

D I C I O N Á R I O D E



E DO MODERNISMO PORTUGUÊS

FERNANDO CABRAL MARTINS
Coordenador



ODE MARÍTIMA

ODE MARÍTIMA. Considerado «um dos mais grandiosos e profundos poemas de que pode orgulhar-se a língua portuguesa» (Eduardo Lourenço) e até «um dos mais geniais poemas de qualquer época da literatura universal» (Casais Monteiro), a *Ode Marítima* foi publicada por Pessoa no n.º 2 de *Orpheu* (Julho de 1915), atribuída a e assinada por Álvaro de Campos, Engenheiro.

Constitui, à primeira vista, uma bem pouco portuguesa celebração efusiva do imaginário marítimo aventureiro que elege emblematicamente como sua primeira referência inspiradora o «marinheiro inglês, Jim Barns meu amigo» (v. 221) e o seu «grito antiquíssimo, inglês» (v. 222) capaz de resumir a «voz inédita e implícita de todas as coisas do mar, / Dos naufrágios, das viagens longínquas, das travessias perigosas» (vv. 226-227). De resto, o outro refrão (ou espécie de refrão em segundo grau) mais ou menos regularmente repetido entre os versos 414 e 716, confirmando esta provocatória rotação em sentido anglófilo da poesia portuguesa, é extraído da célebre *Ilha do Tesouro*, de R. L. Stevenson: o estribilho de piratas «*Fifteen men on the Dead Man's Chest. / Yo-ho ho and a bottle of rum!*». O próprio cenário que o longo poema constrói desenrola-se, quase narrativamente, entre a contemplação de um paquete que «vem entrando» na barra do Tejo e, nas últimas estrofes, a visão de um «*tramp-steamer inglês*» (embora «Muito sujo, como se fosse um navio francês», escreve o humor intencional de Pessoa/Campos no v. 860) à «saída do porto de Lisboa, hoje!» (v. 877). Mas nem mesmo este final mais pragmático, mais próximo do que o próprio poema designa como «as coisas modernas e úteis» (v. 768) para também as celebrar homenageando de passagem a memória de Cesário Verde, basta para iludir o tom pouquíssimo modernista da *Ode Marítima*, que parece querer cantar as coisas que a modernidade condena ao desaparecimento ou ao anacronismo. Nesse sentido, o centro do seu insólito programa de operações figurativas é constituído por estes dois versos: «Todo o vapor ao longe é um barco de vela perto. / Todo o navio distante visto agora é um navio no passado visto próximo» (vv. 205-206).

Pode conceber-se certa solidariedade entre a assimilação do imaginário lírico e ficcional de

matriz inglesa, por um lado, e a suspensão dos entusiasmos futuristas que surgiam, apesar de já pouco programáticos, na *Ode Triunfal*, por outro lado. Na *Ode Marítima* é mais visível a dramatização da relação (ou da tensão) entre fenômeno exterior observado e sentimento íntimo experimentado, de acordo com o modelo retórico predominante na poesia oitocentista, estruturando mesmo as estrofes mais aparentemente caóticas ou histéricas. O dístico que constitui a segunda estrofe do poema resume e enuncia esse processo prolongado até ao último verso: «Olho de longe o paquete, com uma grande independência de alma, / E dentro de mim um volante começa a girar, lentamente.» Mais adiante (v. 272), este volante interior activado pelo olhar que contempla ou observa é expressivamente designado como o «volante vivo da minha imaginação» — e a palavra «imaginação» tem aqui o triplo sentido sobreposto de uma máquina de criar (ou reproduzir) imagens, de um dispositivo de acesso ao inconsciente e de um activador de memórias culturais ou míticas para as quais a literatura é suporte ou mediador imprescindível.

A *Ode Marítima*, lida enquanto resposta ao «chamamento confuso das águas» (v. 225) ou expressão de uma possessão pelo «delírio das coisas marítimas» (v. 211), deixa-se interpretar a título de uma apologia da imaginação, bem mais consentânea com o universo literário inglês do que com a já então institucionalizada influência francesa nas letras portuguesas, e bem mais naturalmente orientada para a alegórica resurreição de fantasmas oriundos do passado — «Porque os mares antigos são a Distância Absoluta, / O Puro Longe, liberto do peso do Actual...» (vv. 200-201) — do que para o anúncio de futuros radicalmente novos. Mas trata-se, convém sempre sublinhá-lo, de uma apologia hiperconsciente de que a vida a que esta imaginação pertence é em tudo a negação daquilo que o «volante vivo» desencadeia interiormente, visto que é uma vida feita da «minha brandura de ações, / Meu medo inato das cadiças, / Minha pacífica vida, / A minha vida sentada, estática, regrada e revista!» (vv. 345-348). Daí que o elogio final, a roçar a ingenuidade, da «Maravilhosa vida marítima moderna, / Toda limpeza, máquinas e saúde!» (vv. 772-773) mal chegue a ser contraditório com a orgiástica série de invocações e apóstrofes

ODE TRIUNFAL

desencadeada recorrentemente por aquele «grito inglês», «sem forma humana nem voz», o «grito tremendo» (v. 230) com que Jim Barns *fingia*, diz o texto, chamar por uma escuna: «Ahò-ò-ò ò-ò-ò-ò — yyyy... / Schooner ahò-ò-ò ò-ò-ò-ò — yyyy...» O elogio da imaginação converte-se ou reconvertete-se em discurso sobre a sobrevivência da poesia num mundo em que «Tudo isto hoje é como sempre foi, mas há o comércio» (v. 797), de tal modo que o uso da adversativa não implica qualquer antinomia, antes sendo inclusivo de um excedente, de um suplemento introduzido sem ruptura nem descontinuidade: «Nada perdeu a poesia. E agora há a mais as máquinas / Com a sua poesia também, e todo o novo género de vida / Comercial, mundana, intelectual, sentimental, / / Que a era das máquinas veio trazer para as almas» (vv. 780-783).

Esta espécie de bonomia precoce mente pósmoderna, ao mesmo tempo sensível às diferenças e insensível a qualquer dramatização da diferença, não deixa afinal de ser consistente com o modo como a *Ode Marítima* termina num registo, já não de ode, mas de elegia. Antes disso, porém, há que acentuar a muito específica intensidade trazida ao poema, no seu conjunto mas sobretudo nas suas sequências intermédias, por aquela dimensão do «volante vivo» da imaginação que o faz dar voz ou dar passagem ao que, sem ambiguidade, designa por «Ocio sombrio e sádico da estridula vida marítima» (v. 274). Foi Eduardo Lourenço quem melhor leu, contra o pano de fundo de uma deseritizada história cultural portuguesa moderna, o «excesso resplandecente da palavra sexual libertada» da *Ode Marítima*, para usar os seus próprios termos. É, com efeito, só no final de uma longa e apaixonada apóstrofe dirigida aos piratas (quer dizer, ao cabo de uma longa e inegável apologia da残酷e e da dor, sexualmente interpretada e exaltada), com cerca de 170 versos de duração, que por fim «Decresce sensivelmente a velocidade do volante» (v. 622) e a *Ode Marítima*, através de um retrocesso falsamente compensatório à memória de infância, quase se descaracteriza no tom elegíaco que a conclui. A sabotagem interna a que a própria libertação da «palavra sexual» é sujeita, nessa sequência, foi também sublinhada por E. Lourenço e é indicativa do traço porventura mais original e inesperado do longo poema (e,

eventualmente, da poética de Álvaro de Campos): o seu modo revisionista de composição, como se uma linha de sentido fosse perseguida até ao limite em que se esgota e uma dobraria no texto impusesse a exposição, a frio, do seu reverso. A metáfora do fluxo e do refluxo, no movimento de uma onda, aplica-se, por isso, com fecundidade de hermenêutica e crítica, à estrutura e à desestruturação que marcam, do ponto de vista composicional e figurativo, o abalo considerável representado pela *Ode Marítima* na poesia de língua portuguesa.

Estes movimentos contraditórios, no sentido em que fazem da experiência e da exploração da contradição o próprio motor ou alimento de que se sustenta o poema, lembram a que ponto a poética dita modernista instala as suas inovações na dependência, quase sempre conflituosa, das direcções abertas pelo romantismo. Em poemas como as duas grandes odes de Álvaro de Campos publicadas por Pessoa nos dois números de *Orpheu*, isto é imediatamente sensível no convívio estreito entre procedimentos de escrita tradicionalmente poéticos e toda a sorte de prosaismos discursivos que vão permeando os versos. Nessa perspectiva, é inegável que não há lugar onde melhor se exprima, em português, o desejo (ou a necessidade) de inventar *outra língua* para a poesia, condição sem a qual seria absurdo falar de «Modernismo», do que na *Ode Triunfal* e na *Ode Marítima*.

BIBL.: GUIMARÃES, Fernando, *O Modernismo Português e a Sua Poética*, Porto, Lello & Irmão, 1999; LOURENÇO, Eduardo, *Fernando Pessoa Revisitado: Leitura Estruturante do Drama em Gente*, 2.ª ed., Lisboa, Moraes Editores, 1981; MONTEIRO, Adolfo Casais, *A Poesia de Fernando Pessoa*, ed. José Blanco, Lisboa, IN-CM, 1985.

Gustavo Rubim

ODE TRIUNFAL. As trinta estrofes (algumas com a extensão de um único verso) da *Ode Triunfal*, assinadas pelo heterónimo Álvaro de Campos e publicadas em *Orpheu* 1 (Março de 1915), constituem o único grande poema de inspiração modernista restrita na literatura portuguesa do século XX.

A celebração das «coisas todas modernas» (v. 109), de tudo «com que hoje se é diferente de ontem» (v. 101), da «beleza disto totalmente des-

ODE TRIUNFAL

conhecida dos antigos» (v. 4) desenha manifestamente o motivo condutor do poema, o suporte temático que, em sucessivas passagens, se aproxima pela exaltação do presente — «Novos entusiasmos de estatura do Momento!» (v. 49) — quer da poética democrática e progressiva de Walt Whitman, quer da retórica que fez de Baudelaire o cantor da metrópole por excelência do século XIX: Paris. No caso da *Ode Triunfal* e da fícieção de assinaturas da obra pessoana, não é indiferente que o poema venha datado de «Londres, 1914 — Junho», como se só escrito numa grande capital europeia (particularmente conotada com a chamada Revolução Industrial) e com intrínseco conhecimento da respectiva e buliciosa vida quotidiana os seus versos fizessem sentido. É a apoteose do «ruído cruel e delicioso da civilização de hoje» (v. 209) que está subjacente, não apenas à escolha do epíteto «Triunfal» e ao tom eufórico por ele requerido, em especial nos versos finais, mas à própria preferência pela «ode» enquanto forma que, pelo menos desde Píndaro, se associa à mobilização da poesia para celebrar triunfos protagonizados pelos contemporâneos do próprio poeta.

A estrutura composicional da Ode, porém, tal como Pessoa a pratica em 1915, dificilmente encontra antecedentes literários directos capazes de funcionar como modelo, quer sejam procurados nas literaturas clássicas (nem da ode anacreônica, nem da pindárica, nem da horaciana se reconhecem praticamente vestígios nas odes assinadas Álvaro de Campos), quer nas literaturas europeias modernas pré ou pós-românticas (a ode escrita ao modo de Wordsworth ou Keats, poetas ingleses que Pessoa conhecia bem desde a adolescência, também nada tem a ver com a *Ode Triunfal* ou a *Ode Marítima*). No único estudo existente directamente dedicado a este assunto — «Antero, Larbaud, Pessoa: a Ode como Forma da Modernidade» (1982) — David Mourão-Ferreira (1988: 49-62) viu em Whitman o «antepassado» comum a Valery Larbaud e a Pessoa/Campos no uso da estrofe livre com que estruturam as suas «odes» (num ensaio célebre de 1961, Octavio Paz propusera já a aproximação do heterónimo pessoano ao *Barnabooth* de Larbaud, duvidando mesmo que Pessoa não conhecesse o livro na sua edição definitiva de 1913), embora notando como relevante o facto de em *Leaves of Grass* nenhum

poema levar a designação de «ode». Por isso mesmo, Antero de Quental e as suas *Odes Modernas*, de 1865, pela influência que tiveram tanto no poeta francês quanto no português, pareceram a Mourão-Ferreira a melhor mediação para explicar o recurso, insólito por paradoxal anacronismo, ao termo antigo nestes textos que, em tudo o mais, sugerem uma modernidade sem concessões.

Outro modo de pensar este pormenor de poética é tomá-lo como uma espécie de ironia técnica, concebendo-a com o registo não tão linearmente exaltante da «civilização de hoje» quanto à primeira leitura pode parecer que se encontra na *Ode Triunfal*. Eduardo Lourenço, autor ainda agora das melhores páginas de comentário ao célebre poema de Pessoa/Campos, falou do seu «carácter intensamente negativo em relação a toda e qualquer apropriação autêntica do Moderno», sublinhando nos dois versos iniciais a expressão que designa o efeito da luz a que o poema é escrito: «À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica / Tenho febre e escrevo.» Por causa desta dor ou desta negatividade, E. Lourenço não temeu no mesmo parágrafo chamar ao poema «pseudo-Ode Triunfal», desconfiando radicalmente de qualquer leitura que leve à letra o futurismo aparente dos seus versos. Mas nesse sentido, se é falsa a apologia do Moderno, «significado pelo triunfo técnico», é igualmente falso (ou irónico) o uso da palavra «ode» como se significasse uma forma conhecida e codificada de tradição poética, antiga ou recente. O que não pode ser falso e muito menos falsificável ou iludível é o choque, que o poema traduz ou indica, entre a linguagem que procura para dizer uma certa experiência («dolorosa») da modernidade e o facto de não poder procurá-la sem se relacionar com a memória da poesia, isto é, sem tornar presente o passado da linguagem que procura.

Por consequência, certas passagens da *Ode Triunfal*, onde está particularmente em causa a representação do tempo, tendem a tornar-se críticas para a sua leitura. Logo na terceira estrofe, a lógica dessa representação surge enunciada à superfície do texto, numa espécie de definição do objecto do poema: «Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro, / Porque o presente é todo o passado e todo o futuro / E há Platão e

ODES

Virgílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas / Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão, / E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinqüenta, / Átomos que hão-de ir ter febre para o cérebro do Ésquilo do século cem, / Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes volantes». Do ponto de vista do seu funcionamento lírico, estas bem literais «máquinas» e «luzes eléctricas» não se deixam cantar como se coincidissem absolutamente consigo mesmas, num presente amnéstico e sem projecção de futuro. Um presente que é «todo o passado e todo o futuro» é, mais do que um presente em ruptura com o tempo que o precedeu, um presente dividido de si mesmo: não um novo começo absoluto em direcção a um futuro projectado, mas um tempo marcado pelo excesso, pela repetição, pela proliferação auto-contraditória. Uma das figuras centrais dessa experiência de um mundo sem centro, com que o poema se defronta (porventura pela primeira vez, ao menos de forma tão explícita, na lírica portuguesa pós-romântica), é a da multidão: «Ó multidões quotidianas nem alegres nem tristes das ruas, / Rio multicolor anônimo e onde eu não me posso banhar como quereria!» (vv. 154-155). Este desejo repetidamente frustrado de se «banhar» na heterogeneidade irredutível da «multicolor» multidão urbana sinaliza toda a tensão que atravessa o poema e a sua intenção de cantar «o presente», quer dizer: a tensão entre a retórica erótica, herdada e expandida da tradição lírica (da qual constitui uma espécie de sinédoque distorcida), e um objecto de desejo estruturalmente «anônimo», maquinial, disseminado e afinal impossível de fixar, com o qual nenhuma fusão, sequer imaginária, é viável.

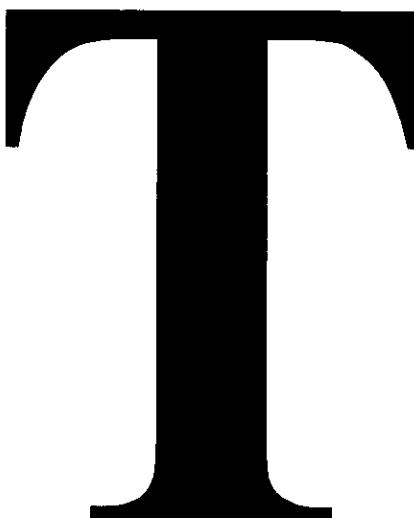
Não é, pois, necessário opor a literalidade das metáforas ou figuras mecânicas à chave sexual (ou homossexual) que lhes decifraría ou lhes absorveria transparentemente o sentido. A inspiração modernista, o desejo de encontrar a linguagem capaz de dizer ou cantar a «bileza disto totalmente desconhecida dos antigos», nunca desaparece das intenções textuais da *Ode Triunfal*, nem há leitura capaz de a eliminar. A estrutura exclusivamente onomatopaiça da penúltima estrofe mostra o limite para que pode tender tal desejo, da mesma forma que a exclamação que compõe, sozinha, a última estrofe («Ah não ser eu toda a

gente e toda a parte!») repõe infinitamente em estado de desejo o desejo que nenhuma acumulação de enumerações ou sucessão de onomatopeias consegue, poeticamente, realizar. O que se lê na *Ode Triunfal* não coincide, pois, com o abandono nem com o retorno, com o registo do fracasso ou do sucesso do programa dos modernismos.

BIBL.: LOURENÇO, Eduardo, *Fernando Pessoa Revisitado: Leitura Estruturante do Drama em Gente*, 2.ª ed., Lisboa. Moraes Editores, 1981; PAZ, Octavio, *Fernando Pessoa o Desconhecido de Si Mesmo*, trad. de Luís Alves da Costa, Lisboa, Vega, 1988.

Gustavo Rubim

ODES. Há diferentes tipos de ode representados na obra de Pessoa: as grandes odes de Álvaro de Campos — *Ode Triunfal* (1914), *Ode Marítima* (1915) e *Dois Excertos de Odes* (1914), para além das menos conhecidas e inacabadas *Ode Marcial* (1916) e *Ode Mortal* (1927) — e as pequenas odes de Ricardo Reis. Definida como um poema lírico dividido em estrofes semelhantes entre si pelo número e medida dos versos, a ode ganha em Campos características completamente diversas. Trata-se, no seu caso, de composições em longos versos brancos, alternando com versos curtos, sem métrica, à maneira de Walt Whitman. São odes futuristas, destinadas a cantar (como se preceitua também para este tipo de poema) a máquina e a vida moderna. O título *Ode Triunfal* não deixa, no entanto, de apresentar uma ressonância antiga, se nos lembrarmos das Odes Triunfais de Pindaro, celebrando os atletas vencedores dos jogos olímpicos. Em contrapartida, as odes de Reis, publicadas pela primeira vez em *Athena*, n.º 1, Outubro de 1924, mostram como Pessoa conhecia bem a tradição greco-latina e os aspectos formais deste género de poesia. Este conhecimento, adquirido na juventude (em Durban, aprendeu a ler Horácio no original, exercitando-se a traduzir as suas odes para versos ingleses, e estudou também poetas como Milton e Marvell, grandes cultores da ode), permite-lhe fazer uma perfeita tradução contemporânea das odes da Antiguidade. Pessoa refere-se, aliás, à intemporalidade das odes clássicas do seu heterônimo, numa carta para Côrtes-Rodrigues, de 4-10-1914: «Essas são em verdade contemporâneas por dentro da idade eterna da Natureza» (C I 124).



TABACARIA. Publicado na *presença* (n.º 39, Julho de 1933), datado de 15-1-1928, é o poema emblemático de Álvaro de Campos, senão de Pessoa: do ponto de vista da popularidade ou do ponto de vista do escrutínio especializado, não deve haver versão de Pessoa que o dispense ou, quando menos, o desvalorize. «Todo o Álvaro de Campos nle se concentra», escreveu Eduardo Lourenço (LOURENÇO 1973: 191). Na imensa bibliografia, há mesmo pelo menos um livro inteiramente consagrado ao poema — e que é um livro inteiramente consagrado a «toda» a poesia de Pessoa: Carlos Filipe Moisés, em *O Poema e as Máscaras*, tenta demonstrar que a *Tabacaria* é «uma síntese da problemática pessoana em geral» (MOISÉS 1981: 12), que ali se pode apreender «um modelo estrutural básico, recorrente em toda a poesia pessoana» (14), sendo «ao mesmo tempo, um centro receptor e irradiador das linhas de força que percorrem a obra de Pessoa» (16).

As noções de «síntese», «cume» ou «ponto culminante» tendem a ser solidárias de noções não menos problemáticas de «percurso» ou «trajetória», «formação» ou «completude»: há nelas implicada, além da noção temporal, a teleológica, com a consequente ilusão retrospectiva da marcha no sentido do cume, da expressão mais alta como revelação da ordem que sustenta o todo. Por isso, para Eduardo Lourenço como para

Carlos Filipe Moisés, a *Tabacaria* não é mero paradigma da poética pessoana, o que quer que isso signifique: não é substituível sem perda de alguma ideia de processo. A valorização do poema releva de um laço mais ou menos explícito com a ideia de «maturação», que atribui ao heterônimo espessura biográfica e até envolvimento — ainda que ficcional — na biografia — ainda que intelectual — de Pessoa. Eduardo Lourenço marca o ano de 1926, o de «Se te queres matar, porque não te queres matar?», nele vendo o «eco do acontecimento único» da morte da mãe, e assim traçando certa fronteira definida pela «orfandade metafísica», pela «imagem materna definitivamente perdida», que também encontrará no segundo *Lisbon Revisited*, e daí se espalhando: «A verdade — escreve — é que todos os poemas a partir dessa data têm um lado de sobrevivência e por vezes de agonia de si mesma cansada. Deles emerge como resumo mítico de Álvaro de Campos, poeta da universal Ilusão e por isso mesmo dilacerantemente amada e interrogada, acaso o mais grandioso e memorável poema de Pessoa, a *Tabacaria*» (LOURENÇO 1973: 191) Eduardo Lourenço chega então a interpretar além da singularidade do poema, descortinando nele a própria lógica do *ensemble* heteronímico: «Na plenitude da sua trajetória vemos melhor como e porquê no *drama vivo* de Pessoa, Álvaro de Campos é o grande *discípulo* de Caeiro» (193). Aqui

TABACARIA

interessa menos a razão apontada do que a estrutura do argumento que remete a interpretação do sorriso do Dono da Tabacaria ao «âmago da visão de Pessoa» (194). No lance interpretativo, a espessura de Campos desvaneceu-se: confunde-se com Pessoa?

É inegável que, num plano muito imediato, a *Tabacaria* presta-se razoavelmente a repertório de tópicos da heterónímia e da tradição que gerou: o sonho e a realidade, o nada e o absurdo, o eu fragmentado ou múltiplo, o sentido e o tempo, a felicidade e a derrota... Porem, de um modo ou de outro, a fortuna da *Tabacaria* envolve necessariamente a crise da heterónímia no sentido em que a sua instituição crítica como poema-súmula ou poema-síntese não se sustenta senão pela afirmação, expressa ou encoberta, tanto da unidade fundamental da voz de Pessoa — em que cada heterónimo, e Campos não seria exceção, se arrisca a figurar como acidente — como da singularidade irreduzível de uma irreductível trajectória-Campos. Ou seja, como escreveu Fernando Cabral Martins, Álvaro de Campos «não é um heterónimo, mas a heterónímia» (1985: 22). Mas nada disto teria especial importância se não fosse essa a tensão própria que define a singularidade do poema. De facto, em certo sentido, a *Tabacaria* é um poema que não chegou a ser escrito: no preciso sentido da lógica que nele introduz o elemento definidor da trajectória-Campos.

Entre o *incipit* de *Lisbon Revisited* (1923) — «Não: não quero nada» —, o «Nada me prende a nada» de *Lisbon Revisited* (1926), e o «Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada» da *Tabacaria*, há algum trajecto que se possa definir como progresso? O «eu» dividido aparece agora situado no espaço pequeno e modesto, um quarto entre «um dos milhões do mundo»: espaço da contingência, solidário de certo rol conhecido: a janela, a rua, a tabacaria, a fabuleta, o Dono da Tabacaria, a menina que come chocolates, a filha da lavadeira, o Esteves. «Realidadc plausivel», precária e quotidiana, o poema já se dispõe contra a metafísica pela insinuação do plano do corruptível e do contingente, através da descrição duma situação e do esboço duma pequena história: é o romanesco. O que distingue a *Tabacaria* dos dois *Lisbon Revisited* é desde logo essa inserção do romanesco: o eu, que

não é nada ou não quer nada ou não se prende a nada, surge ali no quadro dum cenário onde ocupa lugar a um tempo poético e prosaico, gerador de descrições simbólicas e espectador do pequeno imprevisto. Nisso, de resto, o primeiro parêntesis cumpre acção decisiva: não imediatamente pela associação entre chocolate e metafísica, decerto significativa, mas pelo súbito da interrupção, que é o modo como a pequena irrompe no cenário e perturba o discurso do «eu» que não é nada sobre si mesmo e o universo. No entanto, para lá da diferença entre ser tudo ou ser nada, entre fracassar ou vencer, entre sonho e realidade, o imprevisto da menina que come os chocolates com verdade ainda consegue ser assimilado pelo recurso do símilo que repõe a continuidade do discurso: ainda no interior do parêntesis, o «eu», que não é nada, porque «pensa», deita tudo fora, o chocolate junto com o estanho, a vida junto com o chocolate. Do chocolate, que é no poema a primeira emergência do prazer sem propósito (a outra será o cigarro), fica um resto, o papel de estanho, vestígio ou resíduo donde emanava a possibilidade de fazer da menina uma espécie de recapitulação da ceifeira. Ou seja, o «eu» que não é nada entra no terreno da poética, na dupla acepção de composição e memória. Não surpreende, então, que os versos imediatamente seguintes se salientem aos olhos do menos experimentado poeta, por definição sempre ávido daqueles momentos em que o poema «fala» de si mesmo: «Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei / A caligrafia rápida destes versos». Pouco adiante: «E vou escrever esta história para provar que sou sublime.» E quase no final, enfim: «Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?), / E a realidade plausível cai de repente em cima de mim. / Semi-ergo-me enérgico, convencido, humano, / E vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário.» O cenário completa-se, então, com o romanesco orientando-se para a referência à própria escrita do poema: «is o imprevisto do homem que entra na tabacaria, que se enlaça com a realidade plausivel», que cai sobre o «eu» que não é nada, o afecta e logo por sua vez o conduz à intenção de escrever os versos que «dizem o contrário». Uma sucessão de laços, portanto, que, não obstante de diferente natureza, ligam a contingência da entrada do homem na tabacaria à (necessidade?) da entrada

TAGARRO

em cena da poética do fingimento.] Aqui surge a acção a que se propõe o «eu» que não quer ser nada: tencionar escrever «estes versos que dizem o contrário». No «tencionar», de resto, reside boa parte do problema. Se a poética do fingimento oferece a possibilidade técnica de «dizer o contrário» — o que implica a reunião «destes versos» ao homogéneo pessoano e, em particular, o resgate do poema à contingência de onde emerge —, a delimitação precisa do «tencionar» respeita a quê? O «eu» que não é nada resolve-se àquela precisa intenção porque, não sendo nada nem podendo querer ser nada, não pode senão decidir isso mesmo — ou diferentemente porque nada lhe resta senão a caligrafia dos versos, os quais necessariamente dirão «o contrário»? Por outras palavras, a delimitação do «tencionar» é imposta por alguma unidade da poética pessoana, a sobrepor-se a qualquer específica caligrafia de versos, ou pela singular trajectória-Campos, a resistir a qualquer poética bem-sucedida no resgate do poema ao contingente?

O ponto interessante não está em não ter resposta esta pergunta: isso é de pouca novidade para o leitor experimentado. Está antes em que a resposta apenas poderia ser oferecida por estes versos e estes versos não chegam a ser escritos. Por outras palavras, a resposta à pergunta pressupõe a unidade do poema, a eficácia da referência do poema a si mesmo, e ambas estão arruinadas pelo paradoxo da auto-referência: estes versos, precisamente porque são estes, já escritos, já presentes, são também versos que a própria inscrição difere enquanto versos de inscrição dependente do «tencionar». A referência aos versos e à intenção de os escrever integra o romanescço, a situação descrita, o cenário, a narrativa da pequena história, desde a miúda dos chocolates ao aparecimento do Esteves — mas essa história não se fecha com a acção de escrever os versos, nem a inclui em nenhum momento: fecha-se justamente com a ausência de qualquer acção e ausência de reflexão sobre a ausência de uma e outra, acção e reflexão. O cigarro, diferimento da acção de escrever estes versos, e por assim dizer a ruína do «intencionar». Nem acção nem omissão, fumar é trivial gesto de nenhum propósito além do gozo de si mesmo e que de si mesmo não deixa senão cinza, improutivo, mas libertador, opõe-se pela passividade constitutiva à propria oposição entre

a poética que resgata o poema da contingência e o predomínio do contingente. A obnubilação do fumo no desfecho do poema é provavelmente o que o mesmo poema chama «metafísica»; o «momento sensitivo e competente» é provavelmente o que aqui se chama sobrevivência do romanescço à oposição entre poética e singularidade: a possibilidade de ligar a inconsequência de tencionar escrever versos à legibilidade de versos que não chegaram a ser escritos.

BIBL.: LOURENÇO, Eduardo, *Pessoa Revisitado*, Porto, Inova, 1973; MARTINS, Fernando Cabral, *Poesias de Alvaro de Campos*, Lisboa, Comunicação, 1985; MOTIÉS, Carlos Filipe, *O Poema e as Máscaras*, Coimbra, Almedina, 1981.

Abel Barros Baptista

TAGARRO, José (1902-1931). Desenhador, gravador e pintor da segunda geração modernista.

Entre 1920 e 1927 frequenta a Escola de Belas-Artes de Lisboa, enquanto discípulo de Columbano e Carlos Reis, prosseguindo a sua formação em Paris, que visita em 1929.

Na sua curta carreira artística, desaparecido na flor da idade, José Tagarro distingue-se sobretudo no desenho, nitidamente marcado pela



José Tagarro, *Auto-Retrato*, 1929