Sumário

1. **Introdução** 01
2. **Metodologia**.....18
   2.1 Sobre o Jogo Entre a Imaginação e o Pensamento.....22
   2.2 À Guisa de Exemplos.....31
3. **Apresentação de Álvaro de Campos**.....38
   3.1 "Sê Plural como o Universo": O Paganismo e o Cristismo.....42
   3.2 O Poeta Sociólogo Álvaro de Campos.....46
4. **Da Identidade: A Volta da Diferença como Possível**.....51
   4.1 O Conhecimento do Outro: Dentro de "si" e fora de "si".....53
   4.2 A Noite, o Sono, a Insônia e a Ausência.....59
   4.3 A Noite, a Morte, a Água.....66
   4.4 "A Única Conclusão é Morrer".....72
   4.5 A Morte e a Noite como Possibilidade da Volta da Diferença.....76
   4.6 A Máscara como Conhecimento.....84
5. **Da Violência: O Excesso de Ser Pessoa**.....92
   5.1 O Vício e o Mal.....99
   5.2 O Cotidiano e o Mal.....107
   5.3 A Lealdade ao que está Defronte e ao Lado.....119
6. **Da Memória: A Subjetivação e as Atualizações do Pavor**.....125
   6.1 A Memória entre o Ser e o Estar.....134
   6.2 O Memorar Sem Causa.....143
   6.3 Memória e Pavor: A Presença da Ausência.....147
   6.4 O Labirinto em Linha Reta.....155
   6.5 A Memória Sensação.....159
7. **Considerações Finais**.....166
8. **Bibliografia**.....172
   8.1 De referência.....172
   8.2 De Fernando Pessoa – Álvaro de Campos.....176
   8.3 Sobre Fernando Pessoa – Álvaro de Campos.....177
   8.4 De apoio.....178

INTRODUÇÃO

Existe um autor de quem venho privando da excelência das citações. Autor este feitor e produtor das metáforas e metonímias (e das radicalizações destas) que, via de regra, tento emblemar e tematizar naquilo que de sociologia faço. Pecaria por falta de originalidade, se originalidade isso fosse, dizer que esse autor é muito famoso e reconhecido em quase todo mundo? Quero dizer, apenas ensaio rodopios se em torno de abordagens sobejamente conhecidas procuro emblemas para abarcar aquilo que vejo de diferente, novo e pouco abordado na sociologia? Sem a preocupação de responder a estas questões adianto que o autor escondido no suspense destes dois períodos chama-se Fernando Antonio Nogueira Seabra Pessoa.

De fato, o autor poeta Supra-Camões não é desconhecido. Vivendo a virada do século, saudando o futurismo, exortando o destino a fazer armadilhas aos comunistas e democratas, seus versos estão sempre na lembrança de quem já leu literatura. Traduzido em inúmeros idiomas, Fernando Pessoa é considerado um dos maiores poetas da língua portuguesa.

Muito comum é ouvir falar da riqueza gerada pelo poeta luso desenhada pelo seu senso rosacruzeano, pela sua despersonalização marota, pelo ocultismo iniciático de seus poemas, pela beleza de suas quadrinhas, de suas redondilhas, de seus sonetos, seus versos quebrados, seu paganismo, etc. Fernando Pessoa é um monumento talhado para ser reverenciado, adorado e endeusado.

Infelizmente, não se costuma perceber que o poeta português viveu todo o fermento de sua época, todo o temperamento avassalador da virada de século. Em seus quarenta e sete anos de vida, Pessoa conheceu tão bem o tédio, a melancolia e o automatismo do humano mimese da máquina, como o sentiram os grandes artistas do início do século XX.

Com certeza, não haveria modo de alocar Pessoa numa escola específica: seria Pessoa um clássico, um romântico maldito, mais um maldito romântico, mais um fruto do bafejar da cultura da velocidade e da pressa que assolou e determinou o signo deste século? Ou seria mesmo um sensacionista, corrente literária promovida e anunciada por Pessoa e seus amigos diletos, entre eles o engenheiro maluco Álvaro de Campos?

Peço, entretanto, para deixar de lado os esquemas complexos das escolas da literatura, assim como esse olhar que olha com olhos de quem olha lápides de cemitério, contas de rosário, versos esquemáticos devidamente alojados na geladeira da história[1].

Pois bem, digamos que somos todos campeões morais da boa vontade, todos devidamente crismados na missão sacrossanta da intelectualidade predisposta à multidisciplinaridade a ponto de acatar ao regaço sociológico um poeta. Depois de muita página impressa, de muita citação arrebanhada nos campos santos da razão, suponhamos que eu apresente a emergência, termo horrível e que não diz nada, de se estudar Fernando Pessoa. A primeira e mais inocente pergunta a ser respondida nesse momento será , sóbria e obrigatória, a seguinte: "quem foi" Fernando Pessoa?

Pergunta tão inocente mas, como todas as perguntas inocentes, exigem a decifração do enigma de universos inteiros. Responder quem foi Fernando Pessoa consistirá , apenas, em mais uma lápide de cemitério levantada, uma vez que nos momentos de maior lucidez, o poeta já havia percebido que ele mesmo não era ninguém ("Cheguei hoje, de repente, a uma sensação absurda e

---

[1] A referência a Walter Benjamin pode ser encontrada nas famosas teses *"Sobre o conceito de história"*, In **Magia e Técnica, Arte e Política**. (Benjamin, 1987: 222 - 32). Quanto à geladeira da história, penso na Genealogia da Moral nietzscheana onde o autor aproxima os historiadores de padres ascéticos que limpam e purificam a história no decorrer do tempo. Não vou aqui explicitar todas as semelhanças entre Benjamin e Nietzsche, assim como não vou promover o debate de suas discordâncias. Como todo intelectual interessado e prenhe da "vontade de pensar", Benjamin lia Nietzsche; para as dimensões deste texto, basta. Citarei, entretanto, uma pequena passagem do texto "Utilidades e desvantagens da história para a vida", de F. Nietzsche, em que a relação entre homem e história assume contornos que extrapolam em muito a maneira asséptica de isolar a "ciência história": "...O passado não é suficientemente grande para que nele se encontre algo junto ao qual vós mesmos não ficásseis tão ridiculamente gratuitos? Mas, como foi dito, , uma geração de eunucos; para o eunuco uma mulher é como a outra, precisamente apenas uma mulher, a mulher em si, o eternamente inacessível - e assim , indiferente o que fazeis, contanto que a própria história fique guardada, lindamente 'objetiva', justamente por aqueles que nunca podem, eles mesmos, fazer história. E como o eterno feminino nunca vos atrair para si, vós o rebaixais até vós e, sendo neutros, tomais também a história como algo neutro. Mas, para que não se creia que comparo a s,rio a história com o eterno feminino, quero antes anunciar claramente que a considero, pelo contrário, como eterno masculino: só que para aqueles que em tudo e por tudo têm 'cultura histórica', há de ser devidamente indiferente que ela seja um ou outro: eles mesmos, de fato, não são homem nem mulher, nem sequer comum-de-dois, mas sempre apenas neutros ou, numa expressão mais culta, apenas os eternamente-objetivos." (Nietzsche, 1983: 64).

justa. Reparei, num relâmpago íntimo, que não sou ninguém. Ninguém, absolutamente ninguém"[2]). Mas, ainda sendo o poeta alguém, seria ele uma unidade tão atomizada, medalha de ouro em síntese da sua história de vida, ou seja, alguém que tivesse se multiplicado em personagens dramáticos apenas de brincadeira, voltando a falar sério na hora certa?

Poderia responder à pergunta singela referente à identidade de Fernando Pessoa dizendo, ele, Pessoa, é ninguém, é o trocado, é a falta de quaisquer provas de que *eu sou eu mesmo*. Quando muito o "eu" é uma lembrança buscada no sonho sonhado às margens do Leteu[3], apenas um embrulho, como dirá por intermédio de seu heterônimo engenheiro, esquecido no banco traseiro de um automóvel, onde só dão por ele ao apartá-lo para não sentar em cima.

Ocorre não ser esta uma boa resposta para a pergunta aventada. Com certeza, uma expressão de descabimento será a mais apropriada quando se ouvir como resposta que Pessoa é ninguém.

Sem charadas nem enigmas, dizer de Pessoa "ninguém" aparece como um tolo exercício de intelectualização, mera invencionice de imaginações férteis que buscam sem cessar o unicórnio símbolo dentre os muares. Sem dúvida, Fernando Pessoa existiu em multiplicidade, paradoxalmente, através de sua singularidade. As polícias do espírito contam com as provas de que Pessoa foi uma entidade carnal, unidade que se divertia através de pseudônimos[4] inocentes:

---

[2] A citação é de Bernardo Soares. Por ora, tomo-a como de Fernando Pessoa, como se ele fosse senhor absoluto das suas manifestações heteronímicas. Mais a frente isto será melhor problematizado.

[3] Leteu, Lete, Leto, são diversos os vocábulos para designar a fonte dos infernos onde as almas dos mortos vêm bebericar a fim de esquecer os sofrimentos em vida. Segundo Ivette Centeno, sob a influência dos neoplatônicos, o Leteu transforma-se no rio em que se banha a alma que volta à terra a fim de esquecer a pessoa a quem tinha habitado. (cf. Centeno, 1985: 31). Existe toda uma simbologia perscrutando as relações do poeta com o elemento "água". Seja a "água" em forma de chuva, rio, lago, poço escuro no fundo do abismo, etc., esse elemento sempre reforça a idéia da perda da identidade e do esquecimento. Seria muito difícil, todavia, restringir a Pessoa a repetição "esclarecedora" desse elemento. Apenas para citar um exemplo, na tragédia shakespeariana **Otelo, O mouro de Veneza** (e Pessoa era leitor assíduo de Shakespeare) o mouro Otelo, ao se referir a Desdêmona (morta) diz à criada Emília: "Era falsa como a água!".

[4] Fernando Pessoa não escrevia por intermédio de pseudônimos, como se fossem máscaras que escondessem a verdadeira identidade do poeta. Diverso a essa idéia, Pessoa escreveu poemas ortônimos e heterônimos insuflando vida, idéias, ideais, propósitos e despropósitos àqueles nomes supracitados. A cada nome, a cada heterônimo, existem filosofias diferentes que se afastam do, ou convergem com, o pensamento do próprio Pessoa. Cumprindo a profissão de fé por ele mesmo levantada, o poeta é um fingidor, mas

Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Bernardo Soares, António Mora, Alexander Search, Monsieur Chevalier de Pas, Rafael Baldaya, e tantos outros.

Ora, é preciso ter em mente não se tratar disso o problema. Afinal de contas, a figura psíquica "eu" - tomo-a, aqui, como se fosse uma figura dramática - foi deveras problematizada por Fernando Pessoa, levando o poeta a dizer, por exemplo, que entre todos os heterônimos, “ele” foi o que de menos houve. O interesse nos versos de Pessoa-Campos para um sociólogo que o deseja como foco privilegiado para uma análise sociológica, se outros motivos não houvesse, seria, já, sua inquietante e paradoxal referência à identidade, principalmente aquela manifesta na criação do seu drama-em-gente vivida pela constituição de vários "*eus*".

Mas, por quê? Só por conta dele se transformar em outros *eus*? Ora, isso não teria muita novidade nem importância, pois o ensaísta mexicano Octávio Paz apontou, a certo tempo, essa característica nos poetas modernos; qual seja, a criação de vários "*eus*" periféricos, funcionando como uma fortaleza de proteção a um "Eu" central. Dessa maneira, o bom Fernando Pessoa seria um excelente motivo apenas para que fosse revisitado o narcisismo de época manifesto em Álvaro de Campos. Certo?

Nada mais falso. Se estou a jogar o jogo pessoano, não posso fazê-lo sem guardar as especificidades de cada heterônimo, exortando os leitores deste texto a pouparem-se de vislumbrar a unidade essencial entre ortônimo e heterônimos. Afinal de contas, como sustenta Leyla Perrone-Moisés, e tendo a concordar, Fernando Pessoa "ele mesmo" não existiu, seu lugar é um lugar desertado. Sem centro irradiador, sem fortalezas a proteger um "Eu" profundo.

Mergulhemos, então, um pouco mais em Pessoa. Segundo o ensaísta mexicano Octávio Paz, o segredo de Pessoa deve ser buscado em seu próprio nome, pois: "Pessoa quiere decir persona en portugués y viene de persona, máscara de los actores romanos. Máscara, personaje de ficción, ninguno." (Paz, *apud* Seabra, 1988: 28)

Pessoa quer dizer, significar, em última instância, ninguém, mas aquilo que medeia e liga o sentido da inexistência ao nome Pessoa é, antes de tudo, a máscara. Não quero, entretanto,

---

não apenas: é fingidor completamente, que chega a fingir o que deveras sente. Ou, de outra maneira, quando dizia ser a literatura, como toda arte, uma confissão de que a vida não basta. Gênio e lúcido, Pessoa ansiava sentir tudo, de todas as maneiras, para ser análogo a Deus; a heteronímia revela o projeto pessoano, não como ação teleológica, mas como caminhos de sentimentos nômades, onde o "eu" descobriu ser o outro.

realçar essa sutileza para justificar o esfacelamento heteronímico do poeta como o desenrolar vocacional do artista que finge. O próprio Pessoa gostava de lembrar que a melhor maneira de ler tanto sua obra ortônima quanto heterônima era não misturando as individualidades de cada uma das suas figuras dramáticas. Concomitantemente, sempre reconheceu que ele, criador frente à criação, foi aquilo que de menos houve. Portanto, tendo a relegar a segundo plano a constituição de heterônimos como sendo fruto da ironia do poeta que troca, incansavelmente, de máscaras. Não quero dizer com isso que os heterônimos não sejam máscaras, ao contrário, eles o são, mas, e isso é fundamental ressaltar, assim como o próprio Pessoa.

Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés, comentadora do poeta português, mesmo a noção de um "eu" profundo ao lado de outros "eus", menores ou superficiais, carece de qualquer fundamento diante das virulentas investidas do autor, abortando, para o pensamento não preso a cânones ou esquemas, qualquer interpretação do "eu" autônomo.

Longe de um sujeito unitário, sem o cacoete da procura da "única" pessoa em Pessoa, a leitora pessoana citada logo acima, diz:

> "Ora, é preciso dizer, uma vez por todas, que Fernando Pessoa 'ele mesmo' não existiu. Que o lugar designado por esse nome é um lugar desertado, que esse nome flutua na inter-dicção e margeia o discurso por ele assinado. É preciso render-se à evidência de sua perfeita invisibilidade, devida à sua perfeita divisibilidade. É preciso confessar que Pessoa é um poeta fictício, tão irreal quanto os heterônimos que inventou.
>
> É preciso cessar de afirmar uma lucidez-razão capaz de dominar as emoções e o destino. Assim como é preciso cessar de sorrir perante o grande mistificador, disfarçado com nomes postiços, mas bem a salvo num "ele mesmo" reconfortante. Sua lucidez não dominou coisa alguma, e ele não encontrou o lugar protegido de um 'si mesmo'." (Perrone-Moisés, 1990: 12)

Era recomendação do "próprio" Fernando Pessoa não ser confundido com nenhum dos personagens do drama-em-gente que ele criava, cada um deles com uma história de vida identificadora, vícios específicos, filosofias distintas.

Por conta disso é que resolvi centrar minha análise nas obras de um dos heterônimos. Justamente naquele comumente chamado de "o duplo"[5] de Fernando Pessoa: o engenheiro maluco, Álvaro de Campos. Sua escolha, claro, tem muito das idiossincrasias deste que escreve; mas, também, possui uma justificativa, mais objetiva, qual seja, a de ser, entre os outros personagens do drama-em-gente pessoano, aquele que mais participou das avassaladoras mudanças, ocorridas desde o início do século, de uma forma toda peculiar: "sentindo tudo de todas as maneiras". Não será sem interesse lembrar, mais uma vez, que foi Álvaro de Campos quem sobreviveu poeta até os últimos dias de Pessoa, o que permitiu a esse heterônimo sentir mais de perto o tempo roubando a vida do corpo de Fernando Pessoa, diferente dos outros heterônimos, como Caeiro e Reis[6]. Campos foi o mais excessivo, o mais exagerado, o maior dos sensacionistas; aquele da crueldade, da luxúria e das sensações brutais e, também, aquele da lucidez de estar sozinho.

Todavia, gostaria de deixar claro que minha análise da produção poética de Álvaro de Campos não visa privilegiar o substrato político-econômico[7] da época em que escrevia, nem fazer disso motivo de interpretação da anamnese do poeta, nem tampouco contribuir para a crítica literária (que, sem dúvida, descobre a cada dia novas nuances do autor finado em 1935).

---

[5] O termo "duplo" pode levar a confusões: ele não , o "outro" mas, sim, o mesmo. No registro de Campos, o "duplo" poderia ser entendido como a manifestação do indiferenciado, ou seja, manifestação a causar estranheza e pavor no "eu" justamente por ser, ao mesmo tempo, o "outro" e o mesmo.

[6] Sobre a relação entre os heterônimos e a morte do poeta, há uma peça literária do escritor José Saramago - **O Ano da Morte de Ricardo Reis** - onde é narrada a ida de Reis, do Brasil a Portugal, após a morte de Fernando Pessoa. De modo geral, quando do falecimento de Pessoa, Ricardo Reis estava no Brasil e Caeiro já havia morrido. Todavia, não pode ser deduzido daí um viés cronológico explicativo pois mesmo depois de morto Caeiro (e Reis estando longe, no Brasil), a recepção de Pessoa a Alexis Crowley, em visita a Lisboa, os faz voltarem a escrever - ainda que não demoradamente.

[7] Na parte onde explico a metodologia adotada na investigação, mostro que se a análise englobasse, além dos poemas de Campos, também seus escritos diversos, a pesquisa deveria levar em consideração, a todo instante, o substrato político-social-histórico-econômico da época. Enquanto a pesquisa toma para análise somente os poemas, é possível levantar essa âncora para buscar novas análises. Deixo isso claro, entretanto, na Metodologia.

Conquanto alguns sociólogos pudessem ter como profissão de fé, a depuração da infra-estrutura e suas relações com as produções artísticas, meu recorte privilegiará outros pontos, também de importância - creio - sociológica. Nesse sentido, a proposta que busco articular tenta fazer emergir tanto o social quanto o individual dos poemas de Álvaro de Campos lançando mão não só da prática da análise sociológica mas, sobretudo, dos caminhos que aprendi a trilhar na sociologia - e que apontam para além dela.

Como dizia Michel Foucault, é necessário fazer o texto ranger, ou seja, falar, gritar mas, também, estar pronto para ouvir. Certo de que o gritar nada resolve para aqueles desprovidos do sentido da audição, é preciso saber que a leitura de um texto se assemelha a um jogo cujas instruções foram despejadas no lixo por serem desnecessárias. Jogar e ler são formas de se trilhar os labirintos que o texto e o jogo proporcionam; para isso vou precisar, mais do que de um saber ou de um método, estar disposto a jogar segundo as regras de cada texto.

Porém, mesmo que esse jogo pressuponha a trilha da inter-disciplinariedade - termo, hoje, tão gasto quanto maltratado - isso não quer dizer, necessariamente, que a sociologia vá encabeçar uma suposta colcha de retalhos que trafega pelas vias inequívocas do novo saber. Trazer Álvaro de Campos para os domínios da sociologia não implica submetê-lo ao garrote até fazê-lo ranger de dor, nem tomá-lo à distância para melhor esquadrinhá-lo, medi-lo, relacioná-lo, caracterizá-lo, inseri-lo e salvá-lo, mostrando-o ao novo público como uma pessoa de talento brilhante para entender a sociedade em que vivia se não tivesse se entregado de tal forma ao sensacionismo, ao esfacelamento incandescente do "eu", ao futurismo barulhento do início do século XX. Jogar com os textos do outro é criar as regras desse jogo a partir , como diria Claude Lefort, do próprio texto. Isto, enfim, será discutido posteriormente, na "Metodologia", onde tentarei deixar clara a idéia de jogo, fundamental para esta dissertação.

* * *

Entretanto, por que Álvaro de Campos é relevante para a sociologia?

Rubens Rodrigues Torres Filho, quando apresenta a obra de Hesíodo que Jaa Torrano estuda, revisa e traduz do original grego, faz o seguinte comentário:

> "Para quem não quer confundir rigor com rigidez, é fértil considerar que a filosofia não é somente uma exclusividade desse

> competente e titulado técnico chamado filósofo. Nem sempre ela se apresentou em público revestida de trajes acadêmicos, cultivada em viveiros protetores contra o perigo da reflexão: a própria crítica da razão, de Kant, com todo o seu aparato tecnológico, visava, declaradamente, libertar os objetos da metafísica do 'monopólio das escolas'.
>
> O filosofar, desde a antigüidade, tem acontecido na forma de fragmentos, poemas, diálogos, cartas, ensaios, confissões, meditações, paródias, peripatéticos passeios, acompanhados de infindável comentário, sempre recomeçado, e até os modelos mais clássicos de sistema (Espinoza com sua ética, Hegel com sua lógica, Fitche com sua doutrina da ciência) são atingidos nesse próprio estatuto sistemático pelo paradoxo constitutivo que os faz viver."[8]

Mesmo Max Weber, quando fala de ciência e política enquanto duas vocações distintas, menciona o fato de nem sempre as melhores idéias surgirem nos momentos em que mais se as busca, invariavelmente, sentados com lápis e papel à mão. Se elas tiverem que surgir, nada impede que seja num passeio ou descansando numa poltrona, ao levar o charuto à boca. Claro, esse preâmbulo não vai justificar, aqui, a contemplação como entretenimento para a obtenção das grandes idéias que a humanidade nem sequer sonha. Ao contrário, se a grande "heureca" necessita de sócio, não é o sócio que faz a sua genialidade. Em ambas as asserções, estão pressupostos, e não descartados, prolegômenos de árduo trabalho.

A obra de Álvaro Campos, então, será um conjunto de fragmentos lançados ao deleite público depois de reunidos por este sociólogo sob a forma de uma teoria - teoria essa que só o sociólogo em questão consegue ver, talvez por estar doente dos olhos[9]?

---

[8] HESÍODO. **Teogonia: A Origem dos Deuses**. O texto do filósofo Rubens Rodrigues Torres Filho está na primeira folha do livro, antes dos créditos propriamente ditos.

[9] O mestre Caeiro, assim chamado por Campos, afirmava em seus poemas o quanto é doentia a necessidade de a tudo ter que interpretar. Para ele, pensar é estar doente dos olhos e, talvez por isso, um Mauro-míope só possa mostrar algo escondido em poemas para aqueles tão míopes quanto ele. Para registrar o poema: "O mundo não se fez para pensarmos nele / (Pensar é estar doente dos olhos) / Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo... / Eu não tenho filosofias: tenho sentidos... / Se falo na natureza não

Dentro dessa argumentação poder-se-ia objetar que, se assim é, tudo e qualquer coisa se torna objeto da sociologia e, nesse sentido, a justificativa de minha escolha nada justifica na medida em que tudo justifica[10]. Essa preocupação tem procedência e necessita ser equacionada; afinal de contas, se tudo é importante para a sociologia, é necessário saber, ao menos, em que medida os poemas de Álvaro de Campos o são. E por quê.

Existe uma discussão sobre memória e identidade da qual a sociologia pode participar, não para referendar o lado romântico do nosso passado perdido, nem para curar a sociedade de seu retorno ao sempre igual, nem para oferecer subsídios para a redenção das classes. Pode participar justamente para pensar essa questão longe dos modismos; e não repetir a tautologia de sucesso que reza ser o homem contemporâneo desmemoriado por conta de não possuir memória.

Pois bem, se essa fórmula é tão recorrente no cotidiano para explicar esse mesmo cotidiano, talvez seja porque o tema que estou propondo analisar seja realmente um problema e não apenas uma constatação. E se é um problema e coloca questões, o mínimo que esta investigação pode oferecer são reflexões sobre a sociabilidade contemporânea - bem entendido, reflexões - não um projeto "campeão mundial" da O.N.U: Povo Sem Memória É Um Povo Sem Cidadania.

Confesso que, se eu fosse outro, além de casar-me *"com a filha da lavadeira*", realizaria um projeto desses. Ocorre que sou ignorante do que venha a ser "povo", não sei do que se trata quando se menciona o termo "memória", nem faço idéia do que seja, hoje, onde a representação soa cada vez mais como eco de uma garganta desconhecida, o que poderia vir a ser identidade e cidadania.

Entretanto, não poderia afirmar que discussões sobre a identidade nunca tiveram espaço dentro das ciências sociais. Aliás, memória e identidade caminham, nesse sentido, muito próximas, abraçadas, até, principalmente nas formulações: um povo sem memória não tem

---

é porque saiba o que ela ,, / Mas porque a amo, e amo-a por isso, / Porque quem ama nunca sabe o que ama / Nem sabe por que ama, nem o que é amar... / Amar é a eterna inocência, / E a única inocência não pensar....". (Pessoa, 1986b: 139).

[10] Essa conseqüência pode ser matizada desde Tales, um dos grandes sábios, em seu aforismo : "Todas as coisas estão repletas de deuses." Naquela época ele rompia o mito pois, se tudo é divino, não se explica nada pelo divino.

identidade ou, um povo sem memória não tem identidade própria e carrega nas costas uma identidade imposta pela classe dominante, etc. A identidade plena e autêntica, via memória, seria uma conquista, uma possibilidade de felicidade, uma utopia a ser investida.

Não quero dizer com isso que os temas da memória e da identidade tenham sido abordados apenas dessa maneira pela sociologia. A memória, por exemplo, foi uma das preocupações daquilo que se convencionou chamar de "Escola de Frankfurt", e isso porque, através dessa discussão, se colocava em xeque não só o esquecimento, que poderia vir a ser reificação - "toda reificação é um esquecimento", como definiu Theodor Adorno (Adorno & Horkheimer, 1986: 215) - mas, também, a violência represada da civilização e suas explosões tão cíclicas quanto cataclísmicas, na história. Questionava-se a experiência e a pobreza de experiências, via memória, fazendo da sociologia a ágora para o debate do social-histórico e da subjetividade do homem deste tempo. Em outras palavras, discutindo memória e subjetividade sem esquecer a violência constitutiva da civilização.

Porém, elegi Álvaro de Campos como pensador desses temas (memória, violência e identidade). Heterônimo do poeta português Fernando Antonio Nogueira Seabra Pessoa, presença viva do futurismo em Portugal, não o escolhi por ser português, ou futurista, modernista, astrólogo, homossexual, etc. Torno-o distinto por existirem, em cada um de seus poemas, de maneira esparsa, é claro, indicadores de que esses temas podem reverberar em conclusões diversas, mesmo que, às vezes, similares, àquelas dos diversos autores de quem sou tributário na consecução deste trabalho[11].

Como dizia o próprio Campos, todas as coisas são excessivas, toda realidade é um excesso, uma violência, uma alucinação e, por isso, para senti-la - e eu diria, também, para conhecê-la - é necessário perspectivar todas as maneiras possíveis, excessivamente, rumo ao "... centro para onde tendem as extranhas forças centrifugas / Que são as psyches humanas no seu accordo de sentidos." (Campos, 1990a: 263).

Campos é um domínio vasto, não só por ser o excesso de Pessoa, mas por ser a parte excessiva de cada pessoa, o abocanhar furioso da vida, o desejo de ser análogo a Deus e de possuir o universo. Ele é o poeta da dor inútil, silenciosa e triste ("Como a parte da praia onde o

[11] Antes de iniciar cada um dos capítulos farei um pequeno prelúdio apresentando as discussões que estiveram nas "origens" desta investigação.

mar não chega"), da avidez em compreender a vida ("... sentindo-a muito."), e do júbilo em reconhecer nisso sua capacidade de ser doido, sozinho e lúcido. A lucidez de ser doido, a doidice de saber estar só na multidão e a solidão advinda de não conseguir "ter trazido o passado roubado na algibeira".

Campos é o conhecimento da ficção de existir, é o périplo enfadonho do adulto que sucedeu à criança que um dia foi, por erro[12]. É a lucidez em saber irrecuperável o passado sem tentar com isso qualquer tipo de nostalgia, qualquer tipo de recuperação, qualquer salvamento, qualquer esperança de futuro. Campos é o retrato da ausência numa sociedade de excessos. Campos é importante, então, para a sociologia, por seu excesso; não por ser qualquer tipo genial de exceção.

Não interessam à investigação as filiações partidárias de Pessoa, sua aristocracia ou suas manias burguesas. Estarei a anos-luz de qualquer discussão que mencione luta de classes, hegemonia burguesa, o sujeito histórico da revolução, justamente por não estar desenvolvendo um trabalho que sirva a sindicatos, partidos, governos, etc. O pensar, como espero deixar claro na "Metodologia" que segue a essa introdução, só existe enquanto jogo; e sendo assim, não é responsável, não responde por nada nem ninguém.

Outra direção de onde podem surgir, também, desinteligências, podendo suscitar reclamações, é o fato de eu não estar relacionando Álvaro de Campos e Pessoa ao seu momento histórico específico. Esse argumento é plausível uma vez que me poupei dessa inserção histórica do autor justamente porque, por ser um trabalho teórico e lidar com a produção poética de um autor, esse procedimento mais prejudica do que esclarece (na "Metodologia", desenvolvo a discussão sobre esse problema). Portanto datas, quando surgirem no decorrer do texto, serão

---

[12] A criança a quem o adulto sucedeu por erro passa, em princípio, a idéia de evolução, ou, minimamente, a noção de etapas sucedendo-se umas às outras. No momento anterior, quando Campos lamenta não ter trazido na algibeira o passado roubado parece, sobretudo, referendar uma divisão clara do tempo, ou seja, algo que viveu, aquilo que vive e a desesperança do que vai viver. Não é preocupação deste texto salientar que a divisão tripartite do tempo, ou a forma como o concebemos cotidianamente , característica de uma sociedade que, historicamente, necessitou estancá-lo em domínios fixos. No entanto, como ficará claro mais adiante, ser adulto é como se fosse uma peça pregada pelo tempo, que é inteiro e, por mais que passe, não muda, como nos versos: "É-se sempre a creança ? O passado que fica / A creança...". E é esse tempo que devém e não muda que chama a atenção para Fernando Pessoa e, particularmente, Álvaro de Campos.

apenas indicações de que outras abordagens poderiam estar sendo feitas (por outras pessoas, em outro momento, claro).

Para os que ainda assim continuam preocupados, afirmo procurar em Campos algo próximo à sociabilidade contemporânea, uma sensibilidade que faça par com a nossa: e, para isso, não preciso de justificativas mais eloqüentes do que o seu reconhecimento e presença como poeta atual.

A leitura que se inicia não inaugura nada de novo na sociologia. Pretendo fazer ranger, gemer, gritar, os poemas do poeta português, tirando-o, sem dilapidá-lo, dos cânones onde normalmente serviria de tese: as Letras Portuguesas. Só assim posso ir para dentro das imagens que estão a jorrar por entre seus versos. Sei, também, que não inauguro nada se conseguir mostrar a importância de Campos para outros desertos além da literatura pois muito já foi escrito sobre os poetas e mesmo sobre Fernando Pessoa, em particular, na tentativa de desvelamento do pensamento filosófico, político, e o que mais houver, expresso na forma de poemas.

Todavia, dentro dessa perspectiva, logo surge uma primeira questão: mas por que Campos e não Caeiro, Reis, Soares, ou o próprio ortônimo Pessoa? ou algum outro poeta, literato, ou coisa que o valha, brasileiro (com a vantagem da proximidade)?

Claro está que pergunta dessa ordem não deve ser respondida numa investigação: a escolha é virtuosismo ou idiossincrasia do olho que vê o mundo, como diria Maurice Merleau-Ponty mas, nem por isso, pura invencionice delirante. Isso não significa, também, que a idiossincrasia inviabilize os "resultados", por assim dizer, de uma investigação só porque o olho que vê o mundo é o mundo que o olho vê. Max Weber, ao se deparar com esse problema e, ao mesmo tempo, tomando-o como estímulo e não como interdito, escreveu:

> "É evidente, no entanto, que não devemos deduzir de tudo isto que a investigação científico-cultural apenas conseguiria obter resultados 'subjetivos', no sentido em que são válidos para uns, mas não para outros. O que varia é o *grau de interesse* que se manifesta por um ou por outro. Por outras palavras: apenas as idéias de valor que dominam o investigador e uma época podem determinar o objeto de estudo e os limites desse estudo. No que se refere ao

> *método* da investigação - o 'como' - é o ponto de vista dominante que determina a formação dos conceitos auxiliares de que se utiliza; e quanto ao modo de utilizá-los, o investigador encontra-se evidentemente ligado às normas de nosso pensamento. Porque só é uma verdade científica aquilo que *pretende ser válido* para todos os que querem a verdade." (Weber, 1986: 99-100 – os destaques são meus).

Outra questão, entretanto, é pertinente: por que fazer sociologia através dos poemas de um autor enfocando temas como memória, identidade e violência? Ora, essa é uma colocação tanto parecida quanto diferente da anteriormente levantada. E é a sua resposta a contento que caracteriza os objetivos deste empreendimento.

Pretendo, ao enfocar tais temas nos versos de Álvaro de Campos, apresentar uma abordagem que proponha outros vieses para a discussão desses mesmos temas na sociologia[13]. Não cabe à sociologia equacionar a problemática das relações da memória, da violência e da identidade com fórmulas prontas, não é digno dela. Dizer que a identidade é um fim a ser alcançado, que a violência é um cancro bárbaro a ser extirpado do seio da civilização, e que o povo é desmemoriado porque não tem história, é função de líderes politicamente corretos[14], não do pensamento e da reflexão sociológicas.

Uma memória e uma identidade assépticas tendem a desprezar o *quantum* de violência, sangue, tortura e morte guardadas em sua própria história. Pensar ingenuamente identidade e memória, sejam elas individuais ou coletivas, sejam elas subjetivas ou de classe, funciona como um bálsamo para o pensamento medroso. Em contrapartida, esse mesmo bálsamo faz o pensamento desistir dos prolongamentos para os quais aponta, como por exemplo, de que a

---

[13] Entretanto, o trabalho que ora introduzo à leitura poderia muito bem gerar aqueles comentários ácidos que construíram o mito em torno de alguns professores: o trabalho possui coisas novas e interessantes, porém, as interessantes não são novas e as novas não são interessantes. Esse é um dos riscos a correr que, convenhamos, para quem tem a pretensão de trabalhar com um poeta viciado no jogo-pessoa, não deve assustar mas, sim, ser tomado como todo risco dentro de qualquer jogo, ou seja, enquanto regra.

[14] A febre do politicamente correto a se manifestar na proibição de cigarros em bares e restaurantes, nas procissões ecológico-fascistas, nas cartas aos estúdios de TV contra a violência dos filmes da programação, acreditam lutar por um objetivo digno, por uma

identidade, se existir, talvez só exista como incoerência; e a memória, talvez, seja uma memória[15] muito diferente daquela romântica construção do passado pelo presente - que se convencionou acreditar[16].

A minha preocupação vai estar centrada em mostrar como é que se dá a criação de um "si" no sujeito, e de como isso só é possível se violência, memória e identidade não forem nem conceitos estanques, nem conceitos que caminham confortavelmente próximos. Antes, só têm sentido se servirem para pensar a criação da subjetivação no sujeito.

* * *

Talvez por conta disso seja tão difícil, para mim, conceber como procedimento de análise a separação dos poemas de Campos mapeando seus conteúdos por estarem mais próximos à memória, à violência, à identidade. Dizer, por exemplo, que o "Poema em Linha Reta" está no rol daqueles onde procurarei estudar a identidade, ou "Aniversário" e as duas "Lisbon Revisited" no campo da memória, mais especificamente, e as "Odes Marítimas" no casulo da violência, seria como desautorizar todo o texto montado.

Em momento algum tipifiquei, estancando, as divisórias da identidade, memória, violência. Se existe a possibilidade de Tomá-las separadamente? Sim, ela existe; e por isso mesmo outro tipo de pesquisa pode vir a ser realizado, algum outro, entretanto, diferente deste.

"identidade" coerente, por uma memória asséptica, excluindo delas - memória e identidade - a violência constitutiva do humano. Essa, entretanto, é uma hipótese para outro trabalho.

[15] Nas "Notas e Esboços" de Adorno e Horkheimer, os autores lembram que "O que um indivíduo foi e experimentou no passado é anulado em face daquilo que ele agora é, daquilo que ele agora tem e eventualmente daquilo para o que pode agora ser utilizado" para, mais abaixo, afirmarem que "As pessoas recalcam a história dentro de si mesmas e dentro das outras, por medo de que ela possa recordar a ruína de sua própria vida, ruína essa que consiste em larga medida no recalcamento da história." (Adorno & Horkheimer, 1986: 201)

[16] A memória como construção do presente necessita de um homem centrado numa teia de relações sociais que o façam lembrar, como ensinaram os autores que pensaram a memória como memória-trabalho. Em Campos, como mostrarei, essa memória se dá como criação do presente, um presente que "aquece" sensações acreditadas de passado. Não existe no poeta uma linha processual de construção mas, sim, o aspecto trágico da "sensação de perda".

Na divisão dos capítulos, porém, dediquei a cada um desses temas um lugar separado. Não para depois juntá-los ao final mas, sim, para, ao desenvolver cada um deles separadamente, os outros dois se fizessem sentir como sombras.

Todavia, se o esquema descartado porventura fosse o escolhido, as dificuldades, sem dúvida, seriam muito menores. Principalmente porque se poderia, dentro de cada tópico, tomar de um universo de documentos uma amostragem que viabilizasse a investigação.

A abordagem escolhida exigirá, então, uma amostragem sem a precedente divisão tópica? Também não. Um sociólogo que não vá fazer sociologia literária, nem de longe necessita minuciar, na investigação, todos os versos. Tomar Álvaro de Campos como pensador da sociedade demanda jogar o jogo cujas regras estão implícitas no seu texto; implica apropriar-se dele, não para comemorá-lo ou, pior, para trapaceá-lo discutindo as tais regras.

Que o poeta Campos escreveu salteadamente e que é importante saber desde quando, como e porque isso ocorreu, ninguém duvida. Mas se fosse tão fundamental datar poemas, o que fazer com os éditos ou inéditos onde o autor deixou de prestar essa informação assaz nuclear para a história? Ministrar-lhes o esquadro do saber que a tudo mede, isola, manipula, organiza, referenda, objetiva e põe, invariavelmente, datas, esquecendo as arestas no limbo? Não; reconheço a importância de datas como balizadoras de um trabalho, não como fundadoras das Ciências Sociais. Nesse sentido, não serão as datas o norte desta busca mas, sim, os poemas do poeta.

Revelador da intemporalidade que imputo ao poeta de sobretudo exageradamente cintado? Talvez; o que importa saber é que o heterônimo pessoano não é trans-histórico mas, sim, contemporâneo de algumas preocupações presentes, não viveu outro século que não o início desse século do qual se está a tramar os epílogos, não se escondeu atrás de máscaras e, mesmo assim, sentiu excessivamente. É disso que trata o projeto, a investigação, o trabalho, o investimento de prazer e a conseqüente intolerância de quem o articula. É com isso que tem a ver ler Álvaro de Campos.

Nesses termos, espero ter justificado uma não seleção de poemas, mesmo porque ninguém, ao estudar um autor, deixar de citar, de preferência, quase todas as suas obras - mesmo sabendo não haver espaço suficiente, neste volume, para tanto.

Destarte, não transcreverei, necessariamente, poemas inteiros: trabalharei com versos da mesma forma como utilizaria citações de sociólogos, filósofos, historiadores, etc. Sem dúvida fazer análises por intermédio de poemas tem uma dificuldade suplementar, a saber, seu alto grau de dispersão frente, por exemplo, às obras eruditas de quaisquer dos profissionais acima citados.

Talvez tudo isso assuste a instituição sociológica, mas os motivos serão outros que não a escolha de um poeta e seus poemas como o motivo que leva um sociólogo a inquirir. O que estou a fazer é uma alquimia, se posso chamar assim, traduzindo numa dissertação de mestrado (nascido de algumas interrogações) toda a parte excessiva que o fazer sociologia oferece. A literatura como um possível da sociologia não foi invenção minha, as leituras que ora apresentarei não foram realizadas em outros cursos, as discussões a perfazer foram realizadas, na maioria das vezes, com sociólogos. E é graças a estes que aprendi a investir a sociologia não apenas como uma instituição mas, sim, principalmente, como uma força de interpretação instituinte - coube a mim tentar não figurar nessa história como aqueles eternamente-objetivos dos quais falava Nietzsche.

Campos é poeta, expressou sentimentos. O sociólogo tenta sistematizar as impressões e expressões da sociedade em que vive; precisa acreditar e acredita naquilo que empreende. Precisa provar, também, que as impressões e expressões da sociedade não são frutos, apenas, dos seus limites idiossincráticos - mesmo que o sejam. Dar uma forma acadêmica à excessividade pode ser um engodo mas, também, é um desafio. Ciência e arte estão cindidas há muito tempo, lição dos primeiros cursos de graduação. Querer reeditar o tempo da indiferenciação entre elas é cair num conservadorismo ingênuo e, por conseguinte, reacionário em demasia.

Não importam os períodos curtos de devassante alegria que curtia o poeta Pessoa, nem sua permanente ataraxia búdica, como dizia João Gaspar Simões. Herdeiro das minhas primeiras leituras do poeta, não vejo seu humor negro onde a violência extravasa, não decreto pecado aos crimes que ele gostaria de cometer, não o chamo de inocente nos seus vícios. O engenheiro maluco expressou os sentimentos não apenas seus, nem apenas os meus: e o que um poeta finado há décadas poderia saber dos meus sentimentos, hoje, além da experiência que possibilitou, quando o leio, das coisas que nunca houve, ou haveria de viver? Por isso, também, em alguns momentos da análise, surgirão algumas leituras fílmicas, em notas de rodapé, assim como citações literárias, distantes de Campos. A nota de rodapé é um recurso do bom-senso frente ao

excesso que toda pesquisa conhece - às vezes, até, pode ser muito mais rico ler uma obra pelas suas notas do que, propriamente, pelo que vem escrito na sua parte mais "nobre". Nesse sentido, será enquanto recurso e enquanto pista dos caminhos que trilhei que as utilizarei.

Não será despropositado avisar que, por estar fazendo uma análise que radicaliza prolongamentos das imagens poéticas de Campos, muitas vezes o texto pareça excessivo e insuportável. Não insuportável de ler, assim espero, mas insuportável por atualizar imagens e sensações de horror frio, no cotidiano.

Dessa maneira é que penso poder apresentar uma discussão importante sobre a criação da subjetivação na sociedade contemporânea.

Não evoluo, disse Pessoa, viajo. Portanto, não correrei atrás das evoluções do poeta: viajarei pelos seus poemas.

2. METODOLOGIA

Faço uso da etimologia da palavra grega: *meta*, de para onde vou na direção de, e *odos*, o caminho que vou traçar. Caminho e direção, eis do que tenho que falar para esclarecer o método.

Dizem os antigos que a menor distância entre dois pontos é a linha reta. A menor distância entre o nascimento e a morte é uma vida em linha reta, um método reto, aquele que vai direto ao ponto. A menor distância entre o início de uma idéia e as conclusões que ela propicia é *um* método, não *o* método nem *o* melhor. Nem, é também, o método que escolhi[17].

O ginete do filme de Bergman[18], ao acordar à beira do mar, percebendo uma figura estranha nas redondezas, se aproxima até reconhecer, nela, a morte. Pergunta se sua hora se aproxima. Ela responde que já há algum tempo que o acompanha. Dizem que você gosta de xadrez, entabula o ginete, não costumo perder, devolve a morte. Os dois jogarão xadrez, ao término do jogo a morte o leva.

Tomo do incréu personagem bergmaniano a razão do argumento que ora apresento: ao invés de ir direto ao ponto, de acabar logo com isso, opto pela tradição dos jogadores que jogam o jogo. Mas qual jogo? Jogo dos acasos sobrepostos, inventados e criados *ad-hoc*. Ao invés de ir reto, pelo caminho mais curto na direção do meu objetivo, farei o caminho das digressões, às vezes longas; o caminho cheio de desvios, onde se pode esconder de continuar. Quem joga não ganha tempo, quem ganha tempo, mais próximo está de morrer: meu método é o método dessa tradição de jogadores, daqueles que imitam o tempo agindo como ele, pois são ágeis na lentidão exigida.

---

[17] A. F. Chalmers em **O Que é a Ciência Afinal?** coloca, assim, o problema metodológico da ciência moderna: "Francis Bacon foi um dos primeiros a tentar articular o que é o método da ciência moderna. No início do século XVII, propôs que o método da ciência é o melhoramento da vida do homem na terra e, para ele, essa meta seria alcançada através da coleta de fatos com observação organizada e derivando teorias a partir daí. Desde então, a teoria de Bacon tem sido modificada e aperfeiçoada por alguns, e desafiada, de uma maneira razoavelmente radical, por outros." (Chalmers, 1993: 20). Sem dúvida, penso minha inscrição ao lado daqueles que desafiam de "maneira razoavelmente radical" o método da coleta de fatos. Essa postura, antes de descaracterizar a ciência, livra-a daquela famosa máxima encontrada na fachada do Social Science Research Building: "Se você não pode mensurar, seu conhecimento é escasso e insatisfatório". (Chalmers, 1993: 18).

[18] A obra citada é "O Sétimo Selo" - do diretor Ingmar Bergman.

Quem faz digressões, lembrava Ítalo Calvino, se atrasa para a morte; quem levanta teses tem os seus horizontes fechados pelas conclusões. O homem da digressão joga com pequenos fechamentos, cuja amarração serve para enganchar outras digressões. E são os jogadores aqueles que melhor conhecem os tempos suspensos e mortos e os espaços vazios e exasperantes. E, por isso, o jogador é aquele capaz de extrair de situações cotidianas o insuportável, o intolerável. Ele, o jogador, não vê o intolerável no extra cotidiano, pois isso seria justificá-lo como exceção[19]. O que faz é ser espectador do intolerável no cotidiano, vendo nesse cotidiano a cristalização do estranho no familiar e, posteriormente, a passagem do estranhamento ao pavor.

Esse método, como o concebo, só pode ser realizado no jogo entre a imaginação e o pensamento. Fernando Pessoa-Bernardo Soares dizia que as ruas, e as pessoas que por ela transitavam, formavam um grande alfabeto: de qual língua, de quais palavras, não cabe a este jogador descobrir. A tradição dos cientistas pode ter investido a figura do detetive que segue rastros para descobrir o "crime" mas, quero realçar, o detetive é o ser mais sem imaginação da face da terra: aquele que "descobre" algo já decretou sua fraqueza em ver no novo o já visto, em ver tudo com olhar da segunda vez. Quem descobre, na verdade, apenas achou o que estava procurando, como se o que estivesse procurando estivesse ali há tempos, à espera de que o descobrissem para o desnudamento das aparências rumo à essência da coisa. O detetive segue pistas que o levam a descobertas, o desvelamento do encoberto é o seu signo. Quem aproxima (joga) a imaginação do pensamento "inventa" caminhos; ao contrário, quem instrumentaliza a imaginação num pensamento responsável está sempre a descobrir sentidos e caminhos. Numa seleção natural das relações entre imaginação e pensamento, aquela que descobre sentidos não tem cessado de vencer. O pensamento responsável coloca a imaginação naquele que ele acha ser o seu devido lugar, o *insight*. Todavia, se neste trabalho o método tiver que ser o jogo da imaginação e do pensamento, o preço é abrir mão das descobertas e centrar forças em mostrar a lógica do caminho inventado, com o alfabeto que acabou de se inventar. Como disse, a ciência (assim como,

---

[19] "Fala-se da iminente recaída da barbárie. Mas ela não é iminente, Auschwitz é a própria recaída; a barbárie subsistir enquanto as condições que produziram aquela recaída substancialmente perdurarem. Esse é que é o receio todo. A pressão da sociedade perdura, não obstante toda a invisibilidade do perigo hoje." (Adorno, 1986: 33). Theodor Adorno salientou, enquanto viveu, que Auschwitz não foi uma recaída extraordinária na barbárie mas, antes, a própria barbárie. Não foi um fato isolado numa parte deste século localizado entre datas. Enxergar Auschwitz como intolerável por ser uma manifestação extra

também, a sociologia) investiu a figura do detetive. Mas não foi a única figura investida e, como deve ter ficado claro, nem a mais interessante, ao menos para mim. Proponho, pois, a figura do navegador, daquele que singra mares, enfrenta tempestades, convive com piratas e cujo aprendizado se dá nos caminhos e viagens que inventa. Os navegadores são aqueles que precedem os mapas e cartografias e, sobretudo, sabem-se criadores dos caminhos e direções cartografadas *a posteriori*.

Paul Feyereband, estudioso da metodologia das ciências, chegou a propor um certo dadaísmo no método pois estava convencido de que o método que promete inserir o cientista num assunto por conta de ter seus procedimentos referendados pelo *status quo* paga o preço de não trazer, nunca, nenhuma nova contribuição ao conhecimento.

> "Um dadaísta está convencido de que uma vida digna só será possível quando começarmos a considerar as coisas com leveza e quando afastarmos de nossa linguagem as expressões enraizadas, mas já apodrecidas, que nela se acumularam ao longo dos séculos ('busca da verdade'; 'defesa da justiça'; 'preocupação apaixonada'; etc., etc.). Um dadaísta está preparado para dar início a alegres experimentos até mesmo em situações onde o alterar e o ensaiar parecem estar fora de questão (exemplo: as funções básicas da linguagem)." (Feyerabend, 1977: 26).

O argumento de Feyerabend é provocativo, sem dúvida, mas tem a vantagem de apresentar à ciência uma postura dadaísta próxima à tradição dos grandes jogadores. Claro, sempre sobrará a voz enfastiada daqueles que dizem: "é preciso ter cuidado para ver até onde isso vai", ou senão, "mas isso é perigoso", ou ainda "é cheia de adeptos a solicitação que argumenta contra a razão". Tais admoestações, embora pretendam assumir a defesa da razão contra a irracionalidade, estão sustentadas em outra irracionalidade, por assim dizer, o medo frente ao que não é reconhecido. Ademais, o medo do não reconhecido nem é tão criativo quanto o medo do desconhecido. Mesmo assim, o problema é outro: quem chama alguém de irracional só pode fazê-lo de um ponto de vista concebido como racional. E esse ponto de vista, através da história, tem se

---

"ordinária" não produz os mesmos efeitos que percebê-la intolerável por estar imiscuída no próprio cotidiano.

travestido constantemente e, barbaramente, agido de maneira paranóica contra tudo que não seja *status quo*[20].

Feyereband faz questão de afirmar que a sedução do legal e do ordenado está sempre presente quando se trata de espantar o caos, e que uma legião de adoradores logo se dispõe a seguir regras claras e dogmas simples, desde que estes tenham a "objetividade" requerida pela ciência. Gritar contra a autoridade é fácil, desde que seja mantido o jugo da autoridade da "Razão" (maiúscula do autor).

> "Devo confessar que esse quase universal anseio por diretriz 'objetiva' é, para mim, fonte de perplexidade. Não me surpreende quando especialistas avançados em anos, com uma reputação a manter (ou a ganhar rapidamente, antes que morram) e muito naturalmente confundindo o conhecimento com o **rigor mortis** mental, olham com má vontade para tentativas de afrouxamento da ciência ou para tentativas de demonstrar que a **grande** ciência (...) é uma aventura intelectual que não conhece limites e não conhece regras, nem mesmo as regras da lógica." (Feyerabend, 1977: 285-6).

Se é possível compreender o fenômeno pelas suas causas (e não pelos efeitos) qualquer método, qualquer procedimento tem que ser criado e recriado infinitamente, de modo a possibilitar que o conhecimento vença a burocracia que se instala quando de sua produção.

Criar um método deve vir acompanhado, então, de uma pedagogia. Uma pedagogia que mostre por onde foram realizados os enfoques, por onde se perspectivou analisar sociologicamente os poemas de Álvaro de Campos. É um método frágil e marcado pela precariedade, bem sei, mas esse é o preço a pagar quando se está a privilegiar a “invenção” à “descoberta”.

---

[20] Se isso não bastasse, as imagens de uma ciência de mãos dadas com a razão têm sido muito mais apavorantes do que a dita "irracionalidade". Não é sem motivo que as grandes ditaduras e os eficientes regimes totalitários fincaram suas bases no saber dos tecnocratas (onde a técnica se converteria numa nova ideologia). Nem é sem motivo o fascínio que o movimento "nacional-socialista" exerceu sobre certos cientistas.

2.1 - SOBRE O JOGO ENTRE A IMAGINAÇÃO E O PENSAMENTO

Para mostrar com clareza a perspectiva que adoto em minhas análises quero apresentar a concepção de jogo que estou a utilizar. Ela vem do filósofo francês Gilles Deleuze, que descreve o jogo ideal[21] como sendo aquele onde se tem muito movimento, sem regras precisas e sem a necessidade de comportar vencidos e vencedores. Tais jogos, segundo Deleuze, como os criados por Lewis Carroll, parecem contradizer a si mesmos. Normalmente, como é concebida, a teoria dos jogos de sorte e de destreza consiste basicamente em: 1. um conjunto de regras que preexista ao exercício do jogo e, "se jogamos, é necessário que elas adquiram um valor categórico"; 2. que tais regras determinem hipóteses de ganho ou perda que dividem o acaso "(o que vai acontecer se...)"; 3. tais "hipóteses organizem o exercício do jogo numa pluralidade de jogadas" que operem uma distribuição fixa a cada caso (cada caso é a decorrência do resultado da jogada); 4. "as conseqüências das jogadas se situam na alternativa vitória ou derrota". (Deleuze, 1974: 61).

> "Estes jogos são parciais por um duplo título: porque não ocupam a não ser uma parte da atividade dos homens e porque, mesmo que os levemos ao absoluto, *retém o acaso somente em certos pontos* e abandonam o resto ao desenvolvimento mecânico das conseqüências ou à destreza como arte da causalidade. É pois forçoso que, sendo mistos neles mesmos, remetam a um outro tipo de atividade, o trabalho ou a moral, dos quais eles são a caricatura ou a contrapartida, mas também cujos elementos integram em uma nova ordem." (Deleuze, 1974: 62 – grifos do autor).

Sempre que o jogo é citado, nunca o é como modelo explícito, pois ele mesmo traz implícitos modelos que não são jogos: o modelo moral do Bom e do Melhor, o modelo econômico das causas e efeitos, dos meios e dos fins. Nesse sentido, o jogo puro, para Deleuze, consistiria em: 1. não possuir regras preexistentes: "cada lance inventa suas regras, carrega consigo sua própria regra"; 2. não divide o acaso em jogadas distintas, o conjunto das jogadas "afirma todo o acaso e não cessa de ramificá-lo em cada jogada"; 3. as jogadas não são numericamente distintas, mas qualitativamente distintas de um só e mesmo lançar ontologicamente uno; 4. O jogo é sem regras,

sem vencedores nem vencidos onde a destreza e o acaso não mais se distinguem. "O jogo ideal de que falamos não pode ser realizado por um homem ou por um deus", ele só pode ser pensado e concebido como não-senso: ele é a realidade do próprio pensamento, "É o inconsciente do pensamento puro", nas palavras de Deleuze.

> "É cada pensamento que forma uma série em um tempo menor que o mínimo de tempo contínuo conscientemente pensável. É cada pensamento que emite uma distribuição de singularidades. São todos os pensamentos que comunicam em um Longo pensamento, que faz corresponder ao seu deslocamento todas as formas ou figuras da destruição nômade, insuflando por toda parte o acaso e ramificando cada pensamento, reunindo 'em uma vez' o 'cada vez' para 'todas as vezes'. *Pois só o pensamento pode afirmar todo o acaso, fazer do acaso um objeto de afirmação*." (Deleuze, 1974: 63 - os grifos são do autor. As citações que acompanham a descrição do jogo ideal são das páginas 62 - 3).

Fora da obra-de-arte e do pensamento não se pode conceber esse jogo. Ele é reservado ao pensamento e à arte, onde não há a vitória daqueles que dominaram o acaso, jogando na teleologia do ganho e da aposta. O registro do pensamento e da obra-de-arte não é o da vitória ou da derrota mas, sim, o da ramificação e afirmação do acaso. Por conta desse jogo só existir no pensamento e, na sua realização, não referenciar a mais nada a não ser a obra de arte é que, segundo Deleuze, jogo e obra de arte ganham realidade, perturbando a moralidade e a economia do mundo.

Deleuze exemplifica utilizando uma citação de Jorge Luis Borges (sobre a loteria em Babilônia) que transcrevo:

> "Se a loteria é uma intensificação do acaso, uma infusão periódica de caos no cosmos, não seria conveniente que o acaso interviesse em todas as etapas da tiragem e não em uma só apenas? Não é evidentemente absurdo que o acaso dite a morte de alguém, mas

---

[21] Trata-se da Décima Série: Do Jogo Ideal (Deleuze, 1974: 61-68).

> que não estejam sujeitas ao acaso as circunstâncias dessa morte: a reserva, a publicidade, o prazo de uma hora ou um século?... *Na realidade, o número de tiragens é infinito. Nenhuma decisão é final, todas se ramificam. Os ignorantes supõem que infinitas tiragens necessitam de um tempo infinito; basta, na realidade, que o tempo seja infinitamente subdivisível, como o mostra a famosa par bola do Conflito com a Tartaruga*". (Deleuze, 1974: 63-4 – grifos do autor).

Para que isto ocorra, o tempo não necessita ser infinito mas, sim, infinitamente subdivisível, ou seja, aberto à possibilidade de ramificações, a cristalizações várias, dado às diversas atualizações.

Essa idéia de jogo como ramificação e afirmação do acaso está na base daquilo que chamo de pensamento não-responsável. E ele é não-responsável justamente porque tem que estar aberto às atualizações do acaso dentro de cada acaso e, sobretudo, aberto ao “sem sentido”.

O que pretendo é tomar o modelo do jogo puro, sem os modelos implícitos da produtividade, da moralidade, da eficiência. Quando digo que descobrir é um olhar da segunda vez quero salientar o seguinte: se penso o "jogar" apenas como a possibilidade do acaso, acabo por retirar de cena seu aspecto mais transgressor enquanto jogo. A dimensão transgressora só pode ser mantida se o jogar estiver aberto não só ao acaso mas, sobretudo, ao insuflar do acaso dentro do acaso. Só pode ser mantida se o jogar propiciar um pensamento aberto a prolongamentos e ramificações. Em outras palavras, se for sensível à passagem do tempo, pois é o tempo em devir que atualiza, ramifica, prolonga e fatia o acaso.

A dimensão heurística do jogo, então, não ,, propriamente, o acaso mas, sim, a possibilidade da subdivisão desse acaso, o seu esfatiamento pela passagem do tempo.

No entanto, se, como disse, o resultado do pensamento não responsável leva à obra-de-arte, atrapalhando a economia e a moralidade do mundo, resta a seguinte pergunta: como fazer um texto minimamente acadêmico, com princípio, meio e fim, ou seja, com uma certa economia

embutida? Pensar a sociedade dessa maneira não levaria à consecução de uma obra-de-arte e não a uma pesquisa?[22]

A pergunta tem lógica e, mais, coloca em cheque meus propósitos a partir da argumentação que desenvolvi para tentar justificá-los.

Entretanto, penso encaminhar essa questão esclarecendo o que vem a ser o jogo entre a imaginação e o pensamento e, sobretudo, como o sociólogo pode jogar esse jogo. Explico. O sociólogo pensa a sociedade, mas não basta; ele pode ir além, vislumbrar o impensado que está lá onde suas análises se prolongam e extrapolam, lá onde parece não haver mais sentido continuar pensando. Sua vocação o faz vidente, ele ouve vozes, chamamentos; ele acirra prolongamentos interpretando recortes paralogísticos[23].

Fazer isso é justamente estar no registro do imaginar, no seu sentido mais forte que é não apenas devanear, mas fazer; mas, também, não apenas fazer - este seria o artesão, dono da técnica, o que sabe fazer - mas fazer o novo através de regras que surgem ao mesmo tempo em que se faz. Porque imaginar não é apenas formar imagens, visualizar. Imaginar não é somente função do olho, da hegemonia da ocularidade nas construções com variantes do *ver*, tais como: contemplar, visão, vidência, idéia (este último termo que, originariamente, como salienta José Américo Motta Pessanha, significa forma visível, evidência, teoria, perspectiva, enfoque, visão-de-mundo, ponto-de-vista, etc.). Como disse Anaxágoras, o homem pensa porque tem mãos e, acrescentaria, não apenas porque tem olhos. O vício da ocularidade, no entanto, contamina a imaginação, deixando-a estacionada no seu formalismo e, sobretudo, administrada num determinado momento de uma pesquisa, a saber, aquele que comumente os descobridores costumam chamar de *insight*. A matéria, então, é colocada à apreciação do contemplativo como objeto de visão, panorama, que faz o sucesso dos espectadores do mundo espetáculo.

> "A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens

---

[22] A pergunta merece uma resposta rápida: não! Mesmo porque não tenho a mínima condição de ser artista. Para efeito de argumentação, contudo, respondo à questão, no corpo do texto, com mais vagar.

[23] Pensar a sociedade é também vocação - que como Max Weber lembrou n' **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**, tem como um de seus sentidos o "chamamento".

> que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade."[24]

Imaginar é ir além, prolongar, fazer a ponte, vergar o pensamento sobre o próprio pensamento, para fazê-lo chegar ao impensado. Se o pensamento não-responsável é capaz de levar a ramificações e à obra-de-arte, a imaginação é a possibilidade desse pensamento visualizar aquilo que de início parecia impensável.

A imaginação, penso, não é produto a ser encontrado somente nas obras-de-arte, pois ela se manifesta em tudo aquilo que é criado onde não existia nada, a abertura de um caminho onde antes o pensamento fazia ramificações sem sentido[25]. Por isso, a imaginação não é método mas, sim, a criação de um método, a invenção de um caminho. É como se, das inúmeras e incontáveis ramificações do pensamento, a imaginação fosse a criação de uma forma, de um limite, de uma estética que o traduzisse. E essa tradução pode se dar como um quadro, um poema; mas, também, como uma obra de pesquisa acadêmica. Porque se imaginar é criar (não descobrir, bem entendido) um sentido no caos instaurado pelo pensamento não-responsável, quer dizer, uma forma estética de lidar com os prolongamentos do pensamento que joga o jogo puro, o sociólogo pode não pintar um quadro mas, em contrapartida, pode prolongar sua análise para além do que se "convencionou" chamar sociologia.

Claro, os métodos existem para poupar o estudioso do desperdício que é pensar não-responsavelmente. Mas, como disse, esse não é meu método, o da linha reta, como exemplifiquei no início. Meu método quer privilegiar a dificuldade do pensar não-responsável, não apenas por achar que é mais bonito mas, principalmente, por ser uma conduta que penso necessária a quem quer que ainda se surpreenda com o que está a sua volta.

---

[24] A citação está na introdução do livro **O Direito de Sonhar** (Bachelard, 1991), feita por José Américo Motta Pessanha, às páginas xvi. A referência a Anaxágoras, e à ocularidade hegemônica quando se fala da imaginação, também estão nessas páginas introdutórias de Pessanha a Bachelard.

[25] É preciso ter em mente, sempre, que o movimento "nacional-socialista", na Alemanha da década de trinta, foi, também, abraçado por vários artistas. Seu lema, por conta de um romantismo nostálgico, era a volta da imaginação. Essa, entretanto, é uma forma de conceber imaginação como mera formação de imagens: imagens de passado, bem delineadas, que representem as coisas como realmente elas foram. O "nacional socialismo" é um caso rico em considerações sobre como razão, ciência, arte e imaginação puderam ser tão fortemente instrumentalizadas - nessa linha investigativa ele mereceria um estudo muito mais aprofundado.

O problema, no caso específico da minha investigação, é muito mais complicado. Não estou contente, apenas, em criar um método que chegue ao impensado; pretendo utilizá-lo para interpretar os poemas de Álvaro de Campos, um poeta.

Mas, para mim, esse problema é motivo de extrema satisfação. Se fosse jogar com as obras de um pensador que tivesse seu pensamento todo sistematizado, sem gasto excessivo de imagens e palavras, enfim, com uma economia embutida, seria uma covardia. Afinal, jogando o jogo do desperdício e das regras *ad-hoc*, realizaria um diálogo de surdos frente aos textos que, por serem sistematizados, possuiriam regras próprias.

O desafio de se trabalhar com poemas é que estes criam suas regras *ad-hoc*, assim como quem os analisa por esse método que estou a indicar. Nos poemas, as palavras sacrificam seus significados canônicos, as imagens e sensações surgem em profusão, em desperdício exuberante.

O que se deve perguntar, pois, não é se analisar poemas faz parte das atribuições acadêmicas do sociólogo. O que deve ser perguntado é qual o método a se utilizar para respeitar a obra-de-arte, sem reduzi-la, por exemplo, à sua época. É isso que estou tentando fazer, um método que dê conta de uma análise sociológica que não necessite partir da localização temporal do artista e de sua obra. Não que ela não seja importante, claro que é. Mas não é fundamental, nem caracterizadora do que venha ou não ser sociologia.

Este é o ponto crucial. Estou a lidar com uma obra de arte: os poemas de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa. Homem de seu momento social-histórico, Fernando Pessoa é um documento de sua época, certo? Errado; ao menos nas premissas daquela sociologia que estou propondo realizar.

Meu interesse são os poemas de Álvaro de Campos que, por serem obra-de-arte, transcendem seu momento histórico, suas datas, suas políticas. Mas os versos não foram produzidos num momento que marca a produção dos próprios versos? Sim, mas seu alcance é transtemporal, por ser arte. É a idéia forte dos versos apropriados pelo poeta Pessoa: "Navegar é preciso, viver não é preciso". Na literatura, como em toda arte, os versos estão além da vida, além do "eu", por isso "...a vida não basta".

Álvaro de Campos tinha clareza disso quando dizia que nenhuma época transmite a outra sua sensibilidade; transmite-lhe apenas a inteligência que teve dessa sensibilidade (pois a expressão é da inteligência):

> "Pela emoção somos nós; pela inteligência somos alheios. A inteligência dispersa-nos; por isso é através do que nos dispersa que nós sobrevivemos. Cada época entrega às seguintes apenas aquilo que não foi." (Pessoa, 1986a: 163).

A defasagem entre emoção e inteligência dá a dimensão, em Campos, da impossibilidade de um saber pleno com relação às épocas herdadas. Se a inteligência serve à vida, pragmatizando a sobrevivência humana, a emoção, ao contrário, não se preocupa com isso. Portanto, não é possível, também, confundir a pessoa com aquilo que ela produziu, ainda mais quando se trata de versos, como no caso de Pessoa-Campos. A sistematização de uma obra responde a instâncias da inteligência, quando se é outro (e, portanto, social); já a obra-de-arte, por estar no registro da emoção, aponta para a "...confissão de que a vida não basta". É como se a inteligência fosse o "eu", encarregado da preservação do corpo, e a emoção o "mim", o sujeito pleno que nunca se revela (e por não se revelar não se sabe se existe ou se, apenas, se deseja que exista).

O método que estou a propor pretende mostrar justamente como é possível trabalhar com essa parte não sistematizada, que está no registro daquilo que Campos chama de "emoção". A pretensão é de ir além do que foi expresso por Pessoa (via Campos) em forma de artigos de jornais e revistas para chegar nos prolongamentos que a "inteligência" manifesta nesses escritos não permite chegar. Por isso, reforço, opto pela análise de poemas. Pretendo usar minha capacidade de ser alheio (no registro mostrado, aqui, claro) para analisar Campos e chegar a alguns prolongamentos da ciência[26] que faço.

---

[26] Etimologicamente, ciência vem do vocábulo latino *Scientia* que, por sua vez, provém de *Scire*: aprender ou conhecer. Entretanto, ciência, e no caso a Ciências Sociais, não quer dizer apenas conhecimento mas, sim, um tipo específico de conhecimento, a saber, reflexivo, sistemático e "objetivo", pronto a ser submetido a critérios de verificação. É, portanto, obra da **inteligência**, não da **emoção**.

Esse problema também é abordado nas palavras de um pensador da arte como Luigi Pareyson. Segundo este autor, a obra de arte, na sua gênese, é temporal no seu ato; porém, intemporal no seu efeito.

> "A obra, mesmo sendo filha do seu tempo, dele emerge e, de certo modo, dele sai para mover-se no espaço com a universalidade e perenidade de seu valor, em qualquer tempo, para além de qualquer circunstância histórica." E arremata dizendo: *(...)* "Em suma, estudaremos a múltipla vida suscitada pelo valor perene da obra, isto é, a temporal manifestação de sua infinitude intemporal." (Pareyson, 1989: 105).

Temporal por conta de poder potencializar o ver-sentir sociológico, através dos poemas de Campos, de aspectos que não ficaram circunscritos ao início do século. Sem dúvida, pelo desenvolvimento da minha argumentação até o momento - é necessário dizer -, o olhar de segunda vez está sempre necessitando de certezas. Uma delas, por exemplo, é circunscrever tudo no seu momento social-histórico, fazendo disso uma fórmula, não um problema. O pensar responsável, temeroso de chegar ao impensado, está sempre apto a agir como se deve e, o "como se deve", normalmente, tem sido inserir tudo e qualquer coisa na história, fazendo disso uma fórmula, uma resposta, uma justificação. A linguagem militar tem um bom termo para designar sua chegada a um sítio desconhecido: "vamos fazer o reconhecimento da área", dizem. Reconhecer o desconhecido, eis a fórmula militar que tanto seduz o pensar responsável.

Se a argumentação não fosse utilizada como fórmula fácil, não pareceria heresia salientar o caráter intemporal da obra-de-arte, e de como esse caráter é importante para a análise sociológica. Mesmo porque ficaria claro, desde logo, que uma obra mais e melhor é documento de seu tempo, quanto mais falida ela for como obra de arte[27]. Como assim? A obra de Campos é falida?

Ao contrário, todavia o heterônimo não possuía entre seus papéis, seus escritos, apenas poemas. Cartas, artigos, entrevistas e, até, um livro - póstumo a Campos e a Pessoa - fazem parte da pasta reservada ao heterônimo em questão.

Sobre esses papéis, afirmo que enquanto documento de época, ou seja, enquanto mais marcados pelo momento social-histórico, mais serviriam para uma investigação sobre, digamos, o poeta, seus heterônimos e o seu tempo. São páginas belíssimas, sem dúvida, mas trazem nas suas redondezas o halo temporal que acaba por caracterizá-los. Eles trazem a marca da "inteligência" de quem escreveu, trazem justamente aquilo que a época de quem escreve "não foi", como disse o próprio Campos.

Meu interesse, pois, estará nos poemas do autor, lá onde a imaginação artística rompe as barreiras da contemplação e do fazer; onde as imagens não são a transposição para o papel do que o autor vê modificar-se no mundo que o rodeia. O escrever, no poema, é ato de criação, não função da ocularidade do espectador; no poema, o artista não escreve, ele se abre para o sobre-humano, para o que existe de *"...muito mais em mim do que eu"*. Nas palavras de Pareyson:

> "Antes, deve-se concluir que, se a arte é conhecimento, ela o é no modo próprio e inconfundível que lhe deriva do seu ser arte, de modo que não é que a arte seja, ela própria, conhecimento, ou visão, ou contemplação, porque, antes, ela qualifica de modo especial e característico estas suas eventuais funções. Por exemplo, ela revela, freqüentemente, um sentido das coisas e faz com que um particular fale de modo novo e inesperado, ensina uma nova maneira de olhar e ver a realidade; e estes olhares são *reveladores* sobretudo porque são *construtivos*, como o olho do pintor, cujo ver já é um pintar e para quem *contemplar* se prolonga no *fazer*." (Pareyson, 1989: 31).

O poeta é destruidor e criador das palavras que emprega, das imagens que deslizam. Num texto, num artigo, numa carta, a palavra enquadra quem escreve[28], ela obriga quem escreve a

---

[27] *"...porque mais vizinha da realidade e menos marcada por aquela transfiguração, ou estilização, ou abstração que é devida à fantasia artística."* (Pareyson, 1989: 90).

[28] A argumentação que desenvolvi é radical - no sentido de extremada. Um filósofo como Friederich Nietzsche, por exemplo, dizia escrever concentradamente, de maneira a fazer quem o fosse ler precisar diluir o texto em água. Inúmeros autores optaram e ainda optam pela forma ensaística de escrever, trafegando aventureiramente entre o potencial devastador da palavra e as suas convenções estabelecidas. Entretanto, é na forma do poema que a violência da palavra mais se prolonga, mais tira o sujeito de "si", mais faz quem o utiliza se perder, do seu espaço e do seu tempo. Por isso escolhi para análise os poemas do poeta em questão.

servi-la, sujeitando-o à sua realidade corpórea preexistente. O artista, por outro lado, no fazer artístico, não vê intransponibilidade na barreira preexistente, ele institui a palavra (não apenas seus sentidos, mas as imagens que com ela forja) no momento mesmo em que a está abolindo das significações e imagens clichês. As resistências e cadeias deixam de ser causa de malogro, para transformá-las em ocasião, indo além - e fazendo quem o lê ir além, olhar além, pensar além[29].

O jogar imaginação e pensamento se faz com a obra de arte, é por isso que o método escolhido foi este. Esta pesquisa, entretanto, e não tenho dúvidas disso, não é e nem pretende ser uma obra-de-arte. O que proponho é apenas um método que, na minha avaliação, é o mais adequado para uma interpretação sociológica dos poemas de Campos. Se fosse fazer um trabalho de análise das cartas, textos, artigos e papéis, em geral, de Fernando Pessoa, sem dúvida minha postura e meu caminho seriam outros.

2.2 - À GUISA DE EXEMPLOS

Disse Camus que o método contém a metafísica de revelar as conclusões na medida mesma em que afirma, ainda, desconhecê-las. Sei disso, mas o método que proponho, penso, permite justamente praticar esse exercício, ou seja, radicalizar o clichê, rompendo-o, através das imagens propiciadas pelos poemas de Campos. Esse jogo que o sociólogo pode realizar pretende fazer com que o pensar sociológico atravesse clichês, evitando reincidir naquela máxima que diz: "Se você não pode mensurar, seu conhecimento é escasso e insatisfatório".

Quando Álvaro de Campos, através de seus poemas, disser que está sempre a olhar para as ruas, as m quinas, a multidão, ele não estar fazendo isso como um espectador privilegiado que olha as mudanças ocorrerem em ritmo frenético sob a janela de seu quarto. No espetáculo do cotidiano que ele vislumbra de sua janela, parado e olhando absorto as ruas cruzadas constantemente por gente, a atualização de virtuais levar o poeta do estranhamento ao pavor. Não é o susto frente ao novo mas, sim, o pavor frente a uma nova atualização. Esse movimento de cristalização onde virtuais estão constantemente se atualizando não é, mesmo, um movimento: é o tempo. Como disse Fernando Pessoa certa feita, a velocidade foi roubada do espírito dos homens, e

[29] Sobre isso ver Pareyson, 1989: 124.

ele a vê no seu cotidiano, nos maquinários, no dia-a-dia, fora de si: pois é no tempo que há devir, mudança, passagem[30].

Essa rápida análise de uma imagem recorrente em Álvaro de Campos não necessita, obrigatoriamente, de uma data. A época em que ele escreve é importante, não tenho dúvida. Mas o que mais me excita quando penso por essas imagens é perceber o tempo fazendo apreender o insuportável e o intolerável dentro de um cotidiano familiar e virtualmente pavoroso. Não um pavor clichê mas, sim, aquele pavor que aparece nas modulações, nas freqüências mínimas da mudança, do tempo.

O clichê, claro, responde a uma pragmática fundante do cotidiano - espaço e tempo de clichês (pois a pessoa cotidiana fala, age, pensa "como se deve", ou ao menos está sempre apta para tal) - inclusive para situações limite. O que dá a ela a capacidade de reconhecer, ao que parece, tudo; colocando-a, destarte, na margem oposta do conhecimento. “Reconhecer” depende de clichês, “conhecer” exige uma outra função[31].

> "Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. Notemos a este respeito que mesmo as metáforas são esquivas sensório-motoras, e nos inspiram algo a dizer quando já não se sabe o que fazer: são esquemas particulares, de natureza afetiva. Ora, isso é um clichê (...)" (Deleuze, 1990a: 31)

Só se percebe aquilo que se quer perceber, o que vai ao encontro do que interessa perceber (sejam interesses econômicos, ideológicos, psicológicos, etc.), dificilmente uma imagem é colocada no tempo, para revelar o pavoroso. Os clichês[32] são imagens congeladas, fora, portanto

---

[30] Diz Deleuze, a forma do que muda não muda, não passa : "É o tempo, o tempo em pessoa, 'um pouco de tempo em estado puro': uma imagem-tempo direta, que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança (...) A natureza morta é o tempo, pois tudo o que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda, não poderia mudar senão num outro tempo, ao infinito." (Deleuze, 1990a: 27)

[31] Ver é ter visto, dizia Bernardo Soares-Fernando Pessoa, ou seja, tudo que é visto é passível de ser **reconhecido** e, não, **conhecido**.

[32] Deleuze faz, nesse ponto, uma leitura de Bergson - que, segundo ele, melhor trabalha a questão da metáfora enquanto clichê.

da ação do tempo. Sendo assim, eles obnubilam a atualização da imagem inteira e sem metáfora, que faria surgir a coisa em si mesma, em seu excesso, em toda sua radicalidade, em tudo o que possui de injustificável[33].

Na análise realizada do conto de Ivan Ângelo, A Casa de Vidro, Maria Helena Oliva Augusto aponta como a invasão da intimidade e a fragilidade dos limites entre público e privado são representados numa prisão que possui suas paredes substituídas por vidros:

> "A substituição, que torna visível tudo o que se passa no interior do edifício, depois de ter, inicialmente, causado estranhamento, medo, excitação, acaba se incorporando à paisagem, à monotonia do conhecido." (Augusto, 1993: 15).

Oliva Augusto, ainda que não tematize dessa forma, percebe, no conto em questão, a ação do tempo rompendo o clichê ao perceber o deslizamento para dentro de uma imagem clichê que se tornará, no registro que estou utilizando, pavorosa. A mudança de tijolos para vidro é uma imagem clichê da queda dos limites do público e do privado, do social e do individual, do mundo objetivo e do subjetivo. A imagem inteira, como bem aponta Oliva Augusto, aparece com a passagem do tempo rompendo o clichê: é a passagem do medo e do estranhamento para a monotonia do conhecido.

Em Álvaro de Campos, por exemplo, as imagens que cantam as mudanças estruturais da esfera pública atualizam, também, o espetáculo do cotidiano, renovado a cada manhã. Não é mais novidade para o poeta o choque e os encontrões pela rua, "Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente", o que lhe permite cantar uma ode ao meio-dia, uma ode à rua, como se estivesse com um cinematógrafo à mão:

> "Rumos trafego carroça comboio carros eu-sinto sol rua,

---

[33] O poeta, literato e ensaísta Octavio Paz diz que os modernos dão tudo para conhecer o rosto radioso do futuro, que nunca haverão de ver. A idéia aqui é outra, e ficar muito mais clara, espero, quando estiver a analisar Álvaro de Campos: nele, o futuro se mostrou cotidiano, ele está cansado de vê-lo, seu rosto é de um tédio só. Essa é a medida do horror, pouco importa se essa é ou não uma postura moderna. Não se trata, no entanto, de um horror, pavor clichê. O pavor em Campos, talvez, seja o pavor diante, justamente, do clichê. Não sem motivo, um filósofo como Gilles Deleuze vai apontar para a capacidade de sedução dos clichês para, em seguida, afirmar que a civilização não é da imagem mas, sim, do clichê - de clichês se apoderando constantemente das imagens.

Aros caixotes trolley loja rua vitrine saia olhos

Rapidamente calhas carroças caixotes rua atravessar rua

Passeio logistas '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 contrario nos espelhos obliquos das montras,

O chão no ar o sol por baixo dos pés ruas 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 consciencia de mim

Rua sem poder encontrar uma sensação só de cada vez rua

Rua pra traz e pra deante debaixo dos meus pés

Rua em X em Y em Z por dentro dos meus braços

Rua pelo meu monóculo em circulos de cinematographo pequeno,

Kaleidoscopio em curvas iriadas nitidas rua." (Campos, 1990a : 156)

Mais adiante, ainda falando de cinema e imagens, diz:

"De que te serves o quadro successivo das imagens externas

A que chamamos mundo?

A cinematographia das horas representadas

Por actores de convenções e poses determinadas,

O circo polychromo do nosso dynamismo sem fim?

(Campos, 1990a:190)

Trazer para a sociologia a forte impressão causada, nesse poema, pela multidão e pela massa, o choque do cotidiano e a mudança de percepção que isso poderia acarretar, é fazer de

Álvaro de Campos algo tão a gosto dos padres ascéticos: enfileirá-lo num arquivo “morto” ou “vivo”, pouco importa) chamado modernidade.

Antes disso, o universo desse poeta está pautado pelo olhar - um olhar que chega às raias da perversão sexual[34]. Mas o que se está dizendo, aqui? Álvaro de Campos, o futurista por classificação alheia, pois não aceitava o título, seria o ultrapassar da modernidade? Pergunta de ascéticos do pensamento, que maçada, poderia dizer Campos ("...que maçada quererem que eu seja de companhia"), existirem ascetas do pensamento, pois o que tem a ver a modernidade com isso? Por que essa necessidade de participar da discussão de paradigmas em todo lugar? A sociologia também pode ser o espaço para se pensar a sociedade a partir daquilo que rompe as imagens clichês (como os poemas, por exemplo) sem precisar, a todo momento, fazer referência às clivagens geradas no interior da análise – ainda que esta esteja circunscrita naquela tradição teórica que questiona o presente, ou seja, o *modus* de ser de *odie*. Por isso mesmo a sociologia é o espaço, também, para pensar a si mesma enquanto propicia pensar a sociedade, e seria justo esperar de quem a pratica a capacidade não apenas de apontar os defeitos de outras abordagens mas, antes e sobretudo, de saber rir de si mesma. O sociólogo, penso, não *deve* fazer dos paradigmas (no caso, a modernidade) um fardo a ser carregado nas costas, como era o caso do burro de Zaratustra. Ao fazer isso a discussão tornar-se-ía tão estéril quanto mais entranhada ela já está na sua musculatura[35]. E por isso mesmo, o método que proponho é um jogo entre imaginação e pensamento.

Cabe ao sociólogo mostrar o intolerável, o injustificável, através da passagem do tempo. Mostrar a imagem inteira, não apenas o clichê. Isso só é possível, na análise de poemas, penso, na lógica do jogo imaginação e pensamento expostos à passagem do tempo enquanto devir.

---

[34] Ver “Ode Triunfal" (Ser tão alto que não pudesse entrar por nenhuma porta! / Ah, olhar é em mim uma perversão sexual!)". (Campos, 1990a : 70)

[35] E fechar Campos numa discussão paradigmática da sociologia seria emprestar-lhe o mesmo destino daqueles que o lêem como se estivessem frente a um deus ("Deus-Isto", como poderia dizer o poeta). Mas logo ele, que viajava por imagens, criando, ao escrever versos humaníssimos, da matéria sígnica, muito mais do que clichês? Justamente ele, um poeta que afirmava ter sido educado pela imaginação? "Fui educado pela Imaginação, / Viajei pela mão d'ella sempre, / Amei, odiei fallei, pensei sempre por isso, / E todos os dias teem essa janella por deante, / E todas as horas parecem minhas d'essa maneira." (Campos, 1990a : 157).

A passagem do tempo rumo a inúmeras atualizações, em devir incomensurável rumo à eternidade, que era como dizia Max Weber:

> "O fluxo do devir incomensurável flui incessantemente ao encontro da eternidade. Os problemas culturais que fazem mover a humanidade renascem a cada instante e sob um aspecto diferente e permanece variável o âmbito daquilo que, no fluxo eternamente infinito do individual, adquire para nós importância a significação, e se converte em 'individualidade histórica'. Mudam também as relações intelectuais sob as quais são estudados e cientificamente compreendidos. Por conseguinte, os pontos de partida das ciências da cultura continuarão a ser variáveis no imenso futuro, enquanto uma espécie de imobilidade chinesa da vida espiritual não desacostumar a humanidade a fazer perguntas à sempre inesgotável vida." (Weber, 1986: 100)

Nunca é tarde afirmar - conquanto a forma em que vai escrito este texto esteja a denunciar, desde o início, o que agora menciono - que a minha tentativa de, utilizando palavras de Adorno, "perenizar o transitório" flertam abertamente com uma maneira ensaística de escrever.

Eu seria ingênuo se não conhecesse a conseqüência de tudo o que venho afirmando, principalmente com relação à passagem do tempo nas imagens dos versos que vou analisar. Seguindo Adorno, diria que a metodologia que apresentei é obra do meu espanto frente às regras da ciência e da teoria organizadas, frente ao "...engodo de que a *ordo idearum* (ordem das idéias) seria a *ordo rerum* (ordem das coisas)...". (Adorno, 1986: 174).

Se o ensaio como forma, como escreveu Adorno, "... se revolta, em primeiro lugar, contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo o qual o mutável, o efêmero, não seria digno da filosofia; (...). Se o ensaio "...revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual ele é mais uma vez condenado, no plano do conceito(...)". Eu não tenho como esconder que o meu desejo, enquanto estive a pensar e a escrever uma obra a partir da obra poética de um gênio criador, foi o de produzir uma escrita que, se não um ensaio, ao menos tivesse a ousadia da forma ensaística que "...retrocede espantado diante da violência do dogma (..)." (Adorno, 1986: 174).

Nesse sentido, posso explicar, também, a utilização da primeira pessoa do singular ao invés da primeira do plural. Um dos apontamentos a que leva quem resolve pensar o transitório, transitoriamente, é aprender a utilizar a primeira pessoa do singular. Explico: quando se a utiliza para escrever alguma coisa que tenha que ser explicada a cada ponto, como um texto acadêmico, por exemplo, o "tu" vem pressuposto - não que o "tu" seja cooptado, ele é imaginado. Destarte, a postura frente a um outro, "tu", é o conhecimento do "eu" como outro dentro de "si". Por outro lado, a utilização de um "nós" não releva o fato de que se é social, como afirma Umberto Eco (Eco, 1989), mas, sim, afirma a identidade entre "eu" e "tu". Desde já, então, pode ficar esclarecido que a sociologia que aprendi a fazer não concebe o social como identidade entre "eu" e "tu", pois o social não é um muro erguido pelo "nós" contra "eles".

A sociologia que faço prefere caminhar ao largo das pessoas totalizantes "eu" e "tu" - totalizadas, por sua vez, em um "nós". A sociologia que pretendo fazer assume a precariedade[36] do "eu" que procura se conhecer frente e ao lado de um "tu" nunca cooptado. Esse "tu" pode servir à identificação, à incorporação, à reformulação, não à prisão de um "nós".

[36] Precariedade porque, embora seja necessária uma mínima identidade para ser possível a alteridade, quem realiza essa identidade, ou imagem, mínima de um "si", só pode ser o "eu". E mais, essa imagem mínima só pode ser ficção, mesmo que o "eu" acredite seriamente que ela seja realidade. Tudo isso, no entanto, estará sendo discutido daqui em diante.

3. APRESENTAÇÃO DE ÁLVARO DE CAMPOS

Talvez seja o momento de perguntar, agora, quem é Álvaro de Campos, além, claro, de ser personagem do drama-em-gente pessoano. O que seria, até certo ponto, simples, pois Pessoa, como já foi mencionado na introdução, criou biografias para os seus heterônimos:

Álvaro de Campos foi engenheiro naval por Glasgow, Escócia. Libriano, nasceu aos quinze dias de outubro de 1890, em Tavira, às 13:30 horas. Ele era alto, 1,75 cm, magro e com tendências a curvar-se. Sua cor estava entre o branco e o moreno lembrando, mesmo que vagamente, sua origem judáico-lusitana (bem como Fernando Pessoa que teve um familiar judeu morto durante a inquisição, chamado Sancho Pessoa). Possuía os cabelos lisos e sempre repartido ao lado, além do seu inseparável monóculo.

Álvaro de Campos teve uma educação vulgar de Liceu até ser mandado à Escócia, onde estudou engenharia mecânica e, depois, naval. Dominava, portanto, o inglês, além do latim aprendido com um tio beirão, que era padre. Extremamente social e comunicativo, era o oposto de seu amigo Fernando Pessoa. Sobre sua cidade natal, entretanto, pairam dúvidas, uma vez que Tavira compete com Lisboa em cartas onde Fernando Pessoa menciona o local de nascimento do engenheiro (Lisboa, 13 de outubro de 1890). Pessoa, ao que consta, conheceu Campos em Lisboa e talvez isso explique a afirmação de que o poeta era lisboeta - ademais, São desse heterônimo os dois poemas "Lisbon Revisited", onde é cantada a infância "pavorosamente perdida". É, porém, necessário não esquecer que Álvaro de Campos teve um livro publicado (*post-mortem*), onde Tavira vai aparecer como sendo o local de residência da sua infância e da sua família judia.

Dentro do jogo pessoano da heteronímia, entretanto, Álvaro de Campos teria nascido no espírito de Pessoa por volta de 1915, tendo vivido sempre o princípio e o fim de grandes polêmicas. Sua verve aguda e escaldante, por conta de um certo temperamento intempestivo, seria característica de um assim chamado "paganismo por revolta", que marcaria todo o período de sua existência[37]. Além disso, como é característico de todos os personagens do

---

[37] Teresa Rita Lopes, organizadora do **Vida e Obras do Engenheiro**, argumenta que Campos teria sido três: o poeta decadente do "Opiário" ou dos versos rimados e regulares, o Engenheiro Sensacionista criador das Odes e em busca do "amplexo do real, uma relação virilizante com a vida exterior" (na medida em que procura dar sentido às coisas num processo alucinante de identificações sucessivas) e o criador de "Ode à Noite" onde

universo pessoano - entre os quais se encontra, sem privilégio algum, o próprio Fernando Pessoa -, Campos teria sido marcado profundamente pelos ensinamentos de Alberto Caeiro (outro personagem do drama heteronímico e que, segundo consta, teria morrido muito jovem): "Revejo-o na sombra que sou em mim, na memória que conservo do que sou de morto."[38] (Pessoa, 1986a: 107).

Indiscutivelmente, a presença do (chamado) mestre Caeiro foi muito marcante, principalmente, para Pessoa, Reis e Campos. Este último, inclusive, guardava um ensinamento muito singelo de Caeiro do qual, todavia, raras vezes conseguiu fazer uso:

> "Toda coisa que vemos, devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos. E então cada flor amarela é uma nova flor amarela, ainda que seja a que se chama a mesma de ontem. A gente não é já o mesmo nem a flor a mesma. O próprio amarelo não pode ser já o mesmo. É pena a gente não ter exatamente os olhos para saber isso, porque então éramos todos felizes." (Pessoa, 1986a: 108).

O que Caeiro pedia era o olhar sempre pela primeira vez. Porém, a postura ótica de Campos sempre esteve mais próxima de uma outra postura, muito lamentada por Bernardo Soares, que é aquela que olha para as coisas com olhares de segunda vez, como se tudo que se vê parecesse, já, ter sido visto.

Entretanto, coube ao engenheiro, dentro do registro pessoano, todas as posturas que buscaram ou geraram polêmicas, tendo sido o personagem de proa tanto das revistas fundadas por Pessoa, como daquelas nas quais Pessoa teve participação. De profunda vocação para ser "recortador de paradoxos", característica maior de um intelectual, segundo dizia Pessoa, Campos

---

aparece o avesso noturno daquela fase sensacionista ensolarada. Estas não seriam fases, avisa a autora, porém, facetas. Álvaro de Campos tinha clareza, como bom freqüentador que era das idéias do universo pessoano, de que fingir é conhecer-se, mesmo porque o lado de fora é sempre o lado mais verdadeiro; tanto é assim que é o lado de fora que se vê. (cf. Campos, 1990b: 37–8). Grande parte das informações "biográficas" do heterônimo foram tomadas desse livro.

[38] Aliás, no edifício pagão pessoano ficou gravada a lamentação "daquilo que poderia ter sido" se não fosse perdida a presença viva de Caeiro dentro do jogo heteronímico de Fernando Pessoa.

acabou por construir uma prática (para não chamar de ideal) estética, discutindo sobre tudo, desde arte até política.

Para ele, por exemplo, a atitude principal do futurismo - postura manifesta numa carta ao diretor do Diário de Notícias de Lisboa - é

> "...a Objetividade absoluta, a eliminação, da arte, de tudo quanto é alma, quanto é sentimento, emoção, lirismo, subjetividade em suma. O futurismo é dinâmico e analítico por excelência."[39]
> (Pessoa, 1986a: 153).

Para o próprio Campos, nessa mesma carta ele afirma isso, sua Ode Triunfal é a única que mais se aproxima do futurismo: mas aproxima-se pelo assunto que a inspira e não na sua forma de realização - e, como para detectar as escolas em arte o que importa é a forma de realização, como afirma o próprio autor, depreende-se que a mesma Ode Triunfal não é futurista. Aliás, repetindo, Campos insiste em dizer que não é interseccionista, páulico, futurista; suas preocupações têm a ver, apenas, com as suas sensações.

Toda a sua discussão da existência do ideal est,tico caminha nesse sentido. Para ele, não existem ideais nem estéticas, a não ser nas ilusões que se faz deles.

> "O ideal é um mito da ação, um estimulante como o ópio ou a cocaína: serve para sermos outros, mas paga-se caro - com o nem sermos quem poderíamos ter sido." (Pessoa, 1986a: 155).

A beleza não existe assim como não existe a moral; essas coisas, beleza e moral São, na vida, como chamas, quer dizer, simples sinais de combustão.

> "A beleza começou por ser uma explicação que a sexualidade deu a si-própria de preferências provavelmente de origem magnética.

---

[39] Ao contrário, portanto, do Interseccionismo, movimento liderado pela Revista Orpheu. Particularmente, os membros dessa revista poderiam ser chamados de Páulicos, dada a subjetividade excessiva, a síntese levada ao máximo, além do abuso da atitude estética, na medida em que, nessa revista, eram comuns o tédio, o sonho e a abstração. A revista surge em 1915 e tem como principal representante Fernando Pessoa. Segundo João Gaspar Simões, quando do aparecimento da revista, Pessoa já surgia como *"...um autêntico chefe de fila"* de uma geração que passava do decadentismo da virada do século para o futurismo e o cubismo desse momento na Europa. (para isso v. Simões, 1983: 20).

> Tudo é um jogo de forças, e na obra da arte não temos que procurar 'beleza' ou coisa que possa andar no gozo desse nome. Em toda a obra humana, ou não humana, procuramos só duas coisas, força e equilíbrio de força - energia e harmonia (...) Perante qualquer obra de qualquer arte - desde a de guardar porcos à de construir sinfonias - pergunto só: quanta força? quanta mais força? quanta violência de tendência? quanta violência reflexa de tendência, violência de tendência sobre si-própria, força da força em não se deixar desviar da sua direção, que é um elemento da sua força?" (Pessoa, 1986a: 155).

Campos investe contra o ideal, a beleza, a moral, e tudo aquilo que, para além de balizar, tolhe impondo medidas; para além de ser referência, é o preenchimento de tudo; para além de favorecer a criação, assassina a imaginação. Ideal, moral e beleza, é tudo ilusão; ganharam, porém, estatuto de fóssil através da história e, por conta disso, são reverenciados. O preço é o enfraquecimento na vontade de querer o que não existe, ou seja, o enfraquecimento da imaginação. E como imaginar é fundamental para se poder desejar, (como bem lembrou Aristóteles, embora a estética, aqui, tenha o cuidado de se intitular não-aristotélica) pode-se dizer que, nessas linhas de Campos, o ideal estético, a moral e a beleza São as faixas a embalsamar as múmias que não desejam, não querem desejar e, portanto, protegem-se do tempo[40].

Essa postura estética reclama, segundo Campos, a tradição do paganismo grego. Não é meu interesse a análise que faz Campos sobre isso e nem explorar mais detidamente o universo do paganismo pessoano, mesmo porque, repito, minhas análises basear-se-ão nos poemas de Campos e não propriamente no que escreveu sobre o paganismo. Entretanto, a título de começar a encaminhar algumas discussões a respeito de memória, violência e identidade, creio valer a pena apresentar o heterônimo em questão frente a esse tópico, em particular.

---

[40] Comumente, a múmia é tomada como uma tentativa de vencer a morte. Utilizei, todavia, um viés de análise caro a André Bazin (v. Bazin, 1991: 19 e segs.), para quem a múmia não é a tentativa de vitória contra a morte mas, sim, de vitória contra o tempo - já que o embalsamamento intenta proteger o corpo da força do tempo. No registro das abordagens

3.1 – "SÊ PLURAL COMO O UNIVERSO": O PAGANISMO E O CRISTISMO.

Sem dúvida alguma, falar de Grécia, antigüidade clássica, deuses, paganismo, é estar no centro do universo pessoano. Nesse universo, o sóbrio epicurista Ricardo Reis era pagão por caráter, o temperamental Álvaro de Campos - pagão por revolta[41] e o "mestre" Alberto Caeiro, pela sua postura pagã, não era considerado pagão mas, sim, o próprio paganismo. Mais ainda, Pessoa cria o personagem Dr. Antônio Mora, autor de uma obra teórica sobre o paganismo (*O Regresso dos Deuses*) com o qual, juntamente com o seu *O Paganismo Superior*, esperava acordar o paganismo em Portugal e estabelecer um programa geral de um suposto neopaganismo português.[42]

Desse modo, fica claro que o paganismo era um tema caro ao universo pessoano, seja pelo ortônimo, seja pelos heterônimos. Em todos os textos por eles escritos pode se ver, mesmo, a grandiosidade daquilo que um dia foi o

> "...paganismo claro e humano dos homens que criaram tudo o que verdadeiramente subsiste, resiste e ainda cria dentro do nosso sistema de civilização" (Pessoa, 1986a: 188).

No entanto, desse paganismo, ou neopaganismo, mote de discussões acaloradas sobre a volta ou a revivescência da alma Pagã, ao menos alguns aspectos parecem confluir para o desenho de uma idéia do que tenha sido o paganismo no universo pessoano.[43]

---

que estarei realizando de Campos, essa idéia é a que melhor se adequa aos meus propósitos.

[41] Nas palavras de Álvaro de Campos: "O meu mestre Caeiro não era um pagão: era o paganismo. O Ricardo Reis é um pagão, o Antônio Mora é um pagão, eu sou um pagão; o próprio Fernando Pessoa seria um pagão, se não fosse um novelo embrulhado para o lado de dentro. Mas o Ricardo Reis é um pagão por caráter, o Antônio Mora é um pagão por inteligência, eu sou um pagão por revolta, isto é, por temperamento. Em Caeiro não havia explicação para o paganismo; havia consubstanciação." (Pessoa, 1986a : 108).

[42] Ver principalmente "Paganismo, neopaganismo e cristianismo nos heterônimos" (Pessoa, 1986a : 165 – 212). Nesse capítulo reúnem-se os escritos referentes à noção de paganismo não só de Pessoa-ortônimo e Antônio Mora mas, também, dos outros heterônimos - no caso, principalmente, de Ricardo Reis.

[43] Digo isto porque a denominação, e mesmo a postura frente a um ideal pagão, não é ponto pacífico nos diversos escritos de Pessoa. Enquanto o termo neopaganismo parece indicar a impossibilidade de um retorno ao tempo dos deuses, e daí o nome neopaganismo, em outras passagens, argumenta-se, por outro lado, justamente, o quanto seria ilógico o termo neopagão, na medida em que, se se é pagão, se é pagão, e não um pagão novo. Para

O que chamava a atenção de Pessoa eram a lucidez, a sobriedade, a objetividade, a noção de limite e a concisão comuns aos gregos (mas enquanto atributos e não como essência do pagão, pois os atributos podem ser naturais e caracterizarem o paganismo, sem com isso serem a sua essência). Por sua vez, o cristismo seria um delírio arrematado, pois não saberia olhar a beleza mas, sim, desejá-la excessivamente, com ânsia, com fúria e desassossegadamente.

Nesse registro pessoano, saber ver é ter lucidez, ter lucidez é saber ver a beleza, saber ver a beleza é não senti-la excessivamente. Os olhares matizados pelo espírito cristista olham o belo grego com o mesmo olhar com que aprenderam a ver Cristo na cruz: olhos que exigem uma perfeição moral, uma postura ascética e um sentir casto (Pessoa, 1986a: 180). Seria preciso criar uma nova maneira de olhar e de sentir que guardasse a calma, a sobriedade, a lucidez de ver, no exterior, o exterior; de ver no plural uma qualidade do universo e não um conjunto a que se deve chamar de natureza.

Claramente, então, uma nova maneira de olhar e sentir tem a ver com a criação de uma nova alma grega. Nesse universo pagão pessoano, tudo o que sucedeu à Grécia foi desvio e erro, gerados pelo coletivismo romano e o sentimentalismo cristão[44]. Essas qualidades, que configurarão os delírios da época cristista, conduzirão a civilização às extremidades do humano[45];

Pessoa, pensar num neopaganismo seria o mesmo que fundar uma nova religião com neodeuses para olhar as árvores e as pedras como neoárvores ou neopedras.

[44] Para ele, o grego se utilizava das faculdades que agiam sobre o exterior, como a observação, a atenção e a vontade, ao passo que o cristista lança mão das faculdades interiores, como a imaginação, a meditação e a inibição (v. Pessoa, 1986a: 168). De forma geral, o projeto pessoano visava rejeitar a obra da cristandade por completo: fruto da degenerescência, o cristianismo era agraciado com o nome de cristismo que, nas suas formas indiretas, mas não menos rejeitadas, aparece na "...democracia, todas as formas de governo não-aristocrático, todas as fórmulas humanitárias, todas as formas de desequilíbrio como, por exemplo, o imperialismo germânico ou a democracia aliada*";* (mas não apenas, ele aparece, também, no tratamento débil oferecido às mulheres assim como no ascetismo dietético. Nesse sentido, no registro pessoano) "...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 as ternuras anticientíficas, como o vegetarianismo, o antialcoolismo, o antivivisseccionismo, não admitindo direito aos animais inferiores ao homem." (Pessoa, 1986a: 171)

[45] A esse respeito, cito um parágrafo solto de Antônio Mora quando, caracterizando o humanitarismo como o último baluarte da doutrina cristã, mas guardando a plenitude da decadência cristã, faz uma verdadeira profecia da sociedade atual: "Quando um cristismo e um contracristismo houverem minado sucessivamente as bases da religião, como já fizeram, e as da ciência, como estão fazendo, só há a esperar uma violenta revivescência mística, porque o espírito humano é apenas superficialmente intelectual, porque apenas

e a sensibilidade Cristã, que nunca deixou de orbitar na esfera do pecado, levar o cristão ao desprezo da vida, mesmo porque a vida é plural, e ele, que entende o mundo plural através de uma unidade subjetiva, que é como concebe a si mesmo, tende a reduzir o plural do mundo a uma unidade imaginária da qual esqueceu que o é. Por conta disso é que o paganismo é, ou era, politeísta, na medida em que os deuses não cumpriam a função, somente, de fantasias concretizadas mas, sim, eram probabilidades aumentadas: o plural faz parte do pagão porque faz parte do mundo exterior.

Já o mundo interiorizado e delirante do cristismo só pode levar à doentia identidade das possibilidades - e essa identidade que é forjada, pois implica projetar um mundo que não tem nada a ver com o mundo exterior, só pode conduzir ao monoteísmo.[46] Mesmo no campo da moral, para não mencionar apenas o aspecto religioso do paganismo, trataram os pagãos de conceber ambos esses aspectos como virtudes cívicas. Não os consideraram enquanto virtudes metafísicas, como o fez o cristismo, que viu essência e sentido oculto nas coisas para, depois, circunscrever o plural do mundo em um conjunto chamado natureza. O cristismo é pobre pela sua incapacidade de lidar com o diverso, mesmo porque ele já tem até nome para isso: o diverso. Essa pobreza só faz realçar a característica de degenerescência, uma vez que suas operações redundam na onipotência de a tudo enxergar dentro de conjuntos e de um todo imaginário (mais uma vez, não é à toa que sua sustentação é monoteísta, pois só a crença numa unidade a que tudo se remete pode locupletar seu desejo de onipotência).

É preciso, entretanto, não confundir a máxima "Sê plural como o universo", ou, o ser plural como o mundo exterior, com a idéia de que o paganismo seja universalista. Ao contrário, quem quer o universalismo é o cristismo, que deseja a tudo e a todos incorporar, apagar fronteiras, oferecer verdades (características da onipotência). Ela, a Religião pagã, por não visar o universalismo, é política. Só as manifestações fracas querem dar, por não poderem mais receber, ou imporem-se, por não poderem mais se transformar. É comum às manifestações fracas a

---

superficialmente é individual, *sendo social de sua mais íntima natureza."* (Pessoa, 1986a: 208 – grifos meus).

[46] "A realidade, para nós, surge-nos diretamente plural. O fato de referirmos todas as nossas sensações à nossa consciência individual é que impõe uma unificação falsa (experimentalmente falsa) à pluralidade com que as cousas nos aparecem." (Pessoa, 1986a: 175). Os deuses são expressão daquilo que excede a humanidade, e não aquilo que a rejeita; a natureza divina não é anti-humana, mas super-humana.

estagnação advinda do não poder mais receber, nem de não mais poderem se transformar[47] - quando o característico numa civilização é a síntese de todas as possíveis influências que se possa receber. Só visa ao universalismo quem estagnou, e o cristismo está estagnado. Essa situação, entretanto, não é fortuna, nem destino, nem motivo de lamentações: é uma constatação.

Entretanto, mesmo sendo a Grécia a tradição do ocidente, só será possível revivê-la não voltando a acreditar nos deuses tais quais fê-los conhecer a Grécia, nem voltando a cumprir os mesmos rituais. Será preciso recuperar, também, aquilo que aos pagãos gregos faltava: o conceito de infinito. A própria idéia de existir pressupõe, ou deveria pressupor, a existência de limite, de finitude, de espaço entre as coisas. Para além do plural que se é, o universo limita com a sua pluralidade; mas mesmo essa pluralidade não implica um plural que não acabe, ou que seja infinito.

Um "universo plural que acabe" não é, porém, uma contradição ou, no mínimo, uma condição que interrompe ou tolhe a pluralidade? No universo pagão pessoano, essa é uma pergunta sem resposta, uma vez que os pagãos não se preocuparam com o que estava depois (ou vinha além) daquilo para onde olhavam. Concebiam, apenas, que o espaço não poderia ser infinito pois, se assim fosse, não seria possível haver existência. Para a alma pagã, essa pergunta não faz sentido por conta do desconhecimento que eles (os pagãos) tinham do infinito. Pensar em algo infinito, simplesmente, é tão despropositado como pensar que existe um todo ao qual pertence o homem, ou pensar na natureza como um conjunto das árvores, das plantas, dos riachos, etc., idéias estas típicas do homem moderno e que, no registro pessoano, são consideradas doentias.

---

[47] Aqui, uma aproximação poderia ser feita com Nietzsche, mesmo porque o tema parece ser comum tanto ao universo pessoano quanto ao universo nietzscheano. A aproximação, ao menos a mais direta, poderia ser feita com o "burro" - um dos animais de Zaratustra - que não consegue nunca se desvencilhar do fardo, não consegue se desfazer de nada que esteja carregando: antes, acaba por incorporar seu fardo e passa a senti-lo como se fosse seu próprio corpo. Entretanto, Fernando Pessoa tece duras críticas ao paganismo nietzscheano. Para ele, o paganismo de Nietzsche era um paganismo "alemão" pois a concepção de um jogo de forças entre Dioniso e Apolo, de contraposição entre eles, de forma alguma, argumenta Pessoa, é grego. Nietzsche odiou o cristismo, o que lhe aguçou a intuição, mas o seu paganismo não era greco-romano, era nórdico: o seu Baco, seria um Baco "Alemão". Aliás, dizia Pessoa, um estudioso do paganismo não é um pagão assim como um pagão não é um humanista, pois ele é humano. Por isso o neopaganismo ou o paganismo moderno nada tem de pagão pois no seu Olimpo estão encastelados, apenas, poetas místicos. Para Pessoa, "O pagão tem simpatia pela superstição cristã, porque o homem que não é supersticioso não é homem, mas não sente simpatia pelo humanitarismo, porque quem é humanitário não é homem." (Pessoa, 1986a: 177).

A mentira secular do monoteísmo humanitário, essa é a obra máxima que o cristismo está a legar para a civilização; mentira esta que, mesmo não tendo ponto de afinidade algum com o espírito humano, mesmo sendo demasiadamente anti-humana, é o que o homem moderno traz de tradição recente, a sua marca, o seu tempero[48].

É preciso, pois, ser lúcido e não se deleitar nas saturnálias do humanitarismo e da vida moderna; mas, mesmo por isso, é cada vez mais difícil falar e pensar o paganismo, na medida em que as palavras, os sentidos, as construções e formações sintáticas estão todas elas banhadas pelo cristismo. Assim, parece não haver, ao menos a análise encaminha para essa conclusão, como querer a revivescência do paganismo, hoje: primeiro, por não existirem semelhanças entre a sociedade atual e a sociedade antiga; segundo, por estar a civilização pautada por atributos decadentes, que é o que se tem para atribuir novos sentidos ao mundo - e trata-se de maravilha ímpar conseguir dar novos sentidos tendo à mão atributos decadentes. Só é possível, porém, falar sobre o paganismo através dessa máscara - ou, como disse, através desses atributos.

3.2 - O POETA SOCIÓLOGO ÁLVARO DE CAMPOS[49]

Todavia, se a pertinência do ideal pagão e da antigüidade clássica ao universo pessoano é clara, como tentei demonstrar - sendo o heterônimo Álvaro de Campos também agraciado com o título de pagão, ainda que fosse por revolta -, não seria correto tomar esta como sua característica principal. Álvaro de Campos não se encontra no registro cruzadístico dos soldados pagãos mais proeminentes (como Antonio Mora e Ricardo Reis, ambos absortos na missão de mostrar ao mundo sua loucura esterilizante, cuja cura ou remédio ainda podiam ser encontrados nas revelações do "mestre" Caeiro).

---

[48] Gilles Deleuze, ao diferenciar Aion de Cronos na "Vigésima terceira série: do Aion" (v. Deleuze, 1974: 167-8) aproxima os vocábulos tempo, temporalizar, tempero e temperar para dar a idéia de tempo, no caso o presente de Cronos, como misturador. A aproximação que faço com Fernando Pessoa (já que essa é a segunda vez que o termo é utilizado) é localizar o cristismo como tempero de época, ou seja, como conseqüência *sui-generis* das misturas promovidas pelo tempo. O tempo, por isso, não é apenas misturador mas, fundamentalmente, dada sua forma de devir, a atualização dos virtuais frutos de sua mistura.

[49] Álvaro de Campos possui outros apontamentos ditos sociológicos que não são trabalhados, aqui. Entretanto, eles podem ser encontrados na sua **Obra em Prosa** (Pessoa, 1986a).

Sob o título *Na Casa de Saúde de Cascaes*, quis Pessoa publicar a obra conjunta de Caeiro, Reis e Mora, este último considerado "o arquitecto do templo do Neopaganismo Português". Nas palavras de Teresa Rita Lopes:

> "Nesse manicómio - porque era essa a sua função - Mora concebeu os fundamentos duma atitude filosófica que era, simultaneamente, uma Religião ('metaphysica recreativa', acrescentaria Ricardo Reis) e uma terapia para o mundo moderno estrebuchando nas vascas da agonia do 'morbo mental' que o Cristianismo veio trazer à vida dos homens."[50] (Campos, 1990b: 15).

Nesse manicômio não estava, porém, Álvaro de Campos. "Estrangeiro aqui, como em toda parte", Campos não tem lugar para estar, doutrina para ensinar, dogma onde pudesse descansar. Estrangeiro até mesmo para si, Campos será o poeta do não-lugar, do não-encontro. Ele pode ter a sensação de estar louco mas não é convincente a ponto de merecer estar internado num manicômio junto aos outros heterônimos pagãos. Mesmo porque, estar num manicômio e ser louco seria ter uma identidade - o que para Campos, como mostrarei mais à frente - não poderia suceder:

> "Um internado num manicomio é, ao menos, alguem.
>
> Eu sou um internado num manicomio sem manicomio.
>
> Estou doido a frio,
>
> Estou lucido e louco,
>
> Estou alheio a tudo e egual a todos:
>
> Estou dormindo disperto com sonhos que são loucura
>
> Porque não são sonhos.
>
> Estou assim..." (Campos, 1990a: 245).

Argonauta dos interstícios de ter que viver, pois sem ser louco não era normal e, sendo normal, pressentia a loucura que nunca lhe reconheceriam, Campos, nos seus versos,

---

[50] A "Apresentação do Engenheiro" é feita por Teresa Rita Lopes.

proporcionar imagens fortes de despedidas, partidas, viagens, a todo instante apontando para um "...navegar é preciso" e viver (e ter uma identidade definida) não é preciso.

Entretanto, não ter identidade, em Campos, significa não ter identidade fixa e nem ter que assumir uma. Ao contrário, ser incoerente e identificar-se com tudo de todas as maneiras, como faz qualquer um que se preocupe com as suas sensações, é a melhor dica a respeito desse heterônimo. Sem identidade e sem desejo dela, sem ideais e sem desejá-los, Campos, em determinados momentos, achou de intitular a si mesmo como sociólogo. E foi assim investido que ele mandou uma "Mensagem ao Diabo":

> "É preciso crear abysmos, para a humanidade que os não sabe saltar se engolfar nelles para sempre.
>
> Crear todos os prazeres, os mais artificiaes possivel, os mais estupidos possivel, para que a chamma attraia e queime.
>
> O problema da sobrepovoação, o problema da sobreproducção eliminam-se creando-se focos de eliminação humana (por meio de todos os vicios), creando focos de inercia humana (por meio de todas as seducções). *Fazer suicidas, eis a grande solução sociologica.*
>
> É fácil ouvir de qualquer megera limpa que 'não crê na Lei de Christo', é animal-a em seguir a não-lei de Christo. Em trez annos está gasta e finda, e então descobre que o peor de não seguir a lei de Christo é que os outros a não seguem tambem. E o caixote do lixo recebe-a como as theorias dos mestres a quem ella ensinou.
>
> É nosso dever de sociologos untar o chão, ainda que seja com lagrimas, para que escorreguem nelle os que dançam.
>
> E communistas, batonnières dos beiços, humanitarios, cultos do internacionalismo - tudo isso collabora ardentemente na eliminação d'elles mesmos que se precisa. Depois dos recantos das provincias, onde tomam chá com a familia, ou lavram as terras sem theorias nem desejos, os fortes surgem e a civilização continúa.

> Porque sempre a Realidade é um bocado de sol simples, um quintal herdado e a certeza de ser um individuo." (Campos, 1990b: 140-1 – grifos meus).

Minha interpretação desse dever prescrito ao sociólogo - que às vezes queria Campos assumir - penso poder explicar pelo vício, a sedução e a dança, três termos que aparecem no pequeno texto, acima. Campos, como sociólogo[51], propõe um plano político para que os fortes surjam e a civilização continue. Para isso ele propõe, como "theorista" social, que a parte inapta da humanidade seja queimada: ou consumindo-se em vícios ou deixando de produzir, perdendo-se na sedução.

Esse plano, entretanto, não seria adotado na prática, pois como ele mesmo dizia:

> "Não serão adoptados na practica, porque a practica não adopta, mas cria. Escrevo-os como se escrevesse um poema - e é esta a unica attitude razoavel que recomenda o proprio theorista: considere-se poeta, ou, se não, cale-se." (Campos, 1990b: 139).

A imagem de consumação[52] da humanidade em exuberante desperdício, tanto no vício quanto na sedução, ainda é mais forte na dança. Explico: a dança, pelo menos a de salão, nesse momento do século, é puro movimento no tempo. Dançar faz quem dança mudar de posição constantemente, sendo, portanto, avessa à fixidez. O que propõe Campos, então, é "...untar o chão, ainda que seja com lagrimas, para que escorreguem nelle os que dançam.", ou seja, proporcionar o caos no movimento de modo a acelerar a passagem do tempo para que nasça o mais rápido possível uma civilização de homens mais fortes. O dançar, assim, na base untada de lágrimas em que se dá o movimento, implica, de alguma maneira, a imitação do tempo que, por ser devir, nega o desejo de identidade plena ao homem, nega o seu desejo de ser múmia, nega o seu desejo de ser *ideal* e *onipotente*, pois nega a possibilidade de se vir a ter domínio do tempo. Não é o movimento que muda, mas o tempo. E para acelerá-lo é necessário tirar o movimento de seu eixo – nem que para isso sejam requisitadas as “lágrimas do sociólogo”.

---

[51] Campos se intitula "O Poeta Sociologo", nome, aliás, de um de seus apontamento (Campos, 1990b: 139).

Tanto o vício, quanto a sedução, quanto a dança, têm como signo a passagem do tempo, o tempo como devir. Essas três imagens mostram o desperdício exuberante, o improdutivo, a violência, a devassidão, a corrupção, a consumação do homem. Todavia, o consumo da humanidade não adviria, nesse plano a não ser adotado, como dizia o próprio Campos, como castigo ou como punição de um pecado que ela tivesse cometido. A proposta de Campos é clara no sentido de que a passagem do tempo é inexorável, só com sua passagem se revigoram os espíritos e, por isso, é necessário dançar, propiciar o vício com prazer, rumo a um homem forte.

Em inúmeros versos, notadamente nas Odes, mostrarei o poeta devotado à dança do ser, ao desperdício, ao vício. Aliás, todo o capítulo dedicado à violência tratar desses aspectos. Todavia, ele, Campos, nunca abandonou as atitudes místicas de desequilíbrio. Em mais de um exemplo, seus poemas revelam o júbilo do enforcamento de crianças aos olhos das mães, o vício da maldade, o mal como passatempo e, no correr de um mesmo poema, lá está ele a pensar num filho seu, que nunca teve, sofrendo destino semelhante (como na "Ode Marítima, por exemplo[53]). Vítima, então, do humanitarismo moderno, patente nesse ato falho cristista, e fazedor de um "dever" sociológico, esse heterônimo circunscreve a medida do tempero dessa época; não apenas pelo que aponta do seu momento histórico mas, sobretudo, pelo que atualiza de presente.

---

[52] O sentido que quero dar ao termo *consumação* tem a ver com a imagem da humanidade se acabando, tal como aparece na primeira linha da "Mensagem ao diabo": "É preciso crear abysmos, para a humanidade que os não sabe saltar se engolfar nelles para sempre."

[53] O que fazia dele alguém não apto ao paganismo, tendo sido criticado por suas atitudes místicas pelos seus colegas do grupo heteronímico, ou semi-heteronímico (Ver Campos, 1990b: 16).

4. DA IDENTIDADE: A VOLTA DA DIFERENCA COMO POSSIVEL

Minha discussão do tema identidade não pretende ter justificada sua procedência através da constatação de que ela (a identidade), enquanto tema, caracteriza ou caracterizou os paradigmas da modernidade.

Quando se pretende trabalhar com um personagem do drama heteronímico pessoano, notadamente Álvaro de Campos, é difícil fazer suspense sobre o enfoque a ser dado a este tema, uma vez que a maior parte de seus versos sempre estão a apontar para as *identificações* e não, propriamente, para a *identidade*.

Entretanto, atualmente, a idéia de identificação já foi cooptada pelo discurso totalizante (justo ela, que apontava para o fragmentário) sendo colocada como *partner* dos processos identitários. Como diz Boaventura Souza Santos:

> "Identidades são, pois, identificações em curso (...) Sabemos também que as identificações, além de plurais, são dominadas pela obsessão da diferença e pela hierarquia das distinções." (Santos, 1994: 31).

O reconhecimento de que sob a identidade se escondem processos polissêmicos mais próximos da identificação ofereceu a possibilidade da identidade ser tomada não mais como algo ossificado mas, sim, contingenciado pelo tempo. Todavia, ao ser reconhecida, a identidade, como identificações em "curso", o problema foi recolocado: se reconhece a polissemia mas, em contrapartida, aprisionam-se as identificações num determinado "curso", num determinado processo.

É comum assumir, contemporaneamente, que a identidade é uma ficção, uma imagem-de-si, uma metáfora de tempo e de espaço. É esse, justamente, o resultado de terem sido as identificações cooptadas num "curso". Porém, colocar as identificações num "curso" e dizer que isso é caracterizador da identidade implica conhecer a identidade como uma imagem-de-si clichê. Por que?

Quando os pares identidade e identificação se juntam um esclarecimento se perde: que a identidade mantém intacto e inquestionado o privilégio da representação das coisas, como se

as coisas pudessem ser representadas por palavras que, essencialmente, a significassem. A identificação, por sacudir essa crença na representação, é a possibilidade da diferença e das distinções e não necessariamente, como afirma Boaventura Santos, obsessão.

Depois das lições de Nietzsche, da psicanálise, e de Adorno ficou difícil, hoje, assumir o par identidade-totalidade ou identidade-igualdade: o semelhante é parecido mas não é igual. Entretanto, o recurso do "processo" de identificações equaliza o fragmentário prendendo-o numa linha, num "curso", para usar o termo de Boaventura Santos. O fugidio e o fragmentário são retirados de seu momento trágico para serem equalizados num processo. Dessa forma, não é de se espantar que a identificação "pareça" obsessiva com relação à diferença, pois se ela (a identificação) tem a ver com a diferença, ela não pode estar sujeita a um "curso" que desemboque em várias identidades - em outras palavras, tanto a diferença quanto a identificação não podem ser confundidas com a pura mutabilidade.

O que pretendo com as discussões que irão se seguir - não apenas nesse capítulo mas nos outros, também - é mostrar quanto Álvaro de Campos atualiza a identificação como possibilidade da volta do diferente, da volta da possibilidade de se fazer a diferença no indiferenciado, sem precisar atrelá-la a um processo.

Para isso, tentarei desenvolver uma análise através das imagens de dissolução da identidade, a saber, imagens da água, da morte, do sono e da noite nos poemas de Campos. O intuito, no entanto, não será um estudo do significado profundo desses símbolos (água, morte, etc.) mas, sim, as atualizações que essas imagens proporcionam para a discussão da identidade. Desde já, entretanto, quero salientar que não tomo noite, água, sono, morte, insônia, etc., como analogias que totalizam um movimento que abarque o semelhante ao invés do igual. Tais imagens, espero poder mostrar, não são analogias, pois não são relações de identidade, de proporção, de semelhança imperfeita, não servindo, portanto, nem à comparação com, nem à representação de, alguma coisa. Essas imagens, como tentarei mostrar, são atualizações, a passagem do tempo enquanto devir e, enquanto tal, a possibilidade da volta da diferença, ou seja, a possibilidade de se fazer a diferença, no indiferenciado; e não analogias a prenderem semelhanças.

Contudo, gostaria de iniciar minha discussão problematizando a idéia do "eu" como representante do sujeito, ou seja, do "eu" como estrutura autônoma e vencedora do jogo contra as

pulsões do sujeito, do "eu" que se acredita tão forte e organizado que, invariavelmente, pretende ser o próprio sujeito.

A idéia é mostrar, em Álvaro de Campos, as implicações da sensação da cesura entre "eu" e "mim" (que o poeta sente) para, posteriormente, entrar na discussão mencionada, acima. Por último, fecho o capítulo com a discussão da "máscara pregada à cara", sensação de incômodo de um "eu" que se sabe não idêntico ao sujeito que pensa totalizar.

4.1 - O CONHECIMENTO DO OUTRO: DENTRO DE "SI" E FORA DE "SI"

O "eu" que se acredita representante do sujeito, uno e autônomo, está na base daquilo que chamo de identidade plena. Sua crença de que é uma realidade física lhe permite acreditar ser dono e senhor, até, das identificações: o "eu" que diz "eu sou", "eu sou próprio", "eu sou coerente", "eu sou o sujeito", "eu quero ser como", etc. Claro, isso é uma segurança para a vida e, substancialmente, tem a ver com uma concepção de "eu" forte e organizacional, responsável pela autoconservação do sujeito. A concepção de identidade é, assim, complacente com o último esconderijo do "eu", a saber, a idéia de um "eu" forte, autônomo, pronto a advir onde era "isso".

Em Álvaro de Campos, essa discussão se coloca na medida em que seus poemas perfazem um pensar sobre o próprio "eu", apresentando-o (o "eu") ao "mim", sem complacência[1], quer dizer, sem complacência porque essa apresentação reflete ao "eu" sua dimensão fugidia, ficcional, transitória e de componente do sujeito, nunca o próprio.

Começo por essa trilha porque Álvaro de Campos, certamente, não merece um lugar na história da humanidade apenas por ser um poeta do modernismo em Portugal. Seus versos podem apontar para uma rica discussão do homem contemporâneo, não por apontar o mau cheiro da modernidade, nem por concluir que a metafísica é uma conseqüência de se estar mal disposto.

---

[1] No entanto, isso não ocorre desvinculado de uma certa violência, pois o "eu" deve ser forte, como dizia Freud, para manter a crença no seu poder organizacional do sujeito que ele acredita protagonizar. Por outro lado, também não está desvinculada (a identidade) de uma memória, a assegurar ao "eu" que "eu" sou "eu mesmo". Em Álvaro de Campos o "eu" será caracterizado como *"Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memória, / Uma série de sonhos de mim de alguem de fóra de mim?(...)"*, longe, portanto, da facilidade de poder dizer "eu sou", reaprumando a questão para "um eu em mim está ". O que faz do "eu" um sonho, uma sensação dentro do "mim". Destarte, memória-violência-

Antes, seus versos e as imagens por eles atualizadas apontam para uma discussão do homem contemporâneo que, se ainda pode ser chamado de sujeito, só o é, como diria Deleuze, sem a sua identidade própria, isto é, sem estar associado à ação, à atividade, e à transformação do mundo[2].

Todavia, isso não redunda num auto-conhecimento cujo pressuposto indesejável seria crer que o "eu" tudo pode contra suas pulsões; nem se trata, tampouco, de ver, via Campos, a civilização advir onde era a barbárie; nem o "eu", onde era o "id".

Nem se trata, também, da desconstrução do sujeito. Desconstruir pressupõe um algo, no caso o sujeito, construído e colocado à mercê do processo de destruição. Campos é poeta, a existência de mais coisas em "mim" do que "eu", como estarei a mostrar, é, para ele, uma constatação, não é nem problema nem ao menos solução. Enquanto poeta, o que Campos faz é singrar os interstícios entre o "mim" e o "eu" explodindo a corrente alienante que ajusta a mônada eu-sujeito.

> "Começo a conhecer-me. Não existo.
>
> Sou o intervalo entre o que desejo ser e os outros me fizeram,
>
> Ou metade dêsse intervalo, porque também há vida...
>
> Sou isso, enfim..." (Campos, 1990a : 341)

O sujeito é o "quase", intersecção frustrada entre os ideais desejados para o "eu" e o "eu" acreditado ideal. O "eu" não existe a não ser nesta, e por esta, falha: é ficção, resultado de

---

identidade – e talvez seja possível mostrar isso claramente em Campos - é, também, sensação - sensação de vários "eus".

[2] O que caracterizaria o indivíduo egoísta, bem entendido, no sentido do "eu" agindo no mundo. Todavia, não se pode confundir o adâmico americano, egoísta, no sentido que a teoria marginalista lhe conferiu, com o Narciso que o mundo contemporâneo conhece. Os primeiros colonos, os primeiros forasteiros, egoístas, foram sucedidos pelo homem contemporâneo, refugiados-de-si, de si para consigo, que não conseguem mais agir no mundo. Nada mais distante do colono que dá guarida e amizade a Shane, em "Os Brutos Também Amam", cuja ambição está sublimada na sua relação com a natureza e as companhias inóspitas, do que Mr. Gekko, magnata corrupto de "Wall Street - Poder e Cobiça", cuja ambição nem está sublimada, nem está sugerida em nenhuma ação teleológica. A ambição, nesse caso, não é mais substantivo nem adjetivo; e não será por sua causa, também, que o personagem de M. Douglas será corrupto. A ambição, no discurso proferido pelo personagem do filme, é uma estrutura toda ela vazia: "(...) ambition...is good" - para quê, perdeu o sentido perguntar.

sombras faladas, desejadas, projetadas e idealizadas sobre ele. Num outro poema Campos é mais explícito:

"Sim, sou eu, eu mesmo, tal qual resultei de tudo,
Espécie de accessório ou sobrecelente proprio,
Arredores irregulares da minha emoção sincera,
Sou eu aqui em mim, sou eu.

Quanto fui, quanto não fui, tudo isso sou.
Quanto quiz, quanto não quiz, tudo isso me fórma.
Quanto amei ou deixei de amar é a mesma saudade em mim.
E, ao mesmo tempo, a impressão, um pouco inconsequente,
Como de um sonho formado sobre realidades mixtas,
De me ter deixado, a mim, num banco de carro electrico,
Para ser encontrado pelo acaso de quem se lhe ia sentar em cima.

E, ao mesmo tempo, a impressão, um pouco longinqua,
Como de um sonho que se quere lembrar na penumbra a que se accorda,
De haver melhor em mim do que eu."[3]
(Campos,1990a:230-1)

[3] Poema sem nome datado de 1931. Mais à frente, nesse mesmo poema: "Baste, sim baste! Sou eu mesmo, o trocado, / O emissario sem carta nem credenciaes, / O palhaço sem riso, o bobo com o grande fato de outro, A quem tinem as campainhas da cabeça / Como chocalhos pequenos de uma servidão em cima." (Campos, 1990a : 231-2.)

A referência a esse "mim" é um fosso que o "eu" não preenche e não completa. Existem mais coisas em "mim" do que "eu", uma enorme falha, de tamanho oceânico em que o "eu" pode surfar, banhar-se, navegar ou soçobrar mas, nunca, resumir. Como se o "eu" fosse uma sombra projetada sobre o "mim", um ponto perdido em meio a uma tempestade de "emoção sincera" dentro do "mim".

Distante do "...não procuro, encontro...", frase imortalizada pelo gênio de Pablo Picasso, Campos mostra o "eu" navegando, viajando pelo não encontro, viagens onde o que há é apenas o soltar do navio de seu cais originário, sem nenhuma cartografia que console. O que existe é o "eu" tentando unir momentos, tragicamente separados, em cartografias feitas no calor da hora, quando a direção tomada, abruptamente, reordena o mapa, como se o "eu" fosse uma doce sensação de coerência dentro do caos.

Em Campos, nada garante o "eu", estando sem carta e sem credenciais. Como sensação de coerência dentro do "mim", sente-se estranho a si mesmo - pois não pode mais ser reconhecido como o próprio sujeito. Mesmo que o "eu" se possa afirmar como um bom cidadão, com uma profissão definida, sendo inteligente para toda a gente, ele se sabe parte do "mim", ou seja, se sabe outro dentro do "si" do sujeito.

Todavia, é por conta do "eu" ser essa sensação de coerência que a fissura aberta entre o que se foi, de desejo próprio e alheio, é a matéria do conhecimento de si. Quando o poeta quebra o significado endurecido do "eu" como sinônimo do sujeito e, a partir daí, percebe a diferença entre "mim" e "eu" dentro do "si", é possível perceber, também, o quanto de outros se tem dentro de "si".

Em Campos, a tópica do "querer estar sozinho na multidão", como vou mostrar mais adiante[4], aponta para a percepção (lúcida, diria o poeta) de que o outro é irredutível[5], só existindo enquanto "tu" frente ao "eu". Por conta disso, a idéia de um "nós" causa profunda aversão

---

[4] No capítulo dedicado à violência, principalmente.

[5] Max Horkheimer atentou para o fato da redução desse "eu" e "tu". Para ele, entretanto, essa seria uma dupla história de subjugação. Nas palavras do autor, "a história dos esforços humanos para subjugar a natureza é também a história da subjugação do homem pelo homem. O desenvolvimento do conceito de ego reflete essa dupla história" (Horkheimer, 1976: 116). No registro que estou utilizando, o conceito de "eu" não só narraria essa "dupla história" mas, também, narraria a invenção de um subterfúgio para não propiciar um saber do "eu" sobre o "eu": o "nós".

em Campos, na medida em que a irredutibilidade entre "eu" e "tu" fica subsumida na primeira pessoa do plural. Em outros termos, porque é o "nós" aquele quem predica pelo outro, depois de reduzir "eu" e "tu". Se existe diferença entre o "mim" e o "eu", no sujeito, essa diferença também se manifesta entre o "eu" e o "nós", no dia-a-dia. No poeta, "mim" e "eu" diferentes são fundamentais para o conhecimento de si e do outro fora-de-si, o "tu", pensado pela sensação de diferença dentro de "si", na própria subjetividade.

Falar em subjetividade, entretanto, não significa ceder às discussões paradigmáticas mostrando-a (a subjetividade) como sucessora da objetividade nas ciências sociais. Fernando Pessoa tinha uma imagem belíssima para anunciar as desordens da chegada do novo: o erro mudou, a verdade não veio nem foi. A objetividade não veio nem foi, o mundo mudou, para desespero daqueles que ainda estão presos a uma objetividade ideal. Se a subjetividade é, como disse Marilena Chauí, a passagem de um pensamento que começava nas coisas para chegar no homem a um pensamento que começa no homem e, através dele, chega às coisas, quer dizer, como "interiorização do desejo, deixando de ser força cósmica, organizadora do mundo, para fazer-se consciência do apetite humano (...)" (Chauí, 1990: 64), a subjetividade só é possível ser dita como conhecimento de "si". Conhecimento, sobretudo, que mostre ao "eu" que ele não é o sujeito, que ele é projeção dos mais variados desejos, dos mais variados discursos (embora o "eu" realize a síntese destes), que ele é apenas um dos destinos da identificação e não o seu senhor[6].

---

[6] Para Freud, "O Ego é uma organização. Ele se funda sobre a livre circulação e a possibilidade, para todas as partes que o compõem, de uma influência recíproca, sua energia dessexualizada revela ainda sua origem, que está na aspiração à ligação e à unificação. E esta compulsão à síntese vai aumentando à medida em que o Ego se desenvolve e se torna mais forte." (Freud, *apud* Costa, 1989: 118). A adjetivação *forte* é colocada como uma característica egóica revelada na compulsão à síntese - o que não quer dizer autonomia do "eu" frente à realidade - na medida em que o "eu" se desenvolve. Na vertente explorada por Piera Aulagnier, por exemplo, o "eu" só surgirá "enquanto" for antecipado por um discurso identificatório cujo enunciante, a mãe, será a primeira responsável pela dolorosa (porém necessária) violência sofrida pela psiquê do bebê. Essa perspectiva anuncia um "eu" que não existe desde sempre mas, ao contrário, é forjado dentro de um processo de auto-constituição que se inicia com um discurso enunciador externo "O Eu começa por inveestir nos pensamentos 'identificantes' pelos quais o porta-voz o pensa e graças aos quais ele lhe transmite seu amor. Uma vez efetuado este investimento, vai poder ocupar o lugar de *enunciante* destes mesmos pensamentos. " (v. Aulagnier, 1985: 21 – grifo da autora). Assim, se o "eu" - enquanto organização e forte - é uma instância construída na trama discursiva que o antecipou, seu aparecimento, então, é concomitante à visita recebida (pelo "eu") da libido, inserindo-o no circuito do princípio do prazer. No entanto, se a libido é (*strictu sensus*) energia sexual e investe o "eu" - condição para o seu surgimento - isso implica afirmar o "eu" como um dos destinos da

Em outras palavras, o "eu" não é eterno e duradouro nem vai ser o único representante do sujeito, pois se ele é, também, desejos e discursos, isso quer dizer que ele é transitório e precário, mesmo que acredite o contrário.

Em Álvaro de Campos, a fissura entre o "mim" e o "eu" é retomada inúmeras vezes, de variadas formas, a ponto do poeta gostar de salientar que "entre quem sou e estou / (Há) uma differença de verbo / Que corresponde á realidade". Ele, poeta, homem do inter(lúdico), do interstício, do que está "entre", aponta como realidade justamente essa defasagem, para concluir: "Sou nada... / Sou uma ficção...".

Mas dizer ser nada é ainda ser alguma coisa, por isso Campos completa o raciocínio: sou uma ficção - o que vale dizer, invenção, fantasia, fingimento. Mas ser ficção, invenção, fingimento, é ainda ser alguma coisa, o simulacro do ser[7]. Por essa razão, grande parte das imagens utilizadas pelo poeta serão aquelas onde essa característica do "ser" ficcional mais se manifestam: a água e sua fluidez, a noite e o apagamento dos limites e contornos, a morte como experiência do nada, e o sono domínio das criações ficcionais. As afinidades entre a identidade e algumas dessas imagens (no sentido acima expresso) é o que tentarei mostrar daqui em diante.

---

libido e não o seu mestre, implica afirmá-lo como um dos destinos da identificação, não o seu senhor. Jurandir Freire Costa, por exemplo, explica que: "Com o surgimento do Ego, o investimento libidinal pode tomar três direções que correspondem a "objetos" ou "locais" diferenciados com estruturas e funções específicas: o próprio Ego, os Objetos e os Ideais. Neste ponto começam a surgir as características deste objeto libidinal particular que é o Ego. Ao investi-lo, o fluxo libidinal estanca e, embora guiada pelo princípio do prazer, a libido egóica funciona primordialmente segundo a vertente deste princípio que, que acordo com Freud, visa a 'evitar a dor e a privação'". (Costa, 1989: 116). O "eu", então, por ser um dos destinos da libido está inserido no circuito do princípio do prazer. Como essa instância da psiquê, como diz Freud, aspira à ligação e à unificação - comportando assim as funções de auto-conservação tanto biológica quanto da imagem (que o "eu" investe sobre o si mesmo) - se percebe quanto é importante a libido egóica, pois é ela quem será chamada para estancar a sangria da ferida narcísica resultante da inserção do "eu" no tempo. Um tempo que o confronta à sua incapacidade de plenitude. Dessa forma, se o "eu" é um dos destinos das sucessivas *identificações*, seu destino é uma constante busca onde o encontro nada mais é que a ficção de um sujeito pleno: que o "eu" acredita protagonizar. Em tempo, a breve incursão pela psicanálise não destacou a separação conceitual entre "Ego" e "eu" – o que não foi feito, também, no correr do texto. Sobre essa distinção e suas implicações ver, entre outros, "O inconsciente em Lacan" (Calligaris, 1991: 169 – 82, principalmente p. 176). Para manter a radicalidade dos versos do poeta, operei, todo o tempo, com a relação "eu", "vários eus" e "mim".

[7] A associação que faço com o termo simulacro vem do "Sofista" (Platão, 1991: 160-8).

4.2 - A NOITE, O SONO, A INSÔNIA E A AUSÊNCIA

Álvaro de Campos dirige-se à noite com um a mais de lirismo e beleza que não se resume àquilo que se poderia chamar de boemia. A noite não é uma criança, nem tampouco onde as "coisas acontecem", como nas grandes feiras onde tais clichês são vendidos à baciada. Como bem disse Fernando Pessoa, ao comentar os poetas de sua época, pode-se não escrever versos como Baudelaire, mas qualquer um pode estar bêbado, pintar os cabelos e escrever versos.

Não existe nem um pouco de heroísmo em estar acordado à noite, nem em beber, nem em ser bêbado: tudo isso são significantes sem significado, êxtase de um ritual num mundo sem ritos, a aparência elevada a ela mesma, valor-de-troca que nunca conheceu valor-de-uso; ou ainda, desejo de ser o ideal por mimese: quanto mais bêbado, mais próximo da loucura, do desvario, do belo, e por aí afora. "O maior poeta da época moderna será o que tiver maior capacidade de sonho", dizia Pessoa, não de bebida.

Mesmo o estar acordado durante a noite não significava, para ele, viver mais e melhor do que a turbamalta que dorme; era jazer. A insônia é jazer acordado, é a experiência da paralisia do morto ajustado aos detalhes do caixão. Paralisia do pensamento ajustado ao caixote da razão, mumificação do tempo para o "eu" se reconfortar. Mesmo porque os versos escritos sobre a insônia não serão escritos no calor da hora mas, sim, durante o dia seguinte.

"Não durmo, jazo, cadaver acordado, sentindo,

E o meu sentimento é um pensamento vazio.

Passam por mim, transtornadas, coisas que me succederam

- Todas aquellas de que me arrependo e me culpo -;

Passam por mim, transtornadas, coisas que me não succederam

- Todas aquellas de que me arrependo e me culpo -;

Passam por mim, transtornadas, coisas que não são nada,

> E até d'essas me arrependo, me culpo, e não durmo."[8]
> (Campos, 1990a : 211)

Jazer acordado, ainda assim, proporciona um sentimento, mas este é um sentimento vazio. Se, como sensacionista, Campos pensa pelas sensações, logo, uma sensação ainda resta: uma sensação vazia. O pensamento está vazio e a sensação é vazia - não que a sensação seja sensação de vazio, ao contrário, a própria sensação é que é vazia. Essa sensação vazia é de arrependimento e de culpa; não se está a sentir o que passou, não é uma sensação de passado, antes, é uma sensação de culpa e arrependimento pelo que passou, paralisando a vontade.

Diz-se, comumente: evocar é viver, esquecer é morrer. Porém, em Campos, o grande sono que não vem para o "eu" poder abandonar a vigília, é um sono que só falta a ele (o "eu"), pois a alma tem sono. Sua posição estática, mumificante, é a de alguém sendo fossilizado desde a consciência por conta daquilo que se lembra e pelo que se culpa: lembrar, portanto, está do lado da morte[9].

A noite, em Campos, parece ser um grande terreno de batalha, ou melhor, um grande terreno de uma batalha finda, com os cadáveres enterrados, levados sem cruz ao túmulo. O sono existe, o desejo de sono existe, o que não existe é o poder dormir: "Que grande somno em tudo excepto no poder dormir!".

---

[8] Poema "Inosmnia".

[9] Álvaro de Campos aponta, nos versos de "Insomnia" (p. 210-1, principalmente) as causas da insônia de que está acometido. Ao contrário dos *aedos* da antigüidade clássica, homens possessos, possuídos pela memória, a desenvolverem o papel de adivinho do passado da mesma maneira que em outra parte existiam adivinhos para o futuro, o Engenheiro Maluco detecta na overdose das lembranças, a existência culpada que o empurra ao sono de ser-assim, roubando-lhe as forças para baixar as pestanas. Campos não é o *aedo* de nada: "Não durmo, nem espero dormir. Nem na morte espero dormir. // Espera-me uma insomnia da largura dos astros". A poesia, que algum dia foi identificada à memória, sendo reconhecida, como diz Le Goff, como uma sageza, uma *sophia*, é, para Campos, agora, o bocejo da morte. Se evocar é viver, esquecer é morrer; ou seja, se versejar é o antídoto do esquecimento, a fonte de imortalidade, o esquecimento é o apagamento do grupo social a quem o *Aedo* canta e preserva. Todavia, isto serve para os grandes poetas clássicos. Em Álvaro de Campos, esse axioma pautado na dicotomia que opõe o Rio Letes (rio do esquecimento) à imortalidade achada na fonte da memória, não mais serve. Para ele, Campos, do que se trata é da preservação do esquecimento para se poder viver. Entretanto, mesmo com uma posição que coloca o esquecimento claramente do lado da vida, creio que Campos, ainda assim, não negaria uma postura estética cara a Fernando Pessoa: "A memória é fonte original de toda poesia." Tentarei abordar melhor tais relações no último capítulo deste trabalho.

"Tenho somno, não durmo", diz, "Sou uma sensação sem pessoa correspondente", uma sensação conceitual sem direito a manifestação corpórea, uma sensação formal, lembrada, mas sem corpo através do qual pudesse excitar o pensamento. O problema, aqui, não é não sentir mas, sim, sentir um sentimento ausente, um sentimento ausente de si. A associação da noite a um campo de batalha deserto é porque, se é nela a se fazer "...socego absoluto, lá fóra." e a ensejar o jazer acordado, será ela, também, a portadora d′ "a alegria d'essa esperança triste, / Porque sempre és alegre, e sempre trazes esperança, / Segundo a velha literatura das sensações."[10] (Campos, 1990a : 211).

Da noite, da madrugada, vem o momento da indigestão frente às coisas que passam, pois se está sozinho no sossego absoluto, ao mesmo tempo, entretanto, ela é o bálsamo que livra o sono da culpa. Assim, a madrugada, depois de abrir a porta ao sono, anunciará a manhã que aquecerá os motores que explodirão em velocidade ao meio-dia, cujo descanso voltará a ser encontrado no final de tarde que prenuncia a noite.

Será num poema como "A Passagem das Horas" que essa idéia de retorno melhor vai se manifestar - não como volta de um tempo cíclico, onde o homem se vê análogo ao universo (também ele, cíclico) mas, sim, um retorno marcado pela repetição. Nesse poema, Campos poetiza o cotidiano: não importa se ele viveu tudo de todas as maneiras e desejou se identificar com tudo de todas as formas possíveis, pois tudo ou foi pouco ou foi demais, nada que pudesse ser uma capa, um abrigo, uma âncora. Contudo, a noite traz uma esperança - que ele sabe irrealizável:

"Torna-me humano, ó noite, torna-me fraterno e sollicito.

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.

---

[10] Todos versos dessa primeira aproximação ao tema pertencem ao poema "Insomnia".

> Só assim, ó noite, e eu nunca poderei ser assim!"[11]
> (Campos, 1990a: 154)

A noite, por ser portadora da esperança de começo, oferece ao poeta a possibilidade de ir além da esperança, propiciando olhá-la (a noite) como apagamento, arrastando e afogando a possibilidade "de ser assim", de poder ter uma identidade para viver entre os homens e seus trabalhos cotidianos, ao menos como aqueles que a possuem[12] e, por isso, são felizes. Homens que vivem a ilusão das coisas certas e estabelecidas e, por isso, são felizes.

Todavia, não se pode dizer que Álvaro de Campos seja o homem que perdeu a força da ilusão e, por isso, deixou de ser feliz, ao contrário; o "engenheiro maluco" e "estrangeiro em qualquer parte" é o entediado com a incapacidade daqueles que não sabem gozar a vida como sucessão de ilusões, que vendem sua alma a uma ilusão petrificada; e pior, caminham todos de braços dados para as prisões da vida, formando um grande conjunto em busca de glória, dinheiro e conforto:

> "Não! Só quero a liberdade!
>
> Amor, glória, dinheiro, são prisões.
>
> Bonitas salas? Bons estofos? Tapetes moles?
>
> AH, mas deixem-me sahir para ir ter commigo.
>
> Quero respirar o ar sosinho,
>
> Não tenho pulsações em conjuncto,
>
> Não sinto em sociedades por quotas,
>
> Não sou senão eu, não nasci senão quem sou, estou cheio de mim." (Campos, 1990a : 226)

---

[11] Poema sem nome.

[12] Como o Esteves ou a filha da lavadeira, na "Tabacaria". A constatação a certa altura do poema de que "(Se eu casasse com a filha da minha lavadeira / talvez fosse feliz.)", redimensiona o quanto não pode "ser assim", o poeta. No caso do homem da tabacaria, o Esteves sem metafísica, que era cotidiano, seu lugar estava garantido, sem precisar se preocupar com "ser assim" ou "ser de outra forma". Mesmo Álvaro de Campos possuía uma identidade assim, ao menos foi através dela que pude apresentá-lo, páginas atrás.

O lamento de não poder "ser assim" é substituído pelo tom agressivo e revigorado de um novo começo onde ele possa ser visto sozinho, com sentimentos próprios, etc. Para essa passagem de humor não se espera coerência, o que se espera é a noite propiciando uma nova possibilidade, uma diferença no igual.

Noite apagamento, água fluidez, a mãe carinhosa do além, a senhora do luto infinito, o choro silencioso do mundo, a mãe suave e antiga, a irmã mais velha virgem e triste, a noiva de nossos propósitos incompletos, a direção abandonada do nosso destino, a enfermeira que viu morrer todos os deuses, etc. Em suma, a noite é a presença do regaço perdido, do seio de onde se parte para conquistar o mundo, e para onde se retorna dia após dia.

Não é sem razão o fato de Campos esperar a noite; afinal, ela diminui o mundo, fechando-o em poucas formas, além, claro, de acalentar um novo amanhã. Ela, a noite, gesta pela madrugada o nascimento dos contornos, dos limites, oferecendo a possibilidade de se olhar novamente para eles, e ver, quem sabe, o diferente, a surpresa, o olhar da primeira vez. No entanto, esse amanhã do engenheiro, prenhe, ao que parece, de realização, esse amanhã aberto à felicidade e a uma vida melhor sofre, nos versos de outro poema, sua mascarada final:

"Depois de àmanhã, sim, só depois de amanhã...

Levarei àmanhã a pensar em depois de àmanhã,

E assim será possivel; mas hoje não...

Não, hoje nada; hoje não posso."[13] (Campos, 1990a: 204)

Esse depois de amanhã, sem levar em conta o amanhã, narra o transcorrer do cotidiano. Um cotidiano que não possui nenhuma chave para a felicidade ou esperança, nem a esperança é o último suspiro para a felicidade pois, como disse anteriormente, a esperança é triste.

Para Campos, a volta a Ítaca é a volta à noite depois do escoar eterno das horas. Sem o sentimento necessário de se ter, ou fé na crença, ou a alegria da dúvida, o que mais chama a

[13] Poema "Addiamento". Mais a frente, quando estiver trabalhando a idéia de pavor e estranhamento em Álvaro de Campos, tentarei mostrar como Campos, ao invés de adiar alguma coisa, está, simplesmente, saltando por cima de um futuro sem distância do presente.

atenção de Campos com relação à noite é a indefinição desta. Compara-a, sim, ao materno, mas não a delineia. Sabe do seu retorno constante, mas não lhe dá contornos. Por que?

Porque a noite gera imagens do que não é. Antes de poder ver nela sua identidade de ser noite, o poeta a apresenta como a inexistência de luz, o não contorno, o indefinível em todas as características do indefinível, em toda sua potência de fugacidade. A passagem da noite é a oportunidade de olhar para o lado e para o defronte pela primeira vez, ver cor onde existia desbotamento, pois ela é a venda que cai sobre os olhos para curar o olhar acostumado ao delírio cristista.

Rainha e cortesã, ela precede o "Clarin claro da manhã ao fundo", manhã vital, pois é possível um novo nascimento, um nascer junto às coisas e, por ser assim, possibilita deixar a postura de *reconhecer* as coisas, *conhecendo*-as - mas, principalmente, a noite é a atualização do respeito pela escuridão, pela ausência e pela ilusão arrematada.

O dia há de passar, com as pessoas correndo de um lado a outro, sendo atropeladas barbaramente por comboios ensandecidos - porque não deveriam existir se não fosse para serem ensandecidos na sua velocidade exigida. A vida passa, mesmo para quem está estático no meio da rua ("Reparo para a vida que passa, sigo-a sem me mexer, / Pertenço-lhe sem tirar um gesto da algibeira, / Nem tomar nota do que vi para depois fingir que o vi."), mesmo para quem resolve entabular um colóquio com o tédio ("Que eu sou d'aquelles que soffrem sem soffrimento"[14]).

As horas passam, o tempo se esvai, escorre pelas mãos; mas é, também, nesse tempo, que a vida é atualizada, que a imaginação pode ser requisitada e, afinal, a vida possa ser tomada como sonho, como gostaram de afirmar Calderón de la Barca e o amigo de Campos, o próprio Fernando Pessoa[15].

---

[14] Os primeiros versos ver Poema "A Passagem das Horas"; o segundo verso, Poema Sem Título. (Campos, 1990a: 157 e 189, respectivamente).

[15] Refiro-me à peça teatral de Calderón de la Barca "A Vida É Sonho" e ao drama estático "O Marinheiro" de Pessoa. O engenheiro poeta dedicará alguns versos a esse drama, publicado em "Orpheu I": "Depois de doze minutos / Do seu drama O Marinheiro, / Em que os mais ageis e astutos / Se sentem com somno e brutos, / E de sentido nem cheiro, Diz uma das veladoras / Com langorosa magia: // De eterno e bello ha apenas o sonho. Porque estamos nós fallando ainda? // Ora isso mesmo é que eu ia / Perguntar a essas senhoras...". (Campos, 1990a : 188).

A noite é mãe, é Penélope fiando e desfiando; oferecendo repouso e esquecimento, eterna em seu retorno e em desmanchar contornos, na medida em que tira a luz que identifica e dá unidade às coisas[16]. A olhar pela mitologia, por exemplo, a Noite é a mais antiga das divindades, deusa das trevas. Ao que tudo indica, gerou tanto a morte como o sono[17] - conquanto, em algumas versões, ganhe o nome grego de Eulália ou Eufron, (mãe do bom conselho) registro que, ao fim e ao cabo, parece mais próximo do registro de Álvaro de Campos.

No entanto a noite, também, está próxima da morte, do sono, do apagamento, da água que limpa e leva a sujeira, do mar e dos navios que o estão a singrar. Contudo, em Campos, a noite também evoca um desejo de cotidiano, um cotidiano próximo, indiferenciado, sem limite. Dessa forma, associada ao cotidiano e ao indiferenciado, a noite passa a ser desejada como exigência de segurança, trazendo para o poeta sensações dignas da madeleine proustiana:

"Ah, o som do jantar nas casas felizes!

Passo, e os meus ouvidos veem para dentro das casas.

Passo, na noite da rua suburbana,

Regresso de conferencias com peritos como eu.

Regresso só, e poeta agora, sem parceiro nem companheiro,

Humano até o som dos meus sapatos solitarios do principio da noite

[16] Existe um filme italiano, nascido para ser cult-movie, talvez pela quantidade insuperável de clichês e lugares comuns, onde o herói retorna à sua cidade após trinta anos de completa ausência. Vai até sua casa e encontra Penélope, ou melhor, a mãe, que não se chama Penélope, mas passou a ausência do filho tecendo a teia do tempo infinito que é o da espera. Pois bem, ele chega de avião à sua cidadezinha, numa viagem bem mais curta e menos cansativa do que quando partiu, e deve preparar-se para o enterro de um velho amigo, oráculo do seu destino. No curto período onde os dois estão juntos, a mãe, como a noite de Álvaro de Campos, aconselha-o a descansar um pouco antes do enterro e, ao final do filme, diz: esqueça, Totó. E, como a noite, além de levá-lo (seu filho) ao seu quarto, o mesmo de quando morava na casa, oferece-lhe descanso e consolo, dizendo-lhe: esqueça, Totó. A película é de Giuseppe Tornatore e tem por título: "Cinema Paradiso".

[17] Filha do Caos, irmã e esposa de Érebo. Engendrou o inevitável e inflexível Destino, a Morte, o Sono, a Parca Negra, Legião Dos Sonhos, Momo, a Miséria, as Hespérides, guardadoras do pomo de ouro, as desapiedadas Parcas, a terrível Némesis, a Fraude, a Conscupiscência, além da Discórdia.

Onde ao longe a porta da tenda tardia se encobre com o ultimo taipal.

O meu exilio natural enternece-se no escuro

Da rua meu lar, da rua meu ser, da rua meu sangue.

Ser a creança economicamente garantida,

Com a cama fôfa e o somno da infancia e a creada!

Ó meu coração sem privilegio!

Minha sensibilidade da exclusão!

Minha magua externa de ser eu!" [18](Campos, 1990a : 220)

Depois de andar em meio às coisas bem definidas e delineadas, vem a penumbra e o apagamento, isto é, a potência da noite que guiará o poeta ora para a insônia, ora para o sono. O manto noturno cobre os traços da identidade, apagando seus contornos; mas, também, reacende a "sensibilidade da exclusão" e o sentimento de exílio ante as famílias que jantam felizes. A noite vem, ele regressa à casa, e o bálsamo oferecido pela mãe melíflua parece ser apenas o deixar na escuridão as frustrações do poeta, em outras palavras, oferecer um sentimento ausente, vazio, para que ele não sofra[19].

4.3 - A NOITE, A MORTE E A ÁGUA

A água possui, também, um destacado papel para discussão dessa tópica - a identidade. Entretanto, seria muita pretensão eleger Álvaro de Campos como o pensador por excelência, ou melhor, poeta primeiro do tema. Desde os tempos mais antigos, a água é apresentada como criadora, fecundante, transformadora do ser e, nesse sentido, voltada para o bem: ela é primordial, mãe geradora do céu e da terra em várias cosmogonias arcaicas.

---

[18] Poema sem nome.

[19] Álvaro de Campos olha com os ouvidos, educado que foi pela imaginação e pelo olhar caleidoscópico. Campos é um cineasta, incomparavelmente poeta, demasiadamente humano. Mais à frente mostrarei o filme de horror narrado por Campos, do pavor perante o doméstico, ante a cama fofa e a criada, talvez, já morta. E, nas ruas meu ser, como diz

Dessas constatações, Yvette Centeno, baseada, principalmente, na leitura de Mircea Eliade e Gaston Bachelard[20], conclui que esse elemento (a água) pode conduzir o homem, quando este se dedica ou investe nele, a uma idéia de unidade e harmonia - o que, da perspectiva da autora, é positivo porque não dividido.

Para Yvette Centeno, entretanto, se a água pode guardar toda essa simbologia para povos diversos, inclusive o português (conquistador de mares nunca dantes navegados), para o poeta Fernando Pessoa essa simbologia deixa de ser positiva cedendo lugar a uma visão mais atormentada em que é simbolizada a ausência, a morte, o vazio, etc. Se, desde pelo menos a literatura medieval, a água era lugar de encontro e de amor, como nas *Cantigas de Amigo*, essas mesmas canções narrarão, também, o sofrimento pela separação do parente ou do amado. Em Portugal, o lamento e o choro, invariavelmente (como sustenta a autora), ocorrerão à beira do mar desconhecido.

> "Os naufrágios, e toda a literatura que deles decorre, marcam a água do mar com um sinal negro, sobretudo a partir do século XVI. A transgressão que a travessia do mar representava custou caro aos Portugueses e reflecte-se nas obras que se escrevem. Camões, pela boca do Velho do Restelo e do gigante Adamastor, faz-lhe referência, e Fernando Pessoa, num dos poemas da Mensagem, "Mar Portuguez":
>
> Ó mar salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal! / Por te cruzarmos, quantas mães choraram, / Quantos filhos em vão resaram! / Quantas noivas ficaram por casar / Para que fosses nosso, ó mar!
>
> Valeu a pena? Tudo vale a pena / Se a alma não é pequena. / Quem quer passar além do Bojador / Tem que passar além da dor. /

Campos, numa de suas esquinas, poder surgir, como na canção de Caetano Veloso, "uma criança suja, sorridente, feia e morta (que) estende a mão". - trata-se da música Tropicália.

[20] Os dois livros citados pela autora são - segundo suas próprias referências – Gaston Bachelard, *L'eau et le Rêves*. Paris, José Corti, 1942; e Mircea Eliade, *Histoire Des Croyances et Des Idées Religieuses.* Paris, Payot, 1978.

> Deus ao mar o perigo e o abysmo deu, / Mas nelle é que espelhou o céu.″ (Centeno, 1985: 26).

Pelo fio do raciocínio de Yvette Centeno, o mar, espelho do céu é, também, reflexo do além, do desconhecido. E é a busca frente ao desconhecido que aparece quando se pensa em Fernando Pessoa, assim como, e ainda de forma mais contundente, em Álvaro de Campos. Como bem lembra Centeno, a água aparece como elemento de dissolução, principalmente pela boca de Álvaro de Campos, típico poeta à deriva, sozinho e lúcido na sua identidade a ver navios. Nas palavras da autora: "A água é o lugar onde o real se desfaz e deixa de se ver, é o lugar onde a identidade se perde fragmentada definitivamente." (Centeno, 1985: 27).

Como dizia Pessoa, “quem crê em si próprio erra" pois muito diversa da unidade identitária é a multiplicidade de outros que ombreiam a ficção de um "eu" próprio e final. Segundo acredita Centeno, essa ausência de unidade, esse "eu" mutante que, constantemente, acossa o sujeito, interrogando-o, mas nunca se fixando, está na base do gênio criador de Pessoa; mais ainda, diria eu, é a base de todo o potencial transgressor que veio a se canalizar no heterônimo Campos, cuja multiplicação de *eus* operou-se por centrífuga dispersão, para além das leituras que pudessem apontar nele a proteção do "eu" narcísico por detrás da fortaleza dos vários *eus*.

Entretanto, ao mesmo tempo em que Centeno se afasta de uma unidade identitária de Pessoa, ainda assim acredita existir a possibilidade de uma ponte entre os seus diversos *eu*s e o sujeito criador - onde a ponte, aí, seria determinada pela incidência do elemento-tema água nas obras dos poetas heterônimos, principalmente: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Fernando Pessoa, ele-mesmo[21].

---

[21] Não serve à argumentação que desenvolvo fazer uma digressão para constatar a presença desse elemento nos quatro heterônimos. A pesquisa de Centeno não apenas mostra tal incidência mas, deduz daí, uma identidade profunda. Essa conclusão da autora colide contra o que eu venho argumentando. Além disso, a responsabilidade por colocar Fernando Pessoa ele-mesmo como um heterônimo é totalmente minha. Antes, entretanto, que isso possa causar uma certa sensação de imprudência de minha parte, gostaria de justificar essa medida, tendo em vista um certo esforço em salientar com tintas fortes a inexistência de um núcleo irradiador do jogo heteronímico. Pessoa é um poeta ciente de suas afinidades literárias e filosóficas assim como Reis, Caeiro e Campos o eram com suas crenças que, com raras exceções, poderiam ser localizadas num amplo espectro de paganismo, sem no entanto deixarem de ter conseqüências particulares e individuais para cada um dos heterônimos. Procurei deixar isso claro na Introdução e na Apresentação d Álvaro de Campos. Para um esclarecimento do próprio ele-mesmo: "Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, e nem importa que analise, construi dentro

Para a autora, mesmo respeitando o pedido de Fernando Pessoa para não ser confundido com seus heterônimos, seria possível perceber uma identidade profunda de quem escreve pelos heterônimos. Basta prestar atenção no simbolismo da água que está ligado, nos heterônimos em geral, à dissolução do "eu", a imagens de um "eu" que se sente morto. Seja em Alberto Caeiro, onde geralmente o rio existe apenas por existir, sem sentido nenhum por detrás disso, onde o movimento advindo daí, se houver, é sempre rumo à fragmentação e nunca à unidade. Seja em Ricardo Reis, onde se recusa a vida em nome da justificação do ser, da essência e da existência. Da mesma forma, a água assumirá seu simbolismo forte de limpeza e de dissolução do "eu", também em Álvaro de Campos.

Esse encaminhamento da autora vai ao extremo oposto àquele apresentado, até aqui, por mim. Pois, como já deve ter ficado claro, a água, associada à morte e ao apagamento, não significa o "ir para o ralo", o fim, ou títulos do gênero. A possibilidade de assim se pensar existe mas, para isso, seria necessário submergir Campos numa complacência que não é do seu feitio, quero dizer, fazendo do poeta porta-voz de imagens fáceis, que por mais que apontem e atualizem dissoluções, sempre apontariam, ao fim e ao cabo de seus poemas, para um ponto qualquer fixo de uma identidade reconfortante. Quero salientar isso, não estou preocupado com o imaginário nem com o simbolismo da água através dos tempos, mesmo aceitando o fato desse ser um bom ponto de partida, uma boa pista. Entretanto, torna-se confuso e opaco para um sociólogo, como este dissertador, ignorante dos arquétipos todos, fazer de Campos a manifestação do inconsciente humano. Meu caminho é quase que inverso, uma vez que tento atualizar, temporalizar o opaco, ou seja, "desopacizar" as imagens que o jogo do sentir e do pensar proporcionam. Nesse sentido, a água, sendo dissolução, pode gerar análises várias: desejo de morte, morte do desejo, nihilismo, loucura, estando todas elas encasteladas no registro identitário. Por outro lado, entretanto, a água pode ser, também, um germe que ganhe forma nas imagens produzidas pelos poemas de Campos. Mesmo porque, não faço um trabalho *sobre* o heterônimo em questão, mas *através* dele.

---

de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribui poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e idéias, os escreveria. Assim têm estes poemas de Caeiro, os de Ricardo Reis e os de Álvaro de Campos que ser considerados. Não há que buscar em qualquer deles ideias ou sentimentos meus, pois muito deles exprimem ideias que não aceito, sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que os ler como estão, que é aliás como se deve ler." Trecho presente em "Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação". (Pessoa, *Apud* Centeno, 1985: 30).

Porém, o desejo de aniquilamento, como bem observa Centeno, guarda toda a sua intensidade na linguagem escorchante, desabrida e incontida de Álvaro de Campos:

> "O desejo de aniquilamento manifesta-se de modo muito mais intenso em Álvaro de Campos. A sua linguagem não é contida, como a dos outros heterónimos, explode numa torrente de sensações que o conduzem por vezes em direcção ao centro, por vezes em direcção ao ponto mais exterior de si mesmo, onde se perde." (Centeno, 1985: 35).

Em Campos, a manifestação da água ocorre confundida à noite negra que afoga, que tem ondas de carinho morto tal qual a morte, que atrai, recebe e dissolve o homem. A tônica de Campos é o desregramento - não dos sentidos mas das sensações[22].

Também o mar oferece um espetáculo dissolvente para o sensacionista Campos. Na "Ode Marítima", por exemplo, as imagens da violência e do sensual, sob o tempero nunca regrado do mar, são extremamente fortes. Concordo, aqui, com Yvette Centeno: em Campos não existe restauração, não existe recuperação, não existe o cosmo refeito de um caos iniciático ou inicial.[23]

> "Para Álvaro de Campos a água, seja do mar, seja da chuva, é sempre dissolvente e só confirma o vazio, o aborrecimento, a total falta de sentido da existência. A sua imaginação da água é negativa,

---

[22] Da mesma forma que Rimbaud. Porém, se Rimbaud podia dizer que sempre soube saudar a "beleza", Álvaro de Campos sempre flertou com a morte. "...Rimbaud saudou a beleza, antes de se calar definitivamente: "Je sais aujourd'hui saluer la beauté". Mas Álvaro de Campos, no que escreve, saúda apenas a morte. É a morte que o espreita em cada sensação, em cada um dos fragmentos do seu ser "pulverizado”." (Centeno, 1985: 36).

[23] Yvette Centeno procura salientar freqüentemente que uma totalidade restaurada pode ser encontrada em outros poetas, notadamente naqueles que também procuravam o desregramento das sensações. Um pouco mais acima havia sido mencionado o "saber" saudar a beleza de Rimbaud, pois bem, para ainda citarmos o poeta francês, a autora lembra três pequenos versos: *"Elle est retrouvée! / Quoi? L'Eternité. C'est la mer mêlée / Au soleil."* Diferenciam-se, então, Campos de Rimbaud, não só por um saber flertar a beleza enquanto o outro só a morte; mais que isso, o desregramento de Rimbaud que, como todos sabem, dizia que o poeta é o grande louco e sábio porque sorve o veneno até a última gota e, por isso, chega ao desconhecido, comporta, como se pode notar nos versos supracitados, a restauração de uma imagem do sol misturado ao mar. Em Campos não há essa restauração.

> contraria o simbolismo geral que lhe é atribuído." (Centeno, 1985: 38).

Para Centeno, essa pulverização do "eu" só pode acabar traduzindo um intenso horror pela vida, na medida em que se torna cada vez mais clara a obsessão de Campos pela sensação desenfreada de movimento - que repercute indelevelmente no vazio e na imobilidade da morte.

Na análise de Centeno, a água vem como consolo, abrindo caminho para a morte. Vazio, ausência, morte e a angústia da procura de sentido para aquilo que já não tem mais sentido[24]. Assim como Fernando Pessoa, Campos também inscreve-se no só *"navegar é preciso"*, somente a busca é necessária. Decomposição e morte, recusa de ser e de viver: eis a identidade profunda, psicológica e não estilística, proposta pela autora.[25]

O socorro que a análise da autora traz a esta argumentação é providencial pois, ao menos, ela esclarece as relações entre água e morte no universo pessoano - com a vantagem de ser uma especialista em símbolos. Entretanto, como disse anteriormente, para a minha discussão, a preocupação com a identidade psicológica profunda não traz nada de esclarecedor para o estudo que estou a desenvolver através das imagens de Álvaro de Campos. Antes de profundezas, o que se pode perceber em Álvaro de Campos é um desejo de identificação de profunda importância (sociológica) para se pensar uma estética da subjetividade. Para aproximar-me do que poderia ser uma estética da subjetividade, proponho aceitar a afinidade entre morte e água, via Centeno, mas recusar a sinonímia entre morte e morrer. Flertar com a morte, ao menos é o que tentarei mostrar, é diferente de morrer.

---

[24] Sobraria uma questão que se faz muito presente no discurso de Centeno: se o "mundo" é concebido como algo sem sentido estamos querendo significar o quê? Que o mundo não tem sentido, que perdeu o sentido, que o sentido não existe, que aquele que dá sentido não mais existe, (etc.)? Dessa forma, qual a proveniência da angústia senão o próprio mote de sua manifestação fenomênica, ou seja, a busca?

[25] Arrolando as experiências fornecidas pelo elemento água no drama psicológico do sujeito-Pessoa, a autora enumera, além dos já citados durante o texto, seu parentesco com o sono e a morte: "O corpo morto das águas, as águas estagnadas, o lago mudo, a água

4.4 - A ÚNICA CONCLUSÃO É MORRER

A noite não é apenas mãe, Penélope, Circe e morte; ela também é, como ilustra o dito popular, o indiferenciado, onde "todos os gatos são pardos", (inclusive os pardos, seria bom acrescentar). Deleuze, por exemplo, se utiliza de um recurso simples para poder contrastar a diferença e que, para os meus propósitos, pode tonalizar melhor a noção de "noite" como indiferenciação. Esse recurso consiste em fazer a pergunta "quem faz a diferença?" à expressão cotidiana "fazer a diferença". Na verdade, não importa quem a faz; o que importa é que ela se torna obra de quem a faz, estabelecendo um ponto, um traço, um desenho no que não era[26]. Logo, faz-se a diferença onde existe o indiferenciado – sendo este, portanto, uma espécie de potência que nos incita a fazê-la. Porém, ao mesmo tempo em que isso configura uma chance de atualização (da diferença), não garante de modo algum a sua realização.

Destarte, se a noite é o lugar do abúlico, do descanso no regaço, do nada de vontade, da morte, da limpeza, do apagamento, do indiferenciado, perguntar-se-á: a noite como nada de desejo, nada de vontade, é a conclusão possível para o poeta sensacionista? É o indiferenciado a incapacidade de se vislumbrar interditos, isto é, esparramar por sobre a mesa, misturados, o possível com o impossível na tentativa de se encontrar o gozo para sempre? A noite, por fim, seria a cama dos escravos em suas formações que só conhecem reação e sobrevida?

A se confiar na primeira LISBON REVISITED, a de 1923, a idéia de conclusão parece não ter espaço quando se pensa na vida:

> "Não: não quero nada.
>
> JÁ disse que não quero nada.
>
> Não me venham com conclusões!

---

dormente, o rio correndo vazio, a água lenta, o som morto das águas mansas, o olvido do maré - são tudo maneiras de referir a água ao sono e à morte." (Centeno, 1985: 39).

[26] Não explorarei a perspectiva aberta pelo filósofo, qual seja, a da diferença como sendo a vinda do que era fundo à superfície, sem deixar de ser fundo (*"L'éclair par example se distingue du ciel noir, mais doit le traîner avec lui, comme s'il se distinguait de ce qui ne se distingue pas. On dirait que le fond monte à la surface, sans cesser d'être fond."*). Sobre isso, ver o primeiro capítulo de *Différence et Répétition* (Deleuze, 1989: 43 – 5, principalmente).

A unica conclusão é morrer."[27] (Campos,1990a :184)

Este é, sem dúvida, o maior galardão de Álvaro de Campos. Por ele, enxerga-se a impossibilidade de crer na noite como conclusão, pois a única conclusão é morrer. Certo, todos concordam porque todos sabem ler e estão vendo o poeta dizer que a única conclusão é morrer. Contudo, se a morte é filha, ou melhor, tão associada à noite, e a única conclusão é morrer, posso, obviamente, ver uma afinidade de sentidos entre noite e conclusão. Certo?

Pode ser. Mas quero apontar para uma outra leitura: Álvaro de Campos possui clareza de que morte e morrer são duas coisas distintas; e mais, ao flertar com a morte, constantemente, ele afirma a pluralidade do ser humano, ou seja, afirma a vida - mesmo que ela não baste[28]. Mesmo aquele que fazia filosofia a marteladas tinha claro o papel da doença para a afirmação da vida, como se fosse uma visita aos subterrâneos, preço para fazer aquele que é sadio, vingar[29]. A morte está à espera, mas a mãe, também; a morte é o lugar privilegiado da nostalgia das origens, do conforto, do beijo na testa que embala o sono, mas também é a professora que ensina a esquecer. É preciso dizer: a noite surge como a pré-história do homem, lá onde os votos foram feitos para serem realizados como promessa de futuro. O manto escuro da noite que indiferencia é o pedido materno para o esquecimento, é a evocação da noite para se lembrar, sempre, de esquecer.

Lacan dizia que os termos agressão e agressividade, como, também, adaptabilidade e adaptação, podem sugerir uma sinonímia enganosa[30]; estabelecendo um paralelismo com sua visão, gostaria de propor, aqui, ao menos no registro de Campos, uma diferença crucial entre morte e morrer, conquanto seja de uma simplicidade irritante: o morrer é conhecer o não retorno, o fim de tudo, uma partida sem retorno e com *"cais à espera"*, infinitivo a embalar o encontro final e

---

[27] O outro poema "Lisbon Revisited" é de 1926.

[28] Álvaro de Campos não procede, em seus versos, a separação entre morte e morrer e nem era sua preocupação realizá-la. Além das várias passagens em que é possível abordar o tema, remeto o leitor a alguns versos não trabalhados como, por exemplo, Campos, 1990a: 336 – 9 e 343 – 7.

[29] Ver, para isso, Nietzsche, 1986: principalmente 45 e segs..

[30] Lacan, no texto "Algumas reflexões sobre o Eu" diferencia agressividade de agressão assim como adaptabilidade de adaptação. Para ele, estes são termos complementares e não mutuamente inclusivos, podendo ser, até, contrários. "A agressividade implícita na relação fundamental do eu com as outras pessoas não se baseia, indubitavelmente, na fórmula 'O peixe grande come o pequeno', senão na tensão intrapsíquica que percebemos na advertência do asceta: 'Um murro no teu inimigo é um murro em ti mesmo." (Lacan, 1985: 33).

irredutível, que é o legado da vida. A *morte* significa não somente o *morrer* mas, a pluralidade de tentativas de quem está vivo[31], a pluralidade de identificações que a passagem do tempo atualiza. *Morrer* é o encontro final, o gozo perene, a *morte* é a ficção do encontro, o momento fugidio do gozo.

A morte está associada à noite, à visita aos subterrâneos, à doença, aos momentos onde tudo parece estar perdido, à deriva: e são nesses momentos de indiferenciado que existe, ou melhor, se atualiza a possibilidade de se fazer a diferença. Morrer, por outro lado, é o fim, a impossibilidade, a ausência de sinais vitais, a conclusão. Nesse sentido, a *morte* é aquela que guarda a potência da vida, pois ela está presente no nascer outra vez, na volta. *Morrer*, ao contrário, é o aniquilamento pleno dessa potência, é onde se está finalmente sozinho e prestes a fazer parte do destino comum de todos. A morte, por isso, é social em virtude do aprendizado que a envolve, devendo ser recebida com festa, comemorada; mas o morrer é individual e sem sentido[32].

Contudo, a morte, por ser a manifestação, assim como a noite, do indiferenciado, e de merecer ser recebida com festa, aponta para o fim da identidade. Como? Por ser o indiferenciado a perspectiva e a oportunidade para se fazer a diferença é, por conseguinte, a chance, também, de atualizar a mudança. Dessa maneira, a morte pode ser tomada como ameaça às relações ossificadas entre o "eu" e o "sujeito", ou o "eu" e as pulsões. Ameaça, também, para aqueles que se concebem coerentes, responsáveis e autônomos pois necessitam acreditar que seu "eu" é apenas "um", representando plenamente a identidade do "sujeito". Não conhecer a possibilidade de fazer a diferença e de ser incoerente que a indiferenciação proporciona, implica assumir a plenitude da identidade que, para se manter, necessita exorcizar o diverso, o tempo e a

---

[31] Em Freud, por exemplo, a Pulsão de Morte, ou Tanatos, pode levar ao suicídio ou à destruição do outro, tanto o(s) outro(s) de fora quanto o(s) outro(s) de dentro.

[32] Em relação à morte como festa (realçando seu aspecto social): “Acolhei-a sem medo (...) / Com a alegria e a dôr, com o prazer e a magua, / Com todo o vasto mar movimentado da vida (...) / Embandeire em em arco a cores de sangue e verde, / Embandeire em arco a cores de luz e de fogo, / Que a morte é a vida que veio mascarada, / E o além será isto, isto mesmo, muito junto”; quanto à interpretação do “morrer” como algo individual e sem sentido, “Se todo este mundo com terra e mar e casas e gente. / Se todo este mundo natural, social, intellectual, / Estes corpos nus por baixo das vestes naturaes, / Se isto é illusão, porque é que isto está aqui? / Ó mestre Caeiro, só tu é que tinhas razão! / Se isto não é, porque é que é? Se isto não póde ser, então porque pôde ser? “(Campos,1990a: 344-5).

história[33]. Se a morte, então, aponta para o fim da identidade, na medida em que abre espaço para infindáveis identificações, o morrer, por sua vez, aponta para a identidade plena e sossegada dentro do caixão[34].

A sensação da morte e da finitude é, sem dúvida, terrível para o "eu"; mas essa é uma característica do "eu" e, como tal, pode servir como um saber sobre o próprio "eu". Conhecer as possibilidades que a sensação de morte e de finitude perspectivam é abrir uma brecha para o investimento na própria vida, aquém do morrer. O morrer é o fim de tudo, a conclusão real, a morte é a sensação de finitude, a possibilidade de criação dentro da ficção.

Novamente, o morrer é o encontro real, o fim; a morte, como a noite, o retorno da oportunidade, do diverso. A noite, a experiência de irreversibilidade que o flertar a morte proporciona, é a oportunidade de se fazer a diferença. Nisso reside o segredo da passagem das horas, das variações de humor do poeta, da cáustica lucidez de ter falhado em tudo. Mas é preciso entender, a possibilidade oferecida pela noite, pela morte, pelo apagamento, pelo esquecimento, é a oportunidade de se fazer a diferença. A manifestação dessas imagens está embebida numa esperança triste, como mostrado acima. Mas não é possível confundir: fazer a diferença não é ter esperança. Uma está no registro material de imaginar, pensar, fazer; a outra no registro formal da pura contemplação.

Quando o poeta diz "Falhei em tudo", não apenas entra em jogo a possibilidade de que o tudo seja nada. A primeira expressão leva ao pessimismo, a segunda à indiferença. Em Campos se coloca uma outra via, diferente do pessimismo e da indiferença: "Talvez tudo fosse nada". Tanto a afirmação falhar em tudo, como a outra, o tudo é nada, são afirmações, filosoficamente falando, dogmáticas. O talvez de Campos resgata uma postura cética ainda a ser estudada.

---

[33] Aproveitando esse espaço para algumas livre associações, diria que é o que fazem os nazistas dos Estados Unidos da América, os neonazistas da Europa, os skinheads ocidentais, os eslavófilos, os anti-eslavófilos, os xenófobos, de maneira geral; ou as donas-de-casa prontas a apedrejar a confusão de clichês que enxergam na prostituta, assim como os bons cidadãos que pedem a pena-de-morte. É necessário ter certeza da própria coerência para poder apontar no estrangeiro, no outro, a parte da sociedade que deve ser destruída. Se o "eu" é avesso à temporalidade mas, nem por isso, o tempo deixa de passar, urge a produção de culpados e bodes expiatórios onde ele possa agir sua crueldade contra si mesmo - eliminando o "outro" dentro-de-si projetado no "outro" fora-de-si.

4.5 - A MORTE E A NOITE COMO POSSIBILIDADE DA VOLTA DA DIFERENÇA

Estou a discorrer sobre um retorno que a mãe melíflua - a noite - propicia para se continuar desejando, investindo e se identificando - ou seja, deixando de reproduzir o destino de ser UNO, para gozar a multiplicidade de mortes (lutos) que pautam a vida. Isso é incoerente? Sem dúvida. Mas cabe ao "eu" encontrar uma maneira de dar coerência a essa pluralidade de destinos (mesmo porque, no que diz respeito à identificação, não cabe ao "eu" decidir com que ou quem vai se identificar). Por agora, entretanto, preocupar-me-ei mais de perto com essa volta constante da noite nos versos de Campos. É uma preocupação necessária? Tentarei mostrar que sim.

A noite sucede ao dia. A afirmação dá conta de uma certeza: eu posso contar sempre com a chegada da noite no fim de um dia. No registro de Campos, a noite vem curar as feridas abertas pelo dia, o que já é uma apropriação daquela certeza anterior. A noite sucede ao dia, a mão carinhosa que cura sucede à ferida aberta pela claridade do sol. No entanto, a noite não traz, apenas, o sono e a recomendação de esquecer, ela traz, também, a insônia, que é jazer acordado, sofrimento.

Assim, "a noite sucede ao dia" é uma afirmação de certeza. "A noite traz a cura" é uma afirmação incompleta. A volta constante da noite é uma certeza, o que ela traz não é uma certeza: logo, o que a noite traz está relacionado a uma incerteza. Essa incerteza possui duas faces: o sono povoado de sonhos e o sono de não conseguir dormir (a insônia) pois está povoado de culpa. Dessa forma, a incerteza do que a noite traz responde a duas possibilidades que, ao se manifestarem, estão subdivididas em inúmeras outras.

A noite, assim como a morte, reproduz o jogo ideal, já exposto na “Metodologia”, no que se refere à possibilidade de fatiar o acaso pois, se é certo que ela (a noite) sempre *volta* e que sempre *traz* algo, não é certo *o que* ela traz. A noite, bem como a morte, reproduz o jogo puro pela possibilidade de fatiar o acaso pois este, nessa situação, não está restrito a uma única tiragem - na medida em que a noite sempre volta. E por sempre voltar é que se coloca a possibilidade da diferença ser feita.

---

[34] Na verdade, nem dentro do caixão. Como havia dito na Apresentação de Álvaro de Campos, a vitória contra o tempo só se obtém no embalsamamento.

No entanto, essa volta constante da noite não poderia ser concebida como uma imagem analógica do tempo cíclico do universo, diferente (e como resistência) do tempo contemporâneo linear?

No registro de Álvaro de Campos, não. Se Álvaro de Campos é lúcido "Merda: sou lucido", ele não é herói e, nem sua lucidez, saliento mais uma vez, serviu para alguma coisa. A imagem de herói da modernidade, fruto da análise de Benjamin, se cabe a Baudelaire, não cabe a Álvaro de Campos. Seu grito de lucidez não é um grito de susto, nem sua imaginação esgrima contra o lixo da modernidade[35]. No poeta português, o fluir do tempo repetido e intercalado por noites (quando é possível, não obrigatoriamente, bem entendido, conseguir esquecer[36]) não tem a ver com o tempo cíclico, nem com o tempo de festa. Não se trata nem de comemoração – uma traição, como poderia dizer Merleau-Ponty - nem de resistência ao escoar temporal linear. Não se trata, também, de um discurso poético com vistas à criação de um discurso análogo, ou seja, de empatia, com o universo. Trata-se, em Campos, do tempo como constante atualização daquilo que *"foi* futuro, *será* presente e *é* passado".

Gilles Deleuze, ao analisar o eterno retorno nietzscheano precisou diferenciá-lo, também, dessa suposta circularidade do tempo. Quero aproveitar essa mesma trilha para diferenciar a volta da noite e da morte, que aponto em Campos[37], do tempo das festas e das

---

[35] Para uma discussão mais próxima da distinção entre Baudelaire, o homem das mil lembranças e herói, e Fernando Pessoa, o homem das lembranças que não lhe permitem viver, ver *Fernando Pessoa: Aquém do Eu, Além do Outro*. Principalmente no capítulo "O Gênio Desqualificado" (Perrone-Moisés, 1990: 35 – 69). Claro, estou tomando Pessoa por Campos. Porém, como não foi intuito da autora singularizar o múltiplo Campos e, usando ela versos do engenheiro para demonstrar sua assertiva, julguei não desrespeitar nem ortônimo nem heterônimo.

[36] Quando isso ocorre temos a insônia, tão cara ao engenheiro.

[37] Não quero misturar os registros de Campos e Nietzsche, mesmo porque Fernando Pessoa e (é possível pensar) Álvaro de Campos compartilhavam da impressão de que o filósofo das marteladas era exemplo encomendado do delírio cristista. Mas algumas semelhanças são muito importantes, como por exemplo: da mesma maneira que o eterno retorno, para Nietzsche, não é a adiaforia, ou seja, a indiferença a tudo o que acontece, Álvaro de Campos, mesmo porque é um poeta com veleidades filosóficas e não um filósofo poeta (quem diz isso, mais uma vez, é Fernando Pessoa nas tentativas realizadas de definir-se; tomo-a, aqui, como uma profissão de fé de Campos, acredito que sem problemas para a argumentação), vai poetizar, em muitos momentos, uma atitude que pode parecer de indiferença, como ao dizer, por exemplo: "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); /

comemorações. Para isso, farei mais duas digressões: na primeira, desenvolverei a argumentação deleuzeana mencionada e, na segunda, farei uma incursão pela noção de *texto*, no sentido de questionar o caráter analógico do discurso poético de Campos. A idéia é fortalecer a imagem da noite e da morte não como analogia à circularidade do universo mas, sim, como volta constante da diferença. Primeira digressão:

Em Nietzsche, segundo Deleuze, o eterno retorno não é um pensamento idêntico, mas um pensamento sintético, pensamento do absolutamente diferente: reclama um princípio novo que é a reprodução do diverso enquanto tal. Não como retorno do mesmo mas, sim, como retorno da diferença.

Álvaro de Campos não estaria tão longe do filósofo alemão quanto à sua concepção de identidade. Melhor dizer, de uma certa concepção de identidade que nela vê a manutenção do idêntico, a repetição do sempre igual - em Nietzsche, tal identidade seria produto de um equilíbrio de forças que englobaria o mesmo no idêntico. Para Gilles Deleuze, comentando o eterno retorno:

> "E, com efeito, não compreendemos o eterno retorno enquanto o concebermos como uma conseqüência ou uma aplicação da identidade. Não compreendemos o eterno retorno enquanto não o opusermos de uma certa maneira à identidade. O eterno retorno não é a permanência do mesmo, o estado de equilíbrio nem a permanência do idêntico. No eterno retorno, não é o mesmo ou o

---

Talvez tenha existido apenas, como um lagarto a quem cortam o rabo / E que é o lagarto para àquem do rabo remexidamente.". "Tabacaria" (Campos, 1990a: 199). Entretanto, é por esse tom, que pode ser confundido com indiferença, por onde penso entender a lucidez em Álvaro de Campos. Lucidez, então, é indiferença? Não; assim como, também, os versos acima não cantam a recusa da castração e nem o pessimismo, o que qualquer leitura rápida parece sugerir. Mesmo Álvaro de Campos não vivendo numa sociedade como a nossa, onde o intelectual deve ser pessimista e derrotista, homem das mil e uma lembranças e guarda-costas do Ideal, sua lucidez nem é sinônimo de indiferença nem de pessimismo. Sua lucidez, como bem diz o poeta na "Tabacaria", é daquela que sente *"como se estivéssemos para morrer"*. Digamos, também, que sua lucidez é da antecipação, uma antecipação de futuro que o aproxima (ele, o futuro) do presente. Saudade não localizada, ou melhor, que não pode ser localizada nem no passado nem apontando para o futuro. É uma saudade escondida nas dobras do presente: "Venho dos lados de Beja. / Vou para o meio de Lisboa. / Não trago nada e não acharei nada. / E a saudade que sinto não é nem no passado nem do futuro. / Deixo escripta neste livro a imagem do meu designio morto: / Fui, como hervas, e não me arrancaram." Poema "Escripto num Livro Abandonado em Viagem*"***.** (Campos, 1990a: 201).

> uno que regressam, mas o eterno retorno é ele próprio o uno que se diz apenas do diverso e do que difere." (Deleuze, s.d. : 72).

A infinidade do tempo passado, como Nietzsche o concebia, continua Deleuze, mostra que o devir não nasceu de algo que deveria devir e nem é algo que já deveio: ele não pode começar a devir e nem é algo que deveio (v. Deleuze, s.d. : 73).

> "Na expressão 'eterno retorno', comete-se um contrasenso quando compreendemos: retorno do mesmo. Não é o ser que retorna, mas o próprio retornar constitui o ser enquanto se afirma do devir e do que passa. Não é o uno que retorna, mas o próprio retornar é o uno que se afirma do diverso ou do múltiplo. Noutros termos, a identidade do eterno retorno não designa a natureza daquilo que retorna, mas pelo contrário o facto de retornar para o que difere." (Deleuze, s.d. : 75).

Por isso, diz Deleuze, o eterno retorno é a síntese do tempo e suas dimensões, do diverso e de sua reprodução, do devir e do que se afirma do devir: síntese da dupla afirmação. Todavia, esse eterno retorno não é cíclico. Para o autor, essa argumentação pressupõe o pensamento de Nietzsche bebendo da fonte do mecanicismo, que postula a volta do estado final para o estado inicial - pois postula a identidade entre o final e o inicial (a volta ao idêntico possibilitaria a passagem, de novo, pelas diferenças, o que resulta no ciclo). A hipótese cíclica, conclui Deleuze, é incapaz de dar conta da diversidade dos ciclos coexistentes e, sobretudo, da existência do diverso no ciclo (v. Deleuze, s.d. : 73-4)[38].

Dessa forma, o cíclico pressupõe a unidade primordial entre estado inicial e estado final, de forma que, ao se reiniciar novamente o ciclo, é possível passar outra vez pelas diferenças.

---

[38] Gilles Deleuze vai muito além nessa discussão sobre o eterno retorno, retomando-a muitas vezes na construção conceitual de boa parte de seus estudos sobre filósofos e filosofias. Sobre a leitura do autor em relação ao eterno retorno, a diferença e a repetição, remeto à obra em questão, *Nietzsche e a Filosofia*, principalmente no capítulo II "O Activo e o Reactivo" (Deleuze, s.d.: 61 - 109) e, também, *Différence et Répétition* (Deleuze, 1989). principalmente próximo ao final da conclusão, matiza a relação do eterno retorno e do simulacro (embora as tipologias relacionadas à repetição, desenvolvidas pelo autor, não tenham sido aqui exploradas). Devo reconhecer, todavia, que esta digressão subtraiu, embora conscientemente, o princípio gerador do diverso, salientado por Gilles Deleuze: a vontade de poder.

Em outras palavras, o tempo cíclico é a volta à diferença e não a repetição dela. Assim, não ocorre a diversidade mas, sim, uma diferença invejosa do mesmo.

Passar novamente pela diferença, agora no registro de Campos, é o rever, o olhar de segunda vez, o reconhecimento. Só se reconhece o que já se conhece, o novo é visto como deveria ser, e não em manifestação. Mas quais as implicações dessa argumentação na concepção da noite como *volta constante*? É assunto para a segunda digressão:

Existe em Roland Barthes uma diferenciação clássica n' O Grau Zero da Escritura entre "estilo" e "escritura", onde o primeiro estaria ao lado da norma do sujeito único e locupletado, tendo como seu objetivo apenas passar uma mensagem em que o destinatário veja nela a confirmação de suas convicções. Isso converge para fundamentar um centro regente que se acredita portador de verdades absolutas; além, claro, de agradáveis, porque conciliadoras e comportadas. A "escritura", por sua vez, seria "marcada pela pluralização discursiva e, em conseqüência, pelo constante deslocamento do sujeito."[39]

Segundo Leyla Perrone-Moisés (que se utiliza da noção de *texto* ao invés de *escritura*), o *texto* pode ser definido da seguinte forma:

> "...o texto não é discurso de um sujeito imutável e pleno, prévio ou posterior ao discurso, é antes, o lugar onde o sujeito se produz com risco, onde o sujeito é posto em processo e, com ele, toda a sociedade, sua lógica, sua moral, sua economia."[40] (Perrone-Moisés, *apud* Segolin, 1992: 31-32).

Como sustenta Fernando Segolin, o *texto*:

> "Trata-se, pois, de uma linguagem onde a enunciação é a faceta dominante, e onde o enunciado é continuamente subvertido pelos sujeitos múltiplos que o multiangularizam, o deslocam, o ambigüizam, ao mesmo tempo que põe em xeque os discursos

[39] A leitura de Barthes é feita por Fernando Segolin (Segolin, 1992: 31) - de quem, aliás, é a citação entre aspas.

[40] Como explica Fernando Segolin, as características de *texto* e *escritura* apontam para a pluralidade do discurso e o constante deslocamento do sujeito. A noção de *escritura*, entretanto, está no registro de Barthes, a noção de *texto* no de Kristeva.

> oficiais, contrapondo a seu sujeito pleno e único, à sua obsessão por um só sentido, à sua submissão respeitosa aos estatutos lingüísticos da sociedade, o espetáculo desconcertante da pluralidade de sujeitos, o escândalo da insinceridade e da mentira travestida de sentidos cambiantes e sempre outros, e, em decorrência disso tudo, a violentação da palavra ideológica e a destruição dos limites rígidos do gênero lírico-poético." (Segolin, 1992: 32).

O *texto* possui, então, pelo seu modo de ser, forte impulso transgressor. Mas é preciso dizer que esse impulso é transgressor em todas as suas potencialidades; ele arranca à terra a raiz, destroça o *status quo*, aponta para todos os lados. O poeta, dizia Novalis, não faz, ele faz com que se possa fazer.

Todavia, em Campos, a transgressão, cobra um preço: a saber, mesmo a idéia de um ou vários "eus" só pode se dar no discurso. O "eu" é palavra surgida no discurso, som. Ele é força e se fala por um corpo, por um corpo que imagina unitário. O "eu" não é profundeza, o sujeito, ele é trama, discurso, força sonora: "Eu, emfim, que sou um dialogo continuo, / Um fallar-alto incomprehensivel, (...)".

Piera Aulagnier colocou de forma muito perspicaz essa característica do "eu" (como *sombra falada*), pois ele só aparece quando consegue antecipar os enunciados um dia feitos pelos outros, numa passagem que vai do *"quando você crescer será"* ao *"quando eu crescer serei"*. O "eu" falado pelos outros será apropriado pelo discurso daquele de quem estavam a falar, sendo, a partir daí, construído e desconstruído em discurso. O "eu" é palavra inventada, sobressalente próprio, mas com forte eficácia real; tão real a ponto de se acreditar uno, a ponto de acreditar representar o sujeito. E, como contrapartida ao reconhecimento de que o "eu" representa realmente o sujeito, ele (o "eu") deve acreditar que as palavras representem fielmente as coisas, ainda que isso seja uma ilusão.

Os versos de Álvaro de Campos, principalmente aqueles que se referem à noite, à morte, ao sono, à água, na medida em que transgridem sentidos e significações estabelecidas, se opõem decididamente à concepção de tempo cíclico. Campos não cria imagens em analogia com o universo, como poderia dizer Octávio Paz. Antes, ao invés da analogia, Campos oferece a transgressão:

"O somno que desce sobre mim,

O somno mental que desce physicamente sobre mim,

O somno universal que desce individualmente sobre mim - Esse somno

Parecerá aos outros o somno de dormir,

O somno da vontade de dormir,

O somno de ser somno.

* * *

Mas é mais, mais de dentro, mais de cima:

É o somno da somma de todas as desilusões,

É o somno da synthese de todas as desesperanças,

É o somno de haver mundo commigo lá dentro

Sem que houvesse contribuido em nada para isso."[41] (Campos, 1990a: 259-60).

O sono síntese das desesperanças e soma de todas as desilusões não retrata a circularidade do tempo. O sono é uma atualização e, enquanto tal, desce pesado sobre Campos. Porém, não é um sono de "ser sono", ou "sono da vontade de dormir" como poderia parecer aos outros - outros que poderiam dizer, "é chegada a hora do sono assim como, em breve, a hora do despertar chegar !". O sono não é o mesmo, não significa a mesma coisa para qualquer um e nem se inscreve como estádio inicial do despertar. E é justamente por romper a representação convencional do que venha a ser "sono" (assim como noite, água, morte, etc.) que, ao invés de analogia, o que se encontra em Álvaro de Campos é a transgressão. Transgressão do quê? Transgressão dos sentidos e significações convencionais - e, portanto, da representação totalizante e plena das coisas, da identidade completa entre sujeito e objeto.

O tempo cíclico tem por função a analogia, opondo a regularidade à contingência e ao acidente, a semelhança à diferença e à exceção. Tanto a crença num tempo cíclico, como a

[41] Poema sem nome.

concepção do poeta como *aedo* de uma analogia universal, onde nada resta à deriva, onde tudo pode ser encontrado no seu devido lugar, está a se basear naquela concepção do mecanicismo mencionada por Deleuze, onde tudo volta ao seu estado inicial.

A noite não volta como um corpo que retorna ao seu estado inicial. Sua volta constante não é analogia com uma mecânica universal. Assim como a palavra, nos versos de Campos, abre a possibilidade ao acaso - na medida em que rompe não apenas as amarras lírico-poéticas tradicionais, como também o discurso do sujeito pleno -, a sua imagem da noite, e da morte, por conseguinte, não atualizam a passagem pelas diferenças (imagem cíclica operada pela analogia[42]) mas, a atualização da diferença, o fazer a diferença.

"Existe mais coisas em mim do que eu", diz o verso de Campos. O "eu" é uma força, uma sensação dentro do "mim". Fernando Pessoa tinha clareza de que a literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta: o "eu" não basta, a vida não basta. As imagens criadas por Campos têm a força de uma estrutura, não de uma abstração. Ver em Álvaro de Campos o "eu" ao lado da vida implica colocar sua literatura ao lado do "mim", ao lado da noite e da *morte*, não do *morrer*.

As imagens que acompanham os versos de Campos dedicados à morte, à noite, ao apagamento, deixam claro, penso, a impossibilidade de entender tais imagens como analogia à circularidade. O tempo cíclico tem a ver com a lembrança, a comemoração, o voltar ao mesmo que um dia foi diferente: o tempo cíclico fornece a nostalgia de Deus para nosso tempo monetário, linear e alienante[43]. O retorno, em Campos, tem a ver com a morte, com a noite, com o indiferenciado e, portanto, com o retorno da possibilidade de se fazer a diferença.

---

[42] Quem quiser uma abordagem nesse sentido, ver o próprio Fernando Segolin (1992) bem como a bibliografia que ele indica, principalmente a referência de Maria Lucia Fabrini de Almeida, Uma Leitura da "Otread" nos Ensaios de Octavio Paz (dissertação apresentada em 1980, na PUC-SP).

[43] O tempo linear, de fluxo incessante ("percebido" pelos instrumentos técnicos) e externo – e por isso mesmo mensurável -, encobre a existência (ou a ocorrência, pouco importa) de outras de suas manifestações, como aquela "imagem" do tempo tomado como o que não tem pontas de início e de fim, mas que envolve a todos e a cada um num fluxo que ao invés de escoar, abraça. Destarte, o tempo cíclico nada mais é que uma outra "imagem" da apropriação do tempo utilizada, em grande medida, para ilustrar aquilo que veio a se perder – a sua possibilidade de voltar sempre. E essa perda pode gerar tanto a nostalgia de recuperá-lo como, também, o pessimismo - aurora de um certo tipo de lucidez que percebeu irrecuperável a passagem na qual acreditava se rever idêntico.

Para encerrar essa argumentação, quero ressaltar a potência do indiferenciado, da noite, da morte, com a possibilidade da volta daquilo que pode continuar vir-a-ser; ou seja, a possibilidade de continuar se identificando. Talvez a diferença existente entre o eterno retorno, conforme é visto por Deleuze em Nietzsche, e a *volta constante da noite* no poeta em análise, esteja justamente na ânsia identificatória de Campos em querer ser como e estar no lugar de, não importa de quem.

Entretanto, a volta da noite ou a volta do indiferenciado em Álvaro de Campos é, nesta investigação, foco de uma análise que propõe navegar pelos versos do poeta rumo a um entendimento temático da sociologia. O que implica afirmar que a experiência de morte não está colocada, aqui, como projeto de futuro para reedição de utopias. Dentro dos registros explorados até aqui, a volta da possibilidade de se fazer a diferença poderia levar a um saber muito desejado por Campos: olhar todo o já visto pela primeira vez. Entretanto, ao invés de utopias, o que Campos oferece nos seus versos, onde a noite, a morte, a água, o sono e o indiferenciado são cantados é, apenas, um momento trágico de lucidez - de quem se encontra lúcido como se estivesse para morrer.

Entretanto, a lucidez, em Campos, não concerne, apenas, à possibilidade da volta da diferença através da volta da noite. A concepção, trabalhada acima, do "eu" como *"sobrecelente"* do sujeito, do "eu" como não sinônimo do sujeito, vai trazer à tona a sensação de falsidade e deslocamento do "eu" dentro do "mim". Será essa a sensação que os versos de Campos atualizarão pela imagem da máscara - que é o que vou discutir a partir de agora.

4.6 - A MASCARA COMO CONHECIMENTO

"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."[44] (Campos, 1990a: 199).

Nesses versos da Tabacaria alguns temas parecem estar suficientemente claros: a impropriedade da unidade "eu-sujeito", a impossibilidade de dar conta daquilo que se é, a amargura de estar lúcido, bêbado, sozinho, etc.

Entretanto, o poeta está frente ao espelho. Objeto doméstico imprescindível para o exercício da vida cotidiana - pois ele nos certifica diariamente da nossa imagem total e unitária - o reflexo do poeta no espelho parece, antes de qualquer ato corriqueiro, uma revelação trágica do sentido da vida[45].

No espelho, duas tralhas parecem desnortear Campos: são elas o dominó, vestido, por engano, mas sem o ter antes retirado, e a máscara pegada à cara. Desde já, então, é possível notar uma problemática muito mais complexa do que aquela normalmente explorada entre o homem e sua imagem. Longe do conto machadiano[46] onde o alferes, sozinho numa fazenda, encontra-se sem testemunhas diante de sua imagem no espelho, imagem esta terrivelmente cruel e

---

[44] Poema "Tabacaria".

[45] No texto "O Estranho" de 1919, Freud conta a estória de um amigo seu que repara numa outra pessoa num local em que ele acreditava estar sozinho. E ele realmente estava, fôra seu reflexo no espelho que o assustara... (Freud, 1976). Todavia, em Álvaro de Campos, o trágico não vem de uma confusão depois de uma mirada rápida pelo espelho; antes, Campos está frente ao espelho, concentrando-se na sua imagem, como, aliás, Narciso - porém, sem apaixonamento.

[46] Ver "O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana". (De Assis, 1983: 71-81). A precariedade da contraposição não significa um desrespeito ao autor carioca, apenas uma lembrança muito válida, pouco explorada justamente por ser muito conhecida.

assombrosa visto estar ele “nu”, sem o uniforme responsável pelo seu galardão de beleza e individualidade, o olhar de Campos já confundiu, indiferenciando, corpo-eu-roupas[47] numa ébria mirada de Raio-X.

O "eu" de Álvaro de Campos parece ser como o cão tolerado pelo "sujeito" não apenas por ser inofensivo, mas por cumprir o papel fundamental de ladrar, para si mesmo, que ele (o "eu") é sublime. Mesmo assim, qualquer leitor da "Tabacaria" já poderia ter antevisto o "eu" fictício contador de estórias (no poema o poeta utiliza o termo história) onde ele mesmo é sempre protagonista. Mais chama a atenção, entretanto, a sensação de envelhecimento (temível para o "eu") depois de retirada a máscara pegada à cara. O envelhecimento, nesse contexto, é marca da temporalidade na qual o "eu" está inserido, é o indicador de sua passagem pela vida[48] - e Campos conheceu em todo seu processo de criação que o seu "eu" foi o que de menos houve, onde criação e vida são excessos que escapam ao poder de síntese egóico.

O reflexo do espelho mostra ao poeta que seu corpo estava inserido na temporalidade, pois o mostra envelhecido, e o poema denuncia de quem são os olhos que vêm velhice no rosto sem máscara: o "eu" idealizado. Campos, ao mesmo tempo que provoca o "eu" aproximando-o da figura canina, é porta-voz do "eu ideal", fixando o sujeito num outrora para protegê-lo do futuro, do tempo, da história.

Todavia, o poeta é forte o suficiente, mesmo bêbado, para retirar a máscara e realizar um conhecimento de si, certo? Não vejo dessa forma. Para explicar melhor a leitura que

---

[47] Segundo o semi-heterônimo Bernardo Soares "O homem não deve poder ver a sua própria cara. Isso é o que há de mais terrível. A natureza deu-lhe o dom de não poder a ver, assim como de não poder fitar os seus próprios olhos.". Para ele, o inventor do espelho envenenou a alma humana pois transformou-nos em criaturas vestidas de corpo e alma, ou seja, deixamos de ser homens para sermos animais vestidos. Mesmo Narciso, ao procurar sua imagem no reflexo do lago, ainda guardava a posição simbólica da reverência, pois se curvava para poder ver sua imagem; diferente, portanto, do espelho moderno, à nossa altura e ao nosso dispor (só não sabemos se isso implica sua mais completa obediência aos nossos desejos, ou seu mais terrível domínio). *O Livro do Desassossego* (Pessoa, 1989: 208).

[48] Exemplo do homem vencendo o tempo pode ser encontrado n'*O Retrato de Dorian Gray*, obra do escritor Oscar Wilde, por exemplo. Simone Beauvoir, fonte mais recente, tem um personagem imortal no livro *Todos Os Homens São Mortais*; e, no cinema, a Alemanha enquanto era vitoriosa na guerra, produziu As Aventuras do Barão de Münchhausen (1943), filme em que o personagem principal não envelhecia. Nessa película, aliás, a vitória contra o tempo era tão completa que nem o protagonista nem o

faço das máscaras, passarei à análise de dois outros poemas onde, penso, mais se radicaliza esse tema em Campos:

> "Depuz a mascara e vi-me ao espelho...
>
> Era a creança de ha quantos anos...
>
> Não tinha mudado nada...
>
> (...)
>
> É essa a vantagem de saber tirar a mascara.
>
> É-se sempre a creança,
>
> O passado que fica,
>
> A creança.
>
> (...)
>
> Depuz a máscara, e tornei a pol-a.
>
> Assim é melhor.
>
> Assim sou a máscara.
>
> (...)
>
> E volto à normalidade como a um términus de linha."
> (Campos, 1990a: 252).

Álvaro de Campos é lúcido o suficiente para saber-se a própria máscara, o próprio simulacro, ao mesmo tempo dissimulação e simulação. O poeta português aponta para a máscara mortuária que hoje é utilizada como esconderijo: não para representar como atores, nem para o disfarce da sedução dos bailes de máscaras antigo. A anos-luz da tragédia, da comédia e do drama, o poeta está a dizer que, sob a máscara, existe a máscara, não qualquer rosto essencial e metafísico, verdadeiro.

---

quadro envelheciam. Todavia, nas duas obras literárias citadas, o galardão de tal vitória acabava por mostrar-se, ao fim e ao cabo, dolorosíssimo.

Fatidicamente, sem a face nuclear fixada por detrás das máscaras, Álvaro de Campos não é o herói nem o *flâneur*, esteja ele engolfado ou não pela massa. Campos é o indivíduo solitário, não para passear e se perder na temporalidade da memória involuntária, mas é só por ser lúcido ("Merda: sou lúcido"). Lucidez mais próxima do moribundo ("como se estivesse para morrer") e da perplexidade ("Estou hoje perplexo, como quem pensou, achou e esqueceu."), da falha e da intersecção de tudo, percebendo, mesmo a intervalos desconexos, ser estrangeiro dentro de si, como em toda parte. Contudo, sem nunca deixar de jogar com a máscara[49].

Todavia, Álvaro de Campos parece ter uma grande arte: poder olhar para o espelho depois de tirar a máscara, rever-se criança, colocá-la novamente e achar melhor assim, pois "...assim sou a máscara". Tratar-se-ia da grande arte de dissimular, ou melhor, aprender a dissimular, para continuar simulando? Minha leitura de Campos leva a uma outra direção.

Se usar máscara é dissimular para simular o que "não se é", e como o que "se é" é o que o "eu" acredita ser, e como o "eu" não dá conta do que existe no "mim", que é muito mais rico, pois imita o tempo, ao passo que o "eu" o teme barbaramente, a máscara é uma defesa do "eu", uma atualização de dissimulações e simulações que propiciam a ele (o "eu") existir. Porém, Campos não é escravo da máscara, pois pode tirá-la e colocá-la; antes, ele vive a máscara, conforma-a conformando seu rosto, faz dele, seu rosto, a própria máscara, por que não existe um rosto que "seja", por que não existe um rosto que não se atualize, por que não existe um rosto como o "eu" gostaria que fosse.

A máscara, em Campos, é o próprio rosto, porque todos os rostos são máscaras, todos os rostos adquirem a matéria do tempo, sendo "devir". Campos não fala das máscaras africanas, dos totens, das máscaras dos bailes, daquelas de madeira, metal ou papel; sua máscara é outra, é uma máscara imaginada, talhada no seu rosto com a matéria do tempo - pela imaginação. Essa arte possibilita um saber sobre o "eu" que é muito maior do que aquele sobre o "mim"; talvez, por isso, seus poemas mostrem extravasamentos e pontes para além do humano, pois

[49] O passado fica, não passa e nem passou, "É-se sempre a creança". A criança investida, amada, num tempo suspenso onde a felicidade estava garantida e que se apresenta no presente como nostalgia de completude. A impossibilidade de tirar a máscara e ver-se criança retrata a impossibilidade de se olhar para o futuro: não por conta de ser o futuro a experiência de berço, mas porque sem infância investida não há futuro que resista à sanha culpada de adultos responsáveis pelo seu tempo presente, todos eles livres da criança, mas terrivelmente infantilizados.

conhecendo o "eu", ele ao menos sabe que não é o "eu" quem está a fazer poemas. O filósofo Gaston Bachelard propunha descobrir o que se dissimula atrás de um rosto tomando-o como se fosse máscara; Campos descobre seu rosto frente ao espelho não por tê-lo tomado como máscara - como na prescrição bachelardiana - mas por indiferençar máscara e rosto.

O filósofo aconselhava agir perante as máscaras de maneira diferente daquela com a qual reagimos diante das caricaturas. Estas, dizia, são vistas e percebidas como imutáveis:

> "Uma caricatura é vista, é percebida. Uma máscara pode ser usada, revela uma solicitação à dissimulação, oferece-se como instrumento de dissimulação. Não é simplesmente percebida - é profundamente 'sentida'. (...) Em suma, a máscara é aqui eminentemente ativa. E revela ainda mais sua atividade, adapta-se mais ainda ao sujeito que é virtual. O sujeito a reforma ao mesmo tempo que a forma." (Bachelard, 1991: 168).

É ativa, pois adapta-se a um sujeito ainda virtual, na medida em que passa de virtual a real. Nesse aspecto, Campos pode ser lido via Bachelard, pois a máscara, no poeta português, é atualização, é tempo, é devir e, nesse sentido, não é defesa, couraça, identidade fechada. Só pode interpretar a máscara quem sente profundamente e vive a máscara como rosto (Bachelard); em Campos, além de sentir e viver a máscara como rosto, pode-se pensá-la, aprender com ela, vivendo e sentindo o rosto como máscara.

A máscara, então, dentro do registro de Campos, é vício, pois absorve a substância do tempo ultrapassando e provocando o "eu", que detesta a temporalidade. Mas por outro lado, ela também é, para o "eu", sensação de imutabilidade, pois ele pode imaginar um rosto, e imaginá-lo imutável frente ao tempo. Sendo assim, ela serve a dois senhores; ao "mim" por ser devir e, portanto, virtual, e ao "eu" por ser atualização de virtuais.

Se assim é, ao invés de a máscara ser pura defesa do "eu", antes, como bem lembrou Bachelard, ela é uma vontade de comandar; desse modo, em Campos, ela não é esconderijo, mas existência para o outro, pelos outros, e do "eu" frente ao "mim". Ela é blefe e aposta, atualização do passado e do futuro no presente, como sagitários que tensionam seus arcos arremessando flechas ao futuro. Dizia Poe que, quando queria saber quais pensamentos e sentimentos passavam

pela cabeça de alguém, imitava-lhe as feições, e esperava nascer em seu espírito os pensamentos e sentimentos proporcionados pelas feições imitadas[50]. Em Álvaro de Campos, a máscara assume decididamente seu papel de conhecimento: ela é conhecimento do "eu" pelo "eu", contrapartida do homem contemporâneo ao domínio-de-si que caracterizava a ética e a estética da Grécia antiga[51]. A máscara é superfície com rugosidades talhadas pelo tempo; inventar sentidos para essas marcas é a oportunidade de ouro para que o "eu" conheça o "eu", conheça o quanto o "eu" teme o tempo que desautoriza, sempre, suas certezas.

Todavia, se a máscara é dissimulação e simulação, tal relação só pode ser de jogo para poder ser atuada enquanto conhecimento. Se a sua relação for dialética, como propõe, por exemplo, Bachelard, a síntese tende a ser uma monstruosidade, pois mostrará o rosto como é, de fato, numa fenomenologia da simulação, ou seja, revelando um falso semblante. Em Álvaro de Campos, não se chega a um falso semblante, mas sente-se a falsidade da máscara com a mesma lucidez com que se sente a falsidade do rosto sob a máscara. Máscara e rosto rodam ao redor de um ponto de indiscernibilidade: tirar a máscara e não ter rosto original algum é recusar a metafísica do ser que "é". Mesmo porque não se sabe, em Campos, o que é rosto e o que é máscara[52].

A dialética entre simulação e dissimulação encontraria sua síntese naquele indivíduo que se identifica com o seu meio, com o *status quo* vigente; mas, em Campos, não temos indivíduo e sim escarcéu de sensações, sem unidade que permita a indivisibilidade proposta ao indivíduo. Por isso, em Campos, não é de tal indivíduo que se está a falar, um indivíduo assim não

---

[50] A postura de Poe é salientada por Bachelard também no livro *O Direito de Sonhar*, no capítulo "A máscara" (Bachelard, 1991: 164 – 75; principalmente p. 167).

[51] Sobre a relação ética e estética na Grécia antiga, ver História da Sexualidade, de Foucault. Embora os três volumes abordem o assunto, para uma localização imediata da discussão foucaultiana ao leitor, sobretudo relacionando-a à "moral pastoral" cristã, remeto a *História da Sexualidade 2: O uso dos Prazeres* (Foucault, 1988: 14 - 5 – e segs.)

[52] No livro *Nietzsche e a Filosofia*, Deleuze também parece ver a máscara como meio de conhecimento: "A interpretação revela a sua complexidade se se considerar que uma nova força só pode aparecer e apropriar-se de um objecto se usar, desde o início, a máscara das forças precedentes que já a ocupavam. A máscara ou a astúcia são as leis da natureza, portanto mais qualquer coisa do que uma máscara e uma armadilha. (...) Uma força não sobreviveria se, em primeiro lugar não pedisse emprestado o rosto das forças precedentes contra as quais luta (...) Vemos que a arte de interpretar deve ser também uma arte de penetrar nas máscaras, e descobrir para quem se mascara e porquê, e com que fim se conserva uma máscara remodelando-a." (Deleuze, s.d. : 11). Por isso o personagem filósofo pode se esconder atrás da máscara do padre ascético ou tomar o ar contemplativo

joga nem dissimula nem simula, ele (tal indivíduo) "é" o mutável ou, em outras palavras, a mutabilidade clichê. Em Campos, a idéia forte encontra-se no jogo entre simulação e dissimulação, sem sínteses; o indivíduo da mutabilidade clichê, ao contrário, é síntese. Os poemas de Álvaro de Campos atualizam máscaras e sensações, o devir e as identificações, o estranhamento e o pavor. A pura mutabilidade é um clichê por ser uma trégua que o pensamento dá às conseqüências de continuar pensando, ele coloca o estranhamento e proporciona um grito de susto ao se reconhecer nele. Sendo assim, a idéia do indivíduo da mutabilidade clichê congela o estranho, propiciando reconhecer o estranho dentro de si mesmo. Por isso, as máscaras, em Campos, não são *reconhecimento* mas, sim, *conhecimento*, possibilidade de conhecer, pois nunca deixam de atualizar o que vai para além do estranhamento e do grito de susto.

Por isso, como disse no começo do capítulo, a idéia de obsessão associada às identificações está no registro da pura mutabilidade, em outras palavras, da mutabilidade clichê. A possibilidade de identificações são a volta da oportunidade de se fazer a diferença, assim como as imagens da noite e da morte, da forma como explorei, são a possibilidade da *volta da diferença*. A possibilidade e a oportunidade da volta da diferença, entretanto, não são a mesma coisa que *identificações* em "curso", onde a diferença já é esperada e mapeada de antemão.

Além do que, fazer a diferença tem a ver com a violência, a passagem do tempo em puro desperdício, sem finalidade, não com a perseguição doentia, obsessiva, da diferença. A violência, entretanto, é tema do próximo capítulo.

---

do padre. Ele precisa fazer isso para sobreviver, crer ser essa sua máscara, até poder dar-lhe um novo sentido.

5. DA VIOLENCIA: O EXCESSO DE SER PESSOA

A aproximação que realizo do tema **violência** vai buscar sua caracterização lá na Grécia antiga, nos rochedos da Cítia, região solitária e inacessível, onde comparecem o Poder, Vulcano e a Violência - esta última, muda - escoltando e fazendo cumprir a punição a Prometeu.

> *"Ei-nos chegados aos confins da terra (...) Cumpre-te agora, ó Vulcano, pensar nas ordens que recebeste de teu pai, e acorrentar esse malfeitor (...) a estas rochas escarpadas."* diz o Poder. *"Para vós, Poder e Violência* (responde Vulcano)*, - a ordem de Júpiter está cumprida; nada mais resta a fazer. (...) sinto-me sem coragem para acorrentar pela força a um deus (...) Vejo-me, no entanto, coagido a fazê-lo, pois seria perigoso esquecer as ordens de meu pai."*[1].

O que importa aqui, entretanto, é ela, a violência e, sobretudo, sua característica de ser muda, ou seja, não falar, não verbalizar, nada dizer; mas sem que isso a impeça de se manifestar. Aliás, é essa a sua característica: a manifestação da força que leva ao excessivo do constrangimento, da coerção, da crueldade. Ela não fala, não discute nem se justifica, como fazem o Poder e Vulcano, por exemplo, durante a execução de Prometeu. A violência, assim, escapa à linguagem, o que implica sua manifestação ser arredia a definições.

No entanto, como para situar minhas análises tenho que lançar mão da linguagem, diria que a violência é soberana em sua manifestação, ou seja, sua expressão se dá sem finalidade nem economia. Sua presença junto ao Poder (que está a inspecionar o cumprimento das ordens de Júpiter) é uma presença sem lugar determinado, sem fala e sem participação. Ela, a Violência, é manifestação muda, incontrolável, soberana e amorfa - o que significa dizer que a forma que ela toma depende, exclusivamente, do modo como é praticada.

Para a realização desta discussão da violência - até para melhor caracterizá-la antes de entrar na análise dos poemas de Álvaro de Campos - penso ser necessário passar por

---

[1] A descrição da região (solitária e inacessível) é feita pelo próprio Poder. Na apresentação dos personagens, logo no início da tragédia, vem a informação de que a Violência é uma personagem muda Ésquilo, *"Prometeu Acorrentado"* – da Editora Tecnoprint. Na edição da Abril Cultural, entretanto, não vem a indicação de que haja uma personagem muda na tragédia, embora a personagem Força (nome que a personagem ganha na edição da Abril) não tenha nenhuma fala.

algumas leituras (que fiz) a respeito desse aspecto "soberano" da violência. Desde já, então, minha preocupação sai dos limites que buscam entender a violência analisando-a através do seu emprego (justo, injusto, bom, mau, etc.) privilegiando analisá-la enquanto manifestação.

Sem dúvida, a presença de um autor, em especial, é marcante para a discussão que pretendo realizar a respeito da problemática da violência nos poemas de Álvaro de Campos. Na verdade, esse autor - Georges Bataille - é importante para meu vi,s de análise na medida em que, ao invés de acoplar a violência a algumas manifestações, por exemplo, tomou-a como pura manifestação, sem origem, sem finalidade, arrematado desperdício.

Conta uma lenda - e Freud se utiliza dela em **O Mal-Estar na Civilização** (Freud, 1978: 129-94) - que os homens, antes da conquista do fogo, quando se deparavam com um fogaréu qualquer, costumavam apagá-lo com o jato de suas urinas. Até que um homem, ao invés de urinar para cima do fogo, resolveu pegá-lo e levar para casa. Essa lenda narraria o domínio do fogo, como em analogia ao domínio das paixões. Meu interesse em Bataille está, justamente, para o que ele pode apontar no extremo oposto dessa análise, ou seja, da violência como manifestação in-dominável. A violência, nessa lenda, não se dá como o ato de urinar, nem como o fogo ardendo, isoladamente. O ato de urinar e o fogo ardendo são os modos, a forma, que a manifestação da violência pode assumir - entretanto, sem querer com isso representá-la, ou significá-la.

Para a passagem dessa discussão em Bataille, que preludia minha entrada em Álvaro de Campos, tomo as observações feitas nos ensaios sobre *"O homem soberano de Sade"* e *"Sade e o homem normal"*[2] como, por exemplo, o reconhecimento da excrescência do exercício do cruel na prática dos heróis sádicos.

Tal reconhecimento, na ótica do pensador francês, advém da não sustentação do exercício do cruel, na medida em que aponta para a destruição e negação das realizações do homem civilizado. Nas palavras de Bataille:

> *"Devemos de alguma maneira rejeitar aquilo cujo objetivo seria a ruína de nossas obras. Se nossos instintos nos levam a destruir a própria coisa que edificamos, é preciso que os condenemos - e nos defendamos deles."* (Bataille, 1987: 173)

---

[2] Textos do livro **O Erotismo** (Bataille, 1987: 155-66) e (Bataille, 1987: 167-206) respectivamente. As citações que irão se seguir referir-se-ão, apenas, ao título do livro.

Tanto a negação, como a destruição, ao fim e ao cabo das práticas crudelíssimas, não podem significar o abandono do reconhecimento da necessidade de sua condenação. O problema, todavia, é colocado por outro ângulo: serão o excesso, a violência, a negação da civilização, parte da constituição do homem? Traz o homem em si, pergunta Bataille, a negação da tríade razão, utilidade e ordem, que teria fundado a humanidade? Qual o custo de ter o homem se livrado dessa parte obscura de si, dominando pela ascese seus excessos? Qual o preço desse domínio, desse controle, se essa parte obscura é parte constitutiva do homem?

As excrescências do homem! Estariam elas soterradas, ou extirpadas, lá no passado, onde as leis da *ratio* começavam a sua luta contra o facínora[3] dentro do homem? A *ratio* e seu processo de interiorização serviram para dominar o mal? O longo trato espiritual transformador que fez da ascese a marca, por excelência, do homem civilizado, possibilitou a este o domínio dos seus mais escondidos impulsos? Ou o mal é uma parte irredutível e soberana do homem, que escapa aos tribunais da *ratio*[4]?

---

[3] O gênero clássico do Western americano é prodigioso na ilustração disso. Cito, aqui, a genialidade do filme "O Homem que Matou o Facínora", de John Ford. Nesse filme, a personagem de James Stewart é um advogado recém-formado que vai ao oeste americano - terra de "ninguém" - (a parte maldita da civilização), lugar em que até a sensibilidade amorosa só pode ser representada por um cacto, espinhoso. Esse advogado será o emblema da moral num mundo onde atuam duas grandes forças: o facínora, o bárbaro, o maldito e cruel (personagem de Lee Marvin), e o personagem mítico americano (John Wayne) que, sob o preço da adaptação ao mundo inóspito, é um bruto que guarda lealdade às pessoas que o cercam: matar pelas costas, por exemplo, é algo a não ser feito nem mesmo ao facínora (quem chama o bárbaro de bárbaro, é o civilizado, claro). A ação é narrada em *"flashback"*, quando o atual Senador (James Stewart) volta à cidade onde conheceu e matou o facínora, para o enterro da personagem de John Wayne. Só como político o personagem do advogado pôde tirar a cidade do atraso; mas, para ser eleito, seu maior cabo eleitoral foi um assassinato. Num duelo frente ao facínora, o jovem advogado que se escondia atrás da linguagem e de um avental, pegou uma arma e atirou a esmo. Wayne, com a lealdade que devia à civilização, matou o facínora, para preservar a moral. Isso elegeu o advogado conduzido como representante da cultura para a capital - levando junto, contudo, a quase ex-namorada da personagem de Wayne.

O filme entrou para os compêndios do cinema tendo como tema a discussão central, ali, realizada: se a lenda é melhor que a realidade, imprima-se a lenda. A leitura que faço é um pouco diferente; o enredo do filme narra a morte natural da **lealdade**, velha e sem filhos; e a sobrevida da moral, casada, fútil e tributável, que está a representar o homem civilizado, até hoje.

[4] Para Georges Bataille, formular-se- assim a proposição do ponto vital do homem. Em primeiro lugar, existe na humanidade um apelo irresistível a destruir, colocando-a *"em acordo com a ruína incessante e inevitável de tudo o que nasce, cresce e se esforça para durar"*. Em segundo lugar, ela (a proposição) dá a esse excesso uma significação sagrada pois *"existe em nós o desejo de destruir e arruinar, de fazer uma fogueira de nossos recursos"* tal a alegria que nos invade frente à consumição, à fogueira, à ruína, provocando no homem atitudes *soberanas* que, como definidas pelo autor, seriam *"gratuitas, sem utilidade, com um fim em si mesmas, nunca subordinada a resultados*

Não preciso dizer que toda avaliação dita normal do homem concebido como normal acredita que a violência possa ser extirpada. Por não estar em nenhum campo semântico com uma sintaxe reconhecida, por não estar em nenhum registro que a identifique e a localize, a manifestação da violência assusta e recrudesce a ânsia por extirpá-la. A avaliação dita normal, portanto, situa excesso e razão em pólos opostos e irredutíveis: onde há razão, utilidade e ordem há civilização e, onde essa tríade falta, floresce a violência - como o excesso, o obscuro, o vício, o mal, a dissipação, o sacrifício, enfim, a barbárie.

Para Bataille, sempre que é feita a distinção entre civilização e barbárie um esclarecimento se perde: o de que os bárbaros nunca "somos nós". Os bárbaros são sempre os outros! Nesse ponto existe, para o filósofo, uma parcialidade da linguagem, pois está claro que civilização se confunde com linguagem. Todavia, tanto a civilização como a linguagem se constituíram como se a violência fosse estranha a elas[5]. A linguagem, que normalmente distingue e avalia, recusa expressão à violência:

> *"Mas o silêncio não anula aquilo que a linguagem não pode afirmar: a violência não é menos irredutível que a morte, e se a linguagem esconde por um ângulo o aniquilamento universal - a obra serena do tempo -, é só ela que sofre, que se limita, não o tempo, a violência."* (Bataille, 1987: 176)

A negação racional da violência, segundo Bataille, vista como inútil e perigosa, não pode anular o que ela negou. Não é porque morrer é um pensamento a ser afastado que o

---

ulteriores." Em terceiro lugar, a proposição focaliza uma certa tendência do homem voltar-se ao excesso como se este fosse sinônimo de juventude, enquanto a razão, vencedora e civilizacional, fosse obra de velhos. Em quarto lugar, ela mostra a necessidade que tem o homem normal de chegar à consciência de si e saber o que esta aspira soberanamente: *"de dispor, se lhe convém, desses efeitos, e não mais reproduzi-los para além do que sua consciência aspira, e de se opor a isto resolutamente na medida em que ela não pode suportá-lo"*. (Bataille, 1987: 174-75)

[5] *"Se alguém me perguntasse o que somos, eu lhe responderia assim: que somos essa abertura a todo o possível, essa espera que nenhuma satisfação material acalmar e que o jogo da linguagem não saberia iludir! Estamos à procura de um ponto culminante. Cada um, se lhe apraz, pode negligenciar a procura. Mas a humanidade, em seu todo, aspira a esse ponto, que só ela o define, que só ela justifica e lhe dá sentido.*

Esse apogeu, esse momento supremo, é distinto do que visa a filosofia.

A filosofia não sai dela mesma, não pode sair da linguagem. Ela utiliza a linguagem de tal maneira que o silêncio não a acompanha. De sorte que o momento supremo excede necessariamente a interrogação filosófica. Ele excede pelo menos na medida em que a filosofia pretende responder a sua própria interrogação.

homem vai ganhar a vida eterna na Terra. A violência, a morte, o excesso, a literatura (ficará mais claro porque coloco a literatura nesse rol, mais adiante), o vício, o mal, *"a ânsia do feroz associada ao cruel"*, como diz Campos numa de suas Odes, não pode ser negada, ou acreditada completamente domesticada. Bataille vai tentar explicitar essa linguagem da não linguagem, no caso, por exemplo, do carrasco que:

> *"...não emprega a linguagem de uma violência que ele exerce em nome de um poder estabelecido, mas a do poder, que o desculpa aparentemente, justifica-o e lhe confere uma razão de ser elevada. O violento é levado a se calar e se acomoda ao engodo. De seu lado, o espírito de engodo é a porta aberta à violência."* (Bataille, 1987: 177)

A violência fala pelo carrasco, através de uma linguagem que o justifica[6]. Quem oferece a linguagem que justifica o carrasco é a civilização, pois deixa que seja nomeada a violência através de si pela linguagem isolante da burocracia e das regras (que definem e prescrevem o crime, o certo, o errado, o bem e o mal, assim como sua punição reparadora), pelo caráter identitário do conceito (que anula semelhanças em busca do igual) e pelo discurso generalizante da moral (a deitar tudo na cama de Procuste).

Frente ao engodo de uma linguagem que não aceita a violência, ao mesmo tempo em que a justifica pelos atos do carrasco, Bataille vai enxergar a linguagem de Sade como o pulsar verbal da vítima - pois os seus personagens o que estão a afirmar é o valor soberano da violência, do crime, da tortura e do excesso. O marquês de Sade deixou a violência falar nele e, assim, falou o que a violência sozinha não fala. Ele combateu, não calado, no terreno do homem moral, no terreno daquele que aplica a pena, no terreno dos que punem, no terreno daqueles que decidiram o seu castigo, pois *"A linguagem funda a punição, mas só ela contesta o seu fundamento"* (Bataille, 1987: 179). Entretanto, nesse processo, Sade transformou a violência justamente naquilo que ela não é, ou seja, numa vontade refletida, racionalizada, teleológica de violência:

> *"...A humanidade esconde dela mesma o que se relaciona com a loucura...A rejeição da loucura não passa de uma atitude cômoda e*

Eis como devemos situar a dificuldade." (Bataille, 1987: 253-54)

[6] Retomando a imagem inicial, Vulcano (Hefesto), aquele que prende Prometeu às rochas, é um carrasco que cumpre as ordens de Júpiter por medo; não as utiliza, portanto, como álibi, como justificativa para o exercício de uma violência que não é sua.

inevitável e, no entanto, somos obrigados a refletir sobre ela. De qualquer maneira, o pensamento de Sade não é redutível à loucura. É somente um excesso, um excesso vertiginoso, mas o excesso máximo do que nós somos. Não podemos desviar-nos desse ponto excessivo sem nos desviarmos de nós mesmos. Por não nos aproximarmos desse ponto culminante, por não nos esforçamos para subir pelo menos suas encostas, é que vivemos como sombras assustadas - e é diante de nós mesmos que trememos." (Bataille, 1987: 181)

Pela análise de Bataille, Sade, ao proporcionar uma linguagem da vítima, ao mesmo tempo deu um *télos* à sua violência fazendo de sua manifestação um discurso recheado de verdades filosóficas. No livro **A Literatura e o Mal** (Bataille, 1957), o autor diferenciará o Mal puro, que não tem uma recompensa a ser buscada, da crueldade daquele que busca nela uma compensação - compensação esta, é claro, justificada por uma linguagem que não é a sua.

Todavia, a linguagem fossilizada, amorfa e autoritária, vai se instalando cada vez mais como a justificativa da parte maldita[7]. Essa linguagem, que está além da linguagem comum, linguagem que a ciência, a técnica e a civilização moderna transformaram em cadeia de significados precisos, cumpre o papel de signo em todas as suas características: é limpa, asséptica, aceita, agradável, grandiloqüente, enfim, um shopping center de boas intenções[8].

---

[7] Medroso de suas ações que pedem desperdício, soberania, o homem contemporâneo acaba por encontrar nas chefaturas de polícia, a linguagem para nomear o indiferenciado. Termos como "indivíduo", "elemento", "doutor", "desabalada carreira" justificam a violência policial contra o que não tinha nome; "o povo", "os oprimidos", "a salvação", "o popular" justificam a violência contra quem está fora do comício, dos partidos e das igrejas; "a pátria", "a revolução", justificam a violência das ditaduras; "o menor carente e abandonado, comete crimes de gente grande" justifica a ânsia de chacina da metade negra. Em pesquisa realizada pelo Jornal **Folha de São Paulo**, no dia 28/07/93, ou seja, poucos dias após à chacina de menores na Praça da Candelária, no Rio de Janeiro, 46% da população dizia sentir "medo" e 86% "pena" dos menores que as abordavam no trânsito. Pelos números apresentados, deduz-se que boa parte dos que responderam "pena" responderam, também, "medo". Algo como, poder-se-ía dizer, "pena" e "medo" de si mesmo, daquilo que se é capaz de fazer para evitar olhar para a própria história, naquela parte pautada pela dor, reprimida por uma educação, como dizia Adorno, pela dor. Para não precisar desviar as vistas do passado tenebroso a atormentar as ruas do presente, estão sendo gerados providenciais "chacineiros".

[8] Estou pensando em signo no sentido que Dieter Prokop o tem utilizado, que pode ser entendido via Roland Barthes, no livro **Mitologias**: *"(...) abole a complexidade dos atos humanos, confere-lhes a simplicidade das essências, reprime toda e qualquer dialética, qualquer elevação para lá, do visível imediato, organiza um mundo sem contradições, sem profundeza..."*. (Barthes, 1970: 163-4) Ou, ver Prokop *"Fascinação e tédio na comunicação: produtos de monopólio e consciência"* (Prokop, 1986: 168-9).

Linguagem que relaciona os atos dos indivíduos através do conjunto de indivíduos, diferenciando-os dentro dessa relação, medindo, quantificando e hierarquizando. Tudo para fazer funcionar por uma coação à média geral no intuito de definir a anormalidade. Tudo para justificar a violência[9], "normalizando", eis o que Foucault dizia no seu **Vigiar e Punir** (Foucault, 1988c); e nunca um autor foi tão amargo.

O interesse da leitura a partir de Bataille, assim como da imagem inicial sobre a execução de Prometeu, para as análises (de alguns) dos versos de Álvaro de Campos, tem a ver com a aproximação da violência com o excessivo, o desperdício, a ruína. Ela, a violência, por ser muda e não possuir um *télos,* está no plano oposto da linguagem e de uma sintaxe que a aprisione.

No entanto, a literatura não é linguagem? É possível dizer que sim; ocorre, porém, que ela possui certas especificidades que permitem fazer a violência se expressar sem, contudo, transformar essa expressão da violência, via linguagem, num discurso moral. Dessa forma, se se quiser, a literatura é desperdício. Por que? Porque é na literatura que se dá, principalmente na poesia, o sacrifício da palavra como representação da "coisa". Por fazer os sentidos deslizarem, por fatiá-los (como dizia Léon, personagem de **Madame Bovary**, de Flaubert), a palavra, na literatura, sacrifica as representações canônicas a que estão, normalmente, ligadas.

Claro, minhas leituras e análises dos poemas de Álvaro de Campos têm respondido à instituição da linguagem, ou seja, têm respondido à forma canônica da palavra, que se pretende fazer entender não enquanto sacrifício dos sentidos das "coisas" mas, sim, enquanto crença na segurança de seus significados. Não poderia ser de outra forma, penso, pois não cabe ao sociólogo (na sua dissertação de mestrado) perpetrar o sacrifício da palavra; mas, ele pode apontar porque isso se dá e, também, as implicações dessa ocorrência. Disse Baudelaire que *"Grandes entre os homens são apenas o poeta, o padre e o soldado; o homem que canta, o homem que abençoa, o homem que sacrifica"* (Baudelaire, apud Warin, 1974: 56). Álvaro de Campos canta, sacrificando as palavras no altar da sua imaginação. Pretendo mostrar uma mínima manifestação desse devotamento exuberante ao desperdício no poeta português, se

---

[9] Era assim que Pequeno-Bill, personagem de Gene Hackman no filme "Os Imperdoáveis" justificava o transbordamento da sua violência. Mas não reconhecendo o transbordamento, racionalizava sua parte maldita na linguagem da lei. Em contrapartida, o personagem de Clint Eastwood, até aquele momento agindo de forma racional *sine ira et studio*, ao saber da morte do amigo sob o prazer sádico-legal do xerife, vai à cidade, bêbado, e mata. Cinco de uma só vez: como dizia Bataille, podemos escolher a modalidade, mas nunca a quantidade do desperdício da parte maldita.

conseguir meu intento, terei conseguido mostrar o que quer dizer, por exemplo, tomar a literatura como vício, mal, sacrifício, em suma, violência soberana, e não como sublimação artística.

5.1 - O VíCIO E O MAL

"Sentir tudo de todas as maneiras,

Viver tudo de todos os lados,

Ser a mesma cousa de todos os modos possiveis ao mesmo tempo.

Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos

Num só momento difuso, profuso, completo e longinquo."[10] (Campos, 1990a: 148-9).

Esse querer ser como o outro, não importa se uma ânsia, se uma pedra, uma flor, uma crença, um herói, a prostituta, o estuprador de crianças, em suma, uma identificação que, antes de querer ser como o simpatizado, deseja estar no seu lugar. Essa identificação panteísta (se fosse possível resumi-la numa palavra) será elevada a ela mesma nos versos subseqüentes dessa ode sensacionista chamada A PASSAGEM DAS HORAS.

"Commetti todos os crimes,

Vivi dentro de todos os crimes

(Eu proprio fui, não um nem o outro no vício,

Mas o proprio vicio-pessoa practicado entre elles,

E d'essas são as horas mais arco-de-triumpho da minha vida).

Multipliquei-me para me sentir,

Para me sentir, precisei sentir tudo,

Transbordei, não fiz senão extravazar-me,

Despi-me, entreguei-me,

---

[10] Trata-se da ode sensacionista "A Passagem das Horas" (I), escrita, segundo Cleonice Berardinelli, no período compreendido entre 1916 e 1923.

E ha em cada canto da minha alma um altar a um deus differente."[11] (Campos, 1990a: 150).

Sentir tudo, buscar as sensações fatiando o agora para que tudo seja vivido ao mesmo tempo e de todas as maneiras. Abrir mão de qualquer tentativa de univocidade identitária em troca de um momento profuso e difuso faz de Campos o arruinador da lógica do *tempo funcional*. Arruinador, também, do homem que se acredita próprio, coerente, produtivo:

"Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,

Desagradar a si próprio pela plena liberdade de espirito,

E amar as cousas como Deus."[12](Campos,1990a:148-9)

O desejo de identificação parece encantar Campos mais pelo que possibilita de sensação do que pelo desejo de ser como o identificado, como se a sensação fosse alimento não apenas para escrever mas, principalmente, para servir ao descentramento de "si" mesmo. A postura do poeta se assemelha à postura de um sacerdote no sacrifício (*sacer-facere)*, abrindo mão de um "si" seguro, para tentar fazer a realização deste na alquimia identificatória. Porém, se ele é um sacerdote do desperdício e do excesso do "querer ser como", amando *"as coisas como deus"*, sua religião é proveniente de sua capacidade imanente frente ao mundo, longe, portanto, do deus eticamente visado, constituído por uma metafísica racional[13], que coloca deus fora do mundo, em transcendência.

---

[11] "A Passagem das Horas" (I).

[12] "A Passagem das Horas" (II).

[13] O deus eticamente visado, segundo Max Weber, sucederia o deus mágico. Tal "passagem" ocorre na medida em que a racionalização deixa de ser espontânea (pragmática), sendo buscada através de uma sistematização. No registro weberiano, essa sistematização do pragmatismo é chamada de racionalidade buscada, diferente, em decorrência, daquela racionalidade espontânea do mágico, que ponderava meios e fins sem recorrer à sistematização de sua prática. Por conta disso, ainda segundo Weber, o deus eticamente visado necessitou, para sua consolidação, de um corpo de sacerdotes (burocratas da religião) encarregados da prescrição de princípios e dogmas religiosos. Assim, o aparecimento desse deus ,tico só poderia ganhar impulso se, no meio social em que fosse ser reverenciado, certas afinidades de sentido fossem encontradas em outras esferas da vida social, quer dizer, se houvesse um processo de racionalização estendido ao sistema político, ao direito, à economia, etc.

Entretanto, sem entender tais esferas sobredeterminadas, a análise de Weber aponta para a inexequibilidade da existência de um deus ético onde não existir, em curso, um processo de racionalização em outras esferas, a fim de garantir uma vinculação de respeito às regras de convivência social, como, por exemplo, o empenho da palavra dada. V. Max Weber **Economia y Sociedad** (1964).

Multiplicação, transbordamento, extravasamento, entrega, os termos utilizados por Campos são fortes e dão a dimensão violenta do que vem a ser o vício pessoa, vício de ser persona, máscara, ninguém. De ser o crime, de estar no movimento da mão que comete o crime, sendo o padre, o soldado e o poeta ao mesmo tempo, num devotamento à consumação de "si": quanto mais dissipatório, mais exuberante.

Sem crueldade não existe alegria, dizia Nietzsche. A crueldade de alguns versos de Campos, como mostrarei, apontam para o fim das justificativas magnânimas da arte, da literatura, principalmente. A literatura não é heróica se heroismo for concebê-la sem sangue, dor, crueldade, corrupção, perversão. Dizia Bataille que nenhum crime é mais horrendo do que aquele confessado, pois só depois de confessado, só depois que ele excita a imaginação pela força da sua narração, é que ele ganha a dimensão assustadora. Se a palavra é força, quem se utiliza de palavras não apenas escreve e, o que a lê, não apenas entende o que queria ser dito. Quem usa a palavra não a utiliza porque ela serve ao discurso, graças a uma identidade plena entre sujeito e objeto mas, sim, porque ela, enquanto violência de nomeação, de interpretação, de avaliação, forjou, com sangue e crueldade, convenções a se perder de vista na história. A palavra não é um sapato que serve ou deixa de servir, ao contrário, ela é manifestação da alegria cruel que é nomear.

Na Ode Marítima, por exemplo, Campos dedica versos incandescentes para caracterizar a vida dos piratas. Afinal, são esses homens que ergueram padrões, nomearam portos, negociaram escravos negros, que dobraram o mar, que saquearam, violentaram, torturaram. Dar nome é uma violência. Interpretar é manifestar e deixar manifestar a violência. Avaliar algo é uma sensação tão forte como o erotismo, tão maldita quanto, tão perversa[14] quanto.

"A vós todos num, a vós todos em vós todos como um,

A vós todos misturados, entrecruzados,

A vós todos sangrentos, violentos, odiados, temidos, sagrados,

---

No caso de Álvaro de Campos existia, de alguma forma, essa clareza; ao menos quando dizia: *"Deus é um conceito econômico. À sua sombra fazem a sua burocracia metafísica os padres das religiões todas."* (Pessoa, 1986a: 162). Seu registro, assim, é panteísta, mais próximo do espontaneísmo e do mágico.

[14] O erotismo é associado ao maldito e ao perverso por conta de seu desvio da finalidade genital. Quem melhor explora essa idéia é Georges Bataille n'**O Erotismo**.

Eu vos saúdo, eu vos saúdo, eu vos saúdo!"[15]
(Campos 1990a: 90).

A pirataria, na forma concebida por Campos, mostra logo de onde vem. Mais do que aos piratas, Álvaro de Campos clama ao Mal, ao indiferenciado, para que eles o levem para longe da civilização moderna, de pessoas raquíticas e frágeis - raquíticas e frágeis, talvez, por temerem e odiarem os piratas e os seus crimes, ou seja, por colocarem tão a nu a violência inextirpável constitutiva do homem:

"Ir comvôsco, despir de mim - ah! põe-te daqui pra fora!-

O meu traje de civilisado, a minha brandura de acções,

O meu mêdo inato das cadeias,

Minha pacífica vida,

A minha vida sentada, estática, regrada e revista!"[16] (Campos 1990a: 90).

Campos, nas Odes, nessa transcrita acima, principalmente, mergulha, ou deseja mergulhar, na ebriedade e no desregramento. Ele clama pela dor, e quer nunca deixar de senti-la. *"Façam enxárcias das minhas veias!"*, brada. O que o poeta pede, para além do masoquismo que é explícito, é ter novamente a indiferenciação tomando conta do seu prazer. Segundo Gilles Deleuze, o corpo é uma unidade de dominação, dominação que dá uma unidade transitória às forças em luta que constituem o homem. Por essa concepção unitária que o homem faz dele mesmo subsiste uma imagem de si que justifica tal unidade. Onde campeia o indiferenciado, não existe ainda unidade de dominação, não existe corpo, identidade sexual, zonas erógenas, etc. Esses sinais identificatórios só aparecerão quando se começar a fazer a diferença no indiferenciado, quando os contornos forem diferenciando o que era indiferenciado. O desejo de Campos, ao chamar pelo indiferenciado, clama pela volta da sensação primária, pela violência originária, pela parte obscurecida de si[17]. Parte obscurecida, ensandecida, negra, pois, se fosse clara, cegaria[18].

---

[15] "Ode Marítima".

[16] "Ode Marítima".

[17] A propósito desse tema, diz Bataille a respeito de um personagem que se deixa levar pela sua parte escura quando, ao voltar à sua cidade de infância, vê sua amiga de outrora casada com outro, que, diferente dele, é cavalheiro. *"Contra esse mundo real, dominado pela razão, que funda a vontade de subsistir, existem duas possibilidades*

Isso não significa, entretanto, que o poeta queira se nutrir simplesmente de uma saudade do passado originário. Ele quer sentir todas as sensações vivendo cada momento vertiginosamente, como desperdício soberano. Não é volta, é **retomada da sensação**, o erotismo em toda sua força. Ele tem clareza de que só pode sentir essa sensação forte e soberana se estiver longe da racionalidade exigida para continuar existindo (*Arre! E-xis-tir"*). E, para isso, ele tem que fugir, junto com os piratas, para longe da civilização, ir com eles e perder a noção de moral, ir à selvageria.

Vento, sangue, horror, fogo, Álvaro de Campos quer ser a tatuagem e o tatuado das marcas horríveis, cruéis e obscenas praticadas pelos piratas. Tatuar a imaginação, deixá-la sem resistência à fúria dos piratas, para que a tatuem. A fúria de imanência por todas as coisas faz com que Campos venha a desejar uma identidade alquímica com os piratas, sendo o animal representativo deles todos, *"E ha uma sinfonia de sensações imcompatíveis e análogas"* nisso tudo.

> *"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 ôsso, de todos os piratas do mundo!"*[19] (Campos, 1990a: 94).

Ser todos os elementos componentes, ser tudo em todos os crimes, *"...nunca esgotar os meus desejos de identidade"*. Campos sabe que o "Deus-Isto"[20] é o único deus

---

de revolta. A mais comum, a atual, se traduz na contestação de seu caráter razoável. É fácil de ver que o princípio desse mundo real não é verdadeiramente a razão, mas a razão composta com o arbitrário, originado das violência ou movimentos pueris do passado. Uma tal revolta expõe a luta do Bem contra o Mal, representada por essas violências ou esses vãos movimentos. (...); ainda que encarne uma verdade primeira, aquela da infância revoltada contra o mundo do Bem, contra o mundo dos adultos, e, por sua revolta sem reservas, consagrado à parte do Mal." (Bataille, 1957: 18-9).

[18] *"Ela é escura, pois, se for clara, cega*", nas palavras de Bataille (Bataille, 1987: 182).

[19] "Ode Marítima".

[20] O "Deus-Isto" para Álvaro de Campos pode ser entendido, como mais à frente, no par grafo do texto, como o deus de um culto ao contrário. O deus de um culto ao contrário, entretanto, não é apenas o deus de um culto invertido mas, também, de um culto que ultrapasse a linguagem que o define e concebe: *"Não era só ser vossas*

possível *"Para poder encher toda a medida da minha fúria imaginativa,"*. Só a um deus de um culto ao contrário pode ser feito o sacrifício da imaginação, *"Um Deus monstruoso e satânico, um Deus dum pantheismo de sangue,"*. Os piratas, para Campos, como ele mesmo os denomina, são os "maridos de sua imaginação", o par simbólico[21] da sua imaginação. Eles, os piratas, são o tudo, mais que tudo, desejado pela fúria do poeta em ser desfeito a cutelo, em ter seu corpo rasgado, chicoteado. Ter, em suma, sua imagem estilhaçada, ter no seu corpo moderno e franzino, apartado da selvageria, o escarcéu do indiferenciado.

Disse acima que o masoquismo de Campos nessa Ode era explícito, o que é uma leitura muito pobre. Antes de ver em Álvaro de Campos o masoquista febril, o que o poeta deseja é ter o pirata como "marido de sua imaginação", ou seja, ter a sua imaginação fecundada pela selvageria excessiva dos piratas. Antes de ver no indiferenciado o esfacelamento do "eu", Campos está a dizer, talvez alto demais, fazendo com que não se consiga ouvir com clareza, **que a sua imaginação só pode ser fecundada pela parte obscura de si**. Enquanto engenheiro, Campos é o homem bom, inerte, débil, sensível, *"Estático, quebrado, dissidente cobarde de vossa Gloria"*. Mas para ser poeta, ele precisa ter sua imaginação fecundada pela selvageria e pelo desregramento *" Da vossa* (dos piratas) *grande dinâmica estridente, quente e sangrenta!"*

---

almas, vossos corpos, vossa fúria, vossa posse, / Não era só ser concretamente vosso acto abstrato de orgia, / Não era só isto que eu queria ser - era mais que isto, o Deus-isto!" (Campos, 1990a: 95) "Ode Marítima".

[21] Campos diz que os piratas são os maridos da sua imaginação, quem interpreta a expressão como metade simbólica da imaginação do poeta sou eu. Minhas referências e registros para utilização do termo símbolo busco na etimologia da palavra grega *sumbolon*, que é a designação de cada uma das metades de um objeto cindido, fazendo com que a junção dessas partes funcione como senha. Como diz Hilário Franco Junior, no sentido literal o símbolo é o "sinal que se faz reconhecer": *"Logo, não pode ser confundido com o signo, que é apenas substituto ou representação de algo, sem ter semelhança estrutural com a coisa que representa. Da mesma forma que o signo, a alegoria também é convenção. O símbolo, pelo contrário, é um produto psíquico espontâneo, que exprime algo que não poderia ser formulado com precisão nem compreendido de outra maneira."* O símbolo é o *"encontro de duas realidades numa só, ou seja, a expressão da única realidade sob outra forma*". A relação do símbolo com a coisa simbolizada é profunda, essencial, mesmo que o estatuto do símbolo seja de inferioridade frente à realidade simbolizada. Ele não é para ser compreendido, ele *"estabelece uma relação secreta com a realidade transcendente"*. Ele é polissêmico, seu significado, que é muito mais rico que o significante (a imagem) é dado pelo contexto. O papel do símbolo é projetar, segundo Franco Junior, o homem no além, rompendo as estruturas de tempo e espaço. Ele, o símbolo, é uma verdade que esconde uma outra verdade, tal qual as palavras de Santo Agostinho, citadas por Franco Jr: *"no Antigo Testamento está escondido o Novo, no Novo está revelado o antigo"*. Para toda essa análise, desde a etimologia da palavra até os seus usos na Idade Média, V. **A Idade Média: O Nascimento do Ocidente.** p. 156 e segs. (Franco Jr., 1986: 156 e segs).

Ser poeta é cantar o sacrifício das palavras que significam significados canônicos, poder agir de acordo com os seus delírios, poder rasgar as *"saias da civilisação!"*; ser o homem prático e racional, racionalidade fundamental para a vida, é ser feliz no comedimento andando *"Com a alma como uma galinha presa por uma perna!"*[22]. (Campos, 1990a: 96-97)

Imaginar, oferecer atualizações para o pensar através das sensações, ambos os procedimentos guardam fortes afinidades com o sacrifício, no seu desperdício soberano, quer dizer, sem finalidade. Álvaro de Campos se deixou levar pela violência que as imagens de seus versos atualizavam, pela violência que fertilizou sua imaginação. Assim, imaginou soberanamente, ou seja, não precisou fazer um adendo para explicar que tudo não passava de sonho, que a obra artística é assim mesmo, etc. A violência cristalizada em seus versos não foi negada, logo em seguida, por outros versos, no sentido de julgá-la imoral, no sentido de vociferar pela sua exclusão. A violência foi expressa em todo o seu caráter soberano e excessivo.

Álvaro de Campos criou uma literatura, deixando falar na sua imaginação a violência que o homem prático não se permite. Campos, ao invés de Sade, ao menos o daquela leitura de Georges Bataille, não se deixou proferir verdades filosóficas; antes, deixou extravasar todo seu erotismo, seu amor puro, sua maldição, em poemas de imagens humaníssimas. Por conta disso, Campos sentirá medo do que sente, pois sua imaginação projetou todos os crimes que ele, racional e civilizado, não conseguiria cometer mas que, e de maneira contundente, fecundam a sua imaginação:

> *"Lembro-me de que seria interessante*
>
> *Enforcar os filhos vista das mães*
>
> *(Mas sinto-me sem querer as mães dêles),*
>
> *Enterrar vivas nas ilhas desertas as crianças de quatro anos*
>
> *Levando os pais em barcos até lá para vêrem*
>
> *(Mas estremeço, lembrando-me dum filho que não tenho e está dormindo tranquilo em casa)"*[23] (Campos, 1990a: 102)

---

[22] Esse últimos versos estão na ODE MARÍTIMA.

[23] "Ode Marítima".

A identificação de Campos não lhe permite ser apenas o assassino; é necessário, também, que seja a mãe. Tanto a mão em volta do pescoço frágil como os olhos da mãe que assiste a cena. Álvaro de Campos deixa que sua imaginação o leve, sem preocupações teleológicas, sem se preocupar com a finalidade e as conseqüências do que imagina. Entretanto, ao estremecer pensando num filho que ainda não tem, Campos obtém aquilo que mais procura: uma sensação, no caso, a de estremecimento. Como disse Georges Bataille, a parte maldita é soberana - não pelo que conquista mas, sim, pelo que desperdiça. É soberana não pela obediência que se devota a ela mas, sim, por ser irredutível, por flertar com a morte. Por isso, todo o mal sonhado de olhos abertos por Campos, todo crime desejado, não é mais que passatempo, **a violência como passatempo**:

> *"Crimes nem sequer com razão de ser de maldade e fúria,*
>
> *Feitos a frio, nem sequer para ferir, nem sequer para fazer o mal*
>
> *Nem sequer para nos divertirmos, mas apenas para passar o tempo,*
>
> *Como quem faz paciencias a uma mesa de jantar de provincia com a toalha atirada pra o outro lado da mesa depois de jantar,*
>
> *Só pelo suave gosto de cometer crimes abominaveis e não os achar grande cousa,*
>
> *De ver sofrer até o ponto da loucura e da morte-pela-dôr mas nunca deixar chegar lá..."*[24] (Campos, 1990a: 103)

Claro, Álvaro de Campos não saiu daí conhecedor de si. Nem sua lucidez advém de ter ido ao inominável e voltado. Ele não conheceu apenas o impulso da força soberana de consumir-se[25] pela imaginação, ele também conheceu o pavor dessa parte obscura ouvindo a *"...Voz surda e remota... A Voz Absoluta... A Voz sem bôca..."*, voz acompanhada de um calafrio, como se tudo fosse um pesadelo, no qual, porém, tentando abrir os olhos, se desse conta de que eles já estavam abertos; e *"De repente - oh pavor por todas as minhas veias! -, /*

---

[24] "Ode Marítima".

[25] Como disse Luis Renato Martins, comentando Bataille: *" 'A vontade decide da modalidade não da quantidade da perda'. Por modalidade o autor entende distintas formas de ação - o sacrifício, o jogo, o erotismo, a arte, a guerra, etc. -, entre as quais cabe à consciência apenas optar, sem poder escapar da perda inevitável do tanto de si ou resistir a todo gênero de despesa. (...) Tal parte não reconhecida, a parte do excedente, a ser destruída, é a parte maldita. "* (Martins, 1990: 430).

Oh frio repentino da porta para o Mistério que se abriu dentro de mim e deixou entrar uma corrente de ar!."[26] (Campos, 1990a: 103)

Álvaro de Campos, viciado em identificar-se com tudo, viciado em passar o tempo, adiá-lo, perdê-lo sofregamente, viciado em ser pessoa, viciado em ser máscara, tudo sem finalidade alguma, frente à aterrorizante presença de sua parte escura, faz disso, entretanto, impulso para viajar. Ao contrário do carrasco, instrumento da linguagem e da violência do outro; ao contrário de Sade, que fez a violência falar a nossa língua, criando uma moral para ela; Álvaro de Campos transbordou, extravasou. Não porque estivesse totalmente preenchido, mas porque foi excessivo em experimentar o vazio. Vazio, mesmo em meio à multidão de homens, mulheres, mercadorias, notas fiscais, faturas, meninas masturbadoras de homens nas esquinas, e m quinas, e correias, e velocidade. Em busca de sensações brutais e cruéis, Campos se aproximará da multidão nas ruas; mas fará isso sem compromisso, *"sem grinalda"*, como diz num de seus versos, pois sua única preocupação resume-se às sensações que sente ou poderia vir a sentir.

5.2 - O COTIDIANO E O MAL

Álvaro de Campos exalta a beleza do maquinário, da eletricidade, das rodas, das engrenagens, enfim, do seu mundo contemporâneo. Ele chama a atenção para a beleza que há nisso tudo, totalmente desconhecida dos antigos. Beleza a *deixar os lábios secos de tão ensurdecedor o seu barulho*[27], num extasiante embaralhar de sensações; embaralhar este que, para Campos, seria o excesso contemporâneo.

O presente é todo o passado e todo o futuro, há Platão e Virgílio dentro das máquinas, somente porque foram humanos e foram humanos aqueles que construíram as máquinas: *"Fazendo me um excesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma."*[28] (Campos, 1990a: 66), possibilitando ao poeta a beleza proporcionada pelo embaralhar de sensações, pelo insaciável que tal empresa suscita:

---

[26] "Ode Marítima".

[27] A idéia de relacionar secura dos lábios com o barulho das máquinas foi apenas para realçar o embaralhamento de sensações muito presente nas Odes de Álvaro de Campos.

[28] "Ode Triunfal".

"Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!

Ser completo como uma m quina!

Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modêlo!

Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,

Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento

A todos os perfumes de ólios e calores e carvões

Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!"[29]
(Campos, 1990a: 66-7)

Ruas , praças, *la foule*; comerciantes, vadios, escrocs exageradamente bem-vestidos, membros evidentes de clubes aristocráticos, esquálidas figuras dúbias, chefes de família vagamente felizes, presença acentuada de cocotes, burguesinhas, *"mãe e filha, geralmente"*, graça feminil dos pederastas que passam lentos: a fauna humana. Campos ama o cheiro de tinta dos cartazes e sua tipografia febril, contudo, ama não porque os cartazes sejam a exaltação da época, não pelo que os cartazes significam, ama-os, sim, por conta disso tudo oferecer sensações sem finalidades.

O poeta vê no maquinário, nas construções de cimento armado, no burburinho dos cafés, no barulho disciplinado das fábricas, a marca da diferença do ontem e do hoje. A imagem do poeta é cristalina mostrando as m quinas como sendo a revelação metálica e dinâmica de Deus.

"Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.

Amo-vos carnivoramente,

Pervertidamente e enroscando a minha vista

Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,

à coisas todas modernas,

à minhas contemporâneas, forma actual e próxima

Do sistema imediato do Universo!

Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus![30]

---

[29] "Ode Triunfal".

(Campos, 1990a: 69)

Não importa a utilidade das m quinas, não importa a utilidade ou a funcionalidade exigida para se fazer uma m quina, porque ainda assim é possível vê-la e senti-la pervertidamente, corruptamente, amando-a - não trabalhando e produzindo com ela. Deus se manifesta pela m quina, na sua grandeza desmedida, desproporcional, na sua capacidade de para nada servir, a não ser ao desperdício.

O presente é tudo, nada mais importa *"Ao fúlgido e rubro ruído contemporâneo / Ao ruído cruel e delicioso da civilisação de hoje?*[31] (Campos, 1990a: 72). O presente é o ideal, nele estão as m quinas, revelação metálica e dinâmica de deus, as mercadorias, e as faturas *"(A minha época é o carimbo que levam todas as facturas,(...)"*, sendo remetidas de cais a cais, viajando no lugar dos homens, substituindo os piratas que singravam os mares e a imaginação. São as mercadorias que viajam nos navios, cruzam mares, conhecem cais distantes e desconhecidos, entretanto, não existem mercadorias sem notas fiscais. Como afirmava Campos, existe poesia no escritório e no comércio, mesmo porque escritórios e comércios só têm sentido pela nota fiscal que carimbam e remetem junto às mercadorias,*"Porque as facturas e as cartas comerciaes são o principio da historia / E os navios que levam as mercadorias pelo mar eterno são o fim."*[32] (Campos, 1990a: 106). Eis aqui um aspecto interessante do problema: para Campos, o importante são as notas fiscais e as cartas comerciais. Importantes por que, poder-se-ia perguntar. Porque as faturas e as cartas comerciais possuem o *"Rigôr comercial do principio e do fim das cartas: Dear Sirs - Messieurs - Amigos e Snrs (...) / Tudo isto é não só humano e limpo, mas também belo, (...) / As mercadorias de que as cartas e as facturas tratam."*[33] (Campos, 1990a: 105-6). A pergunta persiste, ou melhor, ajusta o foco: porque as faturas são belas?

Primeiramente, as faturas e as cartas comerciais são belas porque quem as escreve são seres humanos que respiram o vapor marítimo, seres humanos transbordando de paixões,

---

[30] "Ode Triunfal". O momento, aqui, é próximo à primeira guerra mundial. *"Parlamentos, políticas, relatores de orçamentos, / Orçamentos falsificados! / (Um orçamento é tão natural como uma árvore / E um parlamento tão belo como uma borboleta).* Está a se construir tudo em nome da destruição de tudo, e é essa imagem o grande arco de triunfo dos poemas dessa fase de Campos.

[31] "Ode Triunfal".

[32] "Ode Marítima".

[33] "Ode Marítima".

amores, ódios, crimes. Escrever uma carta discriminando uma mercadoria pode ser uma poesia, para Campos, justamente por isso.

Entretanto, o que impressiona Campos não é tanto a poesia contida numa fatura ou numa carta comercial mas, sim, o seu rigor formal, ou seja, a capacidade de se dizer exatamente o que vai numa caixa de mercadoria. Limpo, belo e, por que não, enxuto e sem excesso. A fatura é muito mais importante que a mercadoria porque a fatura é a conquista humana do rigor formal, a conquista cotidiana da palavra que significa exatamente o que discrimina, da palavra aprisionada, da palavra que não sacrifica mais os significados, que não os distende e faz sangrar e, portanto, é limpa. A fatura e as cartas comerciais são o princípio de uma história "verdadeira", porque só elas trazem escritas, no seu rigor formal, cada palavra relacionada a cada coisa, a identidade plena entre representação e representado. Em suma, no registro que utilizo aqui, a crença de ter sufocado a violência, tirando dela seu caráter de força e de manifestação nômade.

Contudo, essa postura do engenheiro Campos, que vê beleza no rigor formal por excelência - as notas fiscais e cartas comerciais - está se expressando em forma de poema, ou seja, em forma de sacrifício da representação. Campos está expressando a violência subjugada pelo rigor formal das significações através, justamente, da violação das significações, ou seja, ao mesmo tempo em que canta a identidade da representação e do representado ele o faz sacrificando essa perspectiva.

O vigor das Odes de Campos está, precisamente, nesse alimento, a saber, o sacrifício da identidade lá onde se imaginou que ela pudesse triunfar: na discriminação das mercadorias numa linguagem puramente convencional, numa linguagem puramente burocrática, que a defina. Claro que o rigor formal foi, em alguns momentos da história, uma tentativa da ciência, da filosofia, dos trabalhos científicos. Todavia, as notas fiscais e as cartas comerciais são muito mais importantes porque foram as que primeiro ganharam o terreno do cotidiano, terreno onde se o que acontece não é dominante, pela **qualidade** da força de sua manifestação, é predominante, pela **quantidade** de manifestações ocorridas.

Tudo conflui para a idealidade do presente: desde as notas fiscais e seu rigor formal adentrando o cotidiano, até o maquinário como manifestação dinâmica de deus. Essa idealidade, penso, não combina mais com a id,ia de progresso do que com uma sensação que vai se avizinhar de Campos, cada vez mais rapidamente, a saber, a de que um presente que viu a realização de deus e a consagração da identidade entre representante e representado, tornou-

se insuportável. A "verdadeira" história da humanidade, a ser escrita como se escrevem cartas comerciais, sem sujeira e sem excessos, atualiza um cotidiano insuportável.

Todavia, o rigor formal, ao penetrar no cotidiano, não roubou a violência exuberante desse mesmo cotidiano. A assepsia das cartas comerciais e das notas fiscais que discriminam, exatamente, as mercadorias, entrou no cotidiano mas, ao invés de reescrever a história, salientou ainda mais a violência, o excesso do cotidiano. Para Campos, a gente ordinária e suja parece sempre a mesma: usam o chulo na linguagem cotidiana, os filhos são assaltantes e as filhas masturbadoras de homens de bom aspecto. Campos ama essa gente, maravilhosa, que vive como cães. Gente que não alcança os sistemas morais, gente para a qual nenhuma religião foi feita, nenhuma arte criada, nenhuma política destinada, a não ser o rigor formal das cartas comerciais: *"Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida"*[34]. (Campos, 1990a: 71).

A relação do poeta com a massa, a multidão, é uma grande saudação a sua maravilhosa diversidade que, só assim, pode proporcionar identificações brutais - no registro do poeta, a expressão tem a ver com sensações fortes e puras. Álvaro de Campos se mistura à multidão, escreve versos como se tivesse dando encontrões com transeuntes pelo caminho. Ele é poeta, porém, e, portanto, diferente da *"fauna humana do fundo do mar da vida"*. Isso não constitui ganho ou perda; é apenas uma constatação de que o poeta, se é sensível à *"morte em toda a partida"*, ao *"horrivel em todo o novo"* e ao *"mysterio em toda a chegada"*, por outro lado, está interditado à felicidade cotidiana daqueles que são felizes, justamente, por não pensarem em morte, em partida, no novo, no pavor; felicidade dos homens práticos e cotidianos que, por não terem preocupações desse tipo e nem se preocuparem com as suas sensações, se dão bem na vida:

"Outros viajam (tambem viajei), outros estão ao sol

(Tambem estive ao sol, ou suppuz que estive),

---

[34] "Ode Triunfal". Entretanto, Campos chega a algumas conclusões como, por exemplo, perceber que a multidão cotidiana das ruas não é povo, não é alegre, não é triste, não é motivo de obras políticas nem de atenção pública. Ela é, apenas, um *"Rio multicolôr anónimo e onde eu não posso me banhar como quereria!"*. O simbolismo da água como apagamento, aqui, é evidente; estar junto à multidão para se banhar e esquecer, estar junto por estar junto, sem slogan político, sem projeto comum, sem solidariedades impostas, sem tomar ninguém pelo braço. A multidão serve para banhar, limpar, esquecer, como a água, como um rio multicolor. Mas não é possível *"me banhar como quereria"*, porque não se fica muito tempo nesse rio multicolor sem que alguém o pegue pelo braço, sem que alguém queira sentir em grupos, o que incomoda sobremaneira o poeta.

Todos teem razão, ou vida, ou ignorancia symmetrica,

Vaidade, alegria, sociabilidade,

E emigram para voltar, ou para não voltar,

Em navios que os transportam simplesmente.

Não sentem o que ha de morte em toda a partida,

De mysterio em toda a chegada,

De horrivel em todo o novo...

Não sentem: porisso são deputados e financeiros,

Dansam e são empregados do commercio,

Vão a todos os theatros e conhecem gente...

Não sentem: para que haveriam de sentir?

Gado vestido dos curraes dos Deuses,

Deixal-o passar engrinaldado para o sacrificio

Sob o sol, alcre, vivo, contente de sentir-se...

(...)

Deixae-o passar, mas ai, vou com elle sem grinalda

Para o mesmo destino!

Vou com elle sem o sol que sinto, sem a vida que tenho,

Vou com elle sem desconhecer..."[35] (Campos, 1990a: 208-9)

Novamente o sacrifício, pois o cotidiano, o dia-a-dia de ruas cruzadas constantemente por gentes é a dança do devir, é o desperdício sem finalidade, é o fluir para qualquer lugar, contanto que flua. Deputados, finaceiros, homens do comércio: num momento lidam com o rigor formal arrematado das cartas comerciais e notas fiscais, ou seja, iniciam a história (*"Porque as facturas e as cartas comerciaes são o principio da historia")*; em outro, dançam, deslizam, passam junto com o tempo. Campos está misturado à massa, submerso na

[35] "Nuvens".

Multidão, no entanto, não está dissolvido nela. Ele caminha junto com a massa, vai junto, acompanha o curso da Multidão para o sem sentido e o sem finalidade, que é o que caracteriza o sagrado desperdício da massa.

Tais homens não sentem nem têm necessidade de sensações, como tem o poeta. As sensações brutais buscadas pelo poeta na Multidão só são brutais para quem acaba de conhecer sua dimensão arrebatadora, ao contrário, para aqueles que cotidianamente engrossam seu curso, a Multidão é puro desperdício. Isso porque o poeta, no caso Campos, ainda acredita poder desejar identificações, acredita poder buscar sensações, conseguindo articular meios e fins, ou seja, ir à rua, misturar-se à massa e obter sensações. Nesse ponto, nessa atualização da imagem poética de Campos, ainda existe um *télos* - para o poeta, claro. No cotidiano, porém, se a busca de alguma coisa algum dia houve, não mais existe; por isso, a Multidão é curral dos deuses a caminhar em sagrado desperdício, em desperdício exuberante na violência da sua consumação.

Por isso, também, o poeta, por não desconhecer o destino, ou seja, por conhecer uma **finalidade** na sua busca de contato com a massa, sabe que ele está sozinho, *"sem grinalda"*, sem comunhão e, por mais que possa desejar a sensação do desperdício sagrado, vai conhecer estar definitivamente apartado da massa. Se Álvaro de Campos mergulhou na Multidão para "sentir" e, malgrado, não consegue a entrega completa, a sensação que se cristalizará será a de estar irremediavelmente sozinho, tal como diz no verso da Lisbon Revisited, de 1923: *"Emquanto tarda o Abysmo e o Silencio, quero estar sozinho!"*: assumindo a sensação de não poder dissolver-se na massa como sua **condição** de estar sozinho, sempre.

"Não me macem, por amor de Deus!

Queriam-me casado, futil, quotidiano e tributavel?

Queriam-me o contrario d'isto, o contrario de qualquer cousa?

(...)

Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.

Assim, como sou, tenham paciencia!

vão para o diabo sem mim,

Ou deixem-me ir sósinho para o diabo!

Para que havermos de ir juntos?

(...)

Não me peguem no braço!

Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sósinho,

Já disse que sou só sósinho!

Ah! que maçada quererem que eu seja de companhia![36]
(Campos, 1990a: 184-5)

Ao invés de se entregar ao consumo em companhia, o que, para o poeta, não é possível, ao invés de hipostasiar uma situação em que pudesse submeter-se à massa (compartilhando alguns ideais, talvez), Campos desenvolverá uma sensação muito mais brutal: a de estar só, sensação de falar de si, falar do seu "eu" a todo momento. Como disse Fernando Pessoa, comentando seu amigo dileto, o "sensacionismo" de Álvaro de Campos consiste em substituir o pensamento pelas sensações, não apenas como inspiração mas, também, como expressão, ou seja, deixar que os sentimentos aflorem: Campos aceitou de Caeiro, seu mestre pagão, que a sensação é tudo e o pensamento uma doença. Para Campos, a sensação é tudo, mas não significa que seja a sensação das coisas como *são*, mas sim como elas são *sentidas*. Ele colhe a sua sensação subjetivamente, e por isso sente cada coisa de todas as maneiras.

> *"Assim, aplica-se a sentir a cidade como sente o campo, o normal como o anormal, o que é mau como o que é bom, o mórbido como o saudável. Nunca faz perguntas, sente. É o filho indisciplinado da sensação. Caeiro tem uma disciplina: as coisas devem ser sentidas como são. Ricardo Reis tem outra espécie de disciplina: as coisas devem ser sentidas, não somente como são, mas de modo a coincidir com certo ideal de medida e de regra clássica. Em Álvaro de Campos, as coisas devem ser simplesmente sentidas (...) Álvaro de Campos não tem sombra de ética: é amoral, se não positivamente imoral, pois, sem dúvida, de acordo com sua teoria, é natural que devesse sentir as sensações mais fortes às mais fracas, e as sensações fortes são todas, pelo menos, egoístas e ocasionalmente as sensações da crueldade e da luxúria."* (Pessoa, 1986a: 131).

[36] "Lisbon Revisited (1923)".

Crueldade e luxúria são as sensações supra sensuais que Campos não cessa de buscar mas, contudo, busca-as sozinho, em imaginação. Estar em meio à multidão, então, é uma maneira de estar sozinho para melhor senti-la subjetivamente, para melhor sorver todo o espetáculo sacrificial das *"...rua*(s) *cruzada*(s*) constantemente por gente"*. Crueldade e luxúria, ir para o sacrifício, ceder ao desperdício para sentir com violência e audácia a manifestação do obscuro, nele e no cotidiano; dele e da massa. Mas ele vai sozinho e, também, é o único que sente - ao menos é essa a interpretação do poeta, justamente por estar junto e alheio ao mesmo tempo. Ele conhece o potencial pronto a ser descarregado desse mistério maldito que envolve a massa; por conta disso, ele vai sem grinaldas, não se casa com ela, não assume compromissos - contudo, ele não a despreza. Ele sabe que andar em meio à multidão, no seu caso, é perverso, pois ele está nela em busca de sensações, não simplesmente se locomovendo para chegar ao trabalho, em casa, no elétrico, etc.

Ele, Campos, sabe que estar em meio à massa, sem se deixar dissolver nela, é buscar a experiência de viver o indiferenciado, pois a multidão, como a água, é a possibilidade do esquecimento, a possibilidade do apagamento. Estar engolfado na massa em busca de sensações e, ao mesmo tempo, estar sozinho é perverter a ordem natural das coisas, perverter a finalidade natural do curso que assume o *"Rio multicolôr"* da multidão andando pelas ruas. Entretanto, essa busca de sensações, pelo poeta, não redundará em poemas dedicados à multidão, nem em libelos discursivos daqueles que falam em nome da massa. As virtualidades que se atualizam numa imagem como *"...vou com elle sem grinalda"* mostra Campos a entrar na multidão, não a sua saída dela e o seu passeio solto, típico daquele que "flana". Sentir a massa, assim, é sentir a possibilidade do indiferenciado, da morte, das sensações irredutíveis (sem finalidades) proporcionadas pelas ruas cruzadas constantemente por gente.

Sensações de luxúria, puro excesso, que transbordam a razão, a ultrapassam, se prolongam para além do pensável e do concebível. Mas como se prolongam para além do pensável? Porque tais sensações são de violência, pura manifestação, sem economia nem finalidades (soberanas, pois, dentro do registro de Bataille) e, dessa maneira, estão ao lado daquilo que se mostra irredutível à razão. Por conta disso, em Campos, o halo assustador que costuma envolver os grandes movimentos de massa, o misto de fascinação e medo que é ver um *"rio multicolôr"* de gente se insinuando pelas ruas, caminhando para o sacrifício, como diz Campos, faz reverberar, ou seja, força, coage e violenta, faz sentir e faz pensar *"(...) no mar nocturno dentro de mim"*, como no verso da "Ode Marítima".

A imagem da multidão, que se atualiza, é a de um rio de gente, bravio, nervoso, que contamina o *"mar nocturno dentro de mim"*, sacolejando sensações, fazendo com que o pensamento acompanhe, ainda que não completamente, para onde é que apontam tais sensações do indiferenciado, de água, de noite, de morte. Assim, nas imagens de Campos, a multidão, pelas características que tem de atualizar a morte, aponta para a importância do pensamento não se deixar fechar nos limites da razão. Como dizia Bataille:

> *"A morte, sendo a condição da vida, o Mal, que se liga em sua essência à morte, é também, de uma maneira ambígua, um fundamento do ser. O ser não é consagrado ao Mal, mas ele deve, se puder, não se deixar fechar nos limites da razão."*[37] (Bataille, 1957: 32)

O homem, como dizia Bataille, pode ter em vista o cálculo de sua sobrevivência, a qual demanda razão, mas sem esquecer que nele existe uma força soberana que está solta, que por ser soberana, sobretudo, e aí reside o caráter do estar solta, é irredutível[38]. A imagem da multidão cruzando ruas cotidianas, constantemente, em Álvaro de Campos, por poder cristalizar a morte, a água, a noite e, sobretudo, poder servir a sensações brutais, assustadoras, sacrificiais, ultrapassa o registro da consciência, para incidir e excitar, justamente, a parte obscura, maligna, viciosa e violenta de cada um.

Os poemas de Campos mostram a experiência do pensamento pelas sensações. Se a violência como passatempo excita as sensações luxuriantes, em conseqüência, na medida em que Campos pensa pelas sensações, ela, a violência, pode, também, excitar o pensamento. Em outras palavras, permitir ao pensamento fazer falar as sensações, permitir que estas se expressem com violência e audácia é conhecer uma maneira de conjugar a condenação da parte maldita, excessiva, sem se deixar enredar, fechar e esconder na razão.

Mesmo porque o esconderijo da razão pode servir de púlpito para a condenação do indiferenciado mas, em contrapartida, o indiferenciado e toda a violência sem *télos* que o caracteriza continuarão soltos. Fincar posição pela razão não significa, entretanto, matar ou eliminar a violência, significa, apenas, isolar-se de "si". E é apenas isolando a razão das

---

[37] Traduzi a expressão *enfermer* como não se deixar fechar, como no original *"...ne pas se laisser enfermer..."*; entretanto, para uma construção mais forte do pensamento de Bataille, acredito que a formulação não se deixar ocultar, diz mais a respeito, até, da idéia que eu quero continuar explorando.

[38] Para isso, ver principalmente **La Littérature et le Mal**. (Bataille, 1957: 32 e segs).

sensações que é possível, para qualquer pessoa, acreditar-se uno e coerente, racional e duradouro. Esse é o papel do "eu", agente civilizador dentro do sujeito; por isso, a crença na verdade da afirmação "eu sou o sujeito" só pode vir acompanhada de um discurso moral justificador que justifica a violência sacrificial contra "si" ao mesmo tempo em que acredita manter isolado a parte solta de "si".

Nos poemas de Campos, não se coloca a tentativa da eliminação da parte excessiva de "si", nem do seu isolamento. Antes, ela é vivida, imaginada, sentida, até que o pensamento chegue ao que não era pensável: que existe muito mais coisas em "mim" do que "eu". Esse novo pensamento, que nada mais é que um conhecimento sobre si, não leva a nada, nem à felicidade, nem à riqueza, nem ao bem, nem a lugar nenhum e, talvez, fosse justamente isso que o saber de "si", em Campos, cristalizasse, se os seus feixes virtuais fossem radicalmente atualizados.[39]

Não se trata, também, em Campos, de a literatura servir como sublimação. Aquilo que é solto e irredutível, expressão da violência sem finalidade, sem convenções e sem moral não serve a complacências. Aliás, a violência, como disse no início deste capítulo, não serve a nada nem a ninguém em particular mas, sim, a tudo e a todos no geral. A condenação da violência soberana não significa o afastamento dela, nem sua eliminação, nem a sua sublimação. Como dizia Bataille, longe da parte maldita, e isso é importante que fique claro, o homem definha, pois ela é sua parte constitutiva. O erotismo perde a graça, o escrever transforma-se em hábito mecânico e as coisas perdem o sentido - não por conta de possuírem

---

[39] Lembrando Bataille, a vida humana é feita de duas partes heterogêneas que nunca se unem (em que pese eu saliente, mais uma vez, que dividi-la em duas partes é uma racionalização desnecessária, ou melhor, didática demais, quando se fala de Álvaro de Campos ou Fernando Pessoa). Segundo aquele autor, as duas partes heterogêneas assim se caracterizam: *"Uma sensata, cujo sentido é dado pelos fins úteis e, consequentemente, subordinados: esta parte é a que aparece à consciência. A outra é soberana, constituindo-se a favor de um desregramento da primeira. Ela é escura, pois, se for clara, cega. Esquiva-se, assim, de qualquer maneira, à consciência. A consciência quer estender seu domínio à violência (ela quer que uma parte tão considerável do homem não fuja ao seu controle). Por outro lado, a violência, para além dela mesma, procura a consciência (a fim de que o prazer que ela atinge seja refletido e, por isso, seja mais intenso e mais decisivo, mais profundo). Mas, sendo violentos, nós nos afastamos da consciência e, ao mesmo tempo em que nos esforçamos para apreender distintamente o sentido de nossos movimentos de violência, nós nos afastamos desses desvios e desses arrebatamentos supremos que ela comanda.*" Ver **O Erotismo** (Bataille, 1987: 182).

um sentido essencial, mas por não se possuir a violência necessária para a atribuição de sentidos às coisas[40].

O ponto comum entre o fascínio da violência manifesta no mal como passatempo, no erguimento de padrões e sentidos pelos piratas e no vício de associar idéias, reside, justamente, no sacrifício dos significados das palavras, das suas significações estabelecidas. Claro, em todos esses aspectos da manifestação da violência, em Campos, a saber, sua soberania, sua irredutibilidade, o mal como passatempo e o excesso que leva ao extravasamento, a idéia que parece se colocar como denominador comum de tais características da violência é a inexistência de qualquer articulação entre meios e fins, ou seja, a presença do puro desperdício.

Entretanto, o desperdício que está na base de toda manifestação violenta não é melhor representado por qualquer outro termo que não o **sacrifício** dos sentidos canônicos. Esse sacrifício, só a literatura pode fazer, por trabalhar com a palavra poética, a palavra lâmina, que fatia, despedaça, sangra, até o insuportável, os sentidos das coisas. O que tentei mostrar nos poemas de Campos foi justamente esse sacrifício, esse excesso que faz transbordar as sensações, descentrando aqueles que se acreditam senhores de seu tempo e de seu espaço. Longe, portanto, de apresentar o poeta como violento, como assassino em potencial, como tarado ou, por outro lado, aproveitá-lo como a oportunidade de assinar minha indignação frente aos poemas que cantam o mal como passatempo.

A violência em Campos, e é esse o aspecto mais interessante para a continuidade da minha análise, reside, justamente, na atualização operada em seus poemas de que ele, poeta, por não ser prático e cotidiano, só pode ser sacrificador, desperdiçador. Aquilo que Álvaro de Campos mostra, em seus poemas, é esse aspecto in-dominável da violência: num momento ela se manifesta na exuberância das identificações e, soberanamente, escapa ao controle do poeta, tornando-se excessiva e viciosa. Ela fecunda a imaginação, atualizando aquilo que o pensamento não ousa pensar e, de um momento para outro, sem se poder precisar quando, surge o desperdício como puro vício.

---

[40] Por outro lado, essa violência das pessoas andando pela rua, como um rio sujo e revolto, também pode, e é isso que vem sempre a acontecer, esconder-se atrás da linguagem comum, agora não necessariamente do Estado, mas dos grandes *Slogans*, palavras de ordem que são somente simplificações teóricas, onde a violência se manifesta como tendo um fim, deixando de ser o desperdício puro e vital, para ser racional: quebra-quebra, linchamento, a guerra entre torcidas organizadas. Por isso a barbárie não é recaída, como disse Adorno. Mais que isso, ela é o pavor e o prazer.

Em relação a Álvaro de Campos, por onde Fernando Pessoa expressou tudo aquilo que excede e extravasa, numa literatura desabrida, não econômica, vida de desperdício, solta à obscuridade de onde sua imaginação saía tatuada, talvez se possa dizer:

> *"Um ser orgulhoso aceita lealmente as conseqüências mais nocivas do seu desafio. Por vezes, mesmo, é preciso ir ao encontro dele.* (Pois) *A parte maldita é aquela do jogo, do acaso, do perigo."*[41] (Bataille, 1957: 33).

5.3 - A LEALDADE AO QUE ESTÁ DEFRONTE E AO LADO

A violência é constitutiva e, por não se deixar enredar pela razão, coloca-se como jogo e como acaso. Em Álvaro de Campos, a violência se aproxima do sentir, retirando do sentimento qualquer inscrição econômico-moral, associando o sentimento, muitas vezes, a uma propriedade não moral. Como, por exemplo, nesses versos:

> *"Eu, que sou mais irmão de uma árvore que de um operário,*
>
> *Eu, que sinto mais a dôr suposta do mar a bater na praia*
>
> *Que a dôr real das creanças em que batem*
>
> *(Ah, como isto deve ser falso, pobres creanças em que batem -"*[42]
> (Campos, 1990a: 163)

A medida da falsidade da qual fala Campos, apenas dá a dimensão de quanto o sentir ultrapassa o regrado, o mapeado, o cartografado. Em Campos, a palavra poética, por ser lâmina a fatiar o significados das coisas, acirra o quanto de sangue, dor, violência, enfim, foi necessário para que pudesse haver significados canônicos, sentidos duradouros, um corpo como unidade de dominação e, até, sentimentos morais. Por essa característica da palavra, onde ela melhor se manifesta, na literatura, é que mais nitidamente se coloca quanto de violência foi necessário para que pudesse existir algo chamado identidade ou algo chamado memória.

---

[41] Nos dizeres de Campos: *"Meus versos são a minha impotencia. / O que não consigo, escrevo-o, / E os rhythmos diversos que faço aleviam a minha cobardia"*

[42] "A Passagem das Horas".

Na literatura, a palavra poética expõe o quanto de violência escorre pelas colunas que sustentam a civilização, o quanto de manifestação de violência custou para que o social se fizesse realizar, o quanto de dor foi necessário para que o homem pudesse dizer de sua interioridade.

A memória da vontade, do prometer, como mostrarei no próximo capítulo[43], coloca seu tempo no futuro[44], e não no passado carregado como fardo. A promessa que ela propicia não quer ser lembrada como ponto do passado mas, sim, como compromisso de futuro. Nesse sentido, a violência forma o homem que pode dispor do futuro, ativo, sobretudo, porque pode prometer. E prometer, nesse registro, nada mais é que o efeito da cultura[45] - e da violência que a acompanha calada - como atividade do homem sobre o homem, da violência do homem sobre o homem, violência justificada pelo fato de ter sido necessário existir em sociedade[46].

A cada dano causado, dor; a cada promessa esquecida, dor. Isso não era o cruel de uma violência sem sentido, pois existia júbilo no castigo: não por levar os homens castigados à má consciência, mas porque os homens, quando castigavam e viam a dor no corpo de outro homem (que ainda não era o homem livre da memória da vontade), sentiam prazer, não pelo sofrimento do outro, mas por estarem fazendo agir as forças reativas. Não existia uma gramática[47] dessa violência, como apontava Georges Bataille no discurso filosófico dos heróis

---

[43] A discussão da memória da vontade será retomada no próximo capítulo. Contudo, pensei ser interessante associar memória e violência ao final deste capítulo ao menos para realçar o aspecto da insônia, trabalhada no capítulo anterior. A breve discussão realizada, aqui, se encontra no livro de Gilles Deleuze, **Nietzsche e a Filosofia**, Capítulo IV *"Do ressentimento à má consciência."* pp. 167 - 220.

[44] Mesmo a análise realizada por Deleuze da obra de Proust **Em Busca do Tempo Perdido** (vários volumes), traz essa característica, qual seja, colocar-lhe a problemática não no passado, mas no futuro, pois na medida em que é busca, ela não é recordação. E vai ainda além; para ele, a memória involuntária não é o que explica a empresa proustiana, antes, o que a caracteriza é a busca de um aprendizado: ela é voltada para o futuro, não para o passado. Para isto, ver **Proust e os Signos** (Deleuze, 1987), principalmente a sua primeira parte.

[45] Para Deleuze, o pré-histórico significa genérico, e a cultura é atividade pré-histórica do homem. Portanto, a memória da vontade faz parte dessa pré-história. V**. Nietzsche E A Filosofia**, pp. 199 e segs.

[46] *"Obedecer à lei, porque é a lei: a forma da lei significa uma certa actividade, uma certa força activa se exerce sobre o homem e se dá como tarefa adestrá-lo (...) Toda a lei histórica é arbitrária, mas o que não é arbitrário, o que é pré-histórico e genérico, é a lei de obedecer às leis."* (Deleuze, s/d: 200).

[47] Quem transformará tal pedagogia numa gramática da crueldade será o ressentimento e a má consciência. A justiça nesse aspecto e nessa relação entre homens é ativa, pois faz agir as forças reativas do homem, e quem faz isso é o próprio homem, em nome de uma promessa de futuro, não de um presente responsável por um passado culpado. Nesse sentido, o castigo não desperta o sentimento de culpa do castigado, mas

de Sade[48], nem a submissão a uma gramática do Estado, onde se escondem os carrascos mas, sim, uma relação entre homens. Diferente, portanto, da relação entre as instituições e o homem, forjadas numa metafísica racional.

Entretanto, como bem salienta Deleuze, o par responsabilidade-dívida que exigia o castigo para fazer o homem lembrar, será sucedido pela capacidade do homem poder apontar um ponto no futuro, prometendo. Dessa forma, a responsabilidade é puro meio para se poder prometer, não o fim ou o ponto de chegada do homem que pode prometer[49]. Em Nietzsche, como esclarece Deleuze, a responsabilidade é simples meio. O indivíduo não é mais responsável pelas suas forças reativas frente à justiça, mas o seu senhor, soberano, legislador, autor e ator. Ele agora fala, promete, não precisa mais responder[50].

Em Álvaro de Campos, essa passagem do par prometer-responder para a afirmação do prometer se mostra no seu desejo incontido de estar sozinho, mesmo quando procura deliberadamente a multidão. Essa prática não o faz duvidar, por exemplo, de que é social; sua

---

aumenta a sua força de resistência. *"Do mesmo modo que a cultura é o elemento pré-histórico do homem, o produto da cultura é o elemento post-histórico do homem."* (Deleuze, s/d: 205).

48 Esse aspecto está discutido no prelúdio dedicado à violência.

49 *"O produto acabado da actividade genérica não é de modo algum o próprio homem responsável ou o homem moral, mas o homem autónomo e super-moral, quer dizer, aquele que age efectivamente as suas forças reactivas e no qual todas as forças reactivas são agidas. Só este 'pode' prometer, precisamente porque não é já responsável perante qualquer tribunal. O produto da cultura não é o homem que obedece à lei, mas o indivíduo soberano e legislador que se define pelo poder sobre si próprio, sobre o destino, sobre a lei: o livre, o leve, o irresponsável."* **Nietzsche E A Filosofia**, p. 206. Para a discussão que Deleuze está a realizar com as idéias de promessa, consciência e responsabilidade, ver **Genealogia da Moral** (Nietzsche, 1988), segunda dissertação, principalmente parágrafos segundo e terceiro. O indivíduo autônomo e super moral (pois para Nietzsche autônomo e moral se excluem) é o indivíduo soberano, semelhante apenas a si mesmo: ele é persistente e independente e tem vontade própria, pois pode prometer.

50 Entretanto, essa cultura, que é atividade genérica e que leva o indivíduo que aprende a fazer agir o reativo, da pré-história à pós-história, também tem história. A atividade genérica perde-se no passado assim como o indivíduo soberano perde-se no futuro. Os meios utilizados na pré-história já deveriam estar abolidos. Contudo, a história, o presente, marca a ação das forças reativas. Não que ela seja um acidente de curso, ela é também produto daquela pré-história, só que do lado das instituições que queriam assimilar o indivíduo para si, principalmente a igreja e o estado, feitoras da gramática da violência crudelíssima, pois teleológica (espero ter mostrado porque nas argumentações anteriores). Tais instituições continuam querendo fazer agir o reativo do homem, mas já não são os homens os responsáveis por isso, mas sim as instituições; e, portanto, o intuito não é fazer agirem as forças reativas mas, sim, utilizar-se dessas forças do homem, para melhor adestrá-lo e domesticá-lo. V. **Nietzsche E A Filosofia**, pp. 206 e segs.

lucidez aponta para outro lado, a saber, que ser social não demanda sentir em conjunto, não demanda prometer junto mas, sim, prometer ao homem defronte e ao lado.

Num poema como "Tabacaria", por exemplo, o poeta ilustra, no seu desenvolvimento, a atualização de uma maneira de ver o mundo. Nessa atualização, nesse deslocamento dentro da imagem do poema, o existir surge como uma cisão de lealdades entre as coisas, umas defronte às outras:

"Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou eesqueceu

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." (Campos, 1990a: 196).

Lealdade entre o sonho e o real: saber-se nada, saber não poder ser nada, saber nunca ser nada, e ter todos os sonhos do mundo. A vida e a morte, o "eu" e o "tu", as janelas do quarto frente à tabacaria, e todos os sonhos, mesmo sem terem sido sonhados. A dimensão do estar *"só sozinho"*, dos versos de Campos, oferece uma única postura diante das pessoas que o circundam: a lealdade. Lealdade de quem não precisa responder, lealdade de quem não cobra respostas do outro, lealdade de quem se poupa da indignidade que é responder pelo outro. Todavia, todo o saber de Campos sobre "si", toda a violência que fertilizou sua imaginação, toda a lealdade que guarda em relação às pessoas, não servem para apontar a felicidade, o caminho, ou qualquer coisa que o valha.

"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 pôço tapado.

Creer em mim? Não, nem em nada." (Campos, 1990a: 197)

Cabe ao poeta, então, uma lealdade que não é heróica, uma postura que não é de resistência nem de luta. Uma lealdade à lucidez que dói como um cansaço por saber que, para além dos sonhos, o mundo é opaco, sem sentido, alheio. Antes da realização da humanidade em todas as suas possibilidades, o poema de Campos canta um certo desencanto, ou melhor, apresenta uma certa lucidez que é de desencanto - mas não um ideal do desencantamento. Um desencanto que advém de uma certa sensação de plenitude; afinal, é no cotidiano que estão as m quinas, revelação dinâmica de deus e encarnação do ideal.

Se o homem que pode prometer dispõe do futuro, ao menos apontando-o, Álvaro de Campos narra a impossibilidade disso. No capítulo que segue, mostrarei a sensação de um futuro acoplado ao presente que os poemas de Campos atualizam. Entretanto, para terminar esse capítulo, é necessário encaminhar uma resposta para a seguinte questão: como o homem que está sozinho e é leal, em outras palavras, aquele que se sabe sozinho ao mesmo tempo que se sabe social, não consegue vislumbrar um ponto no futuro para, a partir daí, alçar sua realização enquanto promessa?

Campos ultrapassa a responsabilidade; é sozinho e leal, mas a sua lucidez só atualiza tédio. Por que? Talvez a resposta possa ser encaminhada via a "Lei de Malthus da Sensibilidade", proposta pelo próprio Campos:

> *"Os estímulos e sensações da sensibilidade crescem em progressão geométrica; a própria sensibilidade apenas em progressão aritmética."*[51].

Um mundo onde, como mostrei neste capítulo, se oferece uma multiplicidade de seres e coisas à identificação, um mundo onde se conhece a máquina, revelação metálica do ideal, é um mundo que se apresenta de forma avassaladora frente à capacidade de sentir das pessoas.

Campos, no entanto, mergulhou na ebriedade das sensações, não se preocupando com as conseqüências dessa viagem sensacionista. O problema é que a defasagem entre as sensações colocadas ao sentir e a própria capacidade de sentir, fazem com que o homem, ao invés de conseguir esquecer as marcas do passado, o que ocasiona a insônia, não consiga dormir por outro motivo, a saber, a extrema excitação que vive no cotidiano. O que, então, leva o poeta à insônia, não ,, por exemplo, necessariamente, a culpa, o passado não digerido; ao

[51] No "Ultimatum" (Pessoa 1986a: 509 – 20).

contrário, sua insônia parece ser aquela da pura excitação, vertiginosa, excessiva, escaldante, transbordante e violenta. Seu tédio vem do vício de sentir, ou melhor, querer sentir tudo, ultrapassando sua própria capacidade de poder sentir.

Entretanto, a diferença que apresentou relativamente àqueles que, como ele, vivenciavam esse mesmo cotidiano, estava numa certa postura diante do mundo, uma postura de lealdade perante os seres e as coisas. Por outro lado, tal postura sempre caminhou ao lado de uma certa lucidez pautada pela consciência de que, se estava em meio a um movimento excessivo e violento de dissipação, rumo ao sacrifício subjacente a todo excesso, ele estava, nesse movimento, *"sem grinalda"*.

6. DA MEMÓRIA: A SUBJETIVAÇÃO E AS ATUALIZAÇÕES DO PAVOR

No livro de Walter Benjamin **Charles Baudelaire. Um Lírico no Auge do Capitalismo**, onde a memória é apresentada como sendo ainda capaz de recuperar a aura do passado, a maneira como o autor se refere à lembrança não guarda tanta sinonímia com a memória.

> *"A lembrança é a relíquia secularizada. A lembrança é o complemento da 'vivência', nela se sedimenta a crescente auto-alienação do ser humano que inventariou seu passado como propriedade morta. No século XIX, a alegoria saiu do mundo exterior para se estabelecer no mundo interior. A relíquia provém do cadáver, a lembrança, da experiência morta, que, eufemisticamente, se intitula vivência."* (Benjamin, 1989: 172).

Benjamin não é o único a tentar resguardar uma dimensão diferenciada entre aquilo que seja mera lembrança e uma memória que guarde uma dimensão salvadora do passado. Fonte de inspiração desse ensaísta alemão, o também ensaísta e literato francês Marcel Proust - com forte inspiração bergsoniana - já procurava distinguir entre dois tipos de memória. Uma, pautada pela reprodução das imagens de passado e determinadas pela vontade de quem lembra e, outra, caracterizada pelo assalto das imagens e sensações do passado, que respondem ao acaso e não à vontade de quem quer lembrar. A primeira, Proust chamou de memória voluntária, a outra, de involuntária.

Enquanto uma obedece ao intelecto, à vontade de reproduzir imagens de passado, a outra, involuntária, se caracteriza pela irrepetibilidade (mormente fossem capturadas pela memória voluntária uma vez ocorridas) e pela inacessibilidade, pois ao depender do assalto, melhor dizer, acaso, um homem pode passar a vida toda sem conhecer essa memória.

Na obra **Em Busca do Tempo Perdido**, Proust narra a sensação de incompletude ao tentar descrever Veneza a partir das lembranças que afloravam a sua mente à simples evocação

desse nome[1]. A comparação que chega a fazer para caracterizar esse experimento não passa desapercebida para Walter Benjamin que associará a memória voluntária à própria perda da aura. Explico: Proust afirma que as imagens que lhe vêm à mente, ao tentar lembrar de Veneza, mais parecem uma seqüência de fotografias, ou seja, instantâneos cuja superficialidade surgiria como sua marca mais atroz[2].

Ao inferno do sempre igual aliou-se simbioticamente a reprodutibilidade da obra de arte (e sua aura perdida) com o sistema de produção de mercadorias em série. Todavia, Walter Benjamin discordava de Proust (num ponto fundamental para minha análise) justamente no estatuto de acaso que este dava à memória involuntária. Explico:

Para Walter Benjamin, o acaso proustiano não parece ser algo muito tranqüilo do ponto de vista sociológico[3]. Mesmo que afirme, nas suas teses sobre a história, seja a reminiscência

---

[1] V. PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido**. (vários volumes). Cito, aqui, a passagem que dá origem ao assalto da memória involuntária, narrada no sétimo volume da obra, às páginas 120 - 1: *"Ruminando às tristes reflexões que acabo de aludir, entrara eu no pátio da residência dos Guermantes, e com a minha distração não vi um carro que se aproximava; ao grito do* ***wattman*** *só tive tempo de afastar-me rapidamente, recuando tanto, sem querer, que tropecei nas pedras irregulares do calçamento em frente à cocheira. Mas no momento em que, procurando equilibrar-me, firmei o pé numa pedra um pouco mais baixa do que a vizinha, todo o meu desânimo se desvaneceu, ante a mesma felicidade em épocas diversas de minha vida suscitada pela vista das árvores que eu julgara reconhecer num passeio de carro pelos arredores de Balbec, ou dos campanários de Martinville, pelo sabor do bolinho umedecido numa infusão, por tantas outras sensações das quais já falei e me pareciam sintetizar-se nas últimas obras de Vinteuil. (...) E logo a seguir, bem a reconheci, surgiu-me Veneza, da qual nunca me satisfizeram meus ensaios descritivos e os pretensos instantâneos tomados pela memória, e me era agora devolvida pela sensação outrora experimentada sobre dois azulejos desiguais do batistério de S. Marcos, juntamente com todas as outras sensações àquela somadas no mesmo dia, que haviam ficado à espera, em seu lugar na fila dos dias esquecidos, de onde um súbito acaso as fazia imperiosamente sair."* In **O Tempo Redescoberto** (1983).

[2] Ao menos no registro benjaminiano que já relacionara a fotografia à perda da aura, na medida em que ela respondia da forma mais positiva e lógica possível à tendência anti-aurática da reprodutibilidade técnica da obra de arte. A fotografia é, então, a presença de uma ausência, o instantâneo de um lugar que nunca foi, que comprometeu não só a contemplação da pintura enquanto objeto de culto, como também tornou acessível, próxima e repetível aquela experiência que, por ser única e fugaz, trazia ainda um registro de felicidade.

[3] Nas palavras do autor: *"Segundo Proust, fica por conta do acaso, se cada indivíduo adquire ou não uma imagem de si mesmo, e se pode ou não se apossar de sua própria experiência. Não é de modo algum evidente este depender do acaso. As inquietações da nossa vida interior não têm, por natureza, este caráter irremediavelmente privado. Elas*

fundamental para o historiador que abdica de entender a história como um escoar temporal infernal, de ritmidade contínua rumo ao progresso inexorável, ainda assim torna-se necessário explicitar qual a qualidade desse acaso. Bem entendido, não que a reminiscência para o historiador benjaminiano possa ser reproduzida e, dessa forma, inverter - ou subverter - por completo a filosofia da história. Não, pois afinal de contas o caráter dessa reminiscência guarda toda a carga e involuntariedade daquela memória, já mencionada, de Proust. O acaso que incomoda Benjamin refere-se não ao seu estatuto individual (pois como disse Proust, um homem pode consumar sua vida sem nunca ser visitado por uma sensação que o coloque ao pé de uma parede com as portas abertas para o passado) mas, sim, à possibilidade de se poder explicar esse acaso como uma conseqüência da produção e reprodução da sociedade em que se vive.

Para o filósofo, o grande paradigma que marca a sociedade - sob o modo de produção capitalista, é claro - é a reprodução das relações entre os homens marcadas pela produção de suas próprias vidas; ou seja, a reprodutibilidade das relações sociais, mediada pela maneira como o homem produz bens para a sua subsistência sob o modo de produção capitalista. Dada a filiação benjaminiana à filosofia marxista, tal processo conduz a uma contradição básica - valor-de-uso e valor-de-troca - a ser observada na mercadoria. Esta, por sua vez, é produzida sob uma suposta égide de utilidade mas referenciada fundamentalmente pelo seu valor traduzido na troca - o que ocorre através de um equivalente geral.

Oriundos de uma sociedade que tem tal paradigma como signo, os homens não apenas se relacionam como mercadorias mas, também e sobretudo, através da mercadoria (significante?), ou seja, interagem como "coisas" referenciadas a um grande equivalente que, à medida de sua generalidade, obnubila as diferenças, destrói cada traço, marcas e rastros da individualidade, acabando por forjar uma identidade que a todos contém enquanto mercadoria; em outras palavras, reduzindo a semelhança que guardava diferenças ao igual que as aliena.

Para Walter Benjamin, a imbricação dessas conseqüências traduz não só a reprodução do sistema econômico como também caracteriza a própria sensibilidade dos indivíduos. Nesse sentido, o acaso passa a ser a regra numa sociabilidade que acontece nessas condições. De forma mais clara, se o acaso pode isentar o estudioso de intentar descobrir uma fórmula eficaz para a

---

só o adquirem depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência." (Benjamin, 1989: 106).

reprodução da memória involuntária, por outro lado, o olhar desse estudioso não pode se furtar a entender esse acaso como, também, conseqüência de uma sociedade sob o paradigma da reprodutibilidade técnica.

Walter Benjamin justifica dessa forma o acaso proustiano, inserindo-o no justo momento social e histórico que lhe faculta ser acaso. O caráter fugidio e de qualidade da memória involuntária não se pode explicar pela capacidade cognitiva, apenas, de alguns indivíduos; mas sim pelo signo de uma sociedade caracterizada pelas determinações esboçadas acima.

É necessário perguntar, entretanto, como Benjamin conjuga a caracterização da memória involuntária, de inspiração proustiana, que está alheia à processos inteligíveis no que diz respeito a ser estimulada e reproduzida, com uma sociedade que responde à demanda societária marcada pela velocidade da reprodutibilidade técnica.

Para responder a essa questão, será necessário fazer uso da distinção estabelecida, pelo autor, entre vivência e experiência. Numa das notas do livro de Benjamin que estou a utilizar, feita pelos tradutores, essa distinção aparece da seguinte maneira:

> *"**Erfahrung é** o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem; o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo. **Erlebnis** é a vivência do indivíduo privado, isolado, é a impressão forte, que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos."*[4]

A vivência, então, está ligada à sociabilidade do indivíduo isolado e apressado, pronto à assimilação consciente e não favorecendo a absorção de traços mnêmicos, fadado a tomar seu passado como uma seqüência de imagens fotográficas. Da mesma forma, uma sociedade que não oferece o tempo necessário à sedimentação da experiência dos indivíduos estaria determinando o acaso e, quiçá, até a extinção da possibilidade das reminiscências.

Todavia, Benjamin, leitor de Sigmund Freud, não mencionaria a contraposição entre inteligibilidade e involuntariedade da memória, nem entre inteligência e traços mnêmicos, se ele não fincasse um pé na teoria psicanalítica, ou melhor, numa hipótese levantada por Freud no livro

---

[4] Nota 12 de *"Sobre alguns temas em Baudelaire"* (Benjamin, 1989: 106).

Além do Princípio do Prazer[5] que, de alguma forma, corrobora a idéia proustiana da memória involuntária, dando a ela contornos mais sólidos. Assim, Benjamin acompanha a explicação psicanalítica, para a qual a acumulação de traços Mnêmicos não faz parte do mecanismo de consciência. O consciente não registraria nenhum traço de qualidade mnêmica mas, em contrapartida, assumiria outra função, também importante, referente à proteção contra estímulos exteriores. Ainda segundo a leitura de Benjamin, para Freud, a proteção contra tais estímulos torna-se mais importante que sua recepção, mesmo porque:

> *"... o organismo está dotado de reservas de energia próprias e, acima de tudo, deve estar empenhado em preservar as formas específicas de conversão de energia nele operantes contra a influência uniformizante e, por conseguinte, destrutiva das imensas energias ativas no exterior..."* (Freud, apud Benjamin, 1989: 109).

Tal ameaça faz-se sentir através da ocorrência do choque - estudado pela psicanálise - quando seu efeito traumático rompe a proteção contra tais estímulos. Dessa forma, é muito importante o bom funcionamento dos mecanismos conscientes no que tange a amortecer choques e sobressaltos exteriores; a conseqüência disso será emprestar ao evento assim provocado o caráter de experiência vivida em sentido estrito. Esse fenômeno, à medida que aumenta consideravelmente o acervo das lembranças conscientes, contribui inexoravelmente para o esgotamento de algumas atividades nas quais a experiência tem papel fundamental, como, por exemplo, a própria produção poética.

> *"Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com*

---

[5] O livro de Freud é trabalhado por Benjamin em **Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo**. Existe uma tradução em espanhol que costuma ser recomendada dessa obra (Freud, 1948: 1111-39). Entretanto, algumas análises apontaram problemas em relação à leitura que Benjamin fez do ensaio freudiano. Para uma referência crítica à apropriação da teoria psicanalítica em relação ao choque e aos mecanismos de defesa do ego, ver **O Édipo E O Anjo**. (Rouanet, 1981), sobretudo entre as páginas 73 e 80. O trabalho de Rouanet é interessante não apenas por matizar conceitualmente a "teoria do choque" apontando até onde ela poderia fundamentar a visão benjaminiana da memória mas também por salientar a autonomia desta - enquanto análise social e histórica - frente àquela. De qualquer forma, bastará, por ora, apenas o percurso feito por Benjamin, ficando a discussão dos seus limites quanto à "teoria do choque", apenas indicada.

> *que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência."* (Benjamin, 1989: 111).

Não é por acaso que Benjamin elege o mundo moderno como o grande *partner* do Baudelaire esgrimista, dedicando o grande projeto de sua vida ao poeta parisiense que, na esgrima do choque revolveu as imagens da modernidade, ou, em outras palavras, trouxe o choque e a esgrima para o seio da sua produção poética lapidando-os como experiência.

> *"Afinal, talvez seja possível ver o desempenho característico da resistência ao choque na sua função de indicar ao acontecimento, às custas da integridade de seu conteúdo, uma posição cronológica exata na consciência. Este seria o desempenho máximo da reflexão, que faria do incidente uma vivência. Se não houvesse reflexão, o sobressalto agradável ou (na maioria das vezes) desagradável produzir-se-ia invariavelmente, sobressalto que, segundo Freud, sanciona a falha da resistência ao choque. Baudelaire fixou esta constatação na imagem crua de um duelo, em que o artista, antes de ser vencido, lança um grito de susto."* (Benjamin, 1989: 111).

Torna-se irrelevante dizer que boa parte dessa discussão refere-se, ou melhor, indica qual o caminho traçado por Benjamin na consecução de sua filosofia da história. Num breve comentário a uma carta de Max Horkheimer, o autor é enfático ao afirmar ser a história não somente uma ciência mas também uma reminiscência. O que está em jogo nessa colocação, entretanto, não é o despropósito de uma ciência da história que lance mão de conceitos na análise desta. Ao contrário, a relação entre ciência e reminiscência responde ao poder que esta deve ter em transformar aquilo que foi fixado por aquela[6]. Não é à toa que nas suas teses da história o autor proponha escová-la a contrapelo ou, ainda, clame contra os historiadores que lidam com os fatos

---

[6] *"A história não é somente uma ciência mas também uma reminiscência. O que foi fixado pela ciência pode ser modificado pela reminiscência. Ela pode transformar o inconsumado (a felicidade) em consumado, e o consumado (o sofrimento) em inconsumado. Isto é teologia, mas na reminiscência experimentamos algo que nos proíbe em princípio de compreender a história de forma ateológica, embora não deva ser escrita com conceitos imediatamente teológicos."* Esse comentário de Walter Benjamin a respeito de uma carta de Max Horkheimer está no livro **As Razões do Iluminismo** (Rouanet, 1989: 47).

da história como contas de um rosário. O problema central não é a ciência, o conceito ou a própria história; o problema é se fazer desta um arquivo contingenciado, apenas um exemplo, por datas. Não é sem sentido Benjamin entender um acontecimento como um campo de forças tensionado entre sua pós-história e sua pré-história, pois na medida em que pode ser rompida a rigidez daquilo que foi fixado pela ciência, através da reminiscência, abre-se, ao mesmo tempo, a possibilidade para inúmeras interpretações de um mesmo fato. Por isso, nada mais inconsistente do que uma pretensa necessidade de se definir qual o "fato histórico" como base para qualquer discussão, pois este só será dado na trama dos acontecimentos, na tensão entre sua pré e sua pós-história.

É claro que essa leitura feita das passagens benjaminianas levam a uma certa aproximação de sua visão relativamente às concepções sobre história de Friedrich Nietzsche. Seja com a imagem do padre ascético que costurou a história através de datas, ou da história guardada no congelador, onde os "fatos históricos" endurecem-se à multiplicidade de interpretações, a idéia de Walter Benjamin não parece algo muito diferente, ao menos numa conseqüência: existe um campo de forças tensionado no âmago de cada acontecimento que dificulta sobremaneira sua inteligibilidade dentro de padrões fixos e unitários, exaurindo qualquer vestígio de uma identidade unívoca entre o "fato" e a sua interpretação soberana.

Esse campo de forças, entretanto, se leva em conta a tensão no jogo de forças, não leva até o fim suas conseqüências. Além disso, não considera uma outra possibilidade para o jogo de forças, qual seja, a ação da força sobre si mesma, **o vergar a força sobre ela mesma**, fazendo-lhe sombra.

Para trabalhar essa idéia de uma força vergada sobre si mesma, incursionarei pelos registros de Friedrich Nietzsche, principalmente nas obras *"Vantagens e Desvantagens da História Para a Vida"* e a **Genealogia da Moral** (principalmente, a 2ª Dissertação).

Para início de explanação, quero salientar, então, que memória e esquecimento são forças e não apenas dois momentos do ser: o ato e a potência, o atual e o potencial. Todavia, mais um cuidado deve ser tomado na leitura nietzscheana, principalmente naquilo que tange à própria maneira como se concebe a idéia de força. Não que o uso feito por Platão e Aristóteles da idéia de força, assim como toda a filosofia, vá diferir fundamentalmente da utilização que faz Nietzsche (o próprio autor chamava a atenção para isto). O problema é outro: não é o uso da idéia de força mas, sim, deixar claro quem é aquele que age.

Para Nietzsche, desde o dia em que o homem descobriu bastar querer (ter vontade) para agir, ele também imaginou uma entidade (quiçá, o futuro sujeito do conhecimento) anterior a ele e que empunhasse a ação. Em outras palavras, não existe, para esse autor, discriminação entre as forças e sua expressão, entre ente e vontade, pois ela própria é impulso, energia, atividade. Afirmar que um ente gera a ação é o mesmo que afirmar que a força gera a força, ou seja, uma redundância:

> *"Como se por trás do forte houvesse um substrato indiferente que fosse livre para expressar ou não a força. Mas não existe um tal substrato, não existe "ser" por trás do fazer, do atuar, do devir; "o agente" é uma ficção acrescentada à ação - a ação é tudo."* (Nietzsche, 1988: 43).

Assim, em Nietzsche, a história está aberta, feita pelos homens mas sem um substrato gerador dessas forças. Em todos os acontecimentos existem forças se digladiando, se metamorfoseando, se conformando frente a outras, num fluxo constante, num mundo real só manifesto através de configurações pontuais. Estas são referidas não a uma razão subjacente a tudo, mas a uma lógica relacional na qual o que está em jogo é o poder de oferecer parâmetros interpretativos e avaliativos nunca eternos, mas pertinentes enquanto forem fortes o suficiente para conformar quem com eles se defrontem.

Nesse sentido, estou tomando memória e esquecimento como forças, mas sem deixar de levar em consideração as implicações dessa posição no autor que ora estou a discutir. Como assim? perguntar-se-á.

É preciso ficar claro que, no registro utilizado até aqui, esquecimento é uma força ligada à necessidade humana, ao passo que a memória tem a ver com uma faculdade criada pelos homens que, em determinado momento, se encontraram na emergência de viverem em ajuntamentos gregários. Em princípio, apenas a força do esquecimento atuava, pois a ação se fazia para o presente e para o momento - e todas as energias estavam investidas nesse jogo. Por isso Nietzsche caracteriza essa força, ligada à necessidade humana, com palavras tão fortes, chamando o esquecimento de:

> *"... uma força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido, graças à qual o que é por nós experimentado, vivenciado, em nós acolhido, não*

> *penetra mais em nossa consciência, no estado de digestão (ao qual poderíamos chamar "assimilação psíquica") do que todo o multiforme processo da nossa nutrição corporal ou "assimilação física."* (Nietzsche, 1988: 57-8).

A memória, ao contrário, suspende, quando funciona, a ação de esquecer. Ela não é uma necessidade biológica como o esquecimento, mas uma faculdade criada pelo próprio homem para poder viver em sociedade. Essa faculdade entra em ação:

> *"... nos casos em que se deve prometer: não sendo um simples não-mais-poder-livrar-se da impressão certa vez recebida, não a simples indigestão da palavra uma vez empenhada, da qual não conseguimos dar conta, mas sim um ativo não-mais-**querer**-livrar-se, um prosseguir-querendo o já querido, uma verdadeira **memória da vontade**: de modo que entre o primitivo "quero", "farei", e a verdadeira descarga da vontade, seu ato, todo um mundo de novas e estranhas coisas, circunstâncias, mesmo atos de vontade, pode ser resolutamente interposto, sem que assim se rompa esta longa cadeia do querer."*[7] (Nietzsche, 1988: 58).

Não é um homem embaraçado no passado, condenado à repetição do sempre-igual, daquilo que não consegue "digerir". Esse homem continua querendo o já-querido pois escolhe quando suspender a ação do esquecimento. É um homem que age efetivamente no presente, não apenas através da força do esquecimento mas, também, pela sua capacidade de querer lembrar. Esse homem é aquele que teve incutida dentro de si a moralidade dos costumes, que foi moldado a ferro, sangue e dor à camisa-de-força do social. Por isso, para Nietzsche, o homem é um episódio, uma ponte, uma grande promessa: ele não é senão uma violência (pois são forças em luta buscando interpretar, querer, agir, etc.).

* * *

---

[7] Os termos colocados em negrito diferenciam as palavras que o próprio autor diferenciou.

Em Álvaro de Campos, como mostrarei a partir de agora, se existe uma memória, ela só existe por conta de uma especificidade: ser sensação. Não que isso diferencie a memória que noto em Campos de todas as outras concepções de memória. O que é específico nele é que só importa a memória se ela for sensação, propiciar sensação, estar de qualquer maneira relacionada à sensação.

Não duvido, já adianto, ela é perda. Não existe, no registro de Campos, o acaso proustiano nem ao menos o relâmpago benjaminiano. Do passado não se tem nem o eco *"A que distancia!... / (Nem o **echo**...)"*. Mas o que se perde não é o tempo que escoa inexoravelmente rumo ao futuro, o que está a se perder são as sensações, e dentro do registro de Campos, estas são muito mais importantes.

Não existe duração como esteio da produção poética do artista Campos, como poderia argumentar Henri Bergson; existe a sensação da perda que *"É estar eu sobrevivente a mim-mesmo como um phosphoro frio..."*. São as sensações que estão perdidas; as ossaturas do tempo que passou ainda permanecem, como um fósforo frio, é verdade, mas estão tão próximas e tão desérticas que nem eco se escuta, pois não existem rugosidades nesse presente: tudo é límpido e claro *"Vejo tudo outra vez com uma nitidez que me cega para o que ha aqui..."*, e é esse o decurso das coisas *"Hoje já não faço annos. / Duro. / Sommam-se-me dias."*. E, mais à frente, *"Raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira!*.

Em Campos, a perda não é contemplada com uma proposta que a obnubila, nem com uma empresa de recuperação do tempo perdido. A perda é cruel, mas é cruel porque sentir, para o sensacionista Campos, ainda é uma sensação e, enquanto tal, a perda pode excitar a faculdade de pensar. Nem que seja como sensação de raiva *"...de não ter trazido o passado roubado..."*

6.1 - A MEMÓRIA ENTRE O SER E O ESTAR

Maria Helena Nery Garcez, leitora pessoana, vai chamar a atenção[8] para a maneira

[8] A leitura realizada pela autora pode ser encontrada em artigo publicado no Jornal **O Estado de S. Paulo**, dia 01.09.85, sob o título *"Leitura ascético-mística de Alvaro de Campos"*.

pela qual Campos designa a casa onde passou a infância. No poema ANNIVERSARIO, um de seus mais conhecidos, ele diz

> *"No tempo em que festejavam o dia dos meus annos,*
>
> *Eu era feliz e ninguém estava morto.*
>
> *Na casa antiga, até eu fazer annos era uma tradição de há séculos,*
>
> *E a alegria de todos, e a minha, estava certa como uma religião qualquer."* (Campos, 1990a: 217).

O termo utilizado pode ser revelador: a casa é *antiga*. Em outros poemas aparecerá o termo casa velha para designar o lugar onde ele habitou quando criança, contudo, é recorrente o uso do vocábulo *antiga* caracterizando não a idade da casa em que morou ou a imagem da casa revisitada pelos seus olhos de adulto. Enquanto a palavra *velha* parece designar a dilapidação realizada pelo tempo, o termo *antiga* parece ultrapassar a adjetivação para ser o substantivo, o conceito daquilo que "foi" mas não se esvai. E é nesse *antigo* que é realizada a idéia do aniversário, da infância como identidade garantida por uma tradição de há séculos, suspensa no tempo, num lugar e num momento, ideal. Prosseguindo, ainda, com o poema, diz Campos:

> *"No tempo em que festejavam o dia dos meus annos,*
>
> *Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma,*
>
> *De ser intelligente para entre a familia,*
>
> *E de não ter as esperanças que os outros tinham por mim.*
>
> *Quando vim a ter esperanças, já não sabia ter esperanças.*
>
> *Quando vim a olhar para a vida, perdera o sentido da vida."*

Campos vê na infância e na casa antiga o tempo e o espaço onde se pode supor e investir um futuro, mesmo que seja um futuro sem temporalidade, que se dá na idealidade de não precisar se preocupar, nem ter as esperanças que os outros, os adultos, *"tinham por mim."*. O tempo dessa suposição é o tempo do banho narcísico dando sentido de completude à vida da criança. Tempo e espaço onde a angústia de interpretar a vida, de nomear o sofrimento e encontrar o tédio ainda se atrasavam.

Ser feliz num tempo primordial, tempo sem história e, portanto, sem preocupações, sem exigências, sem conhecer qualquer tábua que deslinde o pecado, ali, onde só existia o erro. Tempo atemporal, espaço desterritorializado, pois está no registro mítico: vivência da alegria, da felicidade e dos sentidos todos, porque vivência da onipotência e da idealização. A qual distância está o mundo sem sentido do adulto, do tempo em que a alegria da criança estava a ser tomada como uma religião qualquer? A que distância está o **passado** mítico, quando para tudo se era a *causa*, do **presente** onde se é *efeito* de nada? O poeta responde com uma lamentação: *"A que distância!... / (Nem o **echo**...)"*[9].

Álvaro de Campos flerta abertamente com um outrora original[10], fendido pelo escoar temporal a separar a época em que tudo *era* - espaço original do ser - do momento onde tudo falta. E que nele será traduzido pela resignação do *poderia ter sido* - espaço do estar. É o que indica um outro poema - PECADO ORIGINAL -:

"Ah, quem escrever a história do que poderia ter sido?

Será essa, se alguem a escrever,

A verdadeira história da humanidade.

(...)

Sou quem falhei ser.

Somos todos quem nos supusemos.

A nossa realidade é o que não conseguimos nunca."
(Campos, 1990a: 240)

A distância, a fissura, entre um outrora e um agora, da qual nem o eco se ouve, é a grande falha do ser, a suposição ideal tornada despropositada numa realidade onde o que é verdadeiro não é o homem, mas o mundo: o homem é só suposição de si para si mesmo, uma vez

---

[9] Ainda o poema ANNIVERSARIO.

[10] A criança não trata apenas de Campos. No poema "Opiário" ele deixa bem claro isso ao comentar: *"E fui criança como toda a gente."* Ser criança é atributo do homem, assim como ser adulto, também o é. Em Campos, essas são duas vidas e todos as têm: são excludentes se for levado em conta a perda que a passagem da infância à vida adulta implica; se a infância propicia a recordação, se pode imaginar que elas caminhem paralela, pois só é possível recordar a infância quando ela já for perdida, e isso, claro, só ocorre quando se deixa de ser criança.

que herdou o que foi de suposto num tempo original e mítico. Eis uma verdade para Campos, pois se a nossa realidade é aquilo que nunca se consegue, e se o homem é suposição, só se existe por se ter falhado: *"O que não ha somos nós, e a verdade está aí"* (Campos, 1990a: 240). No outrora, tempo suspenso, da felicidade, do *antigo*, se **é**; o tempo, por estar em suspensão, permite a apreciação do verbo **ser**. No presente, porém, o tempo que passa pelo homem, atualizando suas sensações, não comporta o verbo ser; a conjugação é outra*:* **estar**.

O outrora é quando se é outro, quando se é verdadeiro em relação ao sonho a que nos supunham, e isso deixa claro o poeta em outro poema, DACTYLOGRAPHIA:

"Temos todos duas vidas:

A verdadeira, que é a que sonhámos na infancia,

E que continuamos sonhando, adultos, num substrato de nevoa;

A falsa, que é a que vivemos em convivencia com outros,

Que é a practica, a util,

Aquella em que acabam por nos metter num caixão." (Campos, 1990a:242)

Numa vida *"vivemos"*, na outra *"acabam por nos metter num caixão"*. Nesse mesmo poema, no momento em que o poeta está a escrever acompanhado do tic-tac das m quinas de escrever, por sentir náusea, vive a outra vida, mas sem conseguir se desvencilhar do acompanhamento banalmente sinistro, segundo suas palavras, daquilo que o rodeia no presente. A vida adulta é cheia de ânsias e tédios, ao passo que a infância, que se perdeu (e por isso mesmo é possível recordar), serve ao menos como consolo para viver entre os outros adultos. As duas vidas implicam identidades distintas. Uma é completa, pois marca a época da onipotência infantil que se perde não com a morte mas, sim, com a vida, com o tempo tornado presente (a infância é pavorosamente perdida), tempo onde se investe a **outra vida**, a do adulto, aquela com uma capa social por cima, a do tédio e a do cansaço, e que finda num caixão. Uma está localizada num passado de ouro, portador de todas as verdades, *"à c,u azul - o mesmo da minha infancia -, / Eterna verdade vazia e perfeita!"*; a outra, localizada num presente falhado *"Não ha na travessa*

achada o numero da porta que me deram.".[11] E o adulto, a história, o tempo e todos as conquistas da civilização são, também, um endereço errado.

Essa tópica, pelo viés de Álvaro de Campos (uma vez que ela é pessoana, por excelência), dimensiona a possibilidade de existir memória: esta só existe porque se deixou de **ser** e agora se **está**. Ela é recordação, pois não se pode voltar fisicamente ao passado.

"Não poder viajar pra o passado, para aquela casa e aquela afeição,

E ficar lá sempre, sempre criança e sempre contente!

Mas tudo isto foi o Passado, lanterna a uma esquina de rua velha.

Pensar nisto faz frio, faz fome duma cousa que se não pode obter.

Dá-me não sei que remorso absurdo pensar nisto."[12]

(Campos, 1990a: 80)

O tom fatídico que relembra a infância perdida, a criança a quem o adulto sucedeu por erro, talvez pudesse ser acentuado por uma "sensibilidade da exclusão" (que era a do próprio Pessoa), caracterizando uma maneira peculiar do poeta olhar para a vida. Nas palavras de Teresa Rita Lopes:

> *"A orfandade sofrida por Campos é maior do que a da criança que perdeu os pais: é a de quem se sente excluído do seu afecto, expulso desse paraíso como se o tivessem vendido aos ciganos ou - pior ainda - ao Destino... Quem me vendeu ao destino?"* (Campos, 1990b: 20)

Entretanto, enveredar por esse caminho seria deslindar uma história da infância, ou da criança, aliás já realizada[13]. Ser vendido ao destino, ou aos ciganos, é o bilhete de entrada no tempo: o que é doloroso para a instância da civilização dentro do indivíduo - o "eu".

---

[11] O primeiro verso é do poema "Lisbon Revisited (1923)", o segundo do "Lisbon Revisited (1926)". (Campos, 1990a: 185 e 193, respectivamente).

[12] "Ode Marítima".

[13] Quem quiser enveredar por essa trilha, V. Philippe Ariès, **História Social da Criança e da Família** (1986).

A forma como estou tomando a imagem "ser vendido ao cigano", não exige discutir a passagem da criança ao adulto, mas permite deslizar para dentro das imagens de tempo que Campos cria para caracterizar essa passagem. Não busco conteúdos reveladores da sensibilidade da exclusão vivida, por Pessoa, em Campos; antes, prefiro deslizar pela superfície poética viajando pelas belíssimas imagens que propiciam pensar e analisar a passagem do tempo.

Através dos poemas de Campos, o que se assiste é à impotência perante a passagem do tempo, impotência para negar o tempo. O tempo, por ser passagem e por inserir o "eu" na sua temporalidade, inviabiliza a matéria mítica de que é feito o passado, ao mesmo tempo que aponta a vulnerabilidade do **estar**. Em Campos, a memória é, justamente, a sensação de perda d**a** intransitoriedade do **ser**; no entanto, essa sensação só pode se dar no **estar**. Dessa maneira, ela, a memória, se caracteriza, no registro do poeta, como sensação de um **ser** perdido que se atualiza num **estar** nômade. O passado, onde se era feliz, sem ninguém estar morto, onde as preocupações se atrasavam, que era o espaço e tempo do **ser**, só pode ser sentido, ou seja, só pode causar a sensação de felicidade quando for conhecido como perdido. A memória, assim, aparece como uma sensação de completude (**ser**) experimentada na transitoriedade do **estar**.

Campos conhece o tempo como errante e, por conta disso, não aposta na sua recuperação nas manifestações da memória, das lembranças, das representações do passado. Para o poeta, o tempo é nômade, não pertence a um lugar determinado, sendo, pois, estrangeiro, o que vale afirmar ser o tempo passível de causar estranhamento. Essa característica do tempo, por estar sempre atualizando, até o que se imaginava perfeito, revela o desencontro com as idealidades eternas que os "homens práticos" pensam encontrar para dar sentidos às suas vidas.

"Tôda a gente que eu conheço e que fala comigo

Nunca teve um acto ridículo, nunca sofreu enxovalho,

Nunca foi senão príncipe - todos êles príncipes - na vida...

Quem me dera ouvir de alguém a voz humana

Que confessasse não um pecado, mas uma infâmia:

Que contasse, não uma violência, mas uma cobardia!

Não, são todos o Ideal, se os oiço e me falam.

Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil?

à príncipes, meus irmãos,

Arre, estou farto de semi-deuses!

Onde é que há gente no mundo?

Então sou só eu que é vil e erróneo nesta terra?

Poderão as mulheres não os terem amado,

Podem ter sido traídos - mas ridículos nunca!

E eu, que tenho sido ridículo sem ter sido traído,

Como posso eu falar com os meus superiores sem titubear?

Eu, que tenho sido vil, literalmente vil,

Vil no sentido mesquinho e infame da vileza."[14]

(Campos, 1990a: 274).

Em Campos, assiste-se à ação do tempo, causando sensações, à medida que vai passando, transformando, mudando, subvertendo, corrompendo, envelhecendo. O tempo se manifesta transitando, da tristeza à alegria, do pavor à felicidade, do tédio à raiva, da beleza à vileza. Por isso, na metodologia que propus no início deste trabalho, salientei residir no jogador do jogo ideal a postura do conhecedor do tempo, pois o sabe passando, em devir constante. E estar ao lado do tempo é experimentar ser apontado como *vil e mesquinho* por quem se acha portador do ideal. Campos, aqui, é tão errante quanto o tempo, impossível *"falar com os meus superiores sem titubear"*, porque seus superiores não estão ao lado do tempo mas, sim, ao lado do ideal, acreditando serem ideais.

Por isso, em Campos, o *"Fingir é conhecer-se"*, é uma aposta de estar ao lado do tempo, não do ideal, devindo junto. Fingir, no registro do poeta, implica aceitar que nada se mantém, tudo muda, até os ideais, até aquilo que se coloca à adoração pública num determinado momento. A passagem do tempo é vil, pois ela faz amar, se apaixonar, se entregar a alguém ou a

[14] "Poema em Linha Recta".

algum ideal, para depois suscitar o desejo de abandonar e trair a quem (ou àquilo que) se amou, se entregou, se investiu.

Porém, mesmo conhecendo os estragos da passagem do tempo que, de alguma forma, podem apontar para a lucidez e a nitidez absolutas com que Campos afirma ver o mundo, ele não é capaz de abandonar determinadas regras de conduta que mantém em relação ao que o circunda, regras de conduta que estão baseadas, simplesmente, no aspecto fenomênico das situações, quero dizer, no registro da manifestação das coisas:

"Eu amo todas as cousas, umas mais do que as outras,

Não nenhuma mais do que outra, mas sempre mais as que estou vendo

Do que as que vi ou verei.

Nada para mim é tão bello como o movimento e as sensações."[15]
(Campos, 1990a: 325)

Movimento e sensação, a passagem do tempo. Não uma comparação entre as coisas do tipo: "eu amo tal coisa" e "não gosto de outra", julgamentos que, em princípio, determinam uma suspensão do tempo, pois se afirmo amar alguma coisa, afirmo amá-la sempre[16]. Para o poeta, "amar uma coisa" está inserido no tempo, na passagem deste. Ama o que deixou de ser, ama o que ainda não existe e ama o que passa; porém, ama "a mais" o que está passando e pode ser visto por ele.

Essa conduta, como havia mencionado acima, que conjuga o amor à passagem do tempo, amor feito da matéria do tempo, que os versos de Campos atualizam, é uma tentativa feita pelo poeta de conjugar a forte impressão que o dizer "eu amo" causa, sem esquecer, no entanto, de atualizá-lo num "eu amo, agora". Se, de um lado, a suspensão do tempo aponta a coerência e a

---

[15] Poema sem nome nem atribuição.

[16] O caráter temporal que rompe a suspensão do tempo de uma sentença do tipo "eu amo tal coisa" ou "eu não amo tal coisa", pode se dar através do uso do gerúndio ("eu estou amando tal coisa") como, também, pela adição do advérbio agora, na sentença" "eu amo alguma coisa, agora". Dentro desse registro é que apontei, nos versos de Campos, a passagem do tempo. O poeta, ao invés de utilizar quaisquer das sugestões, acima, preferiu sair da lógica resolvendo o problema poeticamente: "eu amo tal coisa porque a estou vendo". O que permitiu a ele relacionar a força da imagem poética que a suspensão temporal propicia e, ao mesmo tempo, inserir a idéia da transitoriedade da afirmação.

imutabilidade do sentimento, por outro, sua localização temporal o perverte, desmentindo a ambas, coerência e imutabilidade.

Por isso, para o poeta, o movimento e as sensações são o que existe de mais belo, pois ambos estão relacionados à impropriedade de se pensar as coisas como imutáveis. Mesmo que o olhar do poeta esteja parado, sem sair de uma determinada perspectiva, a passagem do tempo propicia ver as coisas diferentes, com outros sentidos. Isso nada mais é do que a dimensão do sacrifício "do que é", sacrifício "do que representa" o que "é", que explorei no capítulo anterior. E é por isso que o amor é perverso, corrupto; e é também belo nessa subversão das sensações.

Para amar, então, é necessário existir, ainda que o existir seja o espaço-tempo das precariedades, da perversão das sensações, o mal. É necessário existir, mesmo que o mundo não aponte nenhuma porta, seja ela real ou imaginária, mesmo que a vida se apresente como um labirinto em linha reta, com paisagens de deserto, onde tudo está próximo e todos os homens se acham príncipes na vida. Justamente por isso, existir pode ser maravilhoso e, no momento seguinte, apavorante, pontuado de indiferença e frieza, mesmo porque*:*

"Talvez a superfície seja a essencia

E o mais que a superfície seja o mais que tudo

E o mais que tudo não é nada."[17] (Campos, 1990a: 352).

Todavia, mesmo não havendo nada que resista à passagem do tempo, mesmo que o **ser** só possa ser sentido por **estar**, mesmo não havendo sentimento que não seja sitiado pela perversão do que se acreditava sentir; mesmo conhecendo isso tudo, se atualiza, em Campos, uma ponte entre o **ser** e o **estar**, uma cristalização imaginada que "aquece" as lembranças do passado enquanto sensação: a memória. É ela que oferece a ilusão de segurança ao precário, é ela que permite ao apaixonamento transformar-se em amor, é ela que permite gostar mais, agora, de alguma coisa, do que gostei, há um tempo atrás. A memória é feita da matéria da sensação, de força, mas de uma sensação muito especial, uma sensação voltada sobre si mesma, que permite não a manutenção da sensação obtida no passado, mas que, ao menos, a lembrança possa continuar provocando sensações.

---

[17] Poema sem nome nem atribuição.

Essa memória não possui, entretanto, nenhuma dimensão salvadora do passado; a bem dizer, ela é uma memória que não tem finalidade prática e objetiva, apenas subjetiva. Não possui, muito menos, uma causa; por isso, o memorar que ela excita é um memorar sem causa.

6.2 - O MEMORAR SEM CAUSA

Na LISBON REVISITED, de 1926, Campos já atinava para o destino no qual:

> *"Fecharam-me todas as portas abstractas e necessarias. Correram cortinas por dentro de todas as hypotheses que eu poderia ver da rua."*[18] (Campos, 1990a: 193)

O ato de fechar portas e janelas abstratas e necessárias é uma imagem forte, dura, até. Mas se as portas foram fechadas, e eram portas necessárias, é lícito perguntar quem as fechou. Busco entender essa imagem através das análises de Piera Aulagnier, principalmente quando se refere ao contrato narcísico. Para essa autora, o investimento da criança pelo seu grupo antecipa o investimento do grupo pela criança, numa espécie de contrato onde:

> *"Quanto à criança, ela pedirá como contrapartida do investimento que ela fará do grupo e de seus modelos, que lhe seja assegurado o direito de ocupar um lugar independente do veredicto parental, que lhe seja oferecido um modelo ideal que os outros não possam renegar sem renegar as leis do meio, que lhe seja permitido guardar a ilusão de uma persistência atemporal projetada sobre o meio e, sobretudo, sobre um projeto do meio, que seus sucessores deverão retomar e preservar."*[19] (Aulagnier, 1979: 151).

No poema de Campos, porem, uma das partes do contrato parece ter rompido o acordo tácito, fechando portas. A conseqüência, nessa linha de análise, seria, então, o desinvestimento por parte do indivíduo das tramas sociais que permitem à sociedade continuar existindo. Entretanto, o

---

[18] **P.A.C**, p. 193.

[19] Nas palavras da autora: *"O investimento da criança pelo grupo antecipa o investimento do grupo pela criança"*. Ver principalmente, *"O contrato narcisista"* (Aulagnier, 1979: 146 – 54).

poema de Campos permite ir além desse ponto. Sobre esse mesmo poema, datado de entre as duas guerras, podem-se colocar questões que escapam, não digo ultrapassam, à análise feita logo acima.

"Accordei para a mesma vida para que tinha adormecido.

Até os meus exercitos sonhados soffreram derrota.

Até os meus sonhos se sentiram falsos ao serem sonhados.

Até a vida só desejada me farta - até essa vida...

(...)

E um tedio que até do tedio arroja-me á praia."

(Campos, 1990a: 193-4)

Acordar para a mesma vida que tinha adormecido é não ter conseguido ultrapassá-la, o que não implica desistir de continuar tentando. O problema, entretanto, é que até os exércitos sonhados sofreram derrota, o que faz com que o acordar para a mesma vida, como no primeiro verso, traga junto a sensação de que não adianta mais tentar, pois os sonhos que poderiam movimentá-lo rumo a tal intento estão desacreditados, mesmo enquanto sonhos.

Não é apenas a derrota do sonho, da imaginação, de investimentos em projetos comuns ao grupo; mas a derrota do sonho dentro do próprio sonho, a derrota do desejo. E o tédio, então, surge como excesso de existência, excesso de algo que deveria ser falta, justamente para abastecer investimentos em sonhos de futuro. Se não existe sonho de futuro, não existe investimento nos modelos que preservam e dão suporte ao próprio grupo social.

Todavia, essa quebra de contrato narcísico não leva ao fim do social ou da vida; ao contrário, a vida é excesso, desperdício, vício. O indivíduo do poema de Pessoa-Campos está locupletado de vida, pleno, completo não do nada de vida, mas da vida que não é nada. Dessa forma, ganha lógica a experiência de irreversibilidade que a morte proporciona, na medida em que esta é dissipação, desperdício, consumação: a vida temperada pelo mal.

Da mesma forma, o tédio é um tédio elevado a ele mesmo, excesso de tédio que leva a imaginação do poeta para as extremidades do tédio de estar completo, sem falta, sem desejo - o que d a dimensão do que venha a ser *"até a vida só desejada me farta"*.

Campos tonaliza cada vez melhor sua estética através da poética que retira da lucidez e do tédio, recortando paradoxos pela força de idéias tais como **existir**, ainda que como fardo, e **exterioridade**, ainda que apenas por conta de que esse é o lado de cada um que aparece. Trata do memorar sem causa, da fuga dos sonhos derrotados, lá de onde se sonhou poder ser. Seus versos narram a tempestade que devastou o lugar da suposição e do sonho: o *utópos*.

"Não, não sei isto, nem outra cousa, nem cousa nenhuma...

E, no fundo do meu espirito, onde somho o que sonhei,

Nos campos ultimos da alma, onde memóro sem causa

(E o passado é uma nevoa natural de lágrimas falsas),

Nas estradas e atalhos das florestas longinquas

Onde suppuz o meu ser,

Fogem desmantelados, ultimos restos

Da ilusão final,

Os meus exercitos sonhados, derrotados sem ter sido,

As minhas cohortes por existir, esfaceladas em Deus."

(Campos, 1990a: 194)

O lugar onde se supôs ser reconhecido não existe, ou se existe, as portas estão trancadas. Diz a Bíblia, nos **Provérbios** doutos, *"Não sejas sábio a teus próprios olhos; teme a Deus e afasta-te do mal..."*[20]. Alvaro de Campos inverte a máxima da filosofia hebraica; sua lucidez permite-lhe conhecer-se como sábio, muitas vezes, apenas a seus próprios olhos, e deixar-se arrastar pelo mal, ou seja, pelo movimento dissipatório, velocidade de desperdício, vício da máscara.

Nele, a completude, advinda do exagero de identificação que a sociedade proporciona, a tudo aproximará. O poeta vive o início do século XX em todos os seus signos, como, por exemplo, o exagero e a velocidade, o movimento e o deslocamento; contudo, vive tais signos sem geografias ou estratégias. Junto a essas manifestações, concorrem a dissipação, o mal, o vício, o

[20] **Provérbios** 3,7.

automatismo, a reprodução em larga escala de mercadorias e, também, a identificação em larga escala da identificação: em suma, o exagero, o excesso, tanto de acumulação como também o excesso que define o vício e o desperdício.

Campos atualiza uma aproximação que tem origem no excesso, tanto excesso de tudo como excesso de nada. Dirão os padres ascéticos que isso é retórico, sem pé na realidade social, etc. e etc. Todavia, eles estão corretos, pois a retórica nada mais é que exagero. O fenômeno antevisto nos poemas do poeta português apontam para o exagero sem finalidade, puro excesso, puro vício. "Tudo que é demais faz mal", admoesta o dito popular, mas o registro do poeta é partir pelo vício, pelo excesso, e por conta disso se opera uma aproximação, ou melhor, uma imagem de aproximação entre sonho e realidade. De um lado, a realidade sem portas - labirinto em linha reta - e, do outro, os sonhos sentidos falsos ao serem sonhados.

Sem espaço para o "buraco da falta", sem o "fosso" que instiga o presente a ser ponte, ou porta, para o futuro sonhado, tudo parece estar devidamente tampado:

"Puzeram-me uma tampa -

Todo o ceu.

Puzeram-me uma tampa.

* * *

Que grandes aspirações!

Que magnas plenitudes!

E algumas verdadeiras...

Mas sobre todas ellas

Puzeram-me uma tampa.

Como a um d'aqueles penicos antigos -

LÁ nos longes tradicionais da provincia...

Uma tampa."[21] (Campos, 1990a: 243)

[21] Sem nome.

O céu se aproximou, o futuro de plenitudes sonhadas está aqui, mas é falso, pois esses sonhos são falsos por terem sido sonhados. O fosso que separava o "eu" e o "mim" talvez tenha sido anulado pela tampa, fazendo-os ("mim" e "eu") indiferenciados, sem sentido. Não se trata de pessimismo; se assim fosse, Campos estaria reclamando, dando queixa (como faz todo melancólico) de um tempo que era bom, quando ele podia se rever idêntico, quando os sonhos eram verdadeiros e vencedores. O que se dá, entretanto, é que o poeta não apenas aponta a perda, mas aprende a viver nela, sente através dela, ainda que esse aprendizado não signifique vitória alguma.

A imagem que o poeta atualiza é a imagem do pavor; não mais a do susto frente ao aparecimento brusco e repentino de uma imagem outra, nem a do medo frente ao novo; nem a do grito frente a "nadificação" da vida. Alvaro de Campos narra o pavor como se estivesse a falar de uma sensação diferente do medo, sem necessidade de gritos ou rostos apavorados, como na imagem que mencionei logo acima onde o pavor se manifesta *"(...) no som do relógio à noite na casa de província"*. O pavor, em Campos, surge no cotidiano, como a última sensação, a mais próxima da lucidez, adquirida, como mostrarei mais à frente, pelo esfriar dos sentimentos. É o pavor para além do próprio pavor, o pavor elevado a ele mesmo, o pavor como olhar de segunda vez. Além do fetiche, da reificação, da fascinação, do estranhamento e do medo - Campos atualiza, como pavor, a imagem do presente asséptico e ideal.

6.3 - MEMÓRIA E PAVOR: A PRESENÇA DA AUSÊNCIA

No poema DEMORGORGON, por exemplo, Alvaro de Campos parece querer resistir à aproximação total pedindo para ser poupado de saber, ver, ouvir o mistério *"Tudo menos saber o que é o Mysterio! (...) ó verdade, esquece-te de mim!"*. Dizem os sábios que os enigmas requerem solução, diferente do mistério, que não se resolve, pois deixaria de ser mistério se se resolvesse.

O clamor do poeta, nesse sentido, é apavorante pois tudo indica que o mistério está a se revelar. Até o mistério... Aquela "verdade" a ser buscada ou que incitava os homens a conhecê-la, se apresenta e se oferece. Na aproximação total, no fechamento da fissura, na

inexistência de distância entre o "navio" e o "cais", até o mistério, que devia caminhar oculto, se mostra à luz.

> *"Na rua cheia de sol vago ha casas paradas e gente que anda.*
>
> *Uma tristeza cheia de pavor esfria-me.*
>
> *Presinto um acontecimento do lado de lá das frontarias e dos movimentos."*[22] (Campos, 1990a: 204)

Casas paradas, gente que anda, rua cruzada constantemente por gente, janelas do quarto, da casa velha, das casas cotidianas, da multidão a se movimentar como gado: esse é o labirinto de Alvaro de Campos. Não existe mais minotauro, ou Ariadne, ou qualquer Teseu imbuído da missão heróica de fazer triunfar o homem sobre tudo. O labirinto é uma rua em linha reta, iluminado. Seu mistério se foi. Os endereços podem estar certos ou errados, tanto faz, pois tudo foi revelado; o encontro supriu a falta como a tampa de um penico, para usar a expressão de Campos. Gente que anda e passa, como ele, também, anda e passa; mas mais do que o movimento de andar e passar, a imagem do poeta atualiza o poder olhar para si mesmo passando, como um espectador de si. O poeta vê pessoas ausentes e vê a si mesmo como ausente. Mas a ausência de que fala está presente demais, próxima em demasia.

Nesse sentido, não encontrar os ideais dados no passado e prometidos ao presente é uma falta. A imagem de Campos é, porém, ainda mais cruel: ele está a falar da ausência da sensação de falta, que impulsiona a busca que nunca cessa. Sem endereços a procurar, sem investimentos a fazer, sem motivos para agir e atuar, não é de espantar o fato de Campos cantar o adiamento, o não fazer nada, o pensar em arrumar malas (apenas na imaginação).

Ocorre que, para além das *"frontarias e movimentos"*, ele pressente algo. Algo além da aproximação do mistério. Uma esperança, a saída, uma nova crença a criar solidariedades e felicidades entre os homens? Não. Ele pressente ver a *"Superficie do Universo,* (e pede) *ó Palpebras Descidas, / Não vos ergaes nunca!"*.

Campos tenta preservar o olhar da Verdade Final, conforme ele mesmo a denomina pois, para ele, vê-la deve ser insuportável. Ao mesmo tempo, ao que parece, também pressente que,

---

[22] Poema "Demorgorgon".

se as pálpebras do olhar da Gorgônica Verdade estão tão próximas, e ninguém dá por isso, continuando a andar pelas ruas claras e sem sentido, talvez, como disse na TABACARIA, *"...Tudo fosse nada"*. Por conta disso, por conta dessa sensação de que não exista nada por detrás das pálpebras, o pavor do poeta é, como ele mesmo diz, frio[23].

O esfriamento, causado por uma tristeza cheia de pavor, se cristalizará no cansaço de Campos, nos seus adiamentos. Seu cansaço é antecipado e infinito, desmedido e desproporcional entre um ato qualquer e seu objetivo imediato.

O hoje, o presente, o agora, o momento, o acontecimento, são o tempo dos rascunhos esquecidos de serem passados a limpo. É um presente adiado, não em nome de um futuro ou como renúncia do prazer imediato em nome da construção de um futuro. O adiamento se dá por cansaço; é a forma lúcida, encontrada por Campos, de jogar o jogo do labirinto em linha reta. É importante realçar que, se ele, o poeta, demorou tanto a enveredar por esse caminho, não foi por ser herói ou resistente, mas devido *"A persistencia confusa da minha* (sua) *subjectividade objectiva"*, medida da lucidez por saber que o tudo ou o todo podem não ter sentido nenhum.

Só depois de amanhã o mundo será conquistado, diz Alvaro de Campos, *"E amanhã ficar na mesma coisa que antes de hontem - um antes de hontem que é sempre..."*. Um sempre que é passado, presente, futuro, afunilados no labirinto em linha reta, onde uma coisa está defronte da outra, ao lado de outra, ao pé de outra. Não, não é a duração bergsoniana que incide e dura no presente, para além de nossa inteligência. Não, não é a memória proustiana, não há barulho de garfo que suscite sensações; o que há é pavor, horror, manifesto não em gritos mas, sim, numa sensação corpórea de esfriamento:

"Descri de todos os deuses deante de uma secretaria por arrumar

Fitei de frente todos os destinos pela distracção de ouvir apregoando-se,

E o meu cansaço é um barco velho que apodrece na praia deserta,

---

[23] Não se trata de dizer "nada existe para além das pálpebras". Ao menos esta é uma certeza, uma crença, uma complacência, uma segurança. A insegurança é visceral: trata-se de ter a sensação, não a certeza, de que "nada existe".

E com esta imagem de qualquer outro poeta fecho a secretaria e o poema."[24] (Campos, 1990a: 216).

Desse cansaço de que é feita a vida, desses clichês que parecem apontar o desbotamento de todos os sentidos e imagens utilizadas pelos poetas, ele conclui que, poeta como todos os outros, agiu *"Como um deus, não arrumei nem a verdade nem a vida"*.

Esse é o pavor em Campos, frio e descaracterizado de emoção mais forte. Suas imagens atualizam a aproximação da distância, a aproximação de tudo o que parece estranho a ponto de transformá-lo em familiar, desestimulando a diferença[25], o inaudito, o susto. O poeta vê a presença de Deus cada vez mais próxima, teme que a verdade seja revelada assim como os antigos temiam o olhar da Górgona; ele mesmo, porém, experimentará o pavor, o esfriamento, ao perceber que ninguém dá por isso.

Alvaro de Campos erra em ser poeta, não porque sua vocação seja destinada à penúria, ou porque a sociedade fundada na fissura entre capital-trabalho não lhe reconheça utilidade; erra porque não há nem mais esse gosto de resistência num mundo que desconhece a distância entre o real, o atual, o ideal e o futuro, num mundo que substituiu as pontes fictícias por tampas de penico. Assim, o poeta erra porque tudo já foi dito, tudo pensado, tudo visto.

* * *

Porém, Campos escreve mesmo no erro. O que ele escreve, entretanto, não o retrata, simplesmente. O poeta não é representado no texto, nem os seus desejos sublimados. Como penso ter esclarecido no capítulo anterior, a violência, quando se manifesta na linguagem, sacrifica a representação. Ela não é representada pela linguagem e nem os desejos do poeta de estrangular crianças são sublimações artísticas da violência inerente a qualquer ser, etc., etc. O poeta, e em Campos isso me parece muito claro, narra o sacrifício do sujeito através de uma linguagem que não representa as coisas na fixidez exigida pelas convenções sociais. Por conta do caráter aí assumido pela palavra, sendo puro desperdício, vício, na medida em que é oferecimento de interpretações e

---

[24] Poema "Quasi".

[25] Desestimular a diferença, entretanto, não teria como antídoto o reconhecimento da sua afirmação a todo momento. A diferença, como venho trabalhando, é irredutível, ou seja, não participa de um projeto racional que incentive sua ocorrência.

sentidos multiplicados, a literatura é confissão de que a vida não basta, é o mal, é o *"muito mais em mim do que eu"*, o vício.

A lucidez fria e cansada que o poeta sente, não nega sua origem no pavor, no horror da proximidade; pensa, enxerga, ouve, experiencia, o impensado, o maravilhoso, o inaudito.

Slavoj Zizek, autor de perspicácia a ser admirada, fez análise semelhante da literatura de Joyce e Kafka. Para ele, a angústia é o estar perto demais de *Das Ding*[26]. Não é a ausência o problema mas, sim, a presença da ausência, como se ela (a ausência) tivesse se confundido com a presença, como se aquilo que ficou perdido no passado e que, de alguma forma, foi investido como maravilhoso, podendo oferecer energia para investimentos de futuro, tivesse se fundido no agora. O que passou e o que está por vir estão presentes em demasia, próximos demais.

Num texto muito inteligente - inteligente, digo, no sentido nietzscheano do termo -, Zizek estabelece diferenças de abordagem entre Joyce e Kafka, tentando mostrar a cesura temporal que se manifesta nesse "entre". Coloca-os em oposição, atritando-os, até se manifestarem todas as rugosidades existentes entre eles:

> *"Essa oposição entre 'modernismo' e o 'pós-modernismo', entretanto, está longe de se reduzir a uma simples redução diacrônica: já a vemos articulada no início do século, na oposição entre Joyce e Kafka: se Joyce é 'modernista' por excelência, se é o escritor do sintoma (Lacan), do delírio interpretativo interminável, do* ***tempo*** *(de interpretar) em que cada momento estável revela não ser mais que um efeito de congelamento de um processo significante plural, Kafka, de certa maneira, já é realmente 'pós-modernista', o antípoda de Joyce, o escritor da fantasia, do* ***espaço*** *de uma presença inerte e penosa: se o texto de Joyce* ***provoca*** *a interpretação, o de Kafka a bloqueia."* (Zizek, 1992: 187).

Em Kafka, Deus não está ausente, está presente demais, ele é obsceno. Não se trata de dizer que os deuses já se foram ou ainda não chegaram, mas que eles se aproximaram demais. No caso de Álvaro de Campos, sua saudação à máquina reflete o desejo de identificar-se com ela, ser

---

[26] V. *"A Coisa Catastrófica"* no livro **Eles Não Sabem o que Fazem, O Sublime Objeto de Ideologia**. (Zizek, 1992).

como ela, perder-se nela. Entretanto, daquelas grandes Odes, pois essa foi a época das Odes do poeta, restará apenas o vazio do excesso, excesso que apaga rastros, fronteiras, especificidades, linhas. A grande verdade que parecia ser insuportável é, antes, *"Eterna verdade vazia e perfeita!"*, espelho onde o céu se reflete.

> *"Todo o mistério do mundo entrou para a minha vida económica.*
>
> *Basta!...*
>
> *O que eu queria ser, e nunca serei, estraga-me as ruas.*
>
> *Mas então isto não acaba?*
>
> *É destino?*
>
> *Sim, é o meu destino*
>
> *Distribuído pelos meus conseguimentos no lixo*
>
> *E os meus propósitos à beira da estrada -*
>
> *Os meus conseguimentos rasgados por crianças,*
>
> *Os meus propósitos mijados por mendigos,*
>
> *E tôda a minha alma uma toalha suja que escorregou para o chão."*[27]
> (Campos, 1990a: 336).

Em Álvaro de Campos, a catástrofe não é a ausência mas, antes, a proximidade da Verdade, a proximidade da *"ó magoa revisitada, Lisboa de outr'ora de hoje!"*. E o seu olhar pela segunda vez, quando vê o mistério ao pé de si, próximo como uma carteira no bolso do casaco, desvela a catástrofe da proximidade (da Coisa[28], diria Zizek) do familiar que surge do insólito, apavorante, por conta disso, mas um apavorante frio. Se o familiar causa pavor, como menciona Freud n'*O Estranho"*, em Campos ele provocou indiferença, sentimentos frios, tédio: *"Nada me daes, nada me tiraes, nada sois que eu me sinta."*[29]. O pavor apresentado pelo poeta é um horror frio, um arrepio furtivo no cotidiano, monótono e fatal, próximo ao *"(...) horror do som do relógio*

---

[27] Poema sem nome.

[28] *"A Coisa Catastrófica"* (Zizek, 1992: 188).

[29] Os últimos versos citados São do poema "Lisbon Revisited (1923)" (Campos, 1990a: 185).

à noite na sala de jantar de uma casa de província", e basta um enterro, um féretro qualquer a passar pela rua, para roubar a máscara da esperança dos grandes ideais pois, continuando o mesmo poema,

"Ali...

Ali vai a conclusão.

Ali, fechado e selado,

Ali, debaixo do chumbo lacrado e com sal na cara

Vai, que pena como nós,

Vai o que sentiu como nós,

Vai o nós!

Ali, sob um pano cru acro é horroroso como uma abóbada de cárcere

Ali, ali, ali... E eu?"[30] (Campos, 1990a: 336).

Considerando essa sensação da ausência que está por demais presente, causando o tédio, considerando essa rua por onde as pessoas, inclusive o poeta, passam ausentes, como num enterro, considerando esse labirinto iluminado demais, a jogar luz até sobre o mistério das coisas, considerando essa proximidade a embotar sentidos, esse cansaço que não permite dar sentido às coisas com violência e audácia, para além dos clichês, Campos constata que

"Não somos senão fantasmas de fantasmas,

E a paysagem hoje ajuda muito pouco.

Tudo é geographicamente exterior.

A chuva cahe por uma lei natural

E a humanidade ama porque ouviu fallar no amor..."[31]

(Campos, 1990a: 225).

---

[30] Poema sem nome.

[31] Poema sem nome.

Sem transcendências para ancorar quaisquer projetos esperançosos de futuro, a lucidez de Campos aponta para a exterioridade de tudo, e para o conseqüente (pelo menos é a isso que minha análise leva) esfriamento da capacidade de sentir.

Entretanto, se o conhecimento dessa aproximação leva à lucidez, ou seja, a ver com mais clareza as coisas, como se dá o discernimento do poeta frente a um mundo todo ele já iluminado e nítido?

O indiferenciado se manifesta na escuridão absoluta, pois esta apaga as delimitações e contornos. A luz devolve os contornos e delimitações, mostrando (fazendo) a diferença. Entretanto, neste ponto da análise o problema parece ser outro: o indiferenciado se manifesta na clareza excessiva, na luz em demasia, não permitindo perceber contornos, cegando. A pergunta que se coloca, então, é a seguinte: como permanecer lúcido em meio à luz absoluta?

A resposta de Campos parece ser "ver as coisas nitidamente". As pessoas e as coisas passam, andam, e estão ao lado, defronte, atrás dos outros e delas mesmas. Não existe nada que as ligue ou lhes empreste um sentido transcendente: *"Tudo é geographicamente exterior (...) E a humanidade ama porque ouviu fallar do amor..."*. A lucidez, para o poeta, parece ser o ajuste de foco, atualizando a luz, trabalhando com ela, regulando seu excesso, passando pelo arco-íris ao invés de ir direto da negritude à claridade total.

"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 isso me pesa como uma condenação ao degrêdo,

E tudo isso é estrangeiro como tudo.)"[32] (Campos, 1990a: 199).

O mundo não parece apenas ser alheio, transparente, nítido: é também estrangeiro, uma condenação. A aproximação da distância, a tampa baixada do penico, para utilizar o termo de Campos, parece apagar as rugosidades e as especificidades das pessoas que cruzam a rua. O sentimento de estrangeiro, aqui, é mais cruel, pois não se é estrangeiro por conta de estar no lugar

[32] Poema "Tabacaria".

errado *"pois tudo isso é estrangeiro como tudo"*. Contudo, dizer que tudo é estrangeiro é uma contradição em termos pois, se tudo é estrangeiro, o ser estranho não tem um lugar de origem.

Esse é o ponto: em Campos, como tudo é estrangeiro, ser estrangeiro como tudo aponta para a impossibilidade de qualquer universalização, qualquer generalização, qualquer máxima, qualquer projeto de "nós"; pois **ser estrangeiro é a marca do homem**. Temos todos duas vidas, dizia ele, uma de pertencimento a um todo, vida sem preocupações, marcada pela felicidade, etc. Todavia, essa vida feliz só pode ser sentida na outra vida, vida das preocupações, que, cotidianamente, apresenta o atestado de que se falhou em tudo. Numa vida se é, mas, por outro lado, é só na vida em que se está estrangeiro se pode perceber a felicidade - sentida como perdida.

A sensação de estar solto, estrangeiro, separado é que causa a nostalgia da outra vida, o desejo de voltar a ela. No entanto, para Campos, ver com clareza aponta para o presente falhado, sem se iludir com um momento original qualquer que poderia ser restabelecido. Suas atualizações levam a pensar que, se o homem é estrangeiro, as relações entre as pessoas, o diálogo a ser estabelecido, só se tornam possíveis através de mediações convencionais e que, dessa forma, qualquer tentativa de se pensar um "nós" é uma tentativa de esquecer a transitoriedade das convenções, ossificando-as.

Assim, a lucidez do poeta consiste em atualizar, desembaçar, ajustar o foco, cristalizar a imagem do degredo, não a prendendo numa definição, numa imagem clichê de se estar num lugar outro que não o seu. O presente é o lugar desse estrangeiro, dessa presença da ausência, dessa espécie de labirinto em linha reta mas, para o bem ou para o mal, é nele que as coisas tem existência, e é isso que importa a Álvaro de Campos.

6.4 - O LABIRINTO EM LINHA RETA

No primeiro capítulo de *"Uma autobiografia romanceada"*, o autor diz o seguinte:

"NA AMPLA SALA DE JANTAR das tias velhas

O relogio tictaqueava o tempo mais devagar.

Ah o horror da felicidade que não se conheceu

Por se ter conhecido sem se conhecer,

O horror do que foi porque o que está está aqui.

Chá com torradas na provincia de outrora

Em quantas cidades me tem sido memoria e choro!

Eternamente creança,

Eternamente abandonado,

Desde que o chá e as torradas me faltaram no coração."

(Campos, 1990b: 45).

Essa é uma das tônicas do poeta: a felicidade percebida quando já não se dava mais por ela, quando não se precisava nem de esperanças nem de preocupações, obrigação dos outros. Essa felicidade, só percebida enquanto felicidade no momento em que não mais se a possui, será reclamada perdida quando for falta. O desencontro é positivo, pois permite investimentos de futuro, como apontou Piera Aulagnier, uma vez que essa falta é que impulsiona a busca de futuro, potencializando-o. Campos, porém, não vê apenas o desencontro. Antes, parece perceber o presente fechado por um tampão, onde o que foi não consegue dialogar com o que é, e o que está, está aqui. A idéia, portanto, é diferente da relação entre a falta e a busca. A felicidade se perdeu, mas é como se ela estivesse aqui, congelada, sem vida, embalsamada.

O outrora feliz pode causar tanto o desejo de reeditar no futuro o passado acreditado de ouro, como suprir de investimentos o presente na medida em que, enquanto nostalgia de felicidade, impulsione a busca do momento narcísico original. Todavia, Álvaro de Campos parece possibilitar um outro entendimento: *"O horror do que foi porque o que está está aqui"* atualiza um peso muito grande no agora. Existe um desencontro básico colocado por Lacan, parafraseando Descartes, que diz: "penso onde não sou, sou onde não penso". No poeta, o encontro do que "está" com o que "está aqui" aponta para a uniformização, para o nivelamento. Se, como disse anteriormente, Campos afirma todos os homens como estrangeiros, com necessidade de convenções transitórias para poderem se relacionar uns com os outros, por outro lado, seus contemporâneos - príncipes na vida - tomaram as convenções como verdades indiscutíveis e eternas e, não por outro motivo, colocam-se ao lado do ideal, ao lado das certezas límpidas e assépticas, contra a sensação de precariedade que a passagem do tempo suscita. Por isso, o poeta diz *"O horror do que foi porque o que está está aqui."*

Ao término do poema, lê-se: *"Aquece, meu coração! / Aquece ao passado / Que o presente é só uma rua onde passa quem me esqueceu..."*[33]. O passado que não tinha passado ainda e que estava por ocorrer, deixando aberta a possibilidade de tomar a história nas mãos, parece ter esfriado na geladeira: o presente é uma rua sem esquinas, tal qual a idéia de labirinto em linha reta de Jorge Luis Borges, não cheio de meandros, mas uma única via reta. Nesse labirinto, onde é impossível se perder, não passam apenas as pessoas completadas, preenchidas totalmente, sem olhos para o outro; aquelas que, por não conseguirem *"aquece*(r) *ao passado*", talvez apenas tentem reeditá-lo. Passa também, por ele, o poeta, ausente e degredado.

Nesse labirinto, não existe partir, viajar, navegar, desejar. O que existe é o adiamento, o deixar tudo para depois de amanhã, quando *"Todas as minhas qualidades reaes de intelligente, lido e práctico / serão convocadas por um edital... / Mas por um edital de àmanhã..."* (Campos, 1990a: 204). Pois se o presente oferece sensações tão frias, transgredir pode ser jogar o jogo da indiferença, quando *"Sorrio do conhecimento antecipado da coisa-nenhuma que serei..."*[34] (Campos, 1990a: 215).

Todavia, em Campos, não é tão simples a idéia de estranhamento como a irrupção de algo escondido que vem preencher o buraco da falta. No poeta, o doméstico e o familiar parecem estar, lá, onde não poderiam estar, mas estão. Lisboa está no lugar da ausência, mesmo sendo familiar; assim, a Lisboa que o poeta revisita não é a Lisboa sentida um dia mas, sim, a Lisboa presente e estranha.

Lisboa é doméstica e corriqueira, afinal o poeta lá morou e viveu. O poema, porém, faz enxergar Lisboa, mesmo esta sendo-lhe familiar, como uma cidade que atualiza imagens de ausência. Nos versos, a ausência da Lisboa querida é atualizada e, juntamente com ela, sua presença, sem falta, num lugar idealizado, eterno e perdido.

"Outra vez te revejo,

Cidade da minha infância pavorosamente perdida...

Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui..." (Campos, 1990a: 194).

---

[33] A organizadora do livro, Teresa Rita Lopes, avisa que o poema não está assinado, tendo sido encontrado solto no Espólio da Biblioteca Nacional de Lisboa.

[34] Os versos são dos poemas "Addiamento" e "Quasi", respectivamente.

Rever, portanto, é, estando no lugar, sonhar com ele. Nesse sonho, porque não é sempre que é possível rever o lugar, mesmo para quem vive cotidianamente nele, o familiar é triste e alegre. Se é triste e alegre, essa constatação implica aceitar que o poeta sentiu alegria e tristeza, pelo menos uma vez, em Lisboa. Se é verdadeira a afirmação, pode-se dizer que o poeta sentiu as vicissitudes da vida, sentiu a passagem do tempo atualizando momentos de alegria e de tristeza. Assim, o verso *"Cidade triste e alegre..."* mostra Lisboa ganhando tonalidades de "*triste e alegre"* na medida em que foi e vai servindo de palco às vicissitudes vividas pelo poeta na cidade.

Entretanto, diz o verso do meio: *"Cidade da minha infancia pavorosamente perdida..."*. O pavoroso, aqui, não atualiza uma imagem como atualizam, por exemplo, o triste e o alegre. No verso, o pavoroso é a maneira como se deu a perda da identidade plena:

"Outra vez te revejo,

Mas, ai, a mim não me revejo!

Partiu-se o espelho magico em que me revia identico,

E em cada fragmento fatidico vejo só um bocado de mim -

Um bocado de ti e de mim!..." (Campos, 1990a: 195).

Espelho quebrado, volta do indiferenciado e do disforme, perda da imagem-de-si, experiência do irreversível, a morte. Não poder se rever idêntico no espelho, ser sonho e fantasma. Isso é apavorante. Mas por que?

O poeta revê Lisboa, outra vez. Não se trata de um pleonasmo ou apenas de um reforço da idéia de que rever Lisboa é algo feito repetidas vezes. Rever Lisboa é, sobretudo, reconhecê-la, descobri-la. *"Mas, ai, a mim não me revejo!"*. O "mim" não é reconhecido. Só se reconhece o que é familiar, já sabido, já visto; não rever e nem reconhecer a si mesmo é a chance de chegar ao desconhecido. Entretanto, segundo o poema, esse conhecimento só é possível se o espelho mágico com imagens da felicidade eterna partir-se. A experiência do indiferenciado, através da imagem especular esfacelada, não é o morrer, o fim. Campos possui um outro registro que não o do melancólico - a dar queixa de si - e do nostálgico. Ele perde, ou melhor, encontra quebrado o espelho em *"...que me revia idêntico"* mas depara, nos estilhaços, com sua imagem aos pedaços. O que o poeta vê não é algo *continuum*, que dure, que tenha identidade plena, mas instantes de "mim" e "ti", instantes separados, sem nada que os ligue: essa é a experiência da morte.

Não se rever idêntico é ainda uma complacência, visto não implicar a inexistência de uma imagem especular. O mandato de desidealização e o reconhecimento da temporalidade, segundo Piera Aulagnier, dão a dimensão social e histórica do homem. Só o homem que assume a falta, ou seja, assume a busca constante, assume não poder se rever idêntico no espelho mágico do passado e reconhece a história, pode investir o futuro. São as promessas do passado que são potencializadas pelo presente e apontadas para o futuro; o contrário disso é o homem hipnotizado pela sua própria imagem no espelho, incapaz de investir em sonhos, pois acredita ser ele mesmo o ideal.

Em Campos, essa análise não é possível. O lugar interdito da coisa, da infância, do ancestral, do passado de ouro, do originário, da plenitude, não foram desidealizados por um olhar que reconheceu a mudança. O que se deu foi a quebra do espelho, o estilhaçamento de uma acreditada unidade da imagem, que leva a uma sensação de pavor. Em outras palavras, todas as promessas foram descartadas ou são consideradas cumpridas no presente, pois não há futuro para o qual se possa apontar se o presente está tampado, como mostrei anteriormente.

Reconhecer a temporalidade e saber não poder mais se rever idêntico é um viés de análise muito instigante (Horkheimer apontava nos simpatizantes do movimento Nacional-Socialista esse desejo infantilizado do adulto em querer reeditar um suposto passado mítico, onde todos eram felizes, etc.). Porém, saber que o espelho mágico está quebrado e, ainda mais, saber olhar para os pedaços, dá a dimensão daquela lucidez de quem está lúcido *"como se estivesse para morrer"*.

A conjugação das imagens do pavor cotidiano, do horror do que foi porque o que está está aqui, da tampa do penico e do espelho quebrado, apontam para um labirinto em linha reta, sem mistérios, frio e iluminado. É como se o futuro tivesse se aproximado, como se o futuro fosse a tampa, como se o futuro fosse antecipado e, por conta disso, não tivesse mais sentido desejá-lo.

6.5 - A MEMÓRIA SENSAÇÃO

Nos capítulos anteriores coloquei como é importante, em Campos, a idéia de viagem e

partida *"Ah, navio que partes, que tens por fim partir,"*[35], à medida que emblemam o caráter de vício, de desperdício, de excesso, que são o viajar e o partir, pois os cais a se encontrar e aportar no caminho nunca servirão como ponto final. Nessas partidas, porém, sempre resta a saudade daquilo que fica:

"Só valida emoção atravez da saudade futura,

Da saudade, esquecimento que se lembra,

Da saudade, engano que se deslembra da realidade,

Da saudade, remota sensação do incerto

Vago mysterioso antepassado que fomos,

Renovação da vida antenatal, via lactea lenta

Absurdamente surgida, estatica e constellada

Do vacuo dynamico do mundo."

(...)

"Que eu sou d'aquelles que soffrem sem soffrimento,

Que teem realidade na alma,

Que não são mythos, são a realidade"[36] (Campos, 1990a: 189).

A saudade, de acordo com o primeiro verso, parece se dar como uma elaboração do que ainda é futuro à época da emoção, em outras palavras, é criada no presente. Esse caráter bifásico da saudade, que faz do passado uma sensação no presente, ou melhor, que faz viver o passado no presente como uma sensação, é o que valida a emoção passada.

---

[35] Mais à frente, nesse mesmo poema, sem nome, diz Campos: *"Navio, navio, navio! / à lugre, corveta, barca, vapor de carga, paquete, / Navio carvoeiro, veleiro de mastro, carregado de madeira, / Navio de passageiros de todas as nações diversas, / Navio todos os navios, / Navio possibilidade de ir em todos os navios / Indefinidamente, incoherentemente, / Á busca de nada, busca de não buscar, / Á busca só de partir, Á busca só de não ser / Á primeira morte possivel ainda com vida - / O afastamento, a distancia, a separar-nos de nós."* (Campos, 1990a: 189).

[36] Poema sem nome, de 28/10/24.

A saudade, assim, não é nem a lembrança entendida como relíquia secularizada, nem a memória da inteligência, nem a memória transcendente à inteligência - involuntária, para usarmos o termo de Proust. A saudade parece ser uma memória outra, que valida a emoção passada pela sensação que proporcionará no futuro - a ganhar sentido no presente. Dessa forma, em Campos, a saudade melhor se pode entender se for tomada como memória-sensação.

Não é nostalgia, pois mesmo sendo esta uma dolorosa viagem de volta, uma viagem de retorno temperada por uma sensação, a dor, na memória-sensação, de Campos, a dor pode ser **uma das sensações**, não **a** sensação, além do que, não é determinante no viajante Campos o desejo da viagem de retorno.

Poder-se-ia argumentar que a memória involuntária de Proust também se funda na sensação, ou melhor, na visita das sensações. Entretanto, em Campos não se espera por visita das sensações, não há recuperação, só perda. E, em decorrência, sensação de raiva.

A memória-sensação, como estou a definir a saudade, compartilha a propriedade do tempo, que é devir. Ela só existe em atualizações, em cristalizações. O que valida a emoção passada, pois, é o presente, o que vale dizer não serem as emoções ocorridas no passado recuperadas como realmente se fizeram sentir naquele momento; de fato, não são recuperadas mas, antes, sentidas no presente como sensação presente, ainda que esta seja uma forma de representar o passado.

A memória-sensação, assim, se apresenta como criação do presente, como permanência da vontade de sentir o passado, ainda que não da maneira como realmente ele ocorreu.

Continuando a análise, o poeta coloca essa sensação da memória - a saudade - como *"esquecimento que se lembra*". Portanto, como algo que para ser lembrado e para poder produzir sensações teve que ser esquecido. Não se trata de não poder lembrar do passado, mas do esquecimento ativo, pura perda. A memória-sensação, então, é manifestação do esquecimento - vale dizer, da perda e do desperdício.

Mas não é somente isso, pois, para Campos, a saudade é *"engano que se deslembra da realidade"*. Ela é criação do presente conhecida na sua dimensão mais lúcida, a saber, como engano, sem trazer consigo a totalidade do passado - engano por se pensar o passado através de sensações, mas sensações esquecidas da realidade que passou. É isso que propicia à saudade, à

memória-sensação, atualizar o engano dando-lhe eficácia de realidade, de verdade. Essa operação faz do engano, travestido de realidade, prova da possibilidade de vencer o tempo, de recuperar o passado, de acreditar poder lembrá-lo como ele realmente aconteceu, desconhecendo ser atualização, esquecendo que é engano.

Entretanto, o poeta vai ainda mais além: *"Da saudade, remota sensação do incerto / "Vago mysterioso antepassado que fomos, / Renovação da vida antenatal, via lactea lenta / Absurdamente surgida, estatica e constellada / Do vacuo dynamico do mundo."*. Espero não extrapolar, a partir daqui, e por tudo a perder no desenvolvimento de minha análise. Todavia, como sociólogo e dentro da trilha que adotei para poder ler Campos, só consigo interpretar esses versos como sendo sensações a mais em "mim" que espantam e se apresentam como estranhas ao "eu".

Interpretação, penso, que não é absurda, principalmente depois de ter mostrado o que leva o poeta às suas sensações de pavor: o familiar que vem à tona, o "a mais" do que o "eu" existente em "mim", a máscara como realidade própria, o sentir tudo de todas as maneiras, o fazer isso viajando, partindo de cais em cais, de tédio em tédio. Assim, em Campos, esse *"antepassado que fomos"* pode ser entendido como o plural dentro de si-mesmo, sensação de ser outro, múltiplo, sensação da incerteza a se manifestar no que existe de "a mais" em "mim" do que "eu".

Se o "eu" pudesse responder completamente pelo sujeito, talvez não tivesse sentido a memória-sensação ser tomada como sensação do incerto ou como antepassados que fomos. O "eu" pode ser uma organização, como disse Freud, mas não a ponto de manter, atualizadas e presentes, todas as identificações pelas quais o sujeito passou. Se, como mostrei nos capítulos anteriores, o "eu" é palavra e só se manifesta no discurso, logo, nada mais claro do que considerar as sensações causadas pelas identificações passadas como *"Vago mysterioso antepassados que fomos, / Renovação da vida antenatal"*.

Por outro lado, se o "eu" é sombra falada e se dá no discurso, isso implica afirmar que ele, o "eu", está sempre se atualizando. Dessa maneira, as sombras vagas e misteriosas são, nessa minha leitura, sensação de "eus" anteriores. Se o "eu", então, não é uno, pois não é uma coisa mas, sim, palavra e, ao mesmo tempo, como dizia Freud, é uma organização, logo, não tem sentido

pensar em **uma** estória de vida mas, sim, nas **várias** estórias que a vida fez[37] pois, em cada uma delas, um "eu" organizador deixou a sua marca.

Esse foco, em Campos, não está no registro do sobrenatural, pois é possibilitado pelo caráter do tempo, pelo tempero generoso que o devir possibilita. A memória-sensação, em Campos, por ter caráter bifásico, demonstra que o tempo atualiza sensações, desde que o homem se torna homem. É esse o segredo: a temporalidade. Sem o tempo não existe acaso, instabilidade, desordem, desperdício, vício, corrupção: o mal. Sem o tempo não existe homem.

Sentir, como disse acima, por nem sempre poder ser explicado pelo "eu", pois este é avesso à temporalidade que está sempre a atualizar, cristalizar, desobnubilar as sensações, em Campos, e isso é fundamental, sentir é tão estranho ao "eu", que parece a ele como *"Vago mysterioso antepassado que fomos (...) remota sensação do incerto (...) Renovação da vida antenatal"*[38].

Essa multiplicidade de "eus" aparece, em Campos, nas suas imagens, como contas-entes ligadas por um fio memória:

"Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,

E aqui tornei a voltar, e a voltar,

E aqui de novo tornei a voltar?

Ou somos, todos os Eu que aqui estive ou estiveram,

Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memória,

Uma série de sonhos de mim de alguem de fóra de mim?[39]

(Campos, 1990a: 194).

---

[37] O registro, aqui, é de Piera Aulagnier.

[38] Acredito ter ficado claramente demonstrado como o caráter "antenatal" pode ser tomado, em Campos, sem a necessidade de pressupô-lo como marca indelével do ocultismo dos poetas pessoanos. É esse o preço da interpretação, sugerir ligações, demonstrá-las com coerência interna, descartando a interpretação essencial dos significados extremos. Se, como disse anteriormente, a experiência da morte difere da conclusão de tudo, que é o morrer, nada mais óbvio do que tomar a sensação do "antenatal", em Campos, como memória-sensação de experiências ocorridas nas várias mortes em vida e, portanto, nos vários nascimentos em vida.

[39] "Lisbon Revisited (1926)".

Sendo Campos poeta e, por isso, sacrificador do significado das palavras, da relação identitária entre palavra e coisa e também, sendo o "eu" uma manifestação do discurso, a visualização de uma série de "eus", que esses versos apontam, surge como uma dúvida e leva a um lapso de lucidez: *"...somos, todos os Eu que aqui estive ou estiveram,"*.

Dentro do sujeito passam vários "eus", "eus" para várias situações. O "eu", dessa maneira, surge como sensação, mais uma sensação dentro do "mim"; no entanto, uma sensação que pensa e organiza. A memória-sensação é, assim, um fio que liga e transpassa vários "eus", permitindo a um "eu" atual dar coerência à seqüência de "eus", permitindo a um "eu" atual, sonhar dar coerência à multiplicidade de "eus" que o precederam. A saudade, assim, enquanto memória-sensação, é sonho de **ser** uno e coerente quando já não mais se **é**.

Perguntar-se-á: não foi sustentado, até agora, que Alvaro de Campos, pela sua lucidez, anuncia a falta de distância? Como se coloca o sentimento do apagamento da distância não apenas entre um homem e outro mas, também, entre o "eu" e o "mim" de cada um?

A atualização que desenvolvi de algumas imagens de Campos, no sentido da aproximação da distância, aponta e justifica para o poeta, ser sozinho. Para ele, a coerência é sonho possibilitado por um fio-memória que costura vários "eus", ao passo que o mundo que compartilha com os homens de sua época acalenta a certeza de realidade, de que o "eu" é único e representa por inteiro o sujeito. Sua postura, ao conhecer o "eu" como "plantonista" do sujeito, de uma série de "plantonistas" vida a fora, ao mesmo tempo que demonstra uma forma mais nítida de olhar para o mundo, concomitantemente, por conhecer a multiplicidade de "eus" e "tus" dentro do "si", cai fragilizada perante as pessoas que se consideram o ideal.

Em Alvaro de Campos, o conhecimento sobre o "eu", do "eu" sobre o "eu" (o fio-memória permite esse conhecimento pela memória-sensação), é uma tentativa de andar ao lado do tempo, jogar com o tempo, sem a necessidade de ter que vencê-lo. Tal postura só é possível, no poeta, pela criação de uma ética, caracterizada por saberes sobre o "eu", a partir de uma estética-de-si que conheça a identidade, a violência e a memória como inseparáveis.

A memória-sensação permite o engano da identidade através da possibilidade da sua (identidade) criação constante. Isso só é possível pela manifestação da violência ocorrida, por exemplo, na criação de um fio-memória que permite a sensação de coerência sonhada por vários

"eus". O fio-memória não existe, nem a saudade, nem as sensações de passado criadas no presente, nem o sonho de coerência. A criação disso tudo só é possível através da manifestação da violência, que faz com que a sensação-memória costure várias sensações-"eu", criando a possibilidade de, ao menos, se parecer coerente frente ao "si" e aos outros.

É dentro dessa análise, dessa concepção de uma sensação de memória, que o tempo pode caminhar junto com o pensamento, com o sentimento (o que em "mim" sente está pensando). E é dessa análise que se pode sustentar uma outra pedagogia: a pedagogia do pensar, do sentir, do jogar. Pedagogia da imaginação. É de uma outra pedagogia, do estar junto, das regras a serem feitas, que pode resultar uma outra estética. Para isso, entretanto, é preciso, como propunha Aulagnier, que o "eu", agente do intelecto, saiba sobre si, e use os saberes de si; é necessário que o "eu" saiba sobre o "eu", sua apropriação de passado, sua organização presente e sua possibilidade de futuro.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

"O mistério alegre e triste de quem chega e parte.
Trazem memórias de cais afastado e doutros momentos (...)
Todo o atracar, todo o largar de navio,
É - sinto-o em mim como o meu sangue -
Inconscientemente simbólico, terrivelmente
Ameaçador de significações metafísicas
Que perturbam em mim quem eu fui...
Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!"
("Ode Marítima")

Para encaminhar algumas considerações finais para as quais as atualizações dos versos de Campos apontam (e que tentei, na medida do possível, interpretar na feitura desta dissertação), penso ser interessante reescrever uma estória das navegações a partir das imagens do poeta.

Nessa estória das navegações sem mapas e cartografias, os navios estão a singrar o *"Mar nocturno dentro de mim"*, comandado pelo "eu", que faz as vezes de capitão, de almirante louco, de passageiro sentado ao convés em conversa com outro passageiro ou sozinho em seus aposentos: tudo, claro, dentro do navio, navegando dentro de "mim". O navio, entretanto, também pode ser invadido por piratas, que alçam sua bandeira e mostram não poder haver acordo entre o que o capitão, ou os passageiros querem, e o que querem os piratas. Os piratas são, e só o são, em multiplicidade, são a potência do indiferenciado, a parte escura, a metade negra, os navios perdidos no mar, dentro do "mim". A parte indiferenciada, entretanto, não quer negar sua outra parte, diferenciada, ou melhor, onde a diferença já havia sido feita; ela, a parte do indiferenciado, nega sua outra parte simplesmente por existir, por se manifestar em toda sua irredutibilidade, para além de qualquer anseio racional de justificação.

Nessa história, onde *"Navegar é preciso..."*, que conta Campos, para além ou aquém do sentido que lhe foi dado por Fernando Pessoa, o cais é de onde se parte. O homem sai de um grande cais originário para descobrir que existem centenas de outros cais, outras costas, outros portos. Aprende, então, que só viajando pode conhecê-los, só viajando pelas águas dentro do

"mim" é que o homem conhece cais diversos, que sempre têm algo que encanta, mas onde nunca se pode desembarcar para estabelecer raízes. A vida é como a superfície da água, assim como suas ondas e o vento (o tempo) são os seus impulsos. Morrer... é afundar nela.

Como navegar é sempre preciso, as viagens reservam, também, os naufrágios. Os temerosos de se afastar do cais, temerosos dos piratas, temerosos de se perderem, temerosos de naufrágios, atracam para sempre e morrem por antecipação. Partindo e ficando é como se participa da humanidade inteira. É por isso que existe mais em "mim" do que "eu", pois o "mim" é como um "*mar nocturno"* que atrai o "si" para singrá-lo. No entanto, o navio do "si" só pode singrar o "mim" se possuir alguém ao comando: o "eu". Sob o seu comando é que existe viagem, partida, separação mas, também, pode não haver nada disso se o "eu" temer o "mim". "Eu" e "mim" não são pólos antitéticos disputando o "si" em busca de um salto sintético mas, sim, antíteses exasperantes caracterizadoras de um "si" estético. As antíteses de Campos fazem ranger, arrastar, raspar, grunhir, machucar, des-simbolizar, des-significar, des-realizar e, ao invés de oferecer uma síntese, apontam para o deslizar, o escorregar - mas deslizar e escorregar marcados pela sensação do navio que deixa o cais. Quem dá sentido às coisas, mesmo às antíteses sem síntese, é o "eu" capitão do navio. O "mim" pede o abandono, a desistência pois, como "mar", ele é água, noite, apagamento, morte. Todavia, como mostrei, por estar associado a tudo isso, ele é a possibilidade da volta da diferença - e quem pode fazer a diferença é o "eu".

Por isso é que *"...viver não é preciso"*, pois viver é ficar atracado no cais ideal, ao lado do ideal, e nunca conhecer o assalto, em alto mar, dos piratas sangrentos. Piratas que não falam a língua da civilização, nem são redutíveis ao medo que deles o capitão e os passageiros do navio sentem. Não é à-toa que Álvaro de Campos quer ser o *"Deus-Isto", "a vítima síntese", "o animal representativo*" da ação irredutível dos piratas, e não é segredo, também, onde foi que ele conseguiu realizar esse culto: na sua imaginação.

Só imaginando se pode conhecer o indiferenciado, indo além do "eu", além da vida. A literatura de Campos, como disse Pessoa a respeito de toda literatura, foi uma confissão de que a vida não basta.

Nesse registro, da maneira como o interpretei, o "mim" são as paixões, a marca dos discursos identificatórios, os desejos projetados pelo outro, assim como aqueles desejos sentidos e

investidos pelo sujeito. Os cais são convenções, verdades ilusórias, como poderia dizer Nietzsche, mas que esqueceram de que o são. O navio é o "si", navegando pelo "mim".

Entretanto, o que vem a ser o navio nessa estória toda, de onde é que ele aparece? Responder a essa pergunta é deslindar a contribuição de Campos para se pensar numa ética e numa estética-de-si que, como disse anteriormente, só pode ser pensada se memória, violência e identidade não forem tomadas separadamente. Se, para Campos, suas sensações são o que importa e se as sensações são a expressão da subjetividade (pois não se trata da sensação das coisas como são mas, sim, das coisas como são sentidas) e se, ainda, Campos está a escrever poemas utilizando-se de uma racionalização, como a linguagem, isso implica entender que ele, o poeta, pensa pelas sensações. Pensar pelas sensações, pois, mostra-o tendo sensações e pensando ao mesmo tempo, tal qual o verso *"o que em mim sente está pensando"*.

Se é assim, Campos, quando expressa sensações em poemas, ou seja, numa linguagem, ele, ao mesmo tempo, está a pensar nas coisas como são sentidas e, não, como são. Isso significa pensar pela subjetividade e, sendo assim, deve-se pressupor certos critérios e medidas para que as sensações possam ser expressas de forma, minimamente, lógicas. Se existem medidas e as coisas não são sentidas como são, logo, para que as coisas possam ser sentidas diferente do que são, torna-se necessária a criação de medidas e critérios que, ao mesmo tempo, só tenham significação para quem sente.

Entretanto, como mostrei anteriormente, Campos assumia haver um hiato entre o que ele havia desejado e o que haviam desejado por ele, assumia, portanto, ser o que *"...os outros me fizeram"*. Os outros, então, se o fizeram, não fizeram o seu "eu" que, como mostrei no primeiro capítulo, é diferente do "mim" e, mais ainda, é considerado *"sobrecelente proprio"*, ou seja, algo exterior, não fixo, não contemporâneo do "mim".

O "mim" se inscreve na série de desejos, próprios ou alheios (como se fosse clara tal distinção), enquanto o "eu" é exterior ou, melhor seria dizer, exteriorização. Como apontei anteriormente, o "eu", pelo vi,s de Piera Aulagnier, é sombra falada e, mais, se dá no discurso. Se a palavra, como tentei demonstrar, é força, manifestação, violência de nomeação, e o "eu" se dá no discurso, então posso afirmar que o "eu" pode ser entendido como força, sensação (dentro do "mim") específica e organizadora lógica das demais sensações. Mas se é possível chegar a uma conclusão em Campos, não é somente a de que o "eu" é uma sensação de organização das

sensações. Antes, *"Nem sei bem se sou eu que em mim sente"*, ou seja, nem sempre se tem certeza de que as sensações podem ser organizadas pelo "eu". O que vale dizer que o "eu" é **uma sensação que pensa**.

Todavia, o pensamento também é força. Como lhe dar, então, uma forma? Ele não estaria ao lado da manifestação da violência, da ação da força sem finalidades? A minha leitura de Campos, inspirada nas idéias de Nietzsche, Deleuze e Foucault, apontaram, contudo, para uma interpretação: a força vergada sobre si mesma.

Nas imagens de Álvaro de Campos, ocorrem dois movimentos contrários: o primeiro é o vício de ser pessoa (*persona*), onde as identificações escapam decididamente do controle e o "eu" do sujeito sabe disso; o segundo, é uma tentativa de permanência de uma sensação de passado, ao menos, uma sensação de passado criada pelo presente.

O primeiro movimento está colocado no devir inexorável, sujeito à corrupção do tempo, onde as identificações que começam por gerar sensações brutais, de um momento para outro só oferecem tédio. O segundo movimento é um movimento de força, um vergar de força.

Como isso é possível? O pensamento que acompanha o tempo, força em distensão, por conta da vontade de querer lembrar o que se está a passar, se dobra, de modo a poder *"aquecer"* as sensações.

É nessa dobra que são criadas as sensações de passado por uma memória-sensação no presente. E é essa dobra do pensamento, criação da sensação vergada sobre si mesma, que caracteriza a subjetivação, atualizada pelos poemas de Álvaro de Campos. Não é **subjetividade** mas, sim, **subjetivação**; não é, também, **processo de subjetivação** mas, sim, **criação da subjetivação**. Essa memória-sensação, enquanto subjetivação ,, como dizia Deleuze, o verdadeiro afeto de si por si.

Em Álvaro de Campos, a memória-sensação se constitui de uma vontade perversa por sensações, criando como que uma concha (um navio) para poder aquecê-las. O navio, capitaneado pelo "eu", é a manifestação da violência fazendo da identidade uma criação estética-de-si. Essa dobra, Foucault a definia através dos gregos como uma relação de força consigo, podendo se afetar a si mesma:

> *"Mas, força entre as forças, o homem não dobra as forças que o compõe sem que o próprio lado de fora se dobre e escave um Si no homem."* (Deleuze, 1988: 121).

Essa subjetivação não pode se dar sem a violência necessária para fazer vergar sobre si mesmas, forças e sensações, e o poeta, nos seus versos, aponta isso inúmeras vezes, fazendo sair desse ato violento a pura imaginação ou uma identidade imaginada. Nem pode se dar, a subjetivação, sem o mergulho no conhecimento de "si", inventando nomes para as manifestações dentro de "si". Em Campos, a identidade se põe a ser pensada não apenas como "identificações em curso", mas como criação de uma memória que faz o homem se relacionar consigo, na medida em que cinde a unidade acreditada entre o "eu" e o sujeito.

Foucault, entretanto, inspirado nos gregos, chegou à subjetivação como uma derivada do sujeito, trabalhando quatro noções básicas, segundo ele, da moral sexual: *aprhodisia, chresis, enkrateia e sophrosune.* A relação de forças criando um "si", Foucault deslindou-a a partir do governo de "si" que, na Gr,cia antiga, também, significava o governo dos outros.

Campos, entretanto, não era grego; nem ao menos se poderia falar de uma **retomada** dos gregos, pelo poeta, como o fez Foucault. O governo de "si", ao que parece, para o poeta, não é mais possível. Sua subjetivação não possui um *télos*, ela se apresenta, apenas, como uma estética-de-si, na medida em que é criação, invento do fazer enquanto está a se fazer; e, ao mesmo tempo, uma ética, pois possibilita um saber sobre "si" e uma postura frente ao mundo, não universalizável.

Campos é o homem das sensações vividas desmesuradamente, numa tentativa de sanar aquela dificuldade apontada pela "Lei de Malthus" da sensibilidade. Por conta disso, sua subjetivação não leva a nada grandioso, a não ser a uma postura leal, lúcida e cansada frente ao mundo. Cansado do excesso do que se há para experimentar no mundo contemporâneo, ao menos nos seus primórdios. Tédio e cansaço é o que há para ser vislumbrado num presente ideal, onde o futuro se aproximou, e a humanidade, nessa bela imagem, *"...ama porque ouviu fallar do amor"*.

Contudo, as análises propiciadas pelas atualizações de Campos, levadas ao limite, apontam para a insustentabilidade da vida. Seus versos e suas imagens são humaníssimas e, no momento seguinte a uma imagem singela, atualizam o pavor frio. São atualizações radicais e sem

complacências com o presente; entretanto, esse é um aspecto crucial de suas imagens poéticas. O vigor da lucidez por ele imaginada radicaliza onde tradicionalmente se costuma contemporizar, salientando o pavor e o insuportável das imagens clichês.

Por isso é que é apenas através da radicalidade que se pode perceber a ação soberana da violência, oferecendo a possibilidade de se pensar como **pessoa**. Pensar-se como pessoa, como máscara e multiplicidade, só é possível se memória, violência e identidade não forem conceitos distintos mas, sim, indiscerníveis e artísticos, ou seja, à medida que memória, violência e identidade, assim como a execução e o invento na arte, sejam simultâneas, inseparáveis e caminhem *pari passu*.

As imagens de Álvaro de Campos, ao apontarem para uma ética e para uma estética-de-si, apontam para a criação artística de um "si" onde memória, violência e identidade não sejam conceitos clichês mas, ao contrário, sejam a imagem de um quadro onde a obtenção das mais belas cores decorra da mistura das tinturas que são elas próprias.

8. BIBLIOGRAFIA

8.1 - DE REFERENCIA:

ADORNO, Theodor (1986). *"A educação após Auschwitz"* e *"O ensaio como forma"* In COHN, Gabriel (org.). **Coleção Grandes Cientistas Sociais: Theodor W. Adorno.** Trad. Flávio R. Kothe, Aldo Onesti & Amélia Cohn. São Paulo, Ática, v. 54, pp. 33 - 45 e 167 - 187, respectivamente.

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max (1986). **Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filos*ó*ficos**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

ASSIS, Machado de (1983). "O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana". In Contos: Machado de Assis. São Paulo, Editora Moderna, pp. 71 a 81.

AULAGNIER, Piera (1979). **A violência da Interpretação: Do Pictograma ao Enunciado**. Trad. Maria Clara Pellegrino. Rio de Janeiro, Editora Imago.

AULAGNIER, Piera (1985). **Os Destinos do Prazer: Alien*ação* - Amor - paixão.** Trad. Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau & Maria Clara Pellegrino. Rio de Janeiro, Imago.

AUGUSTO, Maria Helena Oliva (1993). *"O indivíduo na teoria social e na literatura: o momento contemporâneo"* In **Cadernos CERU**, n. 4- série 2.

BACHELARD, Gaston (1991). **O Direito de Sonhar**. Trad. José Américo Motta Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro e Maria Isabel Raposo. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil.

BATAILLE, Georges (1987). *"Estudo II - O homem soberano de Sade"* e *"Estudo III - Sade e o homem normal"*. In **O Erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre, L&PM, pp. 155 - 66 e 167 - 206, respectivamente.

BATAILLE, Georges (1957). **La Litterature et le Mal**. Paris, Gallimard.

BAZIN, André (1991). **O Cinema: Ensaios**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense.

BENJAMIN, Walter (1987). **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas, volume I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense.

BENJAMIN, Walter (1989). **Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo**. Obras Escolhidas, volume III. Trad. José Carlos Martins Barbosa & Hererson Alves Baptista. São Paulo, Brasiliense.

BORGES, Jorge Luis (1982). *"Entre mim e eu mesmo, quanta diferença!"* In **Livro dos Sonhos**. Trad. Cláudio Fornari. São Paulo, Difel, pp. 90 - 1.

CHALMERS, A. F. (1993). **O Que é a Ciência Afinal?** Trad. Raul Fiker. São Paulo, Brasiliense.

CHAUÍ, Marilena (1990). *"Os laços do desejo"* in **O Desejo**. Org. Adauto Novaes. São Paulo, Cia. Letras; Rio de Janeiro, Funarte, pp. 19 - 66.

COSTA, Jurandir Freire (1989). *"Narcisismo em tempos sombrios"* In FERNANDES, Heloísa Rodrigues. **Tempo do Desejo: Sociologia e Psicanálise**. São Paulo, Brasiliense.

DELEUZE, Gilles (1990a) . **A Imagem-Tempo. Cinema II**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense.

DELEUZE, Gilles (1988). *"As dobras ou o lado de dentro do pensamento (subjetivação)"* In **Foucault**. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo, Brasiliense, pp. 101 - 30.

DELEUZE, Gilles (1974). *"Décima série: do jogo ideal"* e *"Vigésima terceira série: do Aion"* In **Lógica do Sentido**. Trad. Luis Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva - EDUSP, pp. 61 – 68 e 167 – 73, respectivamente.

DELEUZE, Gilles (s/a). **Nietzsche e a Filosofia**. Trad. Port. António M. Magalhães. Cidade do Porto, Rés-Editora.

DELEUZE, Gilles (1987). **Proust E Os Signos**. Trad. Antonio Carlos Piquet & Roberto Machado. Rio De Janeiro, Forense-Universitária.

ECO, Umberto (1989). **Como Se Faz Uma Tese**. São Paulo, Perspectiva.

ÉSQUILO (1980). *"Prometeu Acorrentado"*. Trad. J. B. Mello e Souza. Editora Tecnoprint, Rio de Janeiro, p. 113 - 37. V. também a tradução de Alberto Guzik. São Paulo, Abril Cultural, pp. 9 - 49.

FEYERABEND, Paul (1977). **Contra o Método: Esboço de Uma Teoria Anárquica da Teoria do Conhecimento**. Trad. Octanny S. da Mota e Leonidas Hegenberg. Rio de Janeiro, Francisco Alves.

FOUCAULT, Michel (1988a). **História da Sexualidade II : O Uso dos Prazeres**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal.

FRANCO Jr., Hilário (1996). **A Idade Média: O Nascimento do Ocidente**. São Paulo, Brasiliense.

FREUD, Sigmund (1976). *"O estranho"* In **Obras Completas**. (edi*ção* brasileira), Volume XVII. Rio de Janeiro, Imago, pp. 273 - 318.

HESÍODO (1991). **Teogonia: A Origem dos Deuses**. Estudo e Tradu*ção* de Jaa Torrano. São Paulo, Iluminuras.

HORKHEIMER, Max (1976). **O Eclipse Da Razão**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro, Editorial Labor do Brasil.

MARTINS, Luiz Renato (1990). *"Do erotismo à parte maldita"*, In **O Desejo**. Org. Adauto Novaes. São Paulo, Cia Letras, pp. 415 - 38.

NIETZSCHE, Friedrich (1986). **Ecce Homo : Como Alguém Se Torna O Que É**. Trad. Paulo Cesar Souza. São Paulo, Editora Max Limonad.

NIETZSCHE, Friedrich (1988). **Genealogia da Moral**. Trad. Paulo Cesar Souza. São Paulo, Brasiliense.

NIETZSCHE, Friedrich (1983). **Obras Incompletas**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Abril Cultural.

PAREYSON, Luigi (1989). **Os Problemas da Estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo, Martins Fontes.

ROUANET, Sérgio Paulo (1989). **As Razões do Iluminismo**. 2ª edi*ção*. São Paulo, Companhia das Letras

SANTOS, Boaventura de Souza (1993). *"Modernidade, identidade e a cultura de fronteira"* in **Tempo Social** (Revista de Sociologia da USP-SP), v. 5, (editado em novembro de 1994), pp. 31 - 52.

WARIN, François (1974). *"Georges Bataille e a maldição da literatura"* In **Discurso**. Revista de Filosofia do Depto. Filosofia da USP; ano V, n. 5, pp. 55 - 63.

WEBER, Max (1986). *"A 'objetividade' do conhecimento nas Ciências Sociais"*. in **Coleção Grandes Cientistas Sociais: Max Weber.** Trad. Am,lia Cohn & Gabriel Cohn. São Paulo, Ática, v.13, pp. 79 - 127.

ZIZEK, Slavoj (1992). *"A Coisa Catastrófica"* in **Eles Não Sabem o que Fazem, O Sublime Objeto de Ideologia**. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, p. 181 - 94.

8.2 - DE FERNANDO PESSOA - ALVARO DE CAMPOS:

CAMPOS, Álvaro de (1990a). **Poemas de Álvaro de Campos**. Edição crítica de Fernando Pessoa, Volume II. Edição de Cleonice Berardinelli. Portugal, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

CAMPOS, Álvaro de (1990b). **Vida e Obras do Engenheiro**. Org. Teresa Rita Lopes. Lisboa, Editorial Estampa.

PESSOA, Fernando (1988). **Antologia de Estética, Teoria e Crítica Literária**. Org. Walmir Ayala. Rio de Janeiro, Editora Tecnoprint.

PESSOA, Fernando (1982). **Ficções do Interlúdio / 2 - 3 : Odes de Ricardo Reis. Para Além do Outro Oceano de C(oelho) Pacheco**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

PESSOA, Fernando (1983). **Ficções do Interlúdio / 4 : Poesias de Álvaro de Campos**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

PESSOA, Fernando (1989). **Livro do Desassossego : Por Bernardo Soares**. São Paulo, Brasiliense.

PESSOA, Fernando (1988). **O Banqueiro Anarquista e Outras Prosas**. Org. Massaud Moisés. São Paulo, Cultrix.

PESSOA, Fernando (1980). **O Eu Profundo e os Outros Eus**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

PESSOA, Fernando (1986a). **Obras Em Prosa.** Organiz*ação* Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.

PESSOA, Fernando (1986b). **Obra Poética**. Organiz*ação* Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguillar.

8.3 - SOBRE FERNANDO PESSOA - ALVARO DE CAMPOS:

CENTENO, Yvette Kace (1985). **Fernando Pessoa : O Amor, A Morte, A Inici*ação***. Lisboa, A Regra do Jogo, Edi*ções*.

CRESPO, *Á*ngel (1990). **A Vida Plural de Fernando Pessoa**. Trad. Port. José Viale Moutinho. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil.

GARCEZ, Maria Helena N. (1985). *"Leitura ascético-mística de Álvaro de Campos"*. Artigo publicado no jornal **O Estado de São Paulo**, 01/09/85, ano V, número 272, pp. 4 - 6.

PERRONE-MOISÉS, Leyla (1990). **Fernando Pessoa : Aquém do Eu, Além do Outro**. são Paulo, Martins Fontes.

SEABRA, José Augusto (1988). **O Heterotexto Pessoano**. são Paulo, Editora *Á*tica e Editora da Universidade de são Paulo.

SEGOLIN, Fernando (1992). **Fernando Pessoa: Poesia, transgressão e Utopia**. são Paulo, Editora da PUC-SP.

SIMÕES, João Gaspar (1983). **Fernando Pessoa : Breve Hist*ó*ria da Sua Vida e da Sua Obra**. Lisboa, Difel.

8.4 - DE APOIO:

ALLIEZ, Eric (1991). **Tempos Capitais: Relatos da Conquista do Tempo**. Trad. Maria Helena Rouanet. são Paulo, Siciliano.

ARIÈS, Philippe (1986). **Hist*ó*ria Social da Criança e da Família**. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara.

BARTHES, Roland (1970). **Mitologias.** São Paulo, Difel.

BAUDRILLARD, Jean (1991). **Da Sedu*ção***. Trad. Tania Pellegrini. Campinas, SP, Papirus.

BEAUVOIR, Simone de (1983). **Todos os Homens são Mortais**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

BENJAMIN, Walter (1986). **Documentos de Cultura. Documentos de Barbárie.** (Escritos Escolhidos). Sele*ção* e Apresent*ação* de Willi Bolle. Trad. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa. são Paulo, Cultrix.

BORNHEIM, Gerd Alberto (1989). **Introdu*ção* ao Filosofar: O Pensamento Filos*ó*fico em Bases Existenciais**. são Paulo, Editora Globo.

CALABRESE, Omar (1988). **A Idade Neobarroca**. Trad. Port. Carmen de Carvalho (até p. 134) & Artur Morão (p. 134 em diante). Lisboa, Edi*ções* 70 (são Paulo / Martins Fontes).

CASTORIADIS, Cornelius (1986). **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Trad. Guy Reynaud. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

CASTORIADIS, Cornelius (1987a). **As Encruzilhadas do Labirinto / 1**. Trad. Carmen Sylvia Guedes & Rosa Maria Boaventura. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

CASTORIADIS, Cornelius (1987b). **As Encruzilhadas do Labirinto / 2 : Os Domínios do Homem**. Trad. José Oscar de Almeida Marques. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

DELEUZE, Gilles (1990b). **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro, Editora 34 - associada à Nova Fronteira, Col. TRANS.

DELEUZE, Gilles (1976). **Différence et Répétition**. P.U.F, Paris.

DELEUZE, Gilles (1985). **Nietzsche**. Trad. Port. Alberto Campos. Lisboa, Edições 70.

FERNANDES, Heloísa (1990). *"violência e modos de vida"*. Trabalho apresentado no I Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Universidade de Coimbra, 2 a 5 de julho de 1990, (inédito).

FREUD, Sigmund (1948). *"XII Mas Alla Del Principio Del Placer."* In **Obras Completas**. Volumen I. Trad. espanhol Luiz López-Ballesteros y De Torres. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, pp. 1111 – 39.

FREUD, Sigmund (1978). *"O mal-estar na civilização"* In **Os Pensadores**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. são Paulo, Abril Cultural, pp. 129 - 94.

HABERMAS, Jürgen (1984). **Mudança Estrutural Na Esfera Pública: Investiga*ções* Quanto A Uma Categoria Da Sociedade Burguesa**. Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

HABERMAS, Jürgen (1990). **O Discurso Filos*ó*fico da Modernidade**. Trad. Port. Ana Maria Bernardo, José Rui Meirelles Pereira, Manuel José Simões Loureiro, Maria Antonia Espadinha Soares, Maria Helena Rodrigues de Carvalho, Maria Leopoldina de Almeida & Sara Cabral Seruya. Lisboa, Publica*ções* Dom Quixote.

HABERMAS, Jürgen (1987). **Técnica e Ciência Como "Ideologia"**. Trad. Port. Artur Morão. Lisboa, Edi*ções* 70.

HELLER, *Á*gnes (1982). **Teoria Della Storia**. Trad. Ita. Vittoria Franco. Roma, Editori Riuniti.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor (Organizadores) (1978). **Temas Básicos de Sociologia**. Trad. *Á*lvaro Cabral. são Paulo, Cultrix.

KOSSOVITCH, Leon (1979). **Signos e Poderes em Nietzsche**. são Paulo, Editora *Á*tica,

LACAN, Jacques (1988). **Escritos**. Trad. Inês Oseki-Depré. são Paulo, Editora Perspectiva, 1988.

LAPLANCHE, Jean (1992). **Vocabulário da Psicanálise. Laplanche e Pontalis;** sob a dire*ção* de **Daniel Lagache**. Trad. Pedro Tamen. são Paulo, Martins Fontes, 1992.

LASCH, Christopher (1987). **O Mínimo Eu : Sobrevivência Psíquica em Tempos Sombrios**. Trad. João Roberto Martins Filho. são Paulo, Brasiliense.

LEFORT, Claude (1990). **As Formas da Hist*ó*ria: Ensaios de Antropologia Política**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes & Marilena de Souza Chauí. são Paulo, Brasiliense.

LYOTARD, Jean-François (1990a). **O Pós-Moderno**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro, José Olympio.

LYOTARD, Jean-François (1990b). **O Inumano: Considerações Sobre o Tempo.** Trad. Port. Ana C. Seabra & Elisabete Alexandre. Lisboa, Editorial Estampa.

MARTON, Scarlett (1990). **Nietzsche : Das Forças Cósmicas aos Valores Humanos**. são Paulo, Brasiliense.

MATOS, Olgária Chaim Féres (1989). **Os Arcanos do Inteiramente Outro**: **A Escola de Frankfurt. A Melancolia e a Revolução.** são Paulo, Brasiliense.

NIETZSCHE, Friedrich (1983). **Aurora**. Trad. Port. Rui Magalhães. Cidade do Porto, Rés-Editora.

NIETZSCHE, Friedrich (1984). *"Introdução Teorética sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral"*. In **O Livro do Filósofo**. Cidade do Porto, Rés-Editora, pp. 89 - 109.

PLATÃO (1991), Col. **Os Pensadores**. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat & João Cruz Costa. Ed. Nova Cultural, são Paulo, pp. 160-8.

POE, Edgar (1981). **Histórias Extraordinárias**. Trad. Brenno Silveira & outros. são Paulo, Abril Cultural.

PRADO Jr., Bento (1989). **Presença e Campo Transcendental. Consciência e Negatividade na Filosofia de Henri Bergson**. são Paulo, Editora da Universidade de são Paulo.

PROUST, Marcel (1983). **O Tempo Redescoberto**. Trad. Lúcia Miguel Pereira. Porto Alegre/Rio de Janeiro, Globo, 1983. Cito apenas um dos volumes da obra **Em Busca do Tempo Perdido**

por se encontrar nele, mais especificamente, aquelas já famosas referências à memória involuntária.

RICOEUR, Paul (1985). **Temps et Récit III: Le Temps raconté.** Éditions du Seuil.

RIEDEL, Dirce Côrtes (1988). **Narrativa: Ficção e História** (organizadora). Rio de Janeiro, Imago Editora.

SENNETT, Richard (1988). **O Declínio do Homem Público : As Tiranias da Intimidade**. Trad. Lygia Araujo Watanabe. são Paulo, Companhia das Letras.

SHAKESPEARE, Willians (1981). *"Macbeth"*, *"Hamlet, príncipe da Dinamarca"* e *"Otelo, o mouro de Veneza"*. Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. In **Shakespeare / Tragédias: Volume I**. são Paulo, Victor Civita, pp. 113 - 91, 195 - 324 e 327 - 442, respectivamente.

WEBER, Max (1987). **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. Trad. M. Irene de Q.F. Szmrecsányi & Tamás J.M.K. Szmrecsányi. são Paulo, Pioneira.

WILDE, Oscar (1981). **O Retrato de Dorian Gray**. Trad. Oscar Mendes. são Paulo, Abril Cultural.

OBS. Em alguns casos, nessa parte dedicada à bibliografia, cito textos, enquanto, em outros, cito o livro sem especificação de capítulo. Isso ocorre, exclusivamente, para realçar os aspectos principais que busquei no livro citado. Em muitos casos, entretanto, onde só cito o nome do livro, assim procedo para caracterizar uma apropriação geral da obra, sem ter ficado detido na leitura de alguns de seus capítulos, apenas. No caso específico de dois livros: **Tempo do Desejo: Sociologia e Psicanálise** e **O Erotismo**, em que pese a minha apropriação das obras tenha ocorrido para além dos textos citados, preferi não repeti-las na seqüência bibliográfica.