar a máquina, a forma, os avanços científicos e o seu conflito, estes compõem o seu sensacionismo. Rocha (2009) explica que sensacionismo vem de sensação, o que é mostrado nos poemas de seu mestre Alberto Caeiro como uma definição do objeto em si pela sua sensação. Tal técnica foi aprendida por Campos sem que este lhe ensinasse. No entanto, sua “sensação” é diferenciada da de seu mestre diferenciada, como argumenta o autor:

Com efeito, uma lição que Álvaro de Campos aprendera, mas que Caeiro não ensinara, é que cada sensação pode ser percebida como se encerrasse em si todo um macrocosmo de outras sensações. Para Álvaro de Campos, a sensação não se limita ao ser concreto do objeto, pois ela é, antes de tudo, uma ampliação do objeto pelo ato de sentir. Assim, a palavra “sensação” deixa de designar apenas o objeto sensível para designar também o vasto repertório de representações subjetivas. (ROCHA, 2009: p. 69)

Subjetividades estas criadas ao longo do poema que torna o leitor sempre em busca, confirmando a premissa de Deleuze que afirmamos inicialmente: de que isso faz com que a literatura esteja sempre por se fazer, à proporção que tenta decifrar a linguagem do poeta. Sensação esta que era objetiva em Caeiro se torna subjetiva em Campos.

Portanto, com este pequeno aporte teórico e biografia sobre o poeta, já podemos partir para a próxima seção, em que discutiremos um pouco sobre o estilo de Mário de Sá-Carneiro, para que possamos, finalmente, a análise dos poemas.

2. Intermédios do sentir: a poética de Mário de Sá-Carneiro

Mário de Sá-Carneiro foi, sem sombra de dúvidas, um dos grandes poetas, ficcionista e contistas português do período modernista, em especial, sua primeira fase. Nasceu em 1890 e suicidou-se em 1916, em Paris, antes de completar 26 anos (com boatos até de que havia convidado amigo poeta para assistir seu suicídio como uma espécie de espetáculo⁸). Sua carreira literária, neste período, se inicia em 1914,

8. Para quem tiver interesse em saber um pouco mais sobre este “boato” do suicídio do poeta português,

quando regressa de Paris, onde se formou em Direito, unindo-se a Fernando Pessoa – seu melhor amigo e criador de Álvaro de Campos - para colaborar com a Revista *Orpheu*.

Nesse mesmo ano chegou a publicar duas grandes obras: seu livro de poemas intitulado *Dispersão* e a novela *Confissão de Lúcio*. Mas, a pergunta que fica é: como seria a poética de Mário de Sá-Carneiro? Conteria esta somente características modernistas advindas das vanguardas e traços que caracterizam a modernidade como: o não-acabado, o fragmentário, a insignificância e a autonomia? Ou esta teria características próprias? Leyla Perrone-Moisés (2001; p. 122 - 123) argumenta que o que caracterizaria a poética de Sá-Carneiro seria:

[...] a consciência de uma despersonalização substancial, inerente a seu ofício, da perda fatal do Eu na linguagem. “Eu é um outro”, escrevia Rimbaud, anunciando a modernidade. Numerosos poetas, mais recentes, confirmam que a consciência do vácuo subjetivo se acentuou em nosso século. A linguagem foi deixando de ser experimentada como instrumento, mediação, representação da presença, para ser encarada como falta-de-ser. (...) Por ser a experiência mais radical da linguagem, a poesia atesta essa ausência de modo mais intenso. Na modernidade, a essa experiência vem juntar-se a consciência, por auto-reflexão, da natureza e dos processos da própria linguagem. A função metalingüística acentuou-se nas obras poéticas, a linguagem poética passou a ser o próprio tema da poesia, num movimento “suicida” que Maurice Blanchot comparou ao do escorpião que pica sua própria cauda. Como resultado dessa reflexão metalingüística, o sujeito poético é o primeiro a desmascarar-se como falta e ausência. [aspas do original]

É como se o eu-lírico carneiriano se diluísse por meio da linguagem, como se houvesse um esfacelamento do Eu - sempre em mosaico, fractais, biografemas – característica vanguardista. No entanto, o que veremos de particular na análise do poema é que seu eu-lírico está sempre, por meio da linguagem, tentando transformar sua subjetividade em material literário, sempre tentando expandí-la, indo muito além do particular. Zandoná (2010; p. 33) argumenta que o poeta “[...] não se fecha em si mesmo, em uma escrita puramente confessional, há o trabalho de

recomendo o capítulo 2 da dissertação *A imagem do suicídio nos versos de Mário de Sá-Carneiro* de Jaqueline Fernandes da Silva que conta tudo minuciosamente.

elaboração e intelectualização do sentido.”

E é exatamente esta sensibilidade e o descontentamento com a vida que o dominava em suas criações, como se quisesse encontrar a si mesmo, já perdido em um labirinto que nada mais era do que ele mesmo. Vemos claramente isso em seu poema “Dispersão”:

Perdi-me dentro de mim / Porque eu era labirinto, / E Hoje, quando me sinto,
/ E com saudade de mim. / Passei /pela minha vida / Um astro doido a
sonhar. / Na ânsia de ultrapassar, / nem dei pela minha vida. (...) / Não sinto
/ o espaço que encerro / Nem as linhas que projeto: / Se me olho a um
espelho, erro - / Não me acho no que projeto. (...) / Eu tenho pena de mim, /
Pobre menino ideal... / Que me faltou afinal? / Um elo? Um rastro?... Ai de
mim!... (...) (SÁ-CANEIRO, 2006; p.10)

Sá-Carneiro se projetava nos poemas que escrevia, levando-a ao extremo, ou seja, ele extrapolava seu eu e atirava no poema uma ilusão fragmentária, partindo sempre do concreto. É a partir concreto que ele parte para tal mundo ilusório e tempestuoso, sempre buscando a si.

Assim, agora que conhecemos um pouco mais sobre a vida e a poética de Mário de Sá-Carneiro, podemos já notar alguns pontos de encontro entre os autores, apesar de suas particularidades. Mas, ainda precisamos aprofundar um pouco o arcabouço que nos ajudará a caracterizar a ilusão tempestuosa de ambos os autores.

3. Um pequeno arcabouço teórico: da ilusão a tempestade

Nesta seção, retomamos as premissas que dissemos inicialmente, para caracterizar a ilusão tempestuosa em ambos os autores. É evidente que ao longo de nossa caracterização não nos esqueceremos de mencionar as técnicas vanguardistas presentes nos poemas, já que são modernistas. Baseado na premissa de Deleuze, Forster e Silva (2013) argumentam que a literatura moderna – no sentido estrito da palavra – se caracterizaria sempre por uma busca/devir já que não é estado, ou seja, deve-se entrar nela aos poucos, explorando minuciosamente as

palavras. Somente assim se pode atingir o que se caracteriza a subjetividade moderna.

Além das peculiaridades estéticas e biográficas dos autores que influenciarão no formato ilusório (caracterizado também pela não certeza do que os eu-líricos veem/sentem), sua alternância entre o real e o imaginário é o que a torna tempestuosa, no sentido de se apresentar bastante fragmentária e com *ready-mades* (técnicas estas cubistas e dadaístas respectivamente). Continuemos nossas análises, para verificarmos na prática como isso se apresenta.

Por fim, não se pode esquecer de levar em consideração, mais uma vez, o contexto histórico em que Sá-Carneiro e o heterônimo de Pessoa produziram, pois isso influenciará no conteúdo dos poemas. Vivia-se a era futurista, caracterizada por ocorrer grandes transformações com grandes criações como o telefone e o carro, por exemplo. O mundo “encolhe” e as informações circulam bem mais rápido entre as pessoas. Essa pode ser uma resposta para o motivo de se “cantar” tantas inovações presentes em suas ilusões. A partir do que expomos, partamos, finalmente, para a análise.

4. Análise tripartida de forma e conteúdo

4.1 – Primeiros pontos de diálogo – situação espacial da ilusão e ponto de partida para a ilusão

No que tange à forma, é impressionante como, nos textos modernistas, parece haver um hibridismo de gêneros textuais. Para comprovar isso, podemos mencionar duas estratégias típicas em textos em prosas pertencentes à sequências narrativas: espaço e tempo. Como exemplo, para já adentrar nas análises, observamos, em “Ode Triunfal” e “Manucure”, ambos eu-líricos, logo no início, já situando o leitor em um espaço concreto como se vê em: “À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica / Tenho febre e escrevo.” (PESSOA, p. 142; 2013) e em: “[...] Entanto eis-me sozinho no café; / De manhã, como sempre, em bocejos amarelos.” (SÁ-CARNEIRO, p.110; 2005)

No primeiro, o heterônimo descreve espacialmente seu poema, situando o leitor no espaço em que escreve, sob às grandes lâmpadas da fábrica, o que nos leva a pensar que ele se encontra em uma fábrica (local ágil, rápido, com barulho,

quase impossível para a criação de poemas ou uma outra obra de arte) e embaixo de uma lâmpada. Da mesma forma, faz o eu-lírico de Mário de Sá-Carneiro, situando seu leitor em um café (que nos sugere não ser tão silencioso também, já que pressupõe pessoas falando, barulho de xícaras e afins).

Ainda sobre a forma, como era de se esperar para um poema do período modernista, os dois não possuem versos metrificados e podemos dividi-los didaticamente em três partes: a primeira será o local em que se situa o eu-lírico e o ponto de partida para a ilusão; a segunda é a manifestação e o desenvolvimento da ilusão com seu devido formato (em que há a busca/devir bastante tempestuoso, que argumentamos na seção anterior baseado em Deleuze); e por fim a volta da realidade e o desfecho.

Em “Manucure”, além de o eu-lírico nos situar em um café, sua ilusão começa a partir do momento em que ele nos mostra a sensação de estar polindo as unhas: “Na sensação de estar polindo as minhas unhas, / Súbita sensação inexplicável de ternura, / Tudo me incluo em Mim – piedosamente.” (SÁ-CANEIRO, p.115, 2005).

Ou seja, ter uma sensação significa senti-la, mas no poema não se tem a certeza se o sujeito de fato está polindo suas próprias unhas nesse primeiro momento. Primeiro enigma que subjetivo que o eu-lírico carneiriano propõe ao leitor decifrar. No entanto, mesmo após mostrar suas impressões sobre o dia ensolarado que se encontra fora do café, o que passa ao leitor uma certa concretude, nada é suficiente para termos a certeza de que ele está de fato polindo suas unhas. O leitor continua na incerteza: “E eu sempre na sensação de polir as minhas unhas / E de as pintar com um verniz parisiense, / Vou-me mais e mais enternecendo / Até chorar por Mim...” (SÁ-CARNEIRO, p.110; 2005)

Assim como o eu-lírico parte da sensação de polir suas unhas para a ilusão, o de Campo, como primeiro ponto de diálogo, toma a ação de escrever como ponto de partida nos seguintes versos: “Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto, // Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.” (PESSOA, p. 142, 2013).

Tais ações também podem nos remeter a um conceito de epifania - que nada mais é do que pensamentos surgidos a partir de uma determinada ação - ao mesmo tempo em que notamos a expansão de ambos os eu-líricos – segundo ponto de diálogo. A externalização do que ambos sentem – o que está em pleno acordo com o que vimos anteriormente sobre Sá-Carneiro (cf. seção 2), ou melhor, do que não

se sabe se de fato sentem, por se tratar sempre de uma sensação, como se vê em Campos: “De expressão de todas as minhas sensações, Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!” (PESSOA, p.142, 2013) e no de Mário que continua seu sensacionismo em outras partes do poema: “As minhas tesouras, os meus godets de verniz, // Os polidores da minha sensação – E solto meus olhos a enlouquecerem de Ar!” (SÁ-CANEIRO, p.114, 2005). Nesse sentido, vejamos, na próxima seção, de que forma se manifesta esta ilusão tempestuosa em ambos os autores – próximo ponto de diálogo.

4.2 – Segundo e terceiro pontos de diálogo – A busca/devir deleuziano como manifestação da ilusão tempestuosa em ambos os autores.

Inicialmente, partindo da sensação febril, de raiva e até mesmo de tristeza existentes no conteúdo dos poemas, outro ponto de diálogo é o formato dado às ilusões. O eu-lírico de “Manucure” dá uma forma atmosférica ao falar sempre do ar em meio ao seu devaneio/ilusão e todas palavras que estejam ligados ao mesmo domínio semântico:

“E solto meus olhos a enlouquecerem de Ar! / Oh! poder exaurir tudo quanto nele se incrusta, / Varar a sua Beleza / – sem suporte, enfim! – / Cantar o que ele revolve, e amolda, impregna, / Alastra e expande em vibrações: / Subtilizado, sucessivo – perpétuo ao Infinito!...” (SÁ-CARNEIRO, p.111; 2005)

Enquanto ele se propõe a cantar o ar – sempre se expandindo através das palavras “sucessivo”, “perpétuo” e “Infinito” (que se encontra em maiúsculo assim como a palavra “Ar!”. Da mesma forma, é feita pelo eu-lírico de “Ode Triunfal” que segue o mesmo estilo ao dar um formato de máquina a sua ilusão através de seu amor por ela. Este sentimento seu parece ser tão forte que temos também a ilusão (devido aos verbos no infinitivo) de o mesmo se transformar na própria máquina: “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, p. 142, 2013).

Outro ponto de encontro entre os poemas são as duas técnicas vanguardista

que mencionamos: a fragmentação e o *ready-made*⁹. O primeiro pode ser visto, quando os eu-líricos constroem suas ilusões em cada estrofe nos mostrando uma imagem ou assunto diferenciado. Sobre a técnica cubista, em “Manucure”, esse corte fica claro não somente entre as estrofes até o fim do poema, mas, em alguns momentos, em uma mesma estrofe. Esta fragmentação, caracterizada pela alternância entre o real e o ilusório é o que torna a ilusão tempestuosa, como vemos na estrofe a seguir:

Meus olhos ungidos de Novo, / Sim! – meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos interseccionistas, / Não param de fremir, de sorver e faiscar / Toda a beleza espectral, transferida, sucedânea, / Toda essa Beleza-sem-Suporte, / Desconjuntada, emersa, variável sempre / E livre – em mutações contínuas, / Em insondáveis divergências... / – Quanto à minha chávena banal de porcelana? (SÁ-CARNEIRO, p.113; 2005)

No último verso, há a entrada do discurso direto do eu-lírico que parece voltar a realidade de seu devaneio deleuziano. O de Campos também possui essa técnica dadaísta do início ao fim do poema, mas não possui essa volta à realidade. Já a segunda técnica: *ready-made* será outro ponto de encontro mais uma vez. Ao longo de todo o poema, ambos unem, em cada, estrofe pensamentos e objetos aparentemente diferentes, como se vê em: “Divergem hélices lantejoulares... / Abrem-se cristas, fendem-se gumes... / Pequenos timbres de ouro se enclavinham... / Alçam-se espiras, travam-se cruzetas... / Quebram-se estrelas, soçobram plumas...” (SÁ-CARNEIRO, p.113; 2005) e neste trecho de “Ode Triunfal”:

Ó fábricas, ó laboratórios, ó music-halls, ó Luna-Parks, / Ó couraçados, ó pontes, ó docas flutuantes — / Na minha mente turbulenta e encandescida / 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, p. 144, 2013)

Ao cantar todos esses elementos no poema: as hélices lantejoulares, fábricas, laboratórios, Luna-Parks, Cristas e plumas, os eu-líricos os transformam, de forma

9. O **ready-made** é uma técnica dadaísta criada por Marcel Duchamp que escolhe produtos não artísticos (urinol de louça, pá, roda de bicicleta) e os eleva à categoria de obra de arte.

poética, em artes. Aproveitando estes mesmos trechos, também é visível a forte enumeração, ou seja, a colocação de modo assindético desses elementos lado a lado, o que os aproxima de mais uma técnica cubista: o corte e colagem. Na próxima seção, dedicaremos-nos a falar sobre mais uma técnica presente em ambos os autores, que tornam o imaginário, real e o inaudível, audível por meio da linguagem.

4.3 – Quarto ponto de diálogo – Desfecho e uma possível volta à realidade

Por fim, o quarto e último ponto de diálogo de destaque, que aproxima a linguagem de Campos da de Sá-Carneiro são os ruídos, balbúcius ou sons encontrados ao longo dos poemas, que caracteriza o que afirmamos inicialmente de acordo com Forster e Silva (2013) que é por meio das palavras que o escritor faz invisível e o inaudível vibrarem.

Notamos isso claramente no final de “Manucure” e “Ode Triunfal” respectivamente: “Corro então para a rua aos pinotes e aos gritos: “-Hilá! Hilá! Hilá-hô! Eh! Eh!... / Tum... tum... tum... tum tum tum tum... / VLIIMIIIM... / BRÁ-ÔH... BRÁ-ÔH... BRÁ-ÔH!... / FUTSCH! FUTSCH!... / ZING-TANG... ZING-TANG... / TANG... TANG... TANG... / PRA Á K K!...” (SÁ-CARNEIRO, .116, 2006). E também vemos isso em: “Galgar com tudo por cima de tudo! / Hup-lá! / 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, p. 147, 2013) No primeiro trecho, nota-se que os balbúcius são pronunciados pelo eu-lírico por conta da presença do travessão e nos outros sons não. Pode-se pensar que estes sons, nomeada aqui como onomatopeias, são feitos por algum instrumento musical, como um tambor, por exemplo, em: “Tum... tum... tum... tum tum tum tum...” (PESSOA, p. 147, 2013).

Vale ressaltar aqui, mais uma vez, que esta é a interpretação que estamos atribuindo a forma como se apresenta esta linguagem no poema. Como foi dito, estes balbucios e sons fazem parte da subjetividade moderna no poema que cabe ao leitor decifrar.

Diferentemente do eu-lírico de “Ode Triunfal” o qual não se vê essa distinção das onomatopeias para os ruídos – gerando uma ambiguidade se são produzidas por um instrumento ou pelo próprio eu-lírico. Inclusive, no segundo trecho acima, mostra um momento de sono, talvez simbolizando um certo tédio no final do poema no verso: “Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!” (PESSOA, p. 148, 2013), que pode ser entendido

também como um certo cansaço ou sonolência. Neste momento, seria este o momento em que o eu-lírico de Campos daria vazão ao próprio Fernando Pessoa? Já que na carta que, em uma carta que escreve ao poeta Casais Monteiro, argumenta que: “[...] Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio.” (PESSOA, p.198, 1986). Esta pode ser uma possibilidade para esta simbologia.

Vale ressaltar que estas manifestações linguísticas surgem após possíveis surtos dos eu-líricos que possuem dois destinos diferente aos finais dos poemas. O de Sá-Carneiro torna a realidade e sai às ruas:

Rolo de mim por uma escada abaixo... / Minhas mãos aperreio, / Esqueço-me de todo da idéia de que as pintava... / E os dentes a ranger, os olhos desviados, / Sem chapéu, como um possesso: / Decido-me! / Corro então para a rua aos pinotes e aos gritos: (SÁ-CARNEIRO, p.115; 2005)

O que o diferencia do de Campos que parece se transformar nas máquinas que ele tanto canta ao longo de seu poema ao afirmar que “gira dentro das hélices”:

Eia! eia! Eia! / Eia electricidade, nervos doentes da Matéria! / Eia telegrafia-sem-fios, simpatia metálica do Inconsciente! / Eia túneis, eia canais, Panamá, Kiel, Suez! / Eia todo o passado dentro do presente! / Eia todo o futuro já dentro de nós! Eia! / Eia! eia! Eia! / Frutos de ferro e útil da árvore-fábrica cosmopolita! / Eia! eia! eia! Eia-hô-ô-ô! / Nem sei que existo para dentro. Giro, rodeio, engenho-me. / Engatam-me em todos os comboios. / Lçam-me em todos os cais. / Giro dentro das hélices de todos os navios. / Eia! eia-hô! Eia! / Eia! sou o calor mecânico e a electricidade! (PESSOA, p. 148-149, 2013)

Esse “eia” que vai aparecendo ao longo dessa grandiosa estrofe nos sugere uma ideia de animalização do que se está a cantar, porque este é o som que se faz para que um animal de quatro patas utilizado para carregar carga (cavalo ou um burros) ande, trabalhe. Da mesma forma, ele o faz com tudo o que canta nessa estrofe.

Outra a impressão que se tem neste fim é de que o eu-lírico canta uma

sinfonia que se encontra aparentemente em desarmonia. E seu objetivo nada mais é do que tentar unir essas formas, como na técnica cubista de corte e colagem vista na seção anterior em “Manucure”.

Um ponto que distancia o eu-lírico de Campos do de Sá-Carneiro é o fato de o primeiro não voltar a realidade. O poema finda com primeiro sendo tomado pelo próprio formato dado a sua ilusão: que é de máquina.

Por último, para partirmos para a próxima seção, é interessante destacar essa necessidade de uma volta a si mesmo¹⁰ em ambos os eu-líricos que se intensifica no fim em “Manucure”: “Rolo de mim por uma escada abaixo...” (SÁ-CARNEIRO, p. 115, 2006) e em “Ode Triunfal”: “Nem sei que existo para dentro” (PESSOA, p. 148, 2013). *Giro, rodeio, engenho-me*. Como possibilidade, mais uma vez podemos olhar para o contexto histórico conturbado para que ambos autores escreviam. Álvaro de Campos (Fernando Pessoa) escreve seu poema em 1915 e Mário de Sá-Carneiro escreve também na mesma data, ou seja, em meio ao caos da Primeira Guerra Mundial. E Portugal vivia um momento conturbado com a queda da monarquia e implementação da república, logo, as artes seriam um forma de se desligar da realidade para um possível extravasamento.

5. Conclusão

Dessa forma, é visível como os autores, a partir da análise comparativa, estabelecem um diálogo a partir do momento em que se utilizam de técnicas vanguardistas como a cubista (fragmentação) – que contribuiu para a alternância entre o real e o imaginário - e dadaísta (*ready-made*) – transformando poeticamente objetos sem qualquer importância em arte, construindo a forma que geraram como resultado o conteúdo que colocamos entre travessões – tempestade de ilusão. É isso que cria a subjetividade moderna, fazendo com que o leitor seja ativo e tente decifrar o que parece confuso – tempestuoso.

Ainda sobre o conteúdo, logo no início de ambos, notamos a preferência por sempre situar espacialmente o leitor – mistura de tipologias textuais: Sá-Carneiro em um café e Campos em uma fábrica, desconstruindo um ideário de tipos textuais bem definidos. Além disso, vimos como os sons onomatopaicos comprovam a premissa

10. Vale ressaltar que se trata de uma volta si mesmo, de quem são e não a realidade concreta e espacial em que os eu-líricos se encontravam no início do poema.

deleuziana de tornar o inaudível, audível. Por fim, vimos a necessidade de o eu-lírico voltar para si e tivemos de recorrer ao contexto histórico, para tentarmos encontrar uma explicação.

A partir disso, chegamos a conclusão de que todas esses pontos-chaves de diálogo que traçamos ao longo da análise foi graças à linguagem específica modernista que muito contribuiu para a construção da forma e do conteúdo dos poemas. E ainda há muito a se investigar sobre “Ode Triunfal” e “Manucure”, pois o que foi feito aqui foi apenas analisar alguns pontos específicos de diálogos e, justamente por se tratar de textos modernistas que sempre se renovam – já que é busca e não estado - a cada análise uma nova investigação precisa de ser feita.

6. Referências bibliográficas

AGUIAR, Fabrício César de; AGUIAR, Larissa Tavares Walter de. “Aspectos do sistema heteronímico de Fernando Pessoa”. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.o 55, dezembro de 2017. p. 164-182

FORSTER, Gabrielle da Silva; SILVA, Vera Lúcia Lenz Vianna da. “Devir-ele: o neutro na literatura”. In: *Cadernos de Letras da UFF Dossiê: O lugar da teoria nos estudos linguísticos e literários*, n. 46, p. 87-117, Rio de Janeiro, 2013.

PESSOA, Fernando. “Carta a Adolfo Casais Monteiro”. In: *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas. (Introdução, organização e notas de António Quadros.)* Lisboa: Publ. Europa-América, 1986.

_____. Ode Triunfal. In: *Poesias de Álvaro de Campos*. Rio de Janeiro: Saraiva, 2013.

ROCHA, Rubens José da. *Princípio de Razão dos Heterônimos: Mestrado em Literatura Portuguesa*. Universidade Federal de Ouro Preto, 2009.

SÁ-CARNEIRO, Mário. “Manucure”. In: *Poemas Completos*. Edição Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005.

SÁ-CARNEIRO, Mario. "Dispersão". In: *Dispersão*. Edição digital, 2006. Acessada em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/vo000005.pdf>> Acessado em 28 de janeiro de 2020.

SILVIA, Jaqueline Fernandes da. *A imagem do suicídio nos versos de Mário de Sá-Carneiro*.: Mestrado em Literatura Portuguesa. Universidade de São Paulo, 2011.

ZANDONÁ, Jair. "Uma cartografia do sensível: o eu-lírico na poética de Mário de Sá-Carneiro." *Revista Rascunhos Culturais*. Coxim/MS. v.1. n.2. p. 29 – 42. jul./dez.2010