

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CARINA MARQUES DUARTE

**QUANDO PARTE O ÚLTIMO COMBOIO?**  
ÁLVARO DE CAMPOS, UM SEGUIDOR DECADENTE DE WALT WHITMAN E  
NIETZSCHE

Porto Alegre

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CARINA MARQUES DUARTE

**QUANDO PARTE O ÚLTIMO COMBOIO?**  
ÁLVARO DE CAMPOS, UM SEGUIDOR DECADENTE DE WALT WHITMAN E  
NIETZSCHE

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Letras com ênfase em Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian

Porto Alegre  
2015

CARINA MARQUES DUARTE

**QUANDO PARTE O ÚLTIMO COMBOIO?**

ÁLVARO DE CAMPOS, UM SEGUIDOR DECADENTE DE WALT WHITMAN E  
NIETZSCHE

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Letras com ênfase em Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian

Aprovada em Porto Alegre, 28 de abril de 2015.

Banca examinadora composta por:

---

Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian – Orientadora

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Profa. Dra. Maria da Glória Bordini - Examinadora

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Profa. Dra. Cláudia Mentz Martins - Examinadora

Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

---

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva - Examinador

Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)

## **AGRADECIMENTOS**

À Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian, por guiar – com eficiência, segurança e carinho – minha trajetória acadêmica.

Aos professores, que, através de valiosas sugestões, contribuíram para a realização deste trabalho.

Aos amigos, pela fidelidade e pela colaboração.

*Fui como ervas, e não me arrancaram.*

Álvaro de Campos

## RESUMO

Este trabalho analisa a produção de Álvaro de Campos – heterônimo de Fernando Pessoa – em relação a duas linhas de força: a poesia de Walt Whitman e a filosofia de Friedrich Nietzsche. Busca comprovar que os poemas da segunda fase, a eufórica, em virtude do prolífico diálogo com o bardo norte-americano e o filósofo, estão investidos de uma vontade de potência, a qual se manifesta, especialmente, no ímpeto sensacionista de experimentar tudo e na analogia entre o poeta e Deus. Herdeiro do Decadentismo, Campos não consegue manter o discurso vitalista e dinamista e, frequentemente, um tom depressivo invade os textos. Nessas ocasiões, o eu lírico, em vez de estar marcado pela vontade de potência, assume uma feição decadente, que predominará na fase posterior. Pretendemos demonstrar que, apesar do cansaço, do tédio, da letargia e da lucidez, há, no Campos disfórico, uma vontade de potência. A fim de examinarmos os poemas do poeta eufórico, nos apoiaremos no conceito de intertextualidade, recorrendo aos estudos de Kristeva, Bakhtin, Laurent Jenny, Gérard Genette, Leyla Perrone-Moisés e Tiphaine Samoyault. Com vistas à percepção do modo como o heterônimo ressignifica o legado de Whitman e Nietzsche, seguiremos, na análise, a metodologia comparatista de busca das analogias e das diferenças. Serão de grande valia as formulações de George Steiner, Eduardo Lourenço e Octavio Paz, entre outros. Na mesma proporção, serão importantes, para a compreensão do Campos disfórico, as colocações de Nietzsche acerca do niilismo e os argumentos de Steiner a respeito da tristeza inerente ao pensamento. Urdida com os influxos de Nietzsche e Whitman, a vontade de potência leva Campos, tal como os antecessores, a considerar-se divino. Entretanto, por ser demasiado consciente, Campos não pode persistir na embriaguez do Sensacionismo. Resta-lhe, então, manifestar a vontade de potência através da ideia de permanência da obra.

**Palavras-chave:** Álvaro de Campos. Nietzsche. Walt Whitman. Decadentismo. Vontade de potência. Intertextualidade.

## ABSTRACT

This paper analyzes the production of Álvaro de Campos - heteronym of Fernando Pessoa - in relation to two strong lines: the poetry of Walt Whitman and the philosophy of Friedrich Nietzsche. It seeks to prove that the poems of the second phase, the euphoric, are invested with a power to will which is manifested especially in the sensationist impetus to try everything and in the analogy between the American bard and the philosopher. Heir to the Decadentism, Campos cannot keep the vitalist and dynamistic discourse and often a depressing tone pervades his texts. On these occasions, the lyrical, rather than being marked by the will to power, assumes a decadent feature, which will predominate in the later stage. We intend to show that, despite the fatigue, boredom, lethargy and lucidity, there is in the dysphoric Campos a power to will. In order to examine the poems of the euphoric poet we will seek support in the concept of intertextuality, using the studies of Kristeva, Bakhtin, Laurent Jenny, Gérard Genette, Leyla Perrone-Moisés and Tiphaine Samoyault. With the objective of perceiving how the heteronym gives new meaning to legacy of Whitman and Nietzsche, we will follow in the analysis, the comparative methodology of search of analogies and differences. Of great value will be the approaches of George Steiner, Eduardo Lourenço and Octavio Paz, among others. In the same proportion, will be important for the understanding of the dysphoric Campos, the collocations of Nietzsche on nihilism and Steiner's arguments about the inherent sadness in thought. Warped with inflows of Nietzsche and Whitman, the will to power leads Campos, like his predecessors, to consider himself divine. However, because he is too conscious Campos cannot persist in the intoxication of Sensationism. Then, he left with expressing the will to power through the idea of the permanence of the work.

**Keywords:** Álvaro de Campos. Nietzsche. Walt Whitman. Decadence. Will to power. Intertextuality.

## RESUMEN

Este trabajo analiza la producción de Álvaro de Campos – heterónimo de Fernando Pessoa – en relación a dos líneas de fuerza: la poesía de Walt Whitman y la filosofía de Friedrich Nietzsche. Busca comprobar que los poemas de la segunda fase, la eufórica, a causa del prolífico diálogo con el bardo norte-americano y el filósofo, están investidos de una voluntad de potencia, la cual se manifiesta, especialmente, en el ímpetu sensacionista de probarlo todo y en la analogía entre el poeta y Dios. Heredero del Decadentismo, Campos no consigue mantener el discurso vitalista y dinamista y, frecuentemente, un tono depresivo invade los textos. En esas ocasiones, el yo lírico, en lugar de presentar voluntad de potencia, manifiesta rasgos decadentes, que dominarán en la fase siguiente. Pretendemos mostrar que, no obstante el cansancio, el hastío, el abatimiento y la lucidez, hay, en el Campos depresivo, una voluntad de potencia. A fin de examinar los poemas del poeta eufórico, nos basaremos en el concepto de intertextualidad, recurriendo a los estudios de Kristeva, Bakhtin, Laurent Jenny, Gérard Genette, Leyla Perrone-Moisés y Tiphaine Samoyault. Con el objetivo de percibir el modo como el poeta resignifica la herencia de Whitman y Nietzsche, adoptaremos, en el análisis, la metodología comparatista de la búsqueda de las analogías y de las diferencias. Serán muy valiosos los aportes de George Steiner, Eduardo Lourenço y Octavio Paz, entre otros. Del mismo modo, serán importantes, en el abordaje del Campos depresivo, las aserciones de Nietzsche con respecto al nihilismo y los argumentos de Steiner en relación a la tristeza inherente al pensamiento. Entretejida con los influjos de Whitman y Nietzsche, la voluntad de potencia conduce Campos, a ejemplo de los antecesores, a considerarse divino. Sin embargo, demasiado consciente, Campos no puede seguir en la ebriedad del Sensacionismo. Quédale, pues, manifestar la voluntad de potencia a través de la idea de permanencia de la obra.

**Palabras clave:** Álvaro de Campos. Nietzsche. Walt Whitman. Decadentismo. Voluntad de potencia. Intertextualidad.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 DA POESIA À FILOSOFIA: WHITMAN, PESSOA E NIETZSCHE, TRÊS AUTORES QUE FERTILIZARAM A POSTERIDADE.....</b>	<b>18</b>
2.1 A ANTERIORIDADE DA POESIA E SUAS ARTICULAÇÕES COM A FILOSOFIA	18
2.2 WALT WHITMAN E O IMPACTO DE <i>LEAVES OF GRASS</i> .....	22
2.3 NIETZSCHE E A TRANSVALORAÇÃO DE TODOS OS VALORES.....	30
2.4 FERNANDO PESSOA E A VONTADE DE ULTRAPASSAR LIMITES .....	39
<b>3 A MODERNIDADE E O EXCESSO DE SENSACIONES .....</b>	<b>48</b>
3.1 “PODER EXPRESSAR-ME TODO COMO UM MOTOR SE EXPRESSA”: “ODE TRIUNFAL” E VONTADE DE POTÊNCIA.....	53
3.1.1 Desejo de fusão com a realidade.....	53
3.1.2 Embriaguez e ritmo frenético contra a melancolia .....	62
3.1.3 Uma constituição heroica para cantar a época.....	66
3.2 ODE MARÍTIMA: LUTA CONTRA A EXCESSIVA LUCIDEZ.....	73
3.2.1 Orpheu II e a “Ode Marítima” .....	73
3.2.2 Ode Marítima: lucidez e busca da expressão poética.....	75
3.2.3 Imaginação poética: um antídoto para a vida .....	78
3.2.4 Retorno à consciência.....	90
3.2.5 Uma grande descoberta .....	95
<b>4 DE ARCO DE TRIUNFO POSTO SOBRE O UNIVERSO .....</b>	<b>98</b>
4.1 O CANTO DE SAUDAÇÃO .....	98
4.1.1 O espírito que dá a vida sou eu.....	100
4.1.2 Pégaso-ferro-em-brasa ou o caráter indomável da expressão poética.....	111
4.1.3 Quando parte o último comboio?.....	118
4.1.4 Vestes dionisíacas: um disfarce efêmero .....	127
4.2 ULTIMATUM.....	131
4.3 A PASSAGEM DO TEMPO E A DISSOLUÇÃO DA CONSCIÊNCIA .....	142
4.3.1 Nas cercanias da “Passagem das Horas”: depressão e perda.....	142

4.3.2 Tudo de todas as maneiras: orgia intelectual de sentir a vida .....	145
4.3.3 Após a cavalgada desenfreada, a vontade de chorar.....	149
4.3.4 O Sensacionismo como alternativa à angústia pela passagem do tempo .....	166
4.3.5 Frustração e refúgio no tempo sem datas.....	173
4.4 “REALIZO DEUS NUMA ARQUITETURA TRIUNFAL” .....	175
4.5 CAMPOS: PELO VITALISMO, TORNADO “AUTOR DA VIDA” .....	184
<b>5 APESAR DE TUDO, VONTADE DE POTÊNCIA .....</b>	<b>187</b>
5.1 A AGUDIZAÇÃO DO SENTIMENTO DE DECADÊNCIA .....	187
5.1.1 A inocência da infância contraposta ao pensamento: desejo de outra vida.....	192
5.2 TABACARIA.....	199
5.2.1 Pessoa e os jovens da <i>Presença</i> e o fracasso como tema recorrente na produção do heterônimo.....	199
5.2.2 A tristeza do pensamento e o drama da excessiva lucidez .....	208
5.3 A PERMANÊNCIA DA OBRA ENQUANTO VONTADE DE POTÊNCIA.....	218
<b>6 CONCLUSÃO.....</b>	<b>223</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>231</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Em 1935, cedendo à curiosidade do crítico Adolfo Casais Monteiro acerca da heteronímia, Fernando Pessoa escreve-lhe uma carta na qual fornece a explicação do processo criativo que levou ao aparecimento de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Segundo Pessoa (1986), tudo teria ocorrido no dia 8 de março de 1914, quando escrevera os mais de trinta poemas que compõem *O Guardador de Rebanhos*:

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. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre (PESSOA, 1986, p. 96).

Na sequência, escreveu os seis poemas que formam a “Chuva Oblíqua”, de Fernando Pessoa, e tratou de inventar discípulos para Caeiro. Desse modo, deu nascimento a Ricardo Reis e, em derivação oposta a este, a um novo indivíduo: “[...] num jato 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, 1986, p. 96).

Fernando Pessoa preocupou-se em elaborar a biografia das suas criações. Assim, informa que o autor da Ode, engenheiro naval por Glasgow, nasceu em Tavira, no dia 15 de outubro de 1890, teve uma educação vulgar de liceu, sendo, depois, enviado à Escócia para estudar engenharia, primeiro mecânica e, mais tarde, naval. À época da carta sobre a gênese dos heterônimos, Campos estaria inativo em Lisboa.

Apesar do elevado nível de fabulação<sup>1</sup>, em que se oculta a intenção pessoana de mistificar o seu processo criativo, a carta é passagem obrigatória para qualquer tentativa de aproximação ao universo-Pessoa. É através dela que o poeta narra o seu ato criador<sup>2</sup>, o qual, acreditamos, guarda uma analogia com a criação do mundo.

Na obra *Gramáticas da Criação*, George Steiner (2003b) explica a analogia entre a criação estética e a criação do mundo:

<sup>1</sup> Nem todos os poemas de Caeiro foram escritos no dia triunfal. Além disso, Pessoa afirma que o ano da morte de Caeiro é 1915, porém, no espólio, há textos desse heterônimo datados de 1929.

<sup>2</sup> Em algumas passagens da carta, a criação dos heterônimos é descrita como algo passivo, que ocorreu independentemente da vontade do autor: “aparecera em mim o meu mestre” (PESSOA, 1986, p. 96). Em outras, porém, ressaltando mais “o caráter voluntário, laborioso” (DUFRENNE, 1969, p. 123) da mesma, Pessoa se coloca como artífice: “criei, descobri, arranquei” (PESSOA, 1986, p. 96).

Foi graças à criação de figuras ficcionais de figura imbuídas com atributos vitais por artistas e escritores que a prática e a teoria estética acabaram descobrindo uma analogia próxima com a criação divina de formas orgânicas. O poeta, o teatrólogo ou o romancista nomeia suas personagens como Adão nomeou os animais a seu redor: em ambos os casos, a nomeação implica uma existência tão verdadeira quanto real. Em larga miniatura, o dramaturgo, o contador de histórias ou o pintor de sucesso é Deus. Exatamente como no mistério do livre-arbítrio outorgado por Deus a Suas criações, os artistas liberam no mundo agentes do imaginário e de alguma poeira de pré-existência cujo destino subsequente e cuja liberdade de ação terminam por desafiar o criador (STEINER, 2003b, p. 187).

À medida que dá existência aos seres literários<sup>3</sup>, Pessoa os nomeia. Dos heterônimos, Campos – em quem pôs toda a emoção – é o único que participa da vida extraliterária<sup>4</sup> do seu criador. A ele coube assinar os últimos poemas<sup>5</sup>. E mais: apenas Campos, dentre os integrantes do drama em gente, apresenta, em sua poesia, uma curva evolutiva que marca pelo menos três fases. A primeira, na qual se enquadra o poema “Opiário”, é a do Campos influenciado pelo Simbolismo e pelo Decadentismo. A segunda nos apresenta um poeta eufórico que, em métrica livre e ritmo intenso, celebra a face multímoda da vida moderna: os avanços tecnológicos, científicos e a velocidade. Passado o momento da euforia, Campos é tomado, na terceira fase, pelo tédio e pelo cansaço, e a sua poesia torna-se a expressão do desencanto de um indivíduo vencido a quem tudo falhou.

No segundo estágio da sua produção literária, Campos revela significativos influxos de Walt Whitman e de Friedrich Nietzsche. É em relação a estas duas linhas de força que, neste trabalho, analisaremos os poemas do heterônimo.

Leyla Perrone-Moisés (2005) menciona a multiplicação, a partir do final do século XIX, do sentido das obras literárias em decorrência dos variados discursos que compõem os textos:

O inter-relacionamento de discursos de diferentes épocas ou de diferentes áreas lingüísticas não é novo, podemos dizer que ele caracteriza desde sempre a atividade poética. Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da literatura (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 62).

<sup>3</sup> Seres literários que – como defende a nova crítica pessoana, na qual estão incluídos José Augusto Seabra (1991) e Leyla Perrone-Moisés (2001) – nascem dos poemas. A velha crítica, em contrapartida, liderada por João Gaspar Simões, afirmava que primeiro Pessoa havia criado os poetas e, depois, os poemas.

<sup>4</sup> Algumas das cartas destinadas à Ofélia Queiroz são assinadas por este heterônimo. Além disso, como refere Coelho (1963), Alfredo Guisado, um dos participantes da *Revista Orpheu*, contava que, muitas vezes, Pessoa o encontrava na rua e dizia: “Você hoje vai falar com o Álvaro de Campos”. E, realmente, naquele dia Pessoa apresentava uma maneira de falar e de sentir diferente da usual.

<sup>5</sup> Campos segue escrevendo até pouco tempo antes da morte de Pessoa. Enquanto o ortônimo deixa de assinar composições, o heterônimo continua assinando.

A novidade é que, a partir do século XIX, o diálogo entre textos aparece como algo assumido pelos escritores, a apropriação do discurso alheio ocorre sem a preocupação de fidelidade ou contestação e se realiza como reelaboração da forma e do sentido, como apropriação livre, sem o objetivo de estabelecer um sentido final (equivalente ou distinto do sentido do discurso incorporado).

Ao estudar os romances de Dostoiévski, Mikhail Bakhtin (2002) identifica o escritor russo como criador do romance polifônico<sup>6</sup>, onde predomina o dialogismo, ou seja, a orientação da palavra para outros discursos. Segundo Bakhtin, a palavra nunca é neutra: ela está sempre povoada pelas vozes dos outros:

Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra, ele a recebe da voz de outro e repleta da voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros (BAKHTIN, 2002, p. 203).

Com base no conceito de dialogismo, em 1966, Julia Kristeva cunhou o termo intertextualidade. Para a estudiosa, o texto literário, por mobilizar discursos oriundos de lugares variados, se converte em um objeto plural: “O texto literário, atualmente, atravessa a face da ciência, da ideologia e da política como discurso e se oferece para confrontá-los, desdobrá-los, refundi-los. Plural, plurilingüístico às vezes, e freqüentemente polifônico (pela multiplicidade de tipos de enunciados que articula) [...]” (KRISTEVA, 1974, p. 17).

Kristeva assevera a orientação dialógica da palavra literária para os textos precedentes: “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Uma vez que os poemas da fase eufórica do poeta-engenheiro são construídos em um profícuo diálogo com os textos do precursor norte-americano e com os de Nietzsche, abordá-los-emos à luz da intertextualidade. Desse modo, enfatizaremos a importância das obras do passado no labor literário de Campos, importância que Fernando Pessoa – ao afirmar: “Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero<sup>7</sup>” (PESSOA, 1966a, p. 390) – não negligenciou.

---

<sup>6</sup> Caracterizado por uma pluralidade de vozes plenevalentes e equipolentes.

<sup>7</sup> Esta afirmação evidencia o “sentido histórico”, definido por Eliot como aquilo que “[...] compele o homem a escrever não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero, e nela a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea” (ELIOT, 1962, p. 23).

Alguns estudiosos comentaram o diálogo de Fernando Pessoa com Walt Whitman e Nietzsche. No que diz respeito aos influxos provenientes da filosofia, Jacinto do Prado Coelho (1963) observa que, de Nietzsche, Pessoa parece ter herdado o voluntarismo irracionalista (que adota no plano político), o individualismo aristocrático, a ideia da morte dos deuses, a concepção do cristianismo como religião decadente, boa para os fracos, e a aversão a todas as correntes que supõe derivadas do cristianismo. Além disso, ambos levam consigo o niilismo que caracteriza a cultura contemporânea.

Jorge de Sena (1984) entende que os principais vestígios de Nietzsche em Pessoa estão na categoria estética do fingimento e no “Ultimatum” de Álvaro de Campos. A primeira, de acordo com o crítico, está relacionada ao questionamento, feito por Nietzsche, dos valores atribuídos à verdade e à mentira, enquanto o segundo se dirige, especialmente, à rejeição do cristianismo e ao Super-homem.

Tanto Lind (1970) como Eduardo Lourenço (1981b) enfatizam que Pessoa se assemelha a Nietzsche na visão do cristianismo enquanto resultado da decadência do mundo antigo e germe nefasto do subjetivismo interiorista moderno (cujo início remonta a Platão), que se manifesta na Reforma, na Revolução Francesa e no Romantismo. Lind (1970) sublinha, ainda, que Pessoa, tal como Nietzsche, atribui ao cristianismo a responsabilidade pela compaixão para com os pobres, que conduziu ao socialismo, ao anarquismo e às revoluções. Entretanto, o poeta discorda do filósofo no que diz respeito à moral do cristianismo: para Pessoa, ela sobreviveria ao próprio cristianismo, ao passo que, para Nietzsche, o seu declínio estava próximo. Lind tampouco ignora o que o criador dos heterônimos absorve de Nietzsche na diferenciação entre a moral dos senhores e a dos escravos, entre o apolíneo e o dionisíaco e na rejeição da democracia. O estudioso salienta, também, que o neopaganismo resulta da reunião de ideários contraditórios extraídos de Nietzsche, Walter Pater e outros autores, os quais, inclusive Nietzsche, são rejeitados por Pessoa.

Antônio Azevedo (2005), no livro *Pessoa e Nietzsche: subsídios para uma leitura intertextual*, refere que a recepção de Nietzsche em Pessoa está presente sob três formas: a) a recepção mediatizada pelo Futurismo, cujos exemplos mais significativos são a “Ode Triunfal”, a “Ode Marítima” e o “Ultimatum”; b) a recepção direta e, até certo ponto ortodoxa, presente em “Apontamentos para uma estética não-aristotélica” e no “Interregno”; e c) a recepção mais transmutada e menos visível, que é a do drama de ideias, que corporiza a crise cultural finissecular.

Sobre a presença de Whitman em Pessoa, Jacinto do Prado Coelho (1963) afirma que Whitman é o grande inspirador de Álvaro de Campos. Este teria adotado do norte-americano o estilo esfuziante, torrencial, que se alongava em versos de duas, três linhas, anafórico, exclamativo, com reiteração de apóstrofes e enumerações.

Eduardo Lourenço (1981b), no artigo “O Mestre Caeiro na Luz de Campos e Vice-versa”, refere que o efeito do encontro com Whitman sobre Pessoa foi diferente do efeito do seu encontro com outros poetas. A transformação que Pessoa operou inconscientemente e conscientemente sobre o universo poético whitmaniano significou um processo de negação-criação tão intenso que levou à rasura do “[...] texto-mãe que o fascinou e lhe permitiu inventar Caeiro. É esse texto-mãe ocultado ao máximo em Caeiro que reaparece irreprimivelmente em Campos” (LOURENÇO, 1981b, p. 76). Os poemas de Caeiro e os poemas de Campos foram escritos através da dupla mediação de Walt Whitman. Esse processo não se limita a uma simples assimilação da atitude metafísica “não metafísica” de Walt ou do seu processo criador. “Trata-se de um único movimento de fascinação e luta, a sua tentativa de vencê-lo a níveis diferentes. Caeiro representa, por assim dizer, uma vitória tão excessiva que nela se esquece o adversário, enquanto que Campos nos mostra o combate em vias de realização” (LOURENÇO, 1981b, p. 77).

No artigo “Pessoa e Whitman”, Eduardo Lourenço (1983) aborda com mais profundidade o efeito do norte-americano sobre o português. O ensaísta expõe a tese de que toda a arquitetura heteronímica teria resultado do confronto com a poesia de Walt Whitman, confronto que ocorrera provavelmente por volta de 1913 através da leitura de *Leaves of Grass*. O autor afirma que o encontro com a lírica do norte-americano não importou em mera influência no aspecto formal do trabalho de Pessoa, mas em uma perturbação absoluta do seu mecanismo criador e da sua visão. Assim, o resultado mais nítido da leitura de *Leaves of Grass* foi ter “[...] convertido Pessoa – através da mediação maternal e revulsiva de Whitman – no Diferente-bifronte que leva os nomes cindidos e atados do interior, Alberto Caeiro-Álvaro de Campos” (LOURENÇO, 1983, p. 174).

Seguindo o caminho apontado por Eduardo Lourenço, Maria do Carmo Facó Soares (2006) escreve a dissertação *Reverberações whitmanianas no universo de Pessoa*. Através desse trabalho, a autora salienta o quanto foi decisivo o contato com a poesia de Whitman para o aparecimento dos heterônimos Álvaro de Campos e Alberto Caeiro. Pretendendo investigar as relações entre os poetas em termos de influência e intertextualidade, seleciona trechos dos poemas – “Ode Triunfal”, “Ode Marítima”, “Saudação a Walt Whitman” e

“Passagem das horas”, de Álvaro de Campos, e “O guardador de rebanhos”, de Alberto Caeiro – e os compara com alguns excertos de “Song of Myself”.

Irene Ramalho Santos (2007), no livro *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o Modernismo Anglo-Americano*<sup>8</sup>, comenta que, além do verso livre, da sintaxe, das enumerações, das repetições, das justaposições, da sincopação e dos oxímoros, Pessoa imita os ritmos, a prosódia, a retórica, a imagética, os temas, a atitude lírica mista e o modo imaginativo do norte-americano. A pesquisadora nota que, apesar de Whitman ter sido o grande inspirador de Pessoa para a concepção atlantista da poesia como império transcendente, quem assina o tributo ao norte-americano é o heterônimo Álvaro de Campos. Em virtude disso, poder-se-ia pensar que Pessoa se adianta à angústia da influência<sup>9</sup>, o que seria corroborado por uma atitude do ortônimo: ainda que, com frequência, exalte o autor de *Leaves of Grass*, ao mencionar os autores que o influenciaram, não cita Whitman. Santos (2007) chega a sugerir que Pessoa, ao eleger Caeiro mestre, suspende a angústia da influência. Contudo, em seguida, refletindo sobre a hipótese de Lourenço (1983) – a explosão heteronímica teria resultado da leitura de *Leaves of Grass* –, ocorre-lhe que os heterônimos não seriam tanto a invenção pessoana do precursor, logo, uma automistificação para suspender a ansiedade da influência, “[...] mas antes uma brilhante desmistificação da própria noção de influência poética” (SANTOS, 2007, p. 90). Nesse sentido, os heterônimos, além de poderem ser vistos como a transposição da visão democrática de Whitman para a criação literária, indicam que a relação entre dois poetas não necessariamente deve ser entendida como dívida, mas como uma questão de afinidade, absorção e diálogo.

Convém mencionarmos, ainda, o artigo de Richard Zenith (2013), “*Pessoa and Walt Whitman Revisited*”. Nesse texto, o pesquisador demonstra que a parte mais whitmaniana da obra de Pessoa – Caeiro e Campos – foi uma apropriação intencional e, até mesmo, distorção, e que a influência de Whitman no autor de *Mensagem* foi holística, afetando completamente a sua produção literária.

---

<sup>8</sup> Neste livro, Irene Ramalho Santos, pretende: a) reler a poesia de Fernando Pessoa à luz da tradição anglo-americana para ressitua-la no contexto do modernismo ocidental; b) repensar as implicações ideológicas da poesia lírica através do confronto de Pessoa com o modernismo anglo-americano; e c) destacar conceitos pessoanos – como atlantismo, interrupção, desassossego (que foram usados pelo poeta), arrogância e intersexualidade (conceitos que a autora deduz da sua leitura de Pessoa) para demonstrar que oferecem uma boa estratégia para a compreensão das poesias.

<sup>9</sup> Teoria formulada por Harold Bloom (1991) em 1973. No livro *A angústia da influência*, o autor expõe a tese de que a história da poesia é traçada a partir da desleitura, feita pelos poetas fortes, da obra de seus precursores. O interesse de Harold Bloom recai sobre os poetas fortes, os grandes nomes da literatura que se envolvem em um combate com os poetas que os antecederam. Esse combate verifica-se pelo sentimento de débito, pelo lamento de não ter “criado a si mesmo”, pela angústia da influência.



Dos trabalhos acima referidos, apenas o livro de Antônio Azevedo (2005), o artigo de Eduardo Lourenço (1983), a dissertação de Maria do Carmo Facó Soares (2006) e o livro de Irene Ramalho dos Santos (2007) abordam de forma sistematizada o diálogo entre os autores. Entretanto, nenhum deles investiga a ação conjunta dos influxos do filósofo e do poeta norte-americano sobre Álvaro de Campos. Por isso, o presente trabalho, ao assumir uma tarefa nunca antes empreendida e enveredar, através de análises acuradas, pelo caminho em que os textos se cruzam, contribuirá de forma significativa para a compreensão da poesia desse heterônimo.

Com vistas ao entendimento da produção poética do engenheiro, e considerando que, segundo Steiner (2003b), a capacidade de criar equipara o homem a Deus, formulamos as seguintes hipóteses:

- a) a poesia do Campos eufórico elabora a analogia entre o poeta e o Criador. Essa elaboração começa com o ímpeto sensacionista e evolui para a identificação com Deus. Através dos influxos whitmanianos e nietzschianos, o heterônimo elabora essa analogia, entretanto, ele consegue fazê-lo somente quando está liberto da consciência de si, dos seus sofrimentos;
- b) a referida analogia é uma expressão da vontade de potência dirigida à criação artística;
- c) o desejo de experimentar todas as sensações e a embriaguez são, para o Campos fortemente influenciado por Nietzsche e Whitman, meios de alcançar a dissolução da consciência e o esquecimento, logo, de evitar o estado reflexivo;
- d) a interrupção do transbordamento sensacionista pelos momentos de melancolia corresponde ao retorno da lucidez, e, quando tal ocorre, a infância é o refúgio possível;
- e) apesar da lucidez, do cansaço, da frustração e do sofrimento, persiste, no Campos disfórico, a vontade de potência.

Assim, os objetivos deste trabalho são:

- a) analisar textos de Álvaro de Campos, explorando a sua relação intertextual com a poesia de Walt Whitman;
- b) investigar o impacto da filosofia de Nietzsche sobre o referido heterônimo e avaliar em que medida tal impacto, somado aos influxos whitmanianos, contribui para a feição singular do poeta-engenheiro;

- c) verificar a função do ímpeto sensacionista na segunda fase do poeta, o porquê da sua ausência na terceira fase e em que medida ele se relaciona com o que Pessoa absorveu da poesia de Whitman e da filosofia de Nietzsche;
- d) demonstrar a presença das características herdadas do Decadentismo nos poemas da segunda fase – bem como a posterior intensificação das mesmas –, explicando tais ocorrências;
- e) contribuir para a compreensão da obra de Álvaro de Campos.

Para tanto, no segundo capítulo, partiremos da anterioridade da poesia e das suas relações com a filosofia. Em seguida, procederemos à apresentação dos aspectos mais relevantes (tendo em vista os objetivos deste trabalho) da obra dos autores estudados. No terceiro capítulo, analisaremos os poemas “Ode Triunfal” e “Ode Marítima”, salientando, respectivamente, o papel da relação do sujeito poético com a realidade urbana/industrial e com o passado no anseio de ultrapassar limites. No quarto capítulo, examinaremos “Saudação a Walt Whitman”, “Ultimatum”, “Passagem das Horas”, “A melhor maneira de viajar é sentir”, “Uma vontade física de comer o universo” e “Minha imaginação é um Arco de Triunfo”, explorando, principalmente, a analogia entre o poeta e Deus. Por fim, no quinto capítulo, estudaremos os poemas “Passagem das Horas” (1923), “Encostei-me para trás na cadeira de convés e fechei os olhos”, “Tabacaria”, “Esta velha angústia”, “Adiamento” e “Apontamento”.

## 2 DA POESIA À FILOSOFIA: WHITMAN, PESSOA E NIETZSCHE, TRÊS AUTORES QUE FERTILIZARAM A POSTERIDADE

### 2.1 A ANTERIORIDADE DA POESIA E SUAS ARTICULAÇÕES COM A FILOSOFIA

*Sem o verso não se era nada; com o verso, quase um deus.*  
Nietzsche

No prefácio de *Estética e Filosofia*, Mikel Dufrenne (1972) atesta a anterioridade, na mente do homem, da criação de imagens e mitos em relação à construção de conceitos e máquinas. A experiência estética dá conta da capacidade do ser humano para atuar na ciência. Esta, enquanto teoria, é derivada do pensamento, que é juízo. Se a imaginação age com total liberdade e fora do controle do intelecto, este pensamento é delirante, porém basta que a imagem se torne carregada de sentido ou, pela ação do gênio, se converta em ideia estética para que o delírio diminua e se transforme em promessa de razão. Assim, “[...] indubitavelmente a poesia não é ciência, mas a prepara, não só ao provocar o pensamento positivo por meio de obstáculos epistemológicos, mas ao exercer o intelecto em objetos ainda imaginários” (DUFRENNE, 1972, p. 27).

A reivindicação da anterioridade da poesia não é recente. Em 1809, Shelley (2008), na sua “Defesa da Poesia”, afirma que a poesia é inata à origem do homem e que, se não fosse a criação poética (e os estímulos por ela provocados), a mente humana jamais teria sido despertada para a reflexão nas ciências, área que a sua época buscava então exaltar acima de tudo. Dependendo das circunstâncias de tempo e de lugar em que surgiam, os poetas, nas primeiras épocas do mundo, eram chamados de legisladores ou profetas. Um poeta, de acordo com Shelley, não apenas sabe como as coisas devem ser organizadas no presente, como, também, “[...] observa o futuro no presente e seus pensamentos são as sementes das flores e dos frutos do porvir.” (SHELLEY, 2008, p. 82). Pelo seu ofício, o poeta participa da natureza divina<sup>10</sup>.

Muito antes de Shelley, Giambatista Vico<sup>11</sup> (2008) explicara que, desprovidos de raciocínio, mas dotados de sentidos vigorosos e carregados de fantasia, os primeiros seres

---

<sup>10</sup> Shelley ergue a voz para defender o valor da poesia em um momento em que os poetas já não eram considerados profetas, mas ocupavam a margem, uma vez que, como explica Eagleton (2006), o resultado do seu ofício era visto como uma mercadoria entre tantas.

<sup>11</sup> A obra *Ciência Nova*, na qual o autor disserta longamente sobre a questão da anterioridade da poesia, data de 1725.

humanos criaram os objetos consoante à ideia que deles tinham. Em outras palavras, apesar de não dominarem as causas dos fenômenos, aqueles indivíduos, através de uma rica imaginação<sup>12</sup>, criaram e nomearam as coisas. Logo, foi a metafísica sentida e imaginada dos primeiros seres humanos, e não uma metafísica abstrata, que deu origem à sabedoria poética: “Comprova-se que por defeito do raciocínio humano nasceu a poesia tão sublime que, para as filosofias surgidas depois, para as artes tanto poéticas como críticas, ou melhor, por causa dessas mesmas, não apareceu outra maior nem mesmo igual” (VICO, 2008, p. 61).

Desse modo, por necessidade da mente humana, as lendas e os universais fantásticos antecederam os universais filosóficos. E foi através da fabulação poética que os primeiros seres humanos, ao nomearem os objetos, abriram o caminho para a descoberta do que existia. Assim, antes do aparecimento, na Grécia, dos filósofos, todo o necessário para a vida já havia sido descoberto: “Os primeiros povos que foram as crianças do gênero humano criaram primeiro o mundo das artes, depois os filósofos que vieram muito depois, portanto, os velhos das nações, criaram o mundo das ciências. Assim ficou a humanidade realmente completa” (VICO, 2008, p. 83).

Vico enfatiza, ainda, que, antes de Heródoto, toda a história do povo grego já havia sido contada por seus poetas. Além disso, para ele, Homero faz jus a três elogios: o de ter sido o organizador da política da civilização grega, o de ter sido o pai de todos os outros poetas e o de ter sido a fonte de todas as filosofias gregas, uma vez que sua sabedoria poética e suas lendas foram meios de reflexão para os filósofos.

Ao passo que, na Idade Média, a poesia estava subordinada à religião, para os românticos, como Shelley, ela rivaliza com a religião, é a verdadeira religião. Como nota Octavio Paz (2013), a poesia é anterior a todas as escrituras sagradas, as quais só existem porque a imaginação poética as torna possíveis.

Em *Sobre verdade e mentira*, Nietzsche afirma que toda a linguagem é originalmente uma metáfora, nascida de uma intuição, que a cristalização dos conceitos apagou:

Somente pelo esquecimento desse mundo metafórico primitivo, apenas pelo enrijecimento e petrificação de uma massa imagética que, qual um líquido fervente, desaguava originalmente em torrentes a partir da capacidade primitiva da fantasia humana, tão somente pela crença imbatível de que este sol, esta janela, esta mesa são uma verdade em si, em suma por que o homem se esquece enquanto sujeito e, com efeito, enquanto sujeito artisticamente criador, ele vive com certa tranquilidade (NIETZSCHE, 2008c, p. 40-41).

---

<sup>12</sup> Segundo Vico (2008), pela imaginação, os primeiros autores da humanidade, após ouvirem trovões, criaram Júpiter (o céu troante seria Júpiter).

Desse modo, no princípio, a relação do homem com o mundo era uma relação estética e criadora, que, entretanto, foi alterada pela transformação das metáforas em verdade, levada a cabo pelo homem racional.

O que é, pois, a verdade? Um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível, moedas que perderam seu troquel e agora são levadas em conta apenas como metal, e não mais como moedas (NIETZSCHE, 2008c, p. 36).

A ciência, como defende Nietzsche (2008c, p. 45), constrói seus conceitos trabalhando ininterruptamente sobre esse desgaste das metáforas, sobre o “cemitério das intuições”. Todavia, o mundo conceitual regular não subjuga o impulso para a formação de metáforas, que é fundamental no homem.

No aforismo intitulado “Da origem da poesia”, Nietzsche (2012a) afirma que a poesia surgiu atrelada à utilidade. Depois que perceberam que a memória gravava com maior facilidade um verso que uma fala normal, as pessoas acreditaram que, mediante o ritmo, um pedido humano tocava profundamente os deuses. Outra noção importante, segundo Nietzsche, contribuiu para o nascimento da poesia: entre os pitagóricos, ela desponta como doutrina filosófica e artifício pedagógico. Entretanto, muito antes da existência de qualquer filósofo, à música já era atribuído o poder de purificar a alma, de acalmar a ira, de homens e deuses. Assim, o autor de *A gaia ciência* questiona:

Havia, para a antiga e supersticiosa humanidade, algo mais útil que o ritmo? Com ele se podia tudo: favorecer magicamente um trabalho; forçar um deus a aparecer, ficar próximo, escutar, ajeitar o futuro conforme sua própria vontade, desafogar a alma de algum excesso (do medo, da mania, da compaixão, da sede de vingança), e não só a própria alma, mas a do pior demônio – sem o verso não se era nada; com o verso, quase um deus. Um sentimento assim fundamental não pode ser inteiramente erradicado – e ainda hoje, após milênios de combate a tal superstição, até o mais sábio entre nós é ocasionalmente turvado pelo ritmo, quanto mais não seja por *sentir como verdadeiro* um pensamento que tenha uma forma métrica e surja com um divino sobressalto (NIETZSCHE, 2012a, p. 106).

O “pensamento verdadeiro”, a que se refere o filósofo, é o seu. Conclusão óbvia, já que prossegue dizendo que, a fim de dar credibilidade e força aos seus pensamentos, até os filósofos mais sérios recorrem a citações de poetas, e finaliza citando Homero. Desse modo, notamos que, para Nietzsche, os seus aforismos possuíam uma força, em larga medida, proveniente da poesia.

Ao discorrer sobre estética, Pessoa (1986) afirma que o homem, no qual ainda não se haviam diferenciado imaginação e razão, pensava através de símbolos, imagens e metáforas. Da emoção nasce a imaginação e desta, a razão. Assim, antes de ser racional, o homem foi sempre imaginativo.

De imediato, as palavras do criador dos heterônimos nos remetem à reivindicação da precedência da fabulação poética feita por Shelley, que, aliás, estava entre as leituras marcantes na segunda adolescência do poeta português. Pessoa pode ter absorvido dos românticos a ideia da anterioridade da poesia se comparada à ciência, à religião e à filosofia.

A propósito da última, Pessoa (1986) revela que sempre foi um poeta animado pela filosofia e não um filósofo com faculdades poéticas. Nele sempre houve o domínio do sentido interior sobre os cinco sentidos, o que o levava não apenas a ver as coisas de modo diferente dos demais indivíduos como a extrair de cada realidade um significado profundo.

Dotado de um espírito questionador, que recusava uma resposta definitiva, o poeta debruçou-se sobre as mais diversas questões concernentes ao humano – a morte, a passagem do tempo, Deus, a busca da verdade, o mistério. De maneira que, na sua obra – e isto, principalmente, por ser ele um competente leitor de filosofia –, pode-se descobrir uma filosofia modulada pelo poético.

A presença de questões filosóficas na poesia de Fernando Pessoa nos impõe a necessidade de refletir sobre as diferenças e, até mesmo, sobre os pontos de contato entre filosofia e poesia, o que nos conduz ao trabalho de Deleuze e Guattari (2010). Partindo do princípio que a tarefa da filosofia é criar conceitos, os autores colocam a questão de se saber a finalidade desta atividade criadora e a sua diferença em relação à ciência e à arte. Os conceitos – que servem para refletir e comunicar – são elaborados em função dos problemas que se consideram mal examinados. A construção de conceitos é realizada através de personagens conceituais, assim descritos:

Os personagens conceituais operam os movimentos que descrevem o plano de imanência do autor, e intervêm na própria criação de seus conceitos. [...] O personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos da sua filosofia. Os personagens conceituais são os “heterônimos” do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo dos seus personagens (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 78).

Resulta-nos impossível não vincular tais colocações a Fernando Pessoa – e, no transcurso de suas reflexões, os autores mencionam o poeta português – e aquele que é, certamente, o principal personagem conceitual de Nietzsche: Zarathustra. Os personagens

conceituais são os sujeitos da filosofia, os heterônimos do filósofo, porque é através deles que todo conceito é pensado, percebido e sentido. Desse modo, para Deleuze e Guattari, os conceitos da filosofia estarão sempre unidos às percepções e afetos da arte. Ambas, de modos diferentes, enfrentam a desordem do mundo, o caos, todavia, a arte povoa este caos com sentimentos e percepções, enquanto a filosofia preenche-o com conceitos. Isto não significa que o fazer artístico implique menos pensamento que o filosófico: a arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por “perceptos e afetos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 81).

Essa diferença, como notam os autores, não impede que as áreas do conhecimento passem uma pela outra, como ocorre quando Don Juan se torna personagem conceitual com Kierkegaard, e Zaratustra, em Nietzsche, já é figura de música ou teatro. Assim, um conceito tanto pode ser de afeto, como um afeto pode ser de conceito. Um filósofo pode delinear uma nova imagem do pensamento, estabelecer um novo plano de imanência, mas povoá-lo com novas entidades – poéticas, romanescas, musicais –, em vez de criar novos conceitos que o ocupem. Os autores que povoam o seu texto com outra matéria são gênios e detentores de força.

Eles não fazem uma síntese de arte e de filosofia. Eles bifurcam e não param de bifurcar. São gênios híbridos, que não apagam a diferença de natureza, nem a ultrapassam, mas, ao contrário, empenham todos os recursos do seu “atletismo” para instalar-se na própria diferença, acrobatas esquartejados num malabarismo perpétuo (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 82).

Gênios híbridos, Pessoa e Nietzsche enfrentam o caos. No primeiro, este enfrentamento ocorre por meio da busca de sensações que possam iluminar a desordem do mundo; no segundo, através de conceitos equivalentes a novas possibilidades de vida. Nos dois casos, seja pela poesia habitada por conceitos, seja pela filosofia construída com metáforas, são oferecidas alternativas à decadência.

## 2.2 WALT WHITMAN E O IMPACTO DE *LEAVES OF GRASS*

Com a independência, os Estados Unidos vislumbraram a possibilidade de libertação do passado inglês. O desejo de libertação política e econômica se fez notar na esfera cultural. Entretanto, apesar de intelectuais como Benjamin Franklin terem defendido a independência cultural das tradições inglesas, o período que vai da revolução até as duas primeiras décadas do século XIX é o tempo fraco da literatura nacional, pois nela imperava a imitação dos modelos ingleses e europeus. Além disso, a poesia, sob a forma de literatura escrita, era algo

distante da maioria das pessoas. Ao que se somava, como refere Lopes (2011), a descrença na capacidade dos americanos para escrever bons livros, a existência de questões de ordem prática relacionadas com a construção da nação e condições pouco favoráveis ao desenvolvimento de um sistema literário: os livros eram caríssimos e importados, e a preferência era dada aos autores ingleses, ao passo que os locais estavam destinados ao fracasso. Os jornais, que proliferavam velozmente, eram, ao lado da Bíblia, a principal forma de acesso à palavra escrita.

O sistema literário pouco desenvolvido e o efeito tardio do Romantismo retardaram o surgimento de uma literatura independente. Até 1820, os EUA não tinham produzido uma literatura de qualidade que carregasse a voz e a experiência americana. A situação começou a se modificar nas primeiras décadas do século XIX com a influência do Romantismo, especialmente de Rousseau. Além disso, tiveram significativo efeito sobre as mentes norte-americanas a crítica ao racionalismo e a sua visão mecanicista do mundo, a crítica à industrialização sem limites, à miséria e à exclusão provocadas pelo capitalismo, a defesa da cidadania, da liberdade de expressão, o amor à natureza e o incentivo à experimentação poética.

O material novo ofertado pelo Romantismo foi assimilado e transformado pelos norte-americanos, que atribuíram relevo ao indivíduo, à sua capacidade de realizar obras e ao olhar para a realidade imediata. Este último ponto foi, aliás, discutido por Emerson (1994), um dos intelectuais da época, no artigo “Autoconfiança”. No texto, Emerson afirma que as casas dos norte-americanos, a religião, a educação, a arte e o gosto seguem modelos estrangeiros. Combatendo a imitação, o intelectual prega a necessidade do artista de observar a grandeza existente ao seu redor e de criar considerando as especificidades do seu país.

Por volta de 1850, a literatura norte-americana já contava com um grupo de grandes escritores (Herman Melville, Ralph Waldo Emerson, Edgar Allan Poe, Emily Dickinson, Henry David Thoreau, James Fenimore Cooper, entre outros), ao qual se somaria Walt Whitman, em 1855, com a publicação de *Leaves of Grass*. Apesar do talento de Whitman, seu livro não foi bem recebido. Alguns fatores contribuíram para que a recepção da obra fosse negativa. Em primeiro lugar, o conteúdo: alusões ao homoerotismo, culto ao corpo, linguagem considerada grosseira, temas indigestos – sexo, autoerotismo, homossexualismo (o termo ainda não existia na época de Whitman), religião, suicídio, racismo, corrupção – e a mescla de diversos tipos de discurso (filosófico, jornalístico, místico, mundano). Em segundo lugar, a forma: os versos livres, que suscitavam dúvida se se tratava de poesia ou prosa. Além disso, nem a capa nem a página de apresentação continham o nome do autor. Este só era



identificado na metade de “Song of Myself”, poema que abria o livro. O autor, jornalista e carpinteiro, que havia frequentado a escola apenas durante seis anos, mas que era autodidata, não pertencia aos círculos literários da época.

Walt Whitman tinha grandes expectativas quanto à recepção de *Leaves of Grass*, tanto que, no prólogo, escreve: “A confirmação de um poeta é seu país absorvê-lo tão afetuosamente quanto ele o absorveu” (WHITMAN, 2011, p. 23). A primeira edição esgotou-se rapidamente. O que não significa que tenha sido um sucesso de vendas. Ocorre que grande parte dela foi distribuída entre escritores, jornalistas e personalidades. A maioria dos leitores não compreendeu a mensagem do bardo, e Whitman, por causa da sua obra, sofreu violentas críticas, um processo por obscenidade e foi marginalizado por seus contemporâneos.

Em Emerson, todavia, os poemas de Whitman causaram um impacto positivo, levando-o a escrever uma carta ao autor para noticiar-lhe o seu encantamento. Esta carta, que provocou tanta euforia em Whitman a ponto de ele ter passado a carregá-la consigo onde quer que fosse, era uma espécie de atestado da sua competência<sup>13</sup> literária. Emerson também enviou uma cópia da carta a Thomas Carlyle, contribuindo, assim, para a penetração de *Leaves of Grass* na Inglaterra.

Apesar da animadora acolhida do grande intelectual da época, Whitman tinha motivos para não estar satisfeito e para temer pelo futuro do seu livro. O medo de que a sua poesia caísse no esquecimento ou fosse ignorada foi, certamente, o que o levou a escrever anonimamente resenhas sobre a obra. O desacerto entre o esperado e o alcançado ficou nítido na reformulação a que Whitman submeteu a frase que figurava no prefácio da primeira edição. Na segunda edição, em 1856, ele a inseriu em um poema: “O teste de um poeta será severamente adiado até que seu país o absorva tão afeiçoadamente quanto ele o absorveu”.

De 1855 até 1892, foram nove edições da obra da vida de Walt Whitman. O livro foi passando por um processo de expansão e revisão: dos doze poemas da edição de 1855, salta para mais de quatrocentos em 1892. Nos poemas, percebe-se o empenho em abarcar todos os temas, todos os aspectos da realidade. E assim deveria ser, pois “[...] o espírito do poeta corresponde ao do seu país... ele encarna sua geografia e a vida natural e rios e lagos [...]” (WHITMAN, 2011, p. 13). Desse modo, se cabe ao poeta expressar toda a grandeza e a complexidade da nação, a poesia de Whitman não ficaria imune às turbulências que marcaram a história dos Estados Unidos a partir da década de 1840. Uma delas foi a guerra contra o México (1846). Walt Whitman foi favorável à guerra, pois era partidário da ideologia do

---

<sup>13</sup> Whitman incluiu, sem a autorização de Emerson, a referida carta na segunda edição de *Leaves of Grass*.

Destino Manifesto, que sustentava que os Estados Unidos e sua democracia estavam destinados por Deus a se espalhar por outras partes da América e do mundo. Por conta dessa crença, Whitman assistiu com deslumbramento a expansão territorial<sup>14</sup> do seu país.

Segundo David S. Reynolds (1997), ao longo dos anos de 1850, ficou evidente a incapacidade dos governantes diante da grande questão da época: a escravidão<sup>15</sup>. Na década de 40, Whitman ainda não defendia a abolição total e irrestrita da escravatura. Para ele, a questão da integridade do país (a unidade nacional) se sobrepunha à dos escravos. Na década de 1850, o país estava completamente dividido entre estados onde a escravidão era legal e estados onde ela era ilegal. Em 1850, a fim de agradar aos sulistas, o congresso aprovou a Lei do Escravo Fugitivo: escravos que fossem capturados não teriam direito a julgamento, e quem os ajudasse teria de pagar multa de mil dólares ou seis meses de cadeia. A esta altura, Whitman já sabia que a escravidão, além de ser religiosamente imoral, feria a Declaração da Independência, que afirmava que todos os homens são dotados do direito à liberdade e à busca da felicidade.

Além da escravidão, outros males acometiam os EUA e, especialmente, Nova York; entre eles, a miséria, a corrupção política, a superpopulação, a guerra de gangues pelo domínio das ruas e os conflitos sociais. A par dos conflitos e da crise, houve, também, nos estados do norte, um grande crescimento industrial. Whitman se entusiasmava com o desenvolvimento, bem como com o barulho do tráfego e com a diversidade de culturas, entusiasmo a que dá expressão em *Leaves of Grass*.

Outra questão complexa atrairia a atenção do poeta e do homem Walt Whitman: a Guerra de Secessão, ocorrida entre 1861 e 1865. De acordo com Thomas (1997), no artigo “Fratricide and Brotherly love: Whitman and the Civil War”, em 1862, Whitman resolveu procurar seu irmão George, que lutava na guerra. Depois de uma viagem cansativa, de navio e de barco, o poeta conseguiu chegar ao *front* em que estava o irmão. Logo na entrada do acampamento, viu uma enorme pilha de membros humanos amputados. Felizmente, o irmão tinha um ferimento leve e seguiria lutando. A visita ao irmão serviu para que tivesse contato com a dura realidade da guerra e se horrorizasse com o contraste existente entre a massa de políticos bem vestidos e a miséria dos soldados. Impressionado, Whitman se ofereceu como voluntário para atuar nos hospitais. Villar Raso (2006) nota que, em Whitman, há coerência

<sup>14</sup> De acordo com Lopes (2011), na primeira metade do século XIX, os EUA aumentaram consideravelmente o seu território. Em 1803, adquiriram da França territórios que vão desde Louisiana, no sul, a Montana, no noroeste. A Flórida foi cedida pela Espanha em 1819. O Texas foi libertado do México e anexado à União em 1845. Além disso, em 1846, o Oregon foi adquirido por meio de tratados com a Inglaterra.

<sup>15</sup> A escravidão era um ponto nevrálgico, porque desde a época da colonização a mão de obra escrava se convertera em um dos principais sustentáculos da economia norte-americana.

entre o labor poético e a ação, pois o poeta realmente vivenciou as questões que abordou em sua poesia. Ele defendia a igualdade e a liberdade, e, de fato, mergulhava na multidão.

As figuras que desfilam nos poemas de *Leaves of Grass* foram retiradas diretamente da sociedade da época. Atento aos problemas econômicos, políticos e sociais, o poeta fez da poesia um espaço de drenagem dos mesmos e de sugestão de possíveis soluções, o que está em consonância com a crença de Whitman (2011) em que o espírito do bardo corresponderia ao do seu país. Nesse sentido, os poemas apresentam toda a riqueza dos temas nacionais, o homem simples, o trabalho, a expansão geográfica, os conflitos, o desejo de progresso e a confiança no futuro. O biógrafo Paul Zweig (1988) não foi indiferente ao sentimento de dever do poeta com a nação ao afirmar que Whitman, escrevendo uma poesia experimental que incorporava o espírito americano, havia inventado um novo caminho.

Para a composição da senda poética whitmaniana foi de grande valia o legado do Transcendentalismo, movimento filosófico e literário ocorrido nos EUA entre 1836 e 1860 e que teve como fundadores e principais divulgadores Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau. Os transcendentalistas desenvolveram sua própria crença a respeito da divindade, da humanidade e do mundo natural. Para eles, a lei moral era a lei transcendental, e através dela o homem descobria a natureza de Deus, um espírito vivo. As bases do Transcendentalismo foram assentadas por Emerson – nos ensaios “Nature” (1836), “Self-Reliance”, “The Poet” e “The Over-Soul” – e Thoreau – em seu livro *Walden* (1854). Filosofia liberal, o Transcendentalismo conferiu relevo à percepção individual e ao instinto humano em detrimento do dogma e das convenções sociais.

Emerson, que era ministro religioso, em seus sermões, encorajava os fiéis a buscarem a verdade por si mesmos nas Escrituras. Além disso, acusou a igreja de enfatizar o dogma enquanto sufocava o espírito. O seu desconforto dentro da instituição religiosa conduziu-o ao abandono do sacerdócio em 1832. Quatro anos depois, com as reuniões do Clube Transcendental, dava início ao Transcendentalismo, que, a princípio, ficou conhecido principalmente como um movimento religioso. Entretanto, a partir da publicação de “Nature”, o movimento rumou para uma gama mais ampla de assuntos-alvo, incluindo filosofia, teologia, política e literatura.

No ensaio “Nature”, Emerson (2011) afirma que a religião degrada a natureza ao sugerir a dependência desta em relação ao espírito. Ela expõe os deveres do homem para com Deus e afirma que as coisas concretas são temporais, passageiras, enquanto as coisas que não são vistas são eternas. Assim, afirma a superioridade da alma em relação ao corpo. Na visão do Transcendentalismo, em contrapartida, existe unidade entre Deus e o mundo. Desse modo,

se Deus é sagrado, a natureza também é sagrada. Esse entendimento levou o filósofo às seguintes afirmações:

Eu não tenho nenhuma hostilidade para com a natureza, mas o amor de uma criança para com ela. Eu me amplio e vivo no dia quente como o milho e os melões. [...] Eu apenas gostaria de indicar a verdadeira posição da natureza em relação ao homem, de que toda a educação cuida; como o solo ao qual se atém, é o objetivo da vida humana, isto é, da ligação do homem com a natureza (EMERSON, 2011, p. 71).

Para o Transcendentalismo, natureza e homem estão unidos e ambos participam da sacralidade de Deus. Influenciado por Emerson, Whitman concebia as palavras como símbolos das coisas da natureza (incluindo a natureza humana) e a função das mesmas era expressar esta unidade. Rodrigo Garcia Lopes nota que, como discípulo do Transcendentalismo, Whitman concebia a individualidade de cada ser humano como fragmento completo do “eu” universal:

A personalidade humana como um fragmento da personalidade de Deus ou do Universo. Ao celebrar seu “eu”, o poeta colocava-se em pé de igualdade com o leitor. O “eu” que circula nas *Folhas de Relva* funcionava como uma espécie de médium ou xamã por onde todas as vozes da tribo podiam ser ouvidas [...] (LOPES, 2011, p. 217).

Os versos introdutórios de “Song of myself” exemplificam as colocações de Garcia Lopes: “I celebrate myself; / And what I assume you shall assume; / For every atom belonging to me, as good belongs to you<sup>16</sup>.” (WHITMAN, 2002, p. 62). O objeto da celebração não é somente Walt Whitman. Em primeiro lugar, porque o eu celebrado ultrapassa tempos e espaços. Em segundo lugar, porque o poeta, de acordo com Whitman (2011), tem a capacidade de absorver identidades humanas e naturais, configurando-se através de um exercício contínuo de alteridade. Por ser a reunião de vários outros, o eu lírico declara: “Do I contradict myself? / Very well, then, I contradict myself; / (I am large — I contain multitudes.)<sup>17</sup>” (WHITMAN, 2002, p. 168).

O entendimento do poeta como indivíduo formado a partir das contradições é, seguramente, produto das leituras de Emerson. Este, no ensaio “Autoconfiança”, afirma que a nossa coerência nos afugenta da confiança em nós mesmos. Olhamos com reverência as nossas ações e palavras passadas porque é a partir delas que o outro nos avalia. Desse modo,

<sup>16</sup> “Celebro-me e canto-me, / E aquilo que assumo tu terás de assumir, / Pois cada átomo que me pertence, por assim dizer, pertence-te” (WHITMAN, 2002, p. 63).

<sup>17</sup> “Contradigo-me? / Muito bem, então contradigo-me / (Sou imenso, contendo multidões).” (WHITMAN, 2002, p. 169).

porque não desejamos decepcionar os outros, seguimos fiéis ao anteriormente dito. Uma coerência tola é indício de mesquinhez. Uma grande alma não tem um compromisso eterno e a qualquer preço com a coerência. O indivíduo deve expressar o que pensa agora e com palavras duras, e deve proceder do mesmo modo amanhã, ainda que se contradiga e que seja mal compreendido: “Ser grande é ser mal compreendido” (EMERSON, 1994, p. 45).

O homem, assegurava Emerson (1994), deveria agir segundo as suas convicções e menosprezar as aparências, caminhando em sentido contrário às imposições da sociedade, a qual impele os seus membros a renunciarem à liberdade e à cultura que trazem consigo a fim de sobreviver no sistema. Dessa forma, a sociedade rejeita a autoconfiança.

Ainda no mesmo ensaio, o autor repudia as caridades que os homens fazem para serem bem vistos ou para expiar um dano, uma falta. Segundo ele, nós não temos que expiar nada; precisamos viver. O homem deve agir segundo o seu dever (aquilo que pensa ser o seu dever) e não segundo a crença dos outros. Isto pode servir para separar a grandiosidade da mesquinhez: é fácil viver em conformidade com a opinião do mundo. Entretanto, o grande homem, o indivíduo diferenciado, sustenta firme, em meio à multidão, o seu ponto de vista.

Em vez de prender-se às instituições religiosas e à autoridade daqueles que afirmam conhecer Deus, na visão do Transcendentalismo, o homem deve focalizar o seu interior. Para Emerson (1994), a confiança na propriedade e no governo demonstra a falta de autoconfiança. Porque olham para fora de si e procuram o bem fora de si é que, por tanto tempo, os homens estimaram as instituições religiosas e civis como guardiãs da Propriedade. O homem que se dá conta de que precisa procurar o bem dentro de si e age a partir dos seus pensamentos, o autoconfiante, é capaz de executar grandes ações. Emerson acreditava ainda que o homem deveria viver no presente, e não com os olhos postos no passado, lamentando o que foi, indiferente às possibilidades de riqueza que o cercam ou tentando prever o futuro. O homem só seria feliz ou forte quando conseguisse instalar-se no presente.

Walt Whitman, que, segundo Jerome Loving [200-?], chegou a chamar Emerson de mestre, revelou em sua vida prática e em seu fazer poético a independência de espírito que o autor de *Nature* defendia. O excerto do prefácio de *Leaves of Grass* sugere dois relevantes aspectos nos quais Whitman foi influenciado por Emerson:

Mas falar de literatura com a perfeita integridade e espontaneidade encontradas nos movimentos dos animais e com o irrepreensível sentimento das árvores na floresta e da relva à beira da estrada é o triunfo infalível da arte. Se você já viu quem conseguiu isso, viu um dos mestres dos artistas de todas as nações e de todos os tempos (WHITMAN, 2011, p. 23).

Na relação harmoniosa com a natureza e na autoconfiança de Whitman – uma vez que ele era o escritor que conseguia produzir literatura com aquela espontaneidade – é possível detectar a influência de Emerson. Além disso, assim como o filósofo, Whitman (2011) acreditava que os indivíduos deveriam instalar-se no presente: competiria ao poeta estar atento à realidade que o circunda no momento da escrita e não voltado para o passado.

Em 1860, Whitman recebeu uma proposta de dois editores de Boston interessados em publicar uma terceira edição de sua obra. O poeta viajou a Boston, onde, na ocasião, teve um encontro mais demorado com Emerson. Este teria aconselhado Whitman a retirar do livro os poemas que integravam a seção “Children of Adam”, argumentando que a inclusão de tais textos comprometeria a venda da edição. Seguro diante de suas escolhas, Whitman rejeitou a sugestão do mestre.

Ainda que a terceira edição de *Leaves of Grass*, de 1860, tenha obtido maior êxito que as anteriores, somente a partir dos anos de 1880 Whitman teria maior reconhecimento em seu país, e isso em virtude do seu sucesso na Inglaterra. Antes disso, o poeta viveu, a maior parte do tempo, em dificuldades financeiras. Por volta de 1874, por exemplo, quando já havia sofrido um ataque de paralisia, sobrevivia graças às publicações em jornais e revistas e às pequenas doações de amigos. Whitman morreu em 6 de março de 1892. Curiosamente, durante a autópsia, os médicos descobriram que aquele que durante toda a vida e, inclusive, nos poemas, se gabara de ter uma grande saúde, além de pneumonia, tinha várias outras enfermidades, algumas provavelmente contraídas durante a guerra. O poeta morre, mas o seu legado, as ditas folhas, permanece. Garcia Lopes explicita a importância de *Leaves of Grass*:

Publicado dois anos antes de *As Flores do Mal*, de Baudelaire, trinta anos antes das *Illuminations*, de Arthur Rimbaud, e trinta e dois anos antes de *Um Lance de Dados*, de Stéphane Mallarmé, *Folhas de Relva* é a declaração de independência da poesia americana. Como essas outras obras inaugurais, o livro alterou os rumos da poesia moderna como uma onda gigantesca cujos impactos podem ser sentidos até hoje (LOPES, 2011, p. 216).

A respeito da influência de Whitman sobre a posteridade, Octavio Paz questiona: se Whitman exaltava o progresso, a democracia e o futuro, de maneira que, aparentemente, a sua poesia se inscreve em uma tradição contrária à da poesia moderna, como explicar o fascínio que exerceu sobre os poetas modernos? A resposta, do próprio Octavio Paz, é que Whitman foi um poeta do espaço, não do espaço estático, mas em movimento. “Espaços nômades, iminência de futuro, utopia e americanismo. Também e sobretudo a linguagem, a realidade

física das palavras, os ritmos. Sua linguagem é um corpo, uma todo-poderosa presença plural” (PAZ, 2013, p. 120), que pode ser vista, sentida, cheirada e ouvida.

O futuro desaparece: resta o presente, presença do corpo. A influência de Whitman foi imensa, exercida em todas as direções e sobre temperamentos opostos: Claudel em um território e no outro García Lorca. Sua sombra cobre o continente europeu, da Lisboa de Pessoa à Moscou dos futuristas russos. Whitman é o avô da vanguarda latino-americana (PAZ, 2013, p. 121).

Apesar de estar situado no período literário do Romantismo<sup>18</sup>, Whitman alargou os postulados desta escola e, pelas inovações que apresentava, antecipou o Modernismo. Whitman tinha consciência da contribuição que, com o trabalho de uma vida, dava à poesia mundial, mas reconhecia que, se não tivesse lido as gerações anteriores<sup>19</sup>, não poderia ter escrito *Leaves of Grass*: “[...] se eu não tivesse contemplado estes poemas com a cabeça aberta, apreciando toda a sua grandiosidade colossal e a sua beleza de forma e de espírito, não teria podido escrever *Folhas de Relva*” (WHITMAN *apud* PÉREZ, 1966, p. 106, tradução nossa). Mobilizando a sua potencialidade lírica, a herança dos antecessores e o material ofertado pela época, Whitman compôs as suas folhas, poemas nos quais descobriria a si mesmo, ao outro e à nação. As suas descobertas e revelações, pela lógica inerente à trajetória da literatura, seriam reveladas e recriadas pelos sucessores, os quais, por meio do diálogo, perpetuariam o seu canto.

### 2.3 NIETZSCHE E A TRANSVALORAÇÃO DE TODOS OS VALORES

Em 1869, o jovem Friedrich Nietzsche é convidado a assumir a cátedra de Filologia Clássica na Universidade da Basileia, onde permaneceria dez anos até ser aposentado precocemente. A passagem de Nietzsche por aquela instituição nada teve de tranquila; foi, antes, marcada por solavancos, já que, em muitos momentos, a voz do filósofo souu dissonante na academia. Assim ocorreu em 1872, quando da publicação de *O nascimento da tragédia*. Nietzsche (2008b) conta que as reflexões, que o conduziram à escrita do texto,

<sup>18</sup> Embora tivesse absorvido certos aspectos do Romantismo, Whitman era bastante diferente dos românticos. Uma dessas diferenças é o posicionamento em relação à aristocracia: o poeta tinha aversão ao apreço dos românticos pela aristocracia.

<sup>19</sup> Entre 1850 e 1854, como aponta Lopes (2011), Whitman lia Shakespeare, Milton, Carlyle, Rousseau, entre outros. Além disso, estava familiarizado com o panteísmo das religiões orientais, especialmente a hindu; absorvia as ideias de Emerson e do místico sueco Swedenborg: “[...] o microcosmo individual reflete o macrocosmo universal [...]”; se interessava por epistemologia, astronomia, etnologia, botânica, filosofia, geologia, história, antropologia e ciência. Importantes fontes para Whitman foram, ainda, as filosofias de Epicuro e Lucrecio.

brotaram em sua mente durante a batalha de Wörth<sup>20</sup>, enquanto trabalhava na assistência aos feridos. Essas reflexões se desdobraram em duas conferências proferidas por Nietzsche: “O drama musical grego”, de 18 de janeiro de 1870, e “Sócrates e a tragédia”, de 1º de fevereiro de 1870. Nestas conferências, Nietzsche criticou a grande valorização da consciência, julgando prejudicial o pensamento socrático com seu princípio de que tudo deve ser consciente para ser bom. Segundo Nietzsche, Sócrates, ao colocar a dialética no lugar da música, foi o responsável pela destruição da tragédia. Com Sócrates teve início uma revolução cultural cujas consequências são sentidas na atualidade.

Para Nietzsche (1992), a tragédia resulta da atuação de dois impulsos fundamentais: o dionisíaco e o apolíneo. As paixões e a música são da ordem do dionisíaco, enquanto a linguagem e a dialética no palco são apolíneas. Ao passo que Apolo é o deus da clareza, do contorno nítido, do sonho luminoso e da individualidade, Dionísio é o deus da embriaguez, da dissolução, das orgias e do êxtase. O dionisíaco diz respeito ao mundo da vontade impulsiva; o apolíneo, à consciência. De acordo com Nietzsche, através da tragédia, que conjugava os dois impulsos, os gregos superaram o pessimismo, entretanto, com a dialética, veio a dissolução.

Dois influências foram importantes para a composição de *O nascimento da tragédia*: Schopenhauer e Richard Wagner. Do primeiro, Nietzsche absorveria duas ideias que o acompanhariam: a) o mundo, em sua natureza interna, não era algo racional e espiritual, mas ímpeto e impulso obscuro, algo sem sentido, se medido pelo critério de nossa razão; e b) a possibilidade de um conhecimento que transcenda, uma serenidade que supere o habitual comportamento egoísta, o que é conseguido pelos filósofos, pelos artistas e pelos santos. Quanto a Wagner, Nietzsche vislumbrou em sua música a possibilidade de renascimento<sup>21</sup> da cultura alemã. No decorrer da sua trajetória de pensamento, Nietzsche abandonaria a ambos. Em *Além do bem e do mal*, Nietzsche (2009a) acusa Schopenhauer de ter contribuído para a negação do mundo, pois o filósofo teria olhado para a sua filosofia dentro dos limites da

---

<sup>20</sup> Uma das batalhas da Guerra Franco-Prussiana, na qual Nietzsche se alistou, em 1870, como enfermeiro voluntário. A participação nesse conflito, bem como o apoio à guerra contra a Áustria, em 1866, demonstram o envolvimento do filósofo na causa alemã e, também, o seu entusiasmo com a política de Bismark. A exemplo de muitos alemães, Nietzsche nutria o sonho da unificação alemã.

<sup>21</sup> O otimismo do filósofo quanto ao futuro dos alemães seria efêmero. Em *Crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche (2006) faz uma análise crítica da situação do ensino na Alemanha. Para o filósofo, em lugar da ascensão do “ser alemão”, vê-se a cultura trabalhando em favor das formas baixas de vida, deixando-se subjugar por forças que a rebaixam aos interesses do Estado e do dinheiro. “O que as escolas superiores da Alemanha realmente alcançam é um brutal adestramento, a fim de, com a menor perda possível de tempo, tornar útil, utilizável para o Estado um grande número de homens jovens” (NIETZSCHE, 2006, p. 59). Segundo Nietzsche, a ampliação do acesso à educação superior, somada ao modelo pedagógico voltado para objetivos pragmáticos, conduziu as escolas à mediocridade.



moral. A ruptura com Wagner<sup>22</sup> deu-se quando Friedrich Nietzsche percebeu no músico sinais de concessões ao gosto popular e ao cristianismo. Além disso, o filósofo não aceitava o fato de Wagner ter se tornado um alemão do *Reich*, do império.

As ideias veiculadas em *O nascimento da tragédia* causaram polêmica e custaram a Nietzsche o sacrifício do seu prestígio de filólogo, o afastamento do mundo acadêmico. Os estudantes fogem de Nietzsche, que é acusado de não ensinar de modo científico. Aos dissabores acadêmicos, somaram-se as dores físicas, e foi em meio a elas que Friedrich Nietzsche escreveu *Humano, demasiado humano* e *Aurora*. Contudo, o filósofo esforçava-se para criar uma contraparte espiritual à infelicidade física. Nesse sentido, pensar proporcionava-lhe um grande prazer, prazer ao qual jamais quis renunciar.

Seguro da importância do conhecimento e da ciência, mas também da importância das paixões, Nietzsche apresentou, em *Humano, demasiado humano*, o sistema bicameral da cultura:

Por isso uma cultura superior deve dar ao homem um cérebro duplo, como que duas câmaras cerebrais, uma para perceber a ciência, outra para o que não é ciência, uma ao lado da outra, sem se confundirem, separáveis, estanques, isto é uma exigência da saúde. Num domínio, a fonte de energia, no outro, o regulador: as ilusões, parcialidades, paixões devem ser usadas para esquecer, e mediante o conhecimento científico deve-se evitar as consequências malignas e perigosas de um superaquecimento (NIETZSCHE, 2005, p. 158-159).

A consequência do não atendimento desta exigência é o término do interesse pela verdade, uma vez que esta proporciona menos alegria e, além disso, lança desconfianças sobre a metafísica, a religião<sup>23</sup> e a arte – que eram consoladoras. Caso isto ocorra, segundo Nietzsche, a ilusão, o erro e a fantasia, que estão ligados ao prazer, retomarão o lugar que anteriormente ocupavam, o que equivale à ruína da ciência, à queda na barbárie. Por essas colocações, o filósofo já demonstra a rejeição do dualismo entre vida e conhecimento, rejeição que asseverará em *A gaia ciência*, afirmando que, se um dos dois domina totalmente, o ser humano sucumbe. Para Nietzsche (2012a), o conhecer brota do fundo dos impulsos e os pensamentos eram uma realidade espiritual-corporal.

---

<sup>22</sup> Em *Ecce homo*, Nietzsche afirma que a relação com Wagner foi importantíssima e que aquele, a princípio, se colocava contra as virtudes alemãs, era um revolucionário; por isso, fugia aos alemães. Entretanto, houve uma modificação na postura do músico, no sentido de uma simpatia pelo nacionalismo. Isto Nietzsche não podia perdoar, pois, no seu entendimento, “[...] onde reina a Alemanha, corrompe a cultura [...]” (NIETZSCHE, 2008b, p. 42). Antes disso, em *A gaia ciência*, Nietzsche (2012a) já havia renegado as suas colocações iniciais a respeito de Wagner e de Schopenhauer, dizendo que não vira em ambos aquilo que constitui o seu caráter peculiar: o romantismo.

<sup>23</sup> Em *Humano, demasiado humano*, a religião serve para anestesiarem males que não podem ser solucionados, e, quando o conhecimento da natureza aumentasse, não seria necessário recorrer a ela.

Outro tema desenvolvido pelo filósofo em *A gaia ciência* foi a consciência. Segundo Nietzsche (2012a), a consciência é um meio de subjugação do homem através da sua inserção no grande sistema de comunicação que é a trama humana. A consciência funciona como rede de ligação entre os indivíduos. Nesta rede, a linguagem é um dos signos de comunicação. Nietzsche conclui, então, que a consciência não pertence à esfera da existência individual das pessoas, mas à esfera social ou de rebanho. Por isso, o indivíduo jamais poderia compreender a si mesmo por meio deste elemento. O inaudito que somos está ausente desta trama. Entretanto, na tentativa de autoentendimento, os indivíduos sempre trazem o não individual. O mundo dessa consciência, para Nietzsche, é generalizado e vulgarizado, superficial, que, exatamente por isso, converte tudo o que se faz de modo consciente em algo tolo, marca de rebanho.

O filósofo acreditava que o ser humano não deveria confiar totalmente em sua consciência, pois ela poderia induzi-lo a erros. Além disso, Nietzsche levanta a possibilidade de, com o domínio e superavaliação da consciência, o indivíduo acabar caindo em desespero em virtude do peso da mesma. A consciência acusa o indivíduo e o impele a submeter-se aos valores morais.

O grande problema, neste ponto, são os valores dominantes na civilização europeia, os quais, segundo Nietzsche, indicam a decadência provocada pelo cristianismo. Na *Genealogia da moral*, Nietzsche (2009b) ensina que a classe capaz de estabelecer valores era a dos aristocratas, homens poderosos, valentes e fortes. Estes, por conta da sua posição, definiram a si e aos seus atos como bons, em oposição ao vulgar, inferior.

Por volta do século I, quando da ocupação romana, os sacerdotes, desprovidos de valores superiores, puseram em prática o seu plano de vingança, operando a transvaloração dos valores aristocráticos – os fracos, os doentes e os miseráveis tornam-se bons e abençoados. Desse modo, tudo o que representava o conquistador romano foi rotulado de mau e o que era fraco, de bom. Logo os vencedores se viram contaminados por este discurso e abdicaram dos seus princípios. Não tardou que capitulassem diante dos invasores.

Segundo Nietzsche (2009a), com esta inversão dos valores executada pelos judeus, teve início a insurreição dos escravos na moral. A partir daí, houve um gradativo aumento do poder dos sacerdotes, acompanhado da fragilização da classe guerreira, cujos valores foram minados pela moral do ressentimento.

Ao tomar o partido dos fracos e oprimidos, a religião cristã conservava o que estava destinado a perecer – supria de coragem o desesperado e estendia a mão ao que não dispunha

de condições para caminhar sozinho. Assim, preservando o doentio, a religião cristã contribuiu para a degradação da raça europeia.

A necessidade de interpretar o mundo de acordo com um esquema cristão e de ver todos os acontecimentos como produtos da interferência divina tolheu a força, a agilidade e a curiosidade do espírito europeu. Amparados na ideia de igualdade perante Deus, os líderes religiosos guiaram os destinos da Europa e foram os responsáveis pela formação “[...] de uma espécie anã, uma variedade ridícula, um animal de rebanho, bonachão, enfermo, medíocre, o moderno europeu [...]” (NIETZSCHE, 2009a, p. 73).

Já que vigorava – inclusive na esfera política, posto que o movimento democrático era herdeiro do cristão – a moral de rebanho, as honras eram atribuídas ao homem de rebanho. Em face do rebaixamento, Nietzsche declara que as esperanças deveriam ser depositadas nos filósofos: homens elevados, espíritos livres, com uma escala de valores opostos, homens do futuro que abrirão novos caminhos. A eles, os filósofos, caberá ensinar aos homens que o seu futuro está na vontade e que da sua vontade humana depende o planejamento e a execução de grandes empresas que colocarão fim à dominação do contrassenso. Para tanto, seria necessária uma nova transvaloração dos valores, posta em prática por uma filosofia além do bem e do mal. Somente desse modo, segundo Nietzsche (2008a), seriam criadas as condições para que brotasse o mais elevado.

De acordo com Nietzsche (2012b, p. 98), as palavras do apóstolo Paulo – “Deus escolheu as coisas fracas deste mundo, as coisas loucas deste mundo, as coisas vis deste mundo e as desprezíveis” – foram a fórmula para a vitória da decadência. Por esta interpretação, tudo que é fraco, tudo que sofre e pende da cruz é divino: nós somos divinos. Em virtude desta concepção invertida, uma postura mais nobre pereceu.

Para Nietzsche, o apóstolo Paulo encarna o tipo oposto do bom mensageiro. Paulo deslocou o centro da existência da vida de Jesus para o Jesus crucificado, o Jesus ressurreto. Ele precisava da morte na cruz para sustentar a crença na imortalidade e no juízo final, que, por seu turno, eram modos de tyrannizar o povo. Com o apóstolo, o sacerdote está no centro do poder.

Graças à noção de pecado, o sacerdote consegue manter esse poder. Para tanto, primeiro, ele cria um valor, valor que o indivíduo acaba transgredindo. A transgressão causa, então, o sentimento de culpa, do qual apenas a penitência liberta. E assim o homem segue submisso ao sacerdote.

A esta altura, o conceito de Deus se torna um instrumento nas mãos dos líderes religiosos, os quais, por sua vez, interpretam toda felicidade como prêmio e todo infortúnio

como punição. Nestas condições, Deus não é aquele que presta auxílio e dá conselhos, mas o que exige.

No entendimento de Nietzsche (2012b), o sacerdote mente. Ele sabe que já não há mais Deus, sabe que livre-arbítrio e ordem moral do mundo são mentiras. Os conceitos “além”, juízo final, imortalidade da alma, são crueldades, instrumentos que o sacerdote maneja para seguir dominando. Se esses conceitos, nos quais o cristianismo se assenta, são mentiras, então, a conclusão de Nietzsche é que é indecente ser cristão.

A fim de se eternizar, a igreja converteu cada valor em desvalor, fez da verdade uma mentira e da retidão, uma vileza. Para Nietzsche (2012b), com o auxílio da espada alemã, o cristianismo nos privou da colheita da cultura antiga. Nos privou também da colheita da cultura islâmica. Este mundo cultural foi pisoteado pelo cristianismo porque tinha origem em instintos nobres, em tudo o que dizia sim à vida. Já que esta religião nos traz tantos prejuízos, o filósofo sugere que o tempo deveria ser contado a partir do momento em que desfere a flecha contra o cristianismo, a partir do momento em que ocorre o questionamento, em que põe em cheque um valor estabelecido. Se pensarmos que o nascimento de Cristo é o marco para a contagem do tempo histórico no ocidente, perceberemos que o filósofo está sugerindo a adoção de um novo marco: a sua filosofia. Com isso, notamos que a imagem do filósofo – o responsável por dar início à transvaloração dos valores – se constrói em oposição ao grande símbolo religioso. Esta oposição envolve a negação daquela autoridade e dos valores por ela instaurados e a reivindicação de autoridade para o seu trabalho filosófico.

A autoridade almejada pelo filósofo custaria para ser alcançada, pois a maioria dos seus contemporâneos não conseguia entender a sua mensagem. Tal como Zaratustra, seu personagem conceitual, Nietzsche percebia a incompatibilidade entre a sua natureza e as demais. Zaratustra, ao retornar para junto dos homens, percebe a grande modificação: tudo se tornara pequeno. “Por toda a parte vejo portas mais baixas; aquele que é da minha espécie ainda poderá talvez passar por elas, mas precisa se agachar!” (NIETZSCHE, 2008a, p. 132). Somente com um grande esforço, o homem a frente do seu tempo poderia mover-se em um espaço tão limitado, onde os melhores representantes da época eram, na verdade, pregadores da resignação. Esta é vista, por Zaratustra e Nietzsche, como sinônimo de fraqueza.

De acordo com Nietzsche (2012b), tudo o que provém da fraqueza é ruim. Consequentemente, a compaixão é nefasta. Ela tem efeito depressivo e se encontra em oposição à energia da disposição para viver. Aquele que é compassivo perde força. A compaixão luta em favor dos condenados pela vida; ela os conserva. Assim, o que o cristianismo considera virtude, em uma moral nobre, é visto como fraqueza. Convencido de

que as doutrinas colocam algemas nos homens, Nietzsche (2008a) afirma que aquele que reza e crê em Deus teme a verdadeira luz, a do conhecimento. Além disso, é o desejo de uma vida fácil que impele as pessoas à crença no Altíssimo. A necessidade da crença, por si só, já é um sinal de fraqueza.

No livro *Genealogia da moral*, Nietzsche faz a seguinte análise da sua época:

Hoje nada vemos que queira tornar-se maior, pressentimos que tudo desce, descende, torna-se mais ralo, mais plácido, prudente, manso, indiferente, medíocre, chinês, cristão – não há dúvida, o homem se torna cada vez “melhor”... E precisamente nisso está o destino fatal da Europa – junto com o temor do homem, perdemos também o amor a ele, a reverência por ele, a esperança em torno dele, e mesmo a vontade de que exista ele. A visão do homem agora cansa – o que é hoje o niilismo, se não isto?... Estamos cansados do homem... (NIETZSCHE, 2009b, p. 32).

As origens do niilismo – um dos sintomas da decadência – estão na interpretação do mundo socrático-platônica. Nietzsche afirma que Sócrates encontrou na racionalidade a qualquer custo o remédio contra o domínio dos instintos, então presente em Atenas. Onde, em virtude da rebelião dos instintos, ninguém podia dominar-se, Sócrates, munido da razão, era senhor de si. Sendo o meio de controlar o lado instintivo, a razão foi identificada com a virtude, a clareza e a felicidade, em oposição à obscuridade dos instintos. Para Nietzsche (2006), ter que combater os instintos é uma marca da decadência, decadência que seria asseverada com a oposição entre dois mundos: o das ideias – tido como verdadeiro – e o real. Nesta oposição, há uma supervalorização de um mundo indemonstrável em detrimento do mundo real. Com o cristianismo, enrijece-se a desvalorização, a negação do mundo real<sup>24</sup>, da vida, desta vez, em função da eternidade, da salvação.

Tanto a religião como a moral, no cristianismo, estão desvinculadas da realidade. Os elementos sustentadores da doutrina – Deus, alma, espírito – são imaginários, causadores de efeitos também imaginários – pecado, salvação, graça, castigo. Esse mundo de ficções, salienta Nietzsche (2012b), tem sua raiz no ódio à realidade. E somente aquele que sofre com a realidade sente desejo de negá-la, entretanto apenas um indivíduo fracassado sofre pela realidade.

O homem que não consegue suportar os encargos, as incertezas e as complexidades inerentes à sua condição necessita de uma entidade sobrenatural, um Deus que dê sentido e estabilize a sua caminhada. Quando se vê despojado da crença, fica tal como o homem louco que, em plena manhã, acende uma lanterna e corre em direção ao mercado. Lá chegando,

---

<sup>24</sup> Nietzsche (2011) define a negação desta vida em função de outra como niilismo negativo.

começa a gritar: “procuro Deus”. Diante das gargalhadas e piadas dos presentes, os quais eram descrentes de Deus, brada:

Nós o matamos – vocês e eu. Somos todos seus assassinos! Mas como fizemos isso? Como conseguimos beber inteiramente o mar? Quem nos deu a esponja para apagar o horizonte? Que fizemos nós, ao desatar a terra do seu sol? Para onde se move ela agora? Para onde nos movemos nós? (NIETZSCHE, 2012a, p. 137).

Com a ausência da entidade sustentadora, o homem necessita substituí-la por outra. Desse modo, surgem a consciência, a razão, o instinto de rebanho – todos subordinados à moral – como autoridades capazes de estabelecer encargos e determinar o mundo<sup>25</sup>. Contudo, logo se percebe a impossibilidade de seguir julgando o mundo consoante as categorias da razão. Verifica-se, então, que houve a destruição de formas de interpretar o mundo, causando a impressão de que a própria existência fora destruída e de que todo o processo fora em vão. Esse sentimento de ineficácia, aliado à falta de sentido e finalidade, é um elemento paralisador.

Em oposição à decadência, Nietzsche formula a concepção do eterno retorno: “[...] todas as coisas retornam eternamente, e nós com elas; que nós já existimos uma infinidade de vezes, e todas as coisas conosco” (NIETZSCHE, 2008a, p. 287). Para o homem contaminado pelo niilismo e pelo ressentimento, como alerta Deleuze (1976), a ideia do eterno retorno é motivo de angústia, uma vez que, se tudo retorna, as forças reativas, negadoras da vida, também retornariam. Zaratustra, enfermo, rejeita o eterno retorno, pois entende que ele equivaleria ao retorno do homem fraco. Todavia, com a seleção operada pelo eterno retorno, as forças reativas não retornam. Através de Zaratustra, o homem que destrói o que havia de reativo dentro de si, Nietzsche demonstra como o eterno retorno afirma a vida. De onde concluímos que, para suportar a ideia do eterno retorno, é necessária uma transmutação dos valores: “Não mais o prazer causado pela certeza, mas pela incerteza; não mais a ‘causa’ e o ‘efeito’, mas a criação contínua; não mais a vontade de conservação, mas a vontade de potência [...]” (NIETZSCHE, 2011, p. 448).

Conceito afirmativo da vida e fundamental na filosofia de Nietzsche, a vontade de potência<sup>26</sup> foi definida pela primeira vez em *Assim falava Zaratustra*, onde encontramos as

<sup>25</sup> Niilismo reativo: a razão e a ciência assumem o trono que pertencia a Deus.

<sup>26</sup> De 1885 a 1888, conforme Safranski (2005), o espírito de Nietzsche foi dominado pela ideia de escrever uma obra principal. Por isso, durante este período, elaborou projetos e fez anotações sobre o tema. Em setembro de 1886, escreveu à irmã e ao cunhado, anunciando a elaboração desta obra principal, em quatro volumes. Antecipava também o título: *A vontade de poder*. A ideia desta obra o animava nos momentos de depressão. Os pensamentos mais importantes expressos em *Vontade de Potência* entraram direta ou indiretamente em outras

seguintes passagens: “Não há vontade senão na vida; mas essa vontade não é querer viver; na verdade ela é vontade de potência” (NIETZSCHE, 2008a, p. 158); e “Há para o vivo muitas coisas que ele estima mais alto que a própria vida, mas, nessa mesma estima, o que fala é a vontade de potência” (NIETZSCHE, 2008a, p. 159).

Segundo Nietzsche, é a vontade de potência que move os indivíduos. Entretanto, ela não está relacionada com um tipo de força física ou dinâmica. Trata-se, sim, de uma lei originária que rege essas forças secundárias no concerto do mundo. Elemento diferencial, é dela que resulta a diferença na qualidade e na quantidade das forças. A vontade de potência faz com que uma força prevaleça sobre outra. Em *Além do bem e do mal*, Nietzsche volta a definir a vontade de potência:

Supondo, finalmente, que se conseguisse explicar toda a nossa vida instintiva como a elaboração e ramificação de uma forma básica da vontade – a vontade de potência, como é minha tese; supondo que se pudesse reconduzir todas as funções orgânicas a essa vontade de potência, e nela se encontrasse também a solução para o problema da geração e nutrição (porque também isso é um só problema), então se obteria o direito de definir toda força atuante, inequivocamente, como vontade de potência. O mundo visto de dentro, o mundo definido e designado conforme o seu ‘caráter inteligível’, seria justamente ‘a vontade de potência’, e nada mais (NIETZSCHE, 2009a, p. 48).

Onde quer que haja efeitos, uma vontade de potência<sup>27</sup> operou. Ela pode ser afirmativa ou negativa. Desse modo, no niilismo há uma vontade de potência, porém é uma vontade de aniquilamento, de negação da vida. Esta, segundo Nietzsche (2011), era a vontade de potência dominante na sua época. Entretanto, a mensagem do filósofo incentiva uma vontade de potência afirmativa, ou seja, apegada a este mundo e empenhada na sua transformação, criadora de novos valores, de novas possibilidades de vida.

Friedrich Nietzsche estava perfeitamente cômico da importância das ideias veiculadas em sua filosofia, tanto que, em *Ecce homo*, previu que seu nome um dia seria associado à lembrança de uma crise sem par. O alto valor que o filósofo entendia ter contrastava com a pouca importância que percebia ter para os seus contemporâneos. Segundo Safranski (2005), o filósofo acreditava que não o tratavam consoante a sua posição. Através de Zarathustra,

---

obras: em *Além do bem e do mal*, no quinto volume de *A gaia ciência*, na *Genealogia da moral*, no *Crepúsculo dos ídolos* e no *Anticristo*. Contudo, o filósofo não utilizou nestas obras todo o material preparado.

<sup>27</sup> Para entender a vontade de potência, é preciso considerar a influência que Nietzsche recebeu de Schopenhauer. Este concluiu que a essência do mundo não é lógica e reflexiva, mas um impulso vital cego e obscuro: a Vontade. A Vontade é a realidade primeira da qual tudo deriva. Este caráter primordial da vontade – aliado à sua irracionalidade – constitui a principal influência de Schopenhauer sobre Nietzsche.

Nietzsche (2008a) afirma que estava destinado a ser póstumo, pois nem os seus amigos alcançavam a dimensão do seu valor<sup>28</sup>.

No dia 3 de janeiro de 1889, como refere Safranski (2005), Nietzsche sai de sua casa. Na Piazza Carlo Alberto observa um cocheiro bater em seu cavalo. Chorando, o filósofo lança-se ao pescoço do animal para protegê-lo. Tomado pela compaixão, em seguida, desmaia. Dias depois, o amigo Franz Overbeck vai buscá-lo, e o encontra demente. Neste estado, Nietzsche viveria o restante da sua vida.

A partir desse ano, teve início a história da sua influência<sup>29</sup> e efeitos. A irmã do filósofo assumiu a responsabilidade sobre a comercialização das obras. Ainda em vida do irmão, ela fundou o Arquivo Nietzsche, em Weimar, e tentou impor ao público determinada imagem do irmão; para isso, não hesitou em fazer falsificações. A intenção era transformá-lo em um chauvinista e militarista alemão-nacional. Portanto, as previsões de Nietzsche – inclusive a da possibilidade de interpretações equivocadas<sup>30</sup> – estavam corretas. Ao escrever “[...] eu não sou homem, sou dinamite [...]” (NIETZSCHE, 2008b, p. 102), o filósofo sublinhava o caráter destruidor dos seus aforismos<sup>31</sup>, cuja detonação teria prolongado efeito, a que não ficou imune Fernando Pessoa.

## 2.4 FERNANDO PESSOA E A VONTADE DE ULTRAPASSAR LIMITES

*Não queiramos que fora de nós fique um único Deus!  
Absorvamos os deuses todos! Conquistamos já o mar:  
resta que conquistemos o Céu [...].*  
Fernando Pessoa

Em 1895, com sete anos, Fernando Pessoa passa a residir com a mãe e o padrasto em Durban, na África do Sul, onde, por imersão linguística, aprende a língua inglesa. Aos oito ou

<sup>28</sup> A este respeito, Scarlett Marton observa: “Tudo se passa como se os seus escritos, quando não inteiramente ignorados, sempre gerassem controvérsias” (MARTON, 2005, p. 15).

<sup>29</sup> Scarlett Marton (2005) nota que, apesar de ter sido – na Alemanha, mais do que em qualquer parte do mundo – objeto de múltiplas apropriações, não foi dos alemães que vieram, a Nietzsche, os primeiros sinais de reconhecimento.

<sup>30</sup> O filósofo se preocupava tanto com esta questão que escreveu *Ecce homo* com o objetivo de evitar que fossem cometidos abusos na interpretação da sua obra.

<sup>31</sup> Cabe ressaltar que o filósofo empregou outras formas para expressar suas ideias. Os primeiros textos – entre os quais se incluem as *Considerações Extemporâneas* e *O nascimento da tragédia* – são, como refere Müller-Lauter (2005a), tão pouco aforísticos quanto as posteriores exposições ensaísticas da *Genealogia da moral* e também do *Anticristo*. Müller-Lauter (2005a) observa que a origem da palavra, do grego “aforismos”, faz referência ao seu significado de frase sucinta, que resume concentradamente um estado de coisas em sua determinação essencial, delimitando-o em relação a outros. No *Crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche afirma: “[...] minha ambição é dizer em dez frases aquilo que qualquer outro diz em um livro, – aquilo que qualquer outro não diz em um livro [...]” (NIETZSCHE, 2006, p. 100).



nove anos, segundo Bréchon (1998), o menino já dominava perfeitamente o idioma que seria importantíssimo nas suas futuras atividades profissionais e no seu labor literário. Graças ao conhecimento da língua inglesa, Pessoa pode trabalhar em escritórios, traduzindo a correspondência. Além disso, a aprendizagem da língua facultou-lhe o acesso às obras de Shakespeare, Milton, Browning, Shelley, Keats e Whitman, entre outros.

O papel da língua inglesa na formação do poeta é mencionado por vários autores. Jorge de Sena (1984) acredita que, durante toda a vida, Pessoa pensou em inglês o que escreveu em português; nesse ponto residiria o segredo do seu estilo inimitável. O próprio poeta deu algumas indicações do lugar ocupado pelo inglês: “Utilizar-se-á o inglês como língua científica e geral, o português como língua literária e especial. Para aprender, ler-se-á em inglês; para sentir, em português. Para ensinar, falar-se-á inglês, e português para se exprimir” (PESSOA, 1986, p. 352). Até 1908, a maioria dos textos são escritos em inglês. Por essa época, Pessoa já havia criado cerca de 50 personalidades literárias, das quais uma é portuguesa, duas são francesas e as restantes são inglesas. A partir de 1908, residindo definitivamente em Portugal, o poeta adota o português como língua literária.

Apesar de ter uma significativa produção literária, Pessoa estreia nas letras, em 1912, como ensaísta. O texto “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”, publicado na *Revista A Águia*<sup>32</sup>, apresenta o jovem Fernando Pessoa ao universo das letras portuguesas. Nesse ensaio, Pessoa expõe a tese de que a grande literatura aparece após um período de decadência social, quando a sociedade, consciente da sua identidade, encontra-se em ascensão. Nesse sentido, o poeta estabelece uma analogia entre a literatura inglesa do período isabelino (quando surge Shakespeare), a francesa do segundo período (o de Victor Hugo) e a geração da Renascença Portuguesa. Uma vez que, segundo Pessoa (1986), Portugal encontra-se em uma situação semelhante a dos referidos períodos, está prestes a aparecer o poeta supremo, aquele que deslocaria para segundo plano a figura de Camões, o Supra Camões, poeta que atingiria o máximo equilíbrio da subjetividade e da objetividade.

O estranhamento dos intelectuais diante das ideias apresentadas deu motivos ao autor para insistir na sua tese. Desse modo, no artigo “Reincidindo...”, Pessoa prevê que, em Portugal, aproxima-se um período de intensa criação literária e social, um período como poucos houve no mundo.

---

<sup>32</sup> Era o órgão de divulgação do movimento da Renascença Portuguesa, fundado no Porto, em 1911, por um grupo de intelectuais republicanos, liderados por Teixeira de Pascoaes, Leonardo Coimbra, Jaime Cortesão, Augusto Casimiro e Álvaro Pinto. A Renascença Portuguesa tinha uma orientação espiritualista, nacionalista e regeneracionista.

No terceiro artigo sobre o tema, Fernando Pessoa (1986) aprofunda ainda mais a sua teoria ao afirmar que a poesia do Supra Camões seria metafísica e religiosa. Não se trataria, entretanto, de uma religiosidade tradicional (católica). Seria uma nova religiosidade. A esta altura, Pessoa já deveria ter em mente o neopaganismo, do qual seriam adeptos Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Antônio Mora, mas somente em 1916 começa a escrever os textos teóricos da corrente.

Por hora, cabe salientar a insatisfação do poeta com a situação da cultura portuguesa, insatisfação esta que, em nosso entendimento, o conduziu a conceber um Supra Camões, que não era outro senão o próprio Pessoa. No poeta supremo, é visível a presença do afã de ultrapassar limites, colhido certamente no Zaratustra de Nietzsche.

A vontade de elevar a cultura do seu país converteu Fernando Pessoa em um escritor muito ativo. Em 1913, além dos poemas “Além Deus”, “Ephitalamium”, “Pauis” e “Hora Absurda”, escreveu cinco composições que mais tarde seriam atribuídas a Caeiro, a primeira poesia das que formariam *Mensagem* e “Na Floresta do Alheamento”, um dos fragmentos do *Livro do Desassossego*. Com “Pauis”, nasceu o Paulismo, movimento de vanguarda influenciado pelo Simbolismo decadente. Pessoa não tardaria a criar o Interseccionismo<sup>33</sup> e, com o surgimento dos heterônimos, o Sensacionismo.

Em 1930, Fernando Pessoa escreve um prefácio para a edição projetada das suas obras, no qual fornece uma justificativa para a criação dos heterônimos:

Com uma tal falta de literatura, como há hoje, que pode um homem de gênio fazer senão converter-se, ele só, em uma literatura? Com uma tal falta de gente coexistível, como há hoje, que pode um homem de sensibilidade fazer senão inventar os seus amigos, ou, quando menos, os seus companheiros de espírito? [...]. (PESSOA, 1986, p. 83).

Na ausência de indivíduos à sua altura, coube a Pessoa criar outros poetas com os quais pudesse dialogar. Para Lind (1970), o seguinte episódio comprova que o autor de *Mensagem* não tinha companheiros de espírito: Cortes-Rodrigues, a quem convidara, em 1915, para experimentar a multiplicação da personalidade, respondera-lhe com a criação do pseudônimo Violante de Cisneiros, demonstrando, assim, não haver compreendido a proposta. Antes disso, em carta escrita ao mesmo Cortes-Rodrigues e datada de 19 de janeiro de 1915, Pessoa aclara a finalidade da arte e a sua missão enquanto poeta:

---

<sup>33</sup> Vanguarda, influenciada pelo Futurismo e pelo Cubismo, sobre a qual Pessoa começou a teorizar a partir dos poemas de “Chuva Oblíqua”; foi batizada com este nome porque, nestes poemas, duas cenas, mais do que se sobreporem, se interseccionam, criando uma sensação de vagueza.

Ter uma ação sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização vêm-se-me tornando os graves e pesados fins da minha vida. E, assim, parece-me cada vez mais importante coisa, mais terrível missão – dever a cumprir arduamente, monasticamente, sem desviar os olhos do fim criador-de-civilização de toda a obra artística (PESSOA, 1986, p. 54).

Por encarar seriamente essa missão, Pessoa exigia cada vez mais perfeição dos seus textos. Essa postura estava ligada ao sentimento patriótico, pois o poeta tinha convicção de que através da poesia poderia erguer o nome português. A preocupação do criador dos heterônimos com a situação do país era compreensível, já que, depois do ultimato inglês, Portugal não conseguira elevar a sua autoestima.

Em 1890, sob pena de serem cortadas as relações diplomáticas com a Inglaterra, Portugal viu-se obrigado a renunciar a um vasto território colonial na África. Aquele episódio, que seria lembrado pelos portugueses como um dos mais humilhantes da sua história, mergulharia o país em uma depressão profunda, que, como refere Marques (1996), seria agravada pela crise econômica.

A Monarquia não ficaria imune ao mal-estar. Assim, em 31 de janeiro de 1891, eclode no Porto a primeira revolta republicana, à qual a Monarquia, já bastante debilitada, conseguiu sobreviver. Todavia, as convulsões, o rotativismo partidário e a violência, somados ao fortalecimento do Partido Republicano, conduziram ao regicídio e à Proclamação da República em 1910.

Robert Bréchon (1998) levanta a hipótese de Fernando Pessoa, diante da crise que acometia Portugal na primeira década do século XX, ter sido tomado de compaixão pelo destino da pátria. O poeta, que sonhava grandezas para o seu país, não poderia contentar-se com uma decadência. Aliás, Teresa Rita Lopes (2008) comenta que, em um texto escrito por volta de 1925, Pessoa revela um trauma antigo, ao descobrir que, em Durban, os nativos ignoravam tudo a respeito dos portugueses e do seu papel no mundo. Desse modo, percebemos que as ações do poeta foram ditadas, em grande parte, pelo desejo de transformar a insignificância em glória. Esse desejo fez com que afirmasse que o futuro da raça portuguesa era constituir o Quinto Império:

O futuro de Portugal – que não calculo, mas sei – está escrito já, para quem saiba lê-lo, nas trovas de Bandarra, e também nas quadras de Nostradamus. Esse futuro é sermos tudo. Quem que seja português, pode viver a estreiteza de uma só personalidade, de uma só nação, de uma só fé? Que português verdadeiro pode, por exemplo, viver a estreiteza estéril do catolicismo, quando fora dele há que viver todos os protestantismos, todos os credos orientais, todos os paganismos mortos e vivos, fundindo-se portuguesamente no Paganismo Superior (PESSOA, 1986, p. 332-334).

Pela alusão ao desdobramento da personalidade, podemos concluir que o Quinto Império seria alcançado através da literatura de Pessoa. Seguindo por este caminho, o Paganismo Superior seria uma estratégia estética. Uma vez que o drama em gente se caracteriza pela pluralidade, a religião que mantém a coerência no sistema – por ser plural como a realidade – é o paganismo.

Assim como Nietzsche, Pessoa e Antônio Mora – personalidade literária que teoriza sobre o neopaganismo – associam o cristianismo à decadência do Ocidente. Diante do declínio, impunha-se a necessidade do retorno do paganismo para corrigir as imperfeições causadas pelo cristianismo.

Um dos responsáveis pela derrocada é o subjetivismo. Quando adere a uma religiosidade subjetiva (característica do monoteísmo), o Ocidente abre mão da mentalidade objetivista, que caracteriza o politeísmo. Segundo Pessoa (1986), o paganismo dos gregos possuía um caráter objetivo: colocavam na natureza exterior ou em um princípio dela derivado o critério da realidade, a base para a interpretação da vida. Ser objetivista significa empregar as faculdades que nos ligam à realidade exterior. As faculdades que agem sobre o mundo são: a observação, a atenção e a vontade. As faculdades que trabalham com o interior são: a imaginação, a meditação e a inibição, quando substituímos a ação sobre o mundo pela ação sobre nós mesmos. Outros preceitos responsáveis pela decadência seriam o humanitarismo – que provoca o rebaixamento de uma visão aristocrática para a mentalidade de aceitação da miséria – e o imperialismo.

No texto “Programa geral do neopaganismo português”, datado de 1917, Pessoa menciona a existência de dois ramos da corrente neopagã portuguesa. O ramo ortodoxo – cujo teórico é Antônio Mora – que

[...] considera o cristismo em parte como uma mera heresia pagã, heresia que atinge a essência e não a forma, da fé; considera, além disso, o cristismo uma violação das leis de equilíbrio que regem, ou devem reger, a nossa civilização; considera-o ainda como produto de uma degenerescência nas ideias e nos sentimentos de onde deriva o estado perpetuamente mórbido da nossa civilização (PESSOA, 1986, p. 170).

O outro ramo – o Paganismo Superior de Fernando Pessoa – é o que

[...] aceita a sensibilidade moderna e os seus resultados mórbidos, reconhecendo-os como mórbidos, mas tendo-os, ao mesmo tempo, por inerradicáveis. Assim, em vez de aspirar a, ou julgar menos possível, uma reimplantação do paganismo, julga que o paganismo serve apenas para base eterna da nossa civilização, devendo, porém

servir de disciplina para as emoções criadas pelo cristianismo (PESSOA, 1986, p. 170).

Ambos os ramos do neopaganismo concordam em uma atitude essencial: a necessidade de combater o inimigo comum, o cristianismo e os resultados por ele provocados:

Mas, de comum, nós, neopagãos portugueses, rejeitamos a obra cristã por completo, na sua forma direta, e nas suas formas indiretas. Assim, rejeitamos: a democracia, todas as formas de governo não aristocrático, todas as fórmulas humanitárias, todas as fórmulas de desequilíbrio como, por exemplo, o imperialismo germânico ou a democracia aliada; rejeitamos o feminismo, porque pretende igualar a mulher ao homem e conceder à mulher direitos políticos e sociais, quando a mulher é um ser inferior apenas necessário à humanidade para o fato essencial mas biológico apenas da sua continuação; [...] Rejeitamos o princípio pacifista; rejeitamos os imperialismos modernos, de índole católica todos – todo o sacro império romano que cada Inglaterra ou cada Alemanha ocultamente quer ser (PESSOA, 1986, p. 171).

A exemplo do ocorrido nos textos de Nietzsche, aqui, a democracia, os humanitarismos e as formas de governo não aristocráticas são consideradas obras indiretas do cristianismo e, conseqüentemente, rejeitadas. A aversão à Revolução Francesa<sup>34</sup> e a sua identificação com o cristianismo é outro ponto que une o teórico do neopaganismo e Fernando Pessoa a Nietzsche: “Liberdade, Igualdade e Fraternidade é lema que podia ser do cristianismo” (PESSOA, 1986, p. 181). Desse modo, para a reconstrução pagã é necessário atacar: a) o misticismo e o subjetivismo – objetos do ocultismo e do protestantismo decadente –; b) o humanitarismo e a democracia, produtos cristãos; e c) opor resistência, ainda que intelectual, ao imperialismo moderno, que viola o princípio da nacionalidade.

Segundo Pessoa (1986), a mentalidade cristã, por ver esta vida como antecedente de outra e a ela subordinada, deu origem a uma atitude de desprezo à vida. Esta negação da vida é notada também no budismo, religião cujo politeísmo é oposto ao dos gregos. Enquanto no politeísmo dos gregos o homem se eleva à altura de Deus através das suas qualidades humanas, qualidades estas que edificam a vida, no politeísmo da religião indiana, as qualidades que elevam o homem negam a vida; são fundadas na renúncia e contrariam o prazer que o homem tem neste mundo. O mesmo acontece em relação ao catolicismo.

Antônio Mora reconhece a necessidade do fenômeno religioso para a disciplina e a orientação da sociedade e afirma que a religião que melhor executará esta função é aquela que esteja mais próxima à Natureza, logo, o paganismo, que, por ser politeísta, é a religião mais natural. Para Antônio Mora, não há uma unidade na Natureza; as coisas surgem-nos como

---

<sup>34</sup> Em seguida, veremos que esta aversão é também uma característica de Campos.

plurais e não unificadas. A impressão de que há uma unificação deve-se ao fato de a nossa percepção de tudo submeter-se à nossa consciência individual. Logo, se a realidade é plural, a religião deve responder a isso com uma pluralidade de deuses.

A religião pagã é ainda a mais natural porque é humana. Os atos dos deuses excedem a natureza humana, mas não a rejeitam. A natureza divina, para o pagão, é super-humana. Além disso, o pagão vê as coisas e as aceita, sem ter a necessidade de criar ilusões para julgar-se feliz. Esta necessidade de criar ilusões, substituindo o universo, foi trazida pelo Cristianismo “Não seremos injustos se dissermos que o Cristianismo foi, na civilização europeia, a primeira forma conhecida do ópio ou da cocaína” (PESSOA, 1986, p. 196). Nessa visão da religião cristã, identificamos ecos das seguintes palavras de Nietzsche: “[...] há quase mil anos, em nenhum outro lugar se abusou tão viciosamente dos dois grandes narcóticos europeus, o álcool e o cristianismo” (NIETZSCHE, 2006, p. 56). Nos dois casos, o cristianismo serve para aliviar o sofrimento, é um meio de fuga utilizado pelos fracos, aqueles que não são capazes de aceitar que, uma vez que é somente neste mundo que transcorre a nossa existência, é para ele que devemos olhar:

Reconhecer [...] que, só o universo objetivo nos foi dado, é nesse universo e em conformação com esse universo que devemos viver a nossa vida, pois, se outras formas de vida pudermos ter, a seu tempo as teremos ou nos serão dadas – nisto consiste a religião pagã, ou, se se preferir, a filosofia do paganismo (PESSOA, 1986, p. 196).

Pelo seu caráter objetivo, segundo Pessoa (1986), o paganismo é a religião da época da ciência. No momento de predominância da ciência sobre todos os aspectos da vida, não fazia sentido a existência de um sistema como a Igreja Católica. Porém, ela seguia a faina em prol da decadência. Segundo Antônio Mora, dois fenômenos caracterizam bem a doença da época: o estímulo excessivo para que cada indivíduo revele a sua individualidade específica (que a menos que seja grande, não interessa a ninguém) e a adoção de um código de sociabilidade pelo qual o que vale em cada indivíduo é o que ele apresenta de diferente dos outros e não o que tem em comum com os outros. Outros fenômenos agravariam o estado mórbido criado pelo cristianismo: a concorrência comercial, a complicação de internacionalismos e a necessidade de operários especialistas, que desenvolvem um orgulho incompatível com a sua posição.

Tudo isso contribui para a manutenção da decadência. Assim, conseguimos e aceitamos a normalização da anormalidade. Entretanto, paga-se um preço alto por isso: a fixação da incapacidade de criar, a incapacidade de grandes ideias, de grandes objetivos.

Desse modo, “[...] vivemos em doença crônica, anemia febricitante. O nosso destino é o de não morrer por nos termos adaptado ao estado de (perpétuos) moribundos” (PESSOA, 1986, p. 212).

Em seguida, Antônio Mora questiona o que um espírito da raça dos construtores, filho das grandes verdades do paganismo, tem a ver com uma época dessas. A resposta é nada, a não ser o desprezo, a repulsa. Assim, os únicos a discordar desse estado de coisas são forçados a adotar uma atitude que é também decadente:

Uma atitude de indiferença é uma atitude decadente, e nós somos obrigados a uma atitude de indiferença pela incapacidade de nos adaptarmos a um meio como este. Não nos adaptamos, porque os sãos se não adaptam a um meio mórbido. Não nos adaptando, somos mórbidos. Neste paradoxo, nós, os pagãos, vivemos. Não temos outra esperança, nem outro remédio (PESSOA, 1986, p. 212).

Um português que – retomando o texto sobre o futuro de Portugal – está destinado a ser tudo, não aceitaria a imposição de revelar a sua individualidade específica. Fernando Pessoa não aceitou, e reagiu criando o Paganismo Superior, dito religião, mas que, na verdade, estava a serviço dos seus ideais estéticos. Assim, o Paganismo Superior seria a única “religião” adequada ao Sensacionismo, movimento de vanguarda que descende do Simbolismo francês, do panteísmo transcendentalista português, do Futurismo e do Cubismo. Dos simbolistas, os sensacionistas herdaram a atenção excessiva às sensações e a “[...] frequente preocupação com o tédio, a apatia, a renúncia ante as coisas mais simples e mais normais da vida” (PESSOA, 1986, p. 135). À arte sensacionista, segundo Pessoa, nenhuma disciplina poderia ser imposta, exceto a de ser tudo:

A uma arte assim cosmopolita, assim universal, assim sintética, é evidente que nenhuma disciplina pode ser imposta, que não a de sentir tudo de todas as maneiras, de sintetizar tudo, de se esforçar por de tal modo expressar-se que dentro de uma antologia da arte sensacionista esteja tudo quanto de essencial produziram o Egito, a Grécia, Roma, a Renascença e a nossa época. A arte, em vez de ter regras como as artes do passado, passa a ter só uma regra – ser a síntese de tudo (PESSOA, 1986, p. 428).

Ao criar uma vanguarda artística que aspirava ser a síntese de todas as correntes anteriores, Fernando Pessoa dava fortes indícios de uma vontade de ultrapassar limites. A mesma vontade o conduziu a multiplicar-se nos heterônimos e a tornar-se autor de uma obra que o converteria em um dos maiores poetas de todos os tempos e atrairia para a sua imagem a idolatria dos leitores. Não em vida, naturalmente. A glória de Pessoa, tal como a do autor de *Assim Falava Zaratustra*, foi póstuma. A exemplo do ocorrido com a obra do filósofo, a de

Pessoa foi erroneamente<sup>35</sup> identificada com uma ideologia política. Por fim, e nisso reside o mais importante, assim como o do bardo norte-americano e o de Nietzsche, o legado de Fernando Pessoa envolve a fertilização constante de outros autores, o engendramento de outros textos.

---

<sup>35</sup> Durante as décadas de 1940 e 1950, Pessoa, enquanto autor de *Mensagem*, era celebrado e ensinado nas escolas como gênio da nação e abusivamente identificado com a política do Estado Novo.



### 3 A MODERNIDADE E O EXCESSO DE SENSAÇÕES

*A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável.*  
Baudelaire

Vimos que Fernando Pessoa estreou nas letras em 1912, publicando artigos na Revista *A Águia*. Naquele momento, o escritor estava identificado com o ideário saudosista e regeneracionista do grupo de Teixeira de Pascoaes. Entretanto, aos poucos, Pessoa vai se distanciando da Renascença Portuguesa até a ruptura definitiva, no final de 1914, motivada pela recusa daquela sociedade cultural quanto à publicação do drama estático, *O Marinheiro*. Magoado<sup>36</sup>, Pessoa escreveria a Álvaro Pinto, referindo a pouca simpatia dos seus amigos saudosistas pela sua produção literária e o quanto o seu trabalho diferia do daqueles:

Sei bem a pouca simpatia que o meu trabalho propriamente literário obtém da maioria daqueles meus amigos e conhecidos, cuja orientação de espírito é lusitanista ou saudosista; e, mesmo que não o soubesse por eles me dizerem ou sem querer o deixarem perceber, ou a priori, saberia isso, porque a mera análise comparada dos estados psíquicos que produzem, um o saudosismo e o lusitanismo, outros obra literária no gênero da minha e da (por exemplo) do Mário de Sá-Carneiro, me dá como radical e inevitável a incompatibilidade de aqueles para com estes (PESSOA, 1986, p. 74).

Estas palavras indicam as motivações para as escolhas feitas por Pessoa. Por uma questão de afinidade, já que ambos sentiam a necessidade de renovar o código poético, Pessoa se aproxima cada vez mais de Sá-Carneiro, a quem conhecera em 1913, e se afasta da Renascença Portuguesa, grupo que estava longe de corresponder ao seu desejo de uma expressão artística diferenciada, mais próxima das correntes internacionais. Destas, Pessoa teria notícias principalmente através de Sá-Carneiro.

Em 1913, a fim de estudar Direito, Mário de Sá-Carneiro, viajara para Paris, cidade foco de uma efervescência cultural, cujos prenúncios remontavam às duas últimas décadas do século XIX e estavam intimamente relacionados ao surgimento e aprimoramento de muitas invenções que ocasionaram alterações na vida cotidiana e na percepção de mundo dos indivíduos. Como explica Fabris (2010), os novos meios de locomoção (balões, aeroplanos, transatlânticos, trens, automóveis, motocicletas, bondes a tração elétrica, elevadores), os

---

<sup>36</sup> Em carta datada de 12 de novembro de 1914 e dirigida a Álvaro Pinto, secretário da revista, Pessoa esclarece que se sentiu incomodado por não ter recebido resposta à carta em que perguntava se *A Águia* poderia publicar o drama. O silêncio, que foi interpretado como recusa, desagradou ao poeta, pois este havia pedido que lhe respondessem com franqueza.

novos aparelhos de transmissão (rádio, telégrafo, telefone), as novas técnicas de reprodução de textos, imagens e sons (máquina de escrever, fotografia, cinematógrafo, fonógrafo, gramofone) e as novas descobertas que vinham facilitar o trabalho doméstico, aliados à expansão progressiva da eletricidade, modificaram profundamente o modo de viver, sobretudo nas grandes cidades. Além disso,

[...] o embate do novo gera reações diferenciadas, que vão do repúdio ao entusiasmo, passando pela aceitação progressiva e inevitável e pela capacidade de perceber o quanto essas descobertas estavam modificando a sensibilidade do homem contemporâneo e, conseqüentemente, as suas relações com a arte (FABRIS, 2010, p. 89).

Gilberto Mendonça Teles refere que, no final do século XIX, Paris estava envolta em dois sentimentos: por um lado, pairava o pessimismo decadentista do fim do século, por outro reinava a euforia da *belle époque*<sup>37</sup> – a época das boemias literárias, da literatura de transição, da qual brotam os diversos ismos<sup>38</sup> que caracterizam o desenvolvimento das artes no século XX. Esses movimentos resultaram da exaltação da modernidade, entendida como um conjunto de inovações que tornavam a vida mais fácil. Foram também consequência da automatização de teorias estéticas que já não eram adequadas à representação do novo mundo.

Na França, por volta de 1900, esta inquietação estava no auge, e, ainda que cultuassem Baudelaire, Verlaine e Rimbaud, Poe e Whitman, os escritores já não se contentavam com as soluções simbolistas; arquitetavam novas teorias culturais, redigiam manifestos. Essa movimentação intelectual culminou no primeiro manifesto, o futurista, publicado em 1909, nas páginas de *Le Figaro*. Nesse texto, Marinetti (1980) expõe os objetivos da nova estética: cantar, com audácia, coragem e rebeldia, a vida moderna, a velocidade, a máquina, o movimento agressivo e as multidões agitadas pelo trabalho. Em vez de ter os olhos postos no passado e exaltar a imobilidade pensativa, o poeta deveria trabalhar para expressar a nova forma de beleza que constitui os objetos a sua volta.

Segundo Guimarães (2004), ainda em 1909, esse manifesto<sup>39</sup> foi traduzido e publicado por Luís Francisco-Bicudo no *Diário dos Açores*. Entretanto, não teve repercussão. Seria

<sup>37</sup> Período literário que se estende de 1886 a 1914.

<sup>38</sup> As condições para o aparecimento dos vários grupos de vanguarda no início do século XX foram proporcionadas, como refere Teles (2012), pelas experiências literárias de Poe, Whitman, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé.

<sup>39</sup> Seabra (1988) comenta que o texto foi publicado, juntamente com uma entrevista do autor, menos de seis meses após a publicação em Paris. Seus efeitos, porém, só foram sentidos em Portugal em 1912, quando o Futurismo atingia uma dimensão mundial.

necessário esperar até 1913<sup>40</sup> – quando Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor, que estavam em Paris, ficam a par das novidades sobre a escola de Marinetti – para que o movimento futurista, através das informações trazidas por esses jovens intelectuais, tivesse um impacto nas artes portuguesas.

Influenciado pelas novas correntes internacionais, que lhe sugeriam uma liberdade em termos de linguagem, Pessoa decide fundar, junto com seus companheiros de tertúlia nos cafés de Lisboa, uma revista de cultura que intervisse na vida intelectual portuguesa. Assim, no final de março de 1915, surge o primeiro número de *Orpheu*, cujos diretores eram os poetas Luís de Montalvor, português, e Ronaldo de Carvalho, brasileiro. O editor da publicação era Antônio Ferro. Além desses, colaboravam no primeiro número os poetas Mario de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Alfredo Pedro Guisado e Armando Côrtes-Rodrigues, e os pintores José Pacheco (autor da capa) e José de Almada Negreiros (com textos em prosa).

Para Fernando Pessoa (1986), *Orpheu* seria o órgão de um europeísmo cosmopolita e a expressão da verdadeira arte moderna, maximamente desnacionalizada. Convém notar, porém, que, como observa Quadros (1989), o cunho inovador pretendido pelo poeta não estava nem na introdução nem nos textos da maioria dos colaboradores, nos quais sobressaía a estética simbolista e decadentista. Desse modo, entre os integrantes de *Orpheu*, era possível identificar dois grupos: o que, estando ainda muito ligado ao neorromantismo, ao saudosismo e ao neossimbolismo, aparece no movimento por companheirismo geracional e pela solidariedade dos cafés lisboetas e o verdadeiramente inovador no conteúdo e na forma. No primeiro, enquadravam-se Luís de Montalvor, Ronaldo de Carvalho, Alfredo Pedro Guisado, Armando Cortes-Rodrigues, Eduardo Guimarães, Raul Leal e Ângelo de Lima. Ao segundo, o modernista, pertenciam Fernando Pessoa, Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Santa-Rita Pintor, Amadeo de Souza-Cardoso, José Pacheco e Antônio Ferro. Ao comentar a disparidade<sup>41</sup> existente entre os membros de *Orpheu*, Adolfo Casais Monteiro (1985) questiona o que fazia um Alfredo Guisado ou um Luís de Montalvor naquele grupo e afirma que o ímpeto revolucionário estava presente apenas em Pessoa, Sá-Carneiro e Almada Negreiros.

Os aspectos subversivos de *Orpheu I* despertaram a fúria da sociedade lisboeta, o que foi considerado por Pessoa (1986) um triunfo absoluto. Eufórico, em carta a Cortes-Rodrigues, o líder do grupo gaba-se pelo fato de a publicação – cujo objetivo era a divulgação

<sup>40</sup> Gilberto Mendonça Teles (2012) comenta, ainda, que 1913 foi um ano muito importante, pois, de país em país, eram tecidas amizades entre poetas, pintores, músicos e críticos, o que contribuiu para a revolução na arte.

<sup>41</sup> Essa disparidade ou caráter híbrido persistiu nas revistas que sucederam *Orpheu: Exílio* (1916), *Centauro* (1916), *Portugal Futurista* (1917), *Contemporânea* (iniciada em 1922) e *Revista Portuguesa* (1923).

dos valores estéticos do Modernismo – ter provocado imenso escândalo e ter-se convertido, inclusive no meio extraliterário, no tema de todas as conversas em Lisboa. Os poemas “16”, de Sá-Carneiro, e a “Ode Triunfal”, de Campos<sup>42</sup>, foram os geradores da polêmica. Já que umas das pretensões do grupo era escandalizar a burguesia, é compreensível a satisfação de Pessoa com o rótulo de loucos e degenerados aos orphistas aplicado.

Adiantados em relação à sociedade que os abrigava, os precursores do Modernismo em Portugal experimentaram a rejeição<sup>43</sup> da mesma, e o sucesso que obtiveram foi somente de escândalo. A intelectualidade da época não alcançou a extensão do significado de *Orpheu* na literatura portuguesa. Anos mais tarde, Casais Monteiro definiria com justiça o valor daquele grupo:

Com o Orpheu, a literatura portuguesa, e, sobretudo, a poesia, reassumia a sua posição autêntica: dar a medida do homem dentro do tempo, revelar-lhe a grandeza na miséria, a beleza que permanece no instante que passa. Porque o homem é sempre o mesmo, mas também sempre novo – e cada época só pode reencontrar esse “sempre mesmo” quando encontra expressão para as novas ânsias, as novas ambições, as novas necessidades, mas também as novas frustrações e desânimos, em que ele se renova (MONTEIRO, 1985, p. 37).

Dialogando com a tradição literária e com as correntes internacionais – especialmente o Futurismo – os orphistas encontraram a expressão poética habilitada a dar conta do homem e da época, época<sup>44</sup>, no entendimento de Octavio Paz (2013), da aceleração do tempo histórico, pois mais coisas acontecem em maior velocidade. Esse período, por exaltar a mudança e ter nela o seu fundamento, volta-se para o futuro. Todavia, o futuro – obsessão do período da modernidade – não representa um local de repouso; é, antes, um contínuo recomeço e o espaço da insatisfação.

O empenho dos futuristas na representação do movimento reflete o culto da velocidade e a exaltação do futuro. Esta última característica, por sua vez, se coaduna com a vontade, própria à vanguarda<sup>45</sup>, de ser avançada em relação ao seu tempo.

---

<sup>42</sup> A “Ode Triunfal” valeu a Campos a acusação de pornografia.

<sup>43</sup> Segundo Casais Monteiro (1985), dentre todas as ousadias dos orphistas, a liberdade de expressão poética foi a que mais ira despertou. Era como se aquela sociedade decadente concebesse a rima como símbolo da intangibilidade das únicas formas sob que se habituara a reconhecer e admirar a poesia.

<sup>44</sup> Para Octavio Paz (2013), a combinação dos seguintes eventos criou as condições para o advento da modernidade: o Renascimento, a Reforma, o descobrimento da América, o surgimento dos estados nacionais, o nascimento do capitalismo mercantil, o surgimento da burguesia e a revolução científica e filosófica do século XVII. O século XVIII, que foi herdeiro de todas estas inovações, é onde comumente se situa o início da modernidade. Nesse século já aparecem muitos dos traços do século XX.

<sup>45</sup> Carlos Reis (2003) sublinha que o termo “vanguarda” sugere a agressividade própria à sua função militar. Por ser a guarda avançada, “[...] ela funciona como elemento de impacto, cuja força destrutiva procura derrubar o que se encontra estabelecido. Não por acaso, este sentido agressivo da vanguarda, no campo da criação artística,

Ainda que os termos “vanguarda” e “modernidade<sup>46</sup>” não sejam sinônimos, a vanguarda, como salienta Fabris (2010), não pode ser entendida fora dos quadros de uma sociedade moderna econômica e politicamente: foram os avanços nas ciências e as mudanças na sociedade que alteraram a visão de mundo, influenciaram o estilo e criaram, desse modo, as condições para a ascensão dos movimentos de vanguarda.

Em um dos textos teóricos destinados a explicitar os fundamentos do Sensacionismo, que foi um movimento de vanguarda português, Fernando Pessoa afirma que a arte constitui-se como tal pela adequação de toda a expressão ao conteúdo a ser expresso, ou seja, o rumo de toda expressão poética é determinado pela emoção que fecunda o ato criador. A emoção, por sua vez, origina-se dos efeitos produzidos pelo meio sobre os indivíduos. A fim de explicar a complexidade da emoção nos orphistas, Pessoa faz uma retrospectiva das principais transformações que marcaram a modernidade<sup>47</sup> e avalia em que medida a Revolução Francesa, a proliferação das indústrias, o desenvolvimento da ciência, o crescimento das atividades comerciais e a facilidade de transporte e comunicação contribuíram para uma agitação da vida social. A maior facilidade de comunicação e transporte favoreceu o deslocamento das populações e as atividades de exportação e importação. Por conta disso e da elevação da produção industrial, decorrente do progresso na ciência, o sustentáculo da vida social passou a ser o comércio. Desse modo, pelo deslocamento dos indivíduos e pela atividade comercial, as nações passaram a apresentar características de outras.

A conjugação destas circunstâncias gerou uma configuração social na qual a inteligência, a emoção, a sensibilidade e a vontade também acompanham a rapidez, a instabilidade e a violência próprias ao momento. Todos estes ingredientes levaram os indivíduos a níveis extremos de tensão e excitação. Pessoa comenta, ainda, os efeitos produzidos pela era da máquina sobre os indivíduos da Europa:

[...] um individualismo excessivo, uma ânsia feroz de viver em toda a extensão a vida individual, um abandono correspondente e concomitante, resultante do senso moral, das prisões da religião, dos chamados preconceitos que haviam sido a base da vida nos séculos anteriores (PESSOA, 1986, p. 440-441).

---

impõe-se quando grassava na Europa uma confrontação bélica de dimensão até então nunca vista, a Primeira Guerra Mundial” (REIS, 2003, p. 470).

<sup>46</sup> Cabe aqui fazer uma distinção entre a modernidade, período localizado entre os séculos XVIII e XX e caracterizado pelo progresso na ciência e na técnica, e a modernidade literária, cujos precursores são Baudelaire e Flaubert. Estes, como nota Compagnon (2010), não identificam a modernidade com o militantismo do futuro, não procuram o novo em um presente voltado para o futuro, que traz implícito em si a lei do seu desaparecimento. Eles buscam o presente enquanto presente e não acreditam no dogma do progresso, do desenvolvimento e da superação.

<sup>47</sup> Para Octavio Paz (2013), os principais conceitos da modernidade são progresso, evolução, revolução, liberdade, democracia, ciência e técnica.

Assim, o poeta identifica entre as características de sua época a decadência resultante da falência dos ideais passados e até recentes; a intensidade, a febre, a vida turbulenta e a riqueza inédita de ideias e emoções. Nessas circunstâncias, a arte verdadeiramente criadora deve, em vez de cultivar o sentimento decadente, fazer vibrar com todo o ruído de máquinas da vida moderna.

### 3.1 “PODER EXPRESSAR-ME TODO COMO UM MOTOR SE EXPRESSA”: “ODE TRIUNFAL” E VONTADE DE POTÊNCIA

#### 3.1.1 Desejo de fusão com a realidade

Poema escrito em 1914, a “Ode Triunfal” reflete os efeitos do estado civilizacional acima descrito sobre o indivíduo. O sujeito, poeta e engenheiro, que assume o discurso poético, situa, já no início do poema, o local de onde fala: a fábrica.

À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica  
Tenho febre e escrevo.  
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,  
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos  
(PESSOA, 2007, p. 78).

Assim como Marinetti, no “Manifesto Futurista”, a voz se erige recebendo os ares do grande desenvolvimento industrial. Além disso, tal como ocorre no texto do fundador do Futurismo, a escrita brota em um momento de inquietude e de fraqueza física<sup>48</sup>, as quais são provocadas pelo ambiente. Este, composto por máquinas, rodas e engrenagens, é o objeto a ser cantado. Como revelam as sinestias – “lábios secos”, “arde-me a cabeça” –, o ruído dos maquinismos em fúria produz sensações de ordem física, e é desta ordem, objetivadas e sem profundidade, que são as relações de Álvaro de Campos com as máquinas: “[...] fora de tudo com que eu sinto [...]” (PESSOA, 2007, p. 78).

Em versos livres, com repetições, enumerações, onomatopéias, abundância de sinestesia e de gerúndios, que dão uma ideia de movimento, Campos faz a apologia da máquina e da velocidade: “Ah, poder expressar-me todo como um motor se expressa! / Ser

<sup>48</sup> No “Manifesto Futurista”, Marinetti afirma que “[...] contundidos e de braços enfaixados mas impávidos [...]” (MARINETTI, 1980, p. 33) os futuristas dirigem-se aos homens.

completo como uma máquina! / Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!” (PESSOA, 2007, p. 79).

A admiração de Campos pelos avanços técnicos do presente<sup>49</sup> não implica um olhar menos admirativo para o passado<sup>50</sup>. Assim ocorre porque, para o heterônimo, os fatos do passado contribuíram para o estado atual: “Porque o presente é todo o passado e todo o futuro, / E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes elétricas” (PESSOA, 2007, p. 78). Tal entendimento assemelha-se à concepção de Walt Whitman, para quem o passado estava dentro do presente:

Singing my days,  
Singing the great achievements of the present,  
Singing the strong light works of engineers,  
Our modern wonders, (the antique ponderous Seven outvied.)  
In the Old World the east the Suez canal,  
The New by its mighty railroad spann'd,  
The seas inlaid with eloquent gentle wires;  
Yet first to sound, and ever sound, the cry with thee O soul,  
The Past! the Past! the Past!

The Past—the dark unfathom'd retrospect!  
The teeming gulf—the sleepers and the shadows!  
The past—the infinite greatness of the past!  
For what is the present after all but a growth out of the past?<sup>51</sup>  
(WHITMAN, 2002, p. 714).

Além disso, entusiasmado com o progresso, o autor de *Leaves of Grass* considerava-o a plenitude dos norte-americanos:

[...]  
I see over my own continent the Pacific railroad surmounting every barrier,  
I see continual trains of cars winding along the Platte carrying freight and passengers,  
I hear the locomotives rushing and roaring, and the shrill steam-whistle,  
I hear echoes reverberate through the grandest scenery in the world<sup>52</sup>, [...]

<sup>49</sup> Tempo do Futurismo por excelência.

<sup>50</sup> Em que pese o reconhecimento feito por Pessoa da importância do Futurismo na estética sensacionista, é de se notar as diferenças entre ambos os movimentos de vanguarda no que concerne ao peso do passado. No “Manifesto Futurista”, Marinetti (1980) reivindica a destruição do passado: “Ateiem fogo às estantes das bibliotecas!... Desviem o curso dos canais, para inundar os museus!... Oh, a alegria de ver boiar à deriva, laceradas e desbotadas sobre aquelas águas, as velhas telas gloriosas!... Empunhem as picaretas, os machados, os martelos e destruam sem piedade as cidades veneradas!” (MARINETTI, 1980, p. 35-36). O movimento sensacionista, por seu turno, sintetiza as correntes do passado.

<sup>51</sup> “Ao cantar o meu tempo, / Ao cantar os grandes feitos do presente, / Ao cantar as robustas e ligeiras obras dos engenheiros, / As nossas maravilhas modernas (ultrapassando as Sete tão importantes da antiguidade), / O Canal de Suez no Velho Mundo a oriente, / O Novo atravessado pelo seu enorme caminho-de-ferro, / Os mares incrustados com dóceis cabos eloquentes, / Mas, antes de tudo isto, gritar, gritar sempre contigo, ó alma: / O Passado! o Passado! o Passado! / O Passado – a insondável e negra reminiscência! / O fecundo abismo – os que dormem e as sombras! / O passado – a infinita grandeza do passado! / Pois, apesar de tudo, o que é o presente senão qualquer coisa que brota do passado?” (WHITMAN, 2002, p. 715).

(WHITMAN, 2002, p. 716).

Além de desejar incorporar à sua expressão poética a audácia, a força e a imponência que vê nas máquinas, o eu lírico da ode almeja a integração total com a realidade industrial. Esse desejo de fusão pode ser um eco da integração existente entre o eu lírico whitmaniano e o universo, porém dele se distingue pela anulação do indivíduo, característica da ode, a que não foi indiferente Haquira Osakabe ao alertar:

[...] a presença humana num quadro desses não deve nos enganar. O homem não é uma alteridade. Ao contrário, ele se harmoniza perfeitamente com esse cenário de inteira materialidade. De um lado, pelo seu recorte coletivo, onde sequer se suspeita alguma sombra de individualidade. De outro, pela junção da amorfia coletiva à miserabilidade (que é muito mais uma constatação do que um julgamento) a que a realidade urbana reduz o homem (OSAKABE, 2002, p. 91).

Em contato com o ambiente, o engenheiro perde a sua individualidade. Nos poemas de Whitman, em contrapartida, nos deparamos com um sujeito equilibrado, em harmonia com tudo o que o circunda e consciente de si: um eu imperturbável.

Me imperturbe, standing at ease in Nature,  
 Master of all, or mistress of all—aplomb in the midst of irrational things,  
 Imbued as they—passive, receptive, silent as they,  
 Finding my occupation, poverty, notoriety, foibles, crimes, less important than I  
 thought;  
 Me toward the Mexican Sea, or in the Mannahatta, or the Tennessee, or far north, or  
 inland,  
 A river man, or a man of the woods, or of any farm-life in These States, or of the  
 coast, or the lakes, or Kanada,  
 Me, wherever my life is lived, O to be self-balanced for contingencies.  
 O to confront night, storms, hunger, ridicule, accidents, rebuffs, as the trees and  
 animals do.<sup>53</sup>  
 (WHITMAN, 2002, p. 34).

Na “Ode Triunfal”, encontramos a seguinte passagem:

---

<sup>52</sup> “Vejo, sobre o meu próprio continente, o caminho de ferro do Pacífico que supera todos os obstáculos, / Vejo contínuas caravanas de carruagens a serpentear ao longo do Platte, levando mercadorias e passageiros, / Ouço as locomotivas que se precipitam, rugindo, e o silvo agudo do vapor, / Ouço os ecos que se repercutem na mais grandiosa paisagem do mundo, [...]” (WHITMAN, 2002, p. 715).

<sup>53</sup> “Eu imperturbável e à vontade na Natureza. / Senhor de tudo ou senhora de tudo, com autodomínio entre as coisas irracionais, / Impregnado com elas, passivo, receptivo, silencioso com elas. / Descobri que o meu trabalho, pobreza, renome, pontos fracos, crimes, são menos importantes do que pensava, / Quer no Golfo do México, ou em Mannahatta ou no Tennessee ou no extremo norte ou no interior, / Eu um marinheiro de um rio ou um lenhador ou qualquer agricultor destes Estados ou do litoral ou dos lagos ou do Canadá, / Onde quer que a minha vida seja vivida, oh! Sentir-me-ei equilibrado perante as contingências, / Para confrontar a noite, as tempestades, a fome, o ridículo, os acidentes, os insucessos tal como fazem as árvores e os animais” (WHITMAN, 2002, p. 35).



Fraternidade com todas as dinâmicas!  
 Promíscua fúria de ser parte-agente  
 Do rodar férreo e cosmopolita  
 Dos comboios estrênuos.  
 Da faina transportadora-de-cargas dos navios.  
 Do giro lúbrico e lento dos guindastes,  
 Do tumulto disciplinado das fábricas,  
 E do quase-silêncio ciciante e monótono das correias de transmissão!  
 (PESSOA, 2007, p. 79).

Daquele sujeito equilibrado não há qualquer vestígio no poema de Campos. Na “Ode Triunfal”, o sujeito poético é movido por uma fúria desmedida de fundir-se com os maquinismos. Esse desejo de fusão – que, de acordo com Osakabe (2002), manifesta uma vontade de entrega ao poder dos objetos – é expresso através de um discurso com fortes conotações eróticas – “Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isso / Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento” (PESSOA, 2007, p. 79) – e implica que o indivíduo seja agente e paciente.

Bishop-Sánchez (2013, p. 252), referindo-se à segunda fase de Álvaro de Campos, afirma que, sobre o pano de fundo do entusiasmo pelo progresso, pela industrialização e do êxtase pela velocidade, “[...] as identidades sexuais múltiplas, inconstantes e até mesmo paradoxais de Campos, têm livre trânsito [...]”. Pretendendo demonstrar o quanto as articulações complexas do desejo estão sujeitas à relação do poeta com a modernidade, a autora recorre ao texto “Erotismo, Morte e Sexualidade“, de George Bataille, para quem o erotismo é a passagem da descontinuidade (ou isolamento) para a continuidade (fusão com o Outro). A continuidade, ou seja, a fusão emocional, carnal e metafísica, só pode ser conseguida quando certos limites racionais forem ultrapassados e se caminhar ao encontro do sentido perdido da existência. Ocorre que, tanto no heterônimo como no ortônimo, a união ou fusão com outro indivíduo é impossibilitada pelo drama da incomunicabilidade, questão mencionada por outros estudiosos<sup>54</sup> e a qual Eduardo Lourenço, ao indicar a sua relação com o enigma ontológico-erótico, não foi indiferente. De acordo com Lourenço (1981a), a incapacidade de comunicar-se está na raiz da incapacidade de amar, em especial a incapacidade de amar as mulheres. Em Campos, este tema reverte em uma necessidade de vencer todas as limitações temporais para atingir a harmonia com o universo e se reflete em uma ânsia por interagir com uma “[...] cidade acelerada e industrializada, através da satisfação da pulsão libidinoso do poeta [...]” (BISHOP-SÁNCHEZ, 2013, p. 25).

---

<sup>54</sup> De acordo com Seabra (1991), através do drama da incomunicabilidade, figurado em Campos, Pessoa antecipa a concepção existencialista: “o inferno são os outros”. Para Fujawski (1965), o drama da incomunicabilidade e a incapacidade de amar estão relacionados à intransitividade.

Na representação do corpo, há uma diferença marcante entre Whitman e Campos. O primeiro, como salientou Eduardo Lourenço (1983), é o poeta da corporalidade, extasiado diante das funções do próprio corpo, o qual é concebido como divino, glorioso: “Divine am I inside and out, and I make holy whatever I touch or am touch’d from, / The scent of these arm-pits aroma finer than prayer. / This head more than churches, bibles, and all the creeds<sup>55</sup>” (WHITMAN, 2002, p. 104). O sujeito poético tem uma relação narcisista com o corpo, o que não se verifica em Campos. Neste, emerge a imagem de um corpo mutilado. Além disso, o heterônimo imagina o seu corpo intocável, tal como uma máquina, e, desse modo, metaforicamente vive através dela, os furores imaginários e os espasmos fictícios de que se alimenta a sua imaginação corporal.

Diante da euforia do sujeito poético face à modernidade, surgem momentos em que um olhar crítico é lançado em direção aos objetos. Tal ocorre, por exemplo, quando define as “Horas europeias” como “[...] produtoras, entaladas / entre maquinismos e afazeres úteis!” (PESSOA, 2007, p. 79). O adjetivo “entaladas”, ao denotar “limitação”, qualifica negativamente o substantivo a que se refere. Recurso semelhante é utilizado ao definir os cafés como “oásis de inutilidades ruidosas”. Os cafés são os locais onde se cristalizam as ações que servem ao momento e os pontos de apoio do Progressivo, a “nova Minerva sem-alma”. Convém reparar no paralelismo existente entre os versos “Nova Minerva<sup>56</sup> sem-alma dos cais e das gares” e “Novos entusiasmos de estatura do Momento!” (PESSOA, 2007, p. 79). Neste caso, a semelhança na estrutura indica uma equivalência no sentido: o que sustenta a época – o consumismo, a frivolidade, a técnica – e é alçado ao estatuto de deus, não deixa espaço para a alma e para o sentimento.

Com a diversidade de imagens e indivíduos – comerciantes, vadios, membros da aristocracia, chefes de família, pederastas, cocotes – que desfilam pela sua imaginação, Campos povoa os seus versos:

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!

<sup>55</sup> “Sou divino por dentro e por fora, e torno sagrado o que quer que toque ou me venha a tocar, / O odor destes sovacos é um aroma mais delicado do que uma oração, / Essa cabeça é mais do que igrejas, bíblias e todos os credos” (WHITMAN, 2002, p. 105).

<sup>56</sup> O oxímoro de Campos lança-nos a interrogação: seria possível uma deusa da sabedoria sem alma? Campos sugere que o progresso ocupa o lugar da deusa.

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 feminina e falsa dos pederastas que passam, lentos;  
 E toda a gente simplesmente elegante que passeia e se / mostra  
 E afinal tem alma lá dentro!

(Ah, como eu desejaria ser o souteneur disto tudo!)  
 (PESSOA, 2007, p. 80).

Uma representação da movimentação urbana encontramos também nestes versos de Whitman:

The blab of the pave, tires of carts, sluff of boot-soles, talk of the promenaders,  
 The heavy omnibus, the driver with his interrogating thumb, the clank of the shod  
 horses on the granite floor,  
 The snow-sleighs, clinking, shouted jokes, pelts of snow-balls,  
 The hurrahs for popular favorites, the fury of rous'd mobs,  
 The flap of the curtain'd litter, a sick man inside borne to the hospital,  
 The meeting of enemies, the sudden oath, the blows and fall,  
 The excited crowd, the policeman with his star quickly working his passage to the  
 centre of the crowd,  
 The impassive stones that receive and return so many echoes,  
 What groans of over-fed or half-starv'd who fall sunstruck or in fits,  
 What exclamations of women taken suddenly who hurry home and give birth to  
 babes,  
 What living and buried speech is always vibrating here, what howls restrain'd by  
 decorum,  
 Arrests of criminals, slights, adulterous offers made, acceptances, rejections with  
 convex lips,  
 I mind them or the show or resonance of them — I come and I depart.<sup>57</sup>  
 (WHITMAN, 2002, p. 76).

Influenciado pela fotografia<sup>58</sup>, Whitman capta um instante da realidade e o expressa através de enumerações que carregam imagens variadas. É desta forma que apreende a diversidade da metrópole. Nessa diversidade, o sujeito poético, assim como o homem Walt

<sup>57</sup> “A vozeria da calçada, os aros das carroças, a lama das botas, a conversa dos transeuntes, / O pesado carro, o cocheiro com o seu polegar interrogador, o ruído dos cavalos ferrados no pavimento de granito, / Os trenós, o seu tinido, os gracejos gritados, as bolas de neve arremessadas, / Os vivos dados aos ídolos do povo, a fúria das multidões excitadas, / Na liteira a cortina que se agita, dentro um homem doente a caminho do hospital, / O encontro de inimigos, a imprecação repentina, os socos e a queda, / A multidão excitada, o polícia com sua insígnia rapidamente abrindo caminho até ao centro da multidão, / As pedras insensíveis que recebem e devolvem tantos ecos, / Quantos gemidos dos saciados ou dos que quase morrem à fome, caídos por insolação ou por síncope, / Quantas exclamações de mulheres que, repentinamente atacadas pelas dores, se apressam para casa e dão à luz um bebê, / Quantos discursos vivos e extintos aqui vibraram sempre, quantos gritos reprimidos pelo decoro, / Prisões de criminosos, afrontas, propostas adúlteras, aceitação, recusas feitas com lábios desdenhosos, / A tudo isto eu presto atenção, à sua manifestação ou ao seu eco – venho e afasto-me” (WHITMAN, 2002, p. 77).

<sup>58</sup> Segundo Lopes (2011), em 1854, Whitman se interessou pela fotografia. Os ensinamentos advindos da fotografia e da pintura influenciaram o poeta, sendo possível perceber seus efeitos na representação da realidade como fluxo de objetos e acontecimentos.

Whitman<sup>59</sup>, está naturalmente integrado, e todos os sons que a compõem ecoam na sua poesia.

Notemos que, em ambos os excertos, ao final das enumerações, o foco recai sobre a relação do sujeito poético com a realidade descrita. Desse modo, é possível afirmar que Campos absorve a atitude de Whitman, mas a transforma. Avulta a diferença no tocante à presença, em Campos, de um epíteto que negativiza alguns dos elementos das enumerações, o que verificamos em “graça feminina e falsa”, “esquálidas figuras dúbias” e “vagamente felizes”. Convém notar que Campos assume um tom especialmente crítico ao cantar a realidade cotidiana com as burguesinhas – que na exterioridade revelam uma face e, intimamente, escondem interesses impuros: “e quem sabe o quê por dentro?” (PESSOA, 2007, p. 80). Esse olhar que vai além das aparências, pretendendo perscrutar as almas não está presente no excerto de Whitman.

O desejo de consubstanciação no poeta norte-americano não é acompanhado por um olhar irônico. Em “I Sing the body electric”, o eu lírico simpatiza e está unido a todos: o grupo de trabalhadores, a mãe que acaricia a criança, a filha do agricultor, a luta dos lutadores, o rapaz, a marcha dos bombeiros. Todos os objetos são descritos de modo positivo: “Such-like I love – I loosen myself, pass freely, am at the mother’s breast with the little child, / Swim with the swimmers, wrestle with wrestlers, march in line with the firemen, and pause, listen, and count<sup>60</sup> (WHITMAN, 2002, p. 178). Campos adota, de Whitman, a estratégia de compor seus poemas com uma variedade de quadros e personagens, entretanto, a complexidade que caracteriza as ações humanas o impede de ver positivamente os objetos.

Em que pese a diferença na maneira de cantar a diversidade que compõe o cenário visualizado pelo poeta engenheiro, em um verso carregado de influxos whitmanianos, Campos expressa a sua vontade: “(Ah, como eu desejaria ser o souteneur disto tudo!)” (PESSOA, 2007, p. 80). Esse desejo de fusão, de fazer parte de toda a realidade, que está presente tanto em Whitman como em Álvaro de Campos, pode ser visto como manifestação da vontade de potência.

Recordemos que, segundo Nietzsche (2008a), é a vontade de potência que move os indivíduos. Enquanto impulso que age no interior das forças, ela se manifesta em todos os seres vivos. Estes, na concepção do filósofo, não tencionam querer viver, mas aumentar a sua potência.

---

<sup>59</sup> Whitman costumava andar pela cidade, onde conversava e estabelecia laços de amizade com cocheiros, barqueiros, bombeiros. Todos despertavam a sua atenção.

<sup>60</sup> “Gosto de tudo isso – liberto-me, passo livremente, estou no seio da mãe com a pequena criança, / Nado com os nadadores, luto com os lutadores, marcho em fila com os bombeiros, e paro, escuto, conto” (WHITMAN, 2002, p. 179).

Ao querer abarcar, sustentar, todos os componentes da cena moderna, Campos é impulsionado por um desejo de embriaguez<sup>61</sup>. Esta, de acordo com Nietzsche (2011), gera um sentimento de potência. Contudo, não esqueçamos que a forma verbal utilizada pelo heterônimo é “desejaria”, o que nos leva a concluir que ele não é ou não pode ser o *souteneur* (ao contrário de Whitman<sup>62</sup>), conclusão reforçada pelos versos: “Ó multidões quotidianas nem alegres nem tristes das ruas, / Rio multicolor anônimo e onde eu não me posso banhar como quereria!” (PESSOA, 2007, p. 83). A integração completa pretendida por Campos não é possível. Cabe lembrar as palavras de Fernando Pessoa, quando afirma que, apesar de Campos ser o heterônimo que mais se assemelha a Whitman, não possui nada da camaradagem do norte-americano; antes, está sempre afastado da multidão “[...] e quando sente com ela é bem clara e confessadamente para agradar a si mesmo e conceder-se sensações brutais” (PESSOA, 1986, p. 131).

Para Julia Kristeva (1974), a linguagem poética se origina como um diálogo entre textos:

A linguagem poética surge como um diálogo de textos: toda sequência se constrói em relação a uma outra, provinda de um outro *corpus*, de modo que toda sequência está duplamente orientada: para o ato da reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escritura) (KRISTEVA, 1974, p. 98).

O diálogo da ode com a poesia de Whitman fica nítido na apropriação por parte do poeta português da atitude característica – o desejo de fusão com a realidade – do eu poético do norte-americano. Pela transformação a que submete a especificidade do antecessor, percebemos o quanto o trabalho de Pessoa na construção da sua sequência textual é seletivo. Aqui, a absorção dos elementos alheios, como observou Carvalhal (2003) acerca da intertextualidade, responde a uma necessidade particular, em função da qual o poema faz o duplo movimento de evocação e de transformação de outra escrita.

O perturbador contato com *Leaves of Grass* conduziu Pessoa à criação da “versão portuguesa<sup>63</sup>” e modernista para a consubstanciação whitmaniana com a realidade: o

---

<sup>61</sup> Nietzsche (2011) afirma que os filósofos antigos combatiam o que causava a embriaguez e tomavam a consciência como o estado elevado, caminho para a perfeição. Nietzsche rejeitava este ponto de vista, argumentando que “[...] a mais alta ‘razoabilidade’ é um estado frio e claro que está longe de provocar aquele sentimento de felicidade que traz consigo toda espécie de embriaguez [...]” (NIETZSCHE, 2011, p. 322).

<sup>62</sup> Convém atentar para a diferença nos tempos verbais utilizados. Whitman emprega os verbos no presente, enquanto Campos usa o futuro do pretérito.

<sup>63</sup> Richard Zenith (2013) defende que Fernando Pessoa produziu conscientemente essa versão de Whitman para consumo doméstico, já que nada assim havia sido feito em Portugal.

Sensacionismo – movimento de vanguarda assentado sobre os princípios de que todo objeto é uma sensação nossa e que toda arte é a transformação de uma sensação em objeto. Para ser convertida em objeto (neste caso, em poema) e tornar-se, desse modo, uma sensação para os outros, a sensação depende da atuação da inteligência. Álvaro de Campos ama as “[...] notícias desmentidas dos jornais, / Artigos políticos insinceramente sinceros” (PESSOA, 2007, p. 80) porque eles provocam a vibração da sua inteligência. A relação do heterônimo com estes elementos excitantes é da ordem do desejo sexual: “Ah, como todos os meus sentidos têm cio de vós!” (PESSOA, 2007, p. 81).

Em seguida, o heterônimo ama os anúncios, os artigos inúteis que toda a gente quer comprar e os armamentos gloriosamente mortíferos com a ânsia de uma fera prestes a devorá-los. Eis uma imagem forte do poeta: a fera que devora e digere todos os componentes da modernidade a fim de transformá-los em objeto estético. Cabe ressaltar que os sensacionistas viam o progresso e as invenções científicas como ponto de partida para a renovação da arte. A importância das “coisas modernas” na “Ode Triunfal” é sugerida pelos versos:

Ó coisas todas modernas,  
Ó minhas contemporâneas, forma atual e próxima  
Do sistema imediato do Universo!  
Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!  
(PESSOA, 2007, p. 81).

Assim como se revelava ao homem através da Criação, da palavra – que, inspirados pelo Criador, os homens haviam escrito – e de meios milagrosos<sup>64</sup>, como em aparições físicas ou em sonhos, Deus, agora, revela-se através do progresso. Entretanto, as inovações científicas, a tecnologia, são obras do homem, do homem herdeiro do racionalismo científico renascentista, do cepticismo iluminista, dos avanços da Revolução Industrial e do vazio<sup>65</sup> deixado pelo declínio do papel exercido pelos sistemas religiosos formais na sociedade ocidental. Sendo assim, as “coisas modernas” que Campos canta são revelações da divindade que há no homem. Isto faz com que recordemos Nietzsche (2008a), que nega a transcendência fora do cosmos e rejeita a crença no além-mundo, afirmando que tudo quanto havia de grandioso e superior estava localizado no homem.

---

<sup>64</sup> Entre as aparições físicas de Deus, estão Gênesis, capítulo 3: 8 (BÍBLIA, 1993) – quando vai ao encontro de Adão – e Êxodo, capítulo 3: 4 (BÍBLIA, 1993) – quando fala a Moisés.

<sup>65</sup> George Steiner (2003a), no livro *A Nostalgia do Absoluto*, comenta que a fé cristã que sempre havia determinado a nossa visão ocidental e as nossas atitudes foi gradativamente deixando de exercer domínio sobre a nossa sensibilidade, o que gerou um vazio profundo.

### 3.1.2 Embriaguez e ritmo frenético contra a melancolia

O poeta-engenheiro segue fazendo a apologia da modernidade, sem deixar de sugerir que o seu relacionamento com ela não envolve profundidade: “Completamente vos possuo como a uma mulher bela que não se ama, / Que se encontra casualmente e se acha interessantíssima” (PESSOA, 2007, p. 82). Isto significa que ele pode dispor desses objetos sempre que tiver vontade, ou melhor, enquanto eles funcionarem como estimulantes para a sua imaginação. E, com efeito, segue o transbordamento do poeta pela fachada dos prédios e pelas mudanças constantes, até que ele menciona o mar. Nesse ponto, podemos pressentir uma diminuição da euforia, e uma reflexão se insinua na mente do poeta: em meio à transitoriedade, o mar é a única permanência: “E o mar antigo e solene, lavando as costas / E sendo misericordiosamente o mesmo” (PESSOA, 2007, p. 82).

Entretanto, um masoquismo exacerbado evita a instalação da melancolia: “Atirem-me para dentro das fornalhas! / Metam-me debaixo dos comboios! / Espanquem-me a bordo de navios!” (PESSOA, 2007, p. 82). As sensações fortes impedem o prolongamento de uma reflexão que, se porventura se estendesse, poderia levar a uma nostalgia, contra a qual o sujeito poético da ode parece lutar. Esta luta revela, também, uma vontade de ultrapassar limites e de não se enquadrar em nenhum rótulo: “Ser tão alto que não pudesse entrar por nenhuma porta” (PESSOA, 2007, p. 82). A vontade de romper com as barreiras evolui do desejo de violência contra o próprio corpo – “Deixai-me partir a cabeça de encontro às vossas esquinas” (PESSOA, 2007, p. 83) – para uma relação de cunho sexual com as máquinas – “Ó tramways, funiculares, metropolitanos, / Roçai-vos por mim até ao espasmo!” (PESSOA, 2007, p. 83), e atinge, posteriormente, a ambição de saber tudo acerca das multidões, inclusive os seus pensamentos. Todavia, o desconhecimento dos recônditos das almas perturba o heterônimo.

Apesar de não poder perscrutar o íntimo dos indivíduos, Campos os louva, porém, o que ele vê de louvável é, na verdade, o aspecto mais sórdido.

Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma,  
 Que emprega palavrões como palavras usuais,  
 Cujos filhos roubam às portas das mercearias  
 E cujas filhas aos oito anos – e eu acho isto belo e amo-o! —  
 Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escadas.  
 A gentalha que anda pelos andaimes e que vai para casa  
 Por vielas quase irreais de estreiteza e podridão.  
 Maravilhosa gente humana que vive como os cães,  
 Que está abaixo de todos os sistemas morais,  
 Para quem nenhuma religião foi feita,

Nenhuma arte criada,  
 Nenhuma política destinada para eles!  
 Como eu vos amo a todos, porque sois assim,  
 Nem imorais de tão baixos que sois, nem bons nem maus,  
 Inatingíveis por todos os progressos,  
 Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida!  
 (PESSOA, 2007, p. 83-84).

Ao caracterizar os heterônimos, Fernando Pessoa (1986) afirma que Campos é desprovido de ética e, também, amoral. Na concepção do engenheiro, é natural, em vez de optar pelas sensações mais fracas, escolher as mais fortes, as egoístas, carregadas de crueldade e luxúria.

A exemplo de Nietzsche, Álvaro de Campos atrela o amoralismo à força. Em *A gaia ciência*, o filósofo expõe a tese de que as fórmulas morais servem para ocultar a verdadeira natureza dos atos humanos:

Não que eu pense que nisso a maldade e baixeza humana, o bicho mau e selvagem que há em nós, digamos, deveria ser dissimulado; é minha ideia, pelo contrário, que justamente como bicho domesticado somos um espetáculo vergonhoso e necessitamos do travestimento moral – que na Europa o “homem interior” está longe de ser mau o suficiente para poder assim “mostrar-se” (para ser belo – ). O europeu se disfarça na moral, porque se tornou um animal, doente, doentio, estropiado, que tem boas razões para ser “domesticado”, porque é quase um aborto, algo incompleto, fraco, desajeitado [...]. Não é a ferocidade do animal de rapina que precisa de um disfarce moral, mas o animal de rebanho com sua profunda mediania, temor e tédio consigo mesmo [...]. *A moral adorna o europeu* – confessemos-lo! – fazendo-o parecer mais nobre, mais importante, respeitável, “divino” (NIETZSCHE, 2012a, p. 220).

A obediência à moral seria, assim, um recurso utilizado pelo homem inferior para encobrir a sua fraqueza. Oposto à debilidade, o Campos eufórico precisa de sensações aparentadas à força e as encontrará junto à “fauna maravilhosa do fundo do mar da vida”. Percebemos, desse modo, que o heterônimo está sempre distanciado da multidão, mas aparentemente com ela está irmanado apenas porque imaginar-se assim proporciona sensações extremas. Bem distinto é o modo como o eu lírico dos poemas de Whitman se relaciona com as suas multidões:

I am enamour'd of growing out-doors,  
 Of men that live among cattle or taste of the ocean or woods,  
 Of the builders and steerers of ships and the wielders of axes and mauls, and the  
 drivers of horses,  
 I can eat and sleep with them week in and week out<sup>66</sup>.

<sup>66</sup> “Estou enamorado do que cresce no exterior, / Dos homens que vivem entre o gado ou saboreiam o oceano ou os bosques, / Dos construtores de barcos e dos que os guiam e dos que manejam os machados e malhos, e dos condutores de cavalos, / Posso comer e dormir com eles semana após semana” (WHITMAN, 2002, p. 85).



(WHITMAN, 2002, p. 84).

Interessado por tudo o que diz respeito ao humano, o sujeito poético se sente irmanado com os demais indivíduos e enaltece o que neles considera nobre. Campos, por outro lado, canta os instintos mais baixos. Contudo, apesar do amoralismo do poeta-engenheiro, pode-se perceber a sugestão de que, mesmo com toda a evolução, existem pessoas completamente à margem da sociedade.

Curiosamente, no auge da exaltação da miséria moral, o poeta insere um parêntese, no qual há uma mudança no tema e no ritmo poético.

(Na nora do quintal da minha casa  
O burro anda à roda, anda à roda,  
E o mistério do mundo é do tamanho disto.  
Limpa o suor com o braço, trabalhador descontente.  
A luz do sol abafa o silêncio das esferas  
E havemos todos de morrer,  
Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo,  
Pinheirais onde a minha infância era outra coisa  
Do que eu sou hoje...)  
(PESSOA, 2007, p. 84).

Desprovidos do tom épico e do ritmo febril, estes versos se contrapõem aos anteriores e ao espaço por eles conotado, apresentando um tempo anterior ao da supremacia da máquina. Naquele momento, época em que um instrumento tão rudimentar como uma nora ainda era utilizado, o mundo, ao menos na percepção do sujeito poético, era destituído de complexidade.

A reminiscência do passado (da infância) vem acompanhada de um lamento pela condição do eu lírico no presente, o que nos permite inferir o descontentamento do indivíduo com a sua situação. Sendo assim, o exame eufórico dos objetos da modernidade e o anseio por sensações fortes são estratégias para alcançar a embriaguez, a qual acarreta a diluição da consciência.

Em estado de embriaguez, o indivíduo não reflete sobre a sua condição, consequentemente, não sofre. Em contrapartida, ao menor lampejo da consciência, de uma reflexão, já se revela uma nostalgia. Por isto, sempre que presente a infiltração da melancolia nos versos da ode, Álvaro de Campos retoma o ritmo frenético:

Mas, ah outra vez a raiva mecânica constante!  
Outra vez a obsessão movimentada dos ônibus.  
E outra vez a fúria de estar indo ao mesmo tempo dentro de todos os comboios  
De todas as partes do mundo,

(PESSOA, 2007, p. 84).

A entrega à movimentação e aos ruídos é uma forma de autoesquecimento. Então, voltando à carga, o poeta-engenheiro enumera laudatoriamente materiais usados na indústria, acontecimentos políticos, acidentes e violências. Tudo isso, para Campos, é relevante, mas não o bastante para ofuscar o progresso industrial:

Tudo isso apaga tudo, salvo o Momento,  
O Momento de tronco nu e quente como um fogueiro,  
O Momento estridentemente ruidoso e mecânico,  
O Momento dinâmico passagem de todas as bacantes  
Do ferro e do bronze e da bebedeira dos metais.  
(PESSOA, 2007, p. 85).

Uma vez que a embriaguez, que aparece nos dois últimos versos, marca o momento histórico, o poeta assume este estado, entregando-se ao mundo exterior<sup>67</sup>, tal como fizeram, no entendimento de Pessoa (1986), Whitman e Nietzsche. No caso de Álvaro de Campos, esta entrega tem uma consequência sugerida por alguns versos da ode:

Nem sei que existo para dentro. Giro, rodeio, engenho-me.  
Engatam-me em todos os comboios.  
Içam-me em todos os cais.  
Giro dentro das hélices de todos os navios.  
(PESSOA, 2007, p. 85).

De acordo com Octavio Paz (2012), a participação do heterônimo nesse jogo é menos fantástica do que parece, pois “[...] as máquinas são reprodução, simplificação e multiplicação dos processos vitais. Seduzem-nos e horripilam-nos porque nos dão a sensação simultânea da inteligência e da inconsciência: tudo o que fazem fazem-no bem, mas não sabem o que fazem” (PAZ, 2012, p. 213). Esta, segundo o estudioso, seria uma imagem do homem moderno<sup>68</sup>.

<sup>67</sup> No texto “A arte moderna é a arte do sonho”, Pessoa (1986) afirma que diante de um estado civilizacional marcado pelo alargamento da realidade, pela complexidade – trazida pela democracia – e pela intensidade – produzida pelo industrialismo – o intelectual pode optar entre três caminhos. O primeiro é, segundo Pessoa, o escolhido por Whitman e Nietzsche: deixar-se absorver pelo mundo, tomando dele a vida oca e ruidosa. O segundo é isolar-se, “[...] num sonho todo individual, reagindo de forma inerte e passiva contra a vida moderna”. O terceiro caminho equivale a meter esse mundo ruidoso, toda a natureza, dentro do sonho e fugir da realidade neste sonho. “Tal é o caso português” (PESSOA, 1986, p. 297).

<sup>68</sup> No texto *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz (2014) volta a abordar a questão da perda da consciência pelo homem moderno e da sua conversão em instrumento. De acordo com o estudioso, a primeira e mais grave mutilação sofrida pelo homem ao converter-se em assalariado é a perda da sua individualidade. Por reduzir todo o seu ser em força de trabalho, o capitalismo converte o homem em objeto, retirando, assim, a sua natureza humana. Transformado em mercadoria, “[...] o operário perde bruscamente, em virtude do seu estado social, toda relação humana e concreta com o mundo: nem são seus os úteis que emprega, nem é seu o fruto do seu esforço.

Ao deixar-se envolver pelo giro alucinante, o sujeito poético aceita o principal efeito da adesão ao jogo: a dissolução da consciência. Na verdade, ele entra no jogo porque necessita deste efeito, efeito alcançado através de uma ebriedade cujos antecedentes são localizáveis em Walt Whitman e Nietzsche. No que diz respeito ao primeiro, o deslumbramento e a fusão com o universo denunciam um estado de embriaguez, que, entretanto, não implica perda da consciência. Para Whitman, ser consciente, como sugere o poema “Beginning my studies”, é fonte de felicidade:

Beginning my studies the first step pleas'd me so much,  
The mere fact consciousness, these forms, the power of motion,  
The least insect or animal, the senses, eyesight, love,  
The first step I say awed me and pleas'd me so much,  
I have hardly gone and hardly wish'd to go any farther,  
But stop and loiter all the time to sing it in ecstatic songs<sup>69</sup>.  
(WHITMAN, 2002, p. 30).

Quanto a Nietzsche, importa referir a sua rejeição da atitude – inaugurada por Sócrates – de depreciar os instintos e supervalorizar o estado consciente. O filósofo via a consciência como mecanismo que pressionava os indivíduos ao confrontá-los com os valores morais.

Esse papel da consciência, se associado ao amoralismo do heterônimo, nos auxilia no entendimento do desejo de escapar do estado consciente. Tomado pelo êxtase, o sujeito poético da “Ode Triunfal” opõe-se a todo comedimento apolíneo (logo, dirigido pela consciência) e, entregando-se aos impulsos, faz a apologia do irracionalismo.

Para cantar a hora moderna, Campos necessita da exaltação, que, aliás, é sugerida pelas interjeições “Eia, Hup lá, he-há, ho-o-o”. São as interjeições que mantêm aceso o ímpeto de “galgar com tudo por cima de tudo” (PESSOA, 2007, p. 85). Ainda que este ímpeto acompanhe o engenheiro ao longo do poema (exceto no parêntese), a “Ode Triunfal” termina com um lamento: “Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!” (PESSOA, 2007, p. 86).

### 3.1.3 Uma constituição heroica para cantar a época

---

Nem sequer o vê. Na verdade, não é um operário, posto que não faz obras ou não tem consciência das que faz, perdido em um aspecto da produção” (PAZ, 2014, p. 205, tradução nossa). A complexidade da sociedade e a especialização que o trabalho exige estendem a outros grupos sociais a condição do operário. Por isso, vivemos em um mundo de técnicos.

<sup>69</sup> “Ao começar os meus estudos, o primeiro passo agradou-me tanto, / O simples fato da consciência, estas formas, o poder da mobilidade, / O mínimo inseto ou animal, os sentidos, a visão, o amor, / O primeiro passo, digo eu, inspirou-me tal respeito e agradou-me tanto, / Que, mal tinha começado, já não desejava ir mais além, / Mas sim parar e passar todo tempo a celebrá-lo em cânticos extáticos” (WHITMAN, 2002, p. 31).

Após a leitura da “Ode Triunfal”, Sá-Carneiro escreveu uma carta a Fernando Pessoa emitindo seu parecer sobre o poema:

Não sei em verdade como dizer-lhe todo o meu entusiasmo pela ODE do Álvaro de Campos que ontem recebi. É uma coisa enorme, genial, das maiores entre a sua obra – deixe-me dizer-lhe imodesta, mas muito sinceramente: do alto do meu orgulho, esses versos são daqueles que me indicam bem a distância que, em todo o caso, há entre mim e você. E eu já me considero tão grande, já olho com desprezo tanta coisa à minha volta... Perdoe-me. Mas só assim eu posso indicar-lhe a justa medida da minha admiração. Não se pode ser maior, mais belo, mais intenso de esforço – mais sublime: manufacturando enfim. Arte, arte luminosa e comovente e grácil e perturbante, arrepiadora com matérias futuristas, bem de hoje – todos prosa. Não tenho dúvidas em assegurá-lo, meu Amigo, você acaba de escrever a obra-prima do Futurismo. Porque, apesar de não pura, escolarmente futurista – o conjunto da ode é absolutamente futurista [...]. Depois de escrita a sua ode, meu querido Fernando Pessoa, eu creio que nada mais de novo se pode escrever para cantar a nossa época (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 175-176).

Dentre as palavras utilizadas pelo companheiro de letras de Pessoa para definir a “Ode Triunfal”, algumas merecem destaque. A primeira é o adjetivo “perturbante”, palavra adequada não apenas ao poema em questão, mas também à estreia de *Orpheu*, revista na qual, em março de 1915, ele é publicado.

Sobre a recepção da “Ode Triunfal”, Eduardo Lourenço (1981b) afirma que não causa estranheza o sentimento de ofensa da provinciana Lisboa diante da libertação de demônios há muito tempo aprisionados. Estes demônios são o amoralismo e o erotismo. O amoralismo era, aliás, um dos princípios da vanguarda de Marinetti.

Chegamos, então, ao segundo ponto a destacar na carta de Sá-Carneiro: a “Ode Triunfal” como obra-prima do Futurismo. Em um texto intitulado “A ignorância da crítica a respeito do Futurismo”, Pessoa (1986) afirma a necessidade de colocar um ponto final na confusão da crítica acerca daquela vanguarda.

De acordo com o poeta, considerar o *Orpheu* futurista era um disparate, uma vez que, em face da realidade, os futuristas mantêm uma atitude objetiva, buscando eliminar da arte todos os resquícios de sensibilidade, de emoção, de lirismo e subjetividade, enquanto nos orphistas é notável a expressão da subjetividade, o exagero da atitude estética, o tédio, o sonho e a abstração. Além disso, ainda conforme Pessoa, a “Ode Triunfal” é o único texto, no primeiro número da revista que se assemelha ao Futurismo, mas se assemelha pelo tema que a inspirou e não pela realização, e, em arte, é a forma de realizar que diferencia as correntes.

Cabe ressaltar, ainda, que, no texto “A arte moderna é aristocrática”, Pessoa (1986) coloca o Futurismo entre as correntes dinamistas que partem de Whitman. E o próprio Marinetti, como salienta Jacinto do Prado Coelho (1963), havia reconhecido Whitman como

seu precursor. Sendo assim, a relação de Pessoa-Campos com a poesia de Whitman é anterior e mais intensa que a sua relação com a estética de Marinetti, na qual Campos busca recursos<sup>70</sup> para expressar a euforia com a modernidade.

A última passagem a sublinhar entre as impressões de Sá-Carneiro é quando coloca a ode como o poema que canta a época. Eduardo Lourenço (1981b) comenta que chama a atenção o modo como, com certa ingenuidade, se repete que o Álvaro de Campos das odes é o cantor da máquina, da eletricidade e de outros fatores do moderno. Para o crítico, o mais apropriado seria, se a palavra existisse, considerá-lo o seu des-cantor.

Vimos até aqui que Álvaro de Campos absorve de Whitman o ideal de integração com a realidade. O autor de *Leaves of Grass* acreditava que a temática dos seus poemas devia ser condizente com a realidade do século XIX, ou seja, perpassada pelas glórias científicas e pelo progresso. Seabra (1991) ressalta que, entre Campos e Whitman, é notável a diferença de mundividências poéticas: o norte-americano cantava um país jovem, onde o progresso e a técnica eram vistos positivamente, enquanto o português buscava na máquina as sensações como meio de evasão de uma sociedade<sup>71</sup> alienada e em crise.

Importa salientar que a industrialização chegou a Portugal meio século após sua eclosão na Inglaterra. Ainda que a máquina a vapor tenha sido aplicada à indústria portuguesa em 1821, a sua difusão foi lenta e de reduzido impacto. Na segunda metade do século XIX, paralelamente ao crescimento moderado da utilização do vapor, os industriais foram recorrendo à energia hidráulica, graças à abundância de recursos hídricos, ao aperfeiçoamento da roda e da turbina hidráulicas. No início do século XX, as tecnologias e fontes de energia, características da Segunda Revolução Industrial – eletricidade, indústria química, motor de combustão interna e petróleo – passaram a sobrepor-se ou a coexistir com as inovações da Primeira Revolução Industrial (máquina a vapor, carvão e transporte ferroviário). Todavia, face às maiores exigências da segunda fase da industrialização – em recursos humanos e materiais, tecnologias e escala das empresas –, escasseavam, no país, as condições para a sua efetivação. Desse modo, Portugal amargava um atraso se comparado aos países mais desenvolvidos. Leyla Perrone-Moisés nos fornece uma indicação de como Pessoa percebia o ser português naquele momento histórico:

---

<sup>70</sup> Do Futurismo Campos importa a técnica de salientar tipograficamente o estado de exaltação e o emprego das interjeições.

<sup>71</sup> A referência ao regicídio ocorrido em 1908 comprova que a “Civilização quotidiana” é Portugal: “E de vez em quando o cometa dum regicídio / Que ilumina de Prodígio e Fanfarra os céus / Usuais e lúcidos da Civilização quotidiana!” (PESSOA, 2007, p. 80).

Significa ser o decaído de antigas grandezas, o provinciano com aspirações-saudades cosmopolitas, o enjeitado da Europa; significa estar informado do progresso e quase não ter acesso a ele, viver num país agrário na época da industrialização, significa, quando se é poeta, ter um público de “analfabetos” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 76).

Para João Gaspar Simões [196-?], Álvaro de Campos é, dentre os heterônimos, o mais simulado e o mais misticamente concebido. Em *Fernando Pessoa: história de uma geração*, o estudioso comenta que, através de Campos, o autor de *Mensagem* fingia ser uma pessoa completamente diferente de si. Em comum com o heterônimo, tinha apenas o fato de ambos terem sido educados fora do país. No entanto, Fernando Pessoa sabia que Campos, educado na Inglaterra, diplomado em Glasgow, conhecedor de grandes centros fabris, íntimo das grandes cidades, possuía experiência que ele não possuía. A grande cultura sob o influxo da qual, em Durban, o poeta fora educado estava em seu espírito de forma livresca, ao passo que em Campos deveria estar de forma vivencial. Assim, o heterônimo precisava mostrar um ar de civilização que Pessoa, mesmo a custo de muita simulação, seria incapaz de demonstrar.

À afirmação, do poeta, de que as grandes cidades estavam dentro de si opõe-se Simões [196-?], argumentando:

Como haviam de estar as grandes cidades dentro de Fernando Pessoa-Álvaro de Campos, se o que é peculiar às grandes cidades – à civilização, que não é o mesmo que a cultura – não está de modo algum na cultura, por mais europeia que esta seja, pois a cultura é do domínio espiritual e as grandes cidades são, antes de mais nada, sensação, atmosfera, progresso material, experiência concreta e vivida? (SIMÕES, [196-?], p. 294).

Por isso, assevera o crítico, Pessoa – que, aliás, nunca vira uma grande cidade – e Campos não estavam impregnados dos grandes centros urbanos, e a “Ode Triunfal” comprovava isso.

As colocações de Fernando Pessoa, no ensaio “O Provincianismo Português” nos auxiliam no entendimento da visão do biógrafo e na percepção do sentido encoberto pelo deslumbramento de Campos com as máquinas. No referido texto, Pessoa (1986) identifica o grande mal português no provincianismo, que teria, entre os seus sintomas, “[...] o entusiasmo e admiração pelos grandes meios e pelas grandes cidades e o entusiasmo e admiração pelo progresso e pela modernidade” (PESSOA, 1986, p. 336). Assim, buscamos nas palavras do próprio Pessoa os argumentos comprobatórios de que a empolgação do heterônimo com o

progresso e a modernidade é, também, um indício de provincianismo<sup>72</sup>, já que, “[...] quem não produz é que admira a produção [...]” (PESSOA, 1986, p. 336).

Cada época, como notou Baudelaire<sup>73</sup> tem as suas especificidades, as quais são captadas pelo olhar do poeta. Quando Whitman publicou as primeiras edições de *Leaves of Grass*, as degradações pessoais do desenvolvimento industrial não eram profundamente sentidas. Diverso nos parecerá o caso de Álvaro de Campos se considerarmos que, quando a ode foi escrita, já eram comentados os efeitos<sup>74</sup> negativos do desenvolvimento moderno sobre os indivíduos. Também Nietzsche (2011) já havia afirmado que o progresso, tido como remédio para a decadência, acelerava o esgotamento. Convém não esquecermos, entretanto, que Álvaro de Campos é engenheiro, detalhe que, de certo modo, confere verossimilhança à máscara de cantor da modernidade. A fim de que esta máscara melhor se assentasse a sua face, Campos necessitava de um elemento que, antes de ser exaltado pelos futuristas, já o fora por Nietzsche: a força.

Em um texto escrito por volta de 1915, Fernando Pessoa revela considerar a filosofia de Nietzsche o resultado da ação da época sobre o temperamento do filósofo. O temperamento do autor de *Humano, demasiado humano*, para Pessoa (1986), era de asceta e louco e a época na Alemanha era de materialidade e força. “Resultou fatalmente uma teoria onde um ascetismo louco se casa com uma (involuntária que fosse) admiração pela força e pelo domínio” (PESSOA, 1986, p. 321).

Mais tarde, em 1926, no texto “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”, o heterônimo Álvaro de Campos formula uma estética que, ao invés de basear-se na ideia de beleza, tem por suporte a força. A arte é concebida, então, como um esforço para dominar os outros. O domínio pode ser exercido de dois modos: através da captação ou da subjugação. A arte que domina captando está filiada às proposições aristotélicas; logo, baseia-se na beleza, naquilo que agrada. Por outro lado, a arte que domina subjugando, a defendida por Álvaro de Campos, se assenta na ideia de força, isto é, naquilo que subjuga. O artista não aristotélico subordina tudo à sua sensibilidade, converte tudo em substância de sensibilidade, para assim forçar os outros, “[...] quer eles queiram ou não, a sentir o que ele sentiu” [...] (PESSOA, 1986, p. 244). Na conclusão, Campos coloca os seus poemas – a “Ode Triunfal” e a “Ode

---

<sup>72</sup> Pessoa (1986) diferencia os civilizados, os responsáveis pelo progresso e que não lhe atribuem maior importância, dos provincianos, aqueles que, por não produzirem, nutrem imensa admiração pelo progresso.

<sup>73</sup> “Cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso” (BAUDELAIRE, 1996, p. 26).

<sup>74</sup> Como demonstra Calinescu (1991), em 1864, os irmãos Goncourt falam de uma melancolia moderna, que vem como resultado de uma tensão insuportável sobre a mente imposta pelas demandas de uma sociedade com um desejo de produção em todos os sentidos.

Marítima” – e os poemas de Walt Whitman como manifestações verdadeiras da arte não aristotélica.

Com vista à conclusão do raciocínio sobre a relevância da força na “Ode Triunfal”, é fundamental a referência ao aforismo 374 de *Vontade de Potência*, momento em que Nietzsche (2011) argumenta que, na esfera artística, a preferência pelas coisas terríveis e problemáticas é um sintoma de força, enquanto o gosto do bonito, do gracioso, pertence aos fracos, os quais, por desejarem fruir a obra de arte, buscam adequá-la ao seu gosto, introduzindo o triunfo da ordem moral do mundo, a teoria do não valor da existência e seus próprios julgamentos de valor. Assim como as visões arrebatadoras da vida funcionam como consolo para os doentes e fracos, a beleza da forma representa um local de refúgio para os artistas decadentes. Todavia, quanto maior for o relevo conferido ao problemático e ao terrível, mais se afirmará o sentimento de potência, o que é alcançado apenas pelos “artistas que subjagam”: aqueles que “[...] sabem fazer ressoar uma consonância em cada conflito [...]” e que através da criação “[...] beneficiam todas as coisas [...]” (NIETZSCHE, 2011, p. 446).

Por trás das colocações de Campos na defesa da estética não aristotélica e da sua preferência pelas sensações mais cruéis é possível vislumbrar o discurso vibrante de Nietzsche, em direção ao qual a palavra poética do engenheiro se orienta e com o qual frequentemente se entrelaça, rechaçando, assim, a ilusão de um discurso puro. Este, segundo Bakhtin (1992), sequer é possível:

Até que ponto a palavra pura, sem objeto, unívoca, é possível na literatura? Uma palavra na qual o autor não ouvisse a voz do outro, na qual houvesse somente ele, e ele por inteiro – tal palavra pode tornar-se material de construção de uma obra literária? A qualidade de objeto, em certo grau, não é a condição necessária de todo estilo? O autor não se mantém sempre fora da língua que lhe serve de material para a obra? O escritor (mesmo no lirismo puro) não é sempre um “dramaturgo”, no sentido de que redistribui todas as palavras entre as vozes dos outros, incluindo-se nelas a imagem do autor (assim como as outras máscaras do autor)? (BAKHTIN, 1992, p. 337).

A “Ode Triunfal” (bem como outros poemas de Campos) comprova que ele ouviu e, segundo seus objetivos, transformou a voz do filósofo.

Assim, em Nietzsche, a força, que é uma manifestação da vontade de potência, é um meio de ultrapassar o universo decadente. No poema de Campos, a força<sup>75</sup> se manifesta através da expressão das sensações brutais e da correspondência entre o ritmo e o sentido: tal como um motor, o verso põe-se em movimento, de maneira que o movimento alucinante

---

<sup>75</sup> Convém ressaltarmos que a força, a crueldade e a violência são elementos exaltados pelo Futurismo.



corresponde à euforia, enquanto a diminuição do ritmo equivale à melancolia. Somada ao desejo de fusão com os componentes da modernidade, a força conduz o eu lírico à embriaguez, que, enquanto persiste, proporciona um sentimento de potência, sentimento predominante na ode e que acompanha os influxos whitmanianos e nietzschianos.

Para contrastar com a euforia – que acarreta o rótulo de cantor da modernidade – temos o parêntese onde desfilam as lembranças do passado, estrofe destituída do afã de ultrapassar limites. Entretanto, conforme mencionamos, ao menor ou maior sinal de infiltração de uma melancolia, o sujeito poético empreende uma luta para recuperar o sentimento de potência.

Há outra questão a ser considerada: Álvaro de Campos buscou em Píndaro o modelo para as suas odes. O poeta grego escrevia Odes Triunfais, poemas elogiosos que continham a exaltação de uma vitória nos jogos.

Partindo do princípio que a primeira estrofe apresenta o assunto do poema (era assim em Píndaro), acreditamos que o tema da “Ode Triunfal” é o esforço do poeta para, canalizando todas as sensações, cantar a hora moderna. Alguns elementos reforçam esta interpretação. O primeiro é o adjetivo “dolorosa”, que aponta o efeito de um dos componentes do progresso sobre o eu lírico, e, ao mesmo tempo, nos faz duvidar de que o objetivo do poeta-engenheiro seja louvar a realidade industrial<sup>76</sup>: se o progresso fosse o objeto a ser louvado incondicionalmente, por que o emprego deste adjetivo no primeiro verso do poema? Em segundo lugar, as sensações físicas decorrentes do contato com o ambiente: “tenho febre”, “rangendo os dentes”. Terceiro, o uso de verbos que indicam o labor do poeta, ou um desejo a ele associado, ou ainda uma sensação dele resultante: “escrevo”, “tenho os lábios secos”, “arde-me a cabeça”, “canto” e “ah, poder exprimir-me”. Por fim, o lamento que conclui o poema: “Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!”.

O exame destas questões nos leva a afirmar que considerar a “Ode Triunfal” um canto de louvor ao progresso<sup>77</sup> é uma conduta redutora, dada a complexa trama em que o fingimento poético nos envolve. A ode de Campos tampouco se constitui como uma visão eufórica do labor poético; antes, sugere que para cantar esta época, com toda a complexidade, a técnica e a transitoriedade que a caracterizam, o poeta precisa ter uma constituição heroica, precisa empreender uma luta que, neste caso, implica dissolução da consciência. Essa constituição heroica, responsável pela expressão das sensações que Álvaro finge (ou imagina) ter, é

<sup>76</sup> Para Seabra (1988), a ideia de canto à máquina é somente um pretexto para louvar, na verdade, as sensações.

<sup>77</sup> Álvaro de Campos exalta os maquinismos pela força que neles identifica. Esta força, como mencionamos anteriormente, o engenheiro pretende incorporar ao seu fazer poético.

alcançada através do diálogo com Whitman e Nietzsche.

### 3.2 ODE MARÍTIMA: LUTA CONTRA A EXCESSIVA LUCIDEZ

#### 3.2.1 Orpheu II e a “Ode Marítima”

Ainda saboreando o sucesso de *Orpheu I* e contando mais uma vez com os subsídios financeiros do pai de Sá-Carneiro, Pessoa e o amigo põem-se a planejar o segundo número da revista, que viria a público em fins de junho de 1915 e que conteria algumas novidades. A primeira eram os nomes de Pessoa e Sá-Carneiro figurando como diretores e a segunda, a série de poemas que compunha a primeira contribuição literária do número: poemas de Ângelo de Lima, um interno do sanatório de Rilhafoles.

Ao divulgarem o trabalho de um doente mental, os orphistas enfrentavam a sociedade que os havia diagnosticado loucos e, através deste enfrentamento, indiretamente tocavam em uma ferida nacional, já que Ângelo de Lima<sup>78</sup> retornara louco de uma expedição à África. Confirmava-se, assim, o caráter polêmico da revista, para o qual seus integrantes muito contribuía.

O engenheiro era certamente o dono do discurso mais cortante, como indicam as anotações para o “Panfleto contra Aragão<sup>79</sup>”. A história que envolve o panfleto é a seguinte: ainda que a Alemanha não tivesse declarado guerra a Portugal, ocorreram, nas colônias africanas, alguns choques entre as tropas destes países. Em um desses combates, o capitão Aragão, reconhecido por sua valentia, foi feito prisioneiro pelos alemães, mas regressou ao seu país em 25 de agosto de 1915, depois de ter negociada a sua liberação.

Ocorre que o capitão proferiu gritos de “Viva a República e Viva a guerra!”. Se o sentimento externado pelo militar, segundo Ángel Crespo (2006), não agradou a Sá-Carneiro, agradou menos ainda a Álvaro de Campos, que pretendeu publicar um panfleto contra os discursos pronunciados pelo capitão. Tudo indica que Sá-Carneiro tenha dissuadido Campos da ideia, para a qual foram feitos apontamentos tão agressivos quanto o “Ultimatum”. É possível que as críticas de Aragão ao governo de Pimenta de Castro<sup>80</sup>, representante dos

<sup>78</sup> Nascido em 1872, Ângelo de Lima, depois de ter estudado na Academia de Belas Artes, se alistara como voluntário em uma expedição militar à África, onde permaneceu sete meses.

<sup>79</sup> “Quem insinuou-lhe, desgraçado, que o fato de ter enfrentado ousadamente algumas tropas germânicas lhe concedia direito a opinião política?” (CRESPO, 2006, p. 136, tradução nossa).

<sup>80</sup> Depois de uma revolta do exército, Pimenta de Castro assumiu o poder, instaurando um regime ditatorial. Entretanto, no dia 14 de maio de 1915, os barcos ancorados no porto de Lisboa se rebelaram e bombardearam a cidade, o que resultou na prisão de Pimenta de Castro e no reestabelecimento da constituição republicana.

interesses dos grupos aristocráticos e da intelectualidade do país, tenham incomodado o engenheiro, que devia considerá-lo melhor governante que os demais, aos quais se referia como “as bestas que nos governam”<sup>81</sup> (PESSOA, 1979 *apud* ARQUIVO PESSOA, [200-c?]).

Fernando Pessoa também não deixou de, quando a ocasião se apresentou, emitir suas opiniões políticas. Foi assim quando, em um texto que não chegou a ser publicado, manifestou-se contrário à entrada de Portugal na guerra, bem como à aliança com Inglaterra e França, afirmando que a ter que tomar uma posição, o país devia aliar-se à Alemanha, já que tanto portugueses como alemães tinham em comum uma tradição imperial. Além disso, Portugal, naquele momento, estava ultrajado, como também o estivera a Alemanha do início do século XIX. E mais: em ambos os países a tradição imperial é evocada pelo sentimento de misticismo nacionalista<sup>82</sup>.

Pessoa (1986) acreditava que o homem de letras só consegue suportar a opressão da hora presente buscando apoio na arte. Por isso, ao longo da sua vida, utilizou esse recurso. Ele, que afirmava que as decadências eram férteis em vitalidade mental, através da arte, multiplicou-se e pretendeu que a riqueza da sua multiplicação transcendesse e alçasse Portugal à categoria de império espiritual. Seus contemporâneos, entretanto, não o compreenderam, o que não parece tê-lo surpreendido a julgar pela crônica (PESSOA, 1966 *apud* ARQUIVO PESSOA, [200-j?]), publicada em 6 de abril de 1915, na qual adverte que o movimento romântico inglês iniciou definitivamente com a publicação das *Lyrical Ballads*, de Wordsworth e Coleridge, livro sobre o qual Byron fez piadas durante toda a sua vida, apesar de grande parte de sua obra ter sido nele inspirada. Pessoa cita, então, algumas palavras de Wordsworth, segundo as quais todo autor de obra verdadeiramente original sempre teve de criar o sentimento estético pelo qual seria apreciado.

Desse modo, percebe-se que Pessoa e os demais orphistas estavam cientes do significado da sua rejeição. Tal rejeição, no segundo número, cedeu espaço para alguns elogios dirigidos à “Ode Marítima”, poema que chamou a atenção a tal ponto que o jornal *A Capital*, que fizera severas críticas a *Orpheu I*, se viu obrigado a reconhecer, em um artigo de 28 de junho, que na “Ode Marítima” havia algo de superior e que o seu autor, apesar da

---

<sup>81</sup> “As bestas que nos governam e as hipo-bestas que escrevem naqueles erros de (...) chamados os nossos jornais não têm uma obscura intuição da diferença entre um criador de civilizações e um mero soldado valente. Quando muito, o sr. pertence ao nível dum soldado que combateu nas primeiras conquistas, ainda que lhe falte a unidade psíquica que lhes vinha da fé e a (...). Os nossos políticos não são gente. Nenhum deles mostra ter tido na sua vida uma daquelas crises espirituais donde se emerge talvez ferido para sempre, mas psiquicamente homem, personalidade espiritual” (PESSOA, 1979 *apud* ARQUIVO PESSOA, [200-c?], não paginado).

<sup>82</sup> No caso da Alemanha, a lenda de Federico Barba Vermelha, morto em uma viagem ao Oriente, que retornaria um dia para devolver à sua pátria a grandeza. Em Portugal, a crença no retorno de D. Sebastião significaria uma restituição das grandezas.

extravagância, tinha talento.

### 3.2.2 Ode Marítima: lucidez e busca da expressão poética

Composta por 904 versos, a “Ode Marítima” é, dentre os poemas escritos pelos integrantes do drama em gente, o mais longo. Esta especificidade – a extensão – dificultaria, conforme Cleonice Berardinelli (2004), qualquer tentativa de análise que não se preocupasse, antes, com a apreensão da sua globalidade. Por isso, munida da terminologia formalista de Tomachevski, a autora procura a estrutura narrativa da ode, identificando tema, personagens, intriga, *leit-motiv* e processos de discurso.

O tema é a inútil tentativa de fuga da angústia metafísica e da “[...] vida sentada, estática, regrada e revista” (BERARDINELLI, 2004, p. 72). Os personagens são dois: o poeta lúcido e o poeta delirante. A intriga contém quatro motivos associados estáticos: a) situação inicial: o poeta lúcido no cais deserto, na manhã de verão, vê o pacote que chega e sente angústia; b) a progressiva perda da lucidez, equivalente à aceleração do volante; c) a progressiva recuperação da lucidez, equivalente ao retardamento do volante; d) situação final: o poeta lúcido, no cais já sem navios, vê o pacote que sai e sente angústia. O *leit-motiv* é o volante, que, em seu girar, metaforiza a perda e a recuperação da lucidez. Quanto aos processos do discurso, a estudiosa classifica como pertencentes ao canônico as enumerações de peças de máquinas, o louvor da beleza das coisas modernas – cartas comerciais, faturas –, e como processo livre as reiteraões, os paralelismos, a torrencialidade dos desabafos.

Em virtude da coincidência<sup>83</sup> quase total das situações inicial e final, Cleonice Berardinelli (2004) chama a atenção para o caráter cíclico do poema: “[...] em qualquer tempo haverá um navio que sai ou que entra no cais e provoca no poeta a angústia de existir” (BERARDINELLI, 2004, p. 73). Eis a primeira conclusão a que chega a pesquisadora. A segunda é a de que Campos busca voluntariamente o delírio para desprender-se do pensamento.

A análise esboçada por Cleonice Berardinelli serve como ponto de partida para a que apresentaremos. Desde já, advertimos que não é nosso intuito analisar exaustivamente o poema, mas procurar apreendê-lo conferindo relevo aos pontos de diálogo com Walt Whitman e Nietzsche e avaliando em que medida este diálogo determina o universo de sentido da ode.

No cais, em uma manhã de verão, o sujeito poético olha para o Indefinido e avista um

---

<sup>83</sup> Segundo Berardinelli (2004), o que as diferencia é a hora – um pouco mais avançada na situação final – e o movimento do pacote – chegando na situação inicial e partindo na final.

paquete a aproximar-se. A aproximação da embarcação coincide com o início da movimentação da vida marítima, mas o que capta profundamente a atenção do eu lírico é a sua chegada: “Mas a minh'alma está com o que vejo menos, / Com o pacote que entra” (PESSOA, 2007, p. 102). A visão do pacote (real ou imaginária) atrai as lembranças do passado para, no decorrer do poema, confrontá-las como o presente. Além disso, é ela que impulsiona a imaginação: “E dentro de mim um volante começa a girar, lentamente.” (PESSOA, 2007, p. 102).

No texto *A Metáfora Viva*, Paul Ricoeur (1983) afirma que interpretar uma obra implica sempre a decifração do mundo a que ela se refere. A compreensão da “Ode Marítima” passa primeiro pela percepção do sentido metafórico da palavra “volante”, sentido que, segundo Ricoeur, é suscitado pela falha da interpretação literal ou suspensão da denotação de primeira ordem, seguida da manifestação de uma denotação de segunda ordem<sup>84</sup>: o volante, no universo poético da ode, não é uma máquina, mas a imaginação do eu lírico, desencadeada pelo pacote.

Longe de estar restrita a uma significação imediata, toda partida e chegada de navios atíça as lembranças e a imaginação, porque está envolta em um simbolismo “[...] terrivelmente ameaçador de significações metafísicas [...]”, que, ao trazer “[...] memórias de cais afastados e doutros momentos [...]”, causa perturbação – “[...] que perturbam em mim quem eu fui [...]” (PESSOA, 2007, p. 103) – e gera uma angústia:

Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!  
E quando o navio larga do cais  
E se repara de repente que se abriu um espaço  
Entre o cais e o navio,  
Vem-me, não sei porquê, uma angústia recente,  
Uma névoa de sentimentos de tristeza  
Que brilha ao sol das minhas angústias relvadas  
Como a primeira janela onde a madrugada bate,  
E me envolve com uma recordação duma outra pessoa  
Que fosse misteriosamente minha.  
(PESSOA, 2007, p. 103).

Da recordação de outro tempo, de outra pessoa misteriosamente sua, nascem a tristeza e a angústia, sentimentos do presente, experimentados pelo eu lírico em virtude da ausência do passado, que, a julgar pela expressão “Navios-Nações” e pelo uso de maiúsculas, pode ser o da grandeza das Descobertas Marítimas de Portugal:

---

<sup>84</sup> Contrário à ideia de Frege – para quem, o discurso literário não teria denotações, as quais só seriam possíveis no discurso científico –, Ricoeur (1983) defende que o discurso literário manifesta uma denotação de segunda ordem – a metafórica – graças à suspensão da denotação da primeira ordem do discurso.

Ah o Grande Cais donde partimos em Navios-Nações!  
 O Grande Cais Anterior, eterno e divino!  
 De que porto? Em que águas? E porque penso eu isto?  
 Grande Cais como os outros cais, mas o Único.  
 (PESSOA, 2007, p. 104).

Ao evocar a imagem dos navegadores, das navegações e da movimentação a bordo, o cais provoca no eu lírico o desejo de partir, de rumar para outro tipo de vida: “Flutuar como alma da vida, partir como voz, / Viver o momento tremulamente sobre águas eternas. / Acordar para dias mais directos que os dias da Europa” (PESSOA, 2007, p. 104-105). Esta reflexão, que encerra uma crítica sutil à condição da Europa, não deixa de lembrar a lucidez de Nietzsche em relação à sua época. Recordemos que a ode foi escrita em meio aos rumores da I Guerra Mundial, de maneira que não causa estranheza que Campos, naturalmente polêmico, assim como fizera na “Ode Triunfal”, esboçasse as suas críticas.

Na sequência, o eu lírico segue discorrendo sobre os sentimentos provocados pelas partidas e pelas chegadas: o medo do novo, do desconhecido e a saudade de um cais, de uma pátria. A aproximação do paquete incita a imaginação do eu lírico. A esta altura, todos os navios (os que entram, os que saem, os que passam ao longe) comovem o sujeito poético como se fossem mais do que simples navios: suscitam saudades e ânsias.

A visão do paquete faz com que toda a sedução da vida marítima – as viagens, a imensidão dos mares, a solidão a bordo, os perigos, os lugares distantes – aflore no indivíduo, levando-o à manifestação de um desejo: “Todos os mares, todos os estreitos, todas as baías, todos os golfos, / Queria apertá-los ao peito, senti-los bem e morrer!” (PESSOA, 2007, p. 107). Ter uma intimidade com os mares, senti-los bem, adquire o status de experiência máxima, superior, tanto que, nesta passagem melancólica, o eu lírico sugere que, após tal experiência, desejaria morrer, pois já teria experimentado o máximo. Por esta intimidade, esta integração com a vida marítima, ser possível somente através da literatura, Álvaro de Campos invoca as coisas navais, deixando nítida a sua função:

E vós, ó coisas navais, meus velhos brinquedos de sonho!  
 Componde fora de mim a minha vida interior!  
 Quilhas, mastros e velas, rodas do leme, cordagens,  
 Chaminés de vapores, hélices, gáveas, flâmulas,  
 Galdropes, escotilhas, caldeiras, colectores, válvulas;  
 Caí, por mim dentro em montão, em monte,  
 Como o conteúdo confuso de uma gaveta despejada no chão!  
 Sede vós o tesouro da minha avareza febril,  
 Sede vós os frutos da árvore da minha imaginação,  
 Tema de cantos meus, sangue nas veias da minha inteligência,

Vosso seja o laço que me une ao exterior pela estética,  
 Fornecei-me metáforas imagens, literatura,  
 Porque em real verdade, a sério, literalmente,  
 Minhas sensações são um barco de quilha pro ar,  
 Minha imaginação uma âncora meio submersa,  
 Minha ânsia um remo partido,  
 E a tessitura dos meus nervos uma rede a secar na praia!  
 (PESSOA, 2007, p. 107).

Uma vez que tanto as suas sensações como a imaginação, a ânsia e a tessitura dos versos estão fragilizadas na sua funcionalidade, cabe aos objetos da vida marítima, elevados à condição de musas, fornecer os meios, as sensações, que tornem possível a expressão poética. Esta, por sua vez, deve ser uma torrente contínua, diversa, impulsiva, desgovernada; será obtida gradualmente com a aceleração do volante, o que ocorrerá após a perturbação psíquica causada pelo ruído do apito de um navio.

### 3.2.3 Imaginação poética: um antídoto para a vida

Em várias passagens da ode, Campos confronta o presente com o passado. Um desses momentos é a reflexão concernente às mudanças nas navegações resultantes dos avanços tecnológicos:

Ah, os paquetes, os navios-carvoeiros, os navios de vela!  
 Vão rareando - ai de mim! - os navios de vela nos mares!  
 E eu, que amo a civilização moderna, eu que beijo com a alma as máquinas,  
 Eu o engenheiro, eu o civilizado, eu o educado no estrangeiro,  
 Gostaria de ter outra vez ao pé da minha vista só veleiros e barcos de madeira,  
 De não saber doutra vida marítima que a antiga vida dos mares!  
 Porque os mares antigos são a Distância Absoluta,  
 O Puro Longe, liberto do peso do Actual...  
 E ah, como aqui tudo me lembra essa vida melhor,  
 Esses mares, maiores, porque se navegava mais devagar.  
 Esses mares, misteriosos, porque se sabia menos deles.  
 (PESSOA, 2007, p. 108).

No texto “A arte moderna é a arte do sonho”, Pessoa (1986) afirma que os homens da sua época são homens de ciência, ao passo que os antigos eram homens de sonho. Na Idade Média, um sonhador, como o Infante D. Henrique, conseguia pôr o seu sonho em prática, pois o mundo era simples; não havia a complexidade, que acompanhou a democracia, a intensidade da vida produzida pelo industrialismo e o alargamento da realidade, como consequência das descobertas, que resultou no imperialismo.

Entre os modernos, logo que surge o sonho, já surge a impossibilidade dele. Uma vez

que, com a evolução da ciência, tudo é explicado, não há o mistério que havia antes. É a ausência, nos mares do presente, do mistério, o componente de sedução, que leva o eu lírico a olhar com saudosismo para os mares do passado, desejando ter novamente à sua vista barcos de madeira e veleiros que o libertem do peso do mar atual. Desse modo, o presente é preterido em função do passado, o passado dos perigos, mas também das glórias.

A postura do eu lírico em relação ao passado evidencia a saudade, que é considerada, por Eduardo Lourenço (2012), uma forma muito portuguesa de remontar o outrora. Ao examiná-la, o estudioso a distingue da melancolia e da nostalgia:

A melancolia visa o passado como definitivamente passado e, a esse título, é a primeira e mais aguda expressão da temporalidade, aquela que a lírica universal jamais se cansará de evocar. A nostalgia fixa num passado determinado, num lugar, num momento, objeto de desejo fora do nosso alcance, mas ainda real ou imaginariamente recuperável. A saudade participa de uma e de outra, mas de uma maneira tão paradoxal, tão estranha – como é estranha a relação dos Portugueses com o seu tempo –, que, com razão, se tornou um labirinto e um enigma para aqueles que a experimentam, como o mais misterioso e o mais precioso dos sentimentos (LOURENÇO, 2012, p. 92).

Reportar-se ao passado nunca é um ato neutro. E a saudade – assim como a nostalgia e a melancolia – confere um sentido ao tempo evocado, singularizando-o como objeto amado.

O olhar saudoso do sujeito poético para os mares de antigamente é uma metonímia da saudade que, segundo Eduardo Lourenço (2012), os portugueses sentem do passado. Logo, esse olhar está tão intensamente enraizado no que ama que o voltar-se para o passado “[...] é mais da ordem do sonho que do real [...]” (LOURENÇO, 2012, p. 93).

Além disso, a importância da vida marítima de hoje, como demonstra a anáfora, deve-se ao seu papel na recordação do ontem: “Todo vapor ao longe é um barco de vela perto. / Todo o navio distante visto agora é um navio no passado visto próximo” (PESSOA, 2007, p. 108). A lembrança das navegações passadas, somada às sensações provocadas pelo ambiente – “O marulho do Tejo galga-me por cima dos sentidos” (PESSOA, 2007, p. 109) –, estimula ainda mais a imaginação do engenheiro e o conduz à evocação de Jim Barns<sup>85</sup>, marinheiro inglês que lhe teria ensinado o grito indicativo do chamamento das águas.

---

<sup>85</sup> Há aqui uma intertextualidade com *A ilha do tesouro*, do escritor Robert Louis Stevenson. Nesse texto, o narrador, Jim Hawkins, descreve o Capitão Billy Bones: “Eu me recorde dele como se fosse ontem, como ele veio caminhando pesadamente até a porta da hospedaria, com seu baú de marinheiro transportado em um carrinho de mão: um homem alto, forte, corpulento, bronzeado como uma casca de noz; [...] Eu me lembro de vê-lo olhando ao redor da enseada, assobiando para si mesmo, e então começando a cantar aquela velha canção de marinheiros, que ele depois iria repetir tantas vezes: ‘Quinze homens sobre a mala do defunto – Io ho hó! – e uma garrafa de rum’, com sua voz aguda, velha e trêmula, que parecia ter sido afinada e quebrada nas barras do cabrestante” (STEVENSON, 2001, p. 11-12).



Há um mergulho profundo na imaginação, e o chamado (a lembrança) dos mares, tal como um amor do passado, agita as ânsias de Campos, fazendo-o rejeitar a vida presente: decorrida “[...] entre a impenetrabilidade física e psíquica da gente real com que vivo!” (PESSOA, 2007, p. 110). Essa vida real que não serve faz brotar no indivíduo o desejo de partir: “Ah seja como for, seja por onde for, partir! / Largar por aí fora, pelas ondas, pelo perigo, pelo mar” (PESSOA, 2007, p. 110). A vontade de partir é um ponto de contato com Whitman:

O to sail to sea in a ship!  
 To leave this steady unendurable land,  
 To leave the tiresome sameness of the streets, the sidewalks and the houses,  
 To leave you O you solid motionless land, and entering a ship,  
 To sail and sail and sail!<sup>86</sup>  
 (WHITMAN, 2002, p. 320).

Julia Kristeva (1974) comenta a significação que o verbo “ler” tinha para os antigos: significava também recolher, colher, espiar, reconhecer os traços, tomar, roubar. Assim, a leitura realizada por Fernando Pessoa dos textos de Whitman envolveu um processo de reconhecimento dos traços, seleção e apropriação. Entretanto, a presença do norte-americano segue perceptível, já que, em ambos, a partida tem sentido conotativo – equivalente à imaginação poética – e é um meio de escapar às limitações da vida. Importa enfatizar que, em Campos, a imaginação poética, nos momentos de euforia, apresenta-se em um ritmo frenético, aos gritos e envolta em raiva e histerismo:

Todo o meu sangue raiva por asas!  
 Todo o meu corpo atira-se prà frente!  
 Galgo pela minha imaginação fora em torrentes!  
 Atropelo-me, rujo, precipito-me!...  
 Estoiram em espuma as minhas ânsias  
 E a minha carne é uma onda dando de encontro a rochedos!  
 (PESSOA, 2007, p. 110).

Whitman, no poema “A Song of Joys”, recusa todo imobilismo e limitação, almejando uma existência decorrida em êxtase e liberdade:

(O something pernicious and dread!  
 Something far away from a puny and pious life!  
 Something unproved! something in a trance!  
 Something escaped from the anchorage and driving free.)<sup>87</sup>

<sup>86</sup> Oh, partir para o mar num navio! / Deixar essa terra firme insuportável, / Deixar a cansativa monotonia das ruas, dos passeios e das casas, / Deixar-te, ó terra sólida e imóvel, e entrar num navio. / Para vogar e vogar e vogar! (WHITMAN, 2002, p. 321).

(WHITMAN, 2002, p. 312).

Consciente da estreiteza da sua vida, repleta de angústias e insuficiências, Campos entrega-se ao desejo sombrio e sádico da estrídula vida marítima:

Pensando nisto - ó raiva! pensando nisto - ó fúria!  
 Pensando nesta estreiteza da minha vida cheia de ânsias,  
 Subitamente, tremulamente, extraorbitadamente,  
 Com uma oscilação viciosa, vasta, violenta,  
 Do volante vivo da minha imaginação,  
 Rompe, por mim, assobiando, silvando, vertiginando,  
 O cio sombrio e sádico da estrídula vida marítima.  
 (PESSOA, 2007, p. 110).

As aliterações reforçam a violência e a força que caracterizam a irrupção deste desejo. Ao mesmo tempo, a gradação – subitamente, tremulamente, extraorbitadamente –, a sequência de adjetivos – viciosa, vasta, violenta – e as formas verbais no gerúndio sugerem o efeito avassalador e incontrolável deste impulso sobre o indivíduo. Então, embriagado, Campos saúda a todos os pertencentes à vida marítima: os navegadores do presente e os do passado, os que deram novos mundos ao mundo e os homens que partiram para o indefinido e conheceram o Mar Absoluto. Não exclui ninguém da saudação: os trabalhadores de bordo também são atingidos pelo seu canto, porque estes também puderam olhar a imensidão do mar e passar por aventuras não vividas pelo sujeito poético:

Homens que vistes a Patagônia!  
 Homens que passastes pela Austrália!  
 Que enchestes o vosso olhar de costas que nunca verei!  
 Que fostes a terra em terras onde nunca descerei!  
 Que comprastes artigos toscos em colónias à proa de sertões!  
 E fizestes tudo isso como se não fosse nada,  
 Como se isso fosse natural,  
 Como se a vida fosse isso,  
 Como nem sequer cumprindo um destino!  
 (PESSOA, 2007, p. 111).

Na “Ode Marítima”, a exemplo do ocorrido na “Ode Triunfal”, Campos dá mostras de amoralismo, pois saúda, inclusive, aqueles que cometeram crimes. De certo modo, o heterônimo admira a crueldade e a força desses homens, o que nos faz recordar o aforismo 4 de *A gaia ciência*, no qual Nietzsche afirma que foram os espíritos mais fortes e cruéis que,

---

<sup>87</sup> “(Ah, qualquer coisa de fatal e terrível! / Qualquer coisa longe de uma vida insignificante e piedosa! / Qualquer coisa não posta à prova! qualquer coisa num êxtase! / Qualquer coisa liberta do ancoradouro e prosseguida livremente.)” (WHITMAN, 2002, p. 313).

até então, provocaram o avanço da humanidade, pois “[...] sempre inflamaram as paixões que adormeciam” (NIETZSCHE, 2012a, p. 53). A simpatia do engenheiro pela crueldade é, mais uma vez, coerente com a estética a que se filiam as odes sensacionistas: a estética da força, como vimos, inspirada em Nietzsche.

Diferente de Whitman, que acolhia todos no seu canto porque a sua poesia estava imbuída de um ideal igualitário, Campos cumprimenta a todos porque deseja experimentar, pela imaginação, as sensações por todos sentidas, especialmente as cruéis, que são as mais fortes. Além de compartilhar os perigos, os descobrimentos e as adversidades, o eu lírico espera perder, com os homens do mar, a noção de moral:

Fugir convosco à civilização!  
Perder convosco a noção da moral!  
Sentir mudar-se no longe a minha humanidade!  
Beber convosco em mares do sul  
Novas selvajarias, novas balbúrdias da alma,  
Novos fogos centrais no meu vulcânico espírito!  
Ir convosco, despir de mim - ah! põe-te daqui pra fora! -  
O meu traje de civilizado, a minha brandura de acções,  
Meu medo inato das cadeias,  
Minha pacífica vida,  
A minha vida sentada, estática, regrada e revista!  
(PESSOA, 2007, p. 112-113).

Segundo Nietzsche (2012a), uma moral implica sempre avaliação e hierarquização dos impulsos humanos, estas, por sua vez, expressam as necessidades do grupo, do rebanho. “Com a moral o indivíduo é levado a ser função do rebanho e a se conferir valor apenas enquanto função” (NIETZSCHE, 2012a, p. 132). Desse modo, a moral pressupõe uma coerção, à qual o indivíduo se submete para evitar o desprazer. Entretanto, o homem só precisa do revestimento moral porque se tornou um animal fraco. Contra esta fraqueza o sujeito poético da “Ode Marítima” se rebela, desejando livrar-se das imposições que o levam a adequar-se às normas do grupo e conter os instintos.

Álvaro de Campos se enquadra naquilo que Freud (1996a), em texto datado de 1927, definiu como indivíduo associal. De acordo com o psicanalista, a civilização – por se erigir sobre a coerção e a renúncia aos instintos – impõe pesados sacrifícios aos seres humanos. Os associais reagem aos danos que a civilização lhes inflige, desenvolvendo um grau de resistência e hostilidade às suas normas.

Campos rejeita o imobilismo da sua vida exterior. Se a vida, sempre igual, estática, não serve, a imaginação poética surge como o caminho capaz de proporcionar outra vida. A fim de experimentar as sensações que o conduzam a outra vida, Campos recorre às

sinestésias:

Salgar de espuma arremessada pelos ventos  
 Meu paladar das grandes viagens.  
 Fustigar de água chicoteante as carnes da minha aventura,  
 Repassar de frios oceânicos os ossos da minha existência,  
 Flagelar, cortar, engelhar de ventos, de espumas, de sóis,  
 Meu ser ciclônico e atlântico,  
 Meus nervos postos como enxárcias,  
 Lira nas mãos dos ventos!  
 (PESSOA, 2007, p. 113).

Da sensação de ter seus nervos, tal como as enxárcias, a mercê dos ventos oceânicos, brota a poesia na qual o sujeito se dilui na glorificação da vida marítima.

O mar também é uma presença marcante na poesia de Walt Whitman. Em “Passage to India”, o poeta demonstra admiração pelos feitos dos grandes homens e sugere que todas as histórias transcorridas nos mares penetram no seu espírito:

Passage to India!  
 Struggles of many a captain, tales of many a sailor dead,  
 Over my mood stealing and spreading they come,  
 Like clouds and cloudlets in the unreach'd sky<sup>88</sup>.  
 (WHITMAN, 2002, p. 718).

Na seção 5 desse poema, o sujeito poético afirma que tendo sido cruzados todos os mares, feitas as grandes obras de capitães, engenheiros, cientistas, geólogos e etnólogos, é chegado o momento da vinda do grande poeta, aquele que justificará os grandes feitos, consolará os corações atormentados e harmonizará o homem e a Natureza. Este entendimento da função do poeta é derivado da leitura do ensaio “O Poeta<sup>89</sup>”, no qual Emerson (2005) anuncia a vinda do poeta que personificaria a América, o responsável por cantar a sua grandeza. Walt Whitman, a julgar pelo prefácio<sup>90</sup> de *Leaves of Grass*, parece ter assumido esta missão.

Isso nos faz recordar dois textos escritos por integrantes do drama em gente: “A Nova Poesia Portuguesa”, em que Fernando Pessoa (1986) anuncia a chegada do maior poeta da

<sup>88</sup> “O caminho para a Índia! / Lutas de muitos capitães, história de muitos marinheiros mortos, / Que entram furtivamente em todo o meu espírito / Como nuvens grandes e pequenas no céu intangível” (WHITMAN, 2002, p. 719).

<sup>89</sup> Em 1842, Whitman assistiu à palestra de Emerson intitulada “O Poeta”, com a qual o autor de *Leaves of Grass* ficou impressionadíssimo a ponto de defini-la como “[...] umas das composições mais ricas e belas, tanto por seu assunto quanto por seu estilo, que jamais se ouviu em qualquer lugar, em qualquer tempo” (LOPES, 2011, p. 233).

<sup>90</sup> No prefácio, Whitman (2011) afirma que o grande poeta é o equalizador de toda a humanidade. Ele conhece cada objeto nas suas proporções exatas, nem maior, nem menor. É o equalizador do seu tempo e da sua terra.

nação, aquele que superaria as glórias de Camões, e o “Ultimatum”, onde Campos prevê a vinda do super-homem, o mais completo e complexo. Em ambos os casos, o objeto da alusão é o próprio Pessoa. Desse modo, podemos concluir que tanto Pessoa quanto Whitman atribuíam a si mesmos, enquanto poetas, funções elevadas. No caso de Whitman, a tarefa do poeta transparece no poema “Passage to India”: uma vez que cabe ao bardo justificar os grandes feitos, Whitman incentiva a sua imaginação poética (metaforizada pelo navio) a realizar proezas ainda maiores:

Sail forth – steer for the deep waters only,  
Reckless O soul, exploring, I with thee, and thou with me,  
For we are bound where mariner has not yet dared to go,  
And we will risk the ship, ourselves and all.

O my brave soul!  
O farther farther sail!  
O daring joy, but safe! Are they not all the seas of God?  
O farther, farther, farther sail!<sup>91</sup>  
(WHITMAN, 2002, p. 730).

A poesia de Whitman acompanha o nascimento da nação democrática e progressista; testemunha, pois, uma expectativa otimista em relação ao futuro. Na “Ode Marítima”, em contrapartida, como todas as glórias estão no passado, cabe à imaginação, através das lembranças e da embriaguez com o (não) vivido, possibilitar a evasão do presente opressor.

Em seu delírio, Campos deseja todas as sensações – inclusive as mais dolorosas – conquanto sejam nos mares. A sua imaginação é tomada pelas imagens da pirataria antiga, e a canção<sup>92</sup> do grande pirata anuncia a tomada violenta de uma embarcação. Ao imaginar as sensações decorrentes de todas as abordagens e das atrocidades cometidas pelos piratas, Campos delira, pretendendo com eles misturar-se, para, assim, experimentar as mesmas sensações. Sonhar tudo isto é estar afastado de qualquer lucidez: “Nuvem de poeira quente anuviando a minha lucidez / E fazendo-me ver e sonhar isto tudo só com a pele e as veias!” (PESSOA, 2007, p. 116).

A Campos apetece-lhe provar as sensações dos piratas que praticaram chacinas, que foram responsáveis por tragédias e também as sensações das suas vítimas e das suas amantes:

<sup>91</sup> “Navega em frente – ruma apenas para as águas profundas, / Intrépida, ó alma, exploremos, eu contigo e tu comigo, / Pois dirigimo-nos para onde nenhum marinheiro ousou ainda ir, / E poremos em risco o navio, nós próprios e tudo. / Ah, minha corajosa alma! / Ah, navega cada vez mais para longe! / Ô ousada alegria, mas prudente! Não pertencem todos os mares a Deus? / Oh, navega cada vez mais e mais longe!” (WHITMAN, 2002, p. 731).

<sup>92</sup> “Fifteen men on the Dead Man’s Chest./ Yo-ho ho and a bottle of rum!” (PESSOA, 2007, p. 115).

Ah, ser tudo nos crimes! Ser todos os elementos componentes  
 Dos assaltos aos barcos e das chacinas e das violações!  
 Ser quanto foi no lugar dos saques!  
 Ser quanto viveu ou jazeu no local das tragédias de sangue!  
 Ser o pirata-resumo de toda a pirataria no seu auge,  
 E a vítima-síntese, mas de carne e osso, de todos os piratas do mundo!

Ser no meu corpo passivo a mulher todas as mulheres  
 Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas pelos piratas!  
 Ser no meu ser subjugado a fêmea que tem de ser deles!  
 E sentir tudo isso – todas essas coisas duma só vez – pela espinha!  
 (PESSOA, 2007, p. 117).

O Sensacionismo do engenheiro inclui a atividade (princípio masculino) e a passividade (princípio feminino). Este é um aspecto que distingue o Campos das odes de Marinetti (1980), que, em seu manifesto, apregoara o desprezo pela mulher. Para Santos (2007), ainda que o alvo do desprezo de Marinetti seja o feminino tradicional, sentimental, a diferenciação entre o feminino e o masculino evidente em seu pensamento deixa claro que o protagonismo na vida moderna, no seu entendimento, não cabia à mulher, mas ao homem. Ainda conforme a estudiosa:

A celebração futurista da agressão, da energia e da velocidade tecnológica masculinas, bem como a condenação futurista da passividade sentimental (ou seja, feminina), que em Marinetti apontam para uma espécie de transcendência nietzschiana do meramente humano na emergência de um ser mecânico, irrompem nas odes de Campos como cântico sado-masoquista de um sujeito multi-sexual, que dá origem à simultaneidade estética da ação e da vitimização históricas (SANTOS, 2007, p. 217).

Irene Ramalho dos Santos (2007) salienta que, embora haja sexismo tradicional<sup>93</sup> em Pessoa, a poética de Campos deriva de uma reação complexa à estética e à ideologia futurista, filtrada pelos influxos de Walt Whitman, em cujos versos Pessoa pôde ler uma liberdade e autoliberação<sup>94</sup> que o fascinaram. Na seção 24 de “Song of Myself”, Whitman define-se como um cosmos, filho de Manhattan, turbulento, carnal, sensual, que come, bebe e procria. Nos

<sup>93</sup> Anna Klobucka e Mark Sabine (2013) comentam que em um fragmento de diálogo sem heterônimo atribuído, a mulher emancipada é equiparada a um homem invertido. A mulher que gasta o seu tempo ganhando a vida perde a sua característica fundamental de mulher: sua propensão para captar o homem. Ao passo que na mulher profissional a perversão psicosexual é o resultado de uma busca mal direcionada da excelência intelectual e criativa, para o sujeito do texto de Pessoa, a homossexualidade masculina seria “um mal necessário para a realização das mais altas ambições intelectuais e artísticas” (KLOBUCKA; SABINE, 2013, p. 42). O exemplo oferecido no texto é o de Shakespeare, homem com tantos interesses e atribuições que não pode dispender tempo de sua vida na busca do prazer sexual normal, e que, por isso, optou por substituí-lo pelo prazer sexual proporcionado pela amizade com outros homens.

<sup>94</sup> Para Eduardo Lourenço (1981a), o entusiasmo de Pessoa por Walt Whitman não é exclusivamente de ordem literária ou estética. Pessoa teria sido fascinado pelo que viu de liberdade e autoliberação em Whitman. Sabia, entretanto, que tal exemplo era-lhe inacessível e inadequado. Desse modo, para o ensaísta, seria de ordem erótica o impulso que organiza o heteronimismo.

seus poemas, tudo que é objeto de repressão – sexo e luxúria – terá lugar.

Through me forbidden voices;  
Voice of sexes and lusts — voices veil'd, and I remove the veil;  
Voices indecent, by me clarified and transfigur'd.

I do not press my fingers across my mouth;  
I keep as delicate around the bowels as around the head and heart;  
Copulation is no more rank to me than death is.

I believe in the flesh and the appetites;  
Seeing, hearing, feeling, are miracles, and each part and tag of me is a miracle<sup>95</sup>.  
(WHITMAN, 2002, p. 104).

A repressão a que alude Whitman nos remete ao controle sobre a sexualidade<sup>96</sup>, aspecto da vida que, como refere Foucault (1985), era relativamente livre e que, no século XVIII e especialmente no XIX, passou a ser vigiado. Whitman, entretanto, aborda a questão do sexo sem qualquer pudor. Muitos dos seus poemas contêm alusões ao homoerotismo e descrições sensuais do corpo masculino, como ocorre na seção 11 de “Song of Myself”:

An unseen hand also pass'd all over their bodies,  
It descended tremblingly from their temples and ribs.

The young men float on their backs, their white bellies bulge to the sun, they do not ask who seize fast to them,  
They do not know who puffs and declines with pendant and bending arch,  
They do not think whom they souse with spray<sup>97</sup>.  
(WHITMAN, 2002, p. 80).

O sujeito poético assume o ponto de vista da mulher que, enquanto observa os rapazes tomarem banho, imagina que os acompanha e toca em seus corpos. O corpo masculino é o objeto de desejo, entretanto a mulher não é representada como passiva ou vista de modo negativo<sup>98</sup>.

<sup>95</sup> “Através de mim, as vozes proibidas, / Vozes de sexos e luxúrias, vozes veladas a que retiro o véu, / vozes indecentes, purificadas e transfiguradas por mim. / Não tapo a minha boca com os dedos, / Sou tão delicado com as entranhas como com a cabeça e o coração, / A cópula não é mais chocante para mim do que a morte. / Acredito na carne e nos apetites, / Ver, ouvir, sentir são milagres, e cada uma das minhas partes e extremidades é um milagre,” (WHITMAN, 2002, p. 105).

<sup>96</sup> Nos séculos XVIII e XIX, segundo Foucault (1985), a sexualidade se converte em objeto de investigação científica, de controle administrativo e de preocupação social.

<sup>97</sup> “Uma mão invisível deslizou pelos seus corpos, / Desceu trêmula pelas frentes e pelos membros. / Os rapazes flutuam de costas com os seus ventres brancos protuberantes ao sol, não perguntam quem se agarra a eles com tanta firmeza, / Não sabem quem respira e se inclina curvando-se como um arco, / Não pensam quem salpicam com a espuma” (WHITMAN, 2002, p. 81).

<sup>98</sup> Sherry Ceniza (1997) escreve um artigo no qual contraria os críticos que consideram negativa a representação da mulher na poesia de Whitman. Ceniza afirma que muitas das mulheres presentes na vida de Whitman participaram de movimentos, durante a década de 1850, em favor dos direitos femininos, e que as contradições

Uma explicação adequada da abordagem da sexualidade pelo poeta norte-americano nos é fornecida por Villar Raso, para quem, Whitman,

[...] como democrata modelo, é homem e mulher, granjeiro e trabalhador de fábricas e portos, prostituta e presidente, americano e cidadão do mundo, que celebra o corpo, a natureza, a energia sexual, a masturbação, o erotismo feminino, o amor homossexual e a angústia do desejo reprimido, identificando democracia com liberação sexual (VILLAR RASO, 2006, p. 14, tradução nossa).

Com uma poesia mergulhada nas questões do seu tempo, Whitman demonstrava a importância de que liberdade individual, liberdade política, de linguagem, sexual e liberdade poética andassem lado a lado. Nesse sentido, sua poética não se submetia às limitações impostas por oposições binárias: corpo e alma, privado e público, individual e coletivo, masculino e feminino.

Campos, através das múltiplas sexualidades que assume, também rejeita a dicotomia masculino/feminino. De acordo com Santos, na “Ode Marítima”,

[...] todas as anomalias e perversões da sexualidade regulada e medicalizada de fim-de-século, sem esquecer o familiarismo do patriarcado “decente”, são conjuradas num corpo senciente, que é de homem e de mulher ao mesmo tempo, sem no entanto ser meramente andrógino, antes multi- e intersexual (SANTOS, 2007, p. 227).

A imaginação corpórea precisa sentir tudo, o que explica as múltiplas sexualidades. Todavia, convém sublinhar que uma das razões para a assunção do papel feminino é o desejo de absorver as sensações dos piratas, já que, na concepção do engenheiro sensacionista, ao unirem-se aos piratas, as mulheres experimentariam tudo o que por eles foi experimentado. O afã de sugar a consciência das sensações cruéis, da audácia, da violência, que compõe a fúria imaginativa do sujeito poético, equivale a pretender-se divino:

Não era só ser a hora e os barcos e as ondas,  
 Não era só ser vossas almas, vossos corpos, vossa fúria, vossa posse,  
 Não era só ser concretamente vosso acto abstracto de orgia,  
 Não era só isto que eu queria ser - era mais que isto o Deus-isto!  
 Era preciso ser Deus, o Deus dum culto ao contrário,  
 Um Deus monstruoso e satânico, um Deus dum panteísmo de sangue,  
 Para poder encher toda a medida da minha fúria imaginativa,  
 Para poder nunca esgotar os meus desejos de identidade  
 Com o cada, e o tudo, e o mais-que-tudo das vossas vitórias!  
 (PESSOA, 2007, p. 118-119).

---

presentes nos textos de Whitman são contradições nas quais, muitas vezes, estas mulheres também se debatiam. Além disso, salienta que, no poema “Children of Adam”, Whitman defende a igualdade entre os sexos.



Segundo Nietzsche (2011), um dos equívocos difundidos pelo cristianismo – e que é um sintoma da decadência – foi a subtração do caráter divino do homem. À medida que tudo quanto estava marcado pela força ia sendo considerado obra do sobre-humano, o homem ia se diminuindo, enxergando-se desprezível e fraco, enquanto Deus era o detentor de toda a força. Em Campos, a afirmação da divindade no homem se expressa por meio da ambição sensacionista: convertendo-se em um “Deus-isto”, enchendo toda a medida da sua fúria imaginativa, transformaria a sua poesia no ponto de encontro de todas as sensações. Estas, uma vez comunicadas, produziriam o mesmo sentimento experimentado pelo poeta.

Samoyault (2008) faz a seguinte reflexão sobre a intertextualidade:

Assim como uma pessoa se constitui numa relação muito ampla com o outro, um texto não existe sozinho, é carregado de palavras e pensamentos mais ou menos conscientemente roubados, sentem-se as influências que o subtendem, parece sempre possível descobrir nele um subtexto (SAMOYAULT, 2008, p. 42).

No que diz respeito a Campos, é melhor falarmos de subtextos, já que, na sua pretensão à divindade, o heterônimo dialoga com Nietzsche e Whitman: “To be indeed a God!”<sup>99</sup> (WHITMAN, 2002, p. 320). Entretanto, ao passo que em Nietzsche e Campos a pretensão à divindade está relacionada com a rejeição ao cristianismo, em Whitman, tal atitude é derivada do Transcendentalismo<sup>100</sup>.

Ao desejar que a sua vida se configurasse tal como um organismo, do qual cada ato de pirataria fosse uma célula consciente, ou seja, aquilo que lhe permite viver, a consciência de Campos se dilui e a sua imaginação aumenta:

Com tal velocidade desmedida, pavorosa,  
A máquina de febre das minhas visões transbordantes  
Gira agora que a minha consciência, volante,  
É apenas um nevoento círculo assobiando no ar.  
(PESSOA, 2007, p. 50).

Álvaro de Campos retoma, então, a canção e o grito do grande pirata. Em seguida, com um laivo de lucidez perpassado por uma revolta pela sua condição, compara a imobilidade da sua vida de civilizado com o dinamismo e a audácia da vida dos piratas, em

<sup>99</sup> Ser na verdade um Deus! (WHITMAN, 2002, p. 321). Neste poema, intitulado “A Song of Joys”, Whitman utiliza o navio como metáfora para o livro: “A ship itself, (see indeed these sails I spread to the sun and air,) / A swift and swelling ship full of rich words, full of joys” (WHITMAN, 2002, p. 320).

<sup>100</sup> No livro *Natureza*, que fixa os alicerces do Transcendentalismo, Emerson (2011), ao afirmar que o homem se identifica com o mundo e o mundo com Deus, reivindica a unidade entre o homem e Deus. Logo, defende a presença da divindade no homem.

relação aos quais ele, mesmo quando age, está parado, inerte. Além disso, o ímpeto do engenheiro não se iguala ao dos piratas, homens que podiam viver de acordo com as suas próprias regras, ao passo que o eu lírico deve obedecer às imposições da sociedade, do rebanho.

Arre! por não poder agir d'acordo com o meu delírio!  
 Arre! por andar sempre agarrado às saias da civilização!  
 Por andar com a douceur des moeurs às costas, como um fardo de rendas!  
 Moços de esquina - todos nós o somos - do humanitarismo moderno!  
 Estupores de tísicos, de neurasténicos, de linfáticos,  
 Sem coragem para ser gente com violência e audácia,  
 Com a alma como uma galinha presa por uma perna!  
 (PESSOA, 2007, p. 119-120).

A atitude hostil do heterônimo com as convenções nos remete ao parecer de Freud (1996b), segundo o qual inúmeros indivíduos – ao identificarem na civilização<sup>101</sup> a causa de seu sofrimento e verem, em seguida, no abandono da mesma e no retorno às condições primitivas, a possibilidade de alguma felicidade – assumem uma atitude hostil para com a civilização. Restringindo a liberdade dos sujeitos, a civilização “[...] impõe sacrifícios tão grandes não apenas à sexualidade do homem, mas também à sua agressividade” (FREUD, 1996b, p. 121).

Por ter de enquadrar-se às normas comportamentais definidas pela sociedade e por não possuir o ímpeto, a audácia, a crueldade e a força dos piratas é que Campos anseia por tais sensações, querendo, em seus masoquismos imaginários, ser submetido pelos bravos homens do mar, para, assim, experimentar a sua fúria. Neste momento, seu frenesi imaginativo atinge o ponto mais elevado, e ele recorda novamente a canção do grande pirata:

FIFTEEN MEN ON THE DEAD MAN'S CHEST.  
 YO-HO-HO AND A BOTTLE OF RUM!

Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!  
 Eh-lahô-lahô-laHO-O-O-ôô-lahá-á á - àà!

AHÓ-Ó-Ó Ó Ó Ó-Ó Ó Ó Ó Ó - yyy!...  
 SCHOONER AHÓ-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó - yyy!...

Darby M'Graw-aw-aw-aw-aw-aw!  
 DARBY M'GRAW-AW-AW-AW-AW-AW-AW!  
 FETCH A-A-AFT THE RU-U-U-U-U-UM, DARBY!

<sup>101</sup> O termo civilização, em Nietzsche, não designa os aspectos materiais e técnicos próprios à vida de uma comunidade. Designa, antes, uma forma particular de cultura, entendida como conjunto organizado das interpretações que uma série de valores possibilita. Opõe-se ao que, pelo filósofo, é denominado cultura, ou seja, as culturas superiores, de alto valor. A civilização é uma modalidade fraca, inferior, de organização das comunidades, que se caracteriza pelo sufocamento dos afetos e dos instintos poderosos e visa à domesticação.

Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh eh-eh-eh!  
 EH-EH EH-EH-EH EH-EH EH-EH EH-EH-EH!  
 EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH EH EH-EH!  
 EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH!

EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH!  
 (PESSOA, 2007, p. 121).

Eis o derradeiro grito de Campos na “Ode Marítima”. Último laço do heterônimo com a selvageria dos isentos ao jugo da civilização – por isso mesmo uma forma de expressar rebeldia –, o grito marca o término da euforia e da intensidade, a interrupção, no discurso poético do engenheiro, do acento vitalista herdado de Walt Whitman e Nietzsche.

### 3.2.4 Retorno à consciência

Depois do excesso de sentir, há uma ruptura, um esgotamento marcado pela gradação decrescente, e o volante, “[...] centro regulador de movimento do poema [...]” (SEABRA, 1991, p. 131), desacelera.

Parte-se em mim qualquer coisa. O vermelho anoiteceu.  
 Senti demais para poder continuar a sentir.  
 Esgotou-se-me a alma, ficou só um eco dentro de mim.  
 Decresce sensivelmente a velocidade do volante.  
 (PESSOA, 2007, p. 122).

A partir deste momento, o poeta retorna ao estilo e ao ritmo que caracterizam o seu canto no início da ode. As imagens simbolistas-decadentistas acompanham a diminuição da velocidade da imaginação. Com isto, desaparecem os sonhos de aventuras marítimas – o sensacionismo – e o sujeito poético se depara com a solidão de uma noite no mar. Então, ressurgem a lembrança do grito do grande pirata – que já não provoca barulho, mas ternura – e com ela o sentimento de fracasso dos sonhos. Entretanto, o amanhecer traz certo alento ao sujeito poético: a lembrança da infância.

E a minha infância feliz acorda, como uma lágrima, em mim.  
 O meu passado ressurgem, como se esse grito marítimo  
 Fosse um aroma, uma voz, o eco duma canção  
 Que fosse chamar ao meu passado  
 Por aquela felicidade que nunca mais tornarei a ter.  
 (PESSOA, 2007, p. 123).

O grito marítimo, que antes acompanhava o turbilhão imaginativo, agora chama as

reminiscências de uma felicidade passada que não pode ser revivida. Assim como na “Ode Triunfal”, Campos insere um parêntese no qual olha nostalgicamente para a infância. Estado lírico recorrente na poesia do ortônimo e na de Campos, a nostalgia pela perda da infância<sup>102</sup> foi considerada por Eduardo Lourenço (1981a) o centro da pulsão poética de Pessoa e também a maneira como este preenche a distância que o separa de si mesmo, já que o seu verdadeiro desejo está depositado em um objeto irre recuperável.

Após o parêntese, Campos é tomado por sentimentos de culpa e remorso pelas vítimas que fez ao sonhar-se pirata. Isso, de certa forma, exemplifica o percurso definido por Freud (1996b): a civilização utiliza meios para inibir ou livrar-se da agressividade. O mais importante deles é a internalização da agressividade, a qual é assumida por uma parte do ego, que, como superego, se opõe ao restante do ego, e, então, “[...] sob a forma de consciência, está pronta para pôr em ação contra o ego a mesma agressividade rude que o ego teria gostado de satisfazer sobre outros indivíduos” (FREUD, 1996b, p. 129). Este conflito entre o superego vigilante e o ego, subjugado, foi definido como sentimento de culpa, cuja intensificação, de acordo com o psicanalista, é responsável pela perda de felicidade.

Segundo Lind (1970), Pessoa-Campos percebeu que, para o bem da harmonia do poema, as incursões no inumano, a crueldade excessiva, necessitavam de uma espécie de contrapeso: o sentimento de culpa. Este, para o heterônimo, é suave, pois as pessoas foram suas vítimas apenas na imaginação.

Nesse ponto da ode, o eu lírico percebe quão diverso da fúria sensacionista é o seu estado atual e nota que o seu ouvido seleciona as coisas de acordo com a emoção suscitada pelo marulho das águas. Esta emoção, somada à suavidade da hora matutina, provoca o aumento da ternura e o abandono às reminiscências da infância. É dessa infância, o sonho longínquo, que o sujeito poético, apesar do furor sensacionista – na verdade, uma impressão

---

<sup>102</sup> Eduardo Lourenço (1981a) reconhece a importância dos trabalhos de João Gaspar Simões, pois o crítico foi o primeiro a apontar o peso da infância na obra de Fernando Pessoa. Em *O mistério da poesia*, Gaspar Simões afirma: “A poesia de Pessoa é um lamento ou um protesto da sua infância perdida. Lamento ou protesto que ora toma o aspecto puramente individual de quem lamenta ter perdido a própria infância e protesta; ora assume as proporções dum cântico coletivo, duma verdadeira poesia filosófica, em que o homem lamenta a perda da sua inocência primitiva [...]” (SIMÕES, 1971, p. 167). Para Eduardo Lourenço, os possíveis equívocos cometidos por Gaspar Simões na leitura da questão e de suas consequências estéticas não comprometem o valor da sua contribuição. Enquanto Gaspar Simões enfatizou o papel do trauma gerado pelo casamento da mãe no sentimento de expulsão do paraíso da infância experimentado por Pessoa, Eduardo Lourenço realça o quanto foi determinante a morte do pai. Convém salientarmos que o próprio Pessoa, em carta dirigida a Gaspar Simões e datada de 11 de dezembro de 1931, se posiciona contrário à crítica psicanalítica – “Nunca senti saudades da infância; nunca senti, em verdade, saudades de nada” (PESSOA, 1986, p. 65) – e atribui o tratamento dado à infância às “[...] atitudes literárias, sentidas intensamente por instinto dramático, quer as assinasse Álvaro de Campos, quer as assinasse Fernando Pessoa” (PESSOA, 1986, p. 65).

só da pele – não consegue tirar os olhos<sup>103</sup>.

Surgem, então, as lembranças da infância vivida, em uma casa ao pé do rio, com uma tia que o amava, porque nele projetava o amor do filho que perdera. A recordação da fase da vida passada em um ambiente acolhedor, em que adormecia ouvindo as cantigas de ninar da tia, o fazem chorar e o consolam das agruras da vida.

Aqui cabe ressaltar a importância da memória. Segundo Bergson (1990), as nossas experiências passadas não ficam isoladas do presente, mas se comunicam continuamente com ele. Além disso, é do presente que parte o apelo, ao qual as lembranças respondem.

O eu lírico recorda a infância – e o voltar-se para a infância é uma característica do Simbolismo, produto do descontentamento com o presente – porque lá residia a felicidade. Todavia, como aquele período de felicidade não pode ser retomado, fica o lamento: “Ó meu passado de infância, boneco que me partiram! / Não poder viajar pra o passado, para aquela casa e aquela afeição, / E ficar lá sempre, sempre criança e sempre contente!” (PESSOA, 2007, p. 125). Pensar nesta felicidade irrecuperável provoca-lhe remorso, e o sujeito poético, indivíduo que experimenta sensações tão contraditórias – da euforia sensacionista à melancolia pela infância perdida –, para escapar à tristeza, evoca, desesperadamente, como se fosse a sua última esperança, a canção do grande pirata. Entretanto, o seu esforço é vão – “Mas a canção é uma linha recta mal traçada dentro de mim...” (PESSOA, 2007, p. 125).

Ainda que tenha conseguido, graças a uma imaginação literária, chamar a fúria da pirataria, esta já não tem o mesmo efeito: cada crueldade imaginada pelo eu lírico é seguida pelo remorso:

Lembro-me de que seria interessante  
 Enforcar os filhos à vista das mães  
 (Mas sinto-me sem querer as mães deles),  
 Enterrar vivas nas ilhas desertas as crianças de quatro anos  
 Levando os pais em barcos até lá para verem  
 (Mas estremeço, lembrando-me dum filho que não tenho e está dormindo tranquilo em casa).  
 (PESSOA, 2007, p. 126).

Campos anseia tornar ao universo imaginativo dos crimes marítimos, mas a sua imaginação recusa-se a acompanhá-lo. De repente, ele sente um calafrio e lembra-se de Deus, do Transcendental, da vida. Neste momento, a voz do marinheiro Jim Barns – que agora o remete para as coisas misteriosas e ternas: regaço de mãe, fita de cabelo de irmã –, vinda de

---

<sup>103</sup> “Mas todo este tempo não estive a reparar para nada. / Tudo isso foi uma impressão só da pele, como uma carícia. / Todo esse tempo não tirei os olhos do meu sonho longínquo,” (PESSOA, 2007, p. 124).

além das aparências das coisas, chama por si. Em seu interior, Campos ouve o grito do grande pirata, e é como se este o transportasse dos sonhos para o mundo real, o mundo bondoso para os nervos.

Agora, o sujeito poético já não se preocupa com o pacote que entrava, pois ele ainda está longe; preocupa-se apenas com o que está próximo, ou seja, retira sua atenção do passado e do frenesi imaginativo – “Abranda o seu giro dentro de mim o volante” (PESSOA, 2007, p. 127) – e a coloca nas coisas modernas e úteis – os navios de carga, os pacotes, os passageiros e as atividades comerciais:

Maravilhosa vida marítima moderna,  
Toda limpeza, máquinas e saúde!  
Tudo tão bem arranjado, tão espontaneamente ajustado,  
Todas as peças das máquinas, todos os navios pelos mares,  
Todos os elementos da actividade comercial de exportação e importação  
Tão maravilhosamente combinando-se  
Que corre tudo como se fosse por leis naturais,  
Nenhuma coisa esbarrando com outra!  
(PESSOA, 2007, p. 128).

Antônio Azevedo (2005, p. 181) vê o “[...] regresso à realidade, ao perto da maravilhosa vida marítima moderna, como o lavar da alma de tanta violência e imoralidade sentidas”. Esta vida moderna, em que tudo se combina e está no seu devido lugar, é, para o engenheiro, um espaço tópico. Além disso, com as transformações, nada perdeu a poesia e, à poesia que já havia, foi acrescentada a que acompanha as máquinas. Em meio às transformações, o mar continua o mesmo, mas há o destino comercial<sup>104</sup> dos grandes vapores, que faz com que o engenheiro sintasse envaidecido da sua época, na qual é possível aproveitar a vida realizando uma grande quantidade de sonhos.

Os sentimentos do eu lírico, agora, são diferentes: comedidos, práticos, como a organização de um escritório. Nada resta do desvairamento. Assim, prático e comedido, o eu lírico se debruça sobre as operações necessárias para um embarque de mercadorias: cartas, faturas, assinatura do comandante do navio. Por fim, o sujeito poético reflete sobre as viagens e como é possível dar uma variedade de destinos à vida, que, no fundo, segue sempre a mesma, de maneira que o que poderia ser visto como uma ideia revolucionária, como a fraternidade, é algo que aprendemos ao longo da nossa existência de indivíduos programados a agir segundo padrões comportamentais predeterminados:

---

<sup>104</sup> Para Lind (1970, p. 183), esse momento da “Ode Marítima” é a única homenagem ao comércio moderno. Nele “A exportação e a importação revestem-se de uma aura poética invulgar”.

A fraternidade afinal não é uma ideia revolucionária.  
 É uma coisa que a gente aprende pela vida fora, onde tem que tolerar tudo,  
 E passa a achar graça ao que tem que tolerar,  
 E acaba quase a chorar de ternura sobre o que tolerou!

Ah, tudo isto é belo, tudo isto é humano e anda ligado  
 Aos sentimentos humanos, tão conviventes e burgueses.  
 Tão complicadamente simples, tão metafisicamente tristes!  
 A vida flutuante, diversa, acaba por nos educar no humano.  
 Pobre gente! pobre gente toda a gente!  
 (PESSOA, 2007, p. 130-131).

Contudo, há um lamento pelo destino dos indivíduos “educados no humano” e impelidos a adequarem-se aos padrões. Campos despede-se, então, da hora matutina e das reflexões sobre a modernidade, acompanhando um navio muito sujo que vai deixando o cais. O engenheiro sente uma certa ternura pelo navio, que para ele se afigura como uma pessoa honesta cumpridora de qualquer espécie de deveres.

Lá vai ele deixando o lugar defronte do cais onde estou.  
 Lá vai ele tranquilamente, passando por onde as naus estiveram  
 Outrora, outrora...  
 Para Cardiff? Para Liverpool? Para Londres? Não tem importância.  
 Ele faz o seu dever. Assim façamos nós o nosso. Bela vida!  
 Boa viagem! Boa viagem!  
 Boa viagem, meu pobre amigo casual, que me fizeste o favor  
 De levar contigo a febre e a tristeza dos meus sonhos,  
 E restituir-me à vida para olhar para ti e te ver passar.  
 Boa viagem! Boa viagem! A vida é isto...  
 (PESSOA, 2007, p. 131).

Este navio, que simboliza a adesão a uma vida regrada, a submissão aos padrões, à subserviência (reparemos que os adjetivos atribuídos ao navio são “sujo” e “pobre”), passa pelo ponto onde, no passado, estiveram as naus – símbolos do ímpeto, do desafio, da aventura, do sonho, da grandeza. No contraste entre o navio (momento presente) e as naus, pode-se vislumbrar a imagem de Portugal, país “decaído do antigo esplendor” (LOURENÇO, 2012, p. 89), onde já não há espaço para o sonho: “De levar contigo a febre e a tristeza dos meus sonhos” (PESSOA, 2007, p. 131).

Lúcido, o sujeito poético se despede da embarcação, mencionando a tendência natural de que as pessoas, tal como o navio, cumpram os seus deveres, mas a ironia está presente – “Bela vida!” –, uma vez que é sabida a aversão de Campos pela submissão às regras. De qualquer modo, despede-se agradecendo pelo fato de a visão do navio ter estimulado nele a lucidez para olhar a hora moderna e, em certos momentos, aceitá-la como ela é: “Boa viagem! Boa viagem! A vida é isto...” (PESSOA, 2007, p. 131).

O vapor deixa o porto de Lisboa e, no interior do eu lírico, o volante para. A embarcação segue afastando-se do cais e deve ir realmente, pois este é o seu destino: cumprir a sua rota independente da vontade do eu lírico. O navio passa e todas as coisas seguem o seu curso.

Parte, deixa-me, torna-te  
 Primeiro o navio a meio do rio, destacado e nítido,  
 Depois o navio a caminho da barra, pequeno e preto,  
 Depois ponto vago no horizonte (ó minha angústia!),  
 Ponto cada vez mais vago no horizonte...,  
 Nada depois, e só eu e a minha tristeza,  
 E a grande cidade agora cheia de sol  
 E a hora real e nua como um cais já sem navios,  
 E o giro lento do guindaste que, como um compasso que gira,  
 Traça um semicírculo de não sei que emoção  
 No silêncio comovido da minh'alma...  
 (PESSOA, 2007, p.132).

O vapor vai se afastando do porto, e, inicialmente, sua imagem segue nítida; à medida que se distancia, entretanto, se torna pequeno e preto, depois se torna apenas um ponto vago no horizonte até já não poder ser visto. Eis o movimento da vida (de todas as coisas que partem) aos olhos daquele que fica. Nesta hora moderna, com todo o movimento que a acompanha, nesta hora real, e por isso dolorida, o vazio do cais é o vazio da vida, na qual o indivíduo, apesar da grande cidade cheia de sol, tem por companhia a tristeza.

### 3.2.5 Uma grande descoberta

No início da análise, aludimos à circularidade da ode. O poema – considerado por Casais Monteiro (1985) a pedra angular da poesia portuguesa moderna e um dos mais geniais de qualquer época da literatura universal – começa e termina com o sujeito poético no cais em atitude contemplativa e reflexiva. Entre estes dois estágios, como vimos, ocorrem alterações, e o indivíduo transita da lucidez à embriaguez, para, por fim, retornar ao estado de ânimo inicial. Nos dois momentos do poema, as emoções sentidas por Campos são desencadeadas pela visão de máquinas: o pacote e o guindaste. A primeira originou todo o movimento do poema e a segunda sugere o nascimento de uma nova emoção, que seria expressa através de outro poema.

Se aceitarmos, como defende Berardinelli (2004), que o percurso interior percorrido pelo sujeito poético reflete uma luta para livrar-se da consciência e, conseqüentemente, do estado meditativo, concluiremos que, ao Campos da “Ode Marítima”, assim como ao da “Ode



Triunfal”, a consciência causa sofrimento. Na “Ode Marítima”, podemos identificar dois efeitos indesejáveis da atuação da consciência: a) ela exerce uma coação sobre o indivíduo, forçando-o a adequar-se às regras do grupo; e b) ao confrontá-lo com a sua realidade, leva-o ao abatimento.

Vimos que, na euforia de Walt Whitman, não há desejo de inconsciência, o que é explicado pelo otimismo do poeta em relação ao seu fazer poético e ao futuro do país. Como o poeta está harmonizado com a época, o estado consciente provoca felicidade. Álvaro de Campos, em contrapartida, só pode encontrar a felicidade na inconsciência (infância) e no esquecimento. Por esta razão, lança-se à embriaguez.

Recordemos que, segundo Nietzsche, a embriaguez gera um sentimento de potência, de força, necessário para o indivíduo que, no início do poema, é perfeitamente cômico dos fracassos que o envolvem: por um lado, o esfacelamento da imagem de nação gloriosa, por outro, o seu fracasso pessoal, decorrente de uma existência medíocre de obediência a regras. Através de uma imaginação delirante, construída com elementos do passado de um grupo social cujas leis divergiam totalmente da sociedade na qual está inserido, Campos consegue experimentar sensações extremas, as quais são expressas por meio de um discurso poético urdido com influxos de Nietzsche e Whitman.

Ao explicar a natureza dialógica da comunicação verbal, Bakhtin (1992) salienta que o livro impresso, enquanto elemento pertencente a esta esfera da comunicação, também se direciona para os discursos anteriores – sejam do mesmo autor ou de outros. Nos dois poemas analisados, a palavra poética do engenheiro se encontra com os escritos do filósofo e com os do poeta norte-americano e participa, com eles, “de uma interação viva e tensa” (BAKHTIN, 1992, p. 88). Essa interação, segundo demonstramos, determina o(s) sentido(s) dos textos.

Lind (1970) afirma que nenhum outro poeta da época uniu, como Pessoa, a teoria e a prática, pois, diretamente ou indiretamente, as odes apontam para a teoria. O conceito que sustentava as construções teóricas de Pessoa-Campos era a força. Já vimos o quanto a concepção de força, que move as odes, se relaciona com as ideias de Nietzsche, mas não exploramos a sua familiaridade com o ímpeto presente nos poemas de Whitman. Em “Song of Joys”, encontramos a seguinte passagem:

O the orator's joys!  
To inflate the chest, to roll the thunder of the voice out from the ribs and throat,  
To make the people rage, weep, hate, desire, with yourself,

To lead America--to quell America with a great tongue.<sup>105</sup>  
(WHITMAN, 2002, p. 316).

Esses versos antecipam o intuito de Campos de dominar, subjugar o leitor, para, desse modo, forçá-lo<sup>106</sup> a sentir o que o poeta sentiu. Nas suas “Considerações sobre Ética e Estética”, Campos entende a arte como resultado de um jogo de forças. De acordo com o heterônimo, não devemos procurar beleza em uma obra de arte, mas força e equilíbrio de força, que é o que se busca em qualquer obra humana.

A força brota da imoralidade. Quanto mais a arte não admitir imposições, mais força terá. Na “Ode Marítima”, a força provém de uma tensão, decorrente da ânsia de sentir tudo, que ignora qualquer imposição moral. Campos precisa, a qualquer custo, sentir tudo de todas as maneiras, para fugir ao dilaceramento da consciência. Entretanto, nem sentindo tudo, nem povoando seus versos com o dinamismo e o vitalismo de Whitman e Nietzsche, o engenheiro conseguirá desfazer-se do fardo da excessiva lucidez.

Isso é ainda mais flagrante na “Ode Marítima” que na “Ode Triunfal”. Na última, depois da estrofe melancólica de recordação da infância, Campos consegue retomar o ritmo febril, ao passo que, na primeira, se revela vão todo empenho para reviver a fúria imaginativa. É como se a dor – resultante da percepção do malogro nacional e pessoal e enfatizada no lamento pela infância perdida – não reservasse outra saída ao indivíduo a não ser ficar no cais – de onde partiam outrora os navegadores rumo ao desconhecido e às conquistas – e mobilizar os objetos do universo marítimo para, através da literatura, realizar uma grande descoberta<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> “Oh, as alegrias do orador! / Encher o peito rimbombar o trovão da voz que sai dos pulmões e da garganta, / Fazer com que, contigo, as pessoas se enfureçam, chorem, odeiem, desejem, / Conduzir a América – subjugar a América com uma poderosa língua” (WHITMAN, 2002, p. 317).

<sup>106</sup> Neste caso, já que a poesia de Whitman tem características da oratória, o poeta exerceria domínio sobre a América.

<sup>107</sup> No “Ultimatum”, Campos afirma: “Eu, da Raça dos Descobridores, desprezo o que seja menos que descobrir um Novo Mundo!” (PESSOA, 1986, p. 514). Como demonstraremos no próximo capítulo, Campos faz referência à descoberta intelectual, grandiosa e múltipla, feita por Fernando Pessoa.

## 4 DE ARCO DE TRIUNFO POSTO SOBRE O UNIVERSO

### 4.1 O CANTO DE SAUDAÇÃO

No que tange à vida literária de Pessoa, o ano de 1915 tem grande relevância não apenas porque foi em seu transcurso que ocorreu a aventura de *Orpheu*, mas porque foi em junho desse ano que Pessoa-Campos compôs a “Saudação a Walt Whitman” – peça fundamental para a compreensão do heterônimo. A escrita do poema processou-se em meio à agitação da empresa órfica, quando o autor de *Mensagem* e os companheiros aguardavam a saída do segundo número da revista e já tinham em mente um terceiro.

Sabe-se que, em 11 de julho de 1915, Sá-Carneiro retorna à Paris, de onde, através da correspondência quase diária com Pessoa, segue planejando *Orpheu 3*:

Agora o que precisa começar a preocupar-nos é o nº 3 – materialmente e “sumariamente”. Quanto à 3ª questão, vou, até com certa brevidade, escrever ao Augusto para ver se consigo o seguinte: a livraria mandar imprimir o terceiro número do Orfeu à sua tipografia (Lucas), fazendo-nos crédito da importância. Se houver perda, eu comprometo-me a cobri-la. Todas as outras condições, como eles quiserem. Faremos só 500 exemplares – sem gravuras – com o número mínimo de páginas (72) e, forçosamente, em papel menos caro (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 264).

Mesmo em precária situação financeira, Sá-Carneiro julga viável a publicação do próximo número. Além disso, ele e Pessoa, seguem firmes no propósito de divulgar o trabalho do grupo. É o que se pode depreender quando o autor de *A confissão de Lúcio*, na carta de 13 de agosto de 1915, recomenda a Pessoa que não deixe de enviar dois exemplares da *Orpheu* ao movimento futurista, aventando a possibilidade de ambos virem a ser colaboradores em uma revista<sup>108</sup> dirigida por Marinetti.

A partir de informações enviadas por Pessoa, Sá-Carneiro chega a estabelecer, na missiva de 31 de agosto, um sumário para o terceiro número<sup>109</sup>. Entretanto, é com imensa tristeza que, treze dias depois, comunica ao amigo que terão que desistir da revista. As razões eram, naturalmente, de ordem financeira, já que o pai<sup>110</sup> do poeta de *Dispersão*, patrocinador dos dois números, não dispunha de recursos para seguir custeando as despesas da publicação.

<sup>108</sup> Trata-se da revista internacional de literatura *Poesia*, fundada em 1905.

<sup>109</sup> “O nº 3 do *Orfeu* deve estar no prelo, o mais tardar, nos primeiros dias de outubro. O tempo urge, por consequência. Deixo isso ao seu cuidado” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 283).

<sup>110</sup> A fim de justificar ao amigo sua posição quanto à impossibilidade do prosseguimento de *Orpheu*, Sá-Carneiro envia, anexa à sua, a carta que lhe fora enviada pelo pai, e explica a Pessoa os apuros financeiros que haviam

Apesar de não poderem dar continuidade ao projeto, os poetas seguem tratando acerca de *Orpheu*. Na carta de 25 de setembro, preocupado, Mário revela ao amigo o interesse de Santa-Rita Pintor em levar adiante, com recursos próprios, a publicação, caso Pessoa e Sá-Carneiro não se opusessem. Ocorre que a ambos causava aversão<sup>111</sup> a ideia de ter o pintor à frente da revista. Assim, sem o consentimento dos líderes, resultava frustrado o desejo de Santa-Rita, e *Orpheu* ficava limitada aos dois números já publicados. Somente em 1985 *Orpheu 3* chegaria aos leitores.

Ao elencar as razões para a desagregação de *Orpheu*, Casais Monteiro (1985) considera o suicídio de Sá-Carneiro, ocorrido em abril de 1916, como a principal delas. Contudo, ressalta a ausência de unidade no grupo, patente no momento em que se divide por conta de uma atitude escandalosa<sup>112</sup> de Campos, deixando claro que muitos dos seus integrantes estavam demasiadamente ligados aos interesses da política para tomarem atitudes efetivas, transcendendo as atitudes poéticas. Depois dessa desagregação, apenas Sá-Carneiro e Pessoa traçaram planos para a revista. Com a morte do amigo, Pessoa é acometido pelo desânimo, mas, ainda assim, pensa em publicar *Orpheu 3*.

Na “Tábua Bibliográfica” (PESSOA, 1993 *apud* ARQUIVO PESSOA, [200-k?]), escrita anos depois da aventura de *Orpheu*, Pessoa entendia não valer a pena tentar a publicação dos seus livros, pois não havia público para eles. O fato de os livros de Sá-Carneiro terem passado despercebidos, somado à reação negativa dos leitores e da crítica a *Orpheu*, deixava nítido para Fernando que aquele Portugal, que, nas palavras de Casais Monteiro (1985), intelectualmente, pouco menos que dormia, não estava preparado para a revolução no código poético. O trabalho do criador dos heterônimos é acompanhado, portanto, pela consciência da possibilidade de não alcançar reconhecimento. Em larga

---

levado o pai a transferir-se para Lourenço Marques, onde os salários eram superiores aos pagos em Portugal. Sá-Carneiro argumenta, ainda, que não poderia seguir onerando seu pai, que já tivera que arcar com uma pesada conta na tipografia.

<sup>111</sup> “Claro que Santa-Rita maître de Orfeu é pior que a morte” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 294). Mário explicita a sua contrariedade, mas coloca sobre Pessoa a responsabilidade da decisão. Apesar de não termos a resposta de Fernando a esta correspondência, pelas palavras do autor de *Céus em fogo*, pode-se perceber que o criador dos heterônimos compartilhava da opinião do amigo. Na carta de 16 de outubro de 1915, Sá-Carneiro recomenda total cuidado com Guilherme de Santa-Rita: “Com o Santa-Rita todo cuidado é pouco: tome a máxima cautela, ele há-de por força querer falsificar o Orfeu” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 305).

<sup>112</sup> Crespo (2006) refere que, em 4 de julho de 1915, o líder republicano Afonso Costa, para escapar de um suposto atentado, salta de um bonde em movimento e fratura o crânio. Álvaro de Campos redige uma carta para *A Capital* – jornal que havia feito duras críticas aos orfistas e ao qual estava ligado o referido político. A fim de despertar a ira da opinião pública republicana contra o heterônimo, o periódico publica o seguinte trecho da carta: “Além disso, seria de mau gosto repudiar as relações com o futurismo em um momento tão deliciosamente mecânico em que a própria Providência Divina se serve dos bondes para os seus altos ensinamentos” (CRESPO, 2006, p. 130, tradução nossa). A carta do engenheiro não apenas despertou a fúria dos partidários de Afonso Costa como produziu tensões internas no *Orpheu*. Alfredo Guisado, Antônio Ferro, Sá-Carneiro e Almada Negreiros trataram de expressar ao periódico a sua desconformidade com o que fora dito por Álvaro de Campos.

medida, é à luz desse contexto de produção que convém analisar a “Saudação a Walt Whitman”.

#### 4.1.1 O espírito que dá a vida sou eu

Para José Augusto Seabra (1988), a obra de Pessoa é a que confirma, de modo mais eficaz, a noção de texto como mosaico de citações, pois toda ela, da poesia aos fragmentos em prosa, é um embrechado citacional em que os heterônimos se leem e reescrevem infinitamente. À noção de intertextualidade, formulada por Kristeva, o estudioso prefere adotar, na abordagem dos textos do poeta português, a de heterotextualidade, visto tratar-se sempre da transposição de um texto em outro.

Cada heterônimo, no entendimento de Seabra, teria sido criado de acordo com um modelo de referência: Horácio e Epicuro para Reis, Cesário Verde e Pascoaes para Caeiro e Whitman e Marinetti para Campos. Desse modo, a transtextualidade pessoana é ocasionada, poeticamente, pela “[...] transposição e transformação de elementos que transmigram, numa cadeia citacional circulante, de um autor para outro” (SEABRA, 1988, p. 20). A presença desses elementos não pode ser vista apenas à luz das noções de fontes e influências, pois Pessoa transforma e ressignifica os modelos<sup>113</sup> que o seduziram.

O poema que melhor testemunha o fascínio exercido por um escritor sobre Fernando Pessoa é a “Saudação a Walt Whitman<sup>114</sup>”, texto no qual Campos reverencia o antecessor:

De aqui, de Portugal, todas as épocas no meu cérebro,  
 Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo,  
 Ó sempre moderno e eterno, cantor dos concretos absolutos,  
 Concubina ferosa do universo disperso,  
 Grande pederasta roçando-te contra a diversidade das coisas  
 Sexualizado pelas pedras, pelas árvores, pelas pessoas, pelas profissões,  
 Cio das passagens, dos encontros casuais, das meras observações,  
 Meu entusiasta pelo conteúdo de tudo,  
 Meu grande herói entrando pela Morte dentro aos pinotes,  
 E aos urros, e aos guinchos, e aos berros saudando-te em Deus!  
 (PESSOA, 2007, p. 148).

Campos utiliza palavras com conotação sexual – “concubina ferosa”, “pederasta roçando-te”, “sexualizado” e “cio” – para definir o modo como Whitman se relacionava com todas as coisas. Essa relação sensorial, erótica, com o universo foi sugerida ao engenheiro

<sup>113</sup> A modificação dos modelos seria engendrada, segundo Seabra (1988), pela angústia da influência.

<sup>114</sup> Pessoa-Campos traçou planos para a organização deste poema, que, entretanto, permaneceu fragmentário. Aqui, utilizamos a versão estabelecida por Teresa Rita Lopes (2008).

pela leitura de *Leaves of Grass*, já que Whitman, como demonstram os versos a seguir, emprega termos carregados de erotismo: “Winds whose soft-tickling genitals rub against me it shall [...] / Something I cannot see puts upward libidinous prongs<sup>115</sup>” (WHITMAN, 2002, p. 106). Recordemos, ainda, que o poeta norte-americano transmite uma imagem sensualizada de si ao considerar-se carnal e sensual.

O poeta-engenheiro alude ao homossexualismo, mas confere relevo à atualidade e ao dinamismo do predecessor, com quem, como comprova o pronome possessivo “meu”, se identifica. Essa identificação passa necessariamente por duas características que Pessoa-Campos encontra no autor de “Song of myself”: o ímpeto de imiscuir-se com toda a realidade – “Cantor da fraternidade feroz e terna com tudo / Irmão gêmeo de todos os arrancos” (PESSOA, 2007, p. 148) – e o seu pioneirismo na estratégia de cantar o progresso<sup>116</sup> – “Shakespeare da sensação que começa a andar a vapor / Milton-Shelley do horizonte da Electricidade futura!” (PESSOA, 2007, p. 148).

Da caracterização do poeta norte-americano, Álvaro de Campos transita à caracterização de si mesmo, para afirmar que, apesar de ser tão contíguo à inércia, tão facilmente cheio de tédio, não é indigno de saudar o autor de *Leaves of Grass*. Além disso, expressa a concepção de que os escritos de um poeta criam outros poetas ou, como diria Borges (1952)<sup>117</sup>, aperfeiçoam a leitura da poesia dos outros autores: “Sei que me conheceste, que me contempleste e me explicaste,” (PESSOA, 2007, p. 149). Se Álvaro de Campos, conforme expõe Pessoa (1986), na carta a Adolfo Casais Monteiro, teria nascido em 1890, e considerando que Whitman morre em 1892, esse conhecimento sugerido pelo poeta português só poderia advir do texto literário. Explicitando, seria como se a imagem de Álvaro de Campos brotasse da poesia de Walt Whitman, o que é perfeitamente aceitável se tivermos em conta que Pessoa constrói este heterônimo a partir da leitura de *Leaves of Grass*. Aliás, a

---

<sup>115</sup> “Ventos cujos órgãos sexuais se roçam contra mim suavemente [...] / Alguma coisa que não consigo ver põe no ar libidinosas hastes” (WHITMAN, 2002, p. 107).

<sup>116</sup> O culto da máquina, que moveria os futuristas, foi inaugurado por Whitman. A propósito desta questão, Octavio Paz (1990) sublinha que os poetas seguidores de Marinetti cantaram o automóvel, e mais tarde se multiplicaram os poemas ao avião, ao submarino e a outros veículos modernos. Entretanto, nenhum desses textos pode comparar-se ao poema de Whitman, que foi o fundador.

<sup>117</sup> No artigo “Kafka y sus precursores”, o escritor argentino menciona a ocorrência, na literatura das mais variadas épocas, das especificidades de Kafka: as obras, em algum ponto, assemelhavam-se a algo constitutivo dos textos deste escritor, sem necessariamente parecerem entre si. Entretanto, sem a produção literária do autor d’A Metamorfose, não perceberíamos a semelhança. De acordo com Borges (1952), se o poema “Fears and Scruples”, de Robert Browning, profetiza a obra de Kafka, por outro lado, a leitura de Kafka modifica, aperfeiçoa a nossa compreensão do poema de Browning. Daí a afirmação: cada escritor cria os seus precursores. “Seu labor modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (BORGES, 1952, p. 128, tradução nossa).

pretensão de sentir tudo de todas as maneiras estava presente em “Song of Myself”, já que o eu lírico, pela imaginação poética, conseguia transladar-se a todos os lugares:

I am there, I help, I came stretch'd atop of the load,  
I felt its soft jolts, one leg reclined on the other,  
I jump from the cross-beams and seize the clover and timothy,  
And roll head over heels and tangle my hair full of wisps<sup>118</sup>.  
(WHITMAN, 2002, p. 76).

Ciente de que o furor sensacionista os irmanava, Campos declara: “E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de mãos dadas, / De mãos dadas, Walt, de mãos dadas, dançando o universo na alma.” (PESSOA, 2007, p. 149). A parceria entre ambos é selada também pelo uso de certos recursos, como o paralelismo, e pela adoção do verso livre.

Ao tratar da poesia moderna, Alfredo Bosi (2000) salienta que ela reinventou modos arcaicos ou primitivos de expressão e que Walt Whitman, cujo ouvido era atento aos versículos da *Bíblia*, foi o introdutor das mudanças. Através dos versos livres<sup>119</sup>, que veiculam o movimento da linguagem “em plena embriaguez” (BOSI, 2000, p. 97), o poeta norte-americano potencializa o caráter aberto e variado da fala.

Pessoa-Campos não apenas adere ao verso livre como, a exemplo do antecessor, aproxima a linguagem poética da fala coloquial. Para Bosi (2000), ambos estão entre os poetas que “[...] reatualizaram a sintaxe oral a que deram um novo travo de sinceridade pungente ou irônica” (BOSI, 2000, p. 93).

Além dos períodos longos e das enumerações, Campos, para obter certos efeitos, se beneficiou do paralelismo, recurso abundante em “Song of myself”, com o qual nos deparamos já na primeira estrofe: “I CELEBRATE myself, and sing myself, / And what I assume you shall assume, / For every atom belonging to me as good belongs to you”<sup>120</sup> (WHITMAN, 2002, p. 62). Aqui, há paralelismo em vários níveis. Os versos são paralelos na sua estrutura sintática, já que todos possuem duas orações com sujeito e predicado. Dentro dos versos há um paralelismo dos hemistíquios, tanto no nível sintático como nos níveis lexical e fônico: no primeiro verso, encontramos dois verbos com sentido semelhante,

<sup>118</sup> “Estou lá, ajudo, vim deitado em cima da carga, / Senti os seus solavancos suaves, uma perna sobre a outra, / Salto das traves e apodero-me do trevo e da erva-dos-prados, / E dou cambalhotas e o meu cabelo fica todo emaranhado com pedaços de palha” (WHITMAN, 2002, p. 77).

<sup>119</sup> Acerca da adoção do verso livre encontramos o seguinte esclarecimento: “A *new metric* era, nos meados do século XIX, a única novidade que ainda faltava à América, pois – é o próprio Whitman quem o afirma – tudo o mais já tinha mudado: Acima de tudo, já é mais que tempo de a América começar esse reajuste no escopo e no ponto de vista básico do verso, pois todo o mais mudou” (BOSI, 2000, p. 91).

<sup>120</sup> “Celebro-me e canto-me, / E aquilo que assumo tu terás de assumir, / Pois cada átomo que me pertence, por assim dizer, pertence-te” (WHITMAN, 2002, p. 63).

“celebrate” e “sing”, acompanhados do mesmo pronome reflexivo “myself”; no nível fônico, nos deparamos com a repetição do som [s], duas vezes no primeiro hemistíquio e duas vezes no segundo. No segundo verso, temos sujeito + verbo “assume” nos dois hemistíquios e, portanto, a repetição do som [s]. No terceiro verso, a estrutura verbo “belong” + preposição “to” + pronome está nos dois hemistíquios, e, no nível fônico, há os sons [g] e [om], nas duas metades do verso. Além disso, as palavras “myself” e “assume” estão em posições equivalentes e “I” e “you” são sujeitos das orações no segundo verso.

Enquanto recurso estilístico, o paralelismo não desempenha a mera função de duplicação sintática. Quando, graças à similaridade na estrutura, duas imagens se sobrepõem, dá-se a ampliação, e a imagem adquire solidez e profundidade. O paralelismo na estrofe inicial de “Song of myself” reforça o seu sentido, que é a identidade entre o “I” e o “you”, ou seja, o poeta e o leitor.

Na “Saudação a Walt Whitman”, entre outros, percebemos o paralelismo nos seguintes versos: “Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo, / E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de mãos dadas, / De mãos dadas, Walt, de mãos dadas, dançando o universo na alma” (PESSOA, 2007, p. 149). Em primeiro lugar, a palavra “Walt” ocupa a mesma posição, sendo antecedida e sucedida pelas mesmas palavras, que sugerem a admiração de Campos pelo bardo – “saúdo-te” – e a união de ambos – “de mãos dadas”. Ocorre a repetição da palavra “universo” e, no segundo verso, composto por três orações, “tu” – Whitman – e “eu” – Campos – são, respectivamente, sujeitos do mesmo verbo – sentir. Somado às demais semelhanças na estrutura, este verso, no qual ecoa o “And what I assume you shall assume”, reforça a equivalência entre Álvaro de Campos e Walt Whitman.

Ao reconhecer a grandeza do norte-americano – “Lá onde estás agora (não sei onde é mas é Deus)” (PESSOA, 2007, p. 149) – Álvaro de Campos exalta a si mesmo, pois diz também sentir tudo de forma livre e intensa. Nesse sentido, haveria, entre os poetas, paridade, o que, na imaginação de Campos, seria admitido por Whitman:

Olha pra mim: tu sabes que eu, Álvaro de Campos, engenheiro,  
Poeta sensacionista,  
Não sou teu discípulo, não sou teu amigo, não sou teu cantor,  
Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!  
(PESSOA, 2007, p. 150).

É possível que a suposta satisfação do autor de *Leaves of Grass* com o diálogo entre os textos – já que, na verdade, é esta a causa do contentamento – tenha sido sugerida a Pessoa-Campos pela seguinte estrofe de “Song of myself”: “I am the teacher of athletes, / He that by



me spreads a wider breast than my own proves the width of my own, / He most honors my style who learns under it to destroy the teacher”<sup>121</sup> (WHITMAN, 2002, p. 160).

George Steiner rememora a ênfase dada por Bloom (1991) ao papel desempenhado pela angústia da influência no processo de criação artística – o qual se desenvolve ligado às pressões “estimulantes, deformadoras e reativas” (STEINER, 2003b, p. 94) exercidas pelas obras dos predecessores e contemporâneos – e nota que, em muitos casos, os artistas elaboram imagens idealizadas de sucessores<sup>122</sup> que serão influenciados por seus trabalhos e para os quais as suas obras funcionarão como impulso à criação. Se não há uma imagem completamente formulada, há, ao menos, como sugere o poema de Whitman, a ideia de que haverá um sucessor.

Os versos dos poetas em questão demonstram a natureza colaborativa da *poiesis*. Tal natureza, de acordo com Steiner (2003b), não diz respeito ao tipo de colaboração estabelecido entre um Goethe e um Schiller, por exemplo. Não é uma colaboração histórica real. Refere-se, antes, àquelas “[...] presenças eleitas que tantos criadores constroem em si próprios ou no interior de suas obras, os companheiros de viagem” (STEINER, 2003b, p. 95), todas aquelas outras vozes que murmuram sob as suas, e que são capazes de conferir até ao mais complexamente solitário e inovador dos atos criativos a experiência de uma trama compartilhada e coletiva. O outro presente na obra pode ser um mestre já morto ou ainda vivo “[...] que o artista tenha convidado para coabitar em sua oficina interior” (STEINER, 2003b, p. 97). Todavia, como atesta a convocação de Whitman por Pessoa-Campos, frequentemente são os poetas do passado que se transformam em contemporâneos interiores. Assim, a influência, em vez de ser uma forma de angústia, é colaboração.

O fato de Campos ter constituído a sua expressão poética a partir dos influxos de Walt Whitman é uma espécie de atestado da grandeza do norte-americano. Essa grandeza, para o poeta português, toma a forma de uma intensidade inacessível:

Nunca posso ler os teus versos a fio... Há ali sentir de mais...  
Atravesso os teus versos como a uma multidão aos encontrões a mim,  
E cheira-me a suor, a óleos, a actividade humana e mecânica  
Nos teus versos, a certa altura não sei se leio ou se vivo,  
Não sei se o meu lugar real é no mundo ou nos teus versos,  
Não sei se estou aqui, de pé sobre a terra natural,

<sup>121</sup> “Eu sou o mestre dos atletas, / Aquele que ao meu lado dilata mais o peito que eu vem provar a largura do meu, / Aquele que mais honra o meu estilo é quem com ele aprende a destruir o mestre” (WHITMAN, 2002, p. 161).

<sup>122</sup> Para Steiner (2003b), a fim de se liberar das convenções e das barreiras materiais da sua própria época, o artista criativo poderá conjurar um sucessor, possivelmente ainda distante no tempo, que estará apto a realizar todos os seus propósitos. De certo modo, esta é a atitude poética de Whitman.

Ou de cabeça p'ra baixo, pendurado numa espécie de estabelecimento,  
 No tecto natural da tua inspiração de tropel,  
 No centro do tecto da tua intensidade inacessível.  
 (PESSOA, 2007, p. 150).

Para Irene Ramalho Santos (2007), ao dizer que não consegue ler os poemas do bardo durante muito tempo por temer ser sufocado pelo excesso de sentimento neles presente, Pessoa-Campos dá uma resposta contraditória a Whitman. Tal incoerência deriva do modo sedutor e, ao mesmo tempo, ameaçador que o norte-americano surge em seus poemas. A intensidade vital, característica da poesia de Walt Whitman, produziu atropelos na alma de Campos, que, por isso, afirma não ter certeza de pertencer ao mundo real ou aos versos do autor de *Leaves of Grass*. As palavras do engenheiro adquirem maior profundidade se pensarmos que ele herda muitos atributos poéticos daquele a quem endereça a saudação. Contudo, a intensidade whitmaniana, ardentemente almejada, parece-lhe inalcançável.

A sensação de incapacidade é, porém, passageira. Em seguida, tomado pela avassaladora vontade de ultrapassar limites, Campos indica a rota seguida pelo seu fazer poético:

Abram-me todas as portas!  
 Por força que hei-de passar!  
 Minha senha? Walt Whitman!  
 Mas não dou senha nenhuma...  
 Passo sem explicações...  
 Se for preciso meto dentro as portas...  
 Sim — eu franzino e civilizado, meto dentro as portas,  
 Porque neste momento não sou franzino nem civilizado,  
 Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar,  
 E que há-de passar por força, porque quando quero passar sou Deus!  
 (PESSOA, 2007, p. 150).

Da seção 24 de “Song of myself”, extraímos os seguintes versos:

Unscrew the locks from the doors!  
 Unscrew the doors themselves from their jambs!

Whoever degrades another degrades me,  
 And whatever is done or said returns at last to me.

Through me the afflatus surging and surging, through me the current and index.

I speak the pass-word primeval, I give the sign of democracy,  
 By God! I will accept nothing which all cannot have their counterpart of on the same terms<sup>123</sup>.

<sup>123</sup> “Desaparafusem as fechaduras das portas! / Desaparafusem as próprias portas das ombreiras! / Quem quer que avilte um outro homem avilta-me a mim, / E o que quer que seja feito ou dito acaba por se voltar para mim. / A través de mim agita-se a inspiração sempre, a corrente e o index. / Pronuncio a primitiva senha, dou o sinal da

(WHITMAN, 2002, p. 104).

Walt Whitman usa os versos para reivindicar a liberdade e a igualdade de direitos entre os homens. A senha por ele pronunciada tem a ver com a luta pela democracia e demonstra a intenção de converter o seu canto em um espaço de expressão de todas as vozes há muito tempo emudecidas<sup>124</sup>.

A relação entre o texto de Pessoa-Campos e o de Whitman pode ser analisada com base nos estudos de Gerárd Genette (1989),<sup>125</sup> para quem o objeto da poética deveria ser a transtextualidade do texto, definida como tudo aquilo presente no texto que o coloca em relação aos outros textos. Ao estabelecer uma tipologia, o estudioso identifica cinco tipos de relações transtextuais.

A primeira variedade da transcendência textual é a intertextualidade, termo tomado de Julia Kristeva, com a ressalva feita pelo próprio Genette, de que a sua definição (dele) é bastante restritiva. Aqui, a intertextualidade equivale à presença efetiva de um texto em outro e se manifesta sob três formas: a citação (com ou sem referência), o plágio, e, num grau menor de explicitação, através da alusão (quando a compreensão de um enunciado depende da percepção da relação que o mesmo estabelece com outro enunciado).

O segundo tipo de relação transtextual, a paratextualidade, corresponde à relação que o texto mantém com o seu paratexto: título, subtítulo, prólogo, epígrafe, nota de rodapé, etc.

A metatextualidade, ou comentário, terceiro tipo de transcendência textual, é a relação que une um texto a outro, do qual fala sem citá-lo e, até, sem nomeá-lo.

A quarta modalidade de relação transtextual é batizada por Genette de hipertextualidade. Trata-se da relação que vincula um texto B (hipertexto) a um texto A (hipotexto), do qual ele provém, não pela via do simples comentário ou da repetição, mas pela via da transformação. Desse modo, a *Eneida* e *Ulisses* seriam dois hipertextos de um mesmo hipotexto (a *Odisseia*). Importa salientar que estes textos não são criados por meio de um processo idêntico de transformação. Virgílio conta uma história completamente diferente da contada por Homero na *Odisseia*, porém, no mesmo estilo; diz outra coisa da mesma maneira: imita. Joyce, em contrapartida, retira da obra de Homero um esquema de ação e de relações

---

democracia, / Por Deus! Não aceitarei coisa alguma de que os outros não possam ter a contrapartida nos mesmos termos” (WHITMAN, 2002, p. 105).

<sup>124</sup> As vozes emudecidas a que se refere o poeta são as dos oprimidos: escravos, prisioneiros, enfermos, desesperados e desprezados.

<sup>125</sup> O estudioso publica, em 1982, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Com esta obra, a intertextualidade adquire uma concepção ainda mais restrita e, como refere Samoyault (2008), já não poderá ser utilizada impunemente.

entre personagens, para abordá-lo em um estilo diferente: portanto, transforma o texto de Homero.

O quinto e último tipo de relação transtextual é a arquitextualidade, relação muda, expressa, no máximo, por uma referência metatextual (por exemplo, quando, no título, se designa o gênero: poesia, romance), definida como o “[...] conjunto de categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual depende um texto singular” (GENETTE, 1989, p. 9, tradução nossa). Conforme Genette (1989), se não há qualquer menção ao arquiteito é pela opção por não referir algo que já é evidente ou para evitar classificações.

Segundo Genette (1989), frequentemente a hipertextualidade se declara por um índice paratextual que tem um valor contratual. A alusão a Whitman no título do poema de Campos, o fato de ser a ele dirigido, alerta o leitor para a existência de um vínculo entre a “Saudação” e os textos do norte-americano, vínculo que, com as constantes interpelações ao antecessor, se torna cada vez mais evidente.

Os três primeiros versos da estrofe acima da “Saudação a Walt Whitman” tornam inegável o diálogo e indicam “Song of myself” como hipotexto, já que Campos, assim como Whitman, pronuncia uma senha e se opõe aos limites<sup>126</sup>. Outro fator reforça o vínculo entre os textos: na edição de *Leaves of Grass* pertencente a Fernando Pessoa, os versos “Unscrew the locks from the doors!/ Unscrew the doors themselves from their jambs!” estão sublinhados, o que nos faz recordar Antoine Compagnon, quando afirma que destacar uma parte do texto é traçar o modelo do recorte:

O grifo assinala uma etapa na leitura, é um gesto recorrente que marca, que sobrecarrega o texto com o meu próprio traço. Introduzo-me entre as linhas munido de uma cunha, de um pé de cabra ou de um estilete que produz rachaduras na página; dilacero as fibras do papel, mancho e degrado um objeto: faço-o meu (COMPAGNON, 1996, p. 17).

O sublinhado na edição de Pessoa é aquilo que Compagnon denomina “a prova preliminar da citação” (COMPAGNON, 1996, p. 19), citação “sem aspas”<sup>127</sup>, evidentemente, e anônima, pois o criador dos heterônimos parte do princípio de que ela não é propriedade privada de ninguém. Serve-se da mesma, revestindo-a, porém, de outro sentido. Álvaro tem por senha o bardo norte-americano, mas, diferentemente daquele, não faz qualquer apelo ou

<sup>126</sup> Os limites são representados pela imagem das portas.

<sup>127</sup> (BARTHES, 2004b, p. 71).

elogio à democracia<sup>128</sup>; busca na inspiração de tropel do precursor aquela energia feroz, meio selvagem, para afirmar o seu projeto literário, projeto alicerçado no experimentar tudo de todos os modos e que, por isso, estava vinculado ao de Walt.

O parentesco entre os textos – e Campos o sugere ao afirmar que passa sem explicações – não significa, porém, dependência. O heterônimo identifica os traços estilísticos<sup>129</sup> e temáticos<sup>130</sup> próprios de Whitman e, com a generalização dos mesmos, os converte em matriz de imitação. Desta forma, produz, como explicou Genette, acerca da hipertextualidade, outra mensagem no mesmo código.

Assim como o autor de *Leaves of Grass* se declara divino e, conseqüentemente, apto a entoar o canto à diversidade, à liberdade e à democracia, Campos também afirma-se Deus. Entretanto, o caráter divino do heterônimo autoriza-o a rejeitar a conjuntura em que está inserido:

Tirem esse lixo da minha frente!  
Metam-me em gavetas essas emoções!  
Daqui p'ra fora, políticos, literatos,  
Comerciantes pacatos, polícia, meretrizes, souteneurs,  
Tudo isso é a letra que mata, não o espírito que dá a vida.  
O espírito que dá a vida neste momento sou EU!  
(PESSOA, 2007, p. 150-151).

O tom crítico destes versos nos remete para uma passagem em que Zaratustra emite um julgamento sobre os homens do seu tempo: “É preferível ser escravo nos infernos, perto das sombras do passado! As sombras dos infernos são mais gordas e mais cheias do que vós [...]. Vós sois estéreis [...]. Vós sois portas entreabertas no solar das quais o coveiro está à espera” (NIETZSCHE, 2008a, p. 164); “Eu passo por entre este povo, de olhos abertos; tornaram menores e continuam a se tornarem ainda menores” (NIETZSCHE, 2008a, p. 225); “A cada hora se tornam mais mesquinhos, mais miseráveis, mais estéreis: pobre erva! Pobre terra!” (NIETZSCHE, 2008a, p. 228).

A crítica de Zaratustra recai sobre aqueles homens tidos como melhores representantes da época, mas que, na verdade, são indivíduos desprovidos de conteúdo interior, incapazes de dar à sociedade a contribuição que a faria evoluir. Cabe reparar na vizinhança semântica entre as palavras “matar” e “estéril”, empregadas por Campos e Nietzsche, respectivamente:

---

<sup>128</sup> Assim como Nietzsche (2009a), Pessoa percebia o movimento democrático como uma forma de decadência, um rebaixamento do homem até a mediocridade.

<sup>129</sup> Anáforas, paralelismos, enumerações, versos longos.

<sup>130</sup> Incluir todos os aspectos da realidade no seu canto, descrever a si mesmo e converter o fazer-poético no tema da poesia.

sugerem ausência de vida<sup>131</sup>, incapacidade de criar. Além disso, tanto o filósofo como o poeta acenam com uma alternativa à crise. Para o primeiro, no momento em que os indivíduos estéreis estivessem fatigados de si mesmos e, por conseguinte, mais sedentos de fogo do que de água, ou seja, desejando mais o divino do que o material, Zaratustra<sup>132</sup> riscaria a faísca que espalharia o incêndio, prenúncio da ascensão de uma Nova Era. Para o segundo, a solução para a incapacidade criativa da época está no seu fazer poético: “O espírito que dá a vida neste momento sou EU” (PESSOA, 2007, p. 151).

Walt Whitman, como demonstram os versos finais da seção 41 de “Song of myself”, também se considerava investido de um poder criador:

What was strewn in the amplest strewing the square rod about me, and not filling the square rod then,  
The bull and the bug never worshipp'd half enough,  
Dung and dirt more admirable than was dream'd,  
The supernatural of no account, myself waiting my time to be one of the supremes,  
The day getting ready for me when I shall do as much good as the best, and be as prodigious;  
By my life-lumps! becoming already a creator,  
Putting myself here and now to the ambush'd womb of the shadows<sup>133</sup>.  
(WHITMAN, 2002, p. 146).

Essa potência, dada a conhecer pelos versos, confere ao poeta características divinas. Aliás, em vários trechos do poema, Whitman fornece uma descrição de si que o torna semelhante a Deus, como se vê na seção 40:

I dilate you with tremendous breath, I buoy you up,  
Every room of the house do I fill with an arm'd force,  
Lovers of me, bafflers of graves.

Sleep — I and they keep guard all night,  
Not doubt, not decease shall dare to lay finger upon you,  
I have embraced you, and henceforth possess you to myself,  
And when you rise in the morning you will find what I tell you is so<sup>134</sup>.  
(WHITMAN, 2002, p. 144).

<sup>131</sup> Nietzsche ainda emprega a palavra “coveiro”, que, por estar diretamente ligada à morte, reforça a significação de ausência de vida.

<sup>132</sup> O profeta do Grande Meio Dia, da Nova Era pela qual Nietzsche tanto ansiava.

<sup>133</sup> “O que se estendia por um extenso espaço, à minha volta, tornou-se demasiado pequeno, / O touro e o percevejo nunca foram suficientemente venerados, / O excremento e a lama são mais admiráveis do que se sonhou, / O sobrenatural não conta, eu próprio espero a minha hora para ser um dos supremos, / Aproxima-se o dia em que farei tanto bem como os melhores e serei tão prodigioso como eles; / Pela minha vida! Já me estou a tornar um criador, / Apresento-me aqui e agora no útero emboscado das sombras” (WHITMAN, 2002, p. 147).

<sup>134</sup> “Dilato-te com um sopro poderoso, mantenho-te à superfície, / Encho todos os quartos da casa com a força das armas, / A daqueles que amo, a dos que enganam os túmulos. / Dorme – eu e eles velamos toda a noite, / Não duvides, nenhuma morte ousará pôr um dedo sobre ti, / Abraço-te, e daqui em diante eu possuo-te, / E quando te ergueres de manhã verás que aquilo que eu te digo é assim” (WHITMAN, 2002, p. 145).

Com a metáfora do “sopro poderoso”, Whitman dialoga com o sopro<sup>135</sup> mais antigo, o de Deus sobre Adão, que conferiu vida ao homem (BÍBLIA, 1993). Assim procedendo, atribui à sua poesia a capacidade de dar existência às coisas e impedir a morte, atributo que a alia à produção de Álvaro de Campos e à de Nietzsche. Esse ponto de intersecção entre os textos demonstra uma pretensão, no caso dos poetas, de, em certo sentido, recobrar aquela natureza divina defendida por Shelley (2008).

Na “Saudação a Walt Whitman”, a imagem de Campos é construída em relação à do norte-americano e à de Deus. Na verdade, o heterônimo se mede com estas duas figuras. Deus surge como aquele que coloca à prova e impõe limites:

Que nenhum filho da puta se me atravessasse no caminho!  
 O meu caminho é pelo infinito fora até chegar ao fim!  
 Se sou capaz de chegar ao fim ou não, não é contigo, deixa-me ir...  
 É comigo, com Deus, com o sentido-eu da palavra Infinito...  
 [...]  
 Arre! Vamos lá prá frente!  
 Se o próprio Deus impede, vamos lá prá frente... Não faz diferença...  
 (PESSOA, 2007, p. 151).

Álvaro de Campos não aceita limites, nem mesmo os impostos por Deus. A sua aversão às barreiras é justificada pelo sentido que atribui à palavra infinito: Campos só entende o infinito<sup>136</sup> – que equivale à ausência de limitação – em si mesmo. Pelo seu afã de consubstanciar-se com Deus, o heterônimo pode ultrapassar limites e ser tudo. Ousado, mostra-se indiferente a julgamentos e opiniões alheias: “Posso ser tudo, ou posso ser nada ou qualquer coisa, / Conforme me der na gana... Ninguém tem nada com isso...” (PESSOA, 2007, p. 151). Vemos, no eu lírico de “Song of myself”, uma independência de espírito semelhante:

Whimpering and truckling fold with powders for invalids, conformity goes to the  
 fourth-remov'd,  
 I wear my hat as I please indoors or out.  
  
 Why should I pray? why should I venerate and be ceremonious?<sup>137</sup>  
 (WHITMAN, 2002, p. 94).

<sup>135</sup> Em Gênesis 2: 7 (BÍBLIA, 1993), do pó da terra o Senhor formou o ser humano. Em seguida, soprou no nariz dele, tornando-o, assim, vivo.

<sup>136</sup> Assim como “Deus”, “Infinito” está grafado com maiúscula e, além disso, tem um “sentido-eu”, que aponta para o próprio Campos.

<sup>137</sup> Os que se queixam e são servís ficam impregnados de remédios para inválidos, o conformismo recua para o quarto lugar. / Uso o meu chapéu como me apetece em casa ou na rua. / Por que haveria eu de orar? Por que haveria eu de venerar e ser cerimonioso? (WHITMAN, 2002, p. 95).

A posição do poeta de Manhattan foi, certamente, derivada, ao menos em parte, da leitura do artigo “Autoconfiança”, no qual Emerson (1994) defende que o indivíduo não deve renunciar às suas convicções e conformar-se às imposições da sociedade; precisa, antes, ser ele mesmo: agir segundo a sua vontade e não para agradar aos outros. Assim como Whitman, Campos rejeita contratos sociais que impelem as pessoas à negação dos seus desejos em nome do grupo. Essa natureza insubordinada, no entanto, não foi sugerida a Pessoa apenas pelos arroubos de rebeldia de Walt. Há nela muito da aversão nietzschiana às normas que apequenam os indivíduos, tema recorrente na maior parte da obra do filósofo e que ressurgiu em *A gaia ciência*, quando Nietzsche<sup>138</sup> afirma que o ideal de uma pessoa jamais poderá ser o de outra ou o de todos e que quem acredita na possibilidade de, em um momento, todos agirem do mesmo modo não avançou no caminho do autoconhecimento. Opondo-se, tal como Campos, aos julgamentos morais, Nietzsche ergue a voz: “Nós, porém, queremos nos tornar aquilo que somos – os novos, únicos, incomparáveis, que dão leis a si mesmos, que criam a si mesmos!” (NIETZSCHE, 2012a, p. 199).

Movido pelo desejo de ditar leis a si mesmo, Campos é tomado por um furor masoquista, e deseja estar debaixo das rodas dos veículos, ser esmagado, açoitado. Tudo isso a fim de saudar aquele que, em seu entendimento, foi tudo – Walt Whitman – e que, portanto, merece todos os cumprimentos: “E dou-te todos os vivas a mim e a ti e a Deus” (PESSOA, 2007, p. 152).

Os aplausos do heterônimo só chegam a Whitman em segundo lugar e a Deus, em terceiro, pois, antes de tudo, são dirigidos a si mesmo. Assim, resulta-nos claro que, na primeira parte da “Saudação”, o bardo norte-americano e o poeta-engenheiro são erigidos à categoria de deuses, atitude que Pessoa-Campos derivou da leitura de *Leaves of Grass* e que combina com a de Nietzsche (2011), quem, no aforismo 480, entende ser dotado de um instinto criador de Deus.

#### **4.1.2 Pégaso-ferro-em-brasa ou o caráter indomável da expressão poética**

Na primeira parte do poema, Campos caracteriza o norte-americano e a si mesmo, bem como a poética de ambos. Digno de nota é que define Walt como instinto e sensualidade e diz

---

<sup>138</sup> Convém ressaltar que os escritos de Emerson, como observou Bloom (2003), despertaram grande admiração em Nietzsche, que, no *Crepúsculo dos Ídolos*, faz o seguinte comentário a respeito do norte-americano: “Emerson tem a boa e espirituosa jovialidade que desencoraja toda seriedade; ele simplesmente não sabe quão velho já é e quão jovem ainda será – ele poderia dizer de si mesmo, citando Lope de Veja, ‘yo me sucedo a mi mismo’. Seu espírito sempre acha motivos para estar satisfeito e até mesmo agradecido [...]” (NIETZSCHE, 2006, p. 171).



que, no seu caso, a sensualidade nasce até da inteligência. Richard Zenith (2013) observa que, na poesia de Whitman, a sensação está amarrada a coisas, pessoas, experiências e, menos concretamente, a esperança e sonhos, mas nessas coisas o poeta acredita; por isso, com naturalidade, absorve tudo. Campos não pode conviver com os objetos do mesmo modo que o norte-americano. E é à luz dessa impossibilidade que o seu relacionamento com o antecessor e a divisa sensacionista – sentir tudo de todas as maneiras, motor das odes e da “Saudação” – precisam ser examinados.

Pessoa criou o Sensacionismo, como tivemos ocasião de ver, a partir dos estímulos proporcionados pela leitura de *Leaves of Grass* e, ainda que tenha começado a teorizar sobre esta vanguarda portuguesa em 1916, ela já embasava a sua produção poética quando compôs as odes. Em um texto introdutório, que visa definir os alicerces do movimento, Pessoa (1986) explica que a sensação da realidade era direta entre os gregos e os romanos na Antiguidade, o que equivale a dizer que entre a sensação e o objeto, fosse este uma coisa ou um sentimento, não se interpunha nenhuma reflexão. A atenção era, assim, perfeita; focalizava cada objeto e imediatamente recortava-o para a memória. Entretanto, o cristianismo (considerado por Pessoa uma doença) veio perturbar a clareza da sensação. As ideias do espírito de Deus, de outra vida, acabaram interpondo-se entre a sensação e o objeto, perturbando, assim, a visão direta e lúcida da realidade: “A noção de alma, concebida como diferente do corpo e superior a ele, começa por tornar menos importante ao espírito as cousas. A noção de Deus substituíase ao conceito do conjunto das cousas, a que se chamava a Natureza” (PESSOA, 1986, p. 425).

Além disso, a noção de sobrenatural conduzia à descrença na utilidade do concreto e a noção de milagre, ao desprezo pelas leis naturais. Disso resultou um enfraquecimento da atenção, uma perturbação da visão e, por conseguinte, a incompreensão<sup>139</sup> dos fatos. Essas características, de acordo com Pessoa (1986), irmanavam gregos e romanos decadentes.

Os poetas da Renascença já cantavam as coisas indiretamente, pois viam-nas através da sua emoção. Em outras palavras, a visão do objeto era sempre acompanhada pela crença de que fora criado por Deus, pela crença na superioridade da alma em relação ao objeto, e, por isso, vinha sempre com uma emoção deformadora do objeto.

---

<sup>139</sup> Segundo Pessoa (1986), o mundo destruído e degenerado, resultante do empobrecimento da visão, não poderia ter uma religião que equivalesse a uma condição sã de vida, onde a atenção fosse nítida, os sentimentos destrinchados e a vontade segura. O cristianismo era o que melhor se coadunava com aquele estado civilizacional. O seu caráter dispersivo e sentimental estava adequado às condições que a decadência produzira. Alguma resistência houve até que o cristianismo foi prevalecendo, transformando-se e dominando para atingir o ápice na Idade Média.

Tanto os gregos como o homem do Renascimento olhavam para as coisas e para as almas. Entretanto, ao passo que os gregos olhavam primeiro para as coisas e depois para as almas, para, assim, moldar o seu conceito de realidade a partir do concreto, o homem do Renascimento olha primeiro para a alma e depois para o exterior, moldando a sua visão da realidade pelo seu conceito de alma. A alma passa a ser o centro da atenção.

No Romantismo, a atenção centraliza-se definitivamente na alma. Com isso, a sensação se converte em realidade primordial, e o objeto deixa, então, de ser visto como independente da emoção para ser sentido apenas como sentido.

A premissa básica do Sensacionismo<sup>140</sup> é que, na vida, a única realidade é a sensação e que a única realidade, na arte, é a consciência da sensação. Desse modo, no domínio artístico, não há filosofia, ética nem estética; há somente sensações e a nossa consciência delas. Sendo a arte a expressão harmônica da nossa consciência das sensações, as mesmas devem ser expressas de modo a criar um objeto que seja uma sensação para os outros. Para Álvaro de Campos, importa a sensação das coisas não como elas são, mas como elas são sentidas. Daí que o seu objetivo seja forçar os leitores a sentirem o que ele sentiu<sup>141</sup>.

Uma vez que a sensação deveria ser expressa em sua plenitude e de maneira a provocar o maior número possível de outras sensações, o ideal era sentir tudo. Esse contato múltiplo com a realidade, Pessoa-Campos percebeu nos poemas de Walt Whitman, lócus de autêntica intimidade e fusão do indivíduo com o universo. E era assim porque, naqueles versos em estado de força bruta<sup>142</sup>, o bardo realmente absorvia tudo, confraternizava com todos. Além disso, grande parte das sensações era oriunda da experiência. O voyeurismo de Campos, em contrapartida, como nota Richard Zenith (2013), é imaginário. O heterônimo vai urdindo a sua existência com as sensações que imagina. Por isso, define o antecessor como sensualidade e instinto e a si como a sensualidade nascendo da inteligência. Em Campos, as

---

<sup>140</sup> Para Pessoa (1986), o movimento, que chegara a ser esboçado por Cesário Verde, era o mais importante da época e tinha três integrantes – os heterônimos – que valiam por todo um período literário.

<sup>141</sup> Em “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”: “O artista não-aristotélico subordina tudo à sua sensibilidade, converte tudo em substância de sensibilidade, para assim forçar os outros, quer eles queiram ou não, a sentir o que ele sentiu [...]” (PESSOA, 1986, p. 244).

<sup>142</sup> Seabra (1991) observa que, enquanto em Whitman, as sensações e a expressão encontravam-se em estado de força bruta, irreprímível e torrencial, rebentando todos os diques, a poesia de Campos “não abandona nunca, mesmo nos momentos de maior intensidade, uma contenção formal em que a consciência, a subjetividade do poeta se objetivam no rigoroso construtivismo do poema” (SEABRA, 1991, p. 135). A orquestração rigorosa pode ser observada nas odes e na “Saudação”, especialmente se confrontarmos o referido poema com os projetos para ele elaborados.

sensações, além de trazerem a marca da sua percepção *sui generis* da realidade, são intelectualizadas<sup>143</sup>.

Ciente, como nota Lourenço (1983), de que é na diferença, naquilo que o separa de Whitman, que a sua voz, o poema que está escrevendo, se erige, Campos exalta o potencial do norte-americano para fundir-se com todos os objetos<sup>144</sup>:

Tu, o que eras, tu o que vias, tu o que ouvias,  
O sujeito e o objeto, o ativo e o passivo,  
Aqui e ali, em toda a parte tu,  
Círculo fechando todas as possibilidades de sentir,  
Marco miliário de todas as coisas que podem ser,  
Deus Termo de todos os objetos que se imaginem e és tu!  
(PESSOA, 2007, p. 153).

Para saudar uma alma versátil e ruidosa como a de Whitman era necessária uma poesia povoada de todos os rumores, todos os ruídos humanos e de máquinas e até dos barulhos da guerra. Somente *apreendendo de forma plena*<sup>145</sup> o mundo ao seu redor, Campos poderia compor um canto em louvor daquele que, no século XIX, soube movimentar todas as vozes e cenários e, inclusive, apresentar inovações que seriam amplamente empregadas e aprofundadas no século XX<sup>146</sup>.

Esbanjando entusiasmo, o poeta-engenheiro define Whitman como filho bastardo do deus da inspiração poética:

Ave, salve, viva, ó grande bastardo de Apolo,  
Amante impotente e feroso das nove musas e das graças,  
**F**unicular do Olimpo até nós e de nós ao Olimpo,  
**F**úria do moderno concretado em mim,  
Espasmo translúcido de ser,  
**F**lor de agirem os outros,  
**F**esta porque há a vida,  
Loucura porque não há vida **bastante** em um **p**'ra ser todos  
**P**orque ser é ser **bastardo** e só Deus nos servia.  
Ah, tu que **cantaste** tudo, **deixaste** tudo **por** cantar.

<sup>143</sup> A intelectualização das sensações é um dos princípios do sensacionismo, para o qual, de certo modo, Fernando Pessoa apontava no texto “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”. Neste artigo, o poeta insiste nos três elementos que chamam a atenção na nova poesia: “vago, sutileza e complexidade”. Por fim, lança o questionamento de a poesia poder ultrapassar o vago e o sutil e alcançar uma complexidade tal que o nível de envolvimento emocional seja reduzido a uma intenção de nível intelectual.

<sup>144</sup> Este ponto da análise refere-se ao fragmento ‘b’ na edição de Teresa Rita Lopes (2008).

<sup>145</sup> O uso da onomatopeia “Pum! Pum! Pum! Pum!” corresponde ao intuito de assimilar um aspecto da realidade. Karl Bühler define a referida figura de linguagem em termos que nos auxiliam a compreender o papel da mesma na poesia de Campos: “[...] o homem que aprendeu a ler e interpretar o mundo silabando vê-se, pelo instrumento mediador que é a linguagem e suas leis próprias, apartado da plenitude imediata do que os olhos podem ver, os ouvidos escutar, a mão apreender, e busca o caminho de volta, trata de lograr uma apreensão plena do mundo concreto, salvando o silabeio, no que é possível!” (BÜHLER *apud* BOSI, 2000, p. 31).

<sup>146</sup> “Libertad! Democracy! Século XX ao longe!” (PESSOA, 2007, p. 153).

Quem **p**ode vibrar mais que o seu **corpo** em seu **corpo**,  
 Quem tem mais sensações que as sensações **por** ter?  
 Quem é **bastante** quando nada **basta**?  
 Quem **fica completo** quando um só [?vinco?] de erva  
**Fica** com a raiz **fora**, do seu coração?  
 (PESSOA, 2007, p. 154-155, grifo nosso).

A sonoridade desse excerto vem da repetição de alguns sons: f (em posição tônica) e p (tanto em posição tônica como em átona). Convém reparar na relação de oposição entre os substantivos utilizados para definir o antecessor – funicular e fúria, flor e festa. Os dois primeiros indicam força, o que contrasta com a carga semântica das palavras “flor” e “festa”, que sugerem leveza. São também opostos os adjetivos “impotente” e “fugoso”. De onde se percebe o empenho do heterônimo em compor um retrato que fizesse justiça ao caráter contraditório do norte-americano. Ocorre que, em muitos pontos, a pretensa descrição de Whitman combina, até mais<sup>147</sup>, com Campos, para quem Whitman seria um caminho de ferro do Olimpo até Fernando Pessoa e deste até o Olimpo; logo, um poeta que conteria em si todos os outros. Enquanto anunciador e poeta desejante da modernidade, Whitman, vive no próprio Álvaro de Campos: “Fúria do moderno concretado em mim”. Desse modo, a saudação é motivada por aquilo que irmana os poetas, ou pelo efeito de Walt sobre Pessoa, como sugerem os versos “Loucura porque não há vida bastante em um p’ra ser todos / Porque ser é ser bastardo e só Deus nos servia”, que aludem respectivamente ao anseio de absorver tudo e à pretensão à divindade.

No verso “Ah, tu que cantaste tudo, deixaste tudo por cantar”, Campos, na primeira oração, reconhece a grandeza do autor de *Leaves of Grass* e, na segunda, sugere que o labor poético daquele deixou um caminho aberto, um espaço a ser explorado. E é exatamente nesse espaço, na zona frutífera em que um texto engendra outro texto, que se ergue a figura para a qual apontam as três questões postas por Campos. Os dois primeiros versos interrogativos – por aludirem à vibração e ao sensacionismo – poderiam nos levar a identificar tal figura com Campos. Contudo, o uso do advérbio “bastante” e do verbo “basta”, no verso que indica a amplitude e a insatisfação, somados ao adjetivo “completo”, empregado em dois importantes textos<sup>148</sup>, para definir o poeta, e à repetição das consoantes f e p, nos sugere que a resposta para as interrogações de Álvaro é Fernando Pessoa.

Nossa interpretação vai, assim, ao encontro das considerações de Richard Zenith (2013), para quem a influência de Whitman em Pessoa não ficou restrita aos heterônimos

<sup>147</sup> Notamos isso no verso “Flor de agirem os outros”, que sugere o distanciamento do vate da ação.

<sup>148</sup> Os dois textos são “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” – nesse caso, o poeta completo seria aquele que alcançasse o máximo equilíbrio entre objetividade e subjetividade – e “Ultimatum”.

Campos e Caeiro: revelou-se ampla e causou impacto no trabalho intelectual de Pessoa e no indivíduo. Foi um ingrediente que entrou no poeta por volta de 1907<sup>149</sup>, interagiu com outros elementos e contribuiu para a sua formação intelectual e artística. Por isso, dada a importância do contato com o norte-americano para a formação do português, Álvaro de Campos lhe dirige a “Saudação”:

Por isso é a ti que endereço  
 Meus versos saltos, meus versos pulos, meus versos espasmos,  
 Os maus versos-ataques-histéricos,  
 Os meus versos que arrastam o carro [...] dos meus nervos.  
 (PESSOA, 2007, p. 155).

Essa emoção desmedida presente nos versos do heterônimo nos mostra o seu whitmaniano<sup>150</sup> anseio por liberdade, a sua necessidade de romper barreiras e experimentar tudo:

Não quero fechos nas portas!  
 Não quero fechaduras nos cofres!  
 Quero intercalar-me, imiscuir-me, ser levado,  
 Quero que me façam pertença dóida de qualquer outro,  
 Que me despejem dos caixotes,  
 Que me atirem aos mares,  
 Que me vão buscar a casa com fins obscenos,  
 Só para não estar simplesmente escrevendo estes versos!  
 (PESSOA, 2007, p. 155).

Entretanto, no auge da exaltação masoquista, há um momento de melancolia: “Só para não estar sempre aqui sentado e quieto, / Só para não estar simplesmente escrevendo estes versos!”. Desse modo, percebemos que o afã de estar em todas as coisas e a exaltação são apenas possibilidades de fuga, fuga da introspecção, do tédio, da melancolia, do pensamento. O ser tudo de todas as maneiras surge como uma tábua de salvação, sem a qual Campos sucumbiria ao tédio herdado do Decadentismo. Todavia, há essa sede de infinito, e, por isso, o heterônimo que não quer intervalos no mundo volta à carga, mostrando a sua reação diante das dificuldades: “Ponham-me grilhetas só para eu as partir!” (PESSOA, 2007, p. 156). Nesse ponto, vale a pena associar a postura do heterônimo à afirmação nietzschiana, segundo a qual, para o homem forte, as circunstâncias desfavoráveis são impulsos ao seu desenvolvimento:

<sup>149</sup> Zenith (2013) defende que o contato de Pessoa com a poesia do norte-americano tenha ocorrido por esta época, porque, em uma anotação a respeito das origens do idealismo, datada de 1907, o português afirma: “Walt Whitman united all 3 tendencies, because he united mania of doubt, exaltation of personality and euphory of physical ego” (PESSOA *apud* ZENITH, 2013, p. 45).

<sup>150</sup> Reparemos o quanto o primeiro verso dessa estrofe deve ao “Unscrew the locks from the doors!” (WHITMAN, 2002, p. 104) de Walt Whitman.

“[...] o veneno que faz morrer a natureza frágil é um fortificante para o forte – e ele nem o chama de veneno” (NIETZSCHE, 2012a, p. 67). Se Campos, em certas ocasiões, admite a existência dos entraves, o faz porque os mesmos, ao tornarem necessárias as suas investidas, justificam a pretensa audácia, audácia estritamente poética, já que o que há de vida em Campos decorre da sua poesia:

Pula, salta, toma o freio nos dentes,  
Pégaso-ferro-em-brasa das minhas ânsias inquietas,  
Paradeiro indeciso do meu destino a motores!  
Salta, pula, embandeira-te,  
Deixa a sangue o rasto na imensidade nocturna,  
A sangue quente [? mesmo de longe?],  
A sangue fresco [? mesmo de longe?],  
A sangue vivo e frio no ar dinâmico a mim!  
Salta, galga, pula,  
Ergue-te, vai saltando, [...]  
(PESSOA, 2007, p. 156).

Em decorrência disso, o poeta-engenheiro compara a sua imaginação a pégaso, o cavalo alado, símbolo da imortalidade e da inspiração poética, que, na “Saudação”, enquanto metáfora do fazer poético, transporta a ânsia do engenheiro. A alusão a pégaso e o uso dos verbos no imperativo conferem ao labor artístico de Campos um caráter indomável.

Na seção 33, de “Song of myself”, Whitman representa o seu labor, metaforizado pelo navio, como incontrolável:

I help myself to material and immaterial,  
No guard can shut me off, no law prevent me.  
  
I anchor my ship for a little while only,  
My messengers continually cruise away or bring their returns to me<sup>151</sup>.  
(WHITMAN, 2002, p. 126).

Essa descrição da poesia é coerente com o retrato apresentado na seção 1:

Creeds and schools in abeyance,  
Retiring back a while sufficed at what they are, but never forgotten,  
I harbor for good or bad, I permit to speak at every hazard,  
Nature without check with original energy<sup>152</sup>.  
(WHITMAN, 2002, p. 62).

<sup>151</sup> “Sirvo-me do que é material ou imaterial, / Nenhum guarda me pode cerrar a porta, nenhuma lei me pode impedir. / Lanço a âncora do meu navio apenas por um curto momento, / Os meus mensageiros cruzam os mares continuamente ou trazem-me os seus relatos” (WHITMAN, 2002, p. 127).

<sup>152</sup> “Deixo credos e escolas em suspenso, / Retiro-me um pouco, saciado deles, mas não os esqueço, / Dou abrigo ao bem e ao mal, permito-me falar correndo todos os riscos, / Natureza incontrolada com a sua energia original” (WHITMAN, 2002, p. 63).

Por ser uma natureza incontrolada, que mantém a sua energia original, Whitman recusa-se a aceitar costumes, ideias e crenças ditados pela sociedade e fala correndo todos os riscos. Ele não admite a diminuição das suas forças<sup>153</sup>. Em Campos, o estímulo à imaginação poética é uma tentativa de afirmação da potência e passa também pela insubmissão às regras. O fato de a força, na poesia de ambos, estar associada à não aceitação das determinações os alia à posição de Nietzsche (2011), para quem o homem que se adéqua plenamente a um sistema estabelecido, curvando-se às exigências, pertence a uma espécie inferior, é fraco<sup>154</sup>, o oposto, portanto, de um criador.

#### 4.1.3 Quando parte o último comboio?

A fim de saudar aquele que foi um criador, Campos, aos gritos, aos pulos – fúria ausente na poesia do norte-americano –, convoca máquinas, letras, artes, números, árvores, flores, enfim, tudo quanto o antecessor amou. Já que Whitman convertia todas as coisas em matéria poética, Campos não poderia deixar nada fora da saudação. Até este ponto do poema, Álvaro se empenhara em louvar o precursor com entusiasmo e dinamismo. Não consegue, entretanto, prosseguir no mesmo tom, pois se dá conta de que, por ser particular, é-lhe impossível ser universal. Sempre nos extremos, Campos prefere, então, dada a impossibilidade de ser todos, ser nada. A partir daqui, o discurso melancólico do engenheiro sugere a falência da saudação frenética e da vida:

Quando é que parte o último comboio, Walt?  
 Quero deixar esta cidade, a Terra,  
 Quero emigrar de vez deste país, Eu,  
 Deixar o mundo com o que se comprova falido,  
 Como um caixeiro-viajante que vende navios a habitantes do interior.  
 (PESSOA, 2007, p. 158).

Metáfora da morte, a partida no último comboio representaria a conquista do repouso e a libertação do mundo e de si mesmo, visto que o Eu, neste caso, é uma prisão, da qual o sujeito poético desejou fugir sentindo tudo, assim como Whitman sentira. Entretanto, o engenheiro sabe que “[...] as suas sensações desenfreadas, a sua emotividade pânica jamais

<sup>153</sup> Emerson (1994) explica que a aceitação de usos, ideias e crenças que não encontram correspondência em nosso íntimo dissipa nossas forças, pois, assim procedendo, o homem contraria a sua natureza.

<sup>154</sup> Todo assentimento do indivíduo, que implica a negação dos seus instintos, diante de elementos exteriores, para Nietzsche (2008b), é um sintoma de fraqueza.

passaram da esfera da inteligência” (COELHO, 1963, p. 62), e, por isso, é dominado pelo sentimento de fracasso<sup>155</sup>:

O fim a motores partidos!  
 Que foi todo o meu ser? Uma grande ânsia inútil —  
 Estéril realização com um destino impossível —  
 Máquina de louco para realizar o motu-contínuo,  
 Teorema do absurdo para a quadratura do círculo,  
 Travessia a nado do Atlântico, falhando na margem de cá  
 Antes da entrada na água, só com olhos e o cálculo,  
 Atirar de pedras à lua  
 Ânsia absurda do encontro dos paralelos Deus-vida.  
 (PESSOA, 2007, p. 158).

A resposta para o questionamento sobre o sentido da sua existência vem sob a forma de metáforas da impossibilidade. Desse modo, se a existência do heterônimo se define pela falência, resta-lhe optar por deixar a aldeia-Vida e almejar partir no último comboio. Todavia, nesse acabar, onde pretende se reunir com Walt, reside uma permanência – “Talvez acabando, chegue” (PESSOA, 2007, p. 159) –, que seria a continuidade<sup>156</sup> do poeta através dos versos: “Partamos para onde se fique, / Ó estrada para não-haver-estradas! / Terminus no Não-Parar! (PESSOA, 2007, p. 159). A obra de ambos seria, assim, prospectiva<sup>157</sup>, aquela que “[...] avança pelo presente e impele para o futuro” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 81) porque falaria à sensibilidade dos novos escritores, permitindo que eles escrevessem a partir dela. Então, graças ao movimento constante de retomada da obra por outros poetas, Campos, como o norte-americano, atingiria a imortalidade. Tal êxito é plausível para o futuro, pois, no presente da escrita, prevalece a insatisfação:

Um comboio de criança movido a corda, puxado a cordel  
 Tem mais movimento real do que os nossos versos...  
 Os nossos versos que não têm rodas  
 Os nossos versos que não se deslocam  
 Os nossos versos que, nunca lidos, não saem para fora do papel.  
 (Estou farto — farto da vida, farto da arte —,  
 Farto de não ter coisas, a menos ou a medo —  
 Rabo-leva da minha respiração chagando a minha vida,  
 Fantoche absurdo da feira da minha ideia de mim.  
 Quando é que parte o último comboio?)

<sup>155</sup> O fracasso é sugerido pelos adjetivos – “inútil” e “estéril” – que acompanham os substantivos “ânsia” e “realização”.

<sup>156</sup> A ideia da permanência através dos versos é recorrente em Fernando Pessoa. O heterônimo Ricardo Reis, por exemplo, a expressa no excerto a seguir: “Seguro assento na coluna firme / Dos versos em que fico, / Nem temo o influxo inúmero futuro / Dos tempos e do olvido; / Que a mente, quando, fixa, em si contempla / Os reflexos do mundo, / Deles se plasma torna, e à arte o mundo / Cria, que não a mente. / Assim na placa o externo instante grava / Seu ser, durando nela” (PESSOA, 2006, p. 89).

<sup>157</sup> Leyla Perrone-Moisés (2005) distingue a obra inacabada ou prospectiva da obra acabada – aquela que não comunica nada ao escritor de hoje.



(PESSOA, 2007, p. 159).

Campos parte da comparação com um brinquedo para, em seguida, através de três versos que expressam uma gradação, apontar a causa do seu descontentamento: a suposta ausência de movimento nos versos. Se, na estrofe analisada anteriormente, o heterônimo chega a vislumbrar a possibilidade de permanecer através da obra, aqui, ele conclui que, se os versos não fossem lidos – e, naquele momento, eram pouco lidos –, estariam fadados à inércia. Isso representaria fracasso na vida – já que viveu sempre pela imaginação – e na arte. Por isso o desabafo: “Estou farto — farto da vida, farto da arte”. Convém reparar que este verso integra um parêntese revelador do universo íntimo do eu lírico, fato que o emparelha aos parênteses presentes nas duas odes estudadas. Aqui, como nos referidos poemas, a quebra no tom contrasta com a finalidade do texto (ou, ao menos, com a finalidade que o título nos sugere): cumprimentar, exaltar o antecessor. Por isso, o próprio Álvaro levanta a questão:

Sei que cantar-te assim não é cantar-te — mas que importa?  
Sei que é cantar tudo, mas cantar tudo é cantar-te,  
Sei que é cantar-me a mim — mas cantar-me a mim é cantar-te a ti  
Sei que dizer que não posso cantar é cantar-te, Walt, ainda...  
(PESSOA, 2007, p. 159).

Apesar de conter uma nota de angústia pela fragilidade da condição do eu lírico enquanto homem de letras, o poema é ainda uma saudação, um louvor, a Whitman, a quem Campos interpela repetidas vezes e de cuja imagem busca aproximar a sua: “Decadentes, meu velho, decadentes é que nós somos...” (PESSOA, 2007, p. 160). Logo adiante, ainda na mesma estrofe, afirma: “E a Poesia foi a da nossa incompetência para agir...” (PESSOA, 2007, p. 160). Estende, dessa forma, ao norte-americano uma qualificação descabida, que se opunha à trajetória do homem que atuou como jornalista, professor, político, poeta, entre outras profissões. A esse respeito, Richard Zenith (2013) comenta que uma pesquisa sobre a vida e o trabalho de Whitman não nos permite concluir que ele tenha sido poeticamente ou biograficamente passivo. Além disso, o próprio Pessoa (1986), em um texto em prosa, define Whitman como poeta da ação, o que contradiz o verso, revelando uma tentativa de transpor para o autor de *Leaves of Grass*, ao menos em parte, a sua imagem.

Nesse momento<sup>158</sup> da “Saudação”, o poeta constrói seu autorretrato. Para tanto, utiliza adjetivos – tais como, “inútil”, “gasto” e “improfícuo” – e os versos “Bóia das minhas sensações desgarradas pelo temporal, / Âncora do meu navio já quebrada pró fundo”

---

<sup>158</sup> Fragmento h na edição de Teresa Rita Lopes (2008).

(PESSOA, 2007, p. 160), que conotam ineficácia. O último toque é dado com a pergunta “Eu feito cantor da Vida e da Força — acreditas?” (PESSOA, 2007, p. 160), indicativa da improbabilidade de o indivíduo que cantava “a vida por bebedeira” (COELHO, 1963, p. 62) ser efetivamente o poeta da vida e da força que se esforçava para parecer. Apesar do rótulo sensacionista, a poesia de Campos é intelectual e a embriaguez é utilizada para afogar o tédio e a dor de viver, o que é corroborado pelos versos:

[...] Pra que diabo vivemos, e fazemos versos?  
 Raios partam a mandriice que nos faz poetas,  
 A degenerescência que nos engana artistas,  
 O tédio fundamental que nos pretende enérgicos e modernos,  
 Quando o que queremos é distrair-nos, dar-nos ideia da vida  
 Porque nada fazemos e nada somos, a vida corre-nos lenta nas veias.  
 (PESSOA, 2007, p. 160).

Desse modo, a arte teria por função erguer o indivíduo do tédio fundamental, suprir o que lhe falta de vida. A afirmação é reforçada pelo argumento de Pessoa (1986): o elogio e a apoteose da força, nas correntes dinamistas, que partem de Whitman, são somente uma ânsia de sensações fortes, “[...] aquele entusiasmo excessivo pela saúde que sempre distinguiu certas espécies de decadentes” (PESSOA, 1986, p. 302). De acordo com Lind (1970), Pessoa-Campos certamente se considerava um modernista, mas um modernista decadente, e a afirmação de que o poeta de Manhattan, considerado precursor da exaltação do presente, também teria sido decadente, confirmaria esta consciência do decadentismo. A julgar pelas palavras “Porque nada fazemos...”, o conceito de decadente em que se apoia o heterônimo está intimamente relacionado com a incapacidade de agir, o que, entretanto, como vimos, não caracterizava Whitman.

A consciência de que a arte funciona como uma válvula de escape leva Campos a convidar o antecessor a uma atitude de indiferença à vida. Contudo, o questionamento “Isto, afinal é saudar-te?” sugere que ele sabia da inadequação de tal postura para Whitman. Ainda assim, insiste em encontrar no outro um cúmplice: “Tu, a chorar no meu ombro, concordas, meu velho, comigo” (PESSOA, 2007, p. 161).

Suscetíveis de mais de uma interpretação, os versos sugerem que não era apenas quanto à falência da vida que Campos presumia a concordância do antecessor:

(Quando parte o último comboio? —  
 Vilegiatura em Deus...)  
 Vamos, confiadamente, vamos...  
 Isto tudo deve ter um outro sentido  
 Melhor que viver e ter tudo...

Deve haver um ponto de consciência  
 Em que a paisagem se transforme  
 E comece a interessar-nos, a acudir-nos, a sacudir-nos...  
 Em que comece a haver fresco na alma  
 E sol e campo nos sentidos despertos recentemente.  
 Seja onde for a estação, lá nos encontraremos...  
 Espera-me à porta, Walt; lá estarei...  
 Lá estarei sem o universo, sem a vida, sem eu-próprio, sem nada...  
 E lembraremos, a sós, silenciosos, com a nossa dor  
 O grande absurdo do mundo, a dura inépcia das coisas  
 E sentirei, o mistério sentirei tão longe, tão longe, tão longe,  
 Tão absoluta e abstractamente longe,  
 Definitivamente longe.  
 (PESSOA, 2007, p. 161).

Como a vida lhe é pesada, Campos espera, através da partida no último comboio, chegar a um espaço tópico, onde encontraria Whitman e onde ambos, conquistando algum sossego, lembrariam seus sofrimentos. Ao solicitar que o bardo o espere, Álvaro está respondendo à última estrofe de “Song of myself”: “Failing to fetch me at first keep encouraged, / Missing me one place search another, / I stop somewhere waiting for you<sup>159</sup>,” (WHITMAN, 2002, p. 170).

Walt Whitman se dirige ao leitor para incitá-lo à busca do sentido dos seus versos e dizer-lhe que permanecerá à espera do encontro que, para o leitor, representará a saúde: “You will hardly know who I am or what I mean, / But I shall be good health to you nevertheless, / And filter and fibre your blood<sup>160</sup>” (WHITMAN, 2002, p. 170).

Conforme Genette (1989), não há obra literária que não evoque outra, e, por isso, todas são hipertextuais; algumas, entretanto, são mais. Tal é o caso da “Saudação a Walt Whitman”. Atento às palavras do norte-americano, Campos não apenas pede que o outro o espere como – depois de sugerir que, a exemplo de Whitman, experimentou o excesso de sentir – entoa os seguintes versos:

Saúdo-te em ti ó Mestre da minha doença de saúde  
 o primeiro doente perfeito da universalite que tenho  
 o caso-nome do «mal de Whitman» que há dentro de mim!  
 St. Walt dos Delírios Ruidosos e a Raiva!  
 (PESSOA, 2007, p. 165).

Percebemos, então, que Campos absorveu a ideia de saúde, presente em “Song of myself”, e a converteu em ambição de universalidade, fazendo aquilo que o outro havia

<sup>159</sup> “Se à primeira não conseguires alcançar-me, não percas a coragem, / Se não me encontrares num lugar, procura noutro, / Estarei em qualquer sítio à tua espera” (WHITMAN, 2002, p. 171).

<sup>160</sup> “Mal saberás quem sou ou o que significo, / Mas serei para ti a saúde, / e hei de filtrar e dar energia ao teu sangue” (WHITMAN, 2002, p. 171).

previsto, descobrindo sentidos nos poemas e, ainda mais: criando-se a partir deles. Sendo, até certo ponto, proveniente daquele que tudo cantava<sup>161</sup>, Campos, a fim de saudar o mestre, necessitava investir seus versos da força e do ímpeto reconhecidos em alguns objetos da realidade<sup>162</sup>. Entretanto, por ser esta uma manobra da inteligência, fica-lhe sempre um sentimento de falta:

Heia o quê? Heia porquê? Heia pra onde?  
 Heia até onde?  
 Heia pra onde, corcel suposto?  
 Heia pra onde, comboio imaginário?  
 Heia pra onde, seta, pressa, velocidade  
 Todas só eu a penar por elas,  
 Todas só eu a não tê-las por todos os meus nervos fora.  
 (PESSOA, 2007, p. 161-162).

Ao fim de todo esforço, resta-lhe o sentimento de que tudo foi em vão<sup>163</sup> e a incerteza:

Heia pra onde ó tristeza de não realizar o que quero?  
 Heia pra onde, para quê, o quê, sem o quê?  
 Heia, heia, heia, mas ó minha incerteza, pra onde?  
  
 Não escrever versos, versos, versos, a respeito do ferro,  
 Mas ver, ter, ser o ferro e ser isso os meus versos,  
 Versos — ferro — versos, círculo material-psíquico-eu.  
  
 (quando parte o último comboio?)  
 (PESSOA, 2007, p. 162).

O tormento experimentado pelo engenheiro não é causado apenas pela estagnação da sua vida; está, antes, enraizado em uma dualidade, que é exemplificada nos versos a seguir:

O verdadeiro poema moderno é a vida sem poemas,  
 É o comboio real e não os versos que o cantam  
 É o ferro dos rails, dos rails quentes, é o ferro das rodas, é o giro real delas.  
 E não os meus poemas falando de rails e de rodas sem eles.  
 (PESSOA, 2007, p. 166).

O dualismo platônico<sup>164</sup>, arte *versus* realidade, ressoa nessa estrofe da “Saudação”, e ao poeta se lhe afigura que o poema está sempre aquém da realidade, na qual está contida a

<sup>161</sup> “Tudo cantavas, e em ti cantava tudo” (PESSOA, 2007, p. 163).

<sup>162</sup> Identificamos isso no fragmento I: “Para saudar-te / Para saudar-te como se deve saudar-te / Preciso tornar os meus versos corcel, / Preciso tornar os meus versos comboio, / Preciso tornar os meus versos seta, / Preciso tornar os versos pressa, / Preciso tornar os versos nas coisas do mundo” (PESSOA, 2007, p. 163).

<sup>163</sup> “Heia pra onde se não há onde nem como?” (PESSOA, 2007, p. 162). Reparemos que a interjeição “heia”, tem a sua função – incitar – esvaziada pelo restante da frase.

verdadeira poesia. A Whitman, como vemos na seção 13 de “Song of myself”, as palavras também dizem-lhe menos que os objetos: “Oxen that rattle the yoke and chain or halt in the leafy shade, what is that you express in your eyes? / It seems to me more than all the print I have read in my life<sup>165</sup>” (WHITMAN, 2002, p. 82). Contudo, está a salvo da angústia que acomete o sucessor:

No meu verso canto comboios, canto automóveis, canto vapores,  
 Mas no meu verso, por mais que o ice, há só ritmos e ideias,  
 Não há ferro, aço, rodas, não há madeiras, nem cordas,  
 Não há a realidade da pedra mais nula da rua,  
 Da pedra que por acaso ninguém olha ao pisar  
 Mas que pode ser olhada, pegada na mão, pisada,  
 E os meus versos são como ideias que podem não ser compreendidas.

O que eu quero não é cantar o ferro: é o ferro.  
 O que eu penso é dar só a ideia do aço – e não o aço —  
 O que me enfurece em todas as emoções da inteligência  
 É não trocar o meu ritmo que imita a água cantante  
 Pelo frescor real da água tocando-me nas mãos,  
 Pelo som visível do rio onde posso entrar e molhar-me,  
 Que pode deixar o meu fato a escorrer,  
 Onde me posso afogar, se quiser,  
 Que tem a divindade natural de estar ali sem literatura.  
 Merda! Mil vezes merda para tudo o que eu não posso fazer.  
 Que tudo, Walt — ouves? — que é tudo, tudo, tudo?  
 (PESSOA, 2007, p. 166-167).

A “Saudação a Walt Whitman” é, como afirma Santos (2007), um poema metafórico. Além de ser um comentário sobre a natureza, o poder e os limites da poesia, é também teoria da poesia. Nesse sentido, apesar da luta de Campos para aproximar sua poesia das propriedades<sup>166</sup> das coisas, o máximo que consegue é imitar por meio de versos suscetíveis de não serem compreendidos. A consciência de que as emoções da inteligência não o conduzem ao ponto que gostaria estimula no heterônimo uma atitude oposta à do início do poema: agora, Campos já não se considera Deus: “Todos os raios partam a falta que nos faz não ser Deus / Para ter poemas escritos a Universo e a Realidades por nossa carne” (PESSOA, 2007, p. 167).

A arte não veicula rebeldia e ímpeto narcisista. Outra é a sua função:

<sup>164</sup> Na República, Platão (2001) define a poesia como mimese e diz que ela está três pontos afastada da realidade. No entendimento do filósofo, em um primeiro plano reside a ideia, em um segundo plano, estão os objetos que os artistas criam olhando para a ideia – logo, aparências – e, somente no terceiro plano, situa-se a poesia, através da qual, por ser uma imitação das aparências, não é possível atingir a verdade.

<sup>165</sup> “Bois, que fazeis ressoar a canga e a corrente ou que parais à sombra da folhagem, que é que os vossos olhos exprimem? / Dizem-me mais do que tudo o que foi escrito e li na minha vida” (WHITMAN, 2002, p. 83).

<sup>166</sup> A semelhança com as características dos objetos cantados é alcançada através do ritmo e, principalmente, da aliteração, como podemos notar na estrofe anteriormente analisada, em que ocorre a repetição do r, que nos remete ao som produzido pelas máquinas.

O que é a necessidade de escrever versos senão a vergonha de chorar?....  
 O que é o desejo de fazer arte senão o adultismo pra brinquedos?  
 (Quando é que parte o último comboio, Walt,  
 Quando é que parte o último comboio?)  
 Bonecos da minha infância com quem eu imaginava melhor que hoje  
 (PESSOA, 2007, p. 162).

O fato de a poesia ser considerada uma forma de purgação das dores e do sofrimento nos remete ao artigo “Antônio Boto e o ideal estético em Portugal”, no qual Pessoa (1986) explica que os espíritos subjetivamente organizados necessitam encontrar o conforto, que nenhuma religião consegue lhes proporcionar, na própria vida. Para possibilitar alguma comodidade e causar menos sofrimento, a vida, que é imperfeita, precisa ser aperfeiçoada. Uma vez que a ação humana sobre o universo é extremamente limitada, o aperfeiçoamento da vida não pode processar-se de forma objetiva: “É, portanto, só subjectivamente que se pode aperfeiçoá-la, aperfeiçoando o conceito e o sentimento dela. A consolação e o repouso, no que podem atingir-se, só a Arte, portanto, os pode dar. A Arte é, com efeito, o aperfeiçoamento subjectivo da vida” (PESSOA, 1986, p. 351).

Como observou Lind (1970), há, na última frase da citação, influência de Schopenhauer e Nietzsche. Este argumenta que os gregos, tendo experimentado profundamente os horrores da existência, encontraram na arte um consolo metafísico<sup>167</sup>, um meio de recuperação do sentido da vida, que os impedia de sucumbir ao pessimismo.

Mais do que uma válvula de escape, para Álvaro de Campos, a poesia recupera uma espécie de jogo, de brincadeira, só possível na infância. Entretanto, não recupera plenamente, pois a perfeição de outrora jamais será retomada.

A consciência da impossibilidade de trazer de volta o vivido e o confronto com a sua condição acentuam o esgotamento:

Abram falência à nossa vitalidade!  
 Escrevemos versos, cantamos as coisas-falências, não as vivemos.  
 Como poder viver todas as vidas e todas as épocas  
 E todas as formas da forma  
 E todos os gestos do gesto?  
 O que é fazer versos senão confessar que a vida não basta  
 O que é a arte senão um esquecer de que é só isto  
 Adeus, Walt, adeus!  
 Adeus até ao indefinido para além do Fim.  
 Espera-me, se aí se pode esperar,

<sup>167</sup> “É nesse coro que se reconforta o heleno com o seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida” (NIETZSCHE, 1992, p. 55).

Quando parte o último comboio?  
Quando parte? (Quando partimos)  
(PESSOA, 2007, p. 163-164).

Côncio da imperfeição, da insuficiência da vida, Campos busca no Sensacionismo – pretendendo viver todas as épocas através da poesia – uma compensação. Tal atitude, como aponta Lind (1970), o filia ao ideal dionisíaco, que considera a vida imperfeita e ultrapassa limites a fim de atingir a plenitude. O problema é que a satisfação de ser tudo não pode ser alcançada, e sobra para o poeta o sentimento de condenação: “Futilidade, irrealidade, [...] estática de toda a arte, / Condenação do artista a não viver!” (PESSOA, 2007, p. 167).

Campos chega a desejar a média entre a arte e a vida, que teria sido conseguida por Whitman – “A coisa que sentiste, e não seja estática nem dinâmica” (PESSOA, 2007, p. 167) –, mas sabe que o ponto intermediário, para quem sempre viveu nos extremos, é impossível. Por isso mesmo, e também porque a sua representação fica sempre aquém do objeto, convoca o norte-americano a viver e não simplesmente buscar a vida através da literatura:

Provemos e não escrevamos,  
Amemos e não cantemos,  
Metamos dois tiros de revólver na primeira cabeça com chapéu  
E não façamos onomatopeias inúteis e vãs no nosso verso  
No nosso verso escrito a frio, e depois à máquina e depois impresso.  
(PESSOA, 2007, p. 168).

Campos usa os verbos no plural, pois imagina contar com a cumplicidade do antecessor em uma empreitada que, na verdade, é somente sua<sup>168</sup>, já que o outro havia conseguido a média entre a arte e a vida.

Por um instante, o heterônimo, ao sonhar com um poema que fosse todos os outros, e que, por isso, dispensasse poemas e vida, parece retomar o ímpeto sensacionista. Todavia, em seguida, confessará que, por mais que force a inteligência, os seus versos serão sempre uma cópia imperfeita, que não igualará o movimento, o ritmo e a vida do objeto representado. Além disso, toda a realidade é filtrada pelas emoções do eu-lírico – “Eu nunca farei senão copiar um eco das coisas, / O reflexo das coisas reais no espelho baço de mim” (PESSOA, 2007, p. 169) –, e o produto traz, conseqüentemente, a marca indelével do heterônimo: o tédio, o desencanto e o sentimento de incapacidade. É, certamente, por isso que se julga inapto a saudar o antecessor.

---

<sup>168</sup> A referência às onomatopeias e ao verso escrito à máquina reforça a nossa interpretação, uma vez que ambas eram características da poesia de Campos.

Examinando-se e refletindo sobre os efeitos do seu canto, o autor da “Ode Triunfal” chega à seguinte conclusão:

Paro, escuto, reconheço-me!  
O som da minha voz caiu no ar sem vida.  
Fiquei o mesmo, tu estás morto, tudo é insensível...

Saudar-te foi um modo de eu querer animar-me,  
Para que te saudei sem que me julgue capaz  
Da energia viva de saudar alguém!

Ó coração por sarar! quem me salva de ti?  
(PESSOA, 2007, p. 169).

Os resultados da “Saudação”, no entendimento de Campos, foram nulos, pois nada se alterou. Abatido, o poeta que, a fim de saudar Whitman, buscara investir seus versos de uma vontade de potência, admite a sua falta de força. Ao fim e ao cabo, cumprimentar o norte-americano não passou de uma tentativa frustrada de escapar daquele tédio fundamental e da excessiva lucidez, males para os quais não há remédio eficaz.

#### 4.1.4 Vestes dionisíacas: um disfarce efêmero

O hipertexto – a “Saudação a Walt Whitman” – convidou-nos a esta leitura palimpsestosa<sup>169</sup>, derivada do conceito de palimpsesto, pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada e sobre a mesma traçou-se outra. Todavia, a segunda escrita não apaga a primeira, de maneira que seguimos visualizando, por transparência, o antigo sob o novo. Genette (1989) identifica como palimpsestos os hipertextos, ou seja, todas as obras derivadas de uma obra anterior.

As afinidades entre a “Saudação a Walt Whitman” e “Song of myself” instigaram-nos a ler um texto em função do outro. Desse modo, verificando as diferenças e analogias entre os poemas, percebemos, além do anteriormente referido, que o desafio do heterônimo é compor um canto que atinja a medida de Walt Whitman, um poema supremo<sup>170</sup>, que abrigue a síntese de todo o universo, escrito no palimpsesto das emoções modificadas regularmente. Isso exige do poeta o afã de ultrapassar limites<sup>171</sup> e a assunção da máscara de cantor da vida e da força.

<sup>169</sup> Termo cunhado por Philippe Lejeune e empregado por Genette (1989).

<sup>170</sup> “Para cantar-te / Para saudar-te / Era preciso escrever aquele poema supremo, / Onde, mais que em todos os outros poemas supremos, / Vivesse, numa síntese completa feita de uma análise sem esquecimentos, Todo o Universo de coisas, de vidas e de almas [...]” (PESSOA, 2007, p. 166).

<sup>171</sup> “Abram todas as portas! / Partam os vidros das janelas! / Omitam fechos na vida de fechar! / Omitam a vida de fechar da vida de fechar! / Que fechar seja estar aberto sem fechos que lembrem, / Que parar seja o nome



Ao discorrer sobre “Song of myself”, Octavio Paz salienta que Whitman, ao mesmo tempo que recolhe o tema romântico do poeta como assunto do poema, muda radicalmente esta tradição, já que não nos conta a história de um herói legendário, por trás do qual o poeta se esconde, nem constrói uma biografia poética. Para Octavio Paz, “Song of myself” não é um relato, mas uma expansão poética: “Whitman no habla de las vicisitudes de su vida sino de su ser mismo. El poeta canta a un yo que es un tú y un él y un nosotros. Es uno entre tantos y es un ser único: un peatón, un cosmos<sup>172</sup>” (PAZ, 1990, p. 29).

Apto a absorver alteridades, a partir das quais se constitui, o poeta pode sentir tudo e estar em todos os lugares. Esse é um viés do rompimento de barreiras executado por Whitman que contribui para que o poeta tenha confiança na sua expressão poética e sinta-se um guia:

And I said to my spirit When we become the enfolders of those orbs, and the pleasure and knowledge of every thing in them, shall we be fill'd and satisfied then?  
And my spirit said No, we but level that lift to pass and continue beyond.  
[...]  
Long enough have you dream'd contemptible dreams,  
Now I wash the gum from your eyes,  
You must habit yourself to the dazzle of the light and of every moment of your life<sup>173</sup>.  
(WHITMAN, 2002, p. 160).

O eu-poético de “Song of myself” assume o discurso de líder, considera-se imortal e, mesmo em face da possibilidade de não reconhecimento, se mostra tranquilo:

I know I am deathless,  
I know this orbit of mine cannot be swept by a carpenter's compass,  
I know I shall not pass like a child's carlacue cut with a burnt stick at night.  
[...]  
One world is aware and by far the largest to me, and that is myself,  
And whether I come to my own to-day or in ten thousand or ten million years,  
I can cheerfully take<sup>174</sup> it now, or with equal cheerfulness I can wait<sup>175</sup>.

---

alvar de prosseguir, / Que o fim seja sempre uma coisa abstracta e ligada / Fluida a todas as horas de passar por ele! / [...] Fronteiras em nada! / Divisões em nada! / Só Eu” (PESSOA, 2007, p. 165).

<sup>172</sup> “Whitman não fala das vicissitudes de sua vida, mas do seu ser mesmo. O poeta canta um eu que é um tu e um ele e um nós. É uno entre tantos e é um ser único, um viandante, um cosmos” (PAZ, 1990, p. 29, tradução nossa).

<sup>173</sup> “E disse ao meu espírito: Quando abraçarmos estes orbes, tivermos o prazer e a ciência de tudo o que existe neles, sentir-nos-emos então realizados e satisfeitos? / E o meu espírito respondeu: Não, se atingirmos esse momento do percurso será apenas para o ultrapassar e continuar mais além / [...] Já tiveste bastantes maus sonhos, / Agora tiro a remela dos teus olhos, / Tens de te habituar ao encadeamento da luz e de todos os instantes da tua vida” (WHITMAN, 2002, p. 161).

<sup>174</sup> Esta conformidade e aceitação da realidade, tão estranha a Campos, é um aspecto que une Whitman ao heterônimo Alberto Caeiro.

<sup>175</sup> “Sei que sou imortal, / Sei que esta minha órbita não pode ser traçada pelo compasso de um carpinteiro, / Sei que não vou desaparecer como a figura de fogo que uma criança traça à noite com um archote. / [...] Há um mundo que o sabe e é de longe o maior para mim, porque sou eu mesmo, / E se alcançar o que é meu no dia de

(WHITMAN, 2002, p. 96).

Reparemos, então, o quanto esta postura diverge da adotada por Álvaro de Campos. Este, ao denominar-se o “espírito que dá a vida”, confere a si uma posição de destaque e se reclama divino, porém, quando pondera que a permanência dos versos dependerá dos leitores, fica deprimido. E a depressão o acompanha na maioria dos fragmentos do poema.

Harold Bloom (2003) comenta que Campos, por levar adiante o eu projetado em “Song of myself” – Walt Whitman: um cosmos –, é, dentre os heterônimos, o seu preferido. Com efeito, aquele sujeito poético disposto a absorver a diversidade está vivo nos poemas do engenheiro, especialmente, na “Saudação a Walt Whitman”, revelando “com uma transparência miraculosa os laços reais que unem a poética de Whitman à de Pessoa-Campos” (LOURENÇO, 1981b, p. 79).

Whitman cantava a grandeza da sua terra, mas ao fazê-lo enaltecia a sua própria capacidade: “Full behind me States! / A man before all – myself, typical, before all” (WHITMAN, 2002, p. 620). Campos, cujo objetivo é cumprimentar o autor de *Leaves of Grass*, ao proclamar-se, em meio à mediocridade, o espírito capaz de dar a vida, exalta a si mesmo. Em que pese esta atitude poética semelhante, é inegável que a apropriação levada a efeito pelo engenheiro dá origem a um eu-lírico que, em muitos pontos, apresenta uma visão oposta à whitmaniana.

Desse modo, cabe considerar que “Song of myself” nos apresenta um poeta dionisíaco, embriagado de toda a realidade, e feliz. Por conseguinte, há uma grande esperança: “A child said What is the grass? fetching it to me with full hands, / How could I answer the child? I do not know what it is any more than he. / I guess it must be the flag of my disposition, out of hopeful green stuff woven”<sup>176</sup> (WHITMAN, 2002, p. 70).

Ainda que tenha transposto para a “Saudação” a embriaguez e a vontade de ultrapassar limites, a qual, no seu caso, é nietzschiana, Campos não pode – e, acreditamos, não era seu objetivo – revestir o poema com otimismo e felicidade. Esta divergência deve-se ao fato de, quando da composição de “Song of myself”, ainda ser possível – principalmente para um norte-americano, que vivia o momento de expansão do seu país – aquela visão do poeta defendida por Shelley (2008): o transmissor de sabedoria, prazer e glória, que, por isso, deveria ser o mais feliz, o melhor, o mais sábio e o mais forte dos homens. No século XX, tal

---

hoje ou daqui a dez mil ou dez milhões de anos, / Posso com alegria aceitá-lo agora, ou com igual alegria posso esperar” (WHITMAN, 2002, p. 97).

<sup>176</sup> “Uma criança perguntou-me: o que é a erva? ao estender-me as mãos cheias dela, / Como havia eu de lhe responder? eu que não sei mais do que ela. / Suponho que deve ser a bandeira das minhas sensações, tecida com um material verde da esperança” (WHITMAN, 2002, p. 71).

concepção não encontra espaço e, tampouco, a que considera o vate um doador de sentido<sup>177</sup>. Situado em uma época, na qual, aos poucos, se desgastou e foi se perdendo a função<sup>178</sup> do poeta, Pessoa-Campos sofre. Conseqüentemente, seu canto não dá vazão à segurança e ao otimismo.

Com os olhos postos em “Song of myself”, Álvaro de Campos vai urdindo os fragmentos da “Saudação”. Entretanto, a tentativa de apropriação mágica de Whitman, conforme nota Eduardo Lourenço (1981b), não o salva de si mesmo e daquilo que lhe é peculiar: a angústia, o tédio, a melancolia e o desânimo, seus companheiros mais frequentes. As vestes dionisíacas são, para o heterônimo, uma forma de esquivar-se dessa companhia indesejada: disfarce efêmero, já que, passada a embriaguez, apresenta-se o sofrimento:

Choro como a criança a quem falta a lua perto,  
 Como o amante abandonado pela que não tem ainda,  
 Com o livro inexplícito do seu Reino por vir,  
 O que se julga em vão Motor,  
 Eixo do movimento dos espíritos,  
 Fulcro das ambições sombrias,  
 Auge dinâmico das tropas da ascensão,  
 Ou, mais claro e mais rápido,  
 Protoplasma do mundo matemático do futuro!  
 (PESSOA, 2007, p. 164).

A origem do sofrimento reside na consciência de que – por estar à frente do seu tempo – a humanidade não estaria preparada para ele. Esta percepção de que estaria avançado em relação à época, além de situá-lo na esteira de Zaratustra<sup>179</sup>, em certo sentido, antecipa aquele comentário<sup>180</sup> feito na “Tábua Bibliográfica”. Álvaro prevê, então, o advento do mundo matemático, do qual seria o protoplasma. Contudo, dada a distância desse estado mais favorável, restava-lhe o sentimento de que não era ouvido: “Quem sou eu, afinal. Por que te saúdo? / Quem com nome e língua e sem voz?” (PESSOA, 2007, p. 164).

<sup>177</sup> O poder de nomear, de dar a cada objeto a sua natureza, é, como reflete Alfredo Bosi (2000), o fundamento de toda a linguagem e, por extensão, da poesia. Assim, na Grécia culta e urbana, as crianças aprendiam a escrever: “Homero não é homem, é um deus”. O poeta era considerado o doador de sentido; a ele era atribuído o poder de nomear.

<sup>178</sup> Essa desvalorização do poeta, segundo Leyla Perrone-Moisés, teria iniciado por volta de 1850 e se agravou com a passagem do século. Pretendendo examinar o labor poético de Fernando Pessoa como tentativa de superar a sua condição de gênio desqualificado, a autora comenta que o português sentia-se ninguém, um sujeito à margem, sempre com dificuldades financeiras, sem destaque profissional. Entretanto, tal desimportância não decorria somente das suas circunstâncias pessoais e existenciais. A situação do poeta português pode ser vista como um ponto em um contínuo que vem desde o Romantismo e ao longo do qual o poeta se sente “[...] primeiro como Gênio, em seguida como maldito, depois como resistente heroico, e finalmente como desqualificado” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 47).

<sup>179</sup> Para Zaratustra, o seu tempo tampouco estava apto a recebê-lo: “Só amarei o país dos meus filhos, a ilha desconhecida, no coração dos mares longínquos; e perto dela lançarei a minha âncora, sem desfalecimento” (NIETZSCHE, 2008a, p.165). Em outras palavras, somente no futuro encontraria acolhida.

<sup>180</sup> De que não conviria empreender a publicação dos seus livros por não haver público para eles.

## 4.2 ULTIMATUM

Se a primeira grande data para o Modernismo português é a da publicação de *Orpheu I*, a segunda é o lançamento da Revista *Portugal Futurista*, em novembro de 1917, cujo principal antecedente é a I Conferência Futurista, organizada por Almada Negreiros e Santa-Rita Pintor<sup>181</sup>, que haviam assumido o encargo de dar continuidade à vanguarda. Durante a conferência, foram lidos o “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX”, de Almada Negreiros<sup>182</sup>, o “Manifesto Futurista da Luxúria”, da belga Valentina de Saint-Point, e textos de Marinetti.

O único número da revista, logo apreendido pela polícia, continha textos de Bettencourt-Rebello, pinturas de Santa-Rita e Amadeo, textos e poesias de Almada, Sá-Carneiro, Pessoa e Raul Leal. Nele, de acordo com Quadros (1989), o que mais refletia o ímpeto do grupo era o “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX” e o “Ultimatum”, de Álvaro de Campos.

Certos acontecimentos provocam traumas profundos nas nações e, por isso, são, no decorrer de muito tempo, elaborados pela literatura. Os manifestos acima mencionados drenam os efeitos, sobre o psiquismo coletivo, do ultraje sofrido por Portugal em janeiro de 1890, quando do ultimato inglês. Naquele momento, acossado diante da ameaça de guerra feita pela potência da época, Portugal viu-se obrigado a retirar as tropas das colônias africanas.

Em “A estratégia da forma”, Laurent Jenny (1979) discorre sobre a intertextualidade:

A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Opera-se, portanto, uma espécie de separação ao nível da palavra, uma promoção a discurso com um poder infinitamente superior ao do discurso monológico corrente. Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los (JENNY, 1979, p. 22).

Ao aludirem, no título de seus textos, ao memorando inglês, Campos e Almada mobilizam todo o imaginário que o circunda: o da derrocada e da grande humilhação. E, a partir daí, bradam não apenas contra a estagnação portuguesa:

<sup>181</sup> Na Revista *Portugal Futurista*, como atesta Quadros (1989), aparecia a foto de Santa-Rita Pintor, vestido de palhaço, com a legenda: “Santa-Rita Pintor: grande iniciador do movimento futurista em Portugal”.

<sup>182</sup> Segundo Seabra (1988), vestido com um macacão, Almada proclamou aos ouvintes o seu manifesto.

O “Ultimatum” de Campos e o “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX” de Almada traduzem uma profunda crítica aos valores da Modernidade, defendendo, tal como os espíritos livres de *Para Além do Bem e do Mal*, uma nova Civilização, uma nova Cultura, não democrática, mas aristocrático-fascista e elitista. Esta é a face mais Nietzscheana<sup>183</sup> da anti-modernidade presente em Pessoa (AZEVEDO, 2005, p. 181).

No “Ultimatum”, Campos expressa a insatisfação ante a incapacidade construtiva<sup>184</sup> da época, na qual não surgiu nenhum grande poeta, nenhum grande estadista, nenhum grande general. O seu parecer em relação aos que lhe são contemporâneos nos remete à impressão de Zaratustra: de volta ao convívio com os homens, estes lhe parecem medíocres: “Eu passo por entre esse povo, de olhos abertos; tornaram-se menores e continuam a se tornarem ainda menores” (NIETZSCHE, 2008a, p. 225).

De acordo com Lind (1970), os protestos do poeta-engenheiro contra a época derivam do culto do gênio, único possível para os intelectuais que receberam os efeitos da derrocada religiosa de fins do século XIX. Sendo assim, o descontentamento e a procura de heróis se somam ao neopaganismo anticristão de Campos, que faz tantas críticas aos seus contemporâneos porque pretende, como explica Nietzsche, exaltar alguém: “[...] em todo lugar onde se busca elevar indivíduos a um plano sobre-humano, surge também a tendência a imaginar camadas inteiras como sendo mais baixas e grosseiras do que são na realidade” (NIETZSCHE, 2005, p. 224).

Após insultar literatos, gerais e políticos, Campos critica os países, especialmente Portugal, salientando a participação deste na Primeira Guerra<sup>185</sup> Mundial e o ultraje sofrido quando, em virtude do ultimato inglês, teve de retirar seus contingentes militares da África: “E tu, Portugal-centavos, resto da Monarquia a apodrecer República, extrema-unção-enxovalho da Desgraça, colaboração artificial na guerra com vergonhas naturais em África” (PESSOA, 1986, p. 510).

Desejando um ambiente menos impregnado de mediocridade, o heterônimo brada:

---

<sup>183</sup> Apesar dos influxos de Nietzsche no manifesto, implacável, Pessoa-Campos não deixa de fazer críticas à Alemanha, as quais respingam no filósofo: “Tu, cultura alemã, Esparta podre com azeite de cristianismo e vinagre de nietzschização, colmeia de lata, transbordamento imperialóide de servilismo engatado!” (PESSOA, 1986, p. 510). Reparemos que o heterônimo segue a ideia dominante na época e relaciona Nietzsche à Guerra.

<sup>184</sup> Campos dirige críticas a diversos autores. Entretanto, tais críticas estão ligadas às suas preferências e não foram confirmadas pela posteridade. Na opinião de Lind (1970), o poeta queria fazer tábua rasa da vida intelectual europeia, para, mais à vontade, poder desenvolver as suas teorias. Isto se torna mais compreensível se considerarmos que ele ignora todos os exemplos que destoam da sua visão pessimista das coisas. Assim, critica Rodin, enquanto representante de uma arte de orientação clássica, quando as obras de Picasso e Braque, por exemplo, já eram notadas (e estas não são mencionadas por Pessoa). Para Lind, o desconhecimento de Pessoa-Campos quanto aos bons pintores da época e às novas correntes pode ser justificado pelo afastamento de Portugal do resto da Europa, ou melhor, pelo provincianismo, que só permitira a penetração parcial da notícia das mesmas em Lisboa.

<sup>185</sup> Ao contrário do futurista Marinetti, Campos repudia a guerra.

Sufoco de só ter isto à minha volta!  
 Deixem-me respirar!  
 Abram todas as janelas!  
 Abram mais janelas do que todas as janelas que há no mundo!  
 (PESSOA, 1986, p. 511).

O diálogo, deste excerto com aquele, da “Saudação a Walt Whitman”, no qual o heterônimo pede que lhe abram todas as portas, é evidente. Lá, Campos abomina qualquer barreira e solicita espaço para a sua expressão poética. Aqui, como a pequenez o sufoca, precisa de uma alternativa. Por isso, após decretar a falência de tudo, afirma que a Europa anseia por grandes poetas, estadistas e generais: a Europa deseja a Inteligência Nova que seja talhada na matéria caótica da própria Europa, uma Vontade Nova “[...] que faça um Edifício com as pedras-ao-acaso do que é hoje a Vida!” (PESSOA, 1986, p. 514).

O “Ultimatum” não dialoga apenas com o memorando inglês, com *Assim Falava Zarathustra* e com a “Saudação”; mobiliza, como veremos em seguida, outros textos, que ampliam o seu sentido. Por isso, convém retomarmos os postulados de Laurent Jenny (1979), para, com base neles, refletirmos sobre o texto de Campos.

Conforme Jenny (1979), a intertextualidade<sup>186</sup> é um processo complexo de assimilação e transformação que depende da memória. Dialogando com Borges (1952), o autor se recusa a considerar o discurso intertextual como uma mera repetição, pois o mesmo implica uma reescrita das lembranças. Assim sendo, o movimento operado pelos textos supõe um olhar crítico em direção ao passado.

Ainda conforme o estudioso, a intertextualidade “[...] designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p. 14). As marcas intertextuais injetam no texto um sentido novo. O discurso intertextual, por estar composto não mais por palavras, mas pelo já dito, adquire o status de um superdiscurso. Desse modo, o texto citado, que “[...] já não fala, é falado” (JENNY, 1979, p. 22), carrega a sua carga semântica, conserva o seu sentido primeiro, mas também, ao ser assimilado pelo intertexto, se reveste de uma nova significação, ampliando, assim, as possibilidades de leitura do intertexto.

O poeta engenheiro constrói o seu discurso a partir da recordação de discursos anteriores. No que concerne à presença de Nietzsche, percebemos que, assim como

---

<sup>186</sup> De acordo com Jenny (1979), o termo criado por Kristeva (1974) acabou por ser banalizado e caberia aos estudiosos de literatura torná-lo tão pleno de sentido quanto possível.

Zaratustra<sup>187</sup>, Campos precisa demonstrar a decadência da época para justificar a necessidade de um elemento que a arranque da inércia. No caso do heterônimo, essa tarefa passa obrigatoriamente pela literatura, já que a Europa anseia pelo “poeta que busque a Imortalidade ardentemente, e não se importe com a fama, que é para as atrizes e para os produtos farmacêuticos!” (PESSOA, 1986, p. 514). Aquele cuja função seria escrever novos valores em tábuas novas também deveria revelar-se indiferente à celebridade: “Tudo quanto é grande passa longe da praça pública e do renome. Longe da praça pública e do renome viveram sempre os descobridores de valores novos” (NIETZSCHE, 2008a, p. 78).

Os discursos de Zaratustra e Álvaro de Campos, de certo modo, refletem a situação vivida por Nietzsche e Pessoa, já que ambos foram indivíduos notáveis ignorados por seus contemporâneos. A propósito disso, cabe salientar uma passagem das *Páginas Íntimas e de Autointerpretação*, na qual Pessoa (1966b) afirma que ser homem de gênio desconhecido é o mais célebre de todos os destinos, e estabelece a relação com os herméticos da Rosa-Cruz, que teriam descoberto o elixir da longa vida e, assim, nunca morrendo, passam através dos séculos despercebidos. No entanto, a sua descoberta foi de imensa genialidade. “Da sua seita é o preceito, que cumprem, de não se darem nunca a conhecer!” (PESSOA, 1966b, p. 67).

Se é verdade que Campos não atribui importância ao sucesso, é também fato inegável a sua indignação com a mediania, a tal ponto que afirma categoricamente que a continuidade desse estado seria inadmissível por não estar à altura do engenheiro pertencente à Raça dos Navegadores. Podemos perceber um elo entre este protesto de Campos e o seguinte comentário de Nietzsche:

Aquele que tem uma alma elevada e escrupulosa e não acha o alimento de que necessita correrá sempre grave risco, mas hoje muito mais. Ver-se envolto numa época violenta e plebeia, com a qual não pode comer no mesmo prato. É possível que morra de fome, ou de sede, ou, quando resolve servir-se, morra de asco repentino. Todos nós tivemos de suportar alguma vez comidas que não eram para nós e precisamente os mais espirituais, os mais difíceis de alimentar, conhecem muito bem aquela “dispensa” perigosa, que provém de ver a má qualidade da comida e da sociedade que nos rodeia: é a náusea das sobremesas (NIETZSCHE, 2009a, p. 208).

---

<sup>187</sup> Na terceira parte de *Assim Falava Zaratustra*, o sábio chega às portas de uma cidade, mas tem sua entrada impedida por um louco furioso, o qual lhe diz a que a cidade está degradada. Completamente avessa à sabedoria, nela impera a pobreza de espírito, intrigas e interesses impuros. Depois de dizer ao furioso que ele, o louco, por estar blasfemando daquela maneira, já se deixara contaminar pelo pântano, Zaratustra confessa também estar descontente com a Cidade e, em uma intertextualidade com o episódio bíblico da destruição de Sodoma e Gomorra, deseja ver a coluna de fogo que a consumiria. Este fogo destruidor seria o prenúncio do Grande Meio Dia.

O autor da “Ode Triunfal” tem consciência da disparidade entre os seus altos propósitos e o meio. Consequentemente, rejeita o ambiente degradado, afirmando não poder contentar-se com menos que uma grande descoberta. Sendo-lhe impossível suportar a mediocridade, questiona: “Quem há na Europa que ao menos suspeite de que lado fica o Novo Mundo agora a descobrir? / Quem sabe estar em um Sagres qualquer?” (PESSOA, 1986, p. 514). E a resposta é indicada em seguida: “Eu, ao menos, sou uma grande Ânasia, do tamanho exato do Possível / Eu, ao menos, sou da estatura da Ambição Imperfeita, mas da Ambição para Senhores, não para escravos!” (PESSOA, 1986, p. 514).

Ao poeta-engenheiro caberia apontar o caminho para a grandeza porque ele está à altura da ambição para Senhores<sup>188</sup>. Influxo de Nietzsche, essa passagem indica que apenas os fortes, os Senhores, aqueles que não estão subordinados à moral da decadência, podem aspirar à elevação, isto é, serem os anunciadores da Grande Hora, função condizente apenas com um indivíduo dotado de olhos aptos a ver o Infinito. Assim, Campos, tal como Zaratustra, é aquele que vai indicar o caminho para a superação da mediocridade. Proclama, então, três leis:

- a) Lei de Malthus da Sensibilidade: de acordo com Campos, a sensibilidade é a origem de toda a criação civilizada, mas para que a criação ocorra, a sensibilidade precisa estar adaptada ao meio no qual atua. Ocorre, porém, que os estímulos da sensibilidade aumentam em progressão geométrica e a sensibilidade aumenta em progressão aritmética. As condições sociais, o progresso, a cultura – que constituem o meio e, ao mesmo tempo, estímulos da sensibilidade – passam por alterações muito mais frequentes que a sensibilidade, de maneira que, em um determinado ponto, haverá uma desadaptação da sensibilidade ao meio. Esta desadaptação é responsável pela incapacidade de criar grandes valores. Para que a civilização não morra, Campos declara a segunda lei.
- b) A necessidade da adaptação artificial: consiste em uma cirurgia sociológica. Se a sensibilidade não está adaptada, é necessário transformá-la, tornando-a apta a acompanhar a progressão dos estímulos. Para tanto, é necessário eliminar do psiquismo contemporâneo os dogmas do cristianismo. Assim, Campos proclama:

---

<sup>188</sup> Nietzsche (2009b) distingue a moral dos senhores da moral dos escravos. Recordemos que os indivíduos pertencentes à primeira são os da nobreza cavalheiresco-aristocrática, que, além de nobres, eram valentes e fortes. Os pertencentes à segunda eram os sacerdotes, homens fracos e impotentes. Ao passo que os nobres criavam valores a partir de si mesmos, os sacerdotes necessitavam de valores preexistentes – os da classe guerreira – para, através da inversão, estabelecer os seus valores e operar, assim, a insurreição dos escravos na moral.



- c) A intervenção cirúrgica anticristã: eliminação das três atitudes que o cristianismo fez com que se infiltrassem no psiquismo humano. A primeira delas é a abolição do dogma da personalidade, ou seja, a afirmação de que temos uma personalidade “separada” da dos outros. Campos explica que a nossa personalidade é formada no cruzamento com a personalidade dos outros, em função das circunstâncias e do meio. Para o sentimento cristão, o homem perfeito é aquele que consegue dizer “eu sou eu”, enquanto, para a ciência, o homem mais perfeito é aquele que possa afirmar “eu sou todos os outros”. Impõe-se a necessidade de abrir a alma à interpenetração com as almas alheias, para, assim, aproximar-se do Homem-Completo.

A lei proclamada por Pessoa-Campos reflete a crise de identidade produzida pelo descentramento do sujeito, que cabe elucidar. Acontecimentos como a Reforma, a Revolução Científica e o Iluminismo deram origem ao sujeito cartesiano, uno, centrado, indivisível e que tinha na razão o centro do funcionamento da sua existência. Essa noção de sujeito estava ligada a outra: a de essência. O aspecto essencial nos indivíduos era a capacidade de pensar<sup>189</sup>, que conferia segurança e autonomia ao apontar para uma verdade única.

Por fornecer a ilusão de unidade, a referida concepção de sujeito fez com que a questão do homem e do mundo fosse abordada a partir do termo identidade, o qual pressupõe a sensação subjetiva de que algo permanente esteja por trás das inúmeras experiências vividas. O suporte dessa certeza subjetiva é a ligação entre meus pensamentos e emoções e o corpo. Assim, a identidade envolve a convicção de que o indivíduo habita apenas o seu corpo e de que o corpo é habitado somente por um indivíduo.

A estabilidade do eu autossuficiente, herdeiro do conceito de alma cristã, ruiu a partir do momento em que a essência do ser humano fosse entendida como terrena e sócio-histórica. Como resultado das mudanças nas sociedades, emerge uma “concepção mais social do sujeito” (HALL, 2006, p. 30), através da qual os indivíduos são vistos na sua relação com outros indivíduos no interior das instituições sociais. O eu-soberano transforma-se, assim, no eu-relação.

As complexas alterações nas sociedades – entre as quais estão as decorrentes da Revolução Industrial, que culminou no império da técnica – ocasionam transformações na concepção de sujeito, do eu soberano até o eu fragmentário. Produto da total ausência de estabilidade, este último reflete a perda do lugar no mundo (ou impossibilidade de localizá-lo)

---

<sup>189</sup> Hall (2006) assinala que Descartes, com o “penso, logo, existo”, foi quem deu a esta concepção de sujeito a formulação primária.

e a perda de si mesmo. Acompanhando a fragmentação do espaço, como sublinhou Octavio Paz (2012), o indivíduo também se fragmenta. Em vez de fixa, sua identidade torna-se cambiante.

Ao transpor a crise do sujeito para a arte, Fernando Pessoa, em consonância com Nietzsche – “o sujeito é uma multiplicidade” (NIETZSCHE, 2011, p. 35) –, cria o eu-ficção, aquele que, em vez de ser uno e estável, é todos os outros. Com isso, elide a crença nos limites rígidos da personalidade, subentendida na concepção de sujeito soberano, e aponta para as identidades abertas, contraditórias e fragmentadas.

Em Fernando Pessoa, a multiplicidade, a fragmentação heteronímica, significa a culminância do processo de distanciamento entre o eu lírico e o eu empírico, o qual, segundo Friedrich (1991), iniciou com Rimbaud. Além disso, a despersonalização do poeta português, como mostra o “Ultimatum”, vai confluír na impessoalidade, cujos antecedentes estão em Mallarmé<sup>190</sup> e Eliot<sup>191</sup>.

Tornando à supressão do dogma da personalidade, observemos que tal procedimento acarretaria os seguintes resultados: em política – abolição do conceito de democracia conforme a Revolução Francesa e a sua substituição pela Ditadura do Completo, do homem que seja em si-próprio o maior número de outros; em arte – abolição do conceito de que cada indivíduo tem o direito de exprimir o que sente. Só tem o direito de exprimir o que sente aquele que sente por vários: “O que é preciso é o artista que sinta por um certo número de Outros, todos diferentes uns dos outros, uns do passado, outros do presente, outros do futuro. O artista cuja arte seja uma Síntese-Soma<sup>192</sup>, e não uma Síntese-Subtração dos outros de si, como a arte dos atuais” (PESSOA, 1986, p. 518).

Esta descrição do artista mais completo guarda uma familiaridade com a maneira como Nietzsche (2011), no aforismo 81, descreve o homem forte: aquele que recebeu por herança uma grande quantidade de força, tornando-se uma soma. Convém salientar, ainda, que o resultado da abolição do dogma da personalidade, no âmbito filosófico, segundo

---

<sup>190</sup> Em maio de 1867, o poeta francês escreve a Cazalis: “Sou agora impessoal, não sou o Stéphane que conhecestes mas sim uma capacidade do universo espiritual de ver-se e de desenvolver-se a si mesmo e, precisamente, através do que foi meu eu. Só me cabe aceitar os desenvolvimentos absolutamente necessários, para que o universo encontre neste eu sua identidade” (MALLARMÉ *apud* FRIEDRICH, 1991, p. 126).

<sup>191</sup> No ensaio “A tradição e o talento individual”, Eliot (1962) defende que a emoção, na arte, é impessoal.

<sup>192</sup> Esta ideia está relacionada ao postulado sensacionista de uma arte de síntese: “A arte, em vez de ter regras como as artes do passado, passa a ter só uma regra — ser a síntese de tudo. Que cada um de nós multiplique a sua personalidade por todas as outras personalidades” (PESSOA, 1986, p.428).

Campos, seria a extinção do conceito de verdade absoluta<sup>193</sup>, mais um ponto em comum com Nietzsche.

Outra atitude a ser eliminada do psiquismo humano é o preconceito da individualidade, ficção teológica que ensina que a alma<sup>194</sup> de cada indivíduo é uma e indivisível, enquanto a ciência afirma que cada ser humano é um agrupamento de psiquismos. “Para o autossentimento cristão, o homem mais perfeito é o mais coerente consigo próprio; para o homem de ciência, o mais perfeito é o mais incoerente consigo próprio” (PESSOA, 1986, p. 518). Esta valorização da inconstância se liga diretamente ao resultado da supressão do preconceito da individualidade no campo político – abolição de qualquer ideia, posicionamento, opinião, que dure mais do que um momento – e no estético – abolição do dogma da individualidade artística. Assim, o melhor artista será o que escrever em mais gêneros e com mais contradições e dessemelhanças. Nenhum artista deverá ter apenas uma personalidade.

A última atitude a ser erradicada do psiquismo humano é o dogma do objetivismo pessoal. Segundo Campos, a objetividade é uma média grosseira das subjetividades parciais, e, no futuro, cada indivíduo deverá buscar realizar em si esta média das subjetividades alheias. Na esfera política, o resultado dessa operação seria o desaparecimento do conceito de que qualquer pessoa pode ter opiniões políticas. Só podem ter opinião os hábeis realizadores de médias. No domínio artístico, apenas o que for média terá alcance. Nesse sentido, Campos

---

<sup>193</sup> No artigo intitulado “Relatividade da Certeza”, Pessoa (1986) afirma que a certeza, ou seja, a confiança na adequação total das nossas ideias à “realidade” ou à “verdade”, é um sintoma de ignorância ou de loucura. “O homem mentalmente são não está certo de nada, isto é, vive numa incerteza mental constante; quer dizer, numa instabilidade mental permanente; e, como a instabilidade mental permanente é um sintoma mórbido, o homem são é um homem doente” (PESSOA, 1986, p. 558). Para demonstrar a um homem louco, que estivesse certo de ser um bule, que ele não é bule, precisaríamos ter sobre este objeto uma ideia absoluta. Ocorre que, de todo objeto, o que nós temos é uma ideia relativa – a nossa própria ideia, ou uma ideia que compartilhamos com outros indivíduos. Assim, o máximo que podemos argumentar com esta pessoa é que, para nós, ele não é um bule (ou Jesus Cristo). Isto significa apenas que nós temos sobre este objeto uma ideia diferente da que ele tem, o que demonstra que somos pessoas diferentes. Assim, tanto a certeza como a verdade, por possuírem um caráter subjetivo, são relativas. Campos, logo adiante, ainda no “Ultimatum”, pregará a eliminação total da Verdade como conceito filosófico, seja relativo, seja subjetivo. Para Nietzsche (2008c), a noção de verdade está atrelada a uma moral. Esta é responsável por elevar um determinado valor à categoria de verdade para fazê-lo mais forte e mais poderoso a fim de que se possa acreditar nele. Todavia, como os valores são criados historicamente, é um engano concebê-los como verdade. A verdade em que se acredita nada mais é do que a crença na veracidade de um engano, e é a crença na sua natureza inquestionável que a torna inatacável. Desse modo, Nietzsche (2011) desmitifica a verdade: “[...] em minha maneira de pensar, a verdade não significa necessariamente o contrário de um erro, mas somente, e em todos os casos mais decisivos, a posição ocupada por diferentes erros uns em relação aos outros: um é, por exemplo, mais antigo, mais profundo que outro; talvez mesmo inextirpável, se um ser orgânico de nossa espécie não puder dele prescindir para viver” (NIETZSCHE, 2011, p. 337). Por ser uma apreciação de valor, a verdade não possui caráter absoluto. Na *Genealogia da moral*, Nietzsche (2009b) sublinha o quanto a diversidade de perspectivas pode trabalhar em favor do conhecimento.

<sup>194</sup> Em *Além do bem e do mal*, Nietzsche (2009a) defende a necessidade de declararmos guerra ao atomismo da alma ensinado pelo cristianismo, ou seja, à crença de que a alma seja algo indestrutível, eterno e indivisível. Tal crença deveria ser eliminada da ciência.

aponta o seguinte resultado final sintético para o ramo da arte: “Substituição da expressão de uma época por trinta ou quarenta poetas, pela sua expressão por (por ex.), dois poetas cada um com quinze ou vinte personalidades, cada uma das quais seja uma Média entre correntes sociais do momento” (PESSOA, 1986, p. 519).

Os resultados previstos pelo poeta-engenheiro apontam na direção do fazer literário de Fernando Pessoa, o qual era movido, como nos permite inferir a leitura da carta<sup>195</sup> a Armando Côrtes-Rodrigues, pelo desejo de retirar o país do marasmo intelectual:

Será talvez útil — penso — lançar essa corrente como corrente, mas não com fins meramente artísticos, mas, pensando esse acto a fundo, como uma série de ideias que urge atirar para a publicidade para que possam agir sobre o psiquismo nacional, que precisa ser trabalhado e percorrido em todas as direcções por novas correntes de ideias e emoções que nos arranquem à nossa estagnação (PESSOA, 1986, p. 54).

Percebemos, então, que Álvaro de Campos situa o seu discurso na esteira do discurso de Zaratustra, pois, assim como este personagem conceitual, demonstra a decadência do ambiente para, em seguida, anunciar a solução, que, no caso de Campos, é a heteronímia. Convém salientar que Fernando Pessoa leu, por volta de 1913, *Assim Falava Zaratustra*, e dele, para utilizarmos a metáfora<sup>196</sup> digestiva de Paul Valéry, se nutriu, de maneira que a indignação e a crítica presentes no texto de Nietzsche ajustaram-se bem ao engenheiro que – saudosos da época gloriosa, a dos feitos dos navegadores – elaborava as dores da humilhação.

Inserido em um universo de mediania, o Campos do “Ultimatum”, assim como Zaratustra<sup>197</sup>, apresenta uma personalidade imperativa e subversiva, necessária ao homem responsável pela indicação do caminho para a transformação. A mudança apontada por Nietzsche tem, entre as suas condições, o amesquinamento<sup>198</sup> progressivo do homem, pois, como prevê o filósofo, é de uma mecanização, de uma minimização das capacidades vitais, da padronização da humanidade, sem o aparecimento de homens de destaque, que surgiria o super-homem, o homem sintético, aquele que, em meio à adaptação dos indivíduos à utilidade especializada, conseguiria edificar sua maneira superior de existir.

Diante da crise, Campos também anuncia um grande acontecimento:

<sup>195</sup> Datada de 15 de janeiro de 1915.

<sup>196</sup> “O leão é feito do carneiro assimilado” (VALÉRY *apud* NITRINI, 1997, p. 134).

<sup>197</sup> “E eu ordenei-lhes que derribassem as suas antigas cátedras, e onde quer que existisse essa estranha presunção, mandei-os rir dos seus grandes mestres de virtude, dos seus santos, dos seus poetas e dos seus salvadores de mundos” (NIETZSCHE, 2008a, p. 260).

<sup>198</sup> O amesquinamento progressivo do homem é a condição para que uma raça forte seja formada. Uma raça “[...] com um excedente de força para a beleza, a coragem, a cultura, as maneiras, e até no domínio mais intelectual, uma raça afirmativa [...]”, “[...] além do bem e do mal” (NIETZSCHE, 2011, p. 456).

Em todo o caso proclamo a necessidade da vinda da Humanidade dos /Engenheiros!  
 Faço mais: garanto absolutamente a vinda da Humanidade dos Engenheiros!  
 Proclamo, para um futuro próximo, a criação científica dos Super-homens!  
 Proclamo a vinda de uma Humanidade matemática e perfeita!  
 Proclamo a sua Vinda em altos gritos!  
 Proclamo a sua Obra em altos gritos!  
 Proclamo - A, sem mais nada, em altos gritos!  
 (PESSOA, 1986, p. 520).

Aqui, Campos antevê a vinda de uma Humanidade matemática e perfeita. Recordemos que na “Saudação a Walt Whitman”, o poeta chega a definir-se como protoplasma do mundo matemático do futuro. Há, pois, um diálogo entre o “Ultimatum” e o poema anteriormente analisado, já que, em ambos os textos, o poeta anuncia o advento de uma realidade que representaria uma ruptura com a estagnação. No poema, Campos diz ser uma célula desse universo ainda por vir. No “Ultimatum”, o protagonista da humanidade matemática será o Super-homem, o mais completo, complexo e harmônico, o poeta síntese-soma<sup>199</sup>; logo, Fernando Pessoa.

A atitude dos dois integrantes do drama em gente – Pessoa, quando anuncia o Supra-Camões, e Campos – não tem como precursor apenas o grito de Zaratustra. Nela podemos ouvir o eco do canto de Whitman no poema “Mediums”:

They shall arise in the States,  
 They shall report Nature, laws, physiology, and happiness;  
 They shall illustrate Democracy and the kosmos;  
 They shall be alimentive, amative, perceptive;  
 They shall be complete women and men—their pose brawny and supple, their drink  
 water, their blood clean and clear;  
 They shall enjoy materialism and the sight of products—they shall enjoy the sight of  
 the beef, lumber, bread-stuffs, of Chicago, the great city;  
 They shall train themselves to go in public to become orators and oratresses;  
 Strong and sweet shall their tongues be—poems and materials of poems shall come  
 from their lives—they shall be makers and finders;  
 Of them, and of their works, shall emerge divine conveyers, to convey gospels;  
  
 Characters, events, retrospections, shall be convey'd in gospels, trees, animals,  
 waters, shall be convey'd,  
 Death, the future, the invisible faith, shall all be convey'd<sup>200</sup>.

<sup>199</sup> A arte síntese-soma, como aponta Lind (1970), reflete o que Pessoa se havia proposto executar com os heterônimos.

<sup>200</sup> “Vão surgir nestes Estados / Vão trazer informações sobre a Natureza, as leis, a fisiologia e a felicidade, / Vão ilustrar a democracia e o cosmos, / Vão ter desejo de comer, de amar e de tudo ver, / Vão ser homens e mulheres completos, de porte enérgico e ágil, a sua bebida vai ser a água, e terão o sangue puro e límpido, / Vão gozar plenamente o materialismo, a visão do que é produzido: a visão da carne da vaca, da madeira para construção, da farinha para o pão, a visão de Chicago, a grande cidade, / Vão preparar-se para aparecer em público como oradores e oradoras, / Enérgica e doce há-de ser a sua linguagem, os seus poemas e aquilo de que tratam os seus poemas virá das suas vidas e não-de ser criadores ou descobridores, / Eles e as suas obras irão apresentar-se como transmissores divinos dos evangelhos, / Pessoas, acontecimentos, recordações não-de ser transmitidas através de evangelhos; as árvores, os animais, as águas não-de ser transmitidos, / A morte, o futuro, a fé invisível não-de ser transmitidos” (WHITMAN, 2002, p. 824-826).

(WHITMAN, 2002, p. 824-826).

Notemos que o poema traz, na verdade, uma espécie de profissão de fé, os princípios da poesia de Whitman. Logo, ao mencionar a vinda de criadores completos, dotados do desejo de tudo ver – e convém atentarmos para as semelhanças com o superpoeta, de Campos –, que ilustrarão a democracia e o cosmos, o poeta está aludindo a si mesmo. A esta alusão Pessoa-Campos não ficou indiferente, tanto que converteu os elementos alheios em substância sua, assimilou o artifício do antecessor para fazer a sua declaração.

Na barra do Tejo, Campos, dialogando com Zaratustra – que anunciara a chegada do Super-homem e do Grande Meio-dia, a ascensão de uma nova cultura –, profetiza a vinda do superpoeta e a Grande Hora. No que diz respeito ao “Ultimatum”, não se trata apenas de um parentesco advindo do uso de termos derivados de *Assim falava Zaratustra*. Campos absorve a atitude, a maneira como o personagem conceitual vê e reage à realidade, e o texto do filósofo determina inclusive o aspecto estilístico<sup>201</sup> do seu.

A morte do Deus cristão era imprescindível para que o Grande Meio-dia nietzschiano pudesse luzir e, assim, vivesse o Além do Homem. Na mesma proporção, somente com o banimento dos preconceitos infiltrados em nosso psiquismo pelo cristianismo, ascenderia o superpoeta e a Grande Hora.

De acordo com Seabra (1988), o final do “Ultimatum” – Campos, na barra do Tejo, de costas para a Europa, de braços erguidos, fitando o Atlântico e saudando abstratamente o Infinito – deve ser posto em relação com o primeiro poema de *Mensagem*, de maneira a dar-lhe um sentido esotérico, ligado à versão pessoana do Quinto Império. No referido poema<sup>202</sup>, Pessoa vislumbra a possibilidade de um novo protagonismo de Portugal, com a retomada das glórias do passado. A visão do renascimento português se completa, no “Ultimatum”, com o heterônimo, impávido, colocado no lugar de onde partiram as naus rumo aos Descobrimentos e proclamando a Grande Hora, o Quinto Império, o Império Espiritual, simbolizado pela supremacia da obra de Fernando Pessoa.

Ao aludir à possibilidade de transformação, de um renascimento, Campos dialoga com: *Mensagem*, “O futuro de Portugal” e “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”. Tais textos, juntamente com *Assim falava Zaratustra* e o ultimato inglês, constituem os arquétipos, pois serviram como referência para a construção do “Ultimatum”,

<sup>201</sup> Abundância de frases exclamativas.

<sup>202</sup> “A Europa jaz, posta nos cotovelos: / De Oriente a Ocidente jaz, fitando, / E toldam-lhe românticos cabelos / Olhos gregos, lembrando. / O cotovelo esquerdo é recuado; / O direito é em ângulo disposto. / Aquele diz Itália onde é pousado; / Este diz Inglaterra onde, afastado, / A mão sustenta, em que se apoia o rosto. / Fita, com olhar esfíngico e fatal, / O Ocidente, futuro do passado. / O rosto com que fita é Portugal” (PESSOA, 2011, p. 37).

cujo sentido nos resultaria incompreensível se ignorássemos a resposta que dá aos outros textos: “De facto, só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos” (JENNY, 1979, p. 5).

Por fim, se impõe a necessidade de sublinharmos um último ponto no texto de Campos – o tom agressivo e o modo espontâneo, sem polimento da linguagem – aliás, já apontado por Robert Bréchon (1998), que o define como escrita a marteladas. Apropriamo-nos, aqui, do termo utilizado pelo estudioso, para, com base nele, sugerir uma similaridade entre a prática do poeta e a de Nietzsche, que, por atacar ídolos e valores tidos como incontestáveis, dizia praticar uma filosofia a martelo. Assim como Nietzsche, Campos, no “Ultimatum”, denuncia a decadência e investe contra os valores, nomeadamente os advindos do cristianismo. Além disso, a exemplo do filósofo, martela, destrói, para construir, proporcionando, assim, nos moldes de Nietzsche, o triunfo da vontade de potência.

### 4.3 A PASSAGEM DO TEMPO E A DISSOLUÇÃO DA CONSCIÊNCIA

#### 4.3.1 Nas cercanias da “Passagem das Horas”: depressão e perda

O ano de 1916 foi de intensa produção para Fernando Pessoa, mas foi, também, como refere Ángel Crespo (2006), um dos mais atormentados da sua existência, haja vista que, nesta época, experimentou uma profunda crise psíquica, cuja extensão pode ser presumida pela leitura da correspondência mantida com o poeta Mario de Sá-Carneiro.

Entre 1912 e 1916, Sá-Carneiro escreveu 114 cartas ao amigo e deste recebeu outras tantas, das quais a maioria se perdeu. Ao conhecimento do público só chegaram três, datadas de 6 de dezembro de 1915, 14 de março de 1916 e de 26 de abril de 1916. A última, aliás, escrita no dia em que o autor de *A Confissão de Lúcio* comete suicídio em Paris, não seria recebida.

Uma das razões para o abalo emocional de Pessoa era a doença da mãe. Distante, vivendo em Pretória, D. Maria Madalena tem um derrame cerebral, que lhe paralisa o lado esquerdo do corpo. A insegurança quanto ao estado de saúde da genitora deixa o poeta fortemente angustiado.

Há, entretanto, como demonstra a carta de 14 de março, outros motivos para o sofrimento de Fernando Pessoa, dentre os quais estava a participação de Portugal na Primeira Guerra Mundial. Já sabemos que o poeta se opõe tanto à entrada do seu país no conflito quanto à aliança com a Inglaterra. Contudo, antes de emitir a sua opinião, datada de julho de

1915, os dirigentes portugueses já haviam declarado fidelidade à antiga aliada, pois, segundo acreditavam, esta seria uma maneira de proteger as possessões ultramarinas da ambição alemã, da qual já haviam tido demonstração em, ao menos, dois episódios: em 1898, quando Alemanha e Inglaterra assinaram um tratado prevendo a divisão de Angola, Moçambique e Timor, caso Portugal estivesse em apuros financeiros que o obrigassem a fazer empréstimos, e em 1904, ocasião em que a Alemanha, sozinha, pretendeu ocupar as colônias portuguesas. Em 1916, depois de, a pedido da Inglaterra, ter requisitado dezenas de navios alemães que estavam ancorados em seus portos, Portugal entra em uma guerra que não era sua e que acentuaria ainda mais a crise e as tensões internas.

Além da doença da mãe e da situação política em Portugal e na Europa, há também, como índice de angústia, o desespero que o amigo, Sá-Carneiro, lhe transmitia através das cartas. Depressivo, o poeta de *Dispersão* ameaça constantemente tirar sua própria vida. Na carta de 31 de março de 1916, diz: “A menos dum milagre na próxima 2ª feira 3 (ou mesmo na véspera) o seu Mário de Sá-Carneiro tomará uma forte dose de estricnina e desaparecerá deste mundo” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 373). E na de 3 de abril: “É hoje segunda-feira 3 que morro atirando-me para debaixo do ‘metrô’ (ou melhor, do Nord-Sud) na estação de Pigalle” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 375).

Escrevendo ao amigo em 26 de abril, Pessoa indica o quanto o estado daquele o afeta:

Acrescente-se-lhe o grande sofrimento que você — sem querer, é claro — me causou com a sua terrível crise. Não sei se você avalia bem até que ponto eu sou seu amigo, a que grau eu lhe sou dedicado e afeiçoado. O facto é que a sua grande crise foi uma grande crise minha, e eu sentia, como já lhe disse não só pelas suas cartas, como, já de antes, telegraficamente, pela “projecção astral” (como eles dizem) do seu sofrimento (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 383).

O sofrimento de Pessoa aumenta quando, nesse mesmo dia, um telegrama lhe dá conta do suicídio de Mário. À morte do amigo, seguem-se tempos de crise, como relata a Cortes-Rodrigues na carta escrita em 4 de maio: “Não lhe tenho escrito. Tenho atravessado uma enorme crise intelectual. E agora estou muito pior, com a enorme tragédia que nos aconteceu a todos. O Sá-Carneiro suicidou-se em PARIS no dia 26 de Abril” (PESSOA, 1986, p. 56-57). Em 4 de setembro, ao mesmo destinatário, afirma:

Se v. tem estado desterrado, eu sem desterro também o tenho estado. V. não imagina! Tenho passado estes últimos meses a passar estes últimos meses. Mais nada, e uma muralha de tédio com cacoc de raiva em cima. Agora estou numa fase melhor, com episódicas antemanhãs de seu-eu-verdadeiramente. Uma longa história de Depressão, com detalhes lentes-de-aumentar vindas do Exterior... Enfim... (PESSOA, 1985 *apud* ARQUIVO PESSOA, [200-b?], não paginado).



O poema escrito em memória de Sá-Carneiro nos permite avaliar a importância deste para Pessoa:

[...]  
 Hoje, falho de ti, sou dois a sós.  
 Há almas pares, as que conheceram  
 Onde os seres são almas.

Como éramos só um, falando! Nós  
 Éramos como um diálogo numa alma.  
 Não sei se dormes [...] calma,  
 Sei que, falho de ti, estou um a sós.

É como se esperasse eternamente  
 A tua vida certa e conhecida  
 Aí em baixo, no café Arcada —  
 Quase no extremo deste [...]

Aí onde escreveste aqueles versos  
 Do trapézio, doriu-nos [...]  
 Aquilo tudo que dizes no «Orpheu».

Ah, meu maior amigo, nunca mais  
 Na paisagem sepulta desta vida  
 Encontrarei uma alma tão querida  
 Às coisas que em meu ser são as reais.  
 [...]  
 Não mais, não mais, e desde que saíste  
 Desta prisão fechada que é o mundo,  
 Meu coração é inerte e infecundo  
 E o que sou é um sonho que está triste.

Porque há em nós, por mais que consigamos  
 Ser nós mesmos a sós sem nostalgia,  
 Um desejo de termos companhia —  
 O amigo como esse que a falar amamos.  
 (PESSOA, 1990 *apud* ARQUIVO PESSOA, [200-i?], não paginado).

No entendimento de Cleonice Berardinelli (2004), Sá-Carneiro era o amigo íntimo que, em um fragmento de diário<sup>203</sup>, de 1907, Pessoa queixava-se de não ter. Por resultar em mútua fertilização, o contato entre os poetas foi profícuo. Sá-Carneiro procura no criador dos heterônimos conselhos e estímulos e revela sempre uma atitude grata e admirativa. Pessoa, ao contrário do que dissera no diário, confia ao “companheiro de espírito” as suas angústias.

<sup>203</sup> “Não tenho ninguém em quem confiar. A minha família não entende nada. Não posso incomodar os meus amigos com estas cousas. Não tenho realmente verdadeiros amigos íntimos e mesmo aqueles a quem posso dar esse nome, no sentido em que geralmente se emprega essa palavra, não são íntimos no sentido em que eu entendo a intimidade. Sou tímido e tenho repugnância em dar a conhecer minhas angústias” (PESSOA *apud* BERARDINELLI, 2004, p. 77).

Aludindo à importância do poeta de *Dispersão* para Fernando Pessoa, Teresa Rita Lopes (2007) comenta que, com a morte de Sá-Carneiro, o engenheiro das grandes odes perde o fôlego e o ímpeto. O fato é que a dor pela falta do interlocutor acentuaria a crise vivida por Fernando. No auge desta crise, foi escrita a maioria dos fragmentos da “Passagem das Horas”.

#### 4.3.2 Tudo de todas as maneiras: orgia intelectual de sentir a vida

Em 31 de agosto de 1915, Sá-Carneiro, respondendo a Fernando Pessoa, escreve:

Eis pelo que segundo a sua carta eu vou estabelecer o sumário do Orfeu 3.  
 Fernando Pessoa – Poemas – 15 páginas  
 Álvaro de Campos – A Passagem das Horas – 15 páginas  
 M. de Sá-Carneiro – Para os Índícios de Ouro, II série – 10 páginas  
 Numa de Figueiredo – Pilhérias em Francês – 5 páginas  
 Antônio Bossa – Pederastias – 8 páginas  
 Albino de Meneses – HZOK – 10 páginas  
 Almada Negreiros – Cena do Ódio – 10 páginas  
 (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 282).

A julgar pelo propósito de incluir “A Passagem das Horas” no terceiro número de *Orpheu* (o qual deveria sair nos primeiros dias de outubro), podemos inferir que Pessoa-Campos tenha iniciado a composição dos fragmentos em 1915. Assim, considerando que a gestação do poema perdurou até 1923, este é, dos textos do engenheiro, aquele que o absorveu por mais tempo.

O poema, dedicado a José de Almada Negreiros, aponta, no título, para aquela que – por ser motivadora das ações dos indivíduos e, ao mesmo tempo, fonte de angústias – é a principal característica da modernidade: a sucessão linear do tempo, a transitoriedade<sup>204</sup>. A consciência da submissão de tudo a uma condição fugaz está por trás da premissa sensacionista “sentir tudo de todas as maneiras”, que, não por acaso, abre o primeiro fragmento de “A Passagem das Horas”:

Sentir tudo de todas as maneiras,  
 Ter todas as opiniões,  
 Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,  
 Desagradar a si-próprio pela plena liberalidade de espírito,

<sup>204</sup> Em 1916, Freud (2010) escreveu o artigo “A transitoriedade”, no qual narra o passeio que fizera em companhia de um amigo taciturno e de um jovem poeta. O poeta admirava a beleza do cenário, porém, não conseguia se alegrar com ela, pois o pensamento de que toda aquela beleza estava condenada a desaparecer perturbava-o. “Tudo o mais que, de outro modo, ele teria amado e admirado, lhe parecia despojado de valor pela transitoriedade que era o destino de tudo” (FREUD, 2010, p. 148). A constatação disso, segundo o autor, poderia conduzir ao cansaço do mundo. Importa salientar que o texto foi escrito em meio à guerra, evento que colocava os indivíduos em posição de enfrentamento com a transitoriedade.

E amar as coisas como Deus.  
(PESSOA, 2007, p. 173).

Nesta estrofe, não está exposta apenas a concepção que guia o heterônimo, mas os princípios sobre os quais se assenta a obra de Fernando Pessoa como um todo. Desde já, assinalamos que Pessoa (1986) se define como afeito à incoerência e à mutabilidade, e, ao descrever o Sensacionismo, afirma que o poeta deve ser absolutamente sincero durante um período, o necessário para a composição do poema, afirmação reforçada por Bernardo Soares: “Ter todas as opiniões é ser poeta” (PESSOA, 1990 *apud* ARQUIVO PESSOA, [200-1?], não paginado).

Para Fernando Pessoa (1986) e para Álvaro de Campos, mudar constantemente de posicionamento – logo, ser múltiplo – é uma prova de liberdade de espírito e, conseqüentemente, de aristocratismo<sup>205</sup>. A multiplicidade e, com ela, a contradição definem também a personalidade do sujeito poético de “Song of myself”:

Do I contradict myself?  
Very well then I contradict myself,  
(I am large, I contain multitudes.)

I concentrate toward them that are nigh, I wait on the door-slab.

Who has done his day's work? who will soonest be through with his supper?  
Who wishes to walk with me?

Will you speak before I am gone? will you prove already too late?<sup>206</sup>  
(WHITMAN, 2002, p. 168).

Influxo de Emerson, particularmente, como vimos no segundo capítulo do ensaio “Autoconfiança”, essa marca do eu lírico – a absorção da alteridade, que implica contradição<sup>207</sup> – lhe confere independência e impede que, a força de manter-se coerente, e, por conseguinte, de receber uma avaliação positiva do outro, sufoque as suas ideias. A incoerência, a mudança no ponto de vista, é, tanto para Emerson quanto para Whitman, um traço definidor do homem de gênio.

<sup>205</sup> Um aristocrata, segundo Pessoa (1986), pode percorrer todas as religiões ao longo do dia, experimentar todas dentro da sua alma.

<sup>206</sup> “Contradigo-me? / Muito bem, então contradigo-me / (Sou imenso, contenho multidões). / Dirijo-me àqueles que estão perto, espero na soleira da porta. / Quem já fez o seu trabalho do dia? Quem vai acabar primeiro a sua ceia? / Quem deseja caminhar comigo? / Falarás antes de eu ir embora? Tirarás a prova já demasiado tarde?” (WHITMAN, 2002, p. 169).

<sup>207</sup> Para Gentil Saraiva Júnior (2008), Whitman busca operar sínteses, visando sempre aquilo que une e não o que separa. Por isso, alarga as contradições até a dialética. Desse modo, encontra a harmonia entre posições, ideias e pensamentos opostos. Allen (1955) acredita que, nesse aspecto, o poeta norte-americano pode ter sido influenciado por Hegel.

Através da leitura e, depois, da escrita, Pessoa atendeu à interpelação do autor de *Leaves of Grass* e com ele caminhou, dialogou, impregnando-se igualmente de uma grande liberdade de espírito. A autonomia, o desejo de fusão com a realidade e de ter todos os pensamentos, explicam os versos abaixo:

Eu, que sou mais irmão de uma árvore que de um operário,  
 Eu, que sinto mais a dor suposta do mar ao bater na praia  
 Que a dor real das crianças em quem batem  
 (Ah, como isto deve ser falso, pobres crianças em quem batem —  
 E porque é que as minhas sensações se revezam tão depressa?)  
 (PESSOA, 2007, p. 173).

Consoante a velocidade dos estímulos – e consideremos que, na “[...] hora de fogo e de treva [...]”, como dizia Pessoa (1986), mais coisas aconteciam em menos tempo, logo, havia abundância de estímulos –, alternam-se intensamente as sensações do poeta-engenheiro, passando do anti-humanitarismo à piedade. São, entretanto, sensações intelectualizadas, já que o heterônimo “[...] prefere pensar em fumar ópio a fumá-lo” (PESSOA, 2007, p. 173).

A partir das sensações intelectualizadas, Campos pretende cumprir o princípio sensacionista, dificilmente executável, do qual “A Passagem das Horas” aparece “[...] quase como uma demonstração da possibilidade de realização” (GIL, 2010, p. 68). E, se a conversão do sujeito poético, por meio da imaginação, nos objetos mais díspares, constitui a base dessa empreitada, resta ao engenheiro definir-se através de uma série composta por elementos diversos e completamente desarticulados.

Whitman também se definia através de uma variedade de elementos. Assim, temos:

I am the actor, the actress, the voter, the politician,  
 The emigrant and the exile, the criminal that stood in the box,  
 He who has been famous and he who shall be famous after to-day,  
 The stammerer, the well-form'd person, the wasted or feeble person.  
 [...]  
 It is I too, the sleepless widow looking out on the winter midnight,  
 I see the sparkles of starshine on the icy and pallid earth.

A shroud I see and I am the shroud, I wrap a body and lie in the coffin,  
 It is dark here under ground, it is not evil or pain here, it is blank here, for reasons<sup>208</sup>.  
 (WHITMAN, 2002, p. 738-740).

<sup>208</sup> “Sou o ator, a atriz, o votante, o político, / O emigrante e o exilado, o criminoso que estava no banco dos réus, / Aquele que tem sido famoso e o que será amanhã, / O que gagueja, a pessoa bem constituída, a pessoa destruída e debilitada. / [...] Sou eu, também, a viúva sem sono que olha pela janela à meia-noite de inverno, / Vejo as centelhas das estrelas no gelo e na terra pálida. / Vejo um sudário e eu sou o sudário, envolvo um corpo e estendo-me no féretro, / Está escuro debaixo do chão, não há nem mal nem sofrimento aqui, é o vazio certamente” (WHITMAN, 2002, p. 739-741).

E em Campos:

Eu, a ama que empurra os perambulators em todos os jardins públicos,  
 Eu, o polícia que a olha, parado para trás na álea,  
 Eu, a criança no carro, que acena à sua inconsciência lúcida com um colar com  
 guizos,  
 Eu, a paisagem por detrás disto tudo, a paz cidadina  
 Coadá através das árvores do jardim público,  
 Eu, o que os espera a todos em casa,  
 Eu, o que eles encontram na rua  
 Eu, o que eles não sabem de si-próprios,  
 Eu, aquela coisa em que estás pensando e te marca esse sorriso,  
 (PESSOA, 2007, p. 174).

Em meio ao desfile de fatos e objetos, há momentos nos quais o poeta define-se por metáforas da impossibilidade: “A impossibilidade de exprimir todos os sentimentos [...]” e “[...] a intonação das vozes que nunca ouviremos mais” (PESSOA, 2007, p. 175). A noção da sua insuficiência torna-lhe incômoda a vida: “Deus guarda isso tudo no Mistério, e às vezes sentimo-lo / E a vida pesa de repente e faz muito frio mais perto que o corpo” (PESSOA, 2007, p. 175).

Campos precisa de uma alternativa ao sentimento doloroso da existência, e busca-a pela via da imaginação:

Todos os amantes beijaram-se na minha alma,  
 Todos os vadios dormiram um momento em cima de mim  
 Todos os desprezados encostaram-se um momento ao meu ombro,  
 Atravessaram a rua, ao meu braço todos os velhos e os doentes,  
 E houve um segredo que me disseram todos os assassinos.  
 (PESSOA, 2007, p. 176).

Através da criação poética, o heterônimo pode sentir-se irmanado a todos e, desse modo, converter-se no souteneur de todas as emoções. Há, contudo, como atestam os versos – “Febre imensa das horas! / Angústia da forja das emoções! / Raiva, espuma, a imensidão que não cabe no meu lenço” (PESSOA, 2007, p. 176) –, um problema, pois, no ato de transformação das emoções em poema, o poeta-artífice é acometido pela angústia de não conter toda a realidade: “Toda a raiva de não conter isso tudo, de não deter isto tudo, / Ó fome abstracta das coisas, cio impotente dos momentos, / Orgia intelectual de sentir a vida!” (PESSOA, 2007, p. 176). Mesmo com o sentimento de falta – notemos que a associação do adjetivo “impotente” ao substantivo “cio” assevera a incompletude –, é através dessa “orgia intelectual” que Campos consegue sentir a vida. Entretanto, o que ele sente não basta porque, por mais que sinta, fica sempre uma sensação de insuficiência: “E falta sempre uma cousa, um

copo, uma brisa, uma frase, / E a vida dói quanto mais se goza e quanto mais se inventa” (PESSOA, 2007, p. 177). O afã de querer a posse de todas as sensações gera no engenheiro o desejo de roçar-se contra as coisas, o que, para José Gil (2010), encerra a expectativa de entrar, através desse contato, em osmose com os objetos. Depois de ter atingido a fusão, experiência máxima, poderia somente recordar-se da vida.

### 4.3.3 Após a cavalgada desenfreada, a vontade de chorar

Mais do que alcançar a fusão com os objetos, o aspecto fugidio do tempo impõe ao eu lírico a necessidade de realizar, simultaneamente, todas as possibilidades dos mesmos:

Sentir tudo de todas as maneiras,  
Viver tudo de todos os lados,  
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,  
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos  
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.

Eu quero ser sempre aquilo com quem simpatizo,  
Eu torno-me sempre, mais tarde ou mais cedo,  
Aquilo com quem simpatizo, seja uma pedra ou uma ânsia,  
Seja uma flor ou uma ideia abstracta,  
Seja uma multidão ou um modo de compreender Deus.  
E eu simpatizo com tudo, vivo de tudo em tudo.  
(PESSOA, 2007, p. 177-178).

Assim como Whitman, no poema “There was a child went forth”, Álvaro de Campos está apto a converter-se em todas as coisas com as quais simpatiza – objetos, pessoas, fenômenos e seres da natureza. No texto do norte-americano, a aptidão para outrar-se é atribuída a uma criança:

There was a child went forth every day;  
And the first object he look'd upon, that object he became;  
And that object became part of him for the day, or a certain part of the day,  
Or for many years, or stretching cycles of years.

The early lilacs became part of this child,  
And grass, and white and red morning-glories, and white and red clover, and the  
song of the phoebe-bird,  
And the Third-month lambs, and the sow's pink-faint litter, and the mare's foal, and  
the cow's calf,  
And the noisy brood of the barn-yard, or by the mire of the pond-side,  
And the fish suspending themselves so curiously below there—and the beautiful  
curious liquid,  
And the water-plants with their graceful flat heads—all became part of him.  
[...]  
The strata of color'd clouds, the long bar of maroon-tint, away solitary by itself—the  
spread of purity it lies motionless in,

The horizon's edge, the flying sea-crow, the fragrance of salt marsh and shore mud;

These became part of that child who went forth every day, and who now goes, and will always go forth every day<sup>209</sup>.

(WHITMAN, 2002, p. 642-646).

A fim de refletir sobre o excerto acima, recorreremos a uma passagem do livro *Natureza*, onde Emerson afirma que são poucos os adultos capazes de ver a natureza:

A maioria das pessoas não vê o sol. Ao menos, têm uma visão muito superficial dele. O sol ilumina unicamente o olho do homem, mas resplandece em contrapartida no olho e no coração do menino. O amante da natureza é aquele cujos sentidos interiores e exteriores ainda seguem amoldados verdadeiramente um ao outro; aquele que conservou em sua maturidade o espírito da infância (EMERSON, 2011, p. 16).

A criança, em “There was a child went forth”, é metáfora do poeta, aquele que manteve o espírito da infância e que, por isso, tem, tal como os meninos, o poder de outrar-se. Nesse sentido, a capacidade de se transformar em todos os elementos aponta para o fazer poético de Whitman<sup>210</sup>, para quem “[...] o grande poeta absorve a identidade de outros, e a experiência de outros, elas são definitivas nele ou dele, mas ele as percebe todas através da pressão sobre si mesmo” (WHITMAN *apud* LOPES, 2011, p. 249).

Fernando Pessoa sublinhou, na sua edição de *Leaves of Grass*, o segundo verso de “There was a child went forth”. O vestígio deixado pelo poeta indica que a leitura “solicitadora e excitante” (COMPAGNON, 1996, p. 29) impulsionou-o a apropriar-se do mesmo e a reescrevê-lo: “Eu torno-me sempre, mais tarde ou mais cedo, / Aquilo com quem simpatizo, seja uma pedra ou uma ânsia” (PESSOA, 2007, p. 177).

A presença de “There was a child went forth” na “Passagem das Horas” corrobora o comentário de Samoyault<sup>211</sup> a respeito da importância da memória na literatura:

---

<sup>209</sup> “Havia um menino que saía todos os dias, / E o primeiro objeto que olhava naquele objeto ele se transformava, / E esse objeto tornava-se parte dele durante o dia ou uma parte do dia, / Ou por muitos anos ou por dilatados ciclos de anos. / Os primeiros lilases faziam parte deste menino, / E a erva e as campainhas brancas e vermelhas, e o trevo branco e vermelho e a canção do pássaro Febe, / E, em Março, os cordeiros e a rosada ninhada da porca, e o potro da égua e o vitelo da vaca, / E a ruidosa ninhada na capoeira ou no lamaçal junto ao tanque, / E os peixes tão curiosamente suspensos lá embaixo, e o belo e o curioso líquido, / E as plantas aquáticas com as suas graciosas cabeças horizontais, tudo fazia parte dele. / [...] Os retratos de nuvens coloridas, a longa barra solitária de tonalidade castanho avermelhado, a extensão da pureza, na qual ela jaz imóvel, / A linha do horizonte, o corvo-marinho que voa, a fragrância do pântano salgado e do limo na praia, / Tudo isso se tornou parte daquele menino que saía todos os dias, que continua e há-de sempre continuar a sair todos os dias” (WHITMAN, 2002, p. 643-647).

<sup>210</sup> Nas horas vagas, o passatempo de Whitman, segundo Lopes (2011), era flunar pelas ruas do Brooklyn e de Manhattan, observando o movimento e a diversidade da multidão. *Natureza* e universo urbano o encantavam de tal modo que, a exemplo da criança de “There was a child went forth”, tinha a impressão de fundir-se com eles.

<sup>211</sup> No entendimento de Samoyault (2008), o termo intertextualidade foi tão utilizado que ficou carregado de sentidos diferentes e se tornou uma noção ambígua. Por isso, a autora faz uma revisão da teoria, acompanhada de

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos, de retomadas, de lembranças e de escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

As lembranças conduzem o heterônimo à imitação de um gesto anterior,<sup>212</sup> o de Whitman. Ao fazê-lo, Campos adquire também a capacidade de, pela imaginação, metamorfosear-se constantemente.

Por trás da versatilidade imaginativa do engenheiro está a motivação maior de sentir tudo de todas as maneiras, que, como observa José Gil (2010), é querer experimentar a sensação inteira, captar todos os pontos de vista possíveis. Campos pretende que a variedade de aspectos, elementos e situações, inclusive o que não parece consciente, seja transformada em consciência sensitiva.

Agarrar o inconsciente do mundo com a consciência, torná-lo consciente e ter consciência dessa consciência, significa possuir, esgotar a sensação total. Por isso se vão buscar os acontecimentos acidentais, microscópicos, em que ninguém pensa, mas que constituem sensações do mundo, a ama que empurra os perambulators em todos os jardins públicos, o polícia que olha para trás na álea. À medida que se desvelam mais sensações, alarga-se mais o campo do que há para desvelar e captar com a consciência para o tornar expressivo (GIL, 2010, p. 70-71).

Uma vez que a quantidade de sensações capturadas pela consciência destinava-se à composição do poema, compreende-se a ausência de juízos éticos na escolha das sensações. Na verdade, por desejar todas, o heterônimo não seleciona; simpatiza com todos – o matricida, o fratricida, o incestuoso, o violador de crianças e o ladrão – porque anseia possuir a consciência da sensação por eles experimentada.

A insubordinação aos contratos sociais, especialmente no que diz respeito à moral, irmana Campos a Whitman:

Lusts and wickedness are acceptable to me,  
I walk with delinquents with passionate love,  
I feel I am of them – I belong to those convicts and prostitutes myself,  
And henceforth I will not deny them – for how can I deny myself?<sup>213</sup>  
(WHITMAN, 2002, p. 678).

---

uma síntese histórica e crítica e oferece meios para pensar o conceito de forma unificada, reunindo seus traços em torno da ideia de memória.

<sup>212</sup> “O escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior” (BARTHES, 2004a, p. 62).

<sup>213</sup> “A luxúria e a perversidade são para mim aceitáveis, / Sigo os delinquentes com uma paixão de amor, / Sinto que sou um deles – eu mesmo pertencço àqueles condenados e às prostitutas, / E daqui em diante não os negarei – pois como posso eu negar-me?” (WHITMAN, 2002, p. 679).



Por fazer a defesa da igualdade, o norte-americano recusa a hierarquia entre os indivíduos. Consequentemente, experimenta a união com todos.

No caso de Campos, a conquista da posse de todas as sensações exige-lhe uma postura amoral:

Beijo na boca todas as prostitutas,  
 Beijo sobre os olhos todos os souteneurs,  
 A minha passividade jaz aos pés de todos os assassinos,  
 E a minha capa à espanhola esconde a retirada a todos os ladrões.  
 Tudo é razão de ser da minha vida.  
 (PESSOA, 2007, p. 178).

Esses objetos dão sentido a sua vida porque fornecem-lhe a matéria poética adequada à expressão da modernidade. Aliás, o modo como se processam as relações entre os indivíduos no início do século XX explica o verso “Beijo na boca todas as prostitutas”. De acordo com Bishop-Sánchez (2013), a prostituta não representa a mulher real individualizada, mas uma ilusão de feminidade e uma relação desprovida de emoções genuínas. Assim, o desejo de beijar todas as prostitutas é uma síntese da relação idealizada de Campos com o Outro moderno: relação anônima, intermutável, infrutífera e transitória.

O vivido por meio da imaginação – especialmente se envolver sensações fortes, brutais, intensificadoras da energia – proporciona maior glória: “E dessas são as horas mais arco-de-triunfo da minha vida” (PESSOA, 2007, p. 178). Desse modo, “[...] sentir tudo de todas as maneiras”, que é um resultado da dissolução do sujeito, equivale a conseguir um aumento da potência. O descentramento do sujeito (referido quando tratamos do “Ultimatum”) concorreu para a emergência, na filosofia nietzschiana, do Além-do-Homem e, na poesia de Pessoa-Campos, do Supereu<sup>214</sup>.

O Supereu sensacionista, em virtude da embriaguez e da dissolução da personalidade, enquadra-se no impulso dionisíaco<sup>215</sup>, o qual, segundo Nietzsche (1992), caracteriza-se pela

<sup>214</sup> Empregamos esta denominação devido à capacidade do eu lírico de, através da imaginação, experimentar uma multiplicidade de sensações e converter-se em todos os objetos com os quais simpatiza.

<sup>215</sup> Nietzsche derivou este impulso do mito de Dionísio, deus grego, do vinho, do delírio místico e do teatro, que era filho de Zeus e Perséfone. Consoante o mito, os titãs, a mando de Hera, esposa de Zeus, o mataram, o fizeram em pedaços, cozinham-lhe as carnes e as comeram. Uma das versões do mito, conforme Brandão (2008), afirma que Zeus engolira o coração do filho e depois teria fecundado a princesa Sêmele que ficou grávida do segundo Dionísio. Nascido o pequeno deus, Hera não desiste de acabar com a sua vida. Zeus, ciente da necessidade de vingança que movia a esposa, ordenou a Hermes que levasse o menino para o monte Nisa e o deixasse aos cuidados dos Sátiros e das Ninfas. Neste monte, certa vez, Dionísio colheu, de uma das videiras, alguns cachos de uvas, espremeu os frutinhas em taças de ouro e, em companhia da sua corte, bebeu o suco. Eis a origem do vinho. Todos os que o beberam em companhia de Dionísio começaram a dançar freneticamente. “Embriagados de delírio báquico, todos caíram por terra semidesfalecidos” (BRANDÃO, 2008, p. 290). Em Atenas e por toda a Ática passou a ser celebrada, por ocasião da vindima, a festa do vinho novo. Nesta comemoração, os participantes, embriagados, a exemplo dos seguidores de Dionísio, dançavam freneticamente, à

inobservância dos limites da personalidade, pela fusão. Lembremos que a embriaguez, de acordo com Nietzsche (2011), provoca um sentimento de potência, que, no caso de Campos, é alcançado através da multiplicação:

Multipliquei-me para me sentir,  
Para me sentir, precisei sentir tudo,  
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,  
Despi-me entreguei-me.  
E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.  
(PESSOA, 2007, p. 178-179).

A multiplicação respondia à necessidade de sentir-se completo. Nesse sentido, visto este excerto à luz do “Ultimatum”, verificamos uma analogia entre a confissão do eu lírico e o processo heteronímico. Em ambas as situações, o indivíduo é habitado por outros, experimenta as sensações de outros.

No seu transbordamento imaginativo, Campos diz ter sido todos os esquecidos e também os pederastas. Recorda, então, dois personagens – Freddie e Mary – pelos quais tinha afeto e nos quais teria vislumbrado a possibilidade de uma vida em comum, pacata e feliz. Mas, em seguida, confessa-se infeliz:

Mary, eu sou infeliz...  
Freddie, eu sou infeliz...  
Oh, vós todos, todos vós, casuais, demorados,  
Quantas vezes tereis pensado em pensar em mim, sem que o fizésseis,  
Ah, quão pouco eu fui no que sois, quão pouco, quão pouco - —  
Sim, e o que tenho eu sido, ó meu subjetivo universo,  
Ó meu sol, meu luar, minhas estrelas, meu momento,  
Ó parte externa de mim perdida em labirintos de Deus!  
(PESSOA, 2007, p. 179).

Vigora, no eu lírico, o sentimento de que significa pouco para os outros (repare-se que a repetição de “quão pouco” acentua a insignificância) e uma sensação de fracasso. É, certamente, pela falta que se assume cosmopolita – “E todas as cidades do mundo rumorejam-se dentro de mim...” (PESSOA, 2007, p. 180) – e converte seu coração no ponto de encontro de toda a humanidade.

A terra, formigueiro de consciências, gira, e o eu lírico, que pensa sentindo, experimenta em sua cabeça o giro da terra, de todos os países e todas as pessoas. A cada momento, aumenta a ânsia de dirigir-se, abstratamente, para todos os lugares onde não está.

---

luz dos archotes e ao som de címbalos, até caírem desfalecidos. Caíam não tanto pela embriaguez provocada pelo vinho, como pelo êxtase e pelo entusiasmo.

Uma vez que o meio de executar tal intento é a imaginação, esta terá por metáfora a cavalgada.

Cavalgada alada de mim por cima de todas as coisas,  
Cavalgada estalada de mim por baixo de todas as coisas,  
Cavalgada alada e estalada de mim por causa de todas as cousas...

Hup-la por cima das árvores, hup-la por baixo dos tanques,  
Hup-la contra as paredes, hup-la raspando nos troncos,  
Hup-la no ar, hup-la no vento, hup-la, hup-la nas praias,  
Numa velocidade crescente, insistente, violenta,  
Hup-la hup-la hup-la hup-la...  
(PESSOA, 2007, p. 181).

A cavalgada metafórica de Campos – como indicam os adjetivos “alada” e “estalada” e o simbolismo fonético<sup>216</sup> – é veloz e ruidosa. Sem submeter-se a limites espaciais e temporais, o movimento, a julgar pelos adjetivos “crescente”, “insistente” e “violenta”, tem sua força e velocidade aumentadas progressivamente. E a aceleração da cavalgada equivale à excitação imaginativa do sujeito poético.

Definida como uma cavalgada de mil amperes, a imaginação do heterônimo passa por dentro de todas as coisas, colhendo uma força enorme especialmente nas que são fontes de energia para a indústria e que transformaram a vida das pessoas: “Cavalgada de mim por dentro do carvão que queima, da lâmpada que arde” (PESSOA, 2007, p. 181). Isso lhe permite realizar, virtualmente, as ações executadas pelas máquinas – “Atado ao rasto de todos os volantes giro assombrosas horas” (PESSOA, 2007, p. 182) – e arrastar, na desabalada correria da imaginação, o universo inteiro.

O poeta usa a onomatopeia “ho-ho” como se estivesse exortando o cavalo. E a mesma energia, a mesma força presente nas máquinas está presente em um carro puxado por mulas. Esta força é uma seiva que preenche árvores, máquinas, leis. Ela está também na recusa da inércia feita pelo Campos sensacionista, cujos nervos são como as máquinas – avessos ao estático:

O resto, o estático resto que fica nos olhos que param,  
Mas não nos meus nervos motor de explosão a óleos pesados ou leves,  
Não nos meus nervos todas as máquinas, todos os sistemas de engrenagem,  
Nos meus nervos locomotiva, carro-eléctrico, automóvel, debulhadora a vapor,  
Nos meus nervos máquina marítima, Diesel, semi-Diesel, Campbell,  
Nos meus nervos instalação absoluta a vapor, a gás, a óleo e a electricidade,  
Máquina universal movida por correias de todos os momentos!

<sup>216</sup> Neste caso, o simbolismo fonético é alcançado pelo uso da onomatopeia “hup-la” e pelo ritmo (alternância entre sílabas fortes e fracas), recursos que, “investidos de um certo poder imitativo” (REIS, 2003, p. 326), sugerem um sentido relacionado com a construção semântica do poema: o da cavalgada.

(PESSOA, 2007, p. 183).

Para Haquira Osakabe (2002), a palavra que emana dos versos de Campos constitui a materialidade delirante em que se confundem sujeito e objeto, quer seja este a fábrica, a locomotiva, o vapor ou o tremeluzir das lâmpadas elétricas. “É a força humana imantada pela energia dos objetos, a palavra eletrificada pela tensão do contato” (OSAKABE, 2002, p. 98). Por isso, Campos utiliza, para sublinhar a sua relação corpórea com os objetos, verbos como “roçar-se” e “raspando”.

No Campos eufórico, o afã pela velocidade é constante. Espécie de combustível que move o fazer poético do engenheiro, a velocidade deveria penetrar em todas as ideias:

Hela-hoho comboio, automóvel, aeroplano minhas ânsias,  
 Velocidade entra por todas as ideias dentro,  
 Choca de encontro a todos os sonhos e parte-os,  
 Chamusca todos os ideais humanitários e úteis,  
 Atropela todos os sentimentos normais, decentes, concordantes,  
 Colhe no giro do teu volante vertiginoso e pesado  
 Os corpos de todas as filosofias, os trapos de todos os poemas,  
 Esfrangalha-os e fica só tu, volante abstrato nos ares,  
 Senhor supremo da hora europeia, metálico a cio.  
 (PESSOA, 2007, p. 184).

A velocidade se manifesta através do volante, o qual tem como referência de segundo grau, para utilizarmos o termo empregado por Ricoeur, no tocante à metáfora, o fazer poético. Este, tomado por uma velocidade excessiva, desmascara os ideais humanitários, põe por terra a moralidade e absorve o que a tradição disponibiliza, para, assim, tornar-se senhor absoluto da hora europeia.

Temos aqui um exemplo daquilo que Irene Ramalho Santos (2007) define como arrogância poética. Há, na ambição de Pessoa-Campos de que a sua poesia se sobrepusesse a todas as outras, uma alta dose de soberba, característica presente também nas *Folhas de Relva*, onde é nítida a confiança do poeta na sua expressão – “I know I am deathless<sup>217</sup>” (WHITMAN, 2002, p. 96) – e no seu papel de guia – “Full behind me States! / A man before all – myself, typical, before all<sup>218</sup>” (WHITMAN, 2002, p. 620). A arrogância de ambos constitui uma reivindicação de autoridade para o fazer poético.

A presunção do poeta de Manhattan produziu efeitos sobre Pessoa, levando-o a escrever, na *persona* de Álvaro de Campos, versos com um forte traço de soberba. Desse

<sup>217</sup> “Sei que sou imortal” (WHITMAN, 2002, p. 97).

<sup>218</sup> “Estados, fiquem atrás de mim! / À frente de tudo, um homem – eu mesmo, o homem típico à frente de tudo” (WHITMAN, 2002, p. 621).

modo, tal como o antecessor, Campos pretende ultrapassar limites através da literatura, e, para consegui-lo, não mede as consequências:

Vamos, que a cavalgada não tenha fim nem em Deus!  
 Vamos, que mesmo que eu fique atrás da cavalgada, que eu fique  
 Arrastado à cauda do cavalo, torcido, vazado, perdido  
 Em queda, meu corpo e minha alma atrás da minha ânsia abstrata  
 De onde anseio utopias de ultrapassar o universo,  
 De deixar Deus atrás como um marco miliário [...]  
 (PESSOA, 2007, p. 184).

A conduta do heterônimo revela algumas nuances da sua vontade de potência, a qual pode ser explicada à luz do aforismo 303 da *Vontade de potência*. Segundo Nietzsche (2011), o homem não busca o prazer e não foge do desprazer. Ambos são fenômenos secundários, simples consequências. Todo ser humano deseja, na verdade, aumentar sua potência, o que pressupõe prazer e desprazer. O homem tem necessidade do desprazer<sup>219</sup>, da resistência, pois toda vitória pressupõe que uma barreira foi ultrapassada.

Campos ultrapassa limites sentindo tudo, sendo múltiplo. E a poesia proporciona-lhe isto: “Vamos, ó cavalgada, quem mais me consegues tornar?” (PESSOA, 2007, p. 184). Entretanto, apesar de ter desejado abarcar o universo, no fundo de todas as experiências, sobra a insatisfação, o sentimento de que tudo lhe faltou: “Eu, sinto que ficou fora do que imaginei tudo o que quis, / Que embora eu quisesse tudo, tudo me faltou” (PESSOA, 2007, p. 184).

Reportando-nos ao comentário de José Gil (2010), como o eu explode e torna-se diverso, o próprio universo não basta para satisfazer o seu desejo de sensações. Assim, as conquistas infinitas da imaginação são limitadas para o anseio que as gerou:

Trago dentro do meu coração,  
 Como num cofre que se não pode fechar de cheio,  
 Todos os lugares onde estive,  
 Todos os portos a que cheguei,  
 Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,  
 Ou de tombadilhos, sonhando,  
 E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.  
 [...]  
 Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei...  
 Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos...  
 Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti,  
 Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que sentir  
 E a vida sempre me doeu, sempre foi pouco, e eu infeliz.  
 (PESSOA, 2007, p. 185-186).

---

<sup>219</sup> Frequentemente, de acordo com Nietzsche (2011), o desprazer fortifica a nossa vontade de potência.

Refletindo sobre a insaciedade e as sensações desencontradas que o habitam, o engenheiro cosmopolita questiona-se onde o excesso de sentir o levará, já que, adiante de todo prazer, espera-o a angústia. Desse modo, em virtude do sofrimento causado pela vida, Campos chega a ponderar que o melhor seria não ter nascido.

A dissonância entre o sonho (o imaginado) e a realidade, as sensações e a consciência, resulta em infelicidade e abatimento. Nessa circunstância, aparece o desejo de esquecer e a necessidade de chorar, estados que dão conta de uma crise da dimensão da referida por Pessoa a Sá-Carneiro na carta de 14 de março de 1916:

Há barcos para muitos portos, mas nenhum para *a vida não doer, nem há desembarque onde se esqueça*. Tudo isto aconteceu há muito tempo, mas a minha mágoa é mais antiga. [...] Em dias da alma como hoje eu sinto bem, em toda a consciência do meu corpo, que sou *a criança triste em quem a vida bateu. Puseram-me a um canto de onde se ouve brincar*. Sinto nas mãos o brinquedo partido que me deram por uma ironia de lata. Hoje, dia catorze de Março, às nove horas e dez da noite, a minha vida sabe a valer isto. No jardim que entrevejo pelas janelas caladas do meu sequestro, atiraram com todos os balouços para cima dos ramos de onde pendem; estão enrolados muito alto, e assim nem a ideia de mim fugido pode, na minha imaginação, ter balouços *para esquecer a hora*. Pouco mais ou menos isto, mas sem estilo, é o meu estado de alma neste momento. Como à veladora do «Marinheiro» *ardem-me os olhos, de ter pensado em chorar*. Dói-me a vida aos poucos, a goles, por interstícios (PESSOA *apud* SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 370).

Recordemos que, para Campos, a mais ínfima felicidade, como sublinhou Zenith (2013), só é alcançada na inconsciência e no esquecimento. O Sensacionismo dos poemas da fase eufórica, tecido em constante diálogo com Walt Whitman e Nietzsche, é uma forma de atingir a embriaguez e, por meio desta, o esquecimento. Entretanto, de retorno da fusão dionisíaca com todos os outros modernos, Campos confessa a dor e o quanto se sente maltratado, ultrajado, pelo mundo: “Correram o bobo a chicote do palácio, sem razão, / Fizeram o mendigo levantar-se do degrau onde caíra. / Bateram na criança abandonada e tiraram-lhe o pão das mãos” (PESSOA, 2007, p. 187). Reparemos na sequência de imagens – o bobo expulso a chicotadas do palácio, o mendigo forçado a levantar-se do degrau e a criança em quem bateram e retiraram o pão – e na semelhança da última com a da carta de Pessoa: a criança triste em quem a vida bateu. Tanto na carta como no poema as imagens apontam para um indivíduo frágil que é submetido à exclusão. Nesse sentido, os textos apontam para a condição do poeta, referida por Perrone-Moisés (2001), enquanto indivíduo à margem ou gênio desqualificado.

Uma vez que tanto nos escritos do ortônimo quanto nos do heterônimo engenheiro está expresso o sofrimento em virtude da ausência de reconhecimento, é natural, ou, ao menos,

esperado, que formulem uma resposta a esta insignificância no corpo social. E, de fato, a resposta se insinua nos versos abaixo:

Oh mágoa imensa do mundo, o que falta é agir...  
Tão decadente, tão decadente, tão decadente...  
Só estou bem quando ouço música, e nem então.  
Jardins do século dezoito antes de 89,  
Onde estais vós, que eu quero chorar de qualquer maneira?  
(PESSOA, 2007, p. 187).

Depressivo, Campos lamenta a perda de um tempo, aquele ao qual a Revolução Francesa pôs termo. Segundo Nietzsche (2009b), esta revolução acabou com a última nobreza que havia na Europa, a dos séculos XVII e XVIII. Recordemos que, no “Ultimatum”, Campos defende a abolição, do psiquismo contemporâneo, dos dogmas infiltrados pelo cristianismo. Um dos resultados desta operação seria a abolição do conceito de democracia conforme a Revolução Francesa. Na raiz da aversão do engenheiro pela insurreição está o lema da igualdade de direitos entre os homens. Para Campos, havia os homens superiores e os inferiores e somente os superiores<sup>220</sup> eram dignos de privilégios.

Na questão da igualdade, ortônimo e heterônimo situam-se nas antípodas de Walt Whitman. Influenciado por Nietzsche, Pessoa descartava a possibilidade de os indivíduos serem iguais ante a sociedade; afirmava, ao contrário, o princípio das diferenças radicais e criticava o humanitarismo enquanto tentativa de ocultar a face perversa da desigualdade. Assim como Nietzsche, o poeta português questionava o valor do humanitarismo e via a suposta disposição para a igualdade como resultado da lassidão moral.

A igualdade solapa a mentalidade aristocrática<sup>221</sup>. Ocorre que, para Pessoa e Campos, a aristocratização é considerada uma forma de combater a decadência, a mediania. Por isto, no texto “A arte moderna é aristocrática”, Pessoa (1986) afirma que uma arte aristocrática era necessária, porque, em virtude do avanço da democracia, era fundamental colocar entre a aristocracia e o povo uma barreira que este não conseguisse transpor: “[...] a barreira<sup>222</sup> do requinte emotivo e da ideação transcendental, da sensação apurada até à sutileza” (PESSOA,

<sup>220</sup> A fim de que estes, pertencentes à espécie mais elevada, alcançassem seu alto destino, no entendimento de Nietzsche (2009a), os homens comuns deveriam sacrificar-se, submeter-se à condição de instrumentos.

<sup>221</sup> Segundo Nietzsche (2012b), com a doutrina da igualdade das almas, o Cristianismo ganhou para si todos os fracassados. Uma vez que não havia distinção entre os homens, todos seriam salvos e atingiriam a imortalidade, houve uma desvalorização da nobreza. Àquela altura, já não havia coragem para privilégios e, desse modo, a mentira da igualdade suplantou a mentalidade aristocrática.

<sup>222</sup> No aforismo 381, de *A gaia ciência*, Nietzsche (2012a) afirma que o fato de alguém considerar um livro incompreensível não depõe contra as qualidades do mesmo, pois causar este tipo de reação nos leitores poderia ser o objetivo do autor. “Todo espírito e gosto mais nobre, quando deseja comunicar-se, escolhe também os seus ouvintes; ao escolhê-los, traça de igual modo a sua barreira contra os outros” (NIETZSCHE, 2012a, p. 257).

1986, p. 299). O poeta alerta, também, que a civilização corria o risco de cair nas mãos dos escravos ou de grupos financeiros sem pátria, sem lar na inteligência ou escrúpulos intelectuais. O único meio de evitar isso é a aristocratização, possível somente através da arte.

No entendimento de Leyla Perrone-Moisés (2001), o aristocratismo de Fernando Pessoa decorria tanto da sua posição ideológica quanto da estética, haja vista que as suas opiniões políticas sempre estão relacionadas a uma preocupação estética, a uma concepção do lugar do poeta na sociedade. Além disso, muitos textos de estética assinados por Pessoa dão conta de que este aristocratismo – para a estudiosa, aprendido com Poe e Baudelaire – é uma atitude própria àqueles que se sentem desclassificados na sociedade moderna.

Pelo que foi dito até aqui, Pessoa e Campos consideram-se grandes poetas. Entretanto, como seus contemporâneos não lhes atribuem o devido valor, buscam no aristocratismo uma compensação. O predomínio da mentalidade aristocrática garantiria que as glórias fossem destinadas apenas aos indivíduos superiores e que, assim, fosse possível a elevação<sup>223</sup> do homem.

De acordo com Nietzsche (2009a), a sua época era de decadência porque as honras eram dirigidas aos indivíduos inferiores. Este problema do descompasso entre as qualidades dos homens e o prestígio que possuíam é constante ao longo de toda a obra do filósofo, que o considerou uma consequência da transvaloração dos valores aristocráticos operada pelo cristianismo.

Os escritos de Nietzsche respondem às interrogações feitas pela época. Assim também o fazem os de Pessoa. Uma das questões recorrentes, e de amplo desdobramento, nos textos de Pessoa-Campos é a decadência, debatida à exaustão por Nietzsche e outros tantos intelectuais. Dada a importância do tema, é conveniente alongarmos um pouco o parêntese, aberto a propósito do último fragmento da “Passagem das Horas”, a fim de explicá-lo.

Vimos que Pessoa (1986) avalia o impacto do crescimento industrial, do desenvolvimento dos transportes e das comunicações sobre as sociedades e as relações entre os indivíduos. Consoante o poeta, essas transformações acontecem em um momento em que se sofre pela queda de regimes, em um momento em que o espírito crítico coloca abaixo o edifício da fé religiosa e faz descobertas para em seguida questioná-las. Junto com o progresso se tem a falta de apoio, a dúvida, o desamparo. Eis o mal-estar, a doença pela qual a civilização ocidental é acometida e que deixará seus vestígios por toda a obra de Fernando

---

<sup>223</sup> Para Nietzsche (2009a), toda elevação do homem foi sempre obra de uma sociedade aristocrática. A elevação é possível, não pela igualdade, mas pela diferença.



Pessoa. O poeta denomina esta época “hora de fogo e de treva”, pois nela estão presentes todas as características do progresso conjugadas com todas as características da decadência.

A natureza excludente dos termos progresso e decadência é desconstruída por Matei Calinescu (1991). Ao traçar o percurso do estilo da decadência até a noção de Decadentismo, o estudioso demonstra que as ideias de modernidade e progresso, por uma parte, e a de decadência, por outra, não são totalmente opostas, ponto de vista que seria reforçado pelo pensamento frequente de que o progresso é inimigo da vida. A crítica ao mito do progresso se originou do movimento romântico, vindo a ganhar força com a reação anticientífica e antirracionalista que marcou o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Daí que o desenvolvimento tecnológico não seja incompatível com o sentimento da decadência: “Não se nega o fato do progresso, mas um número cada vez maior de pessoas experimenta os resultados do progresso com um angustiado sentido de perda e alienação” (CALINESCU, 1991, p. 154, tradução nossa).

De acordo com Matei Calinescu, o crítico francês Désirê Nisard, em 1834, foi o primeiro a introduzir a noção de um “estilo da decadência”, ao qual atribuía as seguintes características: coloca tanta ênfase nos detalhes que a relação normal das partes da obra com o todo se destrói e a obra se desintegra em uma variedade de fragmentos. Em 1836, o antirromântico Nisard encontra em *Chants du Crépuscule*, de Victor Hugo, os traços acima mencionados, acrescidos da elevação do poder imaginativo em prejuízo da razão. Mas, no século XIX, como nos conta Calinescu, o sentido da decadência não se limitava à França; embora tenha sido neste país – certamente em virtude do sentimento de que o poder e o prestígio das nações estava decaindo – que ele se fez notar de forma mais urgente e obsessiva. Além disso, a ideia de decadência assumiu os contornos de uma autoidentificação cultural, passando a fazer parte da consciência da intelectualidade francesa, especialmente depois do fracasso da Revolução de 1848 e da derrota na Guerra Franco-Prussiana. Uma parcela da intelectualidade acreditava na possibilidade de um renascimento futuro. A outra conserva o sentimento de que o mundo moderno se direciona à catástrofe.

A maior parte destes últimos eram artistas, promotores conscientes de uma modernidade estética que era, apesar das suas ambiguidades, radicalmente oposta à outra modernidade, essencialmente burguesa, com suas promessas de progresso indefinido, democracia, divisão geral das comodidades da civilização, etc. (CALINESCU, 1991, p. 160, tradução nossa).

O primeiro parecer favorável, e amplamente influente, à decadência como estilo foi dado por Théophile Gautier, em 1868, no prefácio para *Les fleurs du mal*, de Baudelaire. Em

1869, de acordo com Teles (2012), na *Hérodiade*, Mallarmé desenvolve o tema da impotência e da esterilidade. Os grandes poetas da época frequentemente se ocupam com a questão da decadência.

Para os escritores e artistas franceses das décadas de 1850 e 1860, em geral, a ideia de decadência está relacionada com a noção de progresso, mais especificamente, “[...] aos efeitos da histeria do desenvolvimento moderno na consciência humana” (CALINESCU, 1991, p. 165, tradução nossa). Émile Zola falou da enfermidade do progresso, cujos sintomas descobriu em todas as manifestações do seu tempo, incluindo a literatura.

Durante a década de 1880, os irmãos Goncourt foram caracterizados como decadentes. Paul Bourget, responsável por esta caracterização, foi o primeiro escritor francês que aceitou tanto o termo quanto o fato da decadência, chegando a formular uma teoria filosófica e estética deste estilo, teoria que, pelos acentos dramáticos, como assinala Calinescu, prefigura o tratamento que mais tarde seria dado ao tema por Nietzsche.

O problema da decadência, conforme apontamos, revelou-se central<sup>224</sup> na filosofia de Nietzsche, que, referindo-se à categoria civilizacional e filosófica, chegou a identificar-se como decadente. Segundo Müller-Lauter (2005b), essa identificação abrangeu os seguintes aspectos: “[...] hereditário, num olhar retrospectivo sobre a morbidez do pai; biográfico, já que exposto de forma desmedida ao estar doente; e, por fim, enquanto filho de sua época, de um tempo de declínio” (MÜLLER-LAUTER, 2005b, p. 80). Ao mesmo tempo, o autor de *Assim Falava Zarathustra* compreendeu-se como

[...] o “oposto de um *décadent*”, como “sadio no fundamento”. Por ser ambos, pode “transtocar perspectivas”; pode “a partir da ótica do doente” olhar para o mais sadio e, inversamente, a partir da riqueza da vida “olhar para baixo e ver o secreto trabalho do instinto de *décadence*” (MÜLLER-LAUTER, 2005b, p. 80).

O estilo decadente, ou Decadentismo – que vem na esteira da decadência enquanto categoria civilizacional –, e seu lema estético da arte pela arte, é considerado por Nietzsche (2011) como uma manifestação niilista a que se deveria pôr fim. Vistos em oposição aos artistas que subjagam, os decadentes, segundo Nietzsche (2011), são fracos, pois introduzem a teoria do não valor da existência e se refugiam na forma.

Enquanto a Alemanha, conforme observa Azevedo (2005), com Schopenhauer, Nietzsche e Heidegger, explora as principais categorias diacrônicas da decadência, a França

<sup>224</sup> Desde cedo, o filósofo refletiu acerca da decadência, mas somente em 1888, em seu último ano de atividade, a palavra se tornou um dos conceitos centrais da sua filosofia. Para tanto, segundo Müller-Lauter (2005b), contribuiu a leitura do primeiro volume dos *Essais de Psychologie Contemporaine* (1883) de Paul Bourget, onde encontrou o conceito empregado de maneira específica.

desenvolve mais a decadência como estilo literário. E foi na França que, sob influxos de Verlaine, em 1886, Anatole Baju fundou o jornal *Le decadente littéraire et artistique*, onde publicou, na primeira página, o seu manifesto decadente “Aux lecteurs”.

O autor constata, no referido texto, que, em virtude da ação de uma civilização deliquescente, tudo (religião, costumes) decai. Entretanto, no novo estilo, residiam sinais da evolução social: “[...] afinamento de apetites, de sensações, de gosto, de luxo, de prazer, nevrose, histeria, hipnotismo, morfomania, charlatanismo científico, schopenhauerianismo em excesso” (BAJU *apud* TELES, 2012, p. 81). Baju adverte, ainda, que tratará da decadência apenas literariamente, mantendo-se frio diante da decadência política: “Nós nos absteremos de política como de uma coisa idealmente infecta e abjetamente desprezível” (TELES, 2012, p. 81). Três anos depois da publicação do manifesto, o Decadentismo francês seria absorvido pelo Simbolismo.

Enquanto consequência de um período de mudanças, de progresso, de questionamento de verdades, mas também de dúvida e descrença na ação, o Decadentismo se apresenta como um estilo de expansão do eu, de análise e revelação do universo interior e de expressão da consciência dilacerada do indivíduo que vive a crise. Em Portugal, o Decadentismo vigorou, aproximadamente, de 1880 a 1920, e expôs o desânimo que se apossava de uma civilização onde os progressos científicos, o desenvolvimento industrial e as melhorias nas condições de vida não eram sinônimos de paz e contentamento para os indivíduos. Como os ídolos erguidos, lembrando Pessoa (1966a), eram em seguida questionados, e tudo participava da rapidez, da transitoriedade, não havia qualquer segurança, e planejar o futuro era inútil. Daí que, para o homem decadente, a ação não tivesse sentido.

Comentamos que, em virtude dos problemas políticos, econômicos e sociais – entre eles, o ultimato inglês –, os portugueses mergulharam nas décadas de 1880 e 1890 em uma crise. Todavia, convém aclarar que a sensação de malogro e a ideia de declínio são anteriores a esta época e afetam, como vimos no caso da França, outras nações. Cabe salientar, lembrando José Antônio Costa Ideias (2010), que em alguns casos os desastres políticos e econômicos foram previstos pelos intelectuais nas suas análises pessimistas. Nesse sentido, são emblemáticos o lamento de Musset em relação ao declínio do poder napoleônico, a análise de Antero de Quental – *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos* –, em 1871, e a obra *Idearum Español*, de Ángel Ganivet, escritor pertencente à geração de 98 na Espanha.

Emparelhada com o ocaso político e econômico de algumas nações, a ideia de degeneração, trazendo uma visão pessimista do progresso e do futuro da civilização, tomava

conta da Europa e influenciava a ciência, a arte e a política em um espaço de tempo que foi de 1850 até 1950. Temia-se a possibilidade de que a Europa estivesse criando uma raça de indivíduos degenerados, propensos a atacar as normas sociais. Partindo do pensamento então corrente, em 1890, Max Nordau, no livro *Dégénérescence*, buscava explicar toda a arte moderna por meio da indicação das características do degenerado presentes nos artistas.

Robert Bréchon (1998) sublinha o efeito produzido sobre o jovem Pessoa pela leitura da obra de Max Nordau, que, além de causar-lhe uma forte impressão, o fez perceber o grau de esgotamento a que chegara a cultura no Ocidente no final do século XIX e início do XX. Nordau descrevia os poetas como “degenerados”, ameaças para a sociedade. Entre as características do degenerado estavam: incapacidade de agir, gosto pelo devaneio, pelo vago, pelo paradoxo, pela metafísica. Leyla Perrone-Moisés (2001) afirma que é provável que Pessoa se tenha identificado com as características do degenerado.

Todos os aspectos até aqui expostos – a depressão, que marcou o final do século XIX, a consciência do apequenamento e o estilo decadentista – deixaram vestígios na obra do poeta português. Álvaro de Campos, por exemplo, em um inquérito literário, declara: “[...] a civilização europeia actual está moribunda. Não é o capitalismo, nem a burguesia, nem nenhuma outra dessas fórmulas vazias que está morrendo; é a civilização actual — a civilização greco-romana e cristã. Já nada a pode salvar” (PESSOA, 1986, p. 159-160). Diante da enfermidade civilizacional, era necessário demolir o que restava da influência católica. Assim como Nietzsche, o heterônimo vê o rebaixamento como produto da dominação do cristianismo.

No tocante às afinidades da poesia de Pessoa-Campos com o Decadentismo, convém salientar a revelação do universo interior (nítida no último fragmento analisado da “Passagem das Horas”), a atenção excessiva às sensações (procedimento adotado também pelos futuristas) e, principalmente, a incapacidade de agir. Então, tornemos ao verso do poema no qual esta característica aparece: “Oh mágoa imensa do mundo, o que falta é agir... / Tão decadente, tão decadente, tão decadente...”. O poeta define-se como decadente por ser inapto à ação.

À medida que o tempo passa, com o cair da noite, o eu lírico se torna mais depressivo. A presença de outros seres humanos agrava o seu estado: “Estou no caminho de todos e esbarram comigo” (PESSOA, 2007, p. 187). O sentimento experimentado pelo eu-lírico em decorrência do contato com os outros corrobora o dito por Freud (1996b) acerca do sofrimento:

O sofrimento nos ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros homens. O sofrimento que provém dessa última fonte talvez nos seja mais penoso do que qualquer outro (FREUD, 1996b, p. 85).

Contra tão doloroso sofrimento, o proveniente da relação com outros indivíduos, a defesa, como aponta Freud, é o isolamento. Por isso, Álvaro cogita a hipótese de fuga aos encontrões urbanos através da partida rumo à quinta na província, bastando, para tanto, a simples decisão de partir, decisão que Campos não toma: “Assim fico, fico... Eu sou o que sempre quer partir, / E fica sempre, fica sempre, fica sempre” (PESSOA, 2007, p. 187).

Emerge dos versos a imagem de um indivíduo inadaptado, que sabe o caminho para conviver na sociedade, mas, de antemão, o descarta:

Torna-me humano, ó noite, torna-me fraterno e solícito.  
Só humanitariamente é que se pode viver.  
Só amando os homens, as acções, a banalidade dos trabalhos,  
Só assim — ai de mim! —, só assim se pode viver  
Só assim, ó noite, e eu nunca poderei ser assim!  
(PESSOA, 2007, p. 187).

A avaliação feita pelo heterônimo da sua incapacidade de adequação à sociedade não deixa de lembrar a lucidez do *flâneur*: “Sua experiência da multidão comportava os rastros da iniquidade e dos milhares de encontrões que sofre o transeunte no tumulto de uma cidade e que só fazem manter tanto mais viva a sua autoconsciência” (BENJAMIN, 1989, p. 57). Apesar de penetrar na multidão e, graças ao lema sensacionista, poder ser quem quiser, neste ponto do poema fica evidente que a embriaguez momentânea, a tentativa de fusão, não produz o esquecimento de si:

Não sei sentir, não sei ser humano, conviver  
De dentro da alma triste com os homens meus irmãos na terra.  
Não sei ser útil mesmo sentindo, ser prático, ser quotidiano, nítido,  
Ter um lugar na vida, ter um destino entre os homens,  
Ter uma obra, uma força, uma vontade, uma horta,  
Uma razão para descansar, uma necessidade de me distrair,  
Uma coisa vinda directamente da natureza para mim.  
(PESSOA, 2007, p. 188).

A inaptidão para o convívio lança o indivíduo à solidão. Entretanto, no caso do heterônimo, o isolamento está relacionado também com a ausência de um lugar para si na sociedade em que “as almas e os objetos” são “[...] assumidos e guiados, no agir cotidiano,

pelos mecanismos do interesse, da produtividade” (BOSI, 2000, p. 164). No mundo dominado pela técnica, o valor das pessoas e dos objetos é medido pela sua funcionalidade. A propósito disso, convém atentarmos para o adjetivo “útil”: se o poeta-engenheiro não sabe ser útil, de fato, não há espaço para ele nesta sociedade.

As drásticas mudanças na realidade implicam uma alteração nas relações do indivíduo com o mundo. Assim, como ensina Octavio Paz, antes o homem falava com o universo ou acreditava que falava: se não era interlocutor do universo, era o seu espelho. Entretanto, no século XX, o homem ficou sozinho na cidade imensa e a sua solidão é a solidão de milhões. Desse modo, o herói na nova poesia é um solitário na multidão ou uma multidão de solitários.

Não esqueçamos que o sujeito poético da “Passagem das Horas” é um poeta. E a poesia, que, desde o seu surgimento, como refere Friedrich (1991), esteve em sintonia com a sociedade, na segunda metade do século XIX, quando a ideologia do modo de produção capitalista passa a orientar todas as ações, coloca-se em oposição à mesma. Isso, em larga medida, porque a realidade da técnica não acolhe o poético.

Apesar de ser um engenheiro e revestir seus versos com a beleza identificada nas máquinas, Campos não foi indiferente à opressão a que estavam submetidos os indivíduos: ter de conformar-se aos padrões e produzir algo útil. Ocorre que a poesia, mesmo a do heterônimo, não tem compromisso com a utilidade. Daí que a cisão entre poeta e realidade seja ainda maior. Certamente, foi na tentativa de disfarçar esse desacordo que Campos assumiu a máscara whitmaniana e nietzschiana de cantor da vida e da força, estabelecendo, para minorar a solidão, um “laço com o mundo”<sup>225</sup>.

Mesmo influenciado pelo vitalismo do poeta norte-americano, Campos não pode ocultar aquilo que os distanciava. Nesse sentido, convém enfatizarmos que, diferentemente do engenheiro, o sujeito poético de *Leaves of Grass* experimenta uma harmonia plena com as massas e não percebe a sua posição no corpo social como uma questão nevrálgica. Presa da depressão, Campos consegue, no máximo, simular vida excessiva e integração com o universo para compensar o desconcerto.

No ápice do desassossego, resultado de sentir o excesso como falta – “Vivi todas as emoções, todos os pensamentos, todos os gestos, / E fiquei tão triste como se tivesse querido vivê-los e não conseguisse” (PESSOA, 2007, p. 187-188) –, Campos anseia por um alívio. Invoca, então, a noite, que, maternal e apaziguadora, acolhe, ao contrário da sociedade, que rejeita. Desse modo, como observa Gil (2010), a noite, porque desfaz os conflitos, é a solução.

---

<sup>225</sup> Para Eduardo Lourenço (2008), a fusão com a diversidade do mundo, espécie de comunhão dionisíaca com a vida, é a garantia do engenheiro contra a solidão.

“A sua paz homogênea tudo, envolve e impregna os corpos e o mundo com uma materialidade única, próxima da morte” (GIL, 2010, p. 79):

Por isso sê para mim materna, ó noite tranquila...  
 Tu, que tiras o mundo ao mundo, tu que és a paz,  
 Tu que não existes, que és só a ausência da luz,  
 Tu que não és uma coisa, um lugar, uma essência, uma vida,  
 Penélope da teia, amanhã desfeita, da tua escuridão,  
 Circe irreal dos febris, dos angustiados sem causa,  
 Vem para mim, ó noite, estende para mim as mãos,  
 E sê frescor e alívio, ó noite, sobre a minha fronte...

Tu, cuja vinda é tão suave que parece um afastamento,  
 Cujo fluxo e refluxo de treva, quando a lua bafeja,  
 Tem ondas de carinho morto, frio de mares de sonho,  
 Brisas de paisagens supostas para a nossa angústia excessiva...  
 Tu, palidamente, tu, flébil, tu, liquidamente,  
 Aroma de morte entre flores, hálito de febre sobre margens,  
 Tu, rainha, tu castelã, tu, dona pálida, vem...<sup>226</sup>  
 (PESSOA, 2007, p. 188-189).

Observemos que o heterônimo, para definir a noite, recorre a duas figuras femininas – Penélope<sup>227</sup> e Circe<sup>228</sup> – associadas à tranquilidade, ao repouso e ao esquecimento. Entretanto, se a noite pode proporcionar-lhe isso, trata-se, sem dúvida, como sugerem os adjetivos “desfeita” e “irreal”, de um estado efêmero, pelo qual o poeta revela ansiar. Nesse momento, envolvido pelo desejo de repouso, o eu lírico está afastado da vontade de ultrapassar limites e próximo do tom depressivo característico do estilo decadente.

#### 4.3.4 O Sensacionismo como alternativa à angústia pela passagem do tempo

À fraqueza, percebida no final do fragmento de 22 de maio de 1916, se opõe o ressurgimento do afã sensacionista e da personalidade indomável:

Vivo todos os dias todas as esquinas de todas as ruas,  
 E sempre que estou pensando numa coisa, estou pensando noutra.  
 Não me subordino senão por atavismo,  
 E há sempre razões para emigrar para quem não está de cama.  
 (PESSOA, 2007, p. 189).

<sup>226</sup> Fragmento datado de 22 de maio de 1916.

<sup>227</sup> A personagem da *Odisseia* simboliza a tranquilidade e a tolerância materna, pois espera ao longo de anos o retorno do esposo.

<sup>228</sup> Apesar de ser uma feiticeira, Circe acomodou o herói Ulisses em sua ilha, fazendo com que ele chegasse a esquecer da sua angústia: a necessidade de retornar à pátria.

Aqui, o poeta engenheiro associa a disposição para a alternância e para a mudança de foco na imaginação à saúde. Comparando o ânimo do sujeito poético neste e no fragmento anterior, percebemos o quanto aquele resulta de um estado doentio.

Leyla Perrone-Moisés (2001) observa que a temática da doença perpassa a totalidade da obra de Fernando Pessoa, assim como a de vários poetas e filósofos do fim do século XIX e começo do XX. Consoante à autora, essa temática própria dos decadentes e dos niilistas, em Pessoa, por estar relacionada a certas características temperamentais e intelectuais, adquire formas particulares.

Ao longo da sua vida, o poeta português experimentou diversas crises depressivas. De uma delas nos deu notícia a carta de 14 de março de 1916; de outra nos informa a missiva dirigida a Côrtes-Rodrigues em 19 de novembro de 1914:

Eu já não sou eu. Sou um fragmento de mim conservado num museu abandonado. Agora que a minha família que aqui estava foi para a Suíça, desabou sobre mim toda a casta de desastres que podem acontecer. Por isso estou numa abulia absoluta, ou quase absoluta, de modo que fazer qualquer coisa me custa como se fosse levantar um grande peso ou ler um volume do Teófilo. [...] Estou no meio de uma desolação infinita. [...] O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no Livro do Desassossego. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos. (PESSOA, 1986, p. 49-50).

O estado emocional do poeta é agravado pela incapacidade de tomar decisões e, conseqüentemente, de agir, características que o irmanam ao Campos, igualmente abúlico, da “Passagem das Horas”: “Assim fico, fico... Eu sou o que sempre quer partir, / E fica sempre, fica sempre, fica sempre”.

Atentemos para o fato de Pessoa (1986) afirmar, na carta, ser levado, pela sua condição emocional, a trabalhar no *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares, texto no qual dá voz ao homem que, descrente na razão e nos métodos positivistas, vive a instabilidade e a transitoriedade de tudo: gostos, crenças e sistemas. Herdeiro da destruição<sup>229</sup> e das conseqüências dela, ou seja, da grande crise, que teve em Nietzsche um dos seus arautos, Bernardo Soares fica na “[...] orla das gentes, naquela distância de tudo a que comumente se chama a Decadência. A Decadência é a perda total da inconsciência: porque a inconsciência é o fundamento da vida” (PESSOA, 2006, p. 40).

---

<sup>229</sup> “Quando nasceu a geração a que pertença encontrou o mundo desprovido de apoios para quem tivesse cérebro, e ao mesmo tempo coração. O trabalho destrutivo das gerações anteriores fizera que o mundo para o qual nascemos, não tivesse segurança que nos dar na ordem religiosa, esteio que nos dar na ordem moral, tranquilidade que nos dar na ordem política. Nascemos já em plena angústia metafísica, em plena angústia moral, em pleno desassossego político” (PESSOA, 2006, p. 189-190).



Nesse contexto, inconsciência se afina com inocência, crença, paz e felicidade, ao passo que a consciência produz a dúvida, a contemplação, a inatividade, o tédio e o desespero. A excessiva lucidez, além de conduzir o ajudante de guarda-livros à negação de toda e qualquer ideia aceita como verdade, paralisa a sua vida exterior<sup>230</sup>. Assim, por ser demasiado lúcido, perde a capacidade de se iludir, o que, para ele, caracteriza o tédio.

Essas colocações acerca de Bernardo Soares, bem como o seu parecer da decadência, nos auxiliam na análise dos textos de Álvaro de Campos. Isto porque os escritos do semi-heterônimo e os do engenheiro, juntamente com a produção dos demais integrantes da *coterie*, intersectam-se enquanto respostas à decadência ou ao estado doentio<sup>231</sup> da civilização ocidental. Percebendo esta nuance da obra de Fernando Pessoa, Leyla Perrone-Moisés (2001) concluiu que a mesma poderia ser vista como uma busca de saúde individual e coletiva.

Salientemos que a obsessão<sup>232</sup> de Fernando Pessoa pela doença e a busca por saúde, além de terem precedentes na ideia de enfermidade, predominante no final do século XIX, os têm em Nietzsche:

Nietzsche também se debateu, a vida toda, com a obsessão da doença, o medo da loucura e a busca compensatória da saúde. [...] Ele escrevia: Aquilo de que eu necessitava sempre, com a maior urgência, para a minha cura e meu autoestabelecimento, era crer que eu não era o único dessa espécie, o único a ver as coisas dessa maneira. [...] Zaratustra será o convalescente que canta, e toda a busca do filósofo irá na direção da “grande saúde”. Sua reflexão geral sobre o niilismo e a vontade de potência pode ser vista como o alargamento, em termos filosóficos, dessa temática pessoal e geracional (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 306-307).

Pessoa e Nietzsche foram, desde cedo, absorvidos pela preocupação com sua saúde, física e psíquica, no caso do filósofo, ou apenas psíquica, no que diz respeito ao poeta. Apesar de ter sido saudável até a idade madura, Whitman, por andar sempre às voltas com os problemas<sup>233</sup> da família, era também obcecado pela ideia de saúde, sua e coletiva. Em seus

---

<sup>230</sup> Bernardo Soares se considera um indivíduo inerte, falho de gestos e atos.

<sup>231</sup> Inquieto pela ideia do ocaso da civilização ocidental, Pessoa vislumbrou no surgimento de uma sensibilidade pagã a salvação. Ou, se preferirmos, inconformado com o apequenamento do homem, com a falta de literatura, se converteu, através dos heterônimos, em uma literatura. Independente do ponto de vista adotado, a heteronímia é indissociável da noção de decadência aprendida em Nietzsche.

<sup>232</sup> Esta obsessão com a doença se faz notar nos escritos íntimos (fragmentos de diários), nas cartas a amigos e médicos, nos textos filosóficos, nos sociológicos e nos de cunho político, além, é claro, da sua presença na obra poética.

<sup>233</sup> De acordo com Lopes (2011), a família de Whitman era extremamente problemática. De temperamento difícil, o pai tinha crises depressivas e tendia para o alcoolismo. O mesmo acontecia com um de seus irmãos, Jesse, o qual apresentaria um comportamento violento e passaria seus últimos dias em um manicômio. O irmão caçula, Ed, era portador de deficiência mental. Ainda antes da morte do pai, o poeta já era responsável por toda a família, com exceção de George, o irmão que lutaria na Guerra de Secessão.

poemas, gabava-se de possuir uma constituição física inabalável: “I now thirty-seven years old in perfect health begin<sup>234</sup>” (WHITMAN, 2002, p. 62).

Face a tantos elementos estimulantes, Álvaro de Campos não passaria ao largo da procura por saúde. Nesse sentido, a sua imaginação de tropel reflete o desejo de, através da vivência de todas as sensações, alcançar a embriaguez e a inconsciência, ou esquecimento de si, o que corresponde à conquista de uma certa saúde. Assim, a noção de saúde, em Campos, está atrelada à capacidade de ultrapassar limites. Em Nietzsche, a “grande saúde” é a condição para que o indivíduo possa experimentar tudo:

Aquele cuja alma almeja haver experimentado o inteiro compasso dos valores e desejos até hoje existentes e haver navegado as praias todas desse “Mediterrâneo” ideal, aquele que quer, mediante as aventuras da vivência mais sua, saber como sente um descobridor e conquistador do ideal, e também um artista, um santo, um legislador, um sábio, um erudito, um devoto, um adivinho, um divino excêntrico de outrora: para isso necessita mais e antes de tudo uma coisa, a grande saúde (NIETZSCHE, 2012a, p. 258-259).

Importa salientarmos que a ideia de saúde em Nietzsche, bem como em Whitman, não está atrelada à inconsciência, mas à consciência. Ao incorporá-la, Campos opera a inversão, conferindo, nos termos de Samoyault (2008), uma nova disposição aos elementos.

Se, por um lado, a ânsia de sentir tudo é, para Campos, equivalente a um estado saudável, por outro, a consciência da inaptidão para agir, condutora ao abismo do tédio, equivale sempre a uma condição doentia, na qual o sujeito vivencia uma dor profunda. Assim, como assinalou Barrento, citando Schopenhauer, “[...] dor e consciência encontram-se então, numa relação diretamente proporcional: a nossa existência é tanto mais feliz quanto menos a sentimos, e quanto mais elevado o grau de consciência, tanto maior é a dor” (BARRENTO, 2006, p. 13-14).

O transcorrer das horas, quando vivenciado desde a perspectiva sensacionista – “Das terrasses de todos os cafés de todas as cidades / Acessíveis à imaginação” (PESSOA, 2007, p. 189) –, não é sentido como algo doloroso. Em razão disso, o heterônimo participa de tudo imaginariamente:

No automóvel amarelo a mulher definitiva de alguém passa,  
 Vou ao lado dela sem ela saber.  
 No trottoir imediato eles encontram-se por um acaso combinado,  
 Mas antes de o encontro deles lá estar já eu estava com eles lá.  
 Não há maneira de se esquivarem a encontrar-me,  
 Não há modo de eu não estar em toda a parte.

<sup>234</sup> “Começo agora com trinta e sete anos, de perfeita saúde” (WHITMAN, 2002, p. 63).

O meu privilégio é tudo  
 (Brevetée, Sans Garantie de Dieu, a minh'Alma)<sup>235</sup>.  
 (PESSOA, 2007, p. 189-190).

Havendo-lhe sido franqueado o privilégio divino da onisciência e da onipresença, o heterônimo pode, assim como Walt Whitman – “I take part, I see and hear the whole<sup>236</sup>” (WHITMAN, 2002, p. 130) –, tomar parte em todas as situações. Faz isso viajando pela imaginação, seu modo de fingir assenhorar-se do tempo: “E todas as horas parecem minhas dessa maneira” (PESSOA, 2007, p. 190).

Se a cavalgada imaginativa, graças ao excesso de sensações, apresenta-se como uma espécie de antídoto contra a angústia pelo escorrer do tempo<sup>237</sup>, então, os momentos mais leves serão aqueles que proporcionarem maior mergulho na imaginação. Assim, a madrugada, com todos os elementos anunciadores do começo de uma rotina – carro que chia limpidamente, vapor que apita, guindaste que começa a girar, tosse seca – refresca ilusões e lembranças na alma de transeunte do engenheiro.

A chegada da manhã e da hora em que o comércio começa a funcionar determina o início do ruído e da movimentação na cidade. E Campos marca isso ignorando regras sintáticas e pontuação: “E rumor tráfego carroça comboio eu-sinto sol estruge” (PESSOA, 2007, p. 191). As enumerações caóticas são condizentes com a realidade e com a percepção, também desorganizada, do sujeito. Em um sensacionismo levado às últimas consequências, como observou Lind (1970), o Eu e o mundo transformam-se num rodopiar vertiginoso e caleidoscópico:

Rumor tráfego carroça comboio carros eu sinto sol rua,  
 Aros caixotes trollei loja rua vitrines saia olhos  
 Rapidamente calhas carroças caixotes rua atravessar rua  
 Passeio lojistas "perdão" rua  
 Rua a passear por mim a passear pela rua por mim  
 Tudo espelhos as lojas de cá dentro das lojas de lá  
 A velocidade dos carros ao contrário nos espelhos oblíquos das montras,  
 O chão no ar o sol por baixo dos pés rua regas flores no cesto rua  
 O meu passado rua estremece camion rua não me recordo rua  
 Eu de cabeça pra baixo no centro da minha consciência de mim  
 Rua sem poder encontrar uma sensação só de cada vez rua  
 Rua pra trás e pra diante debaixo dos meus pés

<sup>235</sup> O verso em francês reforça o cosmopolitismo sugerido por “Das terrasses de todos os cafés de todas as cidades / Acessíveis à imaginação”. Cosmopolitismo identificado também na seção 8 de “Song of myself”: “I will acknowledge contemporary lands, / I will trail the whole geography of the globe and salute courteously every city large and small” (WHITMAN, 2002, p. 44).

<sup>236</sup> “Participo, vejo e ouço tudo” (WHITMAN, 2002, p. 131).

<sup>237</sup> A propósito dessa condição fugidia do tempo, Sêneca (4 a.C?-65 d.C) comenta: “De fato, ele está sempre em curso flui e se precipita; deixa de existir antes de chegar; não pode ser detido do mesmo modo que o mundo ou as estrelas” (SÊNECA, 2013, p. 51).

Rua em X em Y em Z por dentro dos meus braços  
Rua pelo meu monóculo em círculos de cinematógrafo pequeno,  
Caleidoscópio em curvas iriadas nítidas rua.  
Bebedeira da rua e de sentir ver ouvir tudo ao mesmo tempo.  
Bater das fontes de estar vindo para cá ao mesmo tempo que vou para lá,  
(PESSOA, 2007, p. 191-192).

Em meio à desordem cotidiana, está o eu lírico, que percebe e sente todas as coisas de modo veloz. Essa velocidade da percepção, na qual a atenção se desloca rapidamente de um objeto para o outro, produzindo uma diversidade de sensações, é responsável pelo esquecimento do passado – “não me recordo rua” – e, devido à embriaguez, pela dissolução da consciência de si.

A compreensão desse fragmento impõe-nos a necessidade de examiná-lo tendo em vista a relação entre o progresso e a aceleração do tempo. Assim, é preciso considerar que no passado, antes da Era Cristã, vigorava um conceito de tempo cíclico, ordenado pelas estações do ano e pelas colheitas.

Houve um tempo em que o tempo não era sucessão e trânsito, mas fluir contínuo de um presente fixo, no qual estavam contidos todos os tempos, o passado e o futuro. O homem, desprendido dessa eternidade em que todos os tempos são um, caiu no tempo cronométrico e se converteu em prisioneiro do relógio, do calendário e da sucessão (PAZ, 2014, p. 357, tradução nossa).

Com o agrupamento das pessoas nas cidades e a propagação do trabalho em escala industrial, no século XIX, o modo de produção fabril invade outras esferas da vida: a ideia de produzir mais em menos tempo passa a determinar o comportamento e as relações entre os indivíduos.

Apesar de serem oprimidas pela imposição de executar inúmeras tarefas, as pessoas vivem aquilo que Walter Benjamin denominou tempo vazio e que considerou indissociável da noção de progresso: “A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de seu andamento no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia desse andamento deve estar na base da crítica da ideia de progresso em geral” (BENJAMIN, 2012b, p. 249). Em um mundo gerenciado pela produção e pelo consumo, os indivíduos são levados à repetição mecânica de atividades desprovidas de experiências significativas. Disso resulta um sentimento de falta, um vazio.

O excerto acima representa os efeitos do progresso e da aceleração do tempo sobre as pessoas e, ao focalizar os automatismos do cotidiano em uma cidade, sugere a ausência de

espaço para reflexão e, conseqüentemente, o empobrecimento da experiência<sup>238</sup>. Então, Campos procura experiências inautênticas? Não. Ele deseja escapar da angústia, causada pela passagem do tempo, vivenciando o maior número possível de sensações. Para este intuito, o fluxo incessante de uma cidade – cujos habitantes são comandados pelo imperativo da produção e do consumo – é um estímulo. Entretanto, após a dissolução na massa urbana inconsciente, o poeta torna a encarar, sem ilusões, a sua situação:

Passo adiante, nada me toca; sou estrangeiro.  
As mulheres que chegam às portas depressa  
Viram apenas que eu passei.  
Estou sempre do lado de lá da esquina dos que me querem ver,  
Inatingível a metais e encrustamentos.

Ó tarde, que reminiscências!  
Ontem ainda, criança que se debruçava no poço,  
Eu via com alegria meu rosto na água longínqua.  
Hoje, homem, vejo meu rosto na água funda do mundo.  
Mas se rio é só porque fui outro eu  
A criança que viu com alegria seu rosto no fundo do poço.  
(PESSOA, 2007, p. 193).

Campos alude à distância entre si e os demais seres humanos e à saudade da infância.

Ao tecer comentários acerca da relação entre os conceitos de poesia, tempo e saudade, Eduardo Lourenço sublinha que o campo semântico da última, ao contrário do que comumente ocorre, não pode ser limitado a uma disposição anímica complacente com o passado. No entendimento do estudioso, a saudade é o retorno labiríntico da existência humana, através dos “fios do amor e da esperança”, ao “lar da nossa perpétua infância”, dimensão “onde o esquecimento não triunfou” (LOURENÇO, 2003, p. 35).

As reminiscências presentificam o passado, lócus das experiências significativas e da alegria, estranha ao adulto. Este, tomado pelo sentimento da definitiva complexidade do mundo, não consegue ter a visão pura de outrora. Entretanto, as lembranças da vida antiga nunca o abandonam:

Sinto-os a todos substância da minha pele.  
Toco no meu braço e eles estão ali.  
Os mortos — eles nunca me deixam!  
Nem as pessoas mortas, nem os lugares passados, nem os dias.  
E às vezes entre o ruído das máquinas da fábrica  
Toca-me levemente uma saudade no braço  
E eu viro-me... e eis no quintal da minha casa antiga  
A criança que fui ignorando ao sol que eu haveria de ser.

<sup>238</sup> Segundo Walter Benjamin (2012a), com o monstruoso desenvolvimento da técnica, uma nova forma de miséria recaiu sobre os homens: a da experiência.

(PESSOA, 2007, p. 193).

O olhar de Campos abrange os dois espaços – a fábrica e o quintal – e, a julgar pela frase exclamativa “Ó tarde, que reminiscências!”, supervaloriza o segundo. Assim, apesar de ter vivido o êxtase da hora moderna, no fundo desse mesmo êxtase, Campos encontra o vazio. Em resposta ao sentimento de falta, vêm as lembranças de um tempo inserido em uma lógica oposta à da produção e do consumo. São estas lembranças – de uma época de afeto e mais humanidade nas relações – que proporcionam um alento: “Ó noite aonde me esqueço de mim / Lembrando...” (PESSOA, 2007, p. 193).

#### 4.3.5 Frustração e refúgio no tempo sem datas

Pessoa-Campos arquitetou os fragmentos da “Passagem das Horas” em função da divisa sensacionista “sentir tudo de todas as maneiras”, filiada, por sua vez, àquela integração com o universo existente nos poemas de Walt Whitman. Contudo, a unificação total e harmoniosa não ocorre nos versos do português, ainda que ele a deseje:

Estendo-me ao comprido em toda a vida  
 E urro em mim a minha ferocidade de viver...  
 Não há gestos de prazer pelo mundo que valham  
 A alegria stupenda de quem não tem outro modo de a exprimir  
 Que rolar-se pelo chão entre ervas e malmequeres  
 E misturar-se com terra até sujar o fato e o cabelo...  
 Não há versos que possam dar isto...  
 [...]  
 Queria ter todos os sentidos, incluindo a inteligência,  
 A imaginação e a inibição  
 À flor da pele para me poder rolar pela terra rugosa  
 Mas de dentro, sentindo mais rugosidade e irregularidades.  
 Eu só estaria contente se o meu corpo fora a minha alma...  
 (PESSOA, 2007, p. 192).

Em Whitman, toda experiência, como observa Lourenço (1983), é do real, sensível e sensual, e a osmose entre as atividades constitutivas de um corpo e as substâncias de outros corpos, bem como da natureza em geral, é fonte de contentamento sem qualquer reflexão. Além disso, o bardo não faz distinção valorativa entre corpo e alma:

Tudo tem infalivelmente as duas faces, o corpo é uma alma, a alma é um corpo. Walt Whitman é o contrário de uma consciência dilacerada, infeliz. A sua intuição unanimista de ser (no qual ele participa como homem e superiormente como poeta) é, afinal, o tema único do seu canto. Aparentemente, pois, nada mais oposto ao ser dividido e sem unificação possível que Pessoa foi, e sempre se soube ser, do que Walt Whitman (LOURENÇO, 1983, p.181).

Álvaro de Campos é uma consciência dilacerada e infeliz. Grande parte da sua infelicidade resulta da ânsia de superar o dualismo corpo/alma. Por malograr nesta ambição e por deparar-se com a fraqueza e a pequenez do indivíduo se comparado à complexidade e à grandiosidade do mistério, o heterônimo é acometido pelo desespero.

Novamente, a exemplo do ocorrido na “Saudação”, encontramos o engenheiro refletindo sobre a insuficiência dos versos e confessando uma falha, atitude recorrente após o clímax sensacionista. Esta oscilação no humor do engenheiro é assim descrita por Leyla Perrone-Moisés:

O mundo para Álvaro de Campos é um espetáculo alucinante. O álcool e o ópio são por ele expressamente referidos como transformadores da visão; mas a visão alucinada lhe é tão própria e constante que o estado de drogado parece ser o estado natural do seu olhar. O eu de Álvaro de Campos se esvai pelo olhar como numa hemorragia, se estilhaça em explosões, o prazer de olhar é orgasmático. Entretanto, essa excitação do olhar “moderno”, procurada e encontrada por Álvaro de Campos, é finalmente vivida como frustrante (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 341-342).

O heterônimo vai buscar na poesia de Whitman a capacidade de fundir-se com a realidade para, através dela, e da injeção, nos versos, da velocidade e da energia, próprias das máquinas, ultrapassar limites. Converter-se em tudo, estar na posse de uma quantidade ilimitada de sensações, é um modo de afirmar-se divino. Mas é, também, uma forma de preencher o vazio. Desse modo, o vitalismo whitmaniano e nietzschiano é imprescindível para que Campos, sendo um excesso, compense uma falta.

Na verdade, o poema alude a muitas faltas. Elencando as principais, temos, em primeiro lugar, como resultado do desenvolvimento e da angústia pela passagem do tempo, a ausência de experiências dotadas de valor, que acomete todos os indivíduos envolvidos na trama moderna. Em segundo lugar, a falta de reconhecimento e o vazio, experimentados pelo poeta, que se esforça para superá-los fundindo-se imaginariamente na massa, sendo tudo.

Cabe enfatizar que, depressivo, incapaz de agir e de partir, o poeta não consegue ser excessivo o tempo todo. Esse não conseguimento do heterônimo fecha o ciclo euforia-depressão e permite que o poema seja visto como metonímia da situação dos indivíduos na modernidade. Nesse sentido, o retorno, através das lembranças, à quietude do quintal da infância reforça a insatisfação do eu lírico com o presente, assinala a sua inconformidade com o mundo da técnica e a necessidade da busca de refúgio naquilo que Octavio Paz (2013) denominou tempo da poesia: o que reaparece no olhar da criança, o tempo sem datas.

#### 4.4 “REALIZO DEUS NUMA ARQUITETURA TRIUNFAL”

Até o momento, em todos os poemas analisados havia uma oscilação no ânimo do sujeito poético, uma passagem do extático à depressão, como se, depois de toda entrega à embriedade, fosse inevitável a queda no abismo. Nos textos que examinaremos neste item isso não ocorre. “Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir”, “Uma vontade física de comer o universo” e “Minha imaginação é um arco de triunfo” – poemas não datados, mas certamente escritos entre 1914 e 1922 – são declarações do ofício poético sensacionista, contêm o ímpeto peculiar ao movimento de vanguarda português; não apresentam, porém, o tédio.

Para Lind (1970), “Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir” é o poema que melhor demonstra como a divisa do Sensacionismo se relaciona intimamente, em Pessoa, com a procura do eu. Interessa-nos responder a seguinte pergunta: qual é o objetivo do sujeito?

Para respondê-la, detenhamo-nos no início do poema:

Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir.  
Sentir tudo de todas as maneiras.  
Sentir tudo excessivamente  
Porque todas as coisas são, em verdade excessivas  
E toda a realidade é um excesso, uma violência,  
Uma alucinação extraordinariamente nítida  
Que vivemos todos em comum com a fúria das almas,  
O centro para onde tendem as estranhas forças centrífugas  
Que são as psiques humanas no seu acordo de sentidos.  
(PESSOA, 2007, p. 224).

Para quem frequentemente permanece no cais observando as partidas, a melhor maneira de viajar<sup>239</sup> é experimentar tudo.

Se a realidade é excessiva, porque para ela se dirigem todas as forças centrífugas, o indivíduo, a fim de abarcar esse excesso, deve sentir tudo de todas as formas possíveis:

Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas,  
Quanto mais personalidades eu tiver,  
Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,  
Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas,  
Quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente atento,  
Estiver, sentir, viver, for,  
Mais possuirei a existência total do universo,  
Mais completo serei pelo espaço inteiro fora,  
Mais análogo serei a Deus, seja ele quem for,  
Porque, seja ele quem for, com certeza que é Tudo,  
E fora d'EIe há só EIe, e Tudo para Ele é pouco.

<sup>239</sup> Longe de apontar para qualquer deslocamento espacial, o vocábulo “viajar” refere-se a uma experiência máxima provocada pela intensificação das sensações; equivale a outrar-se.



(PESSOA, 2007, p. 224).

Este excerto corrobora a opinião de Antônio Quadros (1989), para quem o poema, por ultrapassar a vivência habitual das pessoas, é uma experiência de excesso ôntico. A multiplicidade – que, como apontam os oximoros, inclui o caráter contraditório – constitui o meio para ser congênera a Deus.

Equiparar-se ao Criador é objetivo comum a Álvaro de Campos e Walt Whitman. Este, no poema “Laws for Creations”, fixa leis para as criações artísticas: todas as obras devem ter um vínculo com a totalidade do mundo e propagar a divindade que há no homem.

All must have reference to the ensemble of the world, and the compact truth of the world;  
There shall be no subject too pronounced—All works shall illustrate the divine law of indirections.  
What do you suppose creation is?  
What do you suppose will satisfy the Soul, except to walk free, and own no superior?  
What do you suppose I would intimate to you in a hundred ways, but that man or woman is as good as God?  
And that there is no God any more divine than Yourself?  
And that that is what the oldest and newest myths finally mean?  
And that you or any one must approach creations through such laws?<sup>240</sup>  
(WHITMAN, 2002, p. 678-680).

No livro *Gramáticas da Criação*, Steiner (2003b) considera difícil acreditar que Shakespeare não tenha vislumbrado paralelos possíveis entre o seu projeto de gerar a vida e o do Criador. A verdade é que o autor de *Hamlet* não chegou a formular a questão, mas Whitman e Pessoa-Campos, em seus poemas, formularam-na. O norte-americano faz mais do que afirmar a presença da divindade nos seres humanos. Ao ditar normas, iguala-se àquele que ordenou os dez mandamentos aos homens. O português, graças ao Sensacionismo, experimenta indícios de uma analogia com o Arquiteto do universo.

Sabemos o quanto Campos é crítico<sup>241</sup> em relação ao cristianismo e da sua aversão, em especial, ao Catolicismo. Curiosamente, o heterônimo usa a expressão “sursum corda<sup>242</sup>”, que,

<sup>240</sup> “Todos têm de ter uma ligação com o conjunto do mundo e a verdade concisa do mundo, / Não deve existir um assunto que prevaleça – todas as obras hão-de ilustrar a divina lei do que é impreciso. / Que julgais ser a criação? / Que julgais ser o que há-de satisfazer a alma, excepto ser livre e não reconhecer um superior? / Que julgais que gostaria de vos dar a conhecer de cem maneiras, a não ser que o homem e a mulher são tão bons como Deus? / E que não existe um Deus que seja mais divino do que Tu mesmo? / E que isso é o que significam, afinal, os mitos mais antigos e mais recentes? / E que vós ou qualquer outro deveis abordar as criações através de tais leis?” (WHITMAN, 2002, p. 679-681).

<sup>241</sup> “Deus é um conceito econômico. À sua sombra fazem a sua burocracia metafísica os padres das religiões todas” (PESSOA, 1986, p. 162).

<sup>242</sup> Não por acaso, a expressão “sursum corda” aparece, também, no artigo “A nova poesia portuguesa: sociologicamente considerada”. No referido texto, ela incita à preparação para a chegada do Supra-Camões:

em latim, significa “corações ao alto”, e que era dirigida aos fieis, pelo padre, antes da consagração, com o objetivo de conduzi-los à preparação para a eucaristia. Em “Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir”, “sursum corda” tem também um sentido exortativo, destinado, porém, aos leitores. Aceita a equivalência entre fieis e leitores, concluímos que, no entendimento do heterônimo, os últimos devem estar aptos para essa outra forma de contato com o Divino, a sua palavra poética:

Sursum corda! Erguei as almas! Toda a Matéria é Espírito,  
 Porque Matéria e Espírito são apenas nomes confusos  
 Dados à grande sombra que envolve o Exterior em sonho  
 E funde em Noite e Mistério o Universo Excessivo!  
 Sursum corda! Na noite acordo, o silêncio é grande,  
 As coisas, de braços cruzados sobre o peito, reparam  
 Com uma tristeza nobre para os meus olhos abertos  
 Que as vê como vagos vultos nocturnos na noite negra.  
 Sursum corda! Acordo na noite e sinto-me diverso.  
 Todo o Mundo com a sua forma visível de costume,  
 Jaz no fundo dum poço e faz um ruído confuso,  
 Escuto-o, e no meu coração um grande pasmo soluça.

Sursum corda! Ó Terra, jardim suspenso, berço  
 Que embala a alma dispersa da humanidade excessiva!  
 Mãe verde e florida todos os anos recente,  
 Todos os anos vernal, estival, outonal, hiemal,  
 Todos os anos celebrando às mancheias as festas de Adônis  
 Num rito anterior a todas as significações,  
 Num grande culto em tumulto pelas montanhas e os vales!  
 Grande coração pulsando no peito nu dos vulcões,  
 Grande voz acordando em cataratas e mares,  
 Grande bacante ébria do Movimento e da Mudança,  
 Em cio da vegetação e florescência rompendo  
 Teu próprio corpo de terra e rochas, teu corpo submisso  
 À tua própria vontade transformadora e eterna!  
 Mãe carinhosa e unânime dos ventos, dos mares, dos prados,  
 Vertiginosa mãe dos vendavais e ciclones,  
 Mãe caprichosa que faz vegetar e secar,  
 Que perturba as próprias estações e confunde  
 Num beijo imaterial os sóis e as chuvas e os ventos!  
 (PESSOA, 2007, p. 324-325).

Na primeira estrofe, Campos, ao afirmar que toda Matéria é Espírito e que ambos são apenas nomes confusos, desconstrói este dualismo. Atentemos para o predomínio da atmosfera de escuridão – como resultado da carga semântica<sup>243</sup> das palavras e da sonoridade<sup>244</sup> – e para a estranheza do sujeito poético diante da imagem dantesca do mundo.

---

“Talvez o Supra-Camões possa dizer alguma coisa sobre o assunto. Esperemos, que ele não se demora. No entretanto, sursum corda! Sabemos que o futuro será glorioso. Confiemos nele” (PESSOA, 1986, p. 378).

<sup>243</sup> Nas palavras “noite”, “sombra” e “noturno”.

<sup>244</sup> Pela recorrência da vogal “u” em posição tônica.

Reparemos, também, na descrição humanizada da Terra e no quanto a vida, a luz e a celebração dionisíaca opõem a segunda estrofe citada à primeira.

Para ser divino, Campos necessita de todas as experiências. Todavia, por ser adepto do movimento e da mudança, opta, entre as realidades acima descritas, pela segunda:

Sursum corda! Reparo para ti e todo eu sou um hino!  
 Tudo em mim como um satélite da tua dinâmica íntima  
 Volteia serpenteando ficando como um anel  
 Nevoento, de sensações reminiscidas e vagas,  
 Em torno ao teu vulto interno túrgido e fervoroso.  
 Ocupa de toda a tua força e de todo o teu poder quente  
 Meu coração a ti aberto!  
 Como uma espada trespassando meu ser erguido e extático,  
 Intersecciona com o meu sangue, com a minha pele e os meus nervos,  
 Teu movimento contínuo, contíguo a ti própria sempre.  
 (PESSOA, 2007, p. 225-226).

É essa relação corpórea, sensualizada, com a Terra – e que, antes, na “Ode Triunfal”, era experimentada com os motores – o meio para obter o índice máximo de força e sensações. O excesso que Campos, devido à adesão à dinâmica da Terra, se torna, traz, porém, um risco – o da desagregação por incontinência: “E faz com que todas as forças que raivam dentro de mim / Não passem de mim, não quebrem meu ser, não partam meu corpo” (PESSOA, 2007, p. 226). Essa probabilidade não se efetiva porque o conjunto de forças e sensações toma outro rumo:

Tudo o que há dentro de mim tende a voltar a ser tudo.  
 Tudo o que há dentro de mim tende a despejar-me no chão,  
 No vasto chão supremo que não está em cima nem em baixo  
 Mas sob as estrelas e os sóis, sob as almas e os corpos  
 Por uma oblíqua posse dos nossos sentidos intelectuais.  
  
 Sou uma chama ascendendo, mas ascendo para baixo e para cima,  
 Ascendo para todos os lados ao mesmo tempo, sou um globo  
 De chamas explosivas buscando Deus e queimando  
 A crosta dos meus sentidos, o muro da minha lógica,  
 A minha inteligência limitadora e gelada.  
 (PESSOA, 2007, p. 226).

Convertidas em expressão poética, as sensações intelectualizadas, essas chamas explosivas, revelam-se um modo de buscar “o Absoluto por acumulação” (LOURENÇO, 2008, p. 82). O Absoluto, alcançado através da poesia, é Deus. Não, evidentemente, o Deus cristão, aquele que dava sentido à existência dos homens. Até porque Campos partilha com Nietzsche (2008a) a convicção da morte do Todo Poderoso e das crenças, das ilusões, dos valores e da moral nele alicerçados. Em “Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir”, Deus é

um conceito estético – cuja construção foi embasada em características do Criador, tais como a onipotência e a onipresença – que marca o impulso do heterônimo para ultrapassar limites:

Meu corpo é um centro dum volante estupendo e infinito  
Em marcha sempre vertiginosamente em torno de si,  
Cruzando-se em todas as direcções com outros volantes,  
Que se entrepenetram e misturam, porque isto não é no espaço  
Mas não sei onde espacial de uma outra maneira-Deus.  
(PESSOA, 2007, p. 226-227).

Através da imaginação – volante estupendo e infinito, que, ao girar vertiginosamente em torno ao mundo, cruza constantemente com outros volantes (outras vozes) – o engenheiro se torna análogo a Deus. Essa analogia só é viabilizada pelo excesso de força<sup>245</sup> e de vontade de vida contido nas ações dionisíacas do heterônimo:

Sou um formidável dinamismo obrigado ao equilíbrio  
De estar dentro do meu corpo, de não transbordar da minh'alma.  
Ruge, estoira, vence, quebra, estrondeia, sacode,  
Freme, treme, espuma, venta, viola, explode.  
Perde-te, transcende-te, circunda-te, vive-te, rompe e foge,  
Se com todo o meu corpo todo o universo e a vida,  
Arde com todo o meu ser todos os lumes e luzes,  
Risca com toda a minha alma todos os relâmpagos e fogos  
Sobrevive-me em minha vida em todas as direcções!  
(PESSOA, 2007, p. 227).

Incitando desta forma o seu fazer poético, Campos consegue que a sua imaginação se expresse como força. Todavia, antes de legitimar-se como força, ela foi “apetite de esfomeado” (LOURENÇO, 2008, p. 82).

Esse apetite, no poema “Uma vontade física de comer o universo”, manifesta-se como fúria de experimentar a sensação de apossar-se do cosmos, incluindo as vidas e as consciências:

Uma vontade física de comer o Universo  
Toma às vezes o lugar do meu pensamento...  
Uma fúria desmedida  
A conquistar a posse como que observadora  
Dos céus e das estrelas  
[...]  
Ah, por uma nova sensação física  
Pela qual eu possuísse o universo inteiro  
Um uno tacto que fizesse pertencer-me,  
A meu ser possuidor fisicamente,  
O universo com todos os seus sóis e as suas estrelas

<sup>245</sup> Segundo Nietzsche (2006), para compreender o instinto grego, é preciso compreender Dionísio, o qual é explicável apenas como um excesso de força.

E as vidas múltiplas das suas almas...  
(PESSOA, 2007, p. 229).

O ato cosmofágico implicaria a absorção da força dos elementos e tornaria, desse modo, a expressão poética de Campos ainda mais polivalente. A versatilidade dos versos significa, para Álvaro, alcançar, na conversão das sensações em objeto estético, o Absoluto, Deus.

Os poemas da fase eufórica até aqui analisados revelam o anseio de Pessoa-Campos de ascender à condição divina. Vimos que o sentido do divino está vinculado à ideia de um Criador imensamente poderoso, atuante, também, nos textos de Walt Whitman. Precisamos considerar agora o quanto a crença na morte de Deus – que, aliás, é um tema romântico, sobre o qual, como informa Octavio Paz (2013), Shelley<sup>246</sup> se debruçou – contribui para o significado de “tornar-se divino” nos textos literários.

No poema “Assurances”, Whitman, em um verso sublinhado por Fernando Pessoa, na sua edição de *Leaves of Grass*, afirma que a Morte Divina providencia tudo. Em outro poema, integrante da seção “Whispers of heavenly death”, o poeta interpela a própria alma, questionando se ela ousará acompanhá-lo na empreitada em uma região completamente desconhecida:

Darest thou now, O Soul,  
Walk out with me toward the Unknown Region,  
Where neither ground is for the feet, nor any path to follow?

No map, there, nor guide,  
Nor voice sounding, nor touch of human hand,  
Nor face with blooming flesh, nor lips, nor eyes, are in that land.

I know it not, O Soul;  
Nor dost thou—all is a blank before us;  
All waits, undream'd of, in that region—that inaccessible land.

'Till, when the ties loosen,  
All but the ties eternal, Time and Space,  
Nor darkness, gravitation, sense, nor any bounds, bound us.

Then we burst forth—we float,  
In Time and Space, O Soul—prepared for them;  
Equal, equipt at last—(O joy! O fruit of all!) them to fulfill, O Soul<sup>247</sup>

<sup>246</sup> Shelley, como demonstra Octavio Paz (2013), era um dos românticos que esperavam a dissolução do Cristianismo: “Ah, ardo de impaciência esperando a dissolução do cristianismo... Penso que é um dever da humanidade acabar com essa crença. Se eu fosse o Anticristo e tivesse o poder de aniquilar esse demônio para jogá-lo em seu inferno natal...” (SHELLEY *apud* PAZ, 2013, p. 53).

<sup>247</sup> “Ousas tu agora, ó alma, / Sair comigo para a região desconhecida, / Onde nem existe o chão para os pés nem um caminho para seguir? / Ali, nem um mapa, nem um guia, / Nem o som de uma voz, nem o contato de uma mão humana, / Nem um rosto de carne em flor, nem lábios, nem olhos existem naquela terra. / Não a conheço, ó alma, / Nem tu, diante de nós tudo é vazio, / Tudo permanece inimaginado naquela região, aquela terra

(WHITMAN, 2002, p. 764).

Quando todos os laços tiverem se desprendido, o poeta, recusando toda força limitadora, avançará alegremente, pela região desconhecida, para preencher o espaço vazio deixado pela ausência Divina. Logo adiante, em “Whispers of heavenly death”, o bardo ouve os murmúrios da Morte Divina e sugere que a mesma oportuniza um nascimento. Tal nascimento será aclarado no poema “Chanting the square deific”, onde o poeta se identifica com Jeová, Brama e Saturno. A ele cabe estabelecer leis e julgar:

Chanting the square deific, out of the One advancing, out of the sides,  
 Out of the old and new, out of the square entirely divine,  
 Solid, four-sided, (all the sides needed,) from this side Jehovah am I,  
 Old Brahm I, and I Saturnus am;  
 Not Time affects me--I am Time, old, modern as any,  
 Unpersuadable, relentless, executing righteous judgments,  
 As the Earth, the Father, the brown old Kronos, with laws,  
 Aged beyond computation, yet never new, ever with those mighty laws rolling,  
 Relentless I forgive no man--whoever sins dies--I will have that man's life;  
 Therefore let none expect mercy--have the seasons, gravitation, the appointed days,  
 mercy? no more have I,  
 But as the seasons and gravitation, and as all the appointed days that forgive not,  
 I dispense from this side judgments inexorable without the least remorse.

Consolator most mild, the promis'd one advancing,  
 With gentle hand extended, the mightier God am I,  
 Foretold by prophets and poets in their most rapt prophecies and poems,  
 [...]  
 Beyond Paradise, perfumed solely with mine own perfume,  
 Including all life on earth, touching, including God, including Saviour and Satan,  
 Ethereal, pervading all, (for without me what were all? what were God?)  
 Essence of forms, life of the real identities, permanent, positive, (namely the  
 unseen.)  
 Life of the great round world, the sun and stars, and of man, I, the general soul,  
 Here the square finishing, the solid, I the most solid,  
 Breathe my breath also through these songs<sup>248</sup>.

---

inacessível. / Até o momento em que os laços se desprendam, / Todos excepto os laços eternos, o Tempo e o Espaço, / Nem a escuridão, a gravitação, os sentidos, nem quaisquer limites que nos limitem. / Então avançamos, flutuamos, / No Tempo e no Espaço, ó alma, preparados para eles, / Iguais, preparados finalmente (oh alegria! Oh fruto de tudo!) para os preencher, ó alma” (WHITMAN, 2002, p. 765). Segundo os arquivos The Walt Whitman Archive [200-?], este poema foi escrito em agosto de 1885.

<sup>248</sup> “Cantando o quadrado divino, avançando para fora do Um, para fora dos lados, / Para fora do antigo e do novo, do quadrado inteiramente divino, / Sólido com quatro lados (todos os lados necessários), deste lado eu sou Jeová, / Sou o velho Brama eu e sou Saturno; / O Tempo não me afeta – eu sou o Tempo, velho e moderno como qualquer outro, / Inflexível, implacável, executando os julgamentos justos, / Como a Terra, o Pai, o velho e tímido Cronos, com as suas leis, / Com uma idade que ultrapassa qualquer cálculo, mas sempre novo, sempre com aquelas poderosas leis rolando, / Inflexível, a ninguém perdoo, – quem quer que peque, morre – será minha a vida desse homem; / Portanto que ninguém espere misericórdia – as estações, a gravitação, os dias fixados têm misericórdia? nem eu a tenho, / Mas como as estações e a gravitação, e como todos os dias fixados que não perdoam, / Dispensando a partir deste lado os julgamentos inexoráveis sem qualquer remorso. / Consolador mais terno, o que foi prometido e avança / Com a doce mão estendida, sou o Deus mais poderoso, / Anunciado pelos profetas e poetas nas suas profecias e poemas mais arrebatados, / [...] Para além do Paraíso, perfumado apenas com o meu próprio perfume, / Incluindo toda a vida sobre a terra, tocando tudo, mesmo Deus, mesmo o Salvador e Satanás, / Etérea, tudo penetrando (pois sem mim o que seriam todos? O que seria Deus?) / Essência das

(WHITMAN, 2002, p. 766-770).

A capacidade de absorver tudo – dor, esforço, sofrimento – e abranger todas as faces da realidade, superando qualquer limitação, leva-o a declarar-se o Deus mais poderoso. E, novamente, ao reportar-se ao episódio bíblico do sopro que conferiu vida ao homem, sugere a analogia entre o seu fazer poético e a Criação Divina.

Esses poemas de Whitman, escritos na metade da década de 1880 – logo, contemporâneos da produção de Nietzsche –, contêm pontos de contato com os textos do filósofo.

Ponderemos que, após apregoar a morte de Deus, Zarathustra localiza na vontade de criar, de engendrar, de libertar, a raiz do seu afastamento do Senhor: “Essa vontade me afastou de Deus e dos deuses. Que haveria para criar, pois, se houvesse deuses?” (NIETZSCHE, 2008a, p. 120). Além disso, para o sábio, as doutrinas aprisionam com valores falsos e palavras ilusórias. “Aquele a quem chamam o Salvador pôs-lhes algemas” (NIETZSCHE, 2008a, p. 79). Enquanto ser que distribui prêmios ou impõe castigos, Deus (ou a ideia dele) coloca o indivíduo diante da responsabilidade e, assim, condiciona as suas ações. Com a ausência da entidade reguladora, o homem está livre. Por isso, segundo Nietzsche (2006), a negação de Deus redime<sup>249</sup> o mundo.

Sintetizando o que é comum a Nietzsche e Whitman, temos: a morte de Deus abre um vasto espaço para a atuação do homem. Este, não mais limitado, pode criar ao ponto de considerar-se Deus.

Em “Minha imaginação é um Arco de Triunfo”, poema que condensa a explicação de como se processa o seu fazer poético, Campos, além de ver-se como Deus, sugere que diviniza aquilo em que toca. A exemplo do antecessor, consegue abarcar toda a realidade, pois tudo – classes sociais, vida comercial, objetos, sensações – passa pelo Arco de Triunfo, que é a sua imaginação. Quando isso ocorre, esses elementos se tornam uma vitória.

Minha imaginação é um Arco de Triunfo.  
Por baixo passa roda a Vida.  
Passa a vida comercial de hoje, automóveis, camions,

---

formas, vida das identidades reais, permanentes e positivas (isto é, os invisíveis); / Vida do grande e redondo mundo, do sol e das estrelas, do homem, eu, a alma universal, / Terminando aqui o quadrado, sólido, mas eu, o mais sólido, / Exalo também o meu sopro através destas canções” (WHITMAN, 2002, p. 767-771).

<sup>249</sup> Redime a inocência do devir que havia sido corrompida pela crença: “Desde que imaginamos alguém que seja responsável pelo fato de estarmos conformados com este ou aquele modo (Deus ou a natureza), atribuindo-lhe nossa existência, nossa felicidade e nossa miséria, como se fossem intenções de sua parte, corrompemos, para nós, a inocência do devir. Temos então alguém que algo quer alcançar por nós e para nós” (NIETZSCHE, 2011, p. 358).

Passa a vida tradicional nos trajes de alguns regimentos,  
 Passam todas as classes sociais, passam todas as formas de vida,  
 E no momento em que passam na sombra do Arco de Triunfo  
 Qualquer coisa de triunfal cai sobre eles,  
 E eles são, um momento, pequenos e grandes.  
 São momentaneamente um triunfo que eu os faço ser.  
 (PESSOA, 2007, p. 210).

Campos diz que a sua imaginação se apoia em Deus e no cotidiano. De fato, os acontecimentos de todas as horas e todos os gestos são o conteúdo da sua poesia, mas o Deus a que faz referência não é outro senão ele mesmo. Ou seja, é a figura de Álvaro de Campos que – fora da sua imaginação e, ao mesmo tempo, dentro dela, fora do Arco, porém, dentro dele, observando a matéria poética que passa por baixo – surge dotada de um poder divino:

Eu-próprio, à parte e fora da minha imaginação,  
 E contudo parte dela,  
 Sou a figura triunfal que olha do alto do arco,  
 Que sai do arco e lhe pertence,  
 E fita quem passa por baixo elevada e suspensa,  
 Monstruosa e bela.  
 (PESSOA, 2007, p. 210).

Quando a sua sensação é circular e gira vertiginosamente sobre si mesma, ocorre a fusão do sujeito Álvaro de Campos com todas as coisas e com a imaginação: “E eu sinto que sou o Arco, e o espaço que ele abrange, / E toda a gente que passa” (PESSOA, 2007, p. 211). Ao sentir isso, Álvaro é a figura que brota dos versos a olhar do alto todas as coisas e, simultaneamente, é as referidas coisas. Enquanto sujeito e objeto da sua poesia, Campos olha o universo e também olha para si mesmo olhando o universo, isto é, debruça-se sobre a própria sensação (se examina na condição de eu que contempla). Essa postura totalizadora o equipara a Deus:

Mas eu próprio sou o Universo,  
 Eu próprio sou sujeito e objecto,  
 Eu próprio sou Arco e Rua,  
 Eu próprio cinjo e deixo passar, abranjo e liberto,  
 Fito de alto, e de baixo fito-me fitando,  
 Passo por baixo, fico em cima, quedo-me dos lados,  
 Totalizo e transcendo,  
 Realizo Deus numa arquitectura triunfal  
 De arco de Triunfo posto sobre o universo,  
 De arco de triunfo construído  
 Sobre todas as sensações de todos que sentem  
 E sobre todas as sensações de todas as sensações...  
 (PESSOA, 2007, p. 211).



Através de uma poesia construída sobre todas as sensações, uma poesia onde o eu lírico ambiciona cingir todo o universo, ocorre o triunfo da imaginação do heterônimo. Essa imaginação impetuosa, por ser responsável pela criatividade – atributo ao qual, como nota Steiner (2003b), estão ligadas as nossas definições de divino – é a fórmula do poeta-engenheiro para ascender à divindade.

#### 4.5 CAMPOS: PELO VITALISMO, TORNADO “AUTOR DA VIDA”

Nos textos analisados neste capítulo, percebemos que o Campos eufórico buscou – ora entregando-se a uma infinidade de sensações, ora enaltecendo a sua poesia – ser análogo a Deus. Edificada com o desejo de fusão com a realidade, com o ímpeto dionísio e a vontade de potência, a analogia elaborada pelo heterônimo deixa ouvir as vozes das “presenças eleitas” (STEINER, 2003b, p. 95), que são Walt Whitman e Nietzsche.

Ao refletir sobre a poesia do norte-americano, Villar Raso (2006) a define como meditação de um cantor que, no meio de uma sociedade de extravagante otimismo, luta para descobrir sua própria identidade divina. Walt Whitman percebe-se divino após identificar tal característica em todos os indivíduos. Se os seres humanos e a natureza em geral possuem esse atributo, absorvê-los é uma forma de sentir-se ainda mais divino; logo, apto a ocupar a posição de guia. É por isso que a comunhão com o universo e o gozo da vida, sublinhados por Pérez (1966), em Whitman, constituem fontes de otimismo.

Outro é o caso de Álvaro de Campos, pois não se trata, aqui, apenas de incluir continuamente a diversidade do universo em si, mas, muitas vezes, de anular-se nela. Desse modo, como nota Eduardo Lourenço (1983), a aparente integração deveria compensar a impotência congênita de que o Eu está ferido: a incapacidade de agir, de conviver e de suportar o dilaceramento da consciência. Apesar da finalidade compensatória, avulta no sensacionismo do autor da “Passagem das Horas” a ambição de ultrapassar limites e, com ela, a exaltação dos instintos, aspectos nos quais o Campos eufórico é mais nietzschiano.

No *Crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche afirma: “É em sua natureza selvagem que o indivíduo se refaz melhor de sua desnatureza, de sua espiritualidade...” (NIETZSCHE, 2006, p. 10). Essa defesa dos instintos se torna mais explícita quando o filósofo, ao culpar a filosofia platônica pela invenção do homem abstrato e completo – o bom, justo, sábio e dialético –, argumenta que este homem, movido somente pela razão, e não por um instinto regulador, é uma contra natureza.

Sob a égide dos postulados socrático-platônicos – entre os quais se coloca a equação razão = virtude = felicidade – e do cristianismo, a humanidade, de acordo com Nietzsche (2011), distancia-se dos seus instintos fundamentais, nega a sua natureza. Tal negação resulta na preponderância da decadência, do rebaixamento, no império da fraqueza, com que se compraz a religião, haja vista a sua preferência pelo homem fraco, humilde, resignado, inofensivo a si e aos outros.

Porque precisa dos indivíduos domesticados, a moral judaico-cristã ensina que o egoísmo é algo nefasto. Nietzsche (2011) se opõe a isto, reduzindo todos os instintos positivos e defensivos do homem ao egoísmo. Para o filósofo, todos os atos praticados pelo homem, sejam bons ou maus, derivam do seu egoísmo. Não há atos não egoístas. E, como os instintos de morte arrastam, muitas vezes, à destruição de si mesmo, o reestabelecimento do egoísmo conduz ao predomínio, nos instintos, dos impulsos de vida.

Desprovido de preocupação com valores morais, o Campos extático dá vazão ao egoísmo. Nele, não há nenhum vestígio de altruísmo, que é, aliás, considerado catastrófico pelo autor de *Vontade de potência*. Desse modo, por não estar ao abrigo da moral de “rebanho”, assujeitado por regras exteriores a si e aniquiladoras dos instintos, o heterônimo é o contrário do indivíduo “virtuoso”<sup>250</sup>.

Espírito livre, assim como Whitman e Nietzsche, Álvaro de Campos pertence à categoria dos superiores<sup>251</sup>, os que veem e ouvem mais. Apesar da sua capacidade, o homem superior, de acordo com Nietzsche (2012a), é acompanhado por uma ilusão:

[...] ele acredita ser um espectador e ouvinte colocado ante o grande espetáculo visual e sonoro que é a vida: ele denomina a sua natureza de contemplativa e não vê que ele próprio é também o verdadeiro e incessante autor da vida [...]. Sem dúvida lhe pertencem, como poeta, a vis contemplativa (poder de contemplação) e o olhar retrospectivo sobre a obra, mas também e sobretudo a vis criativa (poder criador), que falta ao homem de ação, apesar do que digam as evidências e a crença de todos. Nós, os pensantes-que-sentem, somos os que de fato e continuamente fazem algo que ainda não existe: o inteiro mundo, em eterno crescimento, de avaliações, cores, pesos, perspectivas, degraus, afirmações e negações. Esse poema de nossa invenção é, pelos chamados homens práticos (nossos atores, como disse), permanentemente aprendido, exercitado, traduzido em carne e realidade, em cotidianidade. O que quer que tenha valor no mundo de hoje não o tem em si, conforme sua natureza – a natureza é sempre isenta de valor – foi-lhe dado, oferecido um valor, e fomos nós esses doadores e ofertadores! O mundo que tem algum interesse para o se humano, fomos nós que o criamos! (NIETZSCHE, 2012a, p. 181).

<sup>250</sup> No aforismo 226 de *A vontade de potência*, Nietzsche (2011) explica que o homem “virtuoso”, por adequar-se plenamente a um sistema estabelecido, pertence a uma espécie inferior; logo, é o oposto de um criador.

<sup>251</sup> Na acepção de Nietzsche (2012a).

Mais do que definir os homens superiores como criadores, Nietzsche estabelece uma analogia entre o fazer – artístico, filosófico – dos pensantes-que-sentem e o ato supremo de criação<sup>252</sup> do mundo. Assim, une-se a Whitman e ao Campos da embriaguez, que viam o seu ofício poético como gerador de vida.

Diante de todos os exemplos nos quais filósofo e poetas aproximam suas ações das divinas, percebemos o quanto os gestos anteriores contribuíram para que o Álvaro de Campos herdeiro do vitalismo se reclamasse dotado de um poder criador. Entretanto, em alguns momentos, o vitalismo do norte-americano e do filósofo se cala na poesia do engenheiro. Nessas horas, na ausência da analogia com o Divino, o acento decadente<sup>253</sup> assume a direção da expressão poética e não mais a abandona.

---

<sup>252</sup> Reparemos que Nietzsche menciona o poder criativo e o poder contemplativo, ambos inscritos na natureza do Criador descrito no Gênesis, já que, depois de criar cada elemento do mundo, Deus contemplava a sua obra: “Deus viu que tudo o que havia feito era muito bom” (BÍBLIA, 1993, p. 4). Além disso, o filósofo emprega o termo “autor da vida”, comumente usado como referência a Deus – veja-se, a propósito, Samuel 2: 6 (BÍBLIA, 1993) – e, em alguns momentos, designando Jesus Cristo, como ocorre em Atos 3: 15 (BÍBLIA, 1993). Os aspectos apontados evidenciam a analogia que estamos defendendo e fortalecem algo referido no segundo capítulo: que Nietzsche erige a sua imagem (bem como a do Super-Homem e a de Zaratustra) com características reconhecidas em Deus e em Jesus, ainda que seja para desautorizá-los e creditar poder a si mesmo.

<sup>253</sup> No sentido de que já não se verifica a exaltação heroica, mas o tom depressivo.

## 5 APESAR DE TUDO, VONTADE DE POTÊNCIA

### 5.1 A AGUDIZAÇÃO DO SENTIMENTO DE DECADÊNCIA

As análises realizadas nos capítulos anteriores, além de enfatizarem o papel dos influxos whitmanianos e nietzschianos na configuração do Campos sensacionista, corroboraram a ocorrência nele de duas tonalidades opostas: de um lado, em caráter predominante, a exaltação heroica; de outro, a melancolia. Esta, com menor incidência nos poemas escritos entre 1914 e 1916, dominará na fase posterior, a qual abordaremos nesta etapa.

Mais de um estudioso<sup>254</sup> considerou a obra de Fernando Pessoa enquanto resposta ao mal-estar que, no final do século XIX, contrastando com a euforia científica, tomou conta dos grandes centros e afetou tanto as instituições sociais, políticas e econômicas quanto os sistemas de crenças e valores. Esse mal-estar, como salienta Leyla Perrone-Moisés (2001), sentido especialmente pelos poetas e filósofos, decorria da percepção da falência do pensamento ocidental (ou, ao menos, das categorias que o sustentavam) e da degradação das relações sociais.

No Portugal extremamente marcado pela crítica social da geração de 70 e pelo ultimato inglês, o incômodo finissecular traduziu-se, especialmente nas classes cultas, em uma consciência terrivelmente infeliz, pois o país se sentia diminuído, e isso refletia nos indivíduos. No século XX, de acordo com Quadros (1989), o sentimento de queda<sup>255</sup>, de ausência, continua a impor-se entre os portugueses. Por alguns integrantes de *Orpheu*, entre os quais está Pessoa, tal sentimento é considerado aristocrático, presente em poucos e apenas nos que são conscientes da pequenez circundante.

Em um dos seus textos em prosa, Fernando Pessoa (1986) afirma que a decadência portuguesa resulta da acumulação de três fatores, que, em diferentes épocas, causaram impacto negativo na vida nacional. Esses fatores, cuja influência permaneceu, são a jornada de Alcácer-Quibir<sup>256</sup>, a desnacionalização – que, com a implantação, em 1820, de um sistema

---

<sup>254</sup> Haqira Osakabe (2002), em *Fernando Pessoa: resposta à decadência*, e Leyla Perrone-Moisés (2001), no artigo “Pessoa e a doença do Ocidente”.

<sup>255</sup> Quadros (1989) vê o fato de revistas como *Orpheu* e *Centauro* continuarem acolhendo motivos decadentistas como indício da persistência do sentimento de malogro.

<sup>256</sup> Batalha travada em 1578, pelos portugueses, liderados por D. Sebastião, contra um exército marroquino. Além da perda do jovem rei, a derrota trouxe sérios prejuízos para Portugal, entre os quais, destacam-se: o

monárquico estrangeiro, representou a corrupção nos costumes políticos e o abandono do governo à portuguesa – e a República, em 1910, circunstância na qual a desnacionalização se transformou em degenerescência. O desafio português é, segundo Pessoa (1986), destruir essa tripla camada de negativismo que cobre a pátria.

As palavras do poeta português endossam o sentimento geral de declínio, que, no século XX, seguia atuante na Europa e que encontrou, em *A decadência do Ocidente*, livro publicado por Oswald Spengler, em 1918, quando a guerra se aproximava do fim, um forte veículo de expressão. Naquele momento, aos olhos do público alemão, a tese de Spengler de que a civilização ocidental, ainda que de modo lento, entrava em sua última fase de vida parecia comprovada pelos obstáculos enfrentados no pós-guerra.

O êxito da publicação não se deu apenas entre letrados alemães. Com rápida e extensa difusão, *A decadência do Ocidente* foi além do ambiente acadêmico; chegou aos frívolos salões e aos partidos políticos, convertendo-se em objeto de ampla discussão.

Segundo Oswald Spengler (2014), toda cultura percorre quatro estágios: período prévio, período primitivo, período posterior e civilização. No século XIX, teria iniciado o período civilizatório – equivalente à decadência – da cultura ocidental. Ao predomínio da ideia de um desenvolvimento linear no transcurso da história – que impulsionou o homem oitocentista a acreditar no caráter oportuno do progresso –, Spengler contrapunha uma imagem profundamente trágica da história: a exemplo de outras culturas, que, após atingirem o auge, se desintegraram, a cultura ocidental, tendo esgotado as suas possibilidades, dirigia-se ao aniquilamento.

O alerta acerca da inevitabilidade da decadência gerou, em meio aos destroços da Primeira Guerra e dos sinais de que novos conflitos poderiam ocorrer, enormes incertezas quanto ao futuro do Ocidente e difundiu por toda a parte a certeza de uma crise da civilização. Esta crise, segundo Spengler, era denunciada por alguns sintomas, a saber: a vida do homem submetida à primazia do materialismo e da técnica.

O homem faustiano<sup>257</sup> converteu-se em servo da sua própria criação. Seu número e a disposição da sua vida são obrigados pela máquina a seguirem uma trilha na qual não há descanso nem possibilidade de retrocesso. Um pequeníssimo ramo do artesanato, a economia beneficiadora, produziu nesta cultura, e somente nela, aquela poderosa árvore, cuja sombra se estende por sobre todas as demais profissões; refiro-me ao mundo econômico da indústria mecanizada. Requer ele obediência do

---

empobrecimento do reino – em virtude dos valores pagos para resgatar os prisioneiros – e a crise sucessória, que resultou na anexação pela Espanha, sua arquirrival, em 1580.

<sup>257</sup> De acordo com Spengler (2014), este homem, típico do período civilizatório da cultura, é caracterizado pelo afã de submeter tudo o que lhe é estranho; autodesenvolve-se através da atividade e do esforço contínuo e direciona todas as suas energias para fora, na intenção de dominar o espaço infinito.

industrialista tanto como do operário de fábrica. Ambos são escravos e não donos da máquina, que só agora demonstra o seu secreto e diabólico poder (SPENGLER, 2014, p. 400).

Do primado da técnica resulta outro sintoma: a propagação de uma esterilidade espiritual e a identificação, cada vez maior, entre política, guerra e economia. Além disso, o desejo de domínio<sup>258</sup>, que estimulou o progresso tecnológico, transformara-se em um dinamismo descontrolado, uma ameaça para o homem e a cultura.

Côncio das armadilhas que o endeusamento da tecnologia colocava no caminho da humanidade, Pessoa-Campos, no poema “Lisbon Revisited”, escrito em 1923, protesta: “Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica. / Fora disso sou doido, com todo o direito a sê-lo. / Com todo o direito a sê-lo, ouviram?” (PESSOA, 2007, p. 242). O poeta sugere, desse modo, que, embora a tecnologia seja necessária, ela é apenas uma possibilidade; não podendo, por isso, monopolizar a totalidade da existência, determinar integralmente as ações dos indivíduos.

Enquanto, na fase das odes, Campos expressava a euforia com os avanços tecnológicos, aqui fica patente que não haverá uma entrega aos ruídos dos motores. Avisando que, apesar de engenheiro, não se submeterá ao império dos objetos, o poeta esboça o tom crítico e desencantado que, de agora em diante, marcará os seus textos.

O olhar crítico em direção aos avanços tecnológicos e científicos não era exclusividade dos poetas e dos filósofos. Em 1927, em “O mal-estar na civilização”, Freud (1996b) tece o seguinte comentário:

Durante as últimas gerações, a humanidade efetuou um progresso extraordinário nas ciências naturais e em sua aplicação técnica, estabelecendo seu controle sobre a natureza de uma maneira jamais imaginada. As etapas isoladas desse progresso são do conhecimento comum, sendo desnecessário enumerá-las. Os homens se orgulham de suas realizações e têm todo direito de se orgulharem. Contudo, parecem ter observado que o poder recentemente adquirido sobre o espaço e o tempo, a subjugação das forças da natureza, consecução de um anseio que remonta a milhares de anos, não aumentou a quantidade de satisfação prazerosa que poderiam esperar da vida e não os tornou mais felizes (FREUD, 1996b, p. 95).

A percepção de que as conquistas científicas, ao contrário do esperado, não resultaram em uma quantidade equivalente de felicidade é, de acordo com Freud (1996b), uma das razões do desconforto na civilização. Esse incômodo experimentado pelos indivíduos é abordado em *A nostalgia do absoluto*. No referido texto, Steiner (2003a) afirma que, com a substituição da

<sup>258</sup> Em 1887, Nietzsche (2009b) qualificava como *hibris* a atitude do homem diante da natureza: “*Hibris* é hoje a nossa atitude para com a natureza, nossa violentação da natureza com a ajuda das máquinas e da tão irrefletida inventividade dos engenheiros e técnicos” (NIETZSCHE, 2009b, p. 94-95).

religião pela ciência, o homem viu nesta um meio de obter progressos materiais e também de suprir a sua necessidade geral de bem-estar. Isto porque acreditava que tudo quanto fosse descoberto traria benefícios para a espécie e, em seguida, contribuiria para a instauração da harmonia. Entretanto, não foi esse o resultado. Para Steiner (2003a), as desordens, as guerras e as catástrofes indicam que o universo “obra de ciência” não parece feito para o conforto dos homens.

A alteração na dicção poética de Campos deve muito à agudização do sentimento de decadência, resultado da ação combinada de alguns fatores, entre eles: o aumento das evidências de que as conquistas científicas e o aprimoramento da técnica não implicam necessariamente elevação<sup>259</sup> e, no âmbito português, a participação frustrada na guerra e a crescente instabilidade política posterior ao conflito.

No tocante à situação política, sabemos que ela permaneceu conturbada após a proclamação da república. Aliás, a mudança de regime, além de servir para acirrar as tensões, de acordo com Pessoa, não trouxe maior liberdade; antes, pelo contrário, a tolheu:

É alguém capaz de indicar um benefício, por leve que seja, que nos tenha advindo da proclamação da República? Não melhorámos em administração financeira, não melhorámos em administração geral, não temos mais paz, não temos sequer mais liberdade. Na monarquia era possível insultar por escrito impresso o Rei; na república não era possível, porque era perigoso, insultar até verbalmente o Sr. Afonso Costa (PESSOA, 1979 *apud* ARQUIVO PESSOA, [200-g?], não paginado).

Foi no governo de Afonso Costa que, em função da necessidade de afirmação do poder político, se decidiu pela entrada de Portugal na guerra. E Fernando Pessoa não deixa de aludir<sup>260</sup> à responsabilidade do governo republicano nas mortes, bem como à ascensão da violência, de que os assassinatos do presidente Sidônio Pais, em 1918, e de Antônio Granjo, em 1920, são exemplos.

Nas finanças, o caos era extremo. Em 1920, segundo Bréchon (1998), somente com o pagamento dos juros da dívida pública, foram gastos mais de metade dos recursos do Estado. Diante da crise, a emigração foi vista como solução para o desemprego. Quem permanecia no país assistia o que Ángel Crespo, um dos biógrafos de Fernando Pessoa, descreve como cenário português no início da terceira década do século XX:

---

<sup>259</sup> Convém recordarmos, a este respeito, a afirmação de Fernando Pessoa: “Mas, com isto tudo, progrediam as indústrias, multiplicava-se o comércio, a ciência continuava descobrindo, dia a dia os confortos aumentavam e as complexidades da vida se tornavam mais complexas. Só, como distintivo de uma decadência, um fenômeno inequívoco havia – o abaixamento no nível dos homens representativos” (PESSOA, 1986, p. 437).

<sup>260</sup> “Está ali contudo a alma do republicanismo português — o encarnado do sangue que derramaram e fizeram derramar, o verde da erva de que por direito mental, devem alimentar-se” (PESSOA, 1979 *apud* ARQUIVO PESSOA, [200-g?], não paginado).

El país se horrorizó ante aquella escalada de violencia que parecía presagiar a la guerra civil. En realidad, ya la había, aunque no declarada, pues los sucesivos<sup>261</sup> ministerios fueron incapaces de detener la ola de bombas, incendios, huelgas salvajes, algaradas callejeras, sediciones militares y otras especies de violencia política que se habían convertido en la peor de las plagas sociales<sup>262</sup> (CRESPO, 2006, p. 291).

Durante o governo de Manuel Teixeira Gomes, de outubro de 1923 a dezembro de 1925, os políticos começaram a procurar pelos militares mais prestigiados e envolvê-los nos assuntos públicos. Os efeitos de tais atitudes, segundo Crespo (2006), não foram além de uma série de pronunciamentos e da acentuação da anarquia em que já se encontrava submerso Portugal.

Entretanto, em 1926, um levante militar pôs fim à república e instaurou, em 9 de julho, o governo ditatorial presidido pelo General Carmona. Não tardaria a aparecer o grande personagem da ditadura: Salazar, nomeado, em abril de 1928, Ministro da Fazenda.

No transcurso desse conturbado período da vida nacional, Fernando Pessoa, além de multiplicar-se em sua produção literária e de seguir dedicando-se ao trabalho de correspondente estrangeiro, esteve envolvido em outras atividades. No primeiro trimestre de 1920, cuidou dos preparativos para o retorno e instalação de sua família em Lisboa e fez planos para a fundação de uma empresa. Foi também no início desse ano que conheceu a jovem Ofélia Queiroz, com quem viveu uma experiência amorosa.

Quanto à empresa, ela se tornaria realidade em 1921. Juntamente com dois sócios, Pessoa funda a Olisipo, que atuaria no ramo editorial e na organização e gerência de negócios. Apesar do esforço do poeta e do enganoso êxito inicial, o empreendimento fracassou.

Tampouco o namoro com Ofélia teve continuidade. Desfecho esperado, já que a prioridade para Fernando Pessoa era a obra, e nela seguia trabalhando obstinadamente. Ainda que a dedicação à literatura não tenha, na época, revertido em livros editados, foram frequentes as suas contribuições em revistas, como a *Contemporânea*, onde publicou, entre outros, os doze poemas que constituem “Mar Português” e, em 1923, “Lisbon Revisited”.

Por esta época, como relata Crespo (2006), o poeta começou a atrair a atenção de jornalistas e escritores mais atentos, fato comprovado pelas entrevistas que começaram a lhe

<sup>261</sup> Em 1920, sucederam-se sete ministérios e, em 1921, seis.

<sup>262</sup> “O país se horrorizou ante aquela escalada de violência que parecia presagiar a guerra civil. Na verdade, apesar de não declarada, já havia guerra, pois os sucessivos ministérios foram incapazes de deter a onda de bombas, incêndios, greves selvagens, tumultos nas ruas, levantes militares e outras espécies de violência política que tinham se convertido na pior das pragas sociais” (tradução nossa).



solicitar. Em uma delas, concedida à *Revista Portuguesa*, em 13 de outubro de 1923, ao ser questionado sobre a arte portuguesa, Pessoa responde:

Por arte portuguesa deve entender-se uma arte de Portugal que nada tenha de português, por nem sequer imitar o estrangeiro. Ser português, no sentido decente da palavra, é ser europeu sem a má-criação de nacionalidade. Arte portuguesa será aquela em que a Europa - entendendo por Europa principalmente a Grécia antiga e o universo inteiro - se mire e se reconheça sem se lembrar do espelho. Só duas nações - a Grécia passada e Portugal futuro - receberam dos deuses a concessão de serem não só elas mas também todas as outras. Chamo a sua atenção para o facto, mais importante que geográfico, de que Lisboa e Atenas estão quase na mesma latitude (PESSOA, 1986, p. 331).

Inquirido sobre se já teria havido períodos de criação na literatura portuguesa, Pessoa redarguiu:

O nosso único período de criação foi dedicado a criar um mundo. Não tivemos tempo para pensar nisso. O próprio Camões não foi mais que o que esqueceu fazer. *Os Lusíadas* é grande, mas nunca se escreveu a valer. Literariamente, o passado de Portugal está no futuro. O Infante, Albuquerque e os outros semideuses da nossa glória esperam ainda o seu cantor. Este poderá não falar deles; basta que os valha em seu canto, e falará deles (PESSOA, 1986, p. 331-332).

Convém salientarmos que, nessa entrevista, o criador dos heterônimos expôs a ideia de que o futuro de Portugal seria constituir o Quinto Império. Notamos, então, que mesmo em face da desordem no país, da decadência, Pessoa continua sonhando com a grandeza. Esta adviria de uma arte cosmopolita – reparemos na coerência com os princípios do Sensacionismo –, que daria às glórias portuguesas o seu verdadeiro cantor e, ao mesmo tempo, significaria a retomada do esplendor nacional. Uma vez que o cosmopolitismo na arte – ser tudo e todos os outros – é o caminho para superar a decadência, Álvaro de Campos, adepto da mudança e do movimento, passa a dar outra resposta às questões colocadas pela época.

### **5.1.1 A inocência da infância contraposta ao pensamento: desejo de outra vida**

O fragmento de 1923 de “Passagem das Horas” ainda revela um eu poético, múltiplo, sensacionista:

Nada me prende, a nada me ligo, a nada pertenco.  
 Todas as sensações me tomam e nenhuma fica.  
 Sou mais variado que uma multidão de acaso,  
 Sou mais diverso que o universo espontâneo,

Todas as épocas me pertencem um momento,  
 Todas as almas um momento tiveram seu lugar em mim.  
 Fluido de intuições, rio de supor – mas,  
 Sempre ondas sucessivas,  
 Sempre o mar — agora desconhecendo-se  
 Sempre separando-se de mim, indefinidamente.  
 (PESSOA, 2007, p. 244).

Com uma percepção aflitiva da passagem do tempo e, por isso mesmo, trazendo em si a versatilidade das sensações proporcionadas pela época, o sujeito se reconhece diverso. A mesma diversidade, o aspecto mutável, é expressa pelas imagens do rio e do mar – metáforas do fluir<sup>263</sup> do tempo:

De minuto a minuto são águas diferentes as que passam. Do mesmo modo, de minuto a minuto, a transformação incessante da substância do ser arrasta-o na metamorfose ontológica que nada mais é do que a morte lenta de cada um a caminho de um fim. A mudança constante da humanidade, do indivíduo, do pensamento ou do sentimento, espelha-se no fluir hídrico, na sucessão do caudal de água que nunca se repete (PADRÃO, 1973, p. 75).

Sempre outro, em função da variedade de sensações que o possuem, o eu lírico se torna incapaz de estabelecer laços, tanto afetivos quanto de pertencimento, com a realidade na qual está inserido. Da insatisfação nesse mundo de vazio e insegurança, vem o anseio:

Ó cais onde eu embarque definitivamente para a Verdade,  
 Ó barco com capitão e marinheiros, visível no símbolo,  
 Ó águas plácidas, como as de um rio que há, no crepúsculo  
 Em que me sonho possível —  
 Onde estais que seja um lugar, quando sois que seja uma hora?  
 Quero partir e encontrar-me,  
 Quero voltar a saber de onde,  
 Como quem volta ao lar, como quem torna a ser social,  
 Como quem ainda é amado na aldeia antiga,  
 Como quem roça pela infância morta em cada pedra de muro,  
 E vê abertos em frente os eternos campos de outrora  
 E a saudade como uma canção de mãe a embalar flutua  
 Na tragédia de já ser passado,  
 Ó terras ao sul, conterrâneas, locais e vizinhas!  
 Ó linha dos horizontes, parada nos meus olhos,  
 Que tumulto de vento próximo me é ainda distante,  
 E como oscilas no que eu vejo, de aqui!  
 (PESSOA, 2007, p. 244).

O desejo de rumar para a Verdade corresponde à necessidade de um mundo mais simplificado, estável; logo, determinável. Segundo Nietzsche (2011), acreditar que está na posse da verdade tranquiliza o indivíduo, pois lhe permite a ilusão de que pode excluir o que

---

<sup>263</sup> Os verbos no gerúndio, somados às imagens líquidas, dão a ideia de movimento e de diluição.

escapa ao seu domínio. Entretanto, como já não se sustenta o pressuposto de encontrar uma causa, uma razão, um sentido para todos os estados de coisas – haja vista a falência das categorias sentido, finalidade, causalidade e verdade –, desaparece a perspectiva de valor para a condição humana no mundo.

Para Eduardo Lourenço (2008), nenhum poeta da modernidade exprimiu como Pessoa a absoluta perdição do sentido do nosso destino enquanto mundo moderno. É para esta ausência de sentido, de resposta, de segurança que aponta a avidez do heterônimo pela Verdade.

No aforismo 124 de *A gaia ciência*, Nietzsche alude à vertigem e à insegurança, como resultado de viver permanentemente em alto-mar:

No horizonte do infinito – Deixamos a terra firme e embarcamos! Queimamos a ponte – mais ainda, cortamos todo laço com a terra que ficou para trás! Agora tenha cautela, pequeno barco! Junto a você está o oceano, é verdade que ele nem sempre ruge, e às vezes se estende como seda e ouro e devaneio de bondade. Mas virão momentos em que você perceberá que ele é infinito e que não há coisa mais terrível que a infinitude. Oh, pobre pássaro que se sentiu livre e agora se bate nas paredes dessa gaiola! Ai de você, se for acometido de saudade da terra, como se lá tivesse havido mais liberdade – e já não existe mais “terra” (NIETZSCHE, 2012a, p. 137).

A vida em alto-mar equivale ao abandono das ilusões consoladoras e ao enfrentamento do desconhecido, representado pela infinitude do oceano. Quem tenha, em algum momento, encarado a existência com o desconhecimento que ela envolve jamais poderá tornar ao abrigo de uma fórmula unificadora e, conseqüentemente, tranquilizadora.

Nos três primeiros versos do excerto em destaque, um Álvaro de Campos, que desconhece, inclusive, a si mesmo, revela a aspiração por encontrar um apoio, o que é indicado pelas imagens do barco com capitão e marinheiros – que sugere a possibilidade de “uma viagem” segura – e das águas plácidas, portadoras de uma conotação quase maternal<sup>264</sup>, uma vez que a sua calma supõe proteção. O único modo de sentir-se amparado é o retorno imaginário à infância, reduto não violado pela angústia em virtude da passagem do tempo e da ausência de certezas.

A volta ao passado, através das lembranças, significa revisitar tudo que o presente lhe nega: o lar,<sup>265</sup> o amor e a sociabilidade. Nesse regresso, o eu lírico é guiado pela saudade. É

<sup>264</sup> Ao abordar a simbologia da água nos poemas de Pessoa, Maria da Glória Padrão afirma: “[...] a água é mãe e vida, é o próprio regresso a estruturas arcaicas pré-uterinas” (PADRÃO, 1973, p. 108).

<sup>265</sup> O lar, na poesia de Álvaro de Campos, quando não está situado nas recordações da infância, pertence sempre aos outros. É o que demonstra o poema “Na casa defronte de mim e dos meus sonhos”: “Na casa defronte de mim e dos meus sonhos, / Que felicidade há sempre! / Moram ali pessoas que desconheço, que já vi mas não vi. / São felizes, porque não são eu” (PESSOA, 2007, p. 447). Assim também ocorre na poesia do ortônimo: “Outros

ela que, como mostra Eduardo Lourenço, pode transportá-lo a outro universo: “A saudade estabelece-nos de súbito num mundo sem comum medida com esse<sup>266</sup>. Os discursos que gera ou solicita para dar extrema vestimenta ao que jamais o poderá ter e sempre o está tendo são a invenção dos poetas” (LOURENÇO, 2003, p. 36). Somente a linguagem poética consegue dar conta da simples – e, ao mesmo tempo, tão pouco clara – situação humana que a saudade resume. É a saudade poeticamente expressa que faz o engenheiro vislumbrar o encontro com “a plenitude esquecida e inesquecível” (LOURENÇO, 2003, p. 36) de si mesmo. Entretanto, essa plenitude já não pode ser revivida, e, por isso, a passagem do tempo, responsável por terem aquelas experiências ficado no passado, é sentida como trágica.

A inexistência de atenuantes à inadaptação do indivíduo ao mundo faz brotar a revolta:

Merda p'rá vida!  
 Ter profissão pesa aos ombros como um fardo pago,  
 Ter deveres estagna,  
 Ter moral apaga,  
 Ter a revolta contra deveres e a revolta contra a moral,  
 Vive na rua sem siso.  
 (PESSOA, 2007, p. 245).

Em *Vontade de potência*, Nietzsche afirma que as instituições civis – o casamento, o trabalho, a profissão, a pátria, a família, a ordem, o direito – foram fundadas em proveito da espécie mais medíocre de homens, “[...] para protegê-la contra as exceções e as necessidades das exceções” (NIETZSCHE, 2011, p. 293). Areladas à moral, tais instituições atuam coercitivamente sobre os indivíduos, nivelando e mascarando as diferenças. Com uma mentalidade aristocrática, Campos pertence ao grupo das exceções<sup>267</sup> e tem uma profissão, a qual, pelo desabafo, deve pesar-lhe.

Por acreditar que a obediência aos deveres e à moral limita<sup>268</sup> o homem superior, o eu lírico se insurge, ciente de que esta mesma revolta coloca-o à parte<sup>269</sup>. E se, antes, olhando para o passado, Campos esboçara o desejo de tornar a ser social na aldeia antiga, foi somente

terão / Um lar, quem saiba, amor, paz, um amigo. / A inteira, negra e fria solidão / Está comigo” (PESSOA, 1990 *apud* ARQUIVO PESSOA, [200-h?], não paginado).

<sup>266</sup> O mundo da cronologia habitual, da realidade cotidiana.

<sup>267</sup> Que Campos não se conforma às exigências da sociedade comprova-o o excerto de “Lisbon Revisited”: “Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável? / Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa? / Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade. / Assim, como sou, tenham paciência! / Vão para o diabo sem mim, / Ou deixem-me ir sozinho para o diabo! / Para que havemos de ir juntos?” (PESSOA, 2007, p. 242-243).

<sup>268</sup> Reparemos, a propósito, nos verbos “estagna” e “apaga”, indicativos do estado de atrofia provocado pela moral e pelos deveres.

<sup>269</sup> O verso final do poema, de certo modo, incorpora o discurso da sociedade a respeito do indivíduo que não se submete aos contratos sociais.

por saber que no presente de obrigações, onde o valor de tudo é ditado pela funcionalidade, não há lugar para si.

Há, na poesia de Álvaro de Campos, um forte contraste entre passado e presente, a tal ponto que assumem, em termos afetivos e valorativos, significações opostas para o heterônimo. Um dos textos que exemplifica o referido é “Encostei-me para trás na cadeira de convés e fechei os olhos”, poema náutico, que, de acordo com Coelho (1983), pode ser considerado uma versão reduzidamente madura e versilibrada do “Opiário”.

A bordo de um navio, durante um momento de pausa nas obrigações, o poeta-engenheiro procede à avaliação da sua vida:

Encostei-me para trás na cadeira de convés e fechei os olhos,  
E o meu destino apareceu-me na alma como um precipício.  
A minha vida passada misturou-se-me com a futura,  
E houve no meio um ruído do salão de fumo,  
Onde, aos meus ouvidos, acabara a partida de xadrez.  
(PESSOA, 2007, p. 246).

Para tão singular tarefa, instala-se em um móvel cuja importância na sua poesia é assim descrita por Joaquim-Francisco Coelho:

Como a janela que dá para a rua, “teatro do mundo”, a cadeira assume na obra de Campos a condição de imagem obsedante configurando o espaço privilegiado onde se instala o poeta quando vítima da “preocupação” (no sentido da Sorge filosófica) com os destinos do Ser e com a natureza das coisas. O que não quer dizer que não configure por igual o símbolo funcionalmente perfeito da sua inércia, do seu imenso cansaço de estar existindo, conducente àquele “sono universal” que lhe baixa fisicamente sobre a alma... (COELHO, 1983, p. 24).

Sentado no móvel que funciona como extensão da sua individualidade essencial, o eu lírico adentra ao estado reflexivo. A partir daí, em meio aos ruídos oriundos do salão de fumo, percebe o seu destino como um precipício.

Imagem recorrente em Pessoa e relacionada aos estados de alma dos sujeitos dos poemas, o precipício<sup>270</sup> aponta, aqui, para uma existência de infortúnios, produzida pela entrega ao exercício da abstração e às responsabilidades cotidianas. Reparemos, a propósito, nas duas estrofes seguintes:

Ah, balouçado

---

<sup>270</sup>A imagem do precipício ou do abismo sugere frequentemente uma queda interior, sem possibilidade de retorno, na qual a solidão é profunda. No *Livro do desassossego*, Bernardo Soares revela: “Criei-me eco e abismo, pensando” (PESSOA, 2006, p. 123). Fausto diz: “E eu precipito-me no abismo, e fico / Em mim...” (PESSOA, 1991, p. 70).

Na sensação das ondas,  
 Ah, embalado  
 Na ideia tão confortável de hoje ainda não ser amanhã,  
 De pelo menos neste momento não ter responsabilidades nenhuma,  
 De não ter personalidade propriamente, mas sentir-me ali,  
 Em cima da cadeira como um livro que a sueca ali deixasse.

Ah, afundado  
 Num torpor da imaginação, sem dúvida um pouco sono,  
 Irrequieto tão sossegadamente,  
 Tão análogo de repente à criança que fui outrora  
 Quando brincava na quinta e não sabia álgebra,  
 Nem as outras álgebras com x e y's de sentimento.  
 (PESSOA, 2007, p. 246).

As formas verbais no particípio, por indicarem a passividade<sup>271</sup> do sujeito, reforçam a atmosfera de inércia predominante no poema. O ensejo de, momentaneamente, poder sucumbir à indolência, guia a sua imaginação para as reminiscências de um tempo remoto, que difere do presente pela ausência dos compromissos característicos da idade adulta e pela inocência.

Sossegado, em virtude da circunstancial calma – e, por isso, análogo à criança de outrora –, mas inquieto por saber que a condição passada será sempre um objeto de desejo<sup>272</sup>, o eu lírico se mostra saudoso da infância:

Ah, todo eu anseio  
 Por esse momento sem importância nenhuma  
 Na minha vida,  
 Ah, todo eu anseio por esse momento, como por outros análogos  
 Aqueles momentos em que não tive importância nenhuma,  
 Aqueles em que compreendi todo o vácuo da existência sem inteligência para o compreender  
 E havia luar e mar e a solidão, ó Álvaro.  
 (PESSOA, 2007, p. 246-247).

O olhar inocente, ignorante da complexidade do mundo, proporciona à criança uma existência mais saudável – oposta a do heterônimo, que, principalmente, devido ao pensamento, é de dissabores. Chegamos, então, a outra questão recorrente em Pessoa: o ato de pensar gera sofrimento.

A implicação entre pensamento e sofrimento é abordada por George Steiner (2009) no livro *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. O filósofo observa que, embora o ser humano não cesse de pensar, no fundo de todo pensamento, há uma tristeza fundamental, a ele sempre unida. Tal tristeza proporciona a escura base, na qual se apoiam a

<sup>271</sup> As formas “balouçado” e “embalado”, juntamente com o verso “Em cima da cadeira como um livro que a sueca ali deixasse”, acentuam a passividade.

<sup>272</sup> A repetição de “ah, todo eu anseio” enfatiza o anelo do eu lírico.

consciência e o conhecimento. Desse modo, toda percepção, todo processo mental está, ao menos em parte, firmado em um caráter obscuro: “El pensamiento es estrictamente inseparable de una profunda e indestructible melancolía<sup>273</sup>” (STEINER, 2009, p. 11). Para Steiner, é como se os homens tivessem sido criados entristecidos. Esta ideia guarda um elo com o momento (bíblico) da aquisição ilícita do conhecimento e a expulsão do paraíso, a perda da felicidade inocente.

No final do poema – “Aqueles em que compreendi todo o vácuo da existência sem inteligência para o compreender / E havia luar e mar e a solidão, ó Álvaro” –, deixa claro que a predileção do poeta-engenheiro pela infância<sup>274</sup> deve-se à inocência, que lhe permitia, sem o dilaceramento da consciência, apreciar as coisas simples da vida. Tal atitude, para o Campos adulto, não é possível. Neste, o pensamento, que atinge o âmago das coisas e tudo analisa, conduz à lucidez<sup>275</sup>. Excessivamente lúcido, o indivíduo vivencia a ruptura provocada pela consciência<sup>276</sup>: “[...] o homem com a consciência despedaçada não mais pode encontrar harmonia e segurança no mundo ou em si mesmo; está, de ora em diante, submetido ao reino da contradição e do sofrimento” (SQUEFF, 1980, p. 42). É este sofrimento, resultado do saber, o responsável pelo *status* de paraíso perdido<sup>277</sup> dado à infância nos versos do heterônimo.

---

<sup>273</sup> “O pensamento é estrictamente inseparável de uma profunda e indestrutível melancolia” (STEINER, 2009, p. 11, tradução nossa).

<sup>274</sup> João Gaspar Simões (1971) foi o primeiro a reparar que nos poemas, mais fortemente marcados pela consciência clara, e onde algum problema do conhecimento se exterioriza, há uma saudade da infância, uma dolorosa ternura na voz que se ergue.

<sup>275</sup> São muitas as menções à lucidez no Campos maduro. No poema “Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa”, a referência é direta: “Não me queiram converter a convicção: sou lúcido. / Já disse: Sou lúcido./ Nada de estéticas com coração: Sou lúcido. / Merda! Sou lúcido” (PESSOA, 2007, p. 268).

<sup>276</sup> Squeff (1980) afirma que Fernando Pessoa encontra na consciência uma das origens do drama da vida humana, pois, devido ao dilaceramento, à ruptura por ela causada, o homem se torna estranho ao mundo e a si mesmo. A autora salienta que a maioria das pessoas permanece em um nível de consciência espontâneo, sem vivenciar a separação em relação a si mesmas e ao mundo, sem chegar a se descobrir como estranhas, sem perder a inocência ou sem perdê-la totalmente. Perder a inocência, “sofrer o drama da desarmonia humana” (SQUEFF, 1980, p. 41), significa despertar para a consciência.

<sup>277</sup> No poema “Estou cansado da inteligência”, datado de 1930, a infância é igualmente vista como o paraíso perdido, ao qual se opõe a inteligência, o pensamento: “Estou cansado da inteligência. / Pensar faz mal às emoções. / Uma grande reacção aparece. / Chora-se de repente, e todas as tias mortas fazem chá de novo / Na casa antiga da quinta velha. / Pára. meu coração! / Sossega, minha esperança factícia! / Quem me dera nunca ter sido senão o menino que fui... / Meu sono bom porque tinha simplesmente sono e não ideias que esquecer! / Meu horizonte de quintal e praia! / Meu fim antes do princípio! / Estou cansado da inteligência. / Se ao menos com ela se percebesse qualquer coisa! / Mas só percebo um cansaço no fundo, como baixam internas / Aquelas coisas que o vinho tem e amodorraram o vinho” (PESSOA, 2007, p. 363).

## 5.2 TABACARIA

### 5.2.1 Pessoa, os jovens da *Presença* e o fracasso como tema recorrente na produção do heterônimo

O aparecimento do primeiro número da *Revista Presença*, em 10 de março de 1927, constitui o marco do segundo Modernismo português. Fundada em Coimbra por um grupo de jovens<sup>278</sup> escritores, a maioria estudantes universitários, a revista, que não propunha uma revolução estética, teve Pessoa entre seus colaboradores.

No final década de 1920, segundo Guimarães (2004), havia elementos suficientes para que se tivesse noção da importância de Fernando Pessoa. Apercebendo-se disso, os *presencistas* – através de José Régio, em um artigo publicado no terceiro número da *Presença* – reconheceram-no como mestre e abriram-lhe as portas da revista.

A primeira contribuição do poeta apareceria em 4 de junho de 1927. Muitos poemas atribuídos a Campos seriam publicados nas edições seguintes da *Presença*, e, em 1933, o nº 39 exibia aquele que seria qualificado como o “mais grandioso e memorável poema de Pessoa” (LOURENÇO, 1981a, p. 43): “Tabacaria”.

O ano da escrita de “Tabacaria”, 1928, foi prolífico para Pessoa-Campos, pois, além do poema em questão, compôs “Demogorgon”, “Apostila”, “Adiamento” e “Ao volante do Chevrolet pela estrada de Cintra”, entre outros. Por esta época, Pessoa fez distinção<sup>279</sup> entre ortônimo e heterônimo e começou a organizar os seus papéis. Segundo Crespo (2006), o poeta sentia uma enorme necessidade de escrever. Igualmente grande era a preocupação com a obra e o medo<sup>280</sup> de não conseguir concluir seus projetos.

A apreensão do autor de *Mensagem* acerca da culminância do seu trabalho literário devia-se ao fracasso, já que nisto, como observa Robert Bréchon (1998), tudo – carreira,

---

<sup>278</sup> Destacavam-se José Régio, Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro, Miguel Torga, Carlos Queirós, Edmundo de Bettencourt, António Navarro e Alberto de Serpa. João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro tiveram grande importância, especialmente no reconhecimento póstumo de Pessoa. O primeiro, além de ter estabelecido uma larga correspondência com o poeta, escreveu a sua biografia. O segundo, além de ser, em vida de Pessoa, “o discípulo mais inteligente” (BRÉCHON, 1998, p. 431), foi o destinatário da renomada carta sobre a gênese da heteronímia.

<sup>279</sup> Esta distinção é feita na “Tábua Bibliográfica”, publicada no nº 17 da *Revista Presença*. Nesse texto, o poeta afirma: “O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorias de obras, a que poderemos chamar ortónimas e heterónimas. Não se poderá dizer que são anónimas e pseudónimas, porque de veras o não são. A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónima é do autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu” (PESSOA, 1993 *apud* ARQUIVO PESSOA, [200-k?], não paginado).

<sup>280</sup> Porque, de acordo com Crespo (2006), percebia que o álcool, de que não conseguia abrir mão, estava comprometendo a sua saúde.



empreendimentos comerciais, amor, relações sociais – resultara. Marcante no conjunto da obra, o fracasso é, no Campos maduro, tema constante.

Muito longe do Sensacionismo, que teria aprendido com o sensacionista puro,<sup>281</sup> Alberto Caeiro, o engenheiro demonstra cada vez mais a insatisfação consigo mesmo. No poema “Mestre, meu mestre querido”, também datado de 1928, revela-se angustiado por não ter conseguido seguir os ensinamentos do mestre<sup>282</sup>:

Mestre, meu mestre querido!  
 Coração do meu corpo intelectual e inteiro!  
 Vida da origem da minha inspiração!  
 Mestre, que é feito de ti nesta forma de vida?

Não cuidaste se morrerias, se viverias, nem de ti nem de nada.  
 Alma abstracta e visual até aos ossos,  
 Atenção maravilhosa ao mundo exterior sempre múltiplo,  
 Refúgio das saudades de todos os deuses antigos,  
 Espírito humano da terra materna,  
 Flor acima do dilúvio da inteligência subjectiva...  
 [...]  
 Meu mestre e meu guia!  
 A quem nenhuma coisa feriu, nem doeu, nem perturbou,  
 Seguro como um sol fazendo o seu dia involuntariamente,  
 Natural como um dia mostrando tudo,  
 Meu mestre, meu coração não aprendeu a tua serenidade.  
 Meu coração não aprendeu nada.  
 Meu coração não é nada,  
 Meu coração está perdido.  
 (PESSOA, 2007, p. 302).

Para Lind (1970), esse poema é o canto de cisne do Sensacionismo, escrito, à memória do mestre, doze anos depois de Fernando Pessoa ter posto um ponto final naquela corrente estética.

Sem desconsiderar o valor da contribuição de Lind, entendemos que o Sensacionismo não terminou em 1916, mas que foi, aos poucos, sendo suplantado por uma tendência mais forte. Prova disso é o fato de “Passagem das Horas”, de 1923, ainda apresentar a principal característica do referido movimento de vanguarda português, o sentir tudo, que acabaria por desaparecer, dando lugar ao desapontamento, à resignação, ao lamento pela infância perdida e à dor causada pelo excesso de pensar.

<sup>281</sup> É o sensacionista puro, de acordo com Pessoa (1986), em virtude da nitidez da visão. Ou seja, para Caeiro, importa a sensação das coisas tais como elas são, sem a interferência da memória ou do pensamento.

<sup>282</sup> Richard Zenith (2013) acredita que Pessoa pode ter tentado camuflar a influência de Whitman em Campos, atribuindo grande parte dela a Alberto Caeiro. No mesmo sentido, indicara Eduardo Lourenço (1981a) ao considerar “Mestre, meu mestre querido” o texto mais ocultante e, ao mesmo tempo, o mais revelador. Para Lourenço, Campos não poderia estar apontando para Caeiro, mas para Whitman.

Influenciado por Alberto Caeiro, Campos transitou do Decadentismo, do “Opiário”, à euforia das odes, praticando um Sensacionismo talhado a sua medida. Entretanto, não pode seguir a postura defendida pelo mestre – a clareza da vista sem a intervenção do pensamento –, apesar das tentativas, durante o período sensacionista, de fuga à consciência e ao estado reflexivo. “Mestre, meu mestre querido”, além de fornecer elementos significativos para a interpretação da trajetória de Campos, sugere que “o espinho essencial de ser consciente<sup>283</sup>” o impede de ser feliz:

Feliz o homem marçano,  
Que tem a sua tarefa quotidiana normal, tão leve ainda que pesada.  
Que tem a sua vida usual,  
Para quem o prazer é prazer e o recreio é recreio.  
Que dorme sono,  
Que come comida,  
Que bebe bebida, e por isso tem alegria.  
(PESSOA, 2007, p. 302).

Na inconsciência, o homem comum – de quem, por pensar o que sente<sup>284</sup>, o heterônimo se distingue – experimenta alegria. Para Campos, em contrapartida, resta viver um drama, pois, “[...] a mesma capacidade que o dignifica [...]” (BERARDINELLI, 2004, p. 274) – a consciência profunda – não permite acesso à felicidade.

Dessa questão insolúvel provém grande parte do sentimento de malogro existente na poesia do engenheiro. No poema “Tabacaria”, tal sentimento é nítido na autodefinição do eu lírico:

Não sou nada.  
Nunca serei nada.  
Não posso querer ser nada.  
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.  
(PESSOA, 2007, p. 287).

Ao abordar a descoberta de si mesmo pela consciência individual, Sartre (1987) demonstra que o homem se “[...] dá conta de que só pode ser alguma coisa se os outros o reconhecerem como tal. Para obter qualquer verdade sobre mim, é necessário que eu considere o outro. O outro é indispensável à minha existência tanto quanto, aliás, ao conhecimento que tenho de mim” (SARTRE, 1987, p. 15-16). Ter todos os sonhos, como

---

<sup>283</sup> Extraído do poema “Vilegiatura”: “Vim para aqui repousar, / Mas esqueci-me de me deixar lá em casa. / Trouxe comigo o espinho essencial de ser consciente, / A vaga náusea, a doença incerta, de me sentir. / Sempre esta inquietação mordida aos bocados / Como pão ralo escuro, que se esfarela caindo” (PESSOA, 2007, p. 460).

<sup>284</sup> “A capacidade de pensar o que sinto, que me distingue do homem vulgar / Mais do que ele se distingue do macaco” (PESSOA, 2007, p. 251).

observa Moisés (1999), é algo restrito ao âmbito individual, enquanto ser isto ou aquilo envolve a aprovação dos outros. O eu lírico de “Tabacaria” sabe que para ser alguém precisará se legitimar diante da sociedade. Desse modo, o fora, o exterior, interfere na autodefinição do sujeito.

Por estar ciente da importância daquilo que está fora de si na sua constituição, o eu lírico invoca um objeto-símbolo do exterior:

Janelas do meu quarto,  
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é  
(E se soubessem quem é, o que saberiam?),  
Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,  
Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,  
Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,  
Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,  
Com a morte a pôr humidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,  
Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.  
(PESSOA, 2007, p. 287).

Se o quarto, enquanto espaço da intimidade, sugere fechamento em si, a janela, na condição de objeto intermediário, indica, como havia notado Moisés (1999), a possibilidade de comunicação com o mundo. Postado à janela, o indivíduo, em situação de anonimato – “que ninguém sabe quem é” –, observa o movimento na rua. Esta se mostra indecifrável para aquele que busca acessá-la através do pensamento. Metonímia do exterior, da sociedade, de onde partem olhares valorativos sobre o sujeito, a rua pode ser naturalmente acessada por meio da ação, apresentando-se, assim, real e certa. Todavia, quando passa pelo crivo de uma consciência contemplativa que visa investigar a realidade metafísica das causas e dos significados, a rua se torna “impossivelmente real” e “desconhecidamente certa”. Semelhantes na estrutura, os três últimos versos da estrofe sugerem, respectivamente, desde o ponto de vista do indivíduo que contempla, a natureza incognoscível da realidade, o caráter inexorável da passagem do tempo e a ausência de um sentido definido inscrito na trama do mundo.

A percepção da inexistência de um sentido determinado caracteriza a experiência do elemento nadificante<sup>285</sup>, como ensina Nietzsche (2011), própria ao niilismo e causadora de grande inquietação. Não por acaso, a terceira estrofe do poema demonstra os efeitos de tal experiência sobre o indivíduo:

Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.

<sup>285</sup> Giacoia Júnior (2014) define o niilismo como o acontecimento “[...] de significado histórico-mundial em que a consciência filosófica, na perda de cogência dos valores antigos e na ausência de novos valores universalmente reconhecidos, faz também a experiência do elemento nadificante” (GIACOA JÚNIOR, 2014, p. 228).

Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,  
 E não tivesse mais irmandade com as coisas  
 Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua  
 A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada  
 De dentro da minha cabeça,  
 E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.

Estou hoje perplexo como quem pensou e achou e esqueceu.  
 Estou hoje dividido entre a lealdade que devo  
 À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,  
 E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.  
 (PESSOA, 2007, p. 287).

O paralelismo estrutural entre os dois primeiros versos da estrofe conduz à equivalência semântica. Desse modo, “estar vencido” equivale a “estar lúcido” e “saber a verdade”, a “estar para morrer”.

Recordemos que, segundo Nietzsche (2011) e Pessoa (1986) não existem verdades, mas diferentes perspectivas no exame de um problema, e a diversidade de pontos de vista enriquece o nosso conhecimento do objeto: “Existe apenas uma visão perspectiva, apenas um ‘conhecer’ perspectivo e *quanto mais* afetos permitirmos falar sobre uma coisa, *quanto mais* olhos, diferentes olhos, soubermos utilizar para essa coisa, tanto mais completo será nosso ‘conceito’ dela, nossa objetividade” (NIETZSCHE, 2009b, p. 101).

Por outro lado, erigir um enfoque do real à condição de verdade inquestionável significa ignorar todas as outras possibilidades e, por conseguinte, paralisar o intelecto. A paralisação deste, ao envolver o abandono da investigação, corresponde à morte. O eu lírico não sabe a verdade. Ele busca apreender o mundo (a rua), que lhe é estranho, pela abstração. Ao fazê-lo, no entanto, percebe a impossibilidade de alcançar seu intento, pois o objeto em questão (a rua) deve ser acessado através da ação. Da consciência dessa contradição resulta a lucidez do sujeito poético.

Verificando a ineficácia da tentativa de aproximação da realidade via pensamento – e sentindo como se tivesse perdido a irmandade com as coisas –, Campos busca contatar o mundo pela imaginação, cujo trabalho é marcado pelo verbo “tornando-se”. O recurso à imaginação, conforme Moisés, “[...] denuncia a falência do conhecimento objetivo e é uma forma de anunciar o mais caro ideal dessa consciência: a superação do abismo entre ser e estar, pensar e fazer, dentro e fora” (MOISÉS, 1999, p. 77). Além disso, ainda segundo o estudioso, a imaginação franqueia à consciência a integração, antes impossível.

Contudo, o espaço fictício de participação é abandonado pela consciência, que torna a enfrentar a complexidade de tentar apreender o mundo e a divisão íntima entre ser e estar, pensar e agir, dentro e fora. Dessa vez, o objeto-símbolo do universo da ação, do exterior, é a

tabacaria, enquanto a “sensação de que tudo é sonho” pertence à esfera do interior, do pensamento e do ser. Por saber que deve ser tão leal à realidade (a tabacaria) quanto aos pensamentos e por não conseguir conciliar, dentro de si, estas oposições<sup>286</sup>, resta, ao eu lírico, um sentimento de fracasso:

Falhei em tudo.  
 Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada.  
 A aprendizagem que me deram,  
 Desci dela pela janela das traseiras da casa,  
 Fui até ao campo com grandes propósitos.  
 Mas lá encontrei só ervas e árvores,  
 E quando havia gente era igual à outra.  
 Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei-de pensar?  
 (PESSOA, 2007, p. 288).

Admitindo o insucesso como resultado em todas as tentativas de ação, o eu lírico revela uma “disponibilidade negativa<sup>287</sup>”. Entretanto, ao afirmar a ausência de finalidade, “a gratuidade”, para utilizarmos o termo empregado por Moisés (1999), inerente aos seus atos, tenta aliviar o peso do fracasso, sugerindo que a inexistência de um objetivo na direção do agir indica a provável insignificância das coisas envolvidas no processo.

A sequência da estrofe apresenta uma explicação para o malogro do indivíduo: a desobediência aos ensinamentos que lhe foram ministrados. A aprendizagem rejeitada foi certamente aquela subentendida nos comportamentos estabelecidos como aceitáveis pela sociedade. Não é demais recordarmos a aversão do heterônimo aos contratos sociais. Estes – que, para o grupo, significam tudo –, para o eu lírico, são vazios, logo, nada.

Tendo, em razão da incompatibilidade com a sua natureza, virado as costas ao primeiro modo de atuar no mundo, o sujeito poético – neste momento, com grandes propósitos, ou seja, interessado – volta-se para outra possibilidade, onde tampouco obtém êxito. Este segundo fracasso, tal como o primeiro, está relacionado com as pessoas: “E quando havia gente era igual à outra”. Uma vez que as pessoas se conduziam da mesma maneira, fúteis, alheias, indiferentes, persistia o isolamento do sujeito, do poeta, que, como nota Perrone-Moisés (2001), em virtude do sentimento da sua ausência de função, não pode afinar-se com a multidão.

Desanimado diante do insucesso na sua empreitada, o eu lírico se afasta do local que lhe permitia observar a rua, enquanto realidade inacessível, e refletir sobre o mistério da

<sup>286</sup> Para Teixeira (2007), a realidade interna e a externa – ao dividirem a lealdade do poeta, que não pode orientar-se simultaneamente para ambas – são forças opostas e em tensão.

<sup>287</sup> No entendimento de Seabra (1991, p. 55), o poema é “[...] uma espécie de epopéia ao avesso em que o herói se define pelo que poderíamos chamar uma disponibilidade negativa”.

mesma. Então, sentado no móvel-chave<sup>288</sup> do seu espaço literário, segundo Coelho (1983), lugar ideal e necessário para o exercício do pensamento, Campos se questiona: “Em que hei de pensar?” (PESSOA, 2007, p. 288). A resposta vem na sequência, já que é acerca do futuro que a reflexão está orientada:

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?  
 Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!  
 E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!  
 Génio? Neste momento  
 Cem mil cérebros se concebem em sonho génios como eu,  
 E a história não marcará, quem sabe?, nem um,  
 Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras.  
 Não, não creio em mim.  
 Em todos os manicómios há doidos malucos com tantas certezas!  
 Eu, que não tenho nenhuma certeza, sou mais certo ou menos certo?  
 Não, nem em mim...  
 Em quantas mansardas e não-mansardas do mundo  
 Não estão nesta hora génios-para-si-mesmos sonhando?  
 Quantas aspirações altas e nobres e lúcidas —  
 Sim, verdadeiramente altas e nobres e lúcidas —,  
 E quem sabe se realizáveis,  
 Nunca verão a luz do sol real nem acharão ouvidos de gente?  
 O mundo é para quem nasce para o conquistar  
 E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão.  
 Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.  
 Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo,  
 Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.  
 Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,  
 Ainda que não more nela;  
 Serei sempre o que não nasceu para isso;  
 Serei sempre só o que tinha qualidades;  
 Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta  
 E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira,  
 E ouviu a voz de Deus num poço tapado.  
 Crer em mim? Não, nem em nada.  
 Derrame-me a Natureza sobre a cabeça ardente  
 O seu sol, a sua chuva, o vento que me acha o cabelo,  
 E o resto que venha se vier, ou tiver que vir, ou não venha.  
 Escravos cardíacos das estrelas,  
 Conquistámos todo o mundo antes de nos levantar da cama;  
 Mas acordámos e ele é opaco,  
 Levantámo-nos e ele é alheio,  
 Saímos de casa e ele é a terra inteira,  
 Mais o sistema solar e a Via Láctea e o Indefinido.  
 (PESSOA, 2007, p. 288-289).

O primeiro verso – que, para Moisés (1999) retoma, invertendo as perspectivas, as cláusulas verbais do início do poema (Não sou / Nunca serei) – expressa a incerteza do eu lírico quanto ao seu futuro. Tal incerteza está posta como consequência natural do

<sup>288</sup> De acordo com Coelho (1983), este móvel é a cadeira – símbolo da inatividade funcional do engenheiro em Lisboa. Na “Tabacaria”, a cadeira se reveste de forte e especial relevância em termos de funcionalidade dramática, “[...] afirmando-se como peça estruturalmente basilar no universo psicofísico do narrador do poema” (COELHO, 1983, p. 26)

desconhecimento do presente. Apesar disso, o segundo verso, que, por sua vez, reescreve “tenho em mim todos os sonhos do mundo”, sugere a existência de altas aspirações, as quais, de certo modo, são desencorajadas pelos quatro versos seguintes. Se outros tantos, que se concebem gênios da estatura do sujeito poético, certamente não serão reconhecidos como tais pela História, resta o ceticismo no tocante à possibilidade de uma legitimação futura.

Há, no excerto, como repara Moisés (1999), uma distinção entre conceber-se, ter potencialidade para gênio, e ser assim marcado pela História. Uma vez que a eleição a tal categoria está fundada em um acordo tácito estabelecido pela tradição e aceito pelo consenso, ser elevado ao status de gênio não equivale necessariamente a ter capacidade para tanto. A História pode considerar doidos homens geniais. Então, ter potencial e altas aspirações não garante reconhecimento, pois o sonho de muitos “[...] converter-se-á em estrume, por ação da História. O caráter bissêmico desta metáfora concentra a ironia disseminada no trecho. Excrecência, resíduo abandonado como dejetos impuros, estrume é também o elemento fertilizante que beneficiará as conquistas futuras” (MOISÉS, 1999, p. 103).

Ao falar de conquistas, o eu lírico menciona o seu próprio exemplo, na condição de gênio-para-si, e compara as suas ambições altas, nobres e lúcidas às de Napoleão, Cristo e Kant. Entretanto, apesar de entender que suas aspirações superam as desses personagens históricos, admite que é, e talvez seja sempre, o da mansarda.

Essa atitude, conforme Leyla Perrone-Moisés (2001), é típica de um desertor, cuja crença no gênio<sup>289</sup> “[...] é minada por um total pessimismo quanto ao reconhecimento social do Gênio, e, na incerteza causada por essa falta de resposta, ele duvida da sua própria genialidade, ou vê a sua pretensão a Gênio como vagamente ridícula” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 55). Álvaro de Campos vê as coisas desse modo porque sabe que talvez não encontre “ouvidos de gente” e permaneça um gênio “íncola da incompreensão e da indiferença”<sup>290</sup>.

---

<sup>289</sup> Leyla Perrone-Moisés (2001) repara que, no início da sua carreira, Pessoa se coloca na posição de Gênio, como vemos no fragmento a seguir: “Hoje, ao tomar de vez a decisão de ser Eu, de viver à altura do meu mister, e, por isso, de desprezar a ideia do reclame, e plebeia sociabilização de mim, do Interseccionismo, reentrei de vez, de volta da minha viagem de impressões pelos outros, na posse plena do meu Gênio e na divina consciência da minha Missão. Hoje só me quero tal qual meu carácter nato quer que eu seja; e meu Gênio, com ele nascido, me impõe que eu não deixe de ser” (PESSOA, 1966 *apud* ARQUIVO PESSOA, [200-e?], não paginado). Esta postura não dura muito; se torna cada vez mais rara nos textos posteriores e é substituída pelo ceticismo e pela ironia.

<sup>290</sup> Termo utilizado por Fernando Pessoa ao falar de Sá-Carneiro: “Gênio na arte, não teve Sá-Carneiro nem alegria nem felicidade nesta vida. Só a arte, que fez ou que sentiu, por instantes o turbou de consolação. São assim os que os Deuses fadaram seus. Nem o amor os quer, nem a esperança os busca, nem a glória os acolhe. Ou morrem jovens, ou a si mesmos sobrevivem, íncolas da incompreensão ou da indiferença. Este morreu jovem, porque os Deuses lhe tiveram muito amor” (PESSOA, 1980 *apud* ARQUIVO PESSOA, [200-f?], não paginado).

Assim, aos olhos da sociedade, o eu lírico será somente “aquele que tinha qualidades” e o que “não nasceu para isso”. Da consciência desse julgamento alheio provém, como salienta Moisés (1999, p. 107), a revolta, “[...] resignada e altiva, de quem pacientemente aguarda o impossível: que surja a porta numa parede sem porta, atitude trágica de quem se apercebe do absurdo da condição humana e sabe ser inútil lutar contra isso”.

Os dois versos seguintes – “E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira, / E ouviu a voz de Deus num poço tapado” (PESSOA, 2007, p. 289) –, através da imagem da gaiola e do poço tapado, apontam para o cerceamento imposto ao poeta. Este, preso, limitado, canta a cantiga do Infinito e ouve a voz de Deus – o eco da própria voz entoando a cantiga – em uma cisterna coberta. Desse modo, a poesia, condenada ao confinamento – mas que anseia ultrapassar limites –, retorna intensificada; continuará, porém, sem ser ouvida, pois o poço está obstruído.

Percebemos, então, que Campos não deixa de se considerar um grande poeta, dada a presença, em “Tabacaria”, da analogia com Deus, convertido, a exemplo de outros poemas, em conceito estético, indicador da ambição de ultrapassar barreiras. Todavia, passaram-se anos desde a euforia sensacionista. Álvaro é outro<sup>291</sup>, e, agora, a insensibilidade dos seus contemporâneos à sua grandeza pesa-lhe muito mais.

Embora queira – com o verso “E o resto que venha se vier, ou tiver que vir, ou não venha” (PESSOA, 2007, p. 289) – disfarçar o sofrimento decorrente de uma conjuntura que o conduz ao exílio na mansarda, Campos termina a estrofe enfatizando a distância entre os sonhos e a realidade: em sonho, é-lhe possível conquistar o mundo, mas, ao encarar a realidade, se depara com algo opaco e alheio. Ao atingir uma dimensão incomensurável – a Terra inteira, o sistema solar e o Indefinido –, o mundo se converte em um espaço completamente adverso, diante do qual o eu lírico está impotente.

---

<sup>291</sup> Em um poema escrito datado de 9 de agosto de 1934, o poeta aborda a mudança em si e no seu fazer poético: “Há tanto tempo que não sou capaz / De escrever um poema extenso! / Há anos... /Perdi a virtude do desenvolvimento rítmico / Em que a ideia e a forma, / Numa unidade de corpo com alma, / Unanimemente se moviam... / Perdi tudo que me fazia consciente / De uma certeza qualquer no meu ser... / Hoje o que me resta? / O sol que está sem que eu o chamasse... / O dia que me não custou esforço... / Uma brisa, com a festa de uma brisa / Que me dão uma consciência do ar... / E o egoísmo doméstico de não querer mais nada / Mas, ah!, minha Ode Triunfal, / O teu movimento retilíneo! / Ah, minha Ode Marítima /A tua estrutura geral em estrofe, antiestrofe e epodo! / E os meus planos, então, os meus planos — / Esses é que eram as grandes odes. / E aquela a última a suprema a impossível!” (PESSOA, 2007, p. 455).



### 5.2.2 A tristeza do pensamento e o drama da excessiva lucidez

O pensamento é um dos principais responsáveis pelo sentimento de incapacidade que acomete o sujeito poético: se não fosse consciente, se não pensasse, poderia “comer chocolates”, com o alheamento da menina:

(Come chocolates, pequena;  
 Come chocolates!  
 Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates.  
 Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria.  
 Come, pequena suja, come!  
 Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!  
 Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folhas de estanho,  
 Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida.)  
 (PESSOA, 2007, p. 289).

Reparemos que, tal como em outros poemas analisados, o episódio relacionado à infância vem dentro de um parêntese, o que corresponde ao desejo do poeta de isolar, de, ao menos temporariamente, interromper a trilha seguida pelo pensamento desde o início do poema.

Obedecendo ao caráter circular do texto, o poeta, que antes invocara as janelas, agora, invoca uma menina, de quem tampouco espera resposta. Se chegar à janela era uma forma de buscar a comunicação com o mundo, escapando ao exclusivismo do pensamento, “comer chocolates” é uma ação concreta, oposta ao hábito contemplativo do engenheiro:

Realizada pela criança, a ação ganha o sentido de prazer e jogo lúdico, e não o de interesse finalista; chocolate, para ela, é guloseima e não alimento. Ou seja, o ato vale, para a criança, pelo que contém em si de deleite e fruição, e não pelo que poderia representar como finalidade prática de alimento. Comer chocolate, no caso, constitui ato sem intencionalidade, sem antecedentes, e praticado sem a cogitação de suas consequências. Ato pleno, sem antes nem depois, o comer chocolates envolve total empenho e participação do ser que a pequena é, inteiramente entregue ao prazer da gula, submetida à atração do chocolate – mas submetendo-o também, porque o come. O chocolate, assim, naquele instante privilegiado, transforma-se no centro do universo: tudo o mais perde a vigência e a razão de ser, ou tudo o mais converge para o ato de comer chocolates. Nesse momento, o universo inteiro se reduz a chocolates, e nada mais conta (MOISÉS, 1999, p. 115).

A entrega, por puro prazer e sem refletir, a uma ação desta ordem é impossível para o eu lírico, pois tal exigir-lhe-ia o desprendimento das inquietações, o esquecimento da “sua

presença metafísica na vida<sup>292</sup>”. Se conseguisse, por breve momento, fazê-lo, Campos poderia experimentar alguma sensação de inconsciência, uma estação de repouso em meio ao sofrimento provocado pelo hábito de pensar.

Ao interrogar-se sobre os porquês do sofrimento a que dá origem o pensamento, Steiner (2009) conclui que o homem pode pensar sobre tudo. Porém, esta infinitude, característica do pensamento, está submetida a uma contradição interna para a qual não há solução: o ser humano formula inúmeras perguntas para as quais não há resposta. Por coerente que seja o processo de raciocínio, seja ele filosófico ou científico, não chegamos a uma resposta satisfatória, muito menos definitiva. Essa contradição interna é inerente a todos os atos de pensamento. No fundo de todo o tumulto do pensamento há dúvida e frustração.

Outra explicação para a tristeza que acompanha o pensamento é a perda das certezas. Steiner (2009) comenta que até mesmo as verdades da ciência, experimentalmente demonstráveis e empiricamente aplicáveis, apoiam-se em pressuposições teóricas e filosóficas sempre suscetíveis de ser revisadas e descartadas. Todas estão sujeitas ao erro. Desse modo, no pensamento abstrato, ouve-se uma nostalgia, um lamento pelas certezas perdidas.

Para Steiner, a última e, certamente, a principal razão para a tristeza causada pelo pensamento resulta de o mesmo não estar mais próximo de compreender aqueles que foram seus primeiros objetos:

No estamos una pulgada más cerca que Parménides o Platón de cualquier solución verificable del enigma de la naturaleza y de la finalidad de nuestra existencia, si es que la tiene, en este universo probablemente múltiple; no estamos más cerca de determinar si la muerte es o no el final, o si Dios está presente o ausente<sup>293</sup> (STEINER, 2009, p. 79).

Ainda segundo Steiner (2009), as mais altas intelectualidades estiveram empenhadas nesses enigmas, e não chegaram a uma solução. Desse modo, a ciência não pode dar uma resposta definitiva às questões que lhe coloca o espírito humano.

Por fim, Steiner reconhece que o domínio do pensamento exalta o homem acima de todos os demais seres vivos. Entretanto, converte-o em estranho para si mesmo e para a enormidade do mundo.

---

<sup>292</sup> Eis a afirmação de Pessoa: “O meu pior mal é que não consigo nunca esquecer a minha presença metafísica na vida” (PESSOA, 1966 *apud* ARQUIVO PESSOA, [200-a?], não paginado). Segundo Pessoa, este mal inibiria, em si, a ação.

<sup>293</sup> “Não estamos uma polegada mais próximos que Parmênides ou Platão de qualquer solução verificável do enigma da natureza e da finalidade da nossa existência, se é que há uma finalidade, neste universo provavelmente múltiplo; não estamos mais perto de determinar se a morte é ou não o final, ou se Deus está presente ou ausente” (STEINER, 2009, p. 79, tradução nossa).

Tenaz em seus questionamentos, Campos sabe, no entanto, que, como admitira Fausto, “[...] o segredo da Busca é que não se acha [...]” (PESSOA, 1991, p. 170): muitas perguntas ficarão sem resposta, e cada possível solução encontrada suscitará outras indagações. Nada é permanente. Esta é, conforme Octavio Paz (2013), a característica da razão crítica, que se volta para si mesma, se examina e traça seus limites, colocando-se sempre como objeto de dúvida e reflexão. Refém desse movimento contínuo do pensamento, o eu lírico, além de sentir-se estranho ao mundo, não encontra repouso.

Uma vez que, entre Campos e o mundo, segundo refere Moisés (1999), sempre se interpõe o pensamento, conduzindo à distorção e, em seguida, à perda da realidade, resta ao heterônimo um desejo de ser inconsciente, que, entretanto, é travado pela incapacidade de sê-lo. Pires (2013) salienta que, se partirmos, com Campos, do princípio de que a ambiguidade existe, perceberemos que não podemos evitar a metafísica em virtude da tendência que possuímos para questionar-mo-nos e, ao mesmo tempo, o desejo de nos desvencilhar dos questionamentos.

Sem a possibilidade de entregar-se à ação de comer chocolates como a menina se entrega, sem a possibilidade de ver o mundo como ela vê, apenas um consolo fica para o sujeito poético:

Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei  
 A caligrafia rápida destes versos,  
 Pórtico partido para o Impossível.  
 Mas ao menos consagro a mim mesmo um desprezo sem lágrimas,  
 Nobre ao menos no gesto largo com que atiro  
 A roupa suja que sou, sem rol, pra o decurso das coisas,  
 E fico em casa sem camisa.  
 (PESSOA, 2007, p. 289-290).

Os versos, oriundos da amargura pelo fracasso, são a única recompensa. Contudo, eles trazem – assim como a “cantiga do Infinito” cantada em uma capoeira e a “voz de Deus num poço tapado”, expressões que apontam igualmente para o fazer poético – a marca da limitação e da impossibilidade, pois são o “Pórtico partido para o Impossível” (PESSOA, 2007, p. 289). Apesar disso, é neles que o poeta abandona as concessões ao mundo exterior e adentra nos recônditos da própria alma, abdicando, desse modo, “[...] de si, enquanto ente-no-mundo, para dedicar-se a criar, solitário” (MOISÉS, 1999, p. 126).

Nesse momento, quando aborda a questão da criação do poema, Campos, em uma oclusão parentética, faz a terceira invocação:

(Tu, que consolas, que não existes e por isso consolas,  
 Ou deusa grega, concebida como estátua que fosse viva,  
 Ou patrícia romana, impossivelmente nobre e nefasta,  
 Ou princesa de trovadores, gentilíssima e colorida,  
 Ou marquesa do século dezoito, decotada e longínqua,  
 Ou cocote célebre do tempo dos nossos pais,  
 Ou não sei quê moderno — não concebo bem o quê —,  
 Tudo isso, seja o que for, que sejas, se pode inspirar que inspire!  
 Meu coração é um balde despejado.  
 Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco  
 A mim mesmo e não encontro nada.  
 Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta.  
 Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam,  
 Vejo os entes vivos vestidos que se cruzam,  
 Vejo os cães que também existem,  
 E tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo,  
 E tudo isto é estrangeiro, como tudo.)  
 (PESSOA, 2007, p. 290).

A entidade anônima invocada teria a função de inspirá-lo para a composição do poema. Como não sabe ao certo a quem recorrer, parte da deusa – comumente invocada pelos antecessores<sup>294</sup> – e, em uma escala descendente de sacralidade, chega à suposta fonte de inspiração do século XX: um “não sei quê moderno” inconcebível.

Cético quanto à inspiração<sup>295</sup>, o eu lírico revela que seu coração é um balde despejado. Tal afirmação sugere a incapacidade de crer, condutora à única invocação admissível: a dirigida a si mesmo. Isto significa que, como adverte Lind (1970), o artista terá de retirar de si próprio os impulsos para a produção.

Em 1935, Álvaro de Campos voltaria ao tema da inspiração poética:

Os antigos invocavam as Musas.  
 Nós invocamo-nos a nós mesmos.  
 Não sei se as Musas apareciam —  
 Seria sem dúvida conforme o invocado e a invocação. —  
 Mas sei que nós não aparecemos.

Quantas vezes me tenho debruçado  
 Sobre o poço<sup>296</sup> que me suponho  
 E balido «Uh!» para ouvir um eco,  
 E não tenho ouvido mais que o visto —  
 O vago alvor escuro com que a água resplandece  
 Lá na inutilidade do fundo.  
 Nenhum eco para mim...

<sup>294</sup> Moisés (1999) observa, a propósito, que Camões (2008) – com a invocação às Tágides – deve ser o modelo mais próximo para Pessoa-Campos. Essa assertiva é reforçada pelo fato de Pessoa ter construído a sua obra e a sua imagem como poeta sempre em relação ao autor de *Os Lusíadas*.

<sup>295</sup> Lind (1970, p. 311) observa que o ceticismo é uma das características comuns à poesia moderna, “[...] a qual já não reconhece nenhuma musas cuja invocação seja capaz de encher o poeta dum entusiasmo divino”.

<sup>296</sup> Campos retoma, aqui, o motivo de debruçar-se no poço, que já havia aparecido em “Passagem das Horas”. O ato, realizado pelo adulto, de debruçar-se no poço (metafórico) é sempre um momento de profunda consciência de si.

Só vagamente uma cara,  
 Que deve ser a minha, por não poder ser de outro.  
 É uma coisa quase invisível,  
 Excepto como luminosamente a vejo  
 Lá no fundo...  
 No silêncio e na luz falsa do fundo...

Que Musa!  
 (PESSOA, 2007, p. 480).

É evidente o diálogo entre este poema e “Tabacaria”. Aqui, o poeta clama a si mesmo, mas o invocado não aparece. Campos sequer pode ouvir o eco da própria voz. Surge, porém, uma cara, a do poeta, que, para todos, é quase invisível, sendo visível apenas para si mesmo: o único a vê-la luminosamente. O poema pode ser entendido, assim, como metáfora da situação do poeta, ignorado por seus contemporâneos.

Em “Tabacaria”, depois de invocar a si mesmo e não encontrar nada, Campos torna à janela, provavelmente em busca de um impulso à escrita. A realidade exterior<sup>297</sup>, com a qual se depara, dói-lhe, porque, adversa e longínqua da sua disposição anímica, o condena ao exílio.

Ao desabafo sobre a sua condição de indivíduo proscrito, segue-se um exame da sua trajetória de vida:

Vivi, estudei, amei, e até cri,  
 E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu.  
 Olho a cada um os andrajos e as chagas e a mentira,  
 E penso: talvez nunca vivesses nem estudasses nem amasses nem cresses  
 (Porque é possível fazer a realidade de tudo isso sem fazer nada disso);  
 Talvez tenhas existido apenas, como um lagarto a quem cortam o rabo  
 E que é rabo para aquém do lagarto remexidamente.

Fiz de mim o que não soube,  
 E o que podia fazer de mim não o fiz.  
 O dominó que vesti era errado.  
 Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.  
 Quando quis tirar a máscara,  
 Estava pegada à cara.  
 Quando a tirei e me vi ao espelho,  
 Já tinha envelhecido.  
 Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado.  
 Deitei fora a máscara e dormi no vestiário  
 Como um cão tolerado pela gerência  
 Por ser inofensivo  
 E vou escrever esta história para provar que sou sublime.  
 (PESSOA, 2007, p. 290-291).

---

<sup>297</sup> O peso da realidade é acentuado pela reiteração do verbo “vejo”.

Trata-se de uma análise negativa do vivido, pois as ações – estudar, amar e crer – que o eu lírico afirma ter executado são desvalorizadas pelo segundo verso, onde ele revela invejar os mendigos, sugerindo, desse modo, que tais indivíduos – considerados a escória – seriam superiores a si. Esta superioridade, segundo Moisés (1999, p. 141), vincula-se ao fato de o mendigo ser alguém identificado, “[...] situado na conjuntura, ainda que no escalão inferior, ao passo que o poeta vive a sensação de perda da identidade, a sensação de se haver diluído em frustrações e malogros”.

No entendimento de Leyla Perrone-Moisés esta autodepreciação e o sentimento da falta de função do poeta são resultados das transformações na consciência do homem moderno que vê os valores morais e estéticos do passado, diante da mediocridade e da brutalidade da vida nas grandes cidades, tornarem-se insignificantes. Essa consciência se manifesta primeiro na literatura, porque é o escritor quem mais se sente desqualificado. Ele detecta primeiro a sua privação, “[...] porque o exercício da lucidez e a afirmação de valores autênticos eram o que, historicamente, justificava o seu ofício” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 68).

A oposição entre os valores considerados superiores e aqueles com os quais o poeta lida determina, para o homem de gênio, o rótulo de “o que não nasceu para isso”. Aí reside o sentido do verso “Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me” (PESSOA, 2007, p. 291). A máscara do malogrado estava demasiadamente afeita à cara, e, quando a retira, o sujeito poético se dá conta das marcas do tempo em seu rosto. Mas, em vez de lamentar, adota uma postura subversiva: se desfaz da máscara – que lhe fora imposta pela sociedade – e dorme no vestiário, como se fosse um cão<sup>298</sup>, que só não é expulso por ser considerado inofensivo. No vestiário,<sup>299</sup> o eu lírico tem acesso a todas as máscaras, “aos segredos dos outros” (MOISÉS, 1999, p. 146) e é com este material, do qual se apropria, que vai escrever a história – certamente toda a obra – para provar o contrário do senso comum: a sua genialidade enquanto poeta.

Na estrofe seguinte, entretanto, ao caracterizar os versos com o adjetivo “inúteis”, o eu lírico volta a incorporar a voz social:

---

<sup>298</sup> Joaquim-Francisco Coelho repara que Pessoa-Campos utiliza os signos-projeções caninos “[...] para materializar ao nível da linguagem literária alguns dos mais inquietantes espectros de sua realidade, do seu mundo afetivo-mental” (COELHO, 1985, p. 88). Nessa passagem de “Tabacaria”, a imagem do cão sugere rejeição.

<sup>299</sup> Moisés (1999) questiona “por que o vestiário?” e responde: “Porque aí se conservam todas as máscaras e fantasias, porque aí se reúnem todas as aparências e simulações de que a sociedade dos entes vivos que se cruzam pode socorrer-se” (MOISÉS, 1999, p. 146).

Essência musical dos meus versos inúteis,  
 Quem me dera encontrar-te como coisa que eu fizesse,  
 E não ficasse sempre defronte da Tabacaria de defronte,  
 Calcando aos pés a consciência de estar existindo,  
 Como um tapete em que um bêbado tropeça  
 Ou um capacho que os ciganos roubaram e não valia nada.  
 (PESSOA, 2007, p. 291).

Além da visão imediatista sobre o produto do labor poético, percebe-se, aqui, o desejo de escapar dos caminhos tortuosos por ele implicados. Quando o poeta diz “quem me dera encontrar-te como coisa que eu fizesse”, expressa o anseio de encontrar a poesia como algo pronto, concretizado. Se isso fosse possível, ele estaria liberado da condição em que se processa a escrita – a consciência profunda do seu ostracismo.

Na sequência desse pensamento, uma cena, vista da janela, desencadeará outras reflexões:

Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta.  
 Olhou-o com o desconforto da cabeça mal voltada  
 E com o desconforto da alma mal-entendendo.  
 Ele morrerá e eu morrerei.  
 Ele deixará a tabuleta, e eu deixarei versos.  
 A certa altura morrerá a tabuleta também, e os versos também.  
 Depois de certa altura morrerá a rua onde esteve a tabuleta,  
 E a língua em que foram escritos os versos.  
 Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu.  
 Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente  
 Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas como  
 tabuletas,  
 Sempre uma coisa defronte da outra,  
 Sempre uma coisa tão inútil como a outra,  
 Sempre o impossível tão estúpido como o real,  
 Sempre o mistério do fundo tão certo como o sono de mistério da superfície,  
 Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra.

Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?),  
 E a realidade plausível cai de repente em cima de mim.  
 Semiergo-me enérgico, convencido, humano,  
 E vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário.  
 (PESSOA, 2007, p. 291-292).

A morte iguala tudo, desde objetos – versos e tabuleta, língua e rua – até pessoas de personalidades opostas, como o poeta e o dono da tabacaria. Todos – quer tenhamos ou não metafísica – dirigimo-nos à morte. E a humanidade, tal como é, segundo constata, com certo incômodo, o engenheiro, seguirá a sua marcha rumo ao mesmo fim.

A entrada de um homem na tabacaria interrompe a meditação do poeta, alertando-o para a realidade de um indivíduo alheio às preocupações existenciais e que certamente teria

ido à loja com o simples objetivo de comprar tabaco. É a presença inquestionável dessa realidade que conduz o poeta, ainda hesitante, ao propósito de escrever.

Contudo, antes de entregar-se ao trabalho, Campos acende um cigarro:

Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-los  
E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos.  
Sigo o fumo como uma rota própria,  
E gozo, num momento sensitivo e competente,  
A libertação de todas as especulações  
E a consciência de que a metafísica é uma consequência de estar mal disposto.

Depois deito-me para trás na cadeira  
E continuo fumando.  
Enquanto o Destino mo conceder, continuarei fumando.  
(PESSOA, 2007, p. 292).

Através do fumo, o eu lírico experimenta a libertação momentânea dos questionamentos e a consciência efêmera de que as preocupações metafísicas resultam de uma indisposição. Recostado à cadeira, local da reflexão e do repouso, Campos saboreia o descanso, mas também chega ao seguinte raciocínio: “(Se eu casasse com a filha da minha lavadeira / Talvez fosse feliz.)” (PESSOA, 2007, p. 292).

O casamento aparece, aqui, como a possibilidade de ter uma vida equilibrada, consoante os valores preconizados pela sociedade. Seria, assim, uma concessão, por parte do eu lírico, às exigências exteriores e, ao mesmo tempo, um modo de sentir-se integrado. Mas por que casar com a filha da lavadeira? Qual o sentido desta personagem no poema? Ora, a filha da lavadeira – assim como a menina dos chocolates, o Esteves e o dono da tabacaria – é um ser humano invulnerável às inquietações metafísicas, inconsciente e que, por isso, experimenta a felicidade. Casar-se com ela seria, então, uma forma de, sendo contagiado pela sua inconsciência, conquistar a felicidade.

Essa conjectura e as reflexões levam-no novamente à janela, na tentativa de estabelecer um contato mais direto com o mundo.

O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?).  
Ah, conheço-o: é o Esteves sem metafísica.  
(O Dono da Tabacaria chegou à porta.)  
Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.  
Acenou-me adeus gritei-lhe Adeus ó Esteves!, e o universo  
Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu.  
(PESSOA, 2007, p. 292).

O homem que sai da tabacaria praticando a corriqueira ação de colocar o troco na algibeira é Esteves, um conhecido do poeta, que funciona, desse modo, como elo entre o



heterônimo e a realidade cotidiana. Um acena para o outro, trocam cumprimentos. Mas, trata-se, ao fim e ao cabo, do Esteves sem metafísica. Fica, assim, posta a diferença incontornável entre ambos, a mesma que distingue Campos e o dono da tabacaria: enquanto o primeiro, depois de cumprimentar Esteves, confessa “[...] e o universo / Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança”, o segundo, seguro<sup>300</sup> e inconsciente, sorri. Esse contraste representa a ruptura definitiva – daí a ausência de esperança – entre o homem demasiado lúcido e o mundo.

A lucidez – que, segundo Paz (2012), é consciência do desterro – volta a figurar no poema “Esta velha angústia”, escrito em 1934. Nesse texto, o eu lírico, homem lúcido ao extremo, tem por companheira inseparável a angústia:

Esta velha angústia,  
Esta angústia que trago há séculos em mim,  
Transbordou da vasilha,  
Em lágrimas, em grandes imaginações,  
Em sonhos em estilo de pesadelo sem terror,  
Em grandes emoções súbitas sem sentido nenhum.

Transbordou.  
Mal sei como conduzir-me na vida  
Com este mal-estar a fazer-me pregas na alma!  
Se ao menos endoidecesse deveras!  
Mas não: é este estar entre,  
Este quase,  
Este poder ser que...,  
Isto.  
(PESSOA, 2007, p. 445).

O problema é que essa angústia – há muito tempo presente – vai aumentando até atingir um nível incontrolável e “transbordar da vasilha”. Com isso, ela passa a expressar-se através das lágrimas, das grandes imaginações, dos sonhos em estilo de pesadelo e das emoções repentinas e sem sentido. Além de sintomas, o mal-estar, que acomete o sujeito poético, lhe traz consequências: o não saber como agir e, inclusive, a incapacidade de definir<sup>301</sup> o próprio estado.

A tamanho sofrimento, o eu lírico chega a preferir a loucura: “Se ao menos endoidecesse deveras!” (PESSOA, 2007, p. 445). Com uma postura semelhante à manifestada em “Tabacaria”, o sujeito poético considera a posição dos loucos privilegiada em relação a sua:

Um internado num manicómio é, ao menos, alguém,

<sup>300</sup> Octavio Paz (2012) observa que a segurança do dono da tabacaria provém da inconsciência.

<sup>301</sup> Esta incapacidade de nomear com clareza transparece nos quatro versos finais da segunda estrofe, os quais, de certo modo, retomam o “sem sentido nenhum” (PESSOA, 2007, p. 445) da primeira estrofe.

Eu sou um internado num manicómio sem manicómio.  
 Estou doido a frio,  
 Estou lúcido e louco,  
 Estou alheio a tudo e igual a todos:  
 Estou dormindo desperto com sonhos que são loucura  
 Porque não são sonhos  
 Estou assim...  
 (PESSOA, 2007, p. 445).

Desprovido de razão, o internado no manicómio sofre menos, pois tem em sua defesa, a inconsciência. O sujeito poético, em contrapartida, está doido a frio – ou seja, além de apresentar pleno domínio das faculdades mentais, tem um raciocínio esquadrihador –, e, por isso, a sua dor é maior. Encena-se, assim, o drama da lucidez<sup>302</sup> – mencionado por Casais Monteiro (1985) – que ganha acento comovente quando o heterônimo lamenta a perda da infância:

Pobre velha casa da minha infância perdida!  
 Quem te diria que eu me desacolhesse tanto!  
 Que é do teu menino? Está maluco.  
 Que é de quem dormia sossegado sob o teu tecto provinciano?  
 Está maluco.  
 Quem de quem fui? Está maluco. Hoje é quem eu sou.  
 (PESSOA, 2007, p. 445-446).

O sujeito poético dirige as suas palavras à velha casa, lugar da proteção e do aconchego, e, através da forma verbal “desacolher”, indica a mudança ocorrida: o sossego do menino se transformou em desassossego e angústia no adulto. Para aquele menino, como salienta Padrão (1973), havia sido sonhada uma sorte diferente da que o destino lhe deu. Para o adulto, fica a desilusão e a sensação de que uma crença aliviaria o seu sofrimento:

Se ao menos eu tivesse uma religião qualquer!  
 Por exemplo, por aquele manipanso  
 Que havia em casa, lá nessa, trazido de África.  
 Era feiíssimo, era grotesco,  
 Mas havia nele a divindade de tudo em que se crê.  
 Se eu pudesse crer num manipanso qualquer —  
 Júpiter, Jeová, a Humanidade —  
 Qualquer serviria,  
 Pois o que é tudo senão o que pensamos de tudo?

Estala, coração de vidro pintado!  
 (PESSOA, 2007, p. 446).

---

<sup>302</sup> Para Adolfo Casais Monteiro (1985), se há um drama na poesia de Fernando Pessoa, esse drama é o da impiedosa lucidez.

O parecer de Nietzsche, em *Além do bem e do mal*, acerca da dor experimentada pelo indivíduo consciente auxiliar-nos-á a refletir sobre a posição do eu lírico:

Poucas dores há como a de ter visto, adivinhado, pressentido, o extravio e degeneração de um homem extraordinário; mas quem tenha os olhos abertos ao perigo comum de que o próprio homem degenera; o que conheça como nós a monstruosa causalidade que até agora decidiu dos destinos humanos (nos quais nunca se misturou a mão de Deus, nem um dedo sequer); o que compreenda a fatalidade que se oculta na louca ingenuidade, na exagerada confiança nos “ideais modernos” e ainda em toda a moral cristã, europeia, este sentirá angústia com a qual nenhuma outra poderá ser comparada (NIETZSCHE, 2009a, p. 115).

Apenas um indivíduo lúcido pode examinar as questões assinaladas por Nietzsche. Álvaro de Campos, em seus poemas, abordou todos esses pontos nevrálgicos. No excerto acima, toca na impossibilidade de aderir a uma crença religiosa – seja no manipanso, trazido da África, e agora depositado nas memórias da infância, seja em outro qualquer: Júpiter, Jeová ou a Humanidade. Sem Deus e sem a Humanidade, o sujeito poético não pode tranquilizar-se em relação a nada.

### 5.3 A PERMANÊNCIA DA OBRA ENQUANTO VONTADE DE POTÊNCIA

O exercício constante do raciocínio, como demonstra o poema “Estou cansado da inteligência”, gera grande cansaço, que, aliado ao tédio, é um dos fatores responsáveis por ser Campos o “poeta dos adiamentos” (COELHO, 1963, p. 115). Vejamos, a propósito, um texto escrito alguns meses depois de “Tabacaria” e cujo título é “Adiamento”:

Depois de amanhã, sim, só depois de amanhã...  
 Levarei amanhã a pensar em depois de amanhã,  
 E assim será possível; mas hoje não...  
 Não, hoje nada; hoje não posso.  
 A persistência confusa da minha subjectividade objectiva,  
 O sono da minha vida real, intercalado,  
 O cansaço antecipado e infinito,  
 Um cansaço de mundos para apanhar um eléctrico...  
 Esta espécie de alma...  
 Só depois de amanhã...  
 Hoje quero preparar-me,  
 Quero preparar-me para pensar amanhã no dia seguinte...  
 Ele é que é decisivo.  
 Tenho já o plano traçado; mas não, hoje não traço planos...  
 Amanhã é o dia dos planos.  
 Amanhã sentar-me-ei à secretária para conquistar o mundo;  
 Mas só conquistarei o mundo depois de amanhã...  
 Tenho vontade de chorar,  
 Tenho vontade de chorar muito de repente, de dentro...  
 Não, não queiram saber mais nada, é segredo, não digo.

Só depois de amanhã...  
 Quando era criança o circo de domingo divertia-me toda a semana.  
 Hoje só me diverte o circo de domingo de toda a semana da minha infância...  
 Depois de amanhã serei outro,  
 A minha vida triunfar-se-á,  
 Todas as minhas qualidades reais de inteligente, lido e prático  
 Serão convocadas por um edital...  
 Mas por um edital de amanhã...  
 Hoje quero dormir, redigirei amanhã...  
 Por hoje qual é o espectáculo que me repetiria a infância?  
 Mesmo para eu comprar os bilhetes amanhã,  
 Que depois de amanhã é que está bem o espectáculo...  
 Antes, não...  
 Depois de amanhã terei a pose pública que amanhã estudarei.  
 Depois de amanhã serei finalmente o que hoje não posso nunca ser.  
 Só depois de amanhã...  
 Tenho sono como o frio de um cão vadio.  
 Tenho muito sono.  
 Amanhã te direi as palavras, ou depois de amanhã...  
 Sim, talvez só depois de amanhã...  
  
 O porvir...  
 Sim, o porvir...  
 (PESSOA, 2007, p. 300-301).

Devido ao cansaço antecipado<sup>303</sup> e infinito, o eu lírico posterga todas as ações. Esse adiamento, conforme Padrão (1973), é uma obsessão típica de homem inerte. Para Jacinto do Prado Coelho, o constante adiamento das decisões indica “o medo ancestral do desconhecido” (COELHO, 1963, p. 116), pois os atos e as resoluções nos colocam frente a frente com o mistério.

Tomado pelo desânimo e pelo temor ao desconhecido, o sujeito poético adia, inclusive, “a conquista do mundo”. Convém notarmos que a referida conquista, como sugere o verso “Amanhã sentar-me-ei à secretária para conquistar o mundo”, seria alcançada através da escrita, e que, logo após mencionar mais esse adiamento, o eu lírico revela a vontade de chorar. Não por acaso, na sequência, recorda um episódio da infância – o circo de domingo, símbolo de uma “[...] idade perdida, remotíssima, em que o céu azul<sup>304</sup> quadrava a felicidade interior” (COELHO, 1963, p. 106). Na vida adulta, o único contentamento possível advém das lembranças do passado, as quais, por contraste, ressaltam a insatisfação do eu lírico com o presente.

<sup>303</sup> A expressão “cansaço antecipado” aparece, no poema “O mesmo Teucro duce et auspice Teucro”, novamente associada ao tema do adiamento: “O mesmo Teucro duce et auspice Teucro / É sempre eras — amanhã — que nos faremos ao mar. / Sossega, coração inútil, sossega! / Sossega, porque nada há que esperar, / E por isso nada que desesperar também... / Sossega... Por cima do muro da quinta / Sobe longínquo o olival alheio. / Assim na infância vi outro que não era este: / Não sei se foram os mesmos olhos da mesma alma que o viram. / Adiamos tudo, até que a morte chegue. / Adiamos tudo e o entendimento de tudo, / Com um cansaço antecipado de tudo, / Com uma saudade prognóstica e vazia” (PESSOA, 2007, p. 386).

<sup>304</sup> “Ó céu azul – o mesmo da minha infância –, / Eterna verdade vazia e perfeita!” (PESSOA, 2007, p. 243).

A decepção com o indivíduo em que se transformou produz o desejo de mudança: “Depois de amanhã serei outro, / A minha vida triunfar-se-á” (PESSOA, 2007, p. 300). Mas o triunfo só ocorrerá no futuro. No futuro, conclamará as suas qualidades reais – de inteligente, lido e prático – e será o que, hoje, não pode ser.

A postura afirmativa do sujeito poético em relação ao futuro – notemos que a palavra “porvir” aparece nos dois versos finais; no último, aliás, antecedida por um advérbio de afirmação – nos envia de imediato à resposta de Álvaro de Campos a um inquérito literário de 1926. Questionado acerca da maior compensação moral que a literatura lhe teria proporcionado, Campos responde: “A única compensação moral que devo à literatura é a glória futura de ter escrito as minhas obras presentes” (PESSOA *apud* BRÉCHON, 1998, p. 415). Descortinamos, então, nestas palavras do heterônimo e em “Adiamento”, a confiança no êxito futuro da obra.

Outro poema sugestivo quanto ao destino da obra é “Apontamento”. Neste texto, Campos compara a fragmentação da sua alma aos cacos de um vaso, feito em pedaços por conta da imprudência de uma empregada:

A minha alma partiu-se como um vaso vazio.  
Caiu pela escada excessivamente abaixo.  
Caiu das mãos da criada descuidada.  
Caiu, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso.

Asneira? Impossível? Sei lá!  
Tenho mais sensações do que tinha quando me sentia eu.  
Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir.  
(PESSOA, 2007, p. 322).

A alma feita em pedaços nos remete à fragmentação do mundo, explicada por Octavio Paz (2012), no livro *Signos em rotação*. O estudioso ensina que na Antiguidade o universo possuía uma forma e um centro e seu movimento era regido por um ritmo cíclico que, durante séculos, foi o arquétipo da cidade, das leis e das obras. Todas as ocorrências eram manifestações desse ritmo do universo. Entretanto, a imagem do mundo ampliou-se, o espaço tornou-se infinito, o ano platônico transformou-se em sucessão linear e os astros deixaram de ser a imagem da harmonia cósmica.

Deslocou-se o centro do mundo e Deus, as ideias e as essências desvaneceram-se. Não ficamos sós. Mudou a imagem do universo e mudou a ideia que o homem fazia de si mesmo; não obstante, os mundos não deixaram de ser o mundo nem o homem os homens. Tudo era um todo. Agora o espaço se desagrega e se expande; o tempo se torna descontínuo; e o mundo, o todo, se desfaz em pedaços (PAZ, 2012, p. 101).

Em um universo que só pode ser pensado como ausência e coleção de fragmentos, o eu também se desagrega. No caso de Fernando Pessoa, a desagregação do eu culminou na heteronímia, que, segundo Ordoñez (1994), é a resposta dada pelo poeta à fragmentação da realidade.

A mesma imagem de “Apontamento” – a alma quebrada em pedaços – aparece em um poema do ortônimo, datado de 1930:

E como são estilhaços  
Do ser, as coisas dispersas  
Quebro a alma em pedaços  
E em pessoas diversas.  
(PESSOA, 1990 *apud* ARQUIVO PESSOA, [200-d?], não paginado).

Ambos os textos apontam para a multiplicação do poeta através do processo heteronímico, o que, aliás, no que diz respeito a “Apontamento”, já havia sido referido por Mario Sacramento (1970).

Da quebra da alma, da divisão do indivíduo, resultam mais sensações que as experimentadas quando havia o sentimento de integridade do eu: uma alusão à multiplicidade da obra. Entretanto, esse “espalhamento de cacos” é visto pelos outros como objeto sem valor, ao qual, a princípio, os deuses se mostram indiferentes:

Fiz barulho na queda como um vaso que se partia.  
Os deuses que há debruçam-se do parapeito da escada  
E fitam os cacos que a criada deles fez de mim.

Não se zangam com ela.  
São tolerantes com ela.  
O que eu era um vaso vazio?

Olham os cacos absurdamente conscientes,  
Mas conscientes de si-mesmos, não conscientes deles.

Olham e sorriem.  
Sorriem tolerantes à criada involuntária.  
(PESSOA, 2007, p. 322).

Para Leyla Perrone-Moisés (2001), ao definir-se como um caco de vaso partido, objeto inútil, o poeta expressa o sentimento doloroso da sua falta de função na sociedade, da ausência de reconhecimento, já mencionada neste trabalho. Se for assim – e acreditamos que seja – a indiferença dos deuses, traduzida em tolerância para com a empregada, é uma metonímia da indiferença da sociedade em relação ao poeta.

Entretanto, contrariando as expectativas dos deuses, um caco brilha entre os astros:

Alastra a grande escadaria atapetada de estrelas.  
 Um caco brilha, virado do exterior lustroso, entre os astros.  
 A minha obra? A minha alma principal? A minha vida?  
 Um caco.  
 E os deuses olham-no especialmente, pois não sabem porque ficou ali.  
 (PESSOA, 2007, p. 322).

Para os deuses – conscientes de si mesmos, mas não da alma do poeta –, o objeto resplandecente que ficou em um lugar inesperado é apenas um caco. Entretanto, ele é a metáfora da permanência da obra<sup>305</sup>. Se a obra permanece em um lugar de destaque, é porque tem um significado perdurável, antes ignorado. E Campos, ao apontar para o valor da mesma e ao sugerir, em “Adiamento”, a glória futura, está animado pela vontade de potência.

Salientemos que, à época da composição desses poemas, o talento de Fernando Pessoa estava sendo reconhecido pelos jovens da *Presença*. Isto, somado ao grande conhecimento de literatura que o autor de *Mensagem* possuía, fornecia-lhe pressupostos para antever a importância da sua obra no porvir e para expressá-la através de Álvaro de Campos.

Sobre a relevância do poeta no futuro, Quadros (1989) comenta que, já em 1915,

[...] tendo atingido a sabedoria e conhecimento do seu eu profundo, através das sucessivas operações de transmutação da personalidade correspondentes à criação ou fingimento poético dos heterônimos, Fernando Pessoa está pronto para exercer na vida portuguesa um magistério não só literário, mas também intelectual e espiritual; magistério de tão grande repercussão, embora não imediatamente, que se prolongou até nossos dias, atravessando fronteiras e abrindo as almas para o conhecimento de insuspeitados horizontes, como o tinham feito os navegadores portugueses, seus antecessores. Num apontamento solto, parafraseou a frase gloriosa dos navegadores antigos, “Navegar é preciso; viver não é preciso”, adaptando-a ao seu próprio ser: Viver não é necessário; o que é necessário é criar (QUADROS, 1989, p. 221-222).

Na verdade, a criação artística, como declara Pessoa (1986), aperfeiçoa a vida ou, segundo ensina Nietzsche (2011), é um estimulante para a vida, conseqüentemente, uma intensificação do sentimento de potência. E os poemas de Pessoa-Campos, especialmente os que exploram o fazer poético, afirmam a vontade de poder do seu autor.

---

<sup>305</sup> As três interrogações que constituem o verso “A minha obra? A minha alma principal? A minha vida?” (PESSOA, 2007, p. 322) indicam a importância da obra para o eu lírico.

## 6 CONCLUSÃO

O aumento da potência por meio da experiência das sensações fortes atrai todos os esforços do Campos sensacionista. Uma estratégia para produzir a elevação da força consiste em colocar o próprio eu como objeto da representação. Nietzsche (2011), filósofo que, quando falava em transvaloração dos valores e super-homem, apontava para si e para a sua obra, pensava que nobre era representar sem descanso a si mesmo. Da poesia de Walt Whitman – espaço onde figura uma diversidade de temas e personagens – emerge um protagonismo: o do poeta. Assim ocorre também nos poemas do poeta-engenheiro. No centro da representação – inclusive na “Saudação a Walt Whitman” – figura a imagem do próprio Campos.

Movimento, intensidade e força são componentes dos textos de Whitman e Nietzsche que, após um processo de assimilação e transformação, se tornam parte dos poemas de Campos, constituindo, na fase eufórica, o anseio de ultrapassar limites, peculiar ao eu lírico. Entretanto, como tivemos ocasião de ver, o furor sensacionista não é permanente. Em todos os textos, à exceção de “Minha imaginação é um arco de triunfo”, “Uma vontade física de comer o universo” e “A melhor maneira de viajar é sentir”, o sujeito poético transita da euforia à depressão, permanecendo neste estado, em alguns casos, a maior parte do tempo.

Na edição de *Leaves of Grass* publicada em 1860, aparecem os poemas “Out of the Cradle Endlessly Rocking” e “As I Ebb’d with the Ocean of Life”, que refletem profunda melancolia. Citamos, a propósito, um excerto do segundo:

[...]  
 As I wend to the shores I know not,  
 As I list to the dirge, the voices of men and women wreck’d,  
 As I inhale the impalpable breezes that set in upon me,  
 As the ocean so mysterious rolls toward me closer and closer,  
 I too but signify at the utmost a little wash’d-up drift,  
 A few sands and dead leaves to gather,  
 Gather, and merge myself as part of the sands and drift.

O baffled, balk’d, bent to the very earth,  
 Oppress’d with myself that I have dared to open my mouth,  
 Aware now that amid all that blab whose echoes recoil upon me I have not once had  
 the least idea who or what I am,  
 But that before all my arrogant poems the real Me stands yet untouch’d, untold,  
 altogether unreach’d,  
 (WHITMAN, 2002, p. 438).

Withdrawn far, mocking me with mock-congratulatory signs and bows,



With peals of distant ironical laughter at every word I have written,  
 Pointing in silence to these songs, and then to the sand beneath.  
 I perceive I have not really understood any thing, not a single object, and that no  
 man ever can,  
 Nature here in sight of the sea taking advantage of me to dart upon me and sting me,  
 Because I have dared to open my mouth to sing at all<sup>306</sup>.  
 (WHITMAN, 2002, p. 440).

Caminhando com desânimo pela praia, o eu lírico já não está seguro de poder tornar-se criador e combativo. Frustrado, identifica-se com o que é menor – os grãos de areia e os pequenos destroços – e ironiza o eu dos poemas arrogantes. O desalento evidenciado aqui e em “Out of the Cradle Endlessly Rocking” não persiste. No poema “As I sit writing here”, envelhecido, o poeta sofre com a ideia de que as dores, a letargia e o tédio possam infiltrar-se em seus poemas.

As I sit writing here, sick and grown old,  
 Not my least burden is that dulness of the years, querilities,  
 Ungracious glooms, aches, lethargy, constipation, whimpering ennui,  
 May filter in my daily songs<sup>307</sup>.  
 (WHITMAN, 2002, p. 872).

Predomina, nos textos do norte-americano, o eu otimista, como vemos em “Excelsior”:

Who has gone farthest? for I would go farther,  
 And who has been just? for I would be the most just person of the earth,  
 And who most cautious? for I would be more cautious,  
 And who has been happiest? O I think it is I--I think no one was ever happier than I,  
 And who has lavish'd all? for I lavish constantly the best I have,  
 And who proudest? for I think I have reason to be the proudest son alive--for I am  
 the son of the brawny and tall-topt city,  
 And who has been bold and true? for I would be the boldest and truest being of the  
 universe,  
 And who benevolent? for I would show more benevolence than all the rest,

<sup>306</sup> “Ao caminhar para as praias desconhecidas, / Ao escutar o hino fúnebre, as vozes dos homens e mulheres que naufragaram, / Ao aspirar as brisas impalpáveis que sopram sobre mim, / Quando o oceano tão misterioso ondula na minha direção e se aproxima cada vez mais de mim, / Eu que apenas represento um dos destroços mais pequenos trazido pelo mar, / Alguns grãos de areia e folhas mortas que se acumulam, / Eu também me acumulo e me confundo com as areias e os destroços. / Oh! desorientado, frustrado, curvado para a própria terra, / Atormentado comigo mesmo por ter ousado abrir a boca, / No meio de toda esta tagarelice cujos ecos recaem sobre mim, e consciente, agora, de não ter a mesma ideia sobre quem sou ou o que sou, / Embora em face dos meus arrogantes poemas o verdadeiro Eu permaneça intacto, por revelar, completamente intocável, [...]” (WHITMAN, 2002, p. 439). “Distante, ao longe, e troçando de mim com gestos e trocistas reverências congratulatórias, / Dando estrépitos risos distantes e irônicos a cada palavra que escrevo, / Apontando em silêncio para estas canções e a seguir para a areia a meus pés, / Reconheço que na verdade nada compreendi, nem um único objeto, e que também nenhum homem o conseguirá, / A natureza aqui perante o mar aproveita a oportunidade para desfechar contra mim os seus dardos e me fazer sofrer, / Porque ousei abrir a boca para cantar” (WHITMAN, 2002, p. 441).

<sup>307</sup> “Quando estou aqui sentado a escrever, doente e envelhecido, / O que mais me pesa é que a monotonia dos anos, as impertinências, / Os desagradáveis estados de espírito, as dores, a letargia, a obstipação, / o *ennui* lastimoso, / Possam infiltrar-se nas minhas canções diárias” (WHITMAN, 2002, p. 873).

And who has receiv'd the love of the most friends? for I know what it is to receive the passionate love of many friends,  
 And who possesses a perfect and enamour'd body? for I do not believe any one possesses a more perfect or enamour'd body than mine,  
 And who thinks the amplest thoughts? for I would surround those thoughts,  
 And who has made hymns fit for the earth? for I am mad with devouring ecstasy to make joyous hymns for the whole earth<sup>308</sup>.  
 (WHITMAN, 2002, p. 822).

A alegria e a satisfação consigo mesmo, expressas em “Excelsior”, refletem o otimismo progressista da época. Segundo Updike (1991), as instituições políticas norte-americanas e os vastos territórios inexplorados permitiam que o indivíduo acreditasse na sua ilimitada importância e no seu potencial sublime.

Para Manuel Villar Raso (2006), é raro o grande poeta influenciado por Whitman que não se considere um profeta. Campos, a julgar pelo “Ultimatum”, se considerava um. Todavia, como observa Eduardo Lourenço (1983), o otimismo<sup>309</sup> narcisista do norte-americano não é possível no Pessoa em crise pós-simbolista.

Apesar de autointitular-se “o espírito que dá a vida”, Pessoa-Campos jamais se considera feliz. A felicidade ficou perdida no longínquo universo da infância, estágio da vida onde o encantamento é um estado natural, já que a criança está sempre inebriada diante de tudo e vê todos os objetos como se o fizesse pela primeira vez. Esta maneira de se relacionar com o mundo – que, em “There was a child went forth”, assume a posição de metáfora da atitude do poeta –, Álvaro de Campos, atormentado pela consciência, não pode apresentar.

Na ebbriedade do período sensacionista, Campos, com muito esforço, consegue fugir do estado reflexivo e do sofrimento através da dissolução da consciência, que é alcançada por meio da entrega imaginária aos motores, da experiência das sensações dos piratas, da saudação frenética e do sentir tudo de todas as maneiras. Entretanto, conforme mencionamos, existem momentos de queda, nos quais o heterônimo faz aquilo que era tarefa da embriaguez evitar: pensa e perscruta o seu interior. Quando tal ocorre, desaparece do seu canto a vontade

<sup>308</sup> “Quem já foi mais longe? pois eu quero ir mais longe, / E quem já foi justo? / pois eu quero ser a pessoa mais justa da terra, / E quem mais prudente? / pois eu quero ser mais prudente, / E quem já foi mais feliz? / Oh! Penso que sou eu – penso que nunca houve alguém mais feliz que eu, / E quem já esbanjou tudo? / eu esbanjo constantemente o melhor que possuo, / E quem é o mais orgulhoso? / eu penso que tenho razão em ser o mais orgulhoso dos filhos vivos – pois sou filho da enérgica cidade dos altos telhados, / E quem já foi ousado e leal? – eu quero ser o mais ousado e o mais leal do universo, / E quem é o mais benevolente? eu quero mostrar mais benevolência que todos os outros, / E quem já recebeu o amor da maioria dos amigos? sei o que é receber o amor apaixonado de muitos amigos, / E quem possui um corpo perfeito e cativante? / não acredito que alguém possua um corpo mais perfeito e cativante do que o meu, / E quem pensa os mais amplos pensamentos? eu quero abarcar esses pensamentos, / E quem fez os hinos à medida da terra? eu estou aqui, num êxtase devorador, para compor hinos jubilosos para toda a terra” (WHITMAN, 2002, p. 823).

<sup>309</sup> Segundo Benedito Nunes, “Álvaro de Campos virou do avesso o entusiasmo e o otimismo humanísticos de Walt Whitman, extraindo dele o resíduo de todas as decepções com que se nutria o seu enorme cansaço de ser em meio a uma realidade opressiva, inumana e incompreensível” (NUNES, 1976, p. 222).

de potência configurada com o legado vitalista e dinamista de Walt Whitman e Nietzsche e impera o discurso depressivo, herdado do Decadentismo.

Os poemas de Álvaro de Campos drenam os efeitos das modificações, da falência de crenças e da grande crise finissecular: tédio, ausência de sentido para a ação e para a vida. Em decorrência disso, a perspectiva vitoriosa não se mantém e abre espaço para o domínio absoluto do tédio, da apatia, do dilaceramento da consciência e do cansaço, estados naturais no heterônimo e produzidos pela excessiva lucidez. Esta, por sua vez, impede que Campos tenha com o mundo a relação inocente/inconsciente que permitiria o acesso à felicidade. Embora nítido nos poemas analisados no capítulo 5, isso é encoberto pela euforia do período sensacionista. Todavia, o caráter recorrente do empenho na dissolução da consciência e do lamento pela perda da infância termina por revelar que a segunda fase do heterônimo foi, também, uma tentativa de libertar-se do “espinho essencial de ser consciente” (PESSOA, 2007, p. 460).

Aliviado do peso da lucidez, o Campos sensacionista consegue elevar o sentimento de potência, o que lhe permite, por conseguinte, elaborar a analogia entre o seu labor poético e as ações divinas. Da “Ode Triunfal” a “Minha imaginação é um Arco de Triunfo”, em maior ou menor grau, todas as composições da fase eufórica dão voz a um eu lírico guiado pelo ímpeto de ultrapassar limites.

Em Nietzsche (2012a), o afã de transpor barreiras é exemplarmente representado no aforismo “Excelsior!”:

“Você nunca mais rezará, nunca mais adorará, nunca mais repousará numa confiança infinita – você se proíbe estacar ante uma sabedoria última, uma bondade última, um último poder, desarmando seus pensamentos – não há um constante guardião e amigo para as suas sete solidões – você vive sem vista para uma montanha que tenha neve no rosto e ardor no coração – não existe para você, mais nenhum retaliador, nenhum aperfeiçoador final [...] para o seu coração já não há pousada aberta, onde ele só tenha de encontrar e não mais procurar, você resiste a qualquer paz derradeira, você quer o eterno retorno da guerra e da paz: – homem da renúncia, em tudo você quer renunciar? Quem lhe dará a força para isso? Ninguém jamais teve essa força.” – Existe um lago que um dia se negou a escoar, e formou um dique onde até então escoava: desde esse instante ele sobe cada vez mais. Talvez justamente essa renúncia nos empreste a força com que a renúncia mesma seja suportada; talvez o homem suba cada vez mais, já não tendo um deus no qual desaguar (NIETZSCHE, 2012a, p. 171).

Despojado da crença em uma transcendência capaz de atribuir sentido para a vida, o homem não encontra repouso, mas, ao mesmo tempo, não se depara com o elemento limitador das ações. Desse modo, pode, segundo Nietzsche (2009a), ter domínio sobre as suas virtudes e ser exuberante de vontade.

Para Nietzsche (2009a), essas características distinguem, dos demais, os verdadeiros filósofos, os legisladores. Tais indivíduos, usufruindo do trabalho de todos os grandes que os antecederam, fixam para onde o mundo deve caminhar. “Seu conhecer equivale a criar, seu criar equivale a legislar, sua vontade de verdade equivale à vontade de potência” (NIETZSCHE, 2009a, p. 132).

Tudo aquilo que afirma a vida possui vontade de potência. Nesse sentido, conforme Nietzsche (2011), a arte – que eleva, estimula e diviniza a vida – é uma figura da vontade de potência. Logo, revela-se eficaz contra o impulso de negação, que, por sua vez, busca uma finalidade determinada para a existência e o “mundo verdade”. No entendimento de Nietzsche, a arte tem muito mais valor que a verdade, e temos a arte para não perecermos por causa da verdade. Para Nietzsche, como observa Heidegger (2014), a arte corresponde a proferir um sim ao sensível, à aparência, ao que não é a verdade.

Assim como Nietzsche, Fernando Pessoa (1986), ao dizer que fazer arte é aumentar a vida, declara o protagonismo desta área de expressão humana, o que equivale a reivindicar, a exemplo de Vico, Shelley, Nietzsche, Dufrenne e Octavio Paz, o primado<sup>310</sup> da poesia. Essa ação, recorrente nos poemas de Walt Whitman, o heterônimo executa quando vê, no seu fazer poético, uma alternativa à decadência.

Esses dois momentos, na obra de Pessoa, nos quais está pressuposta a importância do fazer poético, têm, na escrita do autor de *Mensagem*, um antecedente ainda mais antigo: o texto de 1912 sobre a nova poesia portuguesa, concluído com a seguinte profecia:

E a nossa grande Raça partirá em busca de uma Índia nova, que não existe no espaço, em naus que são construídas “daquilo de que os sonhos são feitos”. E o seu verdadeiro e supremo destino, de que a obra dos navegadores foi o obscuro e carnal ante arremedo, realizar-se-á divinamente (PESSOA, 1986, p. 397).

Antônio Quadros (1989) observa que, durante toda a vida, Fernando Pessoa sonhou com um Portugal salvo da mediocridade. A poesia (a sua) foi a solução utópica vislumbrada pelo poeta e levada adiante pelo heterônimo engenheiro.

Refletindo sobre a crise expressa na poesia de Pessoa, Leyla Perrone-Moisés (2001) afirma que o poeta português representa bem o “enjeitado da velha raça europeia” de que fala Nietzsche na *Vontade de Potência*. Isto porque os seus escritos refletem a ruína da

---

<sup>310</sup> Ao afirmar que a poesia mostra o ser das coisas, Heidegger também defende a supremacia da mesma: “[...] o poeta nomeia aos deuses e a todas as coisas no que são. Este nomear não consiste somente em dotar de um nome ao que já é de antemão conhecido, mas que o poeta, ao dizer a palavra essencial, nomeia com esta denominação, pela primeira vez, ao ente pelo que é e assim é conhecido como ente. A poesia é a instauração do ser com a palavra” (HEIDEGGER, 1985, p. 137, tradução nossa).

interpretação moral do mundo, a desconfiança em relação a todas as interpretações, já que uma foi desqualificada, e a ausência de sentido e valor, uma vez que se concluiu que as categorias “fim”, “unidade” e “verdade” já não serviam para interpretar a existência. Consoante a estudiosa, o referido trecho de Nietzsche é a descrição filosófica perfeita do cansaço que perpassa os poemas do Campos disfórico.

Tais matizes contribuíram para que ao poeta fosse endereçado o rótulo de negativo, depressivo, o qual, ainda segundo Perrone-Moisés (2001), é bastante redutor, pois a incessante produção deixada na arca revela uma grande energia dirigida a um propósito. Assim, tematicamente, a poesia de Pessoa nega a finalidade, a unidade e a verdade, nega também a energia como esforço inútil. Mas a sua escrita afirma “[...] um tipo de ação, a poesia, num mundo que não lhe quer dar mais nenhum lugar” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 83). Logo, é uma asseveração da vontade de potência.

Em Pessoa-Campos, a vontade de potência, além de ser inerente ao fazer poético, se revela maximamente no afã de ultrapassar limites, do Sensacionismo, e, de maneira mais discreta, quando, na fase disfórica, o heterônimo, mesmo diante dos entraves, sugere o seu caráter divino<sup>311</sup> e a permanência da obra.

No entendimento de Ricardo Piglia (1998), o modo como os poetas se relacionam com um texto do passado determina a continuidade do mesmo. Entretanto, ele só permanece porque foi capaz de estimular a criação de outros.

Nesse sentido, Nietzsche comenta que para o escritor é uma surpresa que o livro, ao desprender-se do seu autor, adquira vida própria, a tal ponto que o criador pode esquecer-se do livro, rejeitar as premissas nele esboçadas, mas o livro segue a sua trajetória: busca seus leitores, alegra, surpreende, engendra novos textos.

Se considerarmos que toda ação de um homem, não apenas um livro, de alguma maneira vai ocasionar outras ações, decisões e pensamentos, que tudo o que ocorre se liga indissolavelmente ao que vai ocorrer, perceberemos a verdadeira imortalidade que é a do movimento: o que uma vez se moveu está encerrado e eternizado na cadeia total do que existe, como um inseto no âmbar (NIETZSCHE, 2005, p. 129).

A ideia de movimento e de que uma ação provoca outras ações é produtiva enquanto maneira de pensar a constituição da literatura, locus onde cada obra nova, retomando Perrone-Moisés (1990), é uma continuação, por consentimento ou contestação, das que a antecederam. Desse modo, a escrita literária é produzida em uma faina ininterrupta com a memória, a

---

<sup>311</sup> Como ocorre nos versos “E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira, / E ouviu a voz de Deus num poço tapado” (PESSOA, 2007, p. 289) de “Tabacaria”.

tradição literária, a qual, no entendimento de Ricardo Piglia (1991), é uma memória impessoal – composta por citações que não são propriedade privada de ninguém –, mas se manifesta na obra dos escritores como recordação pessoal.

Por isso, em literatura os roubos são como as lembranças: nunca de todo deliberados, nunca demasiado inocentes. As relações de propriedade estão excluídas da linguagem: podemos usar todas as palavras como se fossem nossas, fazê-las dizer o que queremos dizer, com a condição de sabermos que outros, neste mesmo momento, as estão usando, talvez, do mesmo modo (PIGLIA, 1991, p. 60, tradução nossa).

Nem sempre proposital, mas nunca completamente inocente, a presença dos textos do passado nas obras do presente impulsiona a literatura a um movimento sem fim. Por meio da lembrança daquilo que foi, a literatura transforma-se naquilo que é: um local de confronto, de diálogo, de escrituras múltiplas, em suma, um hipertexto.

Pessoa-Campos, cujo labor poético envolveu um constante diálogo com a tradição, sabia – e a “Saudação a Walt Whitman” comprova – da importância da retomada, levada a cabo pelos escritores, para a permanência dos textos. Afinal, se, por um lado, os escritos de Whitman e os de Nietzsche engendraram (para utilizarmos o termo do filósofo) os seus textos (os de Campos), por outro, os textos do heterônimo ressignificam e mantêm vivo o trabalho dos antecessores.

Por trás da afirmação da continuidade da obra está a condição finita da existência. Acerca disso, Steiner (2003b) comenta que somente duas experiências permitem que o ser humano participe da “[...] ficção verdadeira, da metáfora real da eternidade e da libertação da injunção devastadora do tempo biológico e histórico, isto é, da morte” (STEINER, 2003b, p. 274): a experiência da crença genuína e a estética. A produção e a recepção de obras de arte nos fazem experimentar um tempo sem limites. Sem as artes a mente humana sucumbiria diante da extinção pessoal. Assim como a fé na transcendência, a *poiesis* nos autoriza a ter esperança.

Uma vez que a morte legitima a busca pela imortalidade, os poetas, desejantes da mesma, criam no intuito de transmitir sua identidade ao futuro<sup>312</sup>. Foi certamente guiado por este objetivo que Whitman compôs a obra da sua vida e intitulou-a *Leaves of Grass*, transpondo para os poemas as características da grama: brotar e se desenvolver por toda parte

---

<sup>312</sup> Pessoa-Campos, segundo Eduardo Lourenço (1994, p. 260), conseguiu fazê-lo, pois “[...] tudo o que de grande se ouve na poesia portuguesa deste meio-século repercute a infernal e salutar balada insepulta [...]” a voz de Álvaro de Campos. “Com lentidão, mas com constância, a imaginação e a sensibilidade profunda de gerações sucessivas impregnou-se do vocabulário, da melancolia destruidora, do tumulto, da raiva lúcida, da sua inconformidade radical com o farisaísmo da cultura e da vida” (LOURENÇO, 1994, p. 260).

e estar presente na vida de todos. Atento ao canto de Whitman e aludindo novamente ao prosseguimento e à influência dos textos na posteridade, Campos escreve: “Fui como ervas, e não me arrancaram” (PESSOA, 2007, p. 296). E esse afã de imortalidade é mais um sinal de vontade de potência.

## REFERÊNCIAS

ALLEN, Gay Wilson. **The solitary singer**: a critical biography of Walt Whitman. New York: The Macmillan Company, 1955.

ARQUIVO PESSOA. **Cada vez estou mais só, mais abandonado**. [S. l.], [200-a?]. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/4411>>. Acesso em: 11 fev. 2015.

\_\_\_\_\_. **Carta a Armando Côrtes-Rodrigues**. [S. l.], [200-b?]. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/3013>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

\_\_\_\_\_. **Carta a um herói estúpido**. [S. l.], [200-c?]. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/2981>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

\_\_\_\_\_. **Deixo ao cego e ao surdo**. [S. l.], [200-d?]. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/2653>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

\_\_\_\_\_. **Hoje, ao tomar de vez a decisão de ser Eu, de viver à altura do meu mister...** [S. l.], [200-e?]. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/2003>>. Acesso em: 09 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. **Mário de Sá-Carneiro (1890-1916)**. [S. l.], [200-f?]. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/2968>>. Acesso em: 08 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. **O observador imparcial chega a uma conclusão inevitável**. [S. l.], [200-g?]. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/3239>>. Acesso em: 02 fev. 2015.

\_\_\_\_\_. **Outros terão**. [S. l.], [200-h?]. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/3376>>. Acesso em: 05 fev. 2015.

\_\_\_\_\_. **Sá Carneiro**. [S. l.], [200-i?]. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/347>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

\_\_\_\_\_. **Sobre um inquérito literário**. [S. l.], [200-j?]. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/1143>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

\_\_\_\_\_. **Tábua bibliográfica**. [S. l.], [200-k?]. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/2700>>. Acesso em: 10 set. 2014.

\_\_\_\_\_. **Ter opiniões é estar vendido a si mesmo**. [S. l.], [200-l?]. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/3844>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

AZEVEDO, António. **Pessoa e Nietzsche**: subsídios para uma leitura intertextual de Pessoa e Nietzsche. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1992.



\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARRENTO, João. Receituário da dor para uso pós-moderno. In: \_\_\_\_\_. **O arco da palavra**: ensaios. São Paulo: Escrituras, 2006. p. 11-18.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. p. 57-64.

\_\_\_\_\_. Da obra ao texto. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004b. p. 65-75.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hermerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. III).

\_\_\_\_\_. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012a. p. 123-128. (Obras escolhidas, v. I).

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito da História. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012b. p. 241-252. (Obras escolhidas, v. I).

BERARDINELLI, Cleonice. **Fernando Pessoa**: outra vez te revejo. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BÍBLIA Sagrada. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BISHOP-SÁNCHEZ, Kathryn. Beijar todas as prostitutas: deslocação da mulher e a poética da modernidade em Álvaro de Campos. In: KLOBUCKA, Anna M.; SABINE, Mark (Eds.). **O corpo em Pessoa**: corporalidade, gênero, sexualidade. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013. p. 251-276.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. **Gênio**: os 100 autores mais criativos da história da literatura. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: \_\_\_\_\_. **Otras inquisiciones (1937-1952)**. Buenos Aires: Sur, 1952.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. 2 v.

BRÉCHON, Robert. **Fernando Pessoa: estranho estrangeiro**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CALINESCU, Matei. **Cinco caras de la modernidad**: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo. Madrid : Tecnos, 1991.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os lusíadas**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

CARVALHAL, Tânia Franco. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CENIZA, Sherry. “Being a woman... I wish to give my own view”: some nineteenth-century women’s responses to the 1860 Leaves of grass. In: GREENSPAN, Ezra (Ed.). **The Cambridge companion to Walt Whitman**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 110-134.

COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e unidade em Fernando Pessoa**. Lisboa: Verbo, 1963.

COELHO, Joaquim-Francisco. Álvaro de Campos cinófilo. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 88, p. 88-93, nov. 1985.

\_\_\_\_\_. Da cadeira de Álvaro de Campos. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 71, p. 24-32, jan. 1983.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

\_\_\_\_\_. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CRESPO, Ángel. **La vida plural de Fernando Pessoa**. Barcelona: Seix Barral, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. **O poético**. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Waltenir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIOT, Thomas Stearns. **Ensaio de doutrina crítica**. Tradução de Fernanda de Mello Moser. Lisboa: Guimarães, 1962.

EMERSON, Ralph Waldo. Autoconfiança. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio**. Tradução de Carlos Graieb e José Marcos Mariani de Macedo. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 35-64.

\_\_\_\_\_. **Ensaio**. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2005.

\_\_\_\_\_. **Natureza**. Tradução de Davi Araújo. São Paulo: Dracaena, 2011.

FABRIS, Annateresa. **Modernidade e vanguarda**: o caso brasileiro. In: \_\_\_\_\_. **Modernidade e modernismo no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 9-24.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1985. v. 1.

FREUD, Sigmund. A transitoriedade. In: \_\_\_\_\_. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 247-252. (Obras completas, v. 12).

\_\_\_\_\_. O futuro de uma ilusão. In: \_\_\_\_\_. **O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. p. 15-64. (Obras completas, v. XXI).

\_\_\_\_\_. O mal-estar na civilização. In: \_\_\_\_\_. **O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. p. 73-139. (Obras completas, v. XXI).

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FUJAWSKI, Gilberto de Mello. **Fernando Pessoa, o outro**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1965.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: la literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989.

GIACOIA JÚNIOR, Oswaldo. **Nietzsche**: o humano como memória e como promessa. Petrópolis: Vozes, 2014.

GIL, José. **O devir-Eu de Fernando Pessoa**. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

GUIMARÃES, Fernando. **Simbolismo, modernismo e vanguardas**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEIDEGGER, Martin. **Arte y poesía**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche**. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

IDEIAS, José Antônio Costa. Decadentismo. In: CELA, Carlos. **Dicionário de termos literários**. Lisboa, 2010. Disponível em:  
<<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/D/decadentismo.htm>>. Acesso em: 27 out. 2011.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique: revista de teoria e análise literárias; Intertextualidades**, Coimbra, 1979. p. 5-49.

KLOBUCKA, Anna M.; SABINE, Mark. Introdução: os corpos de Pessoa. In: \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_ (Eds.). **O corpo em Pessoa: corporalidade, gênero, sexualidade**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013. p. 13-47.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LIND, George Rudolf. **Teoria poética de Fernando Pessoa**. Porto: Inova, 1970.

LOPES, Rodrigo Garcia. Uma experiência de linguagem: Whitman e a primeira edição de Folhas de relva (1855). In: WHITMAN, Walt. **Folhas de Relva**. Tradução e prefácio de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 213-313.

LOPES, Teresa Rita. Prefácio. In: PESSOA, Fernando. **Lisboa: o que o turista deve ver**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 9-23.

\_\_\_\_\_. Prefácio: este Campos. In: PESSOA, Fernando. **Poemas de Álvaro de Campos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 20-45.

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

\_\_\_\_\_. Álvaro de Campos ou as audácias fictícias de Eros. In: \_\_\_\_\_. **Fernando Pessoa revisitado**. Lisboa: Moraes, 1981a. p. 85-113.

\_\_\_\_\_. O mestre Caeiro na luz de Campos e vice-versa. In: \_\_\_\_\_. **Fernando Pessoa revisitado**. Lisboa: Moraes, 1981b. p. 71-82.

\_\_\_\_\_. Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos. In: LOURENÇO, Eduardo. **O canto do signo: existência e literatura**. Lisboa: Editorial Presença, 1994. p. 255-267.

\_\_\_\_\_. **Poesia e metafísica**. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1983.

\_\_\_\_\_. **Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade**. Lisboa: Gradiva, 2012.

\_\_\_\_\_. **Tempo e poesia**. Lisboa: Gradiva, 2003.

LOVING, Jerome. Emerson, Ralph Waldo [1809-1882]. **The Walt Whitman Archive**, Lincoln; Iowa City (USA), [200-?]. Disponível em:  
<[http://www.whitmanarchive.org/criticism/current/encyclopedia/entry\\_1.html](http://www.whitmanarchive.org/criticism/current/encyclopedia/entry_1.html)>. Acesso em: 10 out. 2013.

MARINETTI, Filippo Tommaso Godoy. Manifesto do futurismo. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). **O futurismo italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 31-36.

MARQUES, António Henrique Rodrigo de Oliveira. **Breve história de Portugal**. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

MARTON, Scarlett. Desfigurações e desvios: acerca da recepção de Nietzsche na Alemanha. In: MARTON, Scarlett (Org.). **Nietzsche na Alemanha**. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Unijui, 2005. p. 13-49.

MOISÉS, Carlos Felipe. **O poema e as máscaras**. Florianópolis: Editora Obra Jurídica, 1999.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **A poesia de Fernando Pessoa**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. Décadence artística enquanto decadência fisiológica: a propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner. In: MARTON, Scarlett (Org.). **Nietzsche na Alemanha**. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Unijui, 2005a. p. 79-101.

\_\_\_\_\_. O desafio Nietzsche. In: MARTON, Scarlett (Org.). **Nietzsche na Alemanha**. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Unijui, 2005b. p. 51-78.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

\_\_\_\_\_. **Além do bem e do mal**. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2009a.

\_\_\_\_\_. **Assim falava Zaratustra**. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2008a.

\_\_\_\_\_. **Crepúsculo dos ídolos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Ecce homo: como alguém se torna o que é**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

\_\_\_\_\_. **Genealogia da moral**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

\_\_\_\_\_. **Humano, demasiado humano**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **O anticristo**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2012b.

\_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução de Jayme Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Sobre verdade e mentira**. Tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008c.

\_\_\_\_\_. **Vontade de potência.** Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2011.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada:** história, teoria e crítica. São Paulo: Edusp, 1997.

NUNES, Benedito. Os outros de Fernando Pessoa. In: NUNES, Benedito. **O dorso do tigre.** São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 213-234.

ORDOÑEZ, Andrés. **Fernando Pessoa:** um místico sem fé. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

OSAKABE, Haquira. **Fernando Pessoa:** resposta à decadência. Curitiba: Criar Edições, 2002.

PADRÃO, Maria da Glória. **A metáfora em Fernando Pessoa.** Porto: Inova, 1973.

PAZ, Octavio. **El laberinto de la soledad.** Madrid: Ediciones Cátedra, 2014.

\_\_\_\_\_. **La otra voz:** poesía y fin de siglo. Barcelona: Seix Barral, 1990.

\_\_\_\_\_. **Os filhos do barro:** do romantismo à vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. **Signos em rotação.** Tradução de Sebastião Uchoa. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PÉREZ, Galo René. **La viviente poesía de Whitman.** Quito: Editorial Universitaria, 1966.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa:** quem do eu, além do outro. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **Flores da escrivantina.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. Pensar é estar doente dos olhos. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 327-348.

\_\_\_\_\_. **Texto, crítica, escritura.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PESSOA, Fernando. **Fausto tragédia subjectiva.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

\_\_\_\_\_. **Livro do desassossego.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Mensagem.** Porto Alegre: L&PM, 2011.

\_\_\_\_\_. **Obra em prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

\_\_\_\_\_. **Páginas de estética e de teoria e crítica literárias.** Lisboa: Ática, 1966a.

\_\_\_\_\_. **Páginas íntimas e de autointerpretação.** Lisboa: Ática, 1966b.

\_\_\_\_\_. **Poemas de Álvaro de Campos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 2., 1991, Belo Horizonte. **Anais do 2º Congresso da Abralic: literatura e memória cultural**. Belo Horizonte: Abralic, 1991. p. 60-66.

\_\_\_\_\_. Vivencia literaria. In: CELLA, Susana. **Dominios de la literatura**. Buenos Aires: Losada, 1998. p. 155-157.

PIRES, Alessandra M. Força, contemplação e desassossego: por uma estética corporal dos heterônimos. In: KLOBUCKA, Anna M.; SABINE, Mark (Ed.). **O corpo em Pessoa: corporalidade, gênero, sexualidade**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013. p. 65-86.

PLATÃO. **A república**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

QUADROS, António. **O primeiro modernismo português: vanguarda e tradição**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1989.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

REYNOLDS, David S. Politics and poetry: Leaves of grass and the social crisis of the 1850s. In: GREENSPAN, Ezra (Ed.). **The Cambridge companion to Walt Whitman**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 66-91.

RICOEUR, Paul. Metáfora e referência. In: \_\_\_\_\_. **A metáfora viva**. Lisboa: Rés, 1983.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Correspondência com Fernando Pessoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SACRAMENTO, Mario. **Fernando Pessoa: poeta da hora absurda**. Porto: Inova, 1970.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche: biografia de uma tragédia**. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANTOS, Irene Ramalho. **Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARAIVA JÚNIOR, Gentil. **Re-creating Walt Whitman's Leaves of Grass into Portuguese**. 2008. 352f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

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

\_\_\_\_\_. **O heterotexto pessoano**. São Paulo: Perspectiva; USP, 1988.

SENA, Jorge de. “O poeta é um fingidor”: Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais. In: \_\_\_\_\_. **Fernando Pessoa & Cia. heteronímica: estudos coligidos 1940-1978**. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 97-117.

SÊNECA. **Sobre a brevidade da vida**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

SHELLEY, Percy Bysshe. **Uma defesa da poesia e outros ensaios**. São Paulo: Landmark, 2008.

SIMÕES, João Gaspar. **O mistério da poesia**. Coimbra: Inova, 1971.

\_\_\_\_\_. **Vida e obra de Fernando Pessoa: história de uma geração**. Lisboa: Bertrand, [196-?].

SOARES, Maria do Carmo Facó. **Reverberações whitmanianas no universo de Pessoa**. 2006. 65f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SPENGLER, Oswald. **A decadência do Ocidente: esboço de uma morfologia da História universal**. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

SQUEFF, Maria Ozomar Ramos. **A filosofia na poesia de Fernando Pessoa**. Tradução de Lory Zielinsky. Porto Alegre: IFCH/UFRGS, 1980.

STEINER, George. **A nostalgia do absoluto**. Lisboa: Relógio d’Água, 2003a.

\_\_\_\_\_. **Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento**. Madrid: Siruela, 2009.

\_\_\_\_\_. **Gramáticas da criação**. São Paulo: Globo, 2003b.

STEVENSON, Robert Louis. **A ilha do tesouro**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

TEIXEIRA, Ana Lúcia. **Álvaro de Campos, ele mesmo: emergência do sujeito literário na semiperiferia da cena moderna**. Bauru, SP: Edusc, 2007.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

THE WALT WHITMAN ARCHIVE. **Published works**. Lincoln; Iowa City (USA), [200-?]. Disponível em:  
<<http://www.whitmanarchive.org/published/periodical/poems/per.00051.html>>. Acesso em: 08 jan. 2015.

THOMAS, M. Winn. Fratricide and brotherly love: Whitman and the Civil War. In: GREENSPAN, Ezra (Ed.). **The Cambridge companion to Walt Whitman**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 27-44.

UPDIKE, John. **Bem perto da costa: ensaios e crítica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.



VICO, Giambattista. **Ciência nova**. Tradução de Sebastião José Roque. São Paulo: Ícone, 2008.

VILLAR RASO, Manuel. Introducción. In: WHITMAN, Walt. **Hojas de hierba**. Madrid: Alianza Editorial, 2006. p. 9-37.

WHITMAN, Walt. **Folhas de erva**. Edição bilíngue português/inglês. Tradução de Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: WHITMAN, Walt. **Folhas de relva**. Tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2011.

ZENITH, Richard. Pessoa and Walt Whitman revisited. In: CASTRO, Mariana Gray de (Org.). **Fernando Pessoa's modernity without frontiers: influences, dialogues and responses**. Rochester, USA: Boydell & Brewer, 2013. p. 37-51.

ZWEIG, Paul. **Walt Whitman: a formação do poeta**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.