JOSÉ NEY COSTA GOMES

ALMA À JANELA: PERFIL INTENSIVO DE ÁLVARO DE CAMPOS

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
2009**

ALMA À JANELA: PERFIL INTENSIVO DE ÁLVARO DE CAMPOS

Tese apresentada ao Programa de Doutorado em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura Portuguesa.

Orientadora. Prof^a. Dra. Mônica Muniz de Souza Simas
Universidade de São Paulo - USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Gerson Tenório dos Santos

Instituição: UNICASTELO-SP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. João José Cury

Instituição: Mackenzie

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dra. Lílian Jacoto

Instituição: USP-SP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

À minha mãe, que agora é nome de uma biblioteca unicamente porque a sua memória evocou livros. Como filho isto me impressiona, pois me tornei leitor por seu intermédio. A homenagem é tão justa que é como se eu houvesse tido a idéia, quando de fato fui agradavelmente surpreendido. Interpreto o acaso feliz como pura ficção do Fora. Penso no conto de Jorge Luis Borges, A Biblioteca de Babel, e interpreto-o como sendo um signo a dizer-me que os textos vitais são escritos por intensos e inescrutáveis afetos.

AGRADECIMENTOS

À CAPES,

À minha orientadora, Professora Dra. Mônica Simas, cujo fio de Ariadne guiou este Teseu pobre, pelo labirinto de Creta que é o pensamento deleuzo-pessoano.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da USP, em especial, Dr. Horácio Costa e Dra. Lílian Jacoto.

Ao prof. Dr. Fernando Segolin, pela presença modelar de leitor pessoano, semiótico e existencial, desde o Mestrado na PUC-SP.

Aos meus Amigos, Amigos no sentido deleuzo-guattariano (*O que é a filosofia?*), personagem conceitual, cuja “intimidade competente”, “presença intrínseca ao pensamento” (1997: 11), dialogaram comigo: Ana Cristina (UFC), Brutus Abel (PUC-SP); Gerson Tenório (PUC-SP), Kátia Aragão, Márcia Lilla (PUC-SP), Olga de Sá (PUC-SP), Paulo César (PUC-SP), Roberta Ferraz (USP).

À leitura e revisão de Ana Cristina, consciência gramatical do texto.

*Tão real pode tornar-se
Um sonho perseguido
Que a ficção já é real,
E o real, ficção.*

*Suntuosa visão
- que bom teria sido -*

*Minha vida um grande erro
Por ti corrigido.*

Emily Dickinson

RESUMO

Esta tese analisa a constituição singular do poeta Álvaro de Campos em relação aos outros heterônimos pessoanos, como uma questão de grau intensivo. Partindo do princípio camposiano da poesia como força, aplica-se a conceituação deleuziana para interpretar essa força como criação de platôs intensivos, criação de afectos e perceptos, e como constituição de um fora, portanto, aspectos constituintes do sujeito poético. Analisam-se cinco principais poemas como um mesmo perfil marcado pela rubrica da intensidade. Os poemas escolhidos são analisados em termos de platôs intensivos, a saber: 1) o platô da viagem, a bordo de um navio, em Opiário e num passeio pela cidade, em Ode Triunfal, 2) o platô avistado do cais, em Ode Marítima, 3) o platô do livro, em Saudação a Walt Whitman, 4) o platô do fora, no manifesto Ultimatum e por fim, 5) o platô da mansarda, em Tabacaria. Levantar-se-á em conta também todo o perfil intensivo camposiano para realçar as marcas da intensidade que o constitui e lhe fornece o perfil característico singular. Para empreender a análise, partiu-se da imagem do poeta à janela, como uma metáfora perceptiva, confrontando o mundo, dobrado para o exterior, e dele captando em figuras e ambientes, os acontecimentos que o afetam. Conclui-se que é essa “alma à janela” ou esse olhar perceptivo voltado para o fora, o que, ao incorporar as forças da alteridade, desenha para Álvaro de Campos a sua feição poética singular.

Palavras-chaves: Álvaro de Campos, Literatura Portuguesa, Literatura e afetividade, Crítica deleuziana.

ABSTRACT

This thesis examines the peculiar poetic subjectivity in Álvaro de Campos, relating to the other heteronyms pessoanos as a matter of intensive degree. Starting from the Campos' principle of poetry as a force, it applies deleuziano concepts to interpret that force in terms of intensive *plateaus*, affects and percepts and formation of an outside; therefore, as constituents aspects of poetic subject. Five major poems covering the three thematic stages on Álvaro de Campos's poetry are analyzed as a same profile marked by the rubric of intensity. The chosen poems are discussed in terms of intensive *plateaus*, namely: 1) the voyage on board of a ship in Opiário and a city tour in Ode Triumphant; 2) the plateau viewed from the pier in Ode Marítima; 3) the book plateau, in Ode to Walt Whitman, 4) the outsides plateau in Ultimatum manifest and finally, 5) the *plateau* of the mansard, in Tabacaria. It also examines the whole camposiano literary becoming aiming to highlight the intensive traces so that provide his peculiar profile. The analysis starts from the poet's image at the window as a perceptive metaphor; he confronts the world bent outwards, and expresses by means of figures and features all events which affect him. We conclude that this "soul to window", or perceptive look toward outside is what, by embodying the forces of alterity, may have allowed Álvaro de Campos its unique poetic garb.

Keywords: Álvaro de Campos, Portuguese Literature, Literature and affectivity, Deleuzian critics.

SUMÁRIO

1. Alma dobrada	09
2. Conceituação deleuziana: platô, perceptos e afectos, intensidade, fora	23
2.1. Estar à janela é construir platôs intensivos	43
3. Perfil intensivo de Álvaro de Campos	65
3.1. Platô da viagem: a bordo em Opiário e na cidade em Ode Triunfal	85
3. 2. Platô do cais: Ode Marítima	96
3. 3. Platô do livro: Saudação a Walt Whitman	109
3. 4. Platô do fora: Ultimatum	130
3.5. Platô da mansarda: Tabacaria	144
4. O mundo confrontado: conotações da expressão alma à janela	162
5. Bibliografia	180

1. ALMA DOBRADA

*O mundo está dobrado em cada alma*¹

Nossa tese se subdivide em itens intercomunicantes que se articulam entre a fundamentação teórica e a análise do *corpus*, o que faz com que os aspectos de uma e outra discussão se remetam ou estejam em conexão estreita.

Neste capítulo introdutório, explicitamos o roteiro da tese, dizendo quais são os objetivos, o problema e o quadro teórico basilar. No capítulo dois, trazemos a fundamentação teórica, explicando as acepções conotativas da expressão “alma à janela” e suas implicações teóricas; esclarecemos o conceito deleuziano de *Fora* e depois discutimos a pragmática leitora cujo método cartografa Álvaro de Campos, em pleno ato de poetar voltado para o outro. Ainda no capítulo dois, em caráter transdisciplinar, cruzamos as indicações poéticas de Álvaro de Campos e seus intérpretes críticos com a filosofia estética de Deleuze. No capítulo três, empreendemos a análise do *corpus* e, finalmente, no capítulo quatro, concluímos as inferências que a análise nos possibilitou.

De partida, é preciso observar os três conceitos que se implicam mutuamente nesta tese, enunciados sinteticamente: estar à janela é captar intensidades e isso significa construir *afectos* e *perceptos* que são avistados em termos de um *platô*. *Perceptos* e *afectos*² são conceitos de Gilles Deleuze (1925-1995), termos cunhados para expressar aquilo que é decantado no filtro da arte, e que não se confunde com a dimensão do real; traduzem a forma especial como o poeta o capta. *Perceptos* seriam – digamos – especificidades da percepção; *afectos*, o modo como uma “realidade” afeta a *sensibilia*; referem-se ao real depois de decantado pela

¹ ¹ In: Gilles Deleuze. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 195.

² Um filósofo cria conceitos e um artista cria *afectos* e *perceptos*, contudo, isso não significa que essas criações não se equivalham em muitos níveis para Deleuze. A criação de um conceito e a criação de um estilo são ambos problemas para o pensamento. É por isso que Álvaro de Campos, enquanto sujeito poético é também um pensador: “Há uma comunicação perpétua entre conceito e percepto. Há problemas de estilo que são os mesmos em Filosofia, como em Literatura. É uma questão muito simples: os grandes personagens da Literatura são grandes pensadores. Eu acabo de reler vários livros de Melville. Está claro que o Capitão Ahab é um grande pensador, que Bartleby é um pensador. É outro tipo de pensador, mas, mesmo assim, é um pensador. Eles nos fazem pensar. De maneira tal que uma obra literária tanto traça conceitos, de forma implícita, quanto traça *perceptos*. Isso é certo. Mas não cabe ao literato, pois ele não pode fazer tudo ao mesmo tempo. Está tomado pela questão do percepto, em nos fazer ver e perceber e em criar personagens! Imagine o que é criar personagens! É uma coisa impressionante!” In: **O Abecedário de Gilles Deleuze**. Entrevista de sete horas feita a Deleuze por Claire Parnet, compiladas em vídeo e à disposição dos internautas no site oestrangeiro.net, 06 de agosto de 2005. Tradução de Bernardo Rieux. Por ser colhido em meio eletrônico, não consta paginação.

sensibilidade do artista; são conceitos aplicáveis preferencialmente ao fazer artístico, mormente, em tela, no literário e no poético.

Explicamos: mostrando quais as percepções que a alma à janela cartografa, guiada pelas intensidades ambientes (os *platôs*), damos conta do objetivo central de nossa tese. As intensidades são registradas num estilo³ poético e perceptivo que iremos explicitar.

De fato, apesar das múltiplas perspectivas em que pode ser abordada, a escrita intensiva é antes de tudo este projeto da literatura enquanto *devir*⁴ impessoal processado eticamente a partir do olhar que olha no olho do outro e que, também Ele, é outro.⁵

O que poderia ser um subtítulo desta tese – *perceptos* e *afectos* em Álvaro de Campos – é sintetizado na expressão “alma à janela”, que posiciona o sujeito poético inteiro frente ao mundo e ao real; que informa a força intensiva com que essa percepção se produz, coteja o gênero de devir filosófico-literário e analisa a fórmula em que essa escrita se dissemina. Ao adotarmos a expressão sujeito poético múltiplo, desde já se explique o que lhe concebemos, pois se trata de sujeito despersonalizado, impessoal, que não se conforma a uma unidade identitária fixa ou estática.

Assim, à janela, o sujeito poético se deixa afetar pelos estímulos exteriores a partir de seu corpo e sua mente, sintetizados pelo vocábulo “alma”. O sujeito poético, abandonado aos *afectos* do exterior, cria *perceptos*, que chamamos sinteticamente de *platôs intensivos*. A arte aqui é de afetar e se deixar afetar pela intensidade

³ O estilo, na perspectiva de Deleuze, é algo “puramente auditivo”, daí que, para nós, isso se traduza numa entonação característica, ou seja, a maneira como deve ser falado para se mostrar em sua singularidade intensiva, em Álvaro de Campos. Deter-nos-e-mos adiante nesse aspecto. In: **O Abecedário de Gilles Deleuze**.

⁴ Escrever é devir algo de impessoal, algo maior que a subjetividade que capta o que está Fora dele em *afectos* e *perceptos*. Escrever é devir porque mais que memória é criação histórica. Escrever é mais que fazer autobiografia, é fazer biografia social ou biografia das alteridades: “Acho que escrever é um devir alguma coisa. Mas também não se escreve pelo simples ato de escrever. Acho que se escreve porque algo da vida passa em nós. Qualquer coisa. Escreve-se para a vida. É isso. Nós nos tornamos alguma coisa. Escrever é devir. Não consigo pensar em outra fórmula além desta: escrever é devir, mas não é tornar-se escritor, nem um memorialista. Nada disso. Não é porque vivi uma história de amor que vou escrever um romance. É horrível pensar assim. Não é apenas medíocre, é horrível! É o que se deve chamar de *afectos*. Não há *perceptos* sem *afectos*. Tentei definir o *percepto* como um conjunto de percepções e sensações que se tornaram independentes de quem o sente. Para mim, os *afectos* são os devires. São devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles. O *afecto* é isso. Será que a música não seria a grande criadora de *afectos*? Será que ela não nos arrasta para potências acima de nossa compreensão? É possível”. In: **O Abecedário de Gilles Deleuze**.

⁵ “Há em olhos humanos, ainda que litográficos, uma coisa terrível: o aviso inevitável da consciência, o grito clandestino de haver alma”. In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. I. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 34.

ambiente que é então reproduzida pelo trabalho poético. Assim, os conceitos de *platô intensivo*, *perceptos* e *afectos* estão intimamente relacionados, não podendo ser desencilhados sem prejuízo para a compreensão deles, que devem ser entendidos nessa dialética.

Quando lemos os poemas de Álvaro de Campos, somos capazes de perceber a intensidade deles porque antes o poeta criou para eles *perceptos* e *afectos*. Por outra, colheu no ambiente as intensidades que as originaram. É assim que um conceito remete ao outro.

Aplicaremos os conceitos mencionados na análise da poesia de Álvaro de Campos, na tentativa de identificar suas intensidades e a forma como estas se unem para criar nos poemas os ambientes que as sustentem ou lhes dêem consistência.

É nossa hipótese que cada heterônimo enforma uma intensidade específica, sendo nosso objetivo geral cartografar a de Álvaro de Campos, o mais exteriorizado, exagerado, explícito na forma como se torna naquilo que vê, o heterônimo criado para personificar a máxima intensidade.

De partida, seria excessivo cartografar todos juntos porque não nos julgamos capazes sequer de dizer quantos heterônimos existem. Entre os principais heterônimos, Álvaro de Campos é aquele que traz o corpo intensivo mais à mostra.

Uma fórmula para se compreender a singularidade dos heterônimos é investigar-lhes a intensidade. Seria mais difícil, senão impossível, distinguir-se o corpo poético desses “outros eus” de Fernando Pessoa, sujeitos poéticos em consórcio, o modo como cumprem o mesmo programa – outrar-se⁶ –, e a criação de seus *perceptos* e *afectos*, sem considerar o *platô intensivo*⁷ que criam; pois é ele o traço distintivo mais saliente, é ele que nos mostra os contornos desses desdobramentos do poeta, até que nos apareçam nitidamente.

A distinção dos heterônimos, sustentamos, é uma questão de intensidade, uma vez que todos eles coabitam um mesmo espaço virtual de alteridade. Interrogada essa intensidade da escrita pessoana, resta perguntar: de que forma Álvaro de Campos se percebe agente de uma escrita que devém múltiplos sujeitos poéticos; que alteridade intensiva é o sujeito poético Álvaro de Campos? Pensamos

⁶ Preferimos, para nos referimos ao idioleto pessoano, o neologismo outrar-se ao termo heteronímia, por entender que outrar-se define melhor a fórmula do sujeito poético devir como agente ficcional de sua escrita.

⁷ Pensamos o *platô intensivo* como a ambiência do *Fora* sob os efeitos da energização do verbo poético. Chame-se essa “energia” como se queira, seja qualidade da força ou potência ou “enthousiasmós”, como os gregos entendiam; contando-se que se entenda que o sujeito poético está sob o efeito de uma admiração, uma excitação da alma que se desdobra para o mundo por ele percebido.

que o perfil dele seria a própria descrição dos *perceptos* e *afectos* descritos nos poemas.

Abre-se, destarte, um complexo campo de análise para o mapeamento da alteridade Campos. Julgamos ler, nesta escrita nômade que se erige em sujeitos poéticos dispersos, uma fórmula de enunciar original. Assim, o que se convencionou chamar Álvaro de Campos é um corpo poético em interação com outros corpos. Não concebemos nenhum tipo de primazia entre eles. Observaremos Campos com mais detença, mas não nos furtaremos de indicar as zonas fronteiriças em que coabitam os outros heterônimos.

As zonas fronteiriças ou de contato entre eles formam espaços intensivos, os *platôs*, que forma uma configuração aberta, uma vez que não se trata de um sujeito unívoco, centrado a enunciar o texto. Vemo-nos diante de uma configuração complexa, irreduzível a estruturas de oposições binárias; isso exige leitura global, vez que pelo menos quatro sujeitos simultâneos se confrontam e se complementam – na heteronímia, não questionada aqui, haja vista que nossa tese trabalha com o viés da alteridade que ela pressupõe, não com a preocupação de explicá-la. Nesse sentido, existe vasta bibliografia, a que, desde já, remetemos o leitor.⁸

Parece-nos que é o outro que força o corpo do sujeito poético a ganhar determinada intensidade.⁹ É no face a face que somos obrigados a ser éticos, parece-nos dizer Pessoa na escrita de Soares (embora seja comum a todos os heterônimos): “sou esteticamente outro”;¹⁰ isto é, sua alma erigiu uma estética à

⁸ Não é nossa intenção discutir a heteronímia, para isso lembramos o livro de José Blanco, publicado em 1983 e que lista acerca do tema heteronímia 66 títulos. Cf. José Blanco. **Pessoaana: bibliografia passiva, selectiva e temática e índices**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008. Pessoaana é uma bibliografia passiva de Fernando Pessoa, compreendendo os textos impressos, publicados até fins de Dezembro de 2004. Não se incluem aqui as «teses universitárias não disponíveis comercialmente, estudos publicados *online* e documentos em suporte audiovisual (CD, DVD, vídeos ou filmes)», assim como não se incluem as traduções da obra do poeta (apenas textos sobre estas traduções). Para José Blanco, essas referências bibliográficas poderiam constituir um novo livro, já que «Pessoa está traduzido em 37 línguas. Até 31 de Dezembro de 2004, foram publicadas mais de 800 traduções de poesia e prosa [...] » O primeiro volume é um Índice Temático, dividido em 25 grandes temas (estes, por sua vez, também são ramificados). Aqui se reúnem mais de 6.000 referências bibliográficas, sendo cada um dos títulos brevemente comentado pelo autor ou ilustrado com uma citação. O segundo volume é um Índice Onomástico, encerrando «todos os nomes citados tanto nos verbetes como no Índice Temático, com exceção dos nomes de heterônimos ou de outras personagens literárias.»

⁹ O outro é uma sensação *Fora* do sujeito que escreve. A literatura faz do *Fora* – a vida – seu Infinito, espécie de magnetismo (motor), que não está mais tão somente sob a égide do conhecer, mas também do sentir. O sujeito poético vive o acontecimento que está fora dele. Acontecimento, no sentido deleuziano, é algo que se passa *entre* dois seres.

¹⁰ É de autoria de Soares a transformação do pronome “outro” em verbo, com a criação dos neologismos, em que se registra o verbo reflexivo “outrar-se”, o substantivo “outragem” e este verbo no gerúndio “outrando-nos”. Soares, a nosso ver, é quem reúne em si a pluralidade dos heterônimos e quem melhor explica as fórmulas poéticas pessoanas. “Nunca desembarcamos de nós. Nunca chegamos a outrem, senão outrando-nos pela imaginação sensível de nós mesmos. As verdadeiras

presença do outro. Sem o outro essa poesia não seria o que é, não poderia ter sido aquilo que se tornou. De fato, toda a ênfase da poesia de Pessoa é voltada para o corpo do outro ao invés de se voltar de forma preponderante para o sujeito cognoscente¹¹.

No outrar-se, movido por intensidades confrontadas e complementares, a terceira pessoa verbal, a referência ao terceiro excluído - a não-pessoa para Benveniste¹² – o pronome “ele” se erige em não-pessoa do texto. No dizer de Foucault,¹³ fala-se ali, fala impessoal. A linguagem inteira fala ali. Enuncia-se ali. Escreve-se ali. A escrita ali se formula em devires e fluxos de desejos, diria Deleuze. Em fórmula fragmentária e dispersiva, os agentes textuais se desdobram em enunciações outras, virtuais, infinitas, talvez não paráveis nem com a morte física do autor empírico, no caso, Fernando Pessoa.

Com essa percepção do problema surgiram perguntas entrelaçadas que aprofundam a análise e a compreensão do *platô intensivo* proposta neste outrar-se.

paisagens são as que nós mesmos criamos, porque assim, sendo deuses delas, as vemos como elas verdadeiramente são, que é como foram criadas. (p. 129); “Vivo-me esteticamente em outro” (p. 157). “Será que o meu hábito de me colocar na alma dos outros, me leva a ver-me como os outros me vêem, ou me veriam se em mim reparassem? Sim.” (p. 189). “Sou um homem para quem o mundo exterior é uma realidade interior”. (p. 190). Sou uma placa fotográfica prolixamente impressionável (p. 219). Cf. Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. I. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP; UNICAMP, 1996. Observar que o outrar-se pessoano em nada se confunde com aquilo que Deleuze chamou o “desejo bastardo de sermos dominantes”, que é a tônica, por exemplo, em toda fórmula de viés imperialista. Não é este o verdadeiro outrar-se de que Pessoa é o propugnador. Outrar-se é tornar-se outro (via sensação), por livre e estudada vontade, não nos tornamos outro espontaneamente, é escolha livre e deliberada, que demanda sobre-humano esforço. Outrar-se é tornar outro sem deixar de ser si mesmo, sutil arte de se desterritorializar num ideal da transculturação que ainda não é uma realidade universal.

¹¹ É uma hipótese válida que essa ênfase preponderante no outro talvez seja uma influência do pensamento judaico-cristão, que seria mais evidente entre esses que entre os gregos, pois estes enfatizam mais o sujeito cognoscente, enquanto em toda a tradição judaica a ênfase recai sobre o absolutamente Outro, Deus, daí a proibição de reproduzir-lhe a imagem, que seria por isso inapreensível. Cf. Paulo César Lopes. “A revelação como escuta do outro e do absolutamente outro”. Revista Uniclair, Ano 9, número 1. São Paulo: Faculdades Integradas Claritianas, 2007.

¹² Benveniste, ao instaurar a categoria de pessoa, define as pessoas do discurso. Considera eu/tu como as autênticas pessoas em oposição a ele – a não-pessoa. As pessoas eu/tu se caracterizam como categorias de discurso que só ganham plenitude quando assumidas por um falante, na instância discursiva. Essa tomada é sempre única, móvel e reversível, representando a [inter] subjetividade na linguagem. A terceira pessoa (a não-pessoa, ele), ao contrário, é um signo pleno, uma categoria da língua, que tem referência objetiva e seu valor independe da enunciação, declarando, portanto, a objetividade. A oposição entre os participantes do diálogo e os não participantes resulta em duas correlações: personalidade e subjetividade. A correlação de personalidade opõe a pessoalidade, presente em eu/tu, e a não pessoalidade, presente em ele; já a correlação de subjetividade descreve a oposição existente entre o eu (pessoa subjetiva) e o não-eu (pessoa não-subjetiva). Cf. E. Benveniste. “Estrutura das relações de pessoa no verbo”. In: **Problemas de Linguística Geral I**. 3 ed. São Paulo: Pontes, 1991.

¹³ Em linha geral, o autor para Foucault é aquele que escolhe ou que seleciona, digamos, os afetos do texto, ou seja, ao selecionar o que compõe o texto, o autor exerce a liberdade de agrupá-los de uma forma singular. Este é o menor gesto de que um sujeito é capaz, mas indica liberdade, poder escolher, irreduzível. Conferir: M. FOUCAULT. **O Que é um autor?** Lisboa: Vega/Passagens, 1992.

A fórmula intensiva do outrar-se funciona como uma encenação estética do próprio jogo constitutivo da linguagem verbal (e de outras que com ela se mesclam em regime complexo e multimodo). O outrar-se também se erige, não enquanto estrutura, mas enquanto forças,¹⁴ tensões que criam um plano de consistência para os poemas: os *platôs*. E o que nos poemas se escreve se desdobra numa interlocução, cada voz é vária, infinita.

Um primeiro pressuposto moveu nossa interpretação: a causa direta ou indireta do outrar-se devia estar na forma como o texto se dissemina em agentes coletivos da sua enunciação. Perde-se de saída esta suposta validade da função do autor e as personagens são elas também, sujeitos, isto é, em qualquer gesto poético mínimo agem e sofrem a cena textual. Tal pressuposição motivou-nos a indagar: quais seriam, então, os possíveis – quiçá inesgotáveis – mecanismos de mapeamento das intensidades em Álvaro de Campos? Qual o perfil de sua singularidade intensiva? Que forças organizam seu texto?

Assumindo uma atitude transdisciplinar, recorreremos à conceituação deleuziana por essa tratar a alteridade como dimensão ético-estética, afinal, a questão da alteridade é uma questão ética por excelência, pois, como diz Umberto Eco (1998)¹⁵, basta que o outro entre em cena para que surja a ética. Em perspectivas distintas, recorreremos principalmente aos conceitos de Gilles Deleuze e F. Guattari, mas fazendo-os dialogar com outros críticos pessoais que lhes são colaterais, ou pensam de forma assemelhada o papel da alteridade na constituição da identidade. Recorreremos ainda a ensaístas que se dedicaram a explicar a nomadologia no mundo onde o português (incluindo a questão da língua e da cultura) se dispersou geográfica e existencialmente noutros, (noutros povos, idiomas, etc).¹⁶

¹⁴ Vez por outra também nos referimos à força como potência, ambos os termos utilizados por Deleuze: “O que é exatamente a potência? A potência é sempre potência de acontecer; ou sempre potência de se modificar; ou sempre potência de gerar diferença ou de diferenciar; ou sempre potência de multiplicar, gerar multiplicidades. A diferenciação, a multiplicidade, as singularizações são potências e não poderes da vida. O poder (...) precisa fraudar a singularidade, precisa submeter a diferença através de uma semelhança que se espelha numa identidade. Ele precisa unificar a multiplicidade através duma unidade que seria superior a essa multiplicidade. Ele precisa inventar um ser transcendente que sobrevoaria o devir ou os devires. Ele precisa criar um plano que nós poderíamos chamar de plano supérfluo. Se tem uma coisa que a gente precisa destruir na vida é o que é supérfluo. Nietzsche diz uma coisa interessante: “o que pode ser destruído merece sê-lo”. É uma frase, é um enunciado grave não é? Bem grave...”. In: **O Abecedário de Gilles Deleuze**. Entrevista de sete horas feitas a Deleuze por Claire Parnet, compiladas em vídeo e a disposição do internauta no site oestrangeiro.net, 06 de agosto de 2005. Tradução de Bernardo Rieux. Por ser colhido em meio eletrônico, não consta paginação.

¹⁵ Cf. U. Eco. **Cinco escritos morais**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

¹⁶ Pensemos em E. Lourenço que imagina Portugal como um “destino”, “destino” imaginário ou cultural que Pessoa também perseguiu. Cf. Eduardo Lourenço. **Mitologia da saudade; seguido de**

A opção de recorrer aos conceitos deleuzo-guattarianos para ler Álvaro de Campos resultou da constatação de que a conceituação e a poesia de um e outro não são inconciliáveis; ambos admitem que, a partir do lugar vazio antes ocupado pelo *eu* cartesiano, está o não-lugar da interação semiótica com o Outro, interação esta que engendra as singularidades em contínuo devir. Esse fato evidencia-se na atenção que tais filósofos e tal sujeito poético dão à primazia do *outro*, não em detrimento de si, mas em regime de complementaridade, ou antes, na abordagem da interação constitutiva entre este e aquele (o si e o outro), o que explica a função dos agentes dispersivos do texto pessoano. E se o texto pessoano assim se constitui, daí porque a razão principal da pesquisa é cartografar as intensidades em Álvaro de Campos como uma das possíveis maneiras desse texto global se mostrar, isto é, tentar reconhecer essas intensidades, como ele as constrói; de que forma a sensibilidade poética Álvaro de Campos filtra, decanta a realidade, e a traduz, via *perceptos* e *afectos*, em poemas.

Deleuze e Guattari contribuem para esta tese por justificarem filosófica e esteticamente o efeito poético do *si mesmo* como outro e, ainda, por ser esse fenômeno para eles um traço positivo da literatura moderna, o que sobremaneira é pertinente para o nosso propósito, uma vez que tratamos de um dos poetas maiores do Modernismo português, Fernando Pessoa, em sua outridade Álvaro de Campos, que, por sua vez, é poesia em devir sempre outro. Ainda que analisemos o problema do posicionamento ou da localização do subjetivo de ângulos distintos, esses autores constituem o fundamento conceitual de nossa tese.

Deleuze, ao pensar em termos espaciais, o lugar ocupado pelo que acertadamente chama de singularidade múltipla, portanto, singular erigido a partir de outros, pensa o espaço intervalar que vai do eu ao outro como a construção de um *platô intensivo*.¹⁷

A atitude básica de Álvaro de Campos, bem como a dos outros heterônimos, é talvez a de quem se dispõe a ter a alma à janela, isto é, olha para fora para ver a si mesmo no outro, não como projeção psicológica, mas como parte dispersa de um mesmo ser vital ante o mistério de ser e ser em devir – portanto, dispersivo e fragmentário.

Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Analisaremos o sentido de viagem como outrar sensacionista e aventura da alteridade na análise de *Opiário* e *Ode Triunfal*.

¹⁷ O *platô intensivo* ou a criação de um ambiente para si deve ser compreendido como a busca de um sentido em duplo aspecto: sentido de quem sente e sentido de quem significa.

O que pretendemos com essa tese de viés deleuziano na abordagem da escrita de Álvaro de Campos? Por que de forma especial Deleuze? Claro que a escolha não é aleatória, julgamos mesmo ser um modo capaz de explicar a complexidade e a multiplicidade da poética pessoana porque dispõe de conceitos elucidativos da escrita intensiva.

Mas Pessoa não se explica. Interpreta-se. Porque Pessoa ficcionaliza sua recepção. De forma instigante, desorienta o leitor, confundindo-o, fornecendo pistas falsas, negando para melhor afirmar e vice-versa.

Tudo é um mesmo disseminador ficcional, os chamados textos filosóficos de Pessoa são também eles ficção. Pessoa, autor empírico,¹⁸ talvez não tenha sido mais que o primeiro arranizador da configuração do outrar-se, o leitor primeiro. O que não significa que devemos atribuir-lhe a interpretação exclusiva do quase hipertexto que nos legou. Tudo em Pessoa é ficcional: as supostas cartas de cunho íntimo, as páginas de interpretação poéticas, os textos filosóficos etc.¹⁹ Desses documentos abstraímos o perfil poético de Álvaro de Campos.

Os textos de metacrítica deixados por Pessoa não têm a pretensão de explicar filosoficamente a sua práxis poética; na verdade, esses textos a um só tempo esclarecem e confundem; ousamos dizer que provavelmente foram escritos para isto mesmo: confundir; os textos metapoéticos pessoanos não deixam de ser, de alguma sorte, também eles, “poemas”. Mas não passam de um guia de leitura, e nem de longe oferecem um roteiro “objetivo” que mostre a complexidade de sua configuração autopoética.

Há mesmo algo de ingênuo em acreditar-se, por exemplo, numa divisão estanque entre ortônimo e heterônimos, ou em causas psíquicas para a configuração da dispersão dos textos. Nada é factualmente verdadeiro em tudo quanto o sujeito Pessoa empírico escreveu.

Perseguindo um perfil poético de Álvaro de Campos, a partir de seus *platôs* intensivos, apresentados nos poemas analisados, eis porque a expressão *alma à janela* sintetiza nosso objetivo ao indiciar a imagem padrão do observador voltado

¹⁸ Não se perca de vista a distinção entre o autor empírico Fernando Pessoa e um dos seus sujeitos poéticos, usuário do mesmo nome próprio, e que é também chamado de ortônimo.

¹⁹ Como também é ficcional a suposta autobiografia que Pessoa escreveu, como o amor (“ridículo”) por Ofélia, que era importunada por Álvaro de Campos, numa peça de humor que de ordinário é salientada pelos maiores intérpretes pessoanos. Enquanto Pessoa escrevia a Ofélia cartas infantilizadas, Campos, desta vez, ironicamente, “defende-o”: “As cartas de amor, se ha amor / Têm de ser ridículas. (...) (Todas as palavras esdrúxulas, / Como os sentimentos esdrúxulos, / São naturalmente / Ridículas)”. In: Álvaro de Campos. Livro de versos. Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Referência-Estampa, 1993, p. 355-6.

para o mundo, sendo essa a atitude básica: a do agente poético desdobrado em olho sensível à observação e no alvo da observação, o olho que olha o olhar.²⁰ Aqui a percepção global está de forma metonímica representada pelo olhar – pousado sobre os objetos do mundo – e cujo olho (foco) recai na coisa observada, assumindo com isso a postura do poeta voltado para o outro, matéria e forma da Poesia tal como é entendida neste caso heteronímico.

O olhar que é olhado de volta cria uma zona de intervalo em espaço e tempo simultâneos, e esse intervalo, composto de múltiplos aspectos existenciais e semióticos, dão a face ao fenômeno literário. Pensamos que mostrar como se processa o espaço de desdobramento do agente escritor do outrar-se e as coisas por ele vistas, mostrar-nos-á como se configura o idioleto²¹ do sujeito poético Álvaro de Campos, o que implica uma práxis multidimensional que contempla aspectos lingüísticos, filosóficos, ficcionais, além do aspecto intensivo, este, responsável pelo perfil poético singular.

O problema cotejado nesta tese aponta para a conjunção da literatura como tentativa de vivenciar a dimensão subjetiva e sua contrapartida — a alteridade — como mutuamente constituintes, a forma como a dimensão subjetiva e a alteridade se constituem em contraponto, daí nossa fundamentação teórica valer-se de filósofos que sancionam isso, e resumir-se no enunciado: na ficção, o si mesmo é outro.

Isto quer dizer: ao outrar-se corresponde uma fórmula poética e existencial — uma maneira de ser em permanente devir outro.

A pergunta é: qual a fórmula intensiva do outrar-se assumida em Álvaro de Campos? Noutros termos: como devém o outro em Álvaro de Campos em virtude de sua intensidade peculiar?²²

²⁰ À luz da semiótica de Peirce, como num caleidoscópio, olhamos o mundo como “interpretantes” em busca de signos. Quando um sujeito poético olha, está, de forma simultânea, preso ao seu imaginário e aos códigos semióticos pré-existent, por isso, ele não faz distinção fundamental entre real e simulacro, entre *logos* e *pathos*; as imagens por ele são vistas, percebidas e refletidas como se atraíssem e se conjugassem mutuamente. Tudo que o olho de um sujeito poético vê já é para ele ficção. O olho do poeta nunca se aparta das afecções de sua alma. O seu olho é fascinado. Olhar, assim, é como, agora em termos deleuzianos, aguilhoam-nos as potências do *Fora*. O olho traça mapas do platô ambiente a partir das pulsações inconscientes que o potencializa. O olhar é uma forma de se situar no mundo. A visualidade cria um ambiente, um platô, que uma vez visto por um sujeito, não pode deixar de ser intensivo. Sobre o conceito de “interpretante” e a maneira como Peirce entende o olhar semiótico, conferir: A. M. D. Zilocchi. **Do seu olho sou o olhar: por uma semiótica de recepção - C. S. Peirce**. Doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, 1997.

²¹ Idioleto é termo que se afina ao nosso modo de leitura porque pressupõe a existência potencial de um estilo singular em cada sujeito poético.

²² Quais diferenças ele tabela na quadratura principal com os outros heterônimos? Existem zonas intervalares ou pontos tangenciais entre Álvaro de Campos e o heterônimo que ficou como o mestre

Neste projeto, trabalhamos com a hipótese de cada um deles ser uma proposta de outragem distinta,²³ segundo o seu grau de intensidade. Em análise, mostrar-se-á como são dispersas a forma e a fórmula que Álvaro de Campos assume no espaço da sua escrita intensiva. Isto é, de que forma o poeta se erige em natural abertura para os fluxos do mundo, fluxo ininterrupto que se espalha em *platôs*.

Nosso objetivo geral é explicar e interpretar a dinâmica própria e diferenciada dos *platôs intensivos* (a fórmula como ele se outra) em Álvaro de Campos. Noutras palavras, pretendemos demonstrar essa maneira peculiar de Álvaro de Campos ser um e outro diferente de si; os *platôs* que o constituem enquanto sujeito poético, e que identificamos como sendo uma intensidade peculiar.

Os objetivos específicos deste trabalho correspondem à caracterização de como esse devir Álvaro de Campos constrói *platôs intensivos* nesta fórmula, tornar-se outro sem deixar de ser Álvaro de Campos. Analisa-se, para isso, a alma dobrada ou a janela metafórica camposiana, no perfil intensivo de Álvaro de Campos, os textos onde ele se cartografa, no Platô da Viagem, a bordo em *Opiário* e na cidade, em *Ode Triunfal*, no Platô do Cais em *Ode Marítima*, no Platô do Livro, na ode *Saudação a Walt Whitman*, no Platô do Fora, enunciado no manifesto poético *Ultimatum*; e por fim, no Platô da mansarda de *Tabacaria*, de maneira que cobrimos as três fases, que preferimos interpretar como estágios fluidos concomitantes, que a crítica pessoana sugere para Álvaro de Campos. Quando analisamos o devir de Álvaro de Campos sugerido na correspondência de Fernando Pessoa e fragmentos de outros poemas quando remeterem a aspectos semelhantes à desses poemas escolhidos para compor o *corpus* estaremos desenhado passo a passo o perfil poético do sujeito camposiano. A título de resolução do problema julgamos que esses poemas e textos críticos serão suficientes para consolidar nossa cartografia.

Os objetivos específicos deste trabalho correspondem à caracterização dos *platôs* apresentados nesses poemas e noutros textos camposianos, o que implica traçar o percurso conceitual e a prática poética que o mostra de forma efetiva.

de todos os outros, Alberto Caeiro? Álvaro de Campos intervala na fórmula como devém Alberto Caeiro? Álvaro de Campos intervala na fórmula como devém Ricardo Reis? Embora não nos ocupemos com os demais heterônimos, nossa pesquisa pode contribuir para esclarecer os pontos de contato ou de encontros entre eles, apresentando a singularidade Campos. Outras perguntas se impõem, ainda, e complementam as anteriores: como devém o heterônimo Fernando Pessoa na criação configuradora do outrar-se? Ele é o agente configurador da recepção do outrar-se? Quais recepções estão por ele postas para o leitor do outrar-se? Para um suposto / provável leitor que o outrar-se prevê?

²³ Haverá, para as múltiplas e singulares características dos heterônimos, um e somente este único agente ou regente de vozes desdobradas?

Encontrar, portanto, a semelhança entre o sujeito dos poemas e a singularidade que o retrata. Para atingir os objetivos específicos, numa aplicação indutivo-dedutiva, começaremos por cartografar, a partir dos conceitos teóricos, os fatos relativos à materialidade ficcional ou linguageira da poesia de Álvaro de Campos. Após isso, examinamos como estão articulados os desdobramentos do sujeito poético na encenação do processo de “outragem” criado na configuração poemática, vendo como o sujeito poético se desdobra em personagens²⁴ distintos e expande-se no lugar do Fora onde se erige ser ficcional ou poética. Além disso, observaremos ainda a entonação característica que os textos assumem²⁵ na expressão de suas intensidades, entre outros recursos estilísticos para esse mesmo fim.

Feito isso, partiremos para a análise, e esse percurso nos orientará na seleção do *corpus* da pesquisa, ora coligido da edição crítica de Cleonice Berardinelli (1999), ora coligido na edição crítica de Teresa Rita Lopes (1993), propostas para Álvaro de Campos e de trechos de prosa metacrítica de Fernando Pessoa, organizador primeiro (mas não o único possível) da recepção do outrar-se. Consultaremos ambas as edições críticas para que, quando houver dissenso, podemos apresentar as versões existentes, no entanto, desde já, salientamos, embora haja distinções entre elas, nos trechos por nós analisados não houve discordância de monta²⁶ na atribuição da “autoria” dos fragmentos por nós analisados.

²⁴ Evocamos como personagens poéticos campesianos o Esteves, o marinheiro Jim Barns, o poeta Walt Whitman e vários outros que ou não têm nomes próprios ou são referidos em perífrases.

²⁵ O que Deleuze atrás chamou de estilo auditivo e que é à maneira da intensidade exigida de dizer-se um determinado poema (um ator sabe de forma quase instintiva o que isso significa), para Bakhtin esse papel é da entonação, veículo expressivo de significação. Para ele, acumulamos, desde a infância, as memórias de valores de conteúdo e de expressão, plenos de significação social e afetiva. Todo enunciado carrega vozes e não se realiza sem uma avaliação social que o transmita, assim, para ele, a entonação é forma de avaliar a enunciação em termos expressivos. Cf. DAHLET, V. “A entonação no dialogismo bakhtiniano”. In BRAIT, B. (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora Unicamp, 1997. A natureza de toda interação se define, assim, em primeiro estágio, pela entonação, e esta é memória semântica e social depositada na palavra, seu aspecto emocional-volitivo. A emoção, portanto, é flagrada nos intercursos sociais e nas manifestações da linguagem. Com Deleuze, pensamos essa avaliação expressiva em termos de potência ou força. Peirce chama de tom a esse aspecto pragmático da enunciação: “A altura de um tom depende da rapidez da sucessão das vibrações que atingem o ouvido. Cada uma dessas vibrações produz um impulso sobre o ouvido. Produza-se um impulso singular desse tipo sobre o ouvido e sabemos, experimentalmente, que ele é percebido. Portanto, há um bom motivo para crer que cada um dos impulsos que forma um tom é percebido. Nem há razão para que assim não seja. (...) Portanto, a altura de um tom depende da rapidez com que certas impressões são sucessivamente transmitidas para a mente. Estas impressões devem existir anteriormente a qualquer tom; por conseguinte, a sensação de altura é determinada por cognições prévias”. Cf. Charles S. Peirce. **Semiótica** São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 245.

²⁶ Buscamos consultar todas as edições disponíveis, tentando estabelecer um parâmetro entre elas. Mas, é claro, privilegiamos as edições críticas. Embora haja diferenças entre as edições críticas, exceto num pequeno trecho do poema *Tabacaria*, em relação a nosso *corpus*, elas coincidem.

Destarte, a seleção adota este duplo critério: a) trechos da metacrítica de Fernando Pessoa que possam esclarecer o papel de sujeito poético de Álvaro de Campos na sua peculiar intensidade de configuração, ou, por outra, qual o papel que lhe cabe dentro do outrar-se em que ele devém; b) trechos poemáticos em que o tema do outrar-se intensivo, de forma implícita ou explícita, mostre a semântica e a pragmática dos *platôs* intensivos em Álvaro de Campos.

Nossa metodologia consistirá primeiramente em cotejar os conceitos da fundamentação teórica selecionada, aplicados ao *corpus* de análise. Feito isso, passaremos à discussão dos principais conceitos deleuzianos aplicados ao *corpus*. Na análise, salientaremos os recursos poéticos de intensificação utilizados por Álvaro de Campos. Como são muitas as facetas²⁷ que envolvem graus intensivos do outrar-se, nosso enfoque visa demonstrar a espacialidade ou a carta geográfica que desenha a escrita camposiana, resumido esse aspecto no conceito de *platô*.

Como é suposto, uma única interpretação não cobriria a gama de problemas que essa questão suscita. Privilegiamos, por isso, na interpretação da outragem intensiva, o conceito de sujeito poético como singularidade múltipla²⁸ e o conceito de *platô* e de *Fora*, de G. Deleuze, já que as vozes poéticas que enunciam no espaço desdobrado da escrita se revezam em múltiplas funções e papéis actanciais.

Intentamos mostrar a pertinência de considerar a poética do outrar-se intensivo como o *leitmotiv* utilizado por Fernando Pessoa para sistematizar a recepção de sua escrita. Utilizamos, para isso, a sistematicidade dos conceitos deleuzianos que se adaptam à complexidade da escrita dos *platôs*.

Estamos diante de um cosmo em formação cuja configuração final ficou a cargo do leitor. Pessoa usou o conceito de outrar-se para sintetizar este cosmo em gestação (desde então e para sempre aberto à gestão do leitor) e nele aduziu sua original contribuição, não somente para a poesia em língua portuguesa, mas para a tradição poética mundial.

Por fim, é preciso dizer agora que, este trabalho quer ser uma experiência viva de leitura. Propomos, portanto, uma leitura pragmática de parte da obra de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa. Pode parecer estranho, num primeiro momento, que, depois de já termos nos debruçado sobre a obra de outra

²⁷ As facetas que envolvem graus intensivos cobrem todo o aspecto espacial do texto, por isso é tão funcional na nossa análise o conceito de *platô*. Da janela como metáfora perceptiva o sujeito poético observa a cidade e o mundo.

²⁸ Usamos ainda os termos subjetividade e sujeito, mas jamais os concebemos, em respeito a nosso quadro teórico, como substância, ou como sendo qualidades essenciais do ser.

persona autoral como Bernardo Soares, no mestrado,²⁹ agora olhemos apenas para uma parte da obra de Álvaro de Campos. Normalmente, pensamos o estudo em termos de expansão, mas, aqui, pareceu-nos melhor o mergulho pela janela, ou seja, num recorte de obra para que pudéssemos aprofundar aquilo que é do olhar global. Nem por isso, o recorte pelo qual optamos mostra-se pequeno, porque não deixa de ser expansivo em suas múltiplas conexões. A janela que nos leva aos *platôs* camposianos não se restringe a termos das aceites três fases do poeta porque nos poemas seguimos um fio condutor único: a intensidade presente neles todos. Tanto os poemas quanto o manifesto ou os textos em prosa revelam uma ficção do olhar que, acreditamos, seja um modo específico de se conhecer a realidade, pautado na intensidade afetiva da experiência e que seria impensável sem o contínuo avançar em direção ao *outro*. Essa perspectiva não se apropria da noção de evolução. São textos muito conhecidos, lidos, e tornados célebres pela crítica pessoana. E essas diversas leituras nos serviram porque nos apontam num sentido confirmativo da existência de um perfil do sujeito poético por nós investigado em termos de *platôs intensivos*. Também, por isso mesmo, quem, ao ler a obra de Fernando Pessoa, e lidando com a vasta bibliografia passiva e crítica dessa literatura, não teria a vontade de, a determinada altura, deitar fora tudo, como num autêntico manifesto de Álvaro de Campos, para poder redescobrir o prazer de ler? Sabemos que não estamos inventando a roda da leitura pessoana e também não acreditamos numa utópica *tabula rasa*. Sendo assim, ao desafio da experiência, vamos somar diálogos com leitores de Pessoa e pontos de conexão, que aparecerão muitas vezes em notas, para aqueles que têm o desejo de se perder nos labirintos da crítica especializada. Ela está referida na bibliografia ou comentada em notas que remetem às múltiplas conexões possíveis.

No nosso caso, a experiência de uma leitura pragmática deu-se a partir do desenvolvimento conceitual de Deleuze, principalmente, naquele que une filosofia a literatura. Era intenção desse pensador que os seus conceitos fossem utilizados como ferramenta de linguagem posta em prática, na construção discursiva de saberes transdisciplinares.³⁰ A sua criação intelectual se quis pragmática e nos

²⁹ Cf. José Ney Costa Gomes. **Adeus ao eu: a enunciação do outrar-se**. Santo André, SP: MZCebrián, 2005.

³⁰ Cf. DELEUZE, Gilles. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. José Gil é o pioneiro no estudo deleuziano de Pessoa, embora num aspecto em que o poeta é pretexto para elucidar o filósofo. Cf. José Gil. **Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações**. Lisboa: relógio d'Água, s/d. Cf. **Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

inspirou em grande parte. Por isso, quando falamos em experiência pragmática de leitura estamos, na verdade, falando de uma seleção de conceitos complementares e afins e que se baseiam em uma forma de entender o conhecimento nas ciências humanas dentro de certos limites conceituais. A partir daí, o trabalho de leitura seguirá texto a texto a seleção de poemas atrás referida. Mas quando estivermos trabalhando a conceituação filosófico-literária estaremos também nos apropriando da ficção poética e quando estivermos lendo a poesia estaremos, na prática, pensando nas formas de se refletir sobre o homem no seu ambiente. Homem e mundo coexistem. É como nos diz Deleuze: “O mundo está dobrado em cada alma”. Assim, o retrato estático de nosso sumário não é capaz de mostrar a dinâmica intra e intertextual da nossa escrita.

2. CONCEITUAÇÃO DELEUZIANA: PLATÔ, PERCEPTOS E AFECTOS, INTENSIDADE, FORA

O olhar camposiano voltado para *Fora* cria nos poemas *platôs* a partir das intensidades que capta. Deleuze³¹ chama de *platô* uma “região contínua de intensidades”, uma espacialidade onde um contínuo enérgico é mantido estável e compõe o lugar de um acontecimento. Um *platô* é uma espécie de geografia imaterial qual tal um livro é. Os livros que compõem *Mil Platôs*, por exemplo, não são chamados de capítulos, mas de *platôs* de intensidades porque podem ser livros independentemente uns dos outros, pois formam uma rede, um rizoma. Isso quer dizer que num *platô* pode-se entrar por qualquer lado, cada ponto se conecta com qualquer outro, não há um centro, nem uma unidade presumida. Da mesma forma, pensamos um poema como um *platô*,³² que pode ser cartografado a partir dos *afectos* e *perceptos* que ele mobiliza naquele que o lê. Pensamos o poema como um índice de um ambiente ou uma coordenada territorial, numa palavra, num *platô* de intensidade onde algo se nos mostra em sensações. É a intensidade que os poemas camposianos mobilizam que cria vãos intercomunicantes entre eles. É por isso que selecionando cinco *platôs* entre os estágios dinâmicos da poesia camposiana para mostrar como neles concorrem numa mesma intensiva, um sujeito poético múltiplo, que a partir de espaços de observação eleitos (sintetizamos esses espaços de observação na expressão “alma à janela”), cartografam um ambiente sensível. No *Platô da Viagem*, estaremos a bordo de um navio, em *Opiário* e numa cidade em *Ode Triunfal*; no *Platô do Cais* assistiremos as cenas de *Ode Marítima*; no *Platô do Livro*, percorremos as intensidades de *Saudação a Walt Whitman*; no *Platô do Fora*, experimentaremos as intensidades do manifesto *Ultimatum* e por fim no *Platô da Mansarda*, observaremos o mundo a partir da perspectiva avistada em *Tabacaria*.

É assim que de pontos de vista diferentes, o mesmo sujeito poético o Fora, mas é o mesmo no grau de intensidade que mobiliza, tal como um azul pode

³¹ O termo *platô* é tomado de empréstimo a Bateson: “Bateson denomina *platôs* as regiões de intensidade contínua, que são constituídas de tal maneira que não se deixam interromper por uma terminação exterior, como também não se deixam ir em direção a um ponto culminante: são assim certos processos sexuais ou agressivos na cultura balinense”. Um *platô* é um pedaço de imanência. Cada CsO é feito de *platôs*. Cada CsO é ele mesmo um *platô*, que comunica com os outros *platôs* sobre o plano de consistência. É um componente de passagem”. In: Deleuze, Gilles. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, p. 18.

³² Na poesia de Fernando Pessoa até a palavra “outrar-se” ou “heteronímia” pode ser lida como um *platô* porque de forma imediata cria uma rede de significações que informam a complexa conceituação poética dos desdobramentos entre sujeitos poéticos complementares.

reportar a intensidades diversas dentro de um espectro, mas não deixa de ser a cor azul. Como é do próprio ser da intensidade, ela é uma qualidade que cria diferenças. Na poesia de Álvaro de Campos vemos como a sua distinção é criada na exploração do campo semântico da palavra intensidade, explorada em todos os matizes, e compondo uma verdadeira poética da intensidade. Aquilo que é característico dele na poesia pessoana é o extremo de sentir para se diferenciar, mas como alertar Deleuze, a falar de diferença de intensidade é uma tautologia porque sendo a “intensidade é a forma da diferença como razão do sensível. Toda intensidade é diferencial, diferença em si mesma”.³³

Na nossa perspectiva de análise, cada poema camposiano, acontece então num platô, dado pelo ponto de observação, e cria uma extensão contínua e se figura num intenso, sendo ambas as dimensões irreduzíveis.

É claro que, na experiência, a *intensio* (**intensidade**) é inseparável de uma *extensio* (extensidade) que a refere ao *extensum* (extenso). E sob estas condições a própria **intensidade** aparece subordinada às qualidades que preenchem o extenso (qualidade física de primeira ordem ou *qualitas*, qualidade sensível de segunda ordem ou *quale*). Em suma, só conhecemos **intensidade** já desenvolvida num extenso e recoberta por qualidades. A partir daí tendemos a considerar a qualidade intensiva como um conceito empírico e ainda mal fundado, misto impuro de uma qualidade sensível e do extenso, ou mesmo de uma qualidade física e de uma quantidade extensiva.³⁴

Assim, cada *platô*, ocupação de um espaço (navio, cidade, cais, livro, janela, tabacaria) cria para esse espaço uma qualidade sensível: a intensidade. A intensidade ocupa o extenso, o *Fora*, é o elemento quase imperceptível que, afinal, afetou o sujeito poético e o fez criar o poema. A sensação e percepção do *Fora* que produziram o poema dele captaram a sua intensidade. O sujeito poético Álvaro de Campos pode ser reconhecido num perfil flutuante porque se singulariza na qualidade de intensidade e nos extensos que ela cria: nos poemas onde se forma como coleção aberta.

Estabelecido essa perspectiva de análise, fazemos com que os poemas camposianos nos mostrem como funcionam, que lógica intensiva os movem, porque, como diz Deleuze, ler é ato pragmático, não interpretação, mas experimentação sensível do *Fora*:

Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e

³³ Gilles Deleuze. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado, p. 201.

³⁴ Ibidem, p. 203.

metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora. Assim, sendo o próprio livro uma pequena máquina, que relação, por sua vez mensurável, esta máquina literária entretém com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária etc. — e com uma *máquina abstrata* que as arrasta.³⁵

Cada poeta cria um agenciamento literário intensivo (Kafka, por exemplo, cria a máquina burocrática), e dá voz a multiplicidade existente. Quando um poeta cria um poema o que ele faz é erigir um espaço sensível a partir do que existe no Fora: “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir”.³⁶ É baseado nesse viés cartográfico, sugerido por Deleuze, que mapeamos os poemas camposianos.

Como cada sujeito poético cria um perfil de si, uma figura poética de seu corpo de sensações, nós buscamos em Deleuze também, a fundamentação para esse composto de sensações que o filósofo chama de *perceptos* e *afectos*. É baseado nesses conceitos que lemos Álvaro de Campos como uma potência de *afectos* (as qualidades sensíveis da intensidade) e *perceptos* (os desenhos dos *platôs*). Para Deleuze, a arte, a poesia, não pensa menos o mundo ou o *Fora*, do que a filosofia, mas pensa numa razão sensível: “A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos”.³⁷

Existem mesmo aqueles pensadores híbridos que conjugam poesia e filosofia e Deleuze evoca o nome de Fernando Pessoa entre eles.³⁸

O poeta filósofo ou o filósofo poeta (Zaratustra é uma dessas figuras em que Álvaro de Campos se mira) não captam as intensidades do Fora não imitá-lo ou reproduzi-lo, o processo é mais completo:

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.³⁹

³⁵ Corpo sem Órgãos (abreviatura CsO), rizoma e plato são conceitos complementares e que se remetem mutuamente em Deleuze.

³⁶ Deleuze, Félix Guattari. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 12.

³⁷ Gilles Deleuze; Félix Guattari. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, p. 88.

³⁸ Além de Pessoa, Deleuze chama de “gênios híbridos”, “filósofos pela metade”, que combinam “as forças da arte e da filosofia”, outros nomes como Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Artaud etc. Ibidem, p. 89.

³⁹ Ibidem, p. 213.

Os poetas, sensores sofisticados, não apenas captam o *Fora*, mapeando-o, mas se tornam os *platôs* que observam. Segundo Deleuze, Moby Dick tornar-se baleia no composto de afectos e perceptos do Oceano.⁴⁰ Ora, de igual modo, embora noutra viés, falamos de singulares (segundo Deleuze, na pesquisa das sensações, cada artista cria seu método), apenas o processo se assemelha, Álvaro de Campos se torna na cidade, no cais, nos personagens que divisa. Naquilo que lhe chega do *Fora*, não precisa ser humano para se que ele se torne. Ele é o cais de pedra e o cais de sensações que o cais de pedra lhe sugere. Do mesmo modo, a cidade, a tabacaria etc. As intensidades e as paisagens são o sujeito poético Álvaro de Campos, é preciso entender isso bem. O sujeito poético se torna naquilo que observa fora de si: “Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir.”⁴¹ Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero”.⁴² A paisagem vê através do sujeito poético. Os seres de sensações do *percepto* urbano em *Ode Triunfal*. O *percepto* da mansarda. O *percepto* do cais. O *percepto* criado na leitura do livro de Walt Whitman. Como qualquer outro poeta, Álvaro de Campos existe para perceber aquilo que sem ele seria imperceptível. Ele entra na paisagem e se torna o composto de sensações que para ele é essa paisagem. Estando à janela, vê o *Fora*, não faz biografia:

A fabulação criadora nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma. Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. Como contaria ele o que lhe aconteceu, ou o que imagina, já que é uma sombra? Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça, de modo que o pedaço de natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a uma visão que compõe, através deles, perceptos desta vida, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultaneísmo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não tem mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos.⁴³

⁴⁰ Ibidem, 220.

⁴¹ Ora, o ser e o devir não são princípios ontológicos radicalmente opostos? Aparentemente sim, mas é essa conciliação o que a filosofia deleuziana almeja alcançar. Esta intuição filosófica tão antiga quanto à história da filosofia, em Deleuze quer dizer: o ser em relação está em permanente devenir. À medida que alguém se transforma, devém, aquilo em que o ser se transforma muda tanto quanto ele próprio (não estamos nos referindo à dinâmica do outrar-se?). É François Zourabichvili, em *O vocabulário de Deleuze* quem explica no verbete devir: “A relação mobiliza, portanto, quatro termos e não dois, divididos em séries heterogêneas entrelaçadas: x envolvendo y torna-se x’, ao passo que y tomado nessa relação com x torna-se y’. Deleuze e Guattari insistem constantemente na recíproca do processo e em sua assimetria: x não “se torna” y (por exemplo, animal) sem que y, por sua vez, venha a ser outra coisa (por exemplo, escrita ou música)”. In: François Zourabichvili. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, p. 48-9.

⁴² **O que é a filosofia?** Ibidem, p. 220.

⁴³ Ibidem, 221.

Estando à janela, Álvaro de Campos é (o poema o torna) espaço e tempo da paisagem. Algo ali forma *platô* porque o afeta no coração e na cabeça. Algo ali do sentido na vida precisa dele para ser liberado. Num escala macroespacial (o avistamento do cais, por exemplo) ou micro espacial (a percepção de gestos mínimos do Esteves), algo mobiliza a atenção do sujeito poético e ali ele se detém. É como Deleuze sintetiza:

Os perceptos podem ser telescópicos ou microscópicos, dão aos personagens e às paisagens dimensões de gigantes, como se estivessem repletos de uma vida à qual nenhuma percepção vivida pode atingir.⁴⁴

O sujeito poético não é um espelho do *Fora*, ele inventa os perceptos que são tão somente estímulos, sensações, uma imagem, um som, uma luz e para essas formam cria um devir, um acontecimento. Onde parece não haver nada, ele assiste um mundo. É assim que, se não fosse o ciúme, a razão mesmo do ser amoroso, o narrador de Proust não veria os sinais da traição de Albertine.⁴⁵

O *Fora* nunca é dado, por isso não pode ser registrado, é preciso um sujeito percipiente para captar-lhe a intensidade e assim acrescentar à existência objetos e sensações;

É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto.⁴⁶

Sendo assim, na qualidade de leitores, somos os recebedores da carga dos *afectos* que o poeta cria e que é acionada quando lemos os poemas. Ora, Deleuze, não sendo um teórico da literatura,⁴⁷ legou-nos tópicos de análise também para a

⁴⁴ Ibidem, p. 221.

⁴⁵ “Quando Proust parece descrever tão minuciosamente o ciúme, inventa um afecto porque não deixa de inverter a ordem que a opinião supõe nas afecções, segundo a qual o ciúme seria uma consequência infeliz do amor: para ele, ao contrário, o ciúme é finalidade, destinação e, se é preciso amar, é para poder ser ciumento, sendo o ciúme o sentido dos signos, o afecto como semiologia”. Ibidem, p. 226.

⁴⁶ Ibidem, p. 227.

⁴⁷ Embora não tenha concluído o livro que pretendia sobre a literatura, Deleuze se ocupou amiúde de escritores; entre os modernos, em ordem alfabética (não exaustiva), Antonin Artaud, Fernando Pessoa, H. Melville, Lautréamont, Lewis Carroll, Jorge Luis Borges, Kafka, Marcel Proust, Sacher-Masoch, Samuel Beckett, Zola; e entre os antigos, Lucrécio e os estóicos. Claire Parnet indaga a Deleuze o porquê não escrever um livro exclusivo sobre literatura: “Fora Proust, que é um grande livro seu sobre um autor, a Literatura está tão presente na sua filosofia que ela é uma referência. Mas você nunca dedicou um livro à Literatura, um livro de pensamento sobre a Literatura”. Deleuze responde: “Não tive tempo, mas vou fazê-lo. Vou fazê-lo porque tenho vontade”. In: **O Abecedário de Gilles Deleuze**. Entrevista de sete horas feitas a Deleuze por Claire Parnet, compiladas em vídeo e a

recepção poética, em especial, quando se trata de uma poesia moderna como a de Álvaro de Campos.⁴⁸ Trazendo a perspectiva deleuziana para nosso caso em foco, seguindo a lógica que ele propõe para o criador de poesia, enquanto leitores, receptores nada passivos, nós devemos tomar para si, o agenciar de *perceptos* e *afectos* de que os poemas são portadores, tornando nosso o composto de sensações e o *platô* que os poemas cartografam. Isto é: enquanto leitores, como os poetas se tornam o *Fora*, nós devemos nos tornar os poemas lidos. É preciso reagir aos poemas, experimentar as sensações que eles nos oferecem. Na dor fingida, a função de sentir é de quem ler.

Na ótica de Deleuze, quando se lê (sobretudo a partir da modernidade), não se deve perguntar sobre o que nos fala um livro (ou seja, a questão não é semântica somente), mas o que podemos fazer com ele, concluimos, a leitura é um ato pragmático. Mais que um ato de interpretação hermenêutica, o ato de ler é um ato ético por excelência, implica inaugurar uma práxis, um fazer, uma ação: experimentá-lo, se possível, de corpo e alma. A leitura é algo que instiga o leitor, e por isso ele a leitura reage. Ler é ser conduzido pela mente de outrem ao centro de uma experiência.⁴⁹ Assim é que, entendendo que essa experiência, é maior do que qualquer abstração intelectual, ler Álvaro de Campos foi nos entregar à intensidade que ele em nós mobilizou. Muita vez, o que ele nos dizia, não fazia sentido, mas nos fazia sentir. Sem nos deixarmos captar, não lemos um texto. E aí não sabemos se nossa indiferença pode ser chamada leitura. O leitor também precisa de corpo para a leitura, senão nada acontece. Existem livros para os quais olhamos a vida inteira na prateleira e lemos um e outro fragmento, mas jamais tivemos corpo para fruí-lo, degustando-o ou vomitando-o.

O ato de ler deve se confundir com o ato que a escrita do texto nos propõe, o que significa que devemos obedecer ao *script* das intensidades que o texto propõe. O texto vai sempre se territorializar em algum sítio e dele se mover para outro, produzindo assim uma geografia de atritos, conflitos, interrogações, angústias, novos

disposição do internauta no site oestrangerio.net, 06 de agosto de 2005. Tradução de Bernardo Rieux. Por ser colhido em meio eletrônico, não consta paginação.

⁴⁸ Deleuze põe Pessoa na companhia de Hölderlin, Kleist, Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Michaud etc, à página 89 e na página 217 do livro *O que é a filosofia?*, fazendo referência ao livro de José Gil, por intermédio do qual certamente conheceu o autor português. O trecho de nota de pé de página é este num trecho onde compara Proust e Pessoa: *José Gil consagra um capítulo aos procedimentos pelos quais Pessoa extrai o percepto a partir de percepções vividas, notadamente em "Ode Marítima"* (Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations, Ed. De la Différence, Cap. II).

⁴⁹ "Ler é sonhar pela mão de outrem". In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. I. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 107.

estados de ser, novos movimentos, sempre outros devires. O rio heraclitiano – o texto – não cessa de correr nunca.

E assim, o texto, por ser movente, abala a *doxa*, a opinião, o senso comum, as certezas enraizadas, porque é pura potência desterritorializada, que dispersa a coesão e dispersa a coerência. Numa palavra, torna-nos outro. Saímos outro da leitura. De fato, é como se tivesse vivido algo real, embora saibamos que é ficção.⁵⁰

No entanto, não é possível prever os usos de um texto. O leitor pode usar o texto para se alienar, se quiser. Ele é livre para fazer quase tudo. O leitor deve pensar consigo: este texto mobiliza quais *affectos* em mim?

Não importa saber se o texto é cria de um sujeito x ou y, ou quais atitudes assumiu esse sujeito na vida, na qualidade de sujeito empírico, ou no texto, como papel ficcional. Importa saber que regime de signos ele encorpou e qual a maneira de reagirmos a ele, no papel de leitores.

Aprendemos com Deleuze, que é um uso textual, por exemplo, interrogar a qual prática capitalista o texto oferece uma rota de fuga. É um uso textual saber qual vida nele se torna possível para fora das convenções e das opiniões aceites. É uma prática de leitura saber que desejo o texto faz mover, que ética nele resiste.

Na escrita e no ato de lê-la está o inconsciente atuando, produzindo, pois, segundo Deleuze, o inconsciente é uma máquina, uma fábrica, uma indústria, uma usina, jamais um teatro, como o imaginou Freud com seu modelo de Édipo.⁵¹

Interrogar a intensidade de um texto, pensando à maneira de Deleuze, o que vimos chamando cartografar os *perceptos* e *affectos* que ele produz, os *platôs* que ele desenha; não é lhe descobrir a figura unitária, não é criar para ele um fantasma, como o fazem a psicanálise e o romance psicológico na esteira de Dostoievski. O

⁵⁰ Eis o que diz Peirce sobre a impossibilidade semiótica de distinguir o real⁵⁰ da ficção: “O mundo real não pode ser distinguido do mundo fictício por nenhuma descrição. Muitas vezes se discutiu se Hamlet era louco ou não. Isto exemplifica a necessidade de indicar que o mundo real está sendo significado, se estiver sendo significado. Ora, a realidade é inteiramente dinâmica, não qualitativa. Consiste em forças. Nada senão um signo dinâmico pode distingui-la da ficção. É verdade que língua alguma (tanto quanto eu saiba) tem uma forma particular de discurso para indicar que é do mundo real que se está falando. Mas isso não é necessário, uma vez que tons de voz e modos de olhar são suficientes para mostrar quando o elocutor fala a sério. Esses tons de voz e modos de olhar atuam dinamicamente sobre o ouvinte, levando-o a ouvir realidades. Tons e modos, são, portanto, índices do mundo real”. In: Charles S. Peirce. **Semiótica** São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 91.

⁵¹ Deleuze e Guattari, mesmo enfatizando a descoberta da psicanálise, o inconsciente como produção desejante, criticam o que julga uma forma de idealismo. Para eles, inconsciente funciona como uma verdadeira máquina desejante, mas nele não há trajetos e caminhos definidos, o inconsciente não se conecta de maneira linear e pré-determinada como no modelo edipiano clássico, ao invés de ter uma feição representativa, ele deve ser compreendido numa feição cartográfica: “... no lugar de inconsciente como usina, colocou-se um teatro antigo; no lugar das unidades de produção colocou-se a representação; no lugar do inconsciente produtivo colocou-se um inconsciente que só podia exprimir-se (o mito, a tragédia, o sonho...)”. In: Deleuze e Guattari. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 41.

modelo aqui não é o de um herói com um papel lógico e uma identidade fixa, mas o de uma intensidade coletiva em ação.

O modelo aqui evocado pode ser o da esquizofrenia delirante que embaralha os códigos pessoais e coletivos. E quem delira nesse modelo é a história e o social como um todo. O que se narra como história delira, então, na História. É por isso que é sempre problemática a questão da identidade, ela nunca é pessoalista.

A propósito, é o caso do nosso sujeito poético em análise, para lá do nome próprio que ele carrega, não possui uma marca identitária. No máximo, podemos lhe traçar um perfil flutuante, globalmente singularizado como intensivo. Álvaro de Campos é tantos que é impossível haver um, como diria seu criador. Ele não é também a rubrica Walt Whitman (ele não assume também esta assinatura quando se outra), por exemplo. Pensamos não haver um ser nele, mas um devir, tão somente. O devir Álvaro de Campos se dispersa em cognomes distintos e distintos atributos, assume-se como intensidades, nomeáveis ou não. Por um momento Campos se torna o marinheiro Jim Barns. Mas ele é não é Jim Barns Se quisermos [podemos] dizer assim: ele é um virtual a cada vez que um leitor qualquer o acione. Ele é cada signo com que se encontrar pela frente. De partida, ele é legião.

Álvaro de Campos não mimetiza ninguém, pode se tornar x ou y, não descreve a realidade, simula um *Fora*, o do seu tempo, mas, mesmo ao se assumir moderno à maneira de Marinetti, não quis com isso ser “alguém” identificável; não, o que de fato existe nele é a vontade de se assumir como objeto de arte, corpo predileto onde deslizar, plasmar-se, na captura dos *afectos e perceptos*, nas visões que os olhos e no corpo absorvido de imagens e forças se processam.

É por isso que quando se assume Walt Whitman⁵² ou Marinetti,⁵³ Álvaro de Campos não imita, não representa, mas a partir da eleição desses outros, deles se

⁵² Observe o leitor que Álvaro de Campos não elogia propriamente Whitman, na verdade, apesar de saudá-lo, de forma irônica, cria um contraponto para se erigir singular. Como veremos na análise, Campos critica a ingenuidade democrática do seu Walt Whitman. Analisaremos esse aspecto mais à frente, por enquanto para que o leitor perceba a ironia, segue um pequeno trecho. Na ode **Saudação a Walt Whitman**: “Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo (...) Meu entusiasta pelo conteúdo de tudo, (...) Cantor da fraternidade feroz e terna com tudo, Grande democrata epidérmico, contíguo a tudo em corpo e alma”. In: Fernando Pessoa. **Álvaro de Campos - Livro de Versos**. (Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Estampa, 1993, p. 139.

⁵³ Pessoa não perde a ocasião de ironizar Marinetti e como veremos na análise de *Ultimatum*, utiliza-se do futurismo como contrapondo de si: Álvaro de Campos ridiculariza o acadêmico do antes “revolucionário” futurista e diz, qualquer dia, “salvo venda”, ele também pode ser preso à jaula do sistema oficial (“cave”), contradizendo o perfil que criou para si mesmo, exceto, se morrer (“Não tenho remédio senão morrer antes”), e quase cruel: “Marinetti, Academico (s.d.)”. “As Musas vingaram-se com focos electricos, meu velho, / Puzeram-te por fim na ribalta da cave velha, / E a tua dinamica

É o *afecto* (sempre histórico) que move a captação dos *perceptos*. O sujeito poético o que faz é criar agregados sensíveis ou captar as intensidades do possível.

Esses diversos conteúdos podem conviver num perfil flutuante porque a sua lógica paratática permite a coexistência de contrários. A lógica paratática funciona como a mente de um esquizo: em fórmula assindética, sem ideia de subordinação. Isto e aquilo junto formando *platô* (à maneira de um *rizoma*).

Pensar ramifica-se em *rizomas*; *perceptos* e *afectos* se articulam em *rizomas*, espalham-se numa relva imprevisível. É a fórmula fragmentária americana de Whitman⁵⁴ (“nata”) que Deleuze vai contrapor ao modelo europeu de pensamento do tipo arborescente, hierárquico, calcado mais predominantemente no senso de totalidade (“adquirida”). O *rizoma*, ao contrário da árvore, escorre em devir. A cada vez os *perceptos* e *afectos* crescem em lados opostos, a cada vez formam um

⁵⁴ Cf. Gilles Deleuze. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbert. São Paulo: Editora 34. 1997, p.72.

desenho do real diferente, a cada vez formam uma carta distinta. Onde a cada vez indica e significa que algo acontece em sua singularidade.

Na poesia, o *rizoma* se organiza em parataxe. Pretendemos mostrar como a poética em Álvaro de Campos cria fluxos consistentes de devires, num estilo que chamamos, com a semiótica, justaposição de contrários por uso da parataxe. Ou seja, nele concorrem em regime de dispersão, devires organizados de forma paralela ou em coordenação, fórmula já presente nos universo literário, de Proust a Mallarmé; Pessoa não o criou, mas fez dele uso original.

O regime paratático permite ao escritor elencar em fórmulas dispersivas todos os objetos de sua preferência. Em parataxe se criam cadeias associativas e as redes de ligações nos remetem a uma esfera atemporal, tal a capacidade de nesse regime dispor-se a existência multiforme do *Fora*.

Em regime de parataxe existem os heterônimos, por exemplo. Cada um deles formula um regime de intensidades singulares. A heteronímia, de fato, só pode ser lida de maneira constelar. É uma tendência de todo o modernismo existente, não importam seus matizes, seguir essa tendência de criar planos de consistência constelar. Além da obra de Pessoa, é constelar a obra de Joyce, bem como a de Borges e a de Beckett.

Esses escritores são modernos na forma de agrupar territorialidades cambiantes, ou seja, são escritores que podem ser lidos como cosmos autônomos. Essas obras como que criam um cosmo de leitura auto-suficiente, auto-referente, um mundo com sistemas de significação que lhes são próprios, suplementares, como para suprir a lacuna que chamamos *Fora*⁵⁵ ou Real.

Essas obras criam vidas – ou são *afectos* – que apontam para a consciência coletiva e fornecem as máscaras do real. Cada escritor a sua maneira, o que faz é afirmar a vida, fornecendo a ela a sua potência ontológica incontornável.

Cada escritor para Deleuze fornece um roteiro, um programa ou um projeto vital. Lemos em *Mil Platôs* (1997) que a práxis estética inaugura sempre novos modos de ser singular. O que se faz é produzir novos sentidos e novos significados para o mundo, não importa a dose de caos que ameace o agente da ordem. O agente estético que erige uma ordem para o mundo se inscreve na ética de defender a vida, não importa em quais circunstâncias ele esteja mergulhado.

⁵⁵ Aplicamos o conceito de Fora na análise do *Ultimatum*. Cf. Tatiana Salem Levy. **A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

Essas obras modernas aderem ao real para torná-lo habitável, tocam na rugosidade do mundo para torná-lo objeto de vivência. É por isso que é possível lê-las como, para além de meros textos, acontecimentos vitais.

Na ótica imanente de Deleuze, o múltiplo que essas obras veiculam é subjacente à unicidade do ser; é a diferença que se revela nelas na sua singularidade. Toda singularidade é irreduzível e a ordem de caos que as enformam e delas são aspectos jamais pode ser excluída.

O mundo para Deleuze é corpo heterogêneo que vibra em composição de cores, tons, frequências, velocidades, realidades, perspectivas e matizes dispersos, caos de ordem. A filosofia da diferença que propõe Deleuze é esta assunção da capacidade de criar novos mundos, inventar novos paradigmas, de afirmar as singularidades e emergências que se fazem presentes no real e assim torná-las visíveis e sensíveis (olho e corpo respectivos).

Em *O que é a filosofia?* (1992) ficamos sabendo que *perceptos* e *afectos* são blocos de sensações,⁵⁶ um composto de intensidades que não se confunde com as percepções e afeições reais; é o que distingue a arte da filosofia e da ciência. Isto é, a arte opera de uma maneira peculiar, ocupa-se de problemas próprios, diferentes da criação de conceitos de que se ocupa a filosofia e diferentes das funções e proposições da ciência. A arte mapeia intensidades do real, produz as máscaras do mundo, faz viver o desejo. É desta forma que a arte cria uma consistência para o virtual simultâneo ao real. Para Deleuze, é porque a arte desacelera o caos que pode criar essa consistência virtual. O campo de percepção da arte, pela menos na contemporaneidade, parece ser a preocupação central, é o componente quase imaterial das intensidades.

Na contemporaneidade o corpo⁵⁷ apenas parece mais óbvio, mas sempre existiu e se mostrou presente, a história literária o registra, e nós o localizamos em Álvaro de Campos. Ler este corpo em Álvaro de Campos, corpo poético, é interagir com ele, fazer algo com ele, jogar, brincar, veicular desejo, produzir intensidades

⁵⁶ Cf. G. Deleuze. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 213.

⁵⁷ A *body art*, ou arte do corpo, designa uma vertente da arte contemporânea que toma o corpo como meio de expressão e/ou matéria para a realização dos trabalhos, associando-se frequentemente aos *happenings* e às performances. O corpo do artista é tomado como suporte e sofre violência e dor se a intervenção artística exigir. Utilizam-se os fluidos corpóreos também, como sangue, suor, lágrimas, esperma, saliva etc. No Brasil, parece difícil localizar trabalhos e artistas que se acomodem com tranquilidade sob o rótulo. De qualquer modo, é possível lembrar as obras de Lygia Clark (1920-1988) que se debruçam sobre experiências sensoriais e tácteis, como *A Casa é o Corpo* (1968). Lygia Clark é esquizoanaliticamente estudada por Suely Rolnik. Cf. o site: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>

que movem a vida. O leitor é forçado a participar com seu corpo também no ato de leitura. As palavras são corpos rugosos de sons, formas, sentidos. É o leitor forçado a assistir ao acontecimento da leitura. O texto é ele próprio uma proposta de performance para o leitor. Para se ler é necessário simpatizar com ele. É preciso se deixar hipnotizar por sua estilística.

Segundo o pensamento de Deleuze, é possível a literatura como um agenciamento do desejo veiculado pelo texto literário. Assim nós propomos chamar Literatura a todo texto radical e transgressor que proponha uma nova fala para o sistema discursivo de uma língua natural. Quem realmente tem algo a dizer, revoluciona, cria ou diz algo novo definitivamente, e isso é fazer Literatura.

No rio heraclitiano do discurso, o texto literário, historicamente caracterizado por esse discurso transgressor já referido, é tido como o texto literário mais radical de todos, ou seja, é o lugar (*topos*) onde o desejo corre com mais desenvoltura, livre, cumprindo a função de força motriz do dizer, deixando-se dizer no escorrer do desejo, de todos os desejos, sem exceção; e diga-se, ser radical é isto, deixar todos os desejos correrem, mas de forma que eles não sejam silenciados pelo caos polifônico de todas as vozes em balbúrdia.

A escrita poética trabalha nos limites do interdito, não reconhecendo discurso absoluto, seja sexista, seja religioso fundamentalista. Por isso, ela é escrita excessiva, iconoclasta, escrita furiosa ou orgástica. Escrita ficcional, pode dizer tudo, até aquilo que pareça paradoxal ou mesmo absurdo. É o gênero de escrita onde o desejo mais repudiado pode se manifestar. Veremos como, por exemplo, Álvaro de Campos, permite-se o amoralismo. O que pode soar onipotência, a primeira vista, é tão somente a potência mesma da poesia: busca contínua do desejo positivo.

Na esteira da reflexão barthesiana, que concebe o fazer poético como práxis fundamentalmente transgressora, Fernando Segolin analisa a experimentação poética pessoana, desdobrada em idioletos, como fundadora de uma ética transgressora em relação a outros discursos, e como instauração de uma poesia desejante: “empenhada em inscrever, na perversidade⁵⁸ da errância discursiva, o traçado volúvel e incerto de múltiplos desejos”.⁵⁹

⁵⁸ É interessa specular o significado de perversidade no caso do sujeito poético Álvaro de Campos. Se a criança é, como a definiu Freud, um “polimorfo perverso”, passível de assumir quaisquer vias do desejo, podemos aproximá-lo ao outrar-se. Para Freud, a psique infantil é polimorfa porque não inibida no seu livre expressar-se, ainda não assujeitada ao superego, ao contrário do adulto, cuja vida afetiva é moldada segundo a moral societária dominante. Nesse sentido, Álvaro de Campos é infantil, ou seja, não se poda aos ditames do comportamento burguês, mostra-se em variados estágios, assume-se potencialmente aberto. Em *Ode Marítima* encontramos laivos de homossexualidade,

Afinal, o discurso literário é um caos de ordem, o texto literário é uma totalidade fragmentária, uma unidade dispersiva e com esses oxímoros, Deleuze está dizendo que a literatura é um derramamento de fluxos desordenados, um dilúvio de vozes.⁶⁰

A literatura começa por interrogar todos os outros discursos, inclusive a possibilidade (ou não) de haver isto a que chamamos discurso.

No futuro, pode não haver livros, mas a práxis discursiva radical chamada literatura existirá. É na práxis literária da escrita verbal que resistimos ao caos total do discurso, embora o caos também resista e faça parte do universo literário. A literatura é uma das últimas fortalezas expressivas do discurso verbal escrito e dessa tecnologia que é a leitura e a escrita conjugadas, dela o homem jamais poderá prescindir. Não somos capazes de criar uma tecnologia como a leitura e a escrita da noite para o dia, uma tecnologia capaz de interagir neurologicamente com a nossa mente consciente e inconsciente; capaz de, literalmente, fazer parte de nós como um membro orgânico a mais, dizia Deleuze, como um *corpo-sem-órgãos*,⁶¹ isto é, como uma prótese imaginária, abstrata, sensível, parcialmente inteligível, capaz de escoar nossos fluxos reprimidos, barrados, chocados no corpo inteiro, desejos endurecidos por nossos hábitos perceptivos.⁶²

sadomasoquismo, onanismo, voyeurismo e exibicionismo. A afirmação de Freud encontra-se em: S. Freud. "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade". In: **Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira**. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

⁵⁹ In: Fernando Segolin. "Poesia em Pessoa: por uma escritura anti-ética do desejo e da perversão". In: anais da ABRALIC, site: <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/52/1489.pdf> Conferir também essa dimensão transgressora na poesia de Fernando Pessoa: Fernando Segolin. **Fernando Pessoa: Poesia, Transgressão, Utopia**. São Paulo: EDUC, 1992.

⁶⁰ Para a semiótica peirceana, a *caosmose* seria o momento da primeiridade indefinida e radical, zona do mito e da pura impressão, momento ainda indefinido da semiose.

⁶¹ O que faz os conceitos deleuzianos mais produtivos (mais que conceitos eles são processos), um conjunto de práticas, para quem os utiliza é justamente serem auto-referentes, ou seja, um conceito explica e expande o outro, numa rede de conexões aberta. Preferimos, por exemplo, chama os poemas camposianos de *platôs intensivos*, mas poderíamos tê-los chamados de *corpos sem órgãos* (grafado também na abreviação CsO), expressão colhida em Artaud e abordada por Deleuze como uma potência aberta na criação de linhas de fuga, em que os sentidos são desterritorializados de suas funções de "organismos" sociais, de significados fechados, prontos, acabados, definidos. O corpo é *platô* (espaço, ambiente) de criação de significâncias. Os órgãos do sentido podem assumir sinapses sinestésicas: ver com o ouvido, tocar com a visão, falar com o tato etc. Com esse conceito, podemos pensar a cabeça de um poeta como essa espécie de máquina sinestésica ou como um ator que escreve e encena seu drama. Não se distingue a instância corporal que sente, pensa, escreve e que depois lemos. Cf. G. Deleuze, F. Guattari. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34. Vol. 3 e vol. 5, 1999 e 1997.

⁶² Pessoa, em "O interregno - Defesa e Justificação da Ditadura Militar em Portugal", disserta longamente sobre o "hábito"; assim, uma opinião surge do "instinto (ou na intuição), no hábito, ou na inteligência". (...) "Por hábito entende-se aquela disposição da índole que é, em sua origem, e em contrário do instinto, estranha ao indivíduo, sendo derivada de um ambiente qualquer. Os preconceitos, as crenças, as tradições - tudo quanto, não procedendo da inteligência, também não procede do instinto - se derivam do hábito. É muitas vezes difícil distinguir uma opinião vinda do instinto de uma opinião vinda do hábito, por isso que o hábito é um instinto imposto, ou artificial - uma

É impossível experimentar e explicar ponto por ponto o que a literatura propõe a um escritor e a um leitor (amantes praticantes da literatura), o que é possível fazer, lendo e escrevendo, é deixar-se correr nos fluxos do *socius* (signo ideológico) que nos atravessam em ondas intermitentes.

Escrever é trazer à luz o inconsciente, selecionar as vozes que sussurram da sombra; é convocar as tribos e os idiomas secretos (de cada um e do sócio), é convocar o povo⁶³ desprezado, pois é do real onde o Eu enuncia que se busca superar a palavra de ordem que pressupõe esse pronome pessoal: “As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu (o “neutro” em Blanchot)”.⁶⁴

Digamos, interpretando-o: escrever nos devolve a singularidade e nos impõem o outro e o *Fora*. Esse duplo movimento de ser e de deixar ser é a literatura.

Na literatura, somos devolvidos à condição de interlocutores em diálogo: o paradigma dialógico proposto por Bakhtin:⁶⁵ falo eu para ser respondido pelo tu (outro) e vice-versa, mas não somos reduzidos a essa condição de interlocução porque o que importa atingir é o Ele impessoal.

Deleuze contesta a teoria lingüística que põe a constituição discursiva sobre as pessoas da enunciação eu e tu. A enunciação literária se ancora no ele. Ele (sou) eu, eu sou ele.

Em toda e qualquer enunciação, na enunciação literária em especial, o outro (isto, é, o *socius* por dentro, alter-ego) fala como implícito, pressuposto, subentendido; o outro é um uso pragmático constitutivo do discurso. Aquele que discursa conversa e nesse diálogo, é óbvio isso, é, pelo menos, mas pode ser mais, dois. De fato, em discurso, ninguém está sozinho, dois são necessários, pois,

"segunda natureza", como com razão se lhe chamou. (...) No hábito se baseia aquela opinião pública a que, com razão no termo, chamamos conservadora. (...) É a opinião de hábito que mantém e defende as sociedades; equivale à força que, no organismo físico, resiste à desintegração. A opinião de hábito obra sempre deste modo restritivo; umas vezes é útil porque entrava a decadência, outras é nociva, porque entrava o progresso. Sem a opinião de hábito não existiriam nações; uma nação, aliás, não é senão um hábito. Mas só com a opinião de hábito não existiriam nações progressivas; nem, até, existiriam nações, pois se não teria progredido até a fundação delas. A mais antiga tradição de qualquer país é ele não existir". In: "O Interregno. Defesa e Justificação da Ditadura Militar em Portugal". Fernando Pessoa. **Obra em prosa**. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 611-2.

⁶³ "Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... ("por" significa "em intenção de" e não "em lugar de")". In: G. Deleuze. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 15.

⁶⁴ Ibidem, p. 13.

⁶⁵ BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. (trad. do francês Maria E. G.G. Pereira). São Paulo: Martins Fontes, 1997.

mesmo sozinho, num diálogo imaginário, discursamos, conversamos a sós conosco. O outro é a sombra a nos olhar de dentro, a espreita⁶⁶ de nos ocupar.

Álvaro de Campos, na sua versão sensacionista, faz o inventário de seus *perceptos* e *afectos* característicos naquilo que chamou de análise das sensações mínimas, isto é, espécie de jogo de escalas macro e micro da cognição. Analisar essas sensações mínimas é conhecer a monotonia da existência, o devir imperceptível do “eu”, o “eu” enquanto devir insignificante, o “eu” como ponte ou mero intervalo onde atravessam os “eus” do mundo, mais exatamente, os “eus” múltiplos das alteridades intercambiáveis.

A noção de subjetividade é indissociável de um ambiente sócio-cultural que a afeta e molda. As forças do ambiente sócio-cultural (*platô intensivo*) se traduzem em sensações, sensações essas que mobilizam um investimento de desejo em diferentes graus de intensidade. Assim, a figura que se forma em torno de uma subjetividade se desenha a partir de uma composição singular de forças, uma espécie de cartografia feita de sensações.

Álvaro de Campos, a esse modo, é aquela subjetividade que jamais teme, porque ousa experimentar as mais diversas fórmulas de subjetividade, mesmo ao preço de parecer anormal, fracassado e enlouquecido. Ele se perde em todos os ambientes, flui por cenários imaginários, experimentados à maneira de delírios, enlouquece nas paisagens ou *platôs intensivos* que a ele se mostram. É preciso que se diga que existe uma enorme coragem em fazer isso, o preço pode ser altíssimo em termos de fragilidade emocional, é por isso que assistimos esse sujeito poético sofrer desânimos totais, cansaços quase absolutos, pessimismos fatais. Mergulhar no caos das paisagens ou ambientes para se reinventar é a vocação precípua desse sujeito poético futurista, decadente e sensacionista. Para ele é impossível uma ordem definitiva, ele apenas flui por sua metaestabilidade. O caos do *Fora* lhe fornece a figura singular que certa vez ele afirmou ser de forma irremediável

⁶⁶Pessoa reclama que lhe fitem, embora não se peja de não fazer outra coisa senão ver o mistério dos outros: “O horror metafísico de Outrem! / O pavor de uma consciência alheia, / Como um deus a espreitar-me! Quem me dera / Ser a única [cousa ou] animal / Para não ter olhares sobre mim! (...) Sinto preciso / Ocultar o meu íntimo aos olhares / E aos perscrutamos que olhares mostram; / Não quero que ninguém saiba o que sinto, / Além de que o não posso a alguém dizer...”. Dos olhos de cada um me fita, vivo, / O mistério de ver; e o horror de verem-me / Abisma-me”. In: “Poemas Dramáticos / Primeiro Fausto”. In: Fernando Pessoa. **Obra poética**. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976, p. 477.

“postiça”: “Dormir, despir-me d’este mundo ultraje, / Como quem despe um dominó roubado. / Despir a alma postiça como a um traje”.⁶⁷

O composto de figuras que evoca ao longo de seus poemas é que forma aquilo que talvez ele seja, marcado sempre pelo signo da imprecisão. Parece não se esgotar nunca a sua capacidade de se transmutar. O *Fora* lhe fornece as potências e ele entra com o investimento de experimentador sagaz e inventor de singularidades. Nada é estanque nele, que muda, troca de face, contradiz-se, fascinado pelo caos de *Fora*, às vezes, em momentos, fascinado pelo niilismo desfigurador, mas sempre pronto a recomeçar. O perigo da pulverização é o seu programa e devir: outrar-se nas sensações. Quando pensamos ter pronto já um retrato dele, logo ele noutro se transforma, em novo traço do seu perfil flutuante. O vibrátil defensor das conquistas futuristas pode ser o deprimido que nas paisagens se espraia desfigurado. Se fosse um ser humano real estaria em sérios apuros existenciais; enquanto sujeito poético, Campos é um *topos* multiplicador das possibilidades de devir, que o leitor pode usufruir destemidamente. Como se mostra verossímil, para uma figura de livro, este louco insolente que é Álvaro de Campos!

Segundo Deleuze os signos atuam com violência, pois forçam a pensar, instauram uma necessidade, põem problema e exigem que se faça sentido(s). Não é possível cartografar um território ou *platô intensivo* antes de tornar-se sensível a ele. A cartografia é uma metodologia processual que pode iniciar o desenho da carta por qualquer ponto aleatório que se deseja analisar. A experiência afetiva de se ler um texto poético não é jamais uma prática meramente abstrata. O que ela é de fato é uma práxis de leitura.

Ao ler um poeta, um cartógrafo deleuziano delimita as intensidades que o texto veicula; intensidades estas que formam, além do domínio cognitivo, o espaço onde ele acontece.

O texto poético na perspectiva deleuziana nunca é manual de regras morais que veiculam valores conformistas. O texto poético é, por excelência, uma prática de resistência contra o modelo de subjetivação dominante na história, o modelo capitalista, em suma.

O texto poético é transgressor ou subversivo na medida em que se apóia num regime de significações múltiplas, ambíguas, e, neste sentido, concorre para

⁶⁷ Fernando Pessoa. "Carnaval". **Álvaro de Campos - Livro de Versos**. (Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Estampa, 1993, p. 86.

incorporar um tecido cognitivo coeso e coerente que nem de longe reproduz o modelo vigente.

Ler o texto poético é estabelecer uma relação intersubjetiva onde se processam trocas afetivas ou experiências vividas, no plano impessoal das sensações, nos planos dos *perceptos* e dos *afectos* que o texto literário veicula.

A literatura torce e retorce a linguagem, revirando-a até que se produzam fendas em sua dimensão de uso cotidiano e utilitário. A consequência é que a história pessoal e a vida do autor dão lugar ao que Deleuze denomina “uma vida”, artigo indefinido, não pronome pessoal, em sua dimensão de acontecimento singular, que transcende o “eu”, não a vida de alguém, mas uma vida de alguém. E sempre há outras vidas a serem vividas.

A literatura faz circular *afectos*, jamais meras informações ou opiniões. Não que não possamos trocar informações e opiniões, mas o que define seu funcionamento e assegura seu papel na produção da subjetividade são as experiências que ocorrem no sítio afetivo.

Ler o texto poético como singularidade afetiva é lhe perguntar quais subjetividades produz. É encarar os signos poéticos para além de seu caráter utilitário e instrumental. O que circula não é o senso comum, o que se reúne no texto poético é a experiência impessoal e singular dos *afectos* produzidos no social.

O que se encontra no texto poético é o encontro com o impessoal. O impessoal que escapa à apreensão pelo indivíduo porque se processa no plano intersubjetivo. Cada leitor, em sua atenção ao texto, é palco de sensações, de experiências de trocas semióticas que transpõem os limites impostos por sua história pessoal.

Nessa perspectiva, a leitura do texto poético faz da leitura uma prática de busca de significação e a significação de algo nunca é um empreendimento solitário de um sujeito solipso, mas uma obra coletiva do social.

O método da cartografia detecta a presença de diferentes sistemas de signos ou semióticas – o tipo de economia que veicula, o tipo de sexualidade que assume, a violência do signo que o faz pensar. O método da cartografia detecta como devém o sujeito poético no *platô* por ele criado.

É o que faz, por exemplo, Álvaro de Campos, que parece uma criança inventando de ser outros:

Por isso escrevi o poema, não como acto poético mas como acto de imaginação... Sim, como se estivesse contando um conto a uma criança. Tinha que pôr lá o Príncipe.... Eu também posso fazer contos de fadas.⁶⁸

O que Álvaro de Campos quer nos mostrar cabalmente com isso de considerar o devir criança é que é impossível definir literatura, pois literatura não se define senão parcialmente, na sua globalidade, ela só se dá enquanto vida, vivido, vivência, devir. É assim que a literatura é macrojogo intensivo e semiótico. É o escritor diante dos signos a condição essencial da literatura. Isto é, uma brincadeira de criança levada pela vida afora de adulto. Brincar de ser outros no drama da vida onde se reinventar é atitude primordial. Não se ler um autor senão para se tornar os personagens, para devir tantas vidas houver nele.

Lembremos da “pequena suja” a comer chocolates em *Tabacaria*. E a “pequena suja”, óbvio, não pode ser o sujeito poético em criança. O fenómeno não é tão simples assim.

Ora, não se diz “eu” em literatura para significar uma vida pessoal. Em literatura, dizemos nós lemos, nós imaginamos, nós percebemos, nós inventamos, nós somos, de verdade e de mentira, aquilo que nós lemos; lendo, nós somos, nós estamos, permanecemos, devenhamos; multiplicamo-nos, desdobramo-nos noutros, pluralizamo-nos; em espelho ampliado nosso rosto assume verdadeiramente, ao modo ficcional, a realidade. No fim das contas, é o real que é caçado, buscado com a maior atenção. Lemos para chegar perto do real e para chegar perto do real é preciso se achegar aos signos; para se achegar aos signos, é preciso ler ou falar, lendo ou falando, ficcionalmente, somos outros e nesse ser outros, crescemos, (evoluímos?). Como pessoa humana, como mente educada, ciente de quão complexo é o mundo.

É por isso que Deleuze pensa a literatura como devir-criança. A literatura enquanto devir-criança é encarnação do lúdico levado a sério. E isso que parece pouco, quase nada, é o que define parcialmente a literatura. Nada mais sério do que a criança e o louco, o esquizofrênico em especial, que é o modelo do homem moderno, obrigado a ser sujeito cindido, fragmentado e disperso pela relatividade de tudo. O relativismo de tudo que é conhecido aos pedaços e de forma dispersiva. Essa cisão é forçada pelo relativismo de tudo. Se tudo é relativo, e é, nada é

⁶⁸ «Nunca altero o que escrevi», disse-me uma vez o meu mestre Caeiro. (s.d.) Álvaro de Campos. In: **Pessoa por Conhecer - Textos para um Novo Mapa**. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1990. Sem indicação de páginas porque colhido em **Fernando Pessoa Multimédia** (C.D). Concepção e realização de Leonor Areal. Alto da Bela Vista, Cacém: Texto Editora - Casa de Fernando Pessoa.

inteiro,⁶⁹ exceto a idéia de haver um inteiro. Ser inteiro é só uma idéia “bastarda” de ser “dominante” para dizer com Deleuze, o que é esse desejo de ser totalidade.

Uma literatura que ousa se tornar menor, embora potente, na relação do devir que ela inventa. E a criança é um ser de invenção. Muito diferente de escrever apenas literatura infantil. A criança coexiste ou persiste no adulto. Para Deleuze e Guattari, devir-criança não se confunde com a criança que fomos ou que tornamos fantasma. Não se trata de imitar a criança. No texto “O que as crianças dizem?”, Deleuze afirma: “a criança não pára de dizer o que faz ou tenta fazer: explorar os meios, por trajetos dinâmicos, e traçar o mapa correspondente”.⁷⁰ É assim que as crianças constroem castelos e os desmancham. Como um poeta a refazer um poema. Ambos trabalham com o mesmo processo de fazimento e refazimento de *platôs* ou ambientes. Quando se cansam ou se perturbam, ambas gritam: não brinco mais, chega. Alguma semelhança com Álvaro de Campos?

Para nós ele é um personagem em devir-criança, que aos encontrões de *perceptos* e *afectos*, vai construindo *platôs intensivos*.

Como uma criança conhece, Álvaro de Campos também está interessando no positivo, no nômade e em ser múltiplo, sem pretensão de razão absoluta, livre, política, semiótica e existencialmente. Tudo para ele é poder de ação. Até apura a manifestação de força que é o grito. Tudo para ele devém em sua própria força: o desejo.

É por isso que a condição do artista é sempre dramática. Esforçar-se por ser um artista é descobrir em si mesmo uma potência de existir de forma autônoma, não como se cada um fosse mônada leibniziana, não no sentido de ser, cada um, centro de consciência, mas no sentido de cada um ser potência própria, desejo como potência integrada à força de existir do mundo, coletivamente integrada sem deixar de ser, sendo o que é numa fórmula de existência própria, que jamais se confunde com as coisas elas mesmas, quando o ser é íntegro na força, quando o ser é sempre energia.

O ser artista é a revelia da vontade do mundo e da vontade do sujeito, é existência trágica quase sempre, por isso mesmo, porém, é a mais completa (porque não se exclui nem de ser nada) forma de vir a ser.

⁶⁹ “Mensagem / III Parte - Quinto / Nevoeiro”. “Tudo é incerto e derradeiro. / Tudo é disperso, nada é inteiro. / Ó Portugal, hoje és nevoeiro... / É a hora!” In: Fernando Pessoa. Obra poética. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976, p. 89.

⁷⁰ G. Deleuze. “O que as crianças dizem?” In: **Crítica e clínica** (pp. 73-79). Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34 Letras, 1997, p. 73.

Não é pouca sorte, seleção ou acaso feliz, para um sujeito, considerando o mercado pobre da existência humana!

O próprio se revelar artista já é um acordar da potência de sentido que define a arte.

Arte é estética e estética é arte do sentido, arte do sentir e arte do fazer sentido no mundo, na via dupla da interação semiótica, como tudo, mediada pelo signo, que é a sensação apreendida convencionalmente pelo social.

É por isso que apenas ser consumidor de sensações é ser artista pela metade, o ser capaz de se apaixonar pela arte do outro, mas sem nunca criar a sua própria, é artista menos a potência de criar arte. É preciso que se diga isto: o verdadeiro artista habita na polaridade do ser e do estar em devir de ser, produzir e consumir arte.

Para Deleuze a obra de arte é um ser de sensação que existe em si mesmo e o artista é aquele em que cria os *perceptos* e *afectos*, isto é os compostos de sensações unidos pela sua forma, fórmula singular de fazer sentido; a estética é então, para Deleuze, o discurso sobre arte, o modo específico de ser de uma obra de arte, obra de arte entendida como o mundo que de forma e conteúdo é válido, em sua forma, mas também na sua fórmula, suas partes e sua lógica de junção, tudo mantido por uma força chamada “estilo”. A estética é o pensamento interrogando o sensível. O esteta, consumidor menos criador de arte, quando consome uma obra de arte, busca nela o que nela há (é ela): o que há aí!

É difícilimo ser artista! Para ser artista é preciso lutar até contra si mesmo, luta que é este juntar os cacos de si e torná-los globalmente consistentes, contorno sempre provisório do desejo, ora desejante, ora esvaziado.

O artista pode se negar a ser artista se rebelando contra essa potência por onde é conduzido. Acabará por ser, este artista, inevitavelmente vencido, a arte nele terá a fórmula de uma negação, não deixará por isso de devir artista, mas será uma artista da negação, criador de antiobras; nessa negação, o limite é a loucura, se o louco pudesse ser artista íntegro, seria o artista perfeito. Se pudesse, mesmo na loucura, bastar-se.

Ser artista é figurar o mundo de uma forma singular a partir do espanto com que ela é sentida. As sensações são a fórmula singular com que o sentir o mundo e o traduzir é a nossa forma de devir. Ser artista não é se reconhecer na mimese do mundo, a verdadeira obra de arte não produz uma semelhança, mas se distingue nas diferenças de um mundo heterogêneo e multigênero.

2.1 ESTAR À JANELA É CONSTRUIR PLATÔS INTENSIVOS

Não podendo ser indiferente, embora por vezes, muito o deseje, o sujeito poético, de alma à janela, segue forçado a criar os *platôs* que a intensidade de *Fora* lhe determina. A intensidade pode ser maior ou menor, mas jamais está ausente.

Nem um corpo morto escapa. Por isso, deduzimos, o cadáver é horrível porque se encontra em estado inerte, sem força vital, em grau de intensidade quase zerada, a emitir sinais desvitalizados, o que dificulta a percepção e entendimento de qual seja a sua singularidade, mas que o corpo não perde o poder de afetar:

Mas não é só o cadáver / Essa pessoa horrível que não é ninguém, / Essa novidade abysmica do corpo usual, / Esse desconhecido que aparece por ausencia na pessoa que conhecemos, / Esse abysmo cavado entre vermos e entendermos.⁷¹

Entre ver e entender algo falta; falta criar o *platô intensivo*, a ambiência onde o olhar produz um acontecimento. Mesmo na imobilidade, no imperceptível, no invisível, algo sempre acontece. O corpo morto emite sinais significativos para quem o mantém vivo na memória.

Como o mais sensível, mais susceptível, até mesmo o mais afetado, Álvaro de Campos, a nosso ver, como nenhum dos outros heterônimos, perseguiu e cumpriu com tanta propriedade o programa do outrar-se poético, no sentido da construção de *platôs* intensivos. Se a distinção entre eles, como sustentamos, é uma questão de modos de intensidade, uma vez que todos eles coabitam o mesmo espaço virtual de alteridade, vemos como Álvaro de Campos se distribui em múltiplos actantes sensíveis. Em todo acontecimento observado, ele devém na escrita, ocupando os pontos estratégicos da observação.

Minha imaginação é um Arco de Triumpho. Por baixo passa toda a Vida. (...) Mas eu proprio sou o Universo, / Eu proprio sou sujeito e objecto, / Eu proprio sou Arco e Rua, / Eu proprio cinjo e deixo passar, / abranjo e liberto, / Fito de alto, e de baixo fito-me fitando (...) Totaliso e transcendo, / Realiso Deus numa architectura triumphal, / De arco de triumpho construído / Sobre todas as sensações de todas as sensações...⁷²

O sujeito poético, assim, devém na configuração espacial, por ele mesmo criada, fruto de sua imaginação. Sujeito e objeto, ocupante de todas as dimensões do observável, ele é o órgão porta-voz da alteridade. É por isso que o poema e sua

⁷¹ Álvaro de Campos - **Livro de Versos. Fernando Pessoa.** (Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Estampa 1993, p. 218. Observar que na ortografia original, abysmo com Y possui valor icônico, expressivo-estilístico.

⁷² Ibidem, p. 192.

gramática precisam se adaptar a esse regime em que o agente, qual um ator,⁷³ dramatiza-se na cena.

Esse encenador poético, ao criar um *platô intensivo*, não se deixa apreender em esquemas lingüísticos redutores, uma vez que se pressupõe, ele é ator encarnado nos dêiticos ou na esfera pragmática⁷⁴ do poema (desde os pronomes até os espaços ficcionalmente criados no texto) como se ele fosse autônomo – outro – em cada ponto mínimo da configuração poética.

No outrar-se não se admite um eu lingüístico digno de referência atribuível, pois não existe tal “eu”, mas transmutação do lugar da primeira pessoa do singular (por suposto) o eu unitário e egocêntrico da língua em agente singular plural⁷⁵ do enunciador poético, agente multifacetado, desdobramento de si nos estímulos que localiza fora de si, no exterior⁷⁶ tomado como Outro.

Esta encenação do outrar-se pretende tornar ilusórias quaisquer supostas pretensões egocêntricas, pois tudo nela propõe o ser em devir, pura alteridade, em que o sujeito falsamente unitário se torna em relação a si distinto, pura diferença. Mas não somente de forma poética se realiza o outrar-se; também de forma empírica, porque o texto é lugar desterritorializado; aceita, pois, todos os fluxos imaginários das escritas possíveis. A escrita é espaço ficcional onde se enuncia (terceira pessoa como agente da escrita) ou se pode enunciar de forma apriorística, tudo; é o espaço desterritorializado onde o desejo flui livre, transgressor da ordem do *Fora*, criando as instabilidades que no Exterior seriam plissadas, isto é, desdobradas em lados paralelos, provocando os deslocamentos das fronteiras dentro e fora do texto e contexto etc., pelos contatos dos corpos.

No outrar-se, movido por intensidades confrontadas e complementares, a terceira pessoa verbal, a referência ao terceiro excluído - a não-pessoa para Benveniste – o pronome /ele/ se erige em não-pessoa do texto. No dizer de

⁷³ “Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena viva onde passam vários actores representando várias peças”. In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. II. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 177.

⁷⁴ Observar que Deleuze não aparece junto aos autores considerados pragmatistas: Austin ou Peirce, por exemplo. A pragmática deleuziana é intensiva, ou seja, interroga a confirmação dos afetos. Para se inteirar da originalidade da pragmática em Deleuze, conferir a seguinte referência bibliográfica: ALMEIDA, Júlia. **Estudos deleuzianos da linguagem**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

⁷⁵ O paradoxo é sinal de complexidade e complicação. É singular, sem deixar de ser plural. Deleuze entende o singular não como pessoalidade, mas multiplicidade que ao devir algo, singulariza-se. O paradoxo aqui mostra a complexidade do acontecimento e diz que suas tensões coexistem e são complementares.

⁷⁶ “O mundo exterior existe como um actor num palco: está lá mas é outra coisa”. In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. II. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 260.

Foucault,⁷⁷ fala-se ali, fala impessoal. A linguagem inteira fala ali. Enuncia-se ali. Escreve-se ali. A escrita ali se formula em devires e fluxos de desejos, diria Deleuze. Em fórmula fragmentária e dispersiva, os agentes textuais se desdobram em enunciações outras, virtuais, infinitas, talvez não paráveis nem com a morte física do autor empírico, no caso, o multiforme Fernando Pessoa.

Assim é que podemos interpretar o outrar-se como a encenação ficcional e poética da idéia, tão cara à filosofia contemporânea, do lugar do outrora suposto Eu como o não-lugar desdobrado no Outro, idéia onipresente que é a encenação tragicômica de um ser que se imagina fruto de singularidades que lhe recortam o espaço da existência.

A intensidade do *Fora* expulsa o Eu do centro e no seu lugar cria *platôs*. Outra noção, cunhada na Semiótica Tensiva,⁷⁸ que pode ser útil, mas que não é monopólio dela é a de andamento (acelerado ou desacelerado). Pensamos em termos de entonação imprimível a voz para realçar a tensão exigida pelo poema. Álvaro de Campos parece responder a um fluxo temporal (ritmo) acelerado, se comparado, por exemplo, com Alberto Caeiro – vide *Passagem das Horas* e *Acordo de noite, subitamente!*, para citar apenas dois possíveis recortes. Uma escrita desacelera o devir e cria o efeito de ser; a outra o acelera, e gera o efeito de impermanência. Neste caso, então, a intensidade é de andamento.⁷⁹

Parece-nos que a poética de Álvaro de Campos se insere na tradição que propõe a escrita como devir impessoal, tal como se observa no *Bhagavad-Gita* e na

⁷⁷ Em linha geral o autor para Foucault é aquele que escolhe ou que seleciona, digamos, os afetos do texto, ou seja, ao selecionar o que compõe o texto, o autor exerce a liberdade de agrupá-los de uma forma singular. Este é o menor gesto de que um sujeito é capaz, mas indica liberdade, poder escolher, irreduzível. Conferir: FOUCAULT, M. **O Que é um autor?** Lisboa: Vega/Passagens, 1992.

⁷⁸ A análise de texto na perspectiva de J. Greimas, em viés recente chamado de semiótica tensiva, poderia ser uma abordagem possível para o caso em foco, no entanto, fugiria ao nosso escopo teórico de base, a filosofia deleuziana. Pensaríamos em analisar a entonação modulada de dizer o texto de Álvaro de Campos na teatralidade intensiva que ele solicita. Seria o caminho, não pode ser o nosso neste caso, contudo, comumente, na perspectiva da semiótica tensiva, analisa-se o texto musical segundo modelos de público que teriam uma relação passional com o objeto música. Busca-se aplicar sistemas tensivos de valências para analisar a paixão por música. Analisam-se valores como a modulação temporal, por exemplo, os desvios da duração de segmentos e taxa de elocução em gravações de histórias infantis brasileiras, fornecendo elementos para uma definição e organização de caricaturas da emoção na fala. Cf. Ana Cristina Fricke Matte. **Vozes e canções infantis brasileiras: emoções no tempo**. Tese de Doutorado em Semiótica e Linguística Geral. São Paulo: FFLCH-USP, 2002.

⁷⁹ Para o leitor interessado em experimentar a entonação característica camposiana, recomendamos ouvi-la na dicção de Paulo Autran (em especial, *Ode Triunfal*) e na dicção de João Soares (em especial, *Poema em Linha Reta*), em respectivamente: **Fernando Pessoa por Paulo Autran**. Coleção Poesia Falada, Vol. 7. Rio de Janeiro: Luz da Cidade, 1999; João Soares. *Remiz em Pessoa*. Rio de Janeiro: Performance Music, s/d.

Bíblia,⁸⁰ que também usam nomes próprios para privatizar o texto e lhe atribuir um dono, o que na contemporaneidade já não convence quase ninguém, exceto os crédulos. A tradição da impessoalidade na literatura é encontrada em Jorge Luís Borges, que propõe uma escrita que é errância de refazimento do texto alheio, apropriação (in)débita daquilo que é patrimônio ou instituição discursiva da coletividade. O outrar-se se consigna como tradição poética da escrita, numa espécie de concepção estética e pragmática da linguagem verbal, enquanto encenação “dramática” ou ambientação cinematográfica do real no texto, a partir de um agente dispersivo e desdobrado em infinitos outros.

Com essa percepção do problema surgiram questões entrelaçadas que aprofundam a análise e a compreensão da escrita de *platôs intensivos* proposta neste outrar-se.

A fórmula intensiva do outrar-se funciona como uma encenação estética do próprio jogo constitutivo da linguagem verbal (e de outras que com ela se mesclam em regime complexo e multimodo). O outrar-se também se erige, não enquanto estrutura, mas enquanto forças, tensões que criam um plano de consistência para os poemas. O que nos poemas se escreve, desdobra-se numa interlocução – cada voz é vária – infinita.

Em busca desse esclarecimento, recorreremos ao deleuziano José Gil, cuja pesquisa diz que o outrar-se (para ele via sensações, para nós, mais uma peça ficcional do que uma proposta filosófica) deve ser interpretado como um processo de devir literário e não como um problema em termos do ego, sujeito em falta. Faz aqui José Gil a crítica que Deleuze faz a toda a psicanálise, na esteira de Freud. Isto porque, acredita, não existe sujeito, mas sujeitos, ou o que descreve como uma singularidade múltipla agenciando a enunciação coletiva do texto. Pareceu-me claro, então, que o outrar-se é a proposta do ser como devir de um agente erigido em condição necessária e fundadora do outro. Esta fórmula de enunciação poética, o outrar-se, não é, em absoluto, casual; foi cuidadosamente forjada para legitimar paradoxos em regime de complementaridade tensa entre as instâncias da subjetividade e da alteridade (eu-outro; ser-devir; eufórico-disfórico; relaxado-tenso; tensivo-intensivo etc).

⁸⁰ E. Ferreira: “levando esta questão ao paroxismo, Pessoa afirma que só os poetas múltiplos, despersonalizados, sobreviverão: ‘Ou um poeta multipessoal (dramático, como William Shakespeare, ou lírico, como Walt Whitman), ou um poeta coletivo: os Rig-Veda ou a Bíblia’”. Sobre a teoria da impessoalidade na literatura em Borges e Pessoa. Cf. Ermelinda Ferreira. **Dois estudos pessoanos**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2002, p. 33.

José Gil, nos seus inovadores *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações (s/d)* e *Diferença e Repetição na Poesia de Fernando Pessoa* (2000) mostra-nos a fecundidade de se abordar a poética pessoana usando os conceitos do filósofo. O próprio Deleuze, citando José Gil, duas vezes refere-se a Pessoa no seu livro *O que é a Filosofia?* (1992), como um criador de *perceptos* e *afectos*.⁸¹ De fato, os conceitos deleuzianos parecem criados para explicar a estranheza da criação pessoana.

Ainda sobre os pontos coincidentes entre o filósofo e o poeta, é Deleuze quem chamará de “heterônimos” a seus “personagens conceituais”. Isto, os tipos figurais que povoam a história da filosofia, tais como o Amigo, para os gregos, o Dioniso de Nietzsche, o Sócrates de Platão.⁸² Chamar os personagens conceituais de “heterônimos” não será fruto da leitura que fez o filósofo do poeta português? Ou será mera coincidência?⁸³ Mas o mais importante, como assinala Gil, é que Deleuze possui os conceitos sistemáticos capazes de dar consistência filosófica à poesia de Pessoa, tão amiga dos oxímoros que por vezes beira o absurdo do ponto de vista estritamente lógico. É inútil se limitar a buscar nos escritos metapoéticos (ou reflexivos) de Pessoa, as razões de sua poesia; estas razões não estão nela, obra supostamente inacabada, jamais concluída.

Está com a razão Gil quando diz que Deleuze possui os conceitos que existem sugeridos no poeta português. Pessoa jamais os teve, ele era um ficcionista brincando de filósofo. De quantas maneiras a crítica pessoana já não tentou explicar a causa da existência dos heterônimos sem que nenhuma delas pareça senão satisfatória, definitiva? E quantas vezes já não o fez, sem se aperceber que se trata de humor teórico, uma das formas que em Pessoa assume a intensidade? As explicações do próprio Fernando Pessoa mais despistam que esclarecem a

⁸¹ Deleuze põe Pessoa na companhia de Hölderlin, Kleist, Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Michaud, etc. Nas páginas 89 e 217, refere-se ao livro de José Gil, por intermédio do qual certamente conheceu o autor português. É este o trecho em que compara Proust a Pessoa: “José Gil consagra um capítulo aos procedimentos pelos quais Pessoa extrai o percepto a partir de percepções vividas, notadamente em *Ode Marítima*” (Fernando Pessoa ou *La métaphysique des sensations*, Ed. De la Différence, cap. II). Observar que na nossa abordagem aqui empreendida os afectos e perceptos são dinamizados em termos de platôs intensivos. Da mansarda da *Tabacaria*, Álvaro de Campos cria o platô composto por Esteves, a tabuleta, o dono da tabacaria e mais as conexões criadas na sua singularidade poética, a partir dos afectos que nele são efetuados.

⁸² Os personagens conceituais são os “heterônimos” do filósofo, e o nome desse, o simples pseudônimo de seus personagens. “Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares”. In: Deleuze, **O que é a filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 86.

⁸³ Pessoa, como Deleuze, era leitor dos chamados filosóficos naturalistas pré-socráticos e talvez venha daí a predileção para a concepção do ser como devir, pois ambos admiravam Heráclito, por exemplo. Para conferir os títulos encontrados na biblioteca de Pessoa, conferir: António Pina Coelho. **Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa**, Editorial verbo, Lisboa, 1971, p.50.

complexidade do caso, mais ficcionalizam que analisam ou interpretam filosoficamente a questão; pois bastaria dizer com Deleuze que o ser é devir, e que o ser estando em tudo se repete como diferença pura. O que são os heterônimos senão o ser se repetindo a cada vez com fórmulas de desdobramentos de que podemos assistir à encenação textual? É assim que Deleuze acende luzes para a compreensão profunda da obra pessoana.

José Gil diz que Alberto Caeiro resolve todas as aporias que os outros heterônimos não conseguiriam resolver, quando sabemos que é próprio das aporias não serem resolvíveis; se uma aporia pressupõe razões iguais, pró e contra, ou elas se anulam ou dizem o mesmo. Vale a observação que fizemos antes: Alberto Caeiro diz e desdiz para ainda mais acentuar seu estatuto de ficcionalidade.

A despeito das qualidades inegáveis de intérprete na utilização dos conceitos deleuzianos, que em muito contribui para a compreensão da especificidade dos heterônimos, José Gil parece equivocar-se ao colar o poeta ao filósofo, e imaginá-los convergentes, de modo que não se percebe a diferença entre eles; apropria-se da obra de Fernando Pessoa para responder às questões propostas na filosofia de Gilles Deleuze, o que transforma a poesia pessoana em mero material para a compreensão de certos conceitos deleuzianos, quais sejam criar o plano de imanência com o *corpo-sem-órgãos*.

Vejamos o que diz a respeito Rui Magalhães:

Parece que nos encontramos no interior de um círculo que, não sendo propriamente vicioso (assim o pretende, pelo menos, José Gil) nem propriamente hermenêutico, só poderá ser um movimento comparatista (precisamente o que Gil recusa logo de início). Daí a idéia de convergência. Mas daí também a nossa questão inicial: qual texto objeto de estudo?⁸⁴

Todos esses intérpretes, seguindo Eduardo Lourenço, advogam a especificidade de Alberto Caeiro no contexto dos heterônimos. O argumento de José Gil, por exemplo, segundo Rui Magalhães, é epicológico. Alberto Caeiro, assim como Deleuze, deseja pôr fim à transcendência, e esse seria um desejo de toda a Modernidade.

Os "problemas levantados pela poesia pessoana" assemelham-se por demais aos "problemas da filosofia deleuziana". Daí precisamente a esperança de que cada um dos textos lance alguma luz sobre o outro. O que aqui está em jogo, a justificar

⁸⁴ Rui Magalhães. "O meu mestre Deleuze [crítica a 'Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa', de José Gil]" / Rui Magalhães. In: *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 155/156, Jan. 2000, p. 351-355, p. 353.

os "problemas da poesia pessoana" é de novo a questão epicológica, a relação primordial estabelecida por José Gil entre Pessoa e a modernidade.⁸⁵

Ora, a enunciação de um desejo não implica sua imediata realização. Conclui Rui Magalhães que nem Alberto Caeiro nem Deleuze erigem necessariamente uma ontologia apenas porque aparentemente recusam a metafísica.

É inegável, no entanto, o caráter germinal do intérprete José Gil. Divisa ele um projeto base em toda a obra de Fernando Pessoa, em função do sensacionismo, doutrina estético-literária que considera as sensações como unidades primeiras, a partir das quais o artista constrói a sua linguagem expressiva.

Acentuando as qualidades da pesquisa de José Gil, diz-nos Fernando Pinto do Amaral:

O que nele está em jogo, desde logo, na tentativa de criar uma visão global da obra pessoana, sem que a fragmentação heteronímica represente uma inultrapassável clivagem ou impeça a articulação entre tudo o que o poeta escreveu.⁸⁶

É louvável essa tentativa de criar uma visão global da obra pessoana. As sensações são a matéria-prima com que o poeta experimenta a realidade do mundo. É também inegável que, como o filósofo Deleuze, Fernando Pessoa também é dono de um pensamento nômade, múltiplo e experimentador, por excelência.

Estar à janela⁸⁷ é construir *afectos* e *perceptos* ou cartografar *platôs intensivos* divisados seja da janela, da mansarda, do cais, numa viagem de navio, dissemos no título do capítulo e isso significa bem o que estamos aqui imbuídos de perseguir: o posicionamento ético (metafísico? vitalista?) de um ser não recolhido em si, mas debruçado para o *Fora*.

Como referido atrás, falando ao "mestre" Caeiro, escreveu a Campos:

Vou abrir com um gesto largo, / Com um gesto authentico e magico / A porta para o Convexo,
/ A **janella** para o Informe, (...) Vou partir para **FORA**.⁸⁸ (negrito nosso).

⁸⁵ Ibidem, 353.

⁸⁶ Fernando Pinto do Amaral. "[Recensão crítica a 'Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações', de José Gil]" / Fernando Pinto do Amaral. In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 106, Nov. 1988, p. 109.

⁸⁷ "E, quando me debrucei da janela altíssima, sobre a rua para onde olhei sem vê-la, senti-me de repente um daqueles trapos húmidos de limpar coisas sujas, que se levam para a janela para secar, mas se esquecem, enrodilhados, no parapeito que mancham lentamente". In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. II. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 68.

⁸⁸ In. Fernando Pessoa. **Álvaro de Campos - Livro de Versos**. (Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Estampa, 1993, pp. 231-2.

Voltado para o exterior complexo do real, o que aqui significa estar à janela, e de forma concomitante, voltado para o mundo ou para onde a janela dá, para o que estando ao redor pode ser cartografado. Isto é, alma voltada para perceber o mundo através da única forma que lhe é imanente, os cinco sentidos traduzidos em sensações, estímulos primeiros das produções poéticas, as figuras intensivas.

Sentir tudo excessivamente, (...) E toda a realidade é um excesso, uma violencia, / Uma allucinação extraordinariamente nítida / (...) Quanto mais personalidades eu tiver, / Quando mais intensamente, estridentemente as tiver, / Quanto mais simultaneamente sentir com todas ellas, / Quando mais unificadamente diverso, dispersamente atento, / Estiver, sentir, viver, fôr, / Mas possuirei a existencia total do universo, / Mas completo serei pelo espaço inteiro fóra, Mais analogo serei a Deus (...) Tudo o que ha dentro de mim tende a voltar a ser tudo. (...) / Mas sob as estrellas e os sóes, sob as almas e os corpos / Por uma obliqua posse dos nossos sentidos intellectuaes. (...) A crosta dos meus sentidos, o muro da minha logica, / A minha intelligencia limitadora e gelada.⁸⁹

De fato, é toda uma fórmula perceptiva e poética, numa palavra, fórmula ficcional da escrita enquanto registro do conhecimento perceptivo (sintetizado na expressão *platô intensivo*) que é ensinada por esse olhar espacial do mundo por Pessoa. Essa atitude básica é o *leitmotiv* de sua escrita, não importa sob que rubrica assine. Está tudo aí do agente diretor da encenação heteronímica: o exercício da despersonalização, no pôr-se literalmente no lugar do outro, o tornar-se outro (o outrar-se, assunção do intervalo entre espaços subjetivos intercambiáveis), e a heteronímia (o nome sintético com que o agente organizador do hipertexto marca a distância em tempo ou espaço entre duas singularidades em conjunção); intervalo entre personagens ficcionais, intervalo entre fatos no tempo, intervalo, espaço de tempo entre duas épocas, entre dois fatos, entre as partes de um acontecimento (neste aspecto, a história mítica do povo português delira a valer), espetáculo; intervalos entre ritmos poéticos assimétricos, espaço dimensional onde o ser se distingue e se encontra em processo de fusão singular com o outro, na dimensão do entre onde se concebem sujeitos simultaneamente interferentes, a partir de percepções simultâneas de si ↔ mesmo(s) ↔ outro(s) (S ↔ O)⁹⁰ relativamente a posições que ocupam em lugares diversos e tempos sucessivos), a relação, ou melhor, a interação entre observador ↔ observado / observado ↔ observador, embora sujeitada às intermitências do acaso, é reciprocamente qualitativa, dá-se em via de mão dupla, lá e cá, cá e lá, e neste espaço intermediário (nessa zona de

⁸⁹ “Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir” In: Fernando Pessoa. **Álvaro de Campos - Livro de Versos**. (Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Estampa, 1993, p. 200-1-2.

⁹⁰ Onde S é sujeito e O objeto em conjunção. E o símbolo ↔ indica a relação de reciprocidade.

interação) cria-se a zona de entendimento, compreensão, como se queira chamar o intervalo lúcido da significação e intensificação, em que, sem deixar de serem coisas distintas, estão em razão de uma mescla, mistura provisória; espaço partilhado de singulares em estados de heterogeneidade reunida; reunião, contudo, sem ordem fixa, facilmente rompível, sejam os pólos coisas, pessoas, tempos.

Não estamos num processo que a psicologia chamaria especular, em que há um identificar-se mútuo; é mais complexo e implicam outras variáveis; uma zona de indistinção continua mantendo o intervalo que as variáveis separam. Não se está diante do mesmo que se é; não, está-se aqui diante da alteridade mais irreduzível, a alteridade enquanto intensidade pura. No entanto, apesar de alteridade por vezes perturbadora, atordoante, está-se para o outro como se fosse torná-lo (numa espécie de osmose existencial) parte e espaços desiguais concentrados, separados, mas no intervalo poroso onde se podem atravessar / transpassar e fundir.

Trata-se, de fato, de uma subjetividade múltipla ou plural (ou que, em Deleuze, se concebe como criação de *platôs*) que se arvora capaz de ser tudo que lhe cruza a percepção e faz a escrita aceitar isso como verdade ética fundamental do ser escritor.

Essa subjetividade sujeitada ao outar-se é engendrada a partir de subjetividades alheias, o que tem como consequência transgressora que o texto perde os parâmetros de praxe e passa a ser tão somente uma espécie de dramatização (vimos chamando a esse processo de encenação por julgar o termo mais apropriado ao caso) dos espaços dêiticos e pragmáticos do lugar do texto; texto esse que perde a feição de “obra” literária a rigor a partir de um centro único, feição clássica de uma obra literária, e passa a ser, como é, aliás, característico da escrita poética moderna, escrita descentrada, escrita poética fragmentária, dispersiva, inconclusa.

Para se compreender os recursos expressivos utilizados pela encenação dos *platôs intensivos* do outar-se será preciso mergulhar na dinâmica do desdobramento sensitivo do outro. O outar-se e a criação de platôs estão de forma direta relacionados: ambos fazem parte de um mesmo processo de escrita que se pode chamar “sinfônico” porque busca criar harmonia reunindo partes diferenciadas, que coabitam um mesmo espaço. Ora, a reunião dos contrários constitui a nota predominante da criatividade moderna e se distingue como o tema recorrente do conceito de sujeito constituído e constituidor do outro.

A exemplo de Deleuze, Fernando Pessoa dizia que a arte moderna é a arte do sonho; entende-se porque cria fluxos de escrita que muitas vezes copiam o pensamento de um esquizofrênico em seu ritmo descontínuo e delirante, mas nem por isso, menos criativo - ou talvez por isso mesmo, tão criativo.

O Livro⁹¹ por fazer ou por se armar (quebra-cabeça escritural) de Álvaro de Campos tal como a nós chegou, por ser composto de fragmentos, teria de inevitavelmente ser inacabado. Trata-se de uma escritura sinfônica (composta em muitos tons e vozes), descentrada, e que, ao invés de perseguir modelo estrutural fechado, unitário, prefere a fórmula moderna, seja ela chamada de fórmula maquínica (Deleuze) ou caosmótica (Guattari). Tal fórmula literária – e não modelo estrutural – funciona como um princípio operador, princípio que interessa mais examinar como processo intensivo que como estrutura formal, porque trabalha uma noção de abstração complexa. Assim, os conceitos de outrar-se e de escrita intensiva são os operadores que fazem funcionar a deliberada incoerência da escrita de Álvaro de Campos, que põe em xeque a noção de obra unitária.

Estamos diante de um cosmo em formação cuja configuração final ficou a cargo do leitor. Pessoa usou o conceito de heteronímia para sintetizar este cosmo em gestação (desde então e para sempre aberto à gestão do leitor) e nele aduziu sua original contribuição, não somente para a poesia em língua portuguesa, mas para a tradição poética mundial.

A subjetividade se manifesta através da escritura fragmentária e esta foi justificada de forma literal à luz da estética deleuziana, como um processo singular que antes de ser a expressão de uma forma, é a produção de uma fórmula poética. Tal produção poética é uma força e uma saúde,⁹² compreendida no sentido pragmático: não é uma anatomia ou uma fisiologia imaginária do corpo humano processado em linguagem verbal, mas uma experimentação das sensações, vividas na e pela linguagem verbal. Por isso, notou-se, na experimentação pessoana da linguagem, mais que um conceito de descoberta, um conceito de produção.

Ora, na escrita moderna, a literatura não é somente a expressão de uma forma, mas de uma fórmula ou devir: é processo em curso infinito. O conceito

⁹¹ Teresa Rita Lopes, reclamando da intrusão feita pela edição de Cleonice Berardinelli: "Juntam-se folhas soltas sem qualquer seguimento, interrompem-se o devir de um texto para introduzir alguns versos recortados noutro trecho, esquartejam-se textos para se lhes extrair a passagem que ajude a compor o edifício que se quer obter – que o Engenheiro teria projectado... Só que o Engenheiro não chegou a construir o edifício". In: **Álvaro de Campos - Livro de Versos**. (Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Referência-Edição 1993, p. 33.

⁹² Deleuze concebe o ato literário como uma saúde nova que desafia os padrões da saúde dominantes ou vigentes.

deleuziano de devir aplicado a Pessoa confirma, assim, a escrita pessoana como moderna, que recusa a formalização fechada, preserva o informe e o inacabado.

A escrita pessoana instala-se no intervalo entre a literatura e a vida. Nos sistemas poéticos pessoanos observou-se que o devir explicita-se numa sintaxe coordenativa mais do que numa sintaxe subordinativa, e naquela se preferem vírgulas e reticências a ponto final. Nela se grita por vezes, tal é a intensidade captada.⁹³ Na fórmula maquínica do devir literário, o pronome Ele é simulacro dos pronomes pessoais possessivos, ocupa o lugar do eu/tu, é máquina de agenciamento discursivo e como máquina, formula a escrita como um todo aberto ou um novo paradigma estético.

O conceito de caosmose exprime bem esse novo paradigma pessoano e permite concluir que o outrar-se resulta de um “*agenciamento coletivo da enunciação*”.⁹⁴ Na perspectiva caosmótica, a alteridade se manifesta como subjetividade, isto é, o agente criador e responsável pela configuração futura da recepção, os sujeito poéticos de Álvaro de Campos, mesmo ao dizer eu, não está sozinho:

[...] o cursor da caosmose não cessa de oscilar entre esses diversos focos enunciativos, não para totalizá-los, sintetizá-los em um eu transcendente, mas para fazer deles, apesar de tudo, um mundo.⁹⁵

A caosmose não produz uma representação do mundo ou uma expressão do real através do signo literário, não se preocupa em mimetizar o real na ficção, não deseja nenhuma das formas velhas de “reterritorializações das formas conservadoras da subjetividade”.⁹⁶ Tudo é posto como que para se reinventar o fato de olhar para o mundo a fim de apreendê-lo em sua totalidade.

Um modelo de análise estrutural não seria fluido e intercambiável o bastante para dar conta do universo da escrita moderna em tela. Para tanto, são necessários os conceitos de máquina e fluxo em contraponto aos conceitos de estrutura e signo.

Desse ponto de vista, uma obra de arte caosmótica não é um artefato formal, mas uma fórmula desejante que expressa o real em fragmentos de *platôs intensivos*, inclusive o real interdito, onde se nega a força vital e por excelência, o desejo:

⁹³ Discutimos esse aspecto no 3º capítulo quando traçamos o perfil intensivo de Álvaro de Campos e sua concepção de arte baseada na intensificação da força.

⁹⁴ Félix Guattari. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 13.

⁹⁵ Ibidem, p. 105.

⁹⁶ Ibidem, p. 14.

o desejo faz correr constantemente a ligação de fluxos contínuos e de objectos parciais essencialmente fragmentários e fragmentadores. O desejo faz correr, corre e corta. (...) Não há dúvida que cada máquina-órgão interpreta o mundo inteiro a partir do seu próprio fluxo, a partir da energia que dela flui: **o olho interpreta tudo em termos de ver** – o falar, o ouvir, o foder... Mas há sempre uma conexão que se estabelece com outra máquina, numa transversal onde a primeira corta o fluxo da outra ou “vê” o seu fluxo cortado.⁹⁷ (negrito nosso)

Nesta época dos objetos parciais, os livros, como todos os fluxos, são fragmentados, cortados, interrompidos e retomados noutros fluxos, e pensá-los não consiste em criar árvores verticais, mas espaços horizontais, anti-hierárquicos, que crescem autopoeticamente, descentrados.

Nesse caso, pode-se inferir que o outrar-se intensivo funciona como uma máquina literária associativa, conectiva, um sistema de cortes de fragmentos e de percursos em busca da expressão consciente do desejo. A máquina literária pessoana é, pois, uma máquina de inclusão, cuja fórmula conjuga visão onírica, escrita paratática e fractalidade poética e, por isso, deve-se evitar toda e qualquer interpretação classicista do fenómeno literário Fernando Pessoa. A diferença na escrita pessoana, é de grau intensivo; mesmo focalizada pelo ângulo psiquiátrico, vemos como Pessoa foi eficiente nas evasivas poéticas que configuram o outrar-se para a sua recepção futura. A nós parece óbvio que por vezes falta à crítica do poeta⁹⁸ uma visão acurada de seu humor, que ao criar o mundo ficcional do outrar-se se deixou perceber como esquizofrênico (para Deleuze, o tipo ou personagem conceitual da modernidade, por excelência). Decerto não foi a perda da integridade psíquica que o fez se sentir outros, mas uma experiência de valor semiótico inegável; não uma patologia paralisante, mas criação literária anunciada de outro paradigma. A escrita é a prova cabal de que, mesmo doente, o poeta tinha seus momentos de saúde e lucidez; a relação entre literatura e esquizofrenia é fundadora, porque a “literatura é exatamente como a esquizofrenia: um processo e não um fim, uma produção e não uma expressão”.⁹⁹

O esquizofrênico é um produtor universal, cursor de uma enunciação infinita que emprega conjunções aditivas a esmo, viaja sem sair do lugar, dá-se o direito ao

⁹⁷ Gilles Deleuze; Félix Guattari. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 11.

⁹⁸ É um exemplo disso, por exemplo, o caso do psiquiatra Mário Saraiva que ler de forma literal, portanto, patológica, mal-humorada, a escrita poética de Fernando Pessoa, como se essa não passasse de rascunhos de um esquizofrênico à beira da demência. Cf. Mário Saraiva. **O caso clínico de Fernando Pessoa**. Lisboa: Edições Referendo, 1990.

⁹⁹ Gilles Deleuze; Félix Guattari. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 138.

absurdo, e cuja palavra definidora talvez seja “autopermissão” ou talvez fosse melhor dizer que nele a poesia é um devir autopoético.

Como diz Campos (citado no início do capítulo) existe sempre no ato de perceber um “abismo cavado entre [o fato] de vermos e [o fato] de entendermos”. O cadáver a que ele se refere o desafia porque é um outro mundo em sua alteridade irreduzível. A morte torna o outro um desconhecido absoluto, aquele que já não nos responde mais. Em seu mutismo, o morto nos faz ver e assim entender que o fato vital essencial é que desconhecemos as forças da vida.

Senão se pode conhecer absolutamente o mundo, resta fazer dele uma ficção, porque tudo, uma vez tornado verbo, mesmo conservado a força que antes era carne, é ficção.

Caeiro é “mestre” justamente porque finge creditar ao verbo a potência da carne e entre carne e verbo diz, ficcionalmente, não haver diferença. Este é o aspecto fundamental a esclarecer acerca dos heterônimos é a hipótese interpretativa em torno da mestria de Alberto Caeiro, em contraponto a antimestria de Álvaro de Campos. Um seria como que o antípoda do outro. Nesse sentido, se Caeiro é o mestre porque se assume como s isto ou aquilo, fingindo negar a exterioridade, não se deixando confundir com o *Fora*, enunciando à maneira tautológica (x é x), negando o poder da linguagem, mas paradoxalmente, sendo ele de qualquer forma linguagem, então, Álvaro de Campos é o antimestre, porque se assume como intensidade; a exterioridade transfigurada em linguagem se torna ele mesmo. Se Caeiro é “intérprete da natureza”, mantendo, portanto, distância do *Fora*, Álvaro de Campos, trazendo o *Fora* para si, é a figura que se erige a partir do *platô* que cria.

A esse respeito, embora não nesses termos, acompanhamos a discussão em torno de quem é Alberto Caeiro. Eduardo Lourenço¹⁰⁰ na sua germinal “Pessoa Revisitado” combate a tese de José Augusto Seabra¹⁰¹ por esse último assistir no “mestre” Alberto Caeiro um grau zero da poesia, como se fosse simplesmente nominalista, e não personagem de ficção, como seriam os outros heterônimos. Na verdade, Caeiro se trai o tempo todo. A linguagem para ele é metáfora, poesia, portanto, jamais transparente. Caeiro julga os poetas, os místicos, os metafísicos, os formalistas; e quem julga admite não haver grau zero de transparência. Quem julga e se ancora na condicional se, se isto, se aquilo, fosse assim, então. Caeiro o tempo

¹⁰⁰ Eduardo Lourenço. *Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. Lisboa: Gradiva, 2003.

¹⁰¹ José Augusto Seabra. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

todo se projeta no se, na condicional, imaginando como seria se fosse, mas que não é. É por isso, que ao contrário de Seabra, para Lourenço, Caeiro é o grau ômega da poesia. É por isso que, para Caeiro, não pressupomos uma *persona*, afinal ele não é um guardador de rebanhos, ele não é pastor, mas se imagina como se fosse; o que é ele, se for algo, é poeta. Ele só é pastor na imaginação, senão jamais usaria a palavra “metafísica”. O que realmente Caeiro diz está no não dito, no subtexto, subentendido.

Para José Augusto Seabra, discípulo de Roland Barthes, Alberto Caeiro é o grau zero – denotação em contraponto à conotação – da expressão poética; quase prosaísmo, com o que discorda Eduardo Lourenço, para quem o que Caeiro diz ser não é o que ele é. Nega a imaginação, imaginando, como se isso fosse possível. A sua retórica é doutrinária, pretende ensinar aos outros heterônimos. Tudo em Caeiro é complexo, como se mera hipótese, metáfora que simula o real, ficcionalmente. Na verdade, não sabemos quem é Alberto Caeiro, ainda que não se considerem as suas ironias e paródias. A partir do Canto I, em que ele diz ser e não ser um guardador de rebanhos-pensamentos-sensações assume-se personagem, e então nos aparece clara e exclusivamente poeta – um mestre do fingimento. Observemos o uso capcioso da condicional e a implícita conotação do como se fosse isto ou aquilo, espaço metafórico por excelência, nestes trechos:

Canto I: Eu nunca guardei rebanhos, / Mas **é como se** os guardasse. Minha alma **é como** um pastor, / Conhece o vento e o sol / E anda pela mão das Estações / A seguir e a olhar. Canto V: Há metafísica bastante em não pensar em nada. (...) O que penso eu do Mundo? / Sei lá o que penso do Mundo! / **Se** eu adoecesse pensaria nisso. (...) Metafísica? (...) Constituição íntima das coisas»... / «Sentido íntimo do Universo»... / Tudo isto é falso, tudo isto não quer dizer nada. / É incrível que **se** possa pensar em coisas dessas. / **É como** pensar em razões e fins / Quando o começo da manhã está raiando, e pelos lados das árvores / Um vago ouro lustroso vai perdendo a escuridão. Canto IX: Sou um guardador de rebanhos. / O rebanho é (como se fosse) os meus pensamentos / E os meus pensamentos são todos sensações. (...) Pensar uma flor é (como se fosse) vê-la e cheirá-la / E comer um fruto é (como se fosse) saber-lhe o sentido. Canto XIX: O luar quando bate na relva / Não sei que coisa me lembra... / Lembra-me a voz da criada velha / Contando-me contos de fadas. / E de como Nossa Senhora vestida de mendiga / Andava à noite nas estradas / Socorrendo as crianças maltratadas... / Se eu já não posso crer que isso é verdade / Para que bate o luar na relva? Canto XXI: Se eu pudesse trincar a terra toda / E sentir-lhe um paladar, / E se a terra fosse uma coisa para trincar / Seria mais feliz um momento... (...) Sentir como quem olha, / Pensar como quem anda, / E quando se vai morrer, lembrar-se de que o dia morre, / E que o poente é belo e é bela a noite que fica... / Assim é e assim seja... Canto XXXI: Porque só sou essa coisa séria, um intérprete da Natureza, / Porque há homens que não percebem a sua linguagem, / Por ela não ser linguagem nenhuma.¹⁰² (negrito nosso)

¹⁰² "O Guardador de Rebanhos". Fernando Pessoa. In: Obra poética. **Poemas de Alberto Caeiro**. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 203-229. "O Guardador de Rebanhos". 1ª publ. in Athena, nº 4. Lisboa: Jan. 1925.

Tal, pois, é a admiração de Eduardo Lourenço por Caeiro, nesse afirmar negando, fazendo do paradoxo, tensão ficcional, que Robert Bréchon¹⁰³ diz que ele via o poeta do *Orpheu* como um “ange exterminateur” do edifício cultural português. De fato, realçando o papel de Caeiro para a poesia heteronímica, Eduardo Lourenço não se reduz a ser mais um exegeta de Fernando Pessoa – afora a paixão e originalidade com que o estudou já em 1912. Diz Bréchon que os heterônimos não são fragmentos de uma totalidade nem uma totalidade fragmentada, mas filhos de suas obras que debatem interiormente. Mais que um exegeta apaixonado, Eduardo Lourenço seria uma espécie de discípulo de Alberto Caeiro.¹⁰⁴

De maneira global, Fernando Pessoa, é o poeta que a autoria heteronímica chamou de “ortônimo”, e que, segundo Eduardo Lourenço, nas palavras de Bréchon, seria uma

consciência poética dolorosa, sonhadora, nostálgica, pudica e que vive em permanente conflito latente que se manifesta no sentimento de uma total irrealização do mundo e de si mesmo.¹⁰⁵

Tal qual Eduardo Lourenço, fiquemos com o aparente paradoxo de Alberto Caeiro, que diz não pensar, pensando, expressão que consideramos o grau máximo da ficcionalidade heteronímica. Bem ao contrário, por exemplo, do que pensa José Augusto Seabra, para quem Caeiro representa o grau zero da poesia, quase um antipoeta, pensamos que o máximo da ficção é negar que tudo que se afirma em palavras não seja ficção, mas sentido literal ou denotativo, porque aponta para o suposto nominalismo do mestre, fazendo deste nominalismo uma escrita que atinja o ser em si das coisas, uma espécie de realismo literário ou virtual. Para nós, Alberto Caeiro, grau máximo de ficcionalidade heteronímica, é assim que confunde até mesmo exegeta dessa acuidade crítica. Não se pode comprar à letra aquilo que enuncia qualquer um dos heterônimos, mas em especial Caeiro, que diz e desdiz com facilidade.

José Gil diz que Alberto Caeiro resolve todas as aporias que os outros heterônimos não conseguiriam resolver, quando sabemos que é próprio das aporias não serem resolvíveis; se uma aporia pressupõe razões iguais, pró e contra, ou elas

¹⁰³ Robert BRÉCHON, “[Recensão crítica a ‘Pessoa Revisitado’, de Eduardo Lourenço]” / Robert Bréchon. In: *Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas*, n.º 22, Nov. 1974, p. 93-94.

¹⁰⁴ Son originalité, c’est d’unir à une méthode rigoureuse, qui intègre les acquisitions les plus pour récente de la critique, une sympathie pour l’objet de son étude, une attention passionnée, presque une foi, qui fait de l’auteur plus qu’un simple exégète: um disciple de mestre Caeiro. Ibidem, p. 93.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 94.

se anulam ou dizem o mesmo. Vale a observação que fizemos antes: Alberto Caeiro diz e desdiz para ainda mais acentuar seu estatuto de ficcionalidade.

A despeito das qualidades inegáveis de intérprete na utilização dos conceitos deleuzianos, que em muito contribui para a compreensão da especificidade dos heterônimos, José Gil parece equivocar-se ao colar o poeta ao filósofo, e imaginá-los convergentes, de modo que não se percebe a diferença entre eles; apropria-se da obra de Fernando Pessoa para responder às questões propostas na filosofia de Gilles Deleuze, o que transforma a poesia pessoana em mero material para a compreensão de certos conceitos deleuzianos, quais sejam criar o plano de imanência com o *corpo-sem-órgãos*.

Vejamos o que diz a respeito Rui Magalhães:

Parece que nos encontramos no interior de um círculo que, não sendo propriamente vicioso (assim o pretende, pelo menos, José Gil) nem propriamente hermenêutico, só poderá ser um movimento comparatista (precisamente o que Gil recusa logo de início). Daí a idéia de convergência. Mas daí também a nossa questão inicial: qual texto objeto de estudo?¹⁰⁶

Todos esses intérpretes, seguindo Eduardo Lourenço, advogam a especificidade de Alberto Caeiro no contexto dos heterônimos. O argumento de José Gil, por exemplo, segundo Rui Magalhães, é epicológico. Alberto Caeiro, assim como Deleuze, deseja pôr fim à transcendência, e esse seria um desejo de toda a Modernidade.

Os "problemas levantados pela poesia pessoana" assemelham-se por demais aos "problemas da filosofia deleuziana". Daí precisamente a esperança de que cada um dos textos lance alguma luz sobre o outro. O que aqui está em jogo, a justificar os "problemas da poesia pessoana" é de novo a questão epicológica, a relação primordial estabelecida por José Gil entre Pessoa e a modernidade.¹⁰⁷

Ora, a enunciação de um desejo não implica sua imediata realização. Conclui Rui Magalhães que nem Alberto Caeiro nem Deleuze erigem necessariamente uma ontologia apenas porque aparentemente recusam a metafísica.

É inegável, no entanto, o caráter germinal do intérprete José Gil. Divisa ele um projeto base em toda a obra de Fernando Pessoa, em função do sensacionismo, doutrina estético-literária que considera as sensações como unidades primeiras, a partir das quais o artista constrói a sua linguagem expressiva.

¹⁰⁶ Rui Magalhães. "O meu mestre Deleuze [crítica a 'Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa', de José Gil]" / Rui Magalhães. In: *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 155/156, Jan. 2000, p. 351-355, p. 353.

¹⁰⁷ Ibidem, 353.

Acentuando as qualidades da pesquisa de José Gil, diz-nos Fernando Pinto do Amaral:

O que nele está em jogo, desde logo, na tentativa de criar uma visão global da obra pessoana, sem que a fragmentação heteronímica represente uma inultrapassável clivagem ou impeça a articulação entre tudo o que o poeta escreveu.¹⁰⁸

É louvável essa tentativa de criar uma visão global da obra pessoana. As sensações são a matéria-prima com que o poeta experimenta a realidade do mundo. É também inegável que, como o filósofo Deleuze, Fernando Pessoa também é dono de um pensamento nômade, múltiplo e experimentador, por excelência.

Não obstante seja Deleuze essencialmente um “criador de conceitos”, como é função dos filósofos, em *O que é a Filosofia?*¹⁰⁹ ele se faz a pergunta retórica: para que criar conceitos? E ao longo de seu coerente arrazoador de sabor aristotélico, enumera as qualidades do conceito, a partir do que este não é. A nosso ver, criamos conceitos porque a mente precisa deles, para pensar, assim como a água criar sulcos e valas por entre as pedras no leito do rio, pra correr; é da natureza da água, “aguar”; é da natureza da mente conceituar; sua engrenagem emperra, sem a graxa dos conceitos. Se *perceptos* e *afectos* entram na composição química dessa graxa, é o que têm investigado muitos filósofos desde a cunhagem desses termos.

Deleuze adverte, dissemos, que esses conceitos não se relacionam às percepções e afeições como as recebemos do real, mas devemos entendê-las como formas novas de apresentar a complexidade e a multiplicidade do real.

O que a arte ou a poesia dizem, de saída, já é outra coisa diferente do real. Mas, é claro, toda percepção está sempre carregada de *afectos*. *Afectos* que chamamos simplesmente intensidades, qualidade ou modo de uma poesia ser singular. Os *afectos* têm a propriedade de se apresentarem em blocos ou séries de sensações. Álvaro de Campos diz gostar de sentir as coisas intensivamente: as coisas fortes, de maneira intensa. Um riacho, flores do campo, uma pedra, podem passar despercebidos por um transeunte, mas não se esse transeunte é Álvaro de Campos. E ainda: não somente as coisas “fortes” são sentidas intensamente; a intensidade da “coisa sentida” em si, implica necessariamente a intensidade com que a sente o poeta. As percepções decantadas na emoção, com esta ou aquela

¹⁰⁸ Fernando Pinto do Amaral. “[Recensão crítica a ‘Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações’, de José Gil]” / Fernando Pinto do Amaral. In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 106, Nov. 1988, p. 109.

¹⁰⁹ Gilles Deleuze. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 211.

intensidade, revelam-se no poema, transmutadas em *perceptos*. Do conjunto de *afectos* e *perceptos* erigem-se *platôs*.

O corpo e a mente são instrumentos para se sentir diretamente as intensidades do real. Mas o que é o real para Campos? Certamente não é o mesmo que é para Caeiro, Reis, Pessoa (Ortônimo). Basta que se confrontem, por exemplo, poemas como *Tabacaria* e o *Guardador de Rebanhos* para ver-se que o real de um poeta se contrapõe ao real do outro, ou pelo menos um é do outro um recorte. Em se tratando de poesia, o real é o que cada poeta elege como tal, quando é capaz de fazê-lo, e não raro ele mesmo não sabe o que seja; sua poesia é toda ela uma busca incessante de, justamente, saber o que é o real-para-si, no universo do real-em-si, e para o Outro, pelo menos o seu, para, ou exaltá-lo, ou negá-lo, ou “fingir” que ele, poeta, é “outra” coisa. Porque não se sente parte desse real que nega – ou que o nega; um real que não o abrange, não o conforta – ou ele assim o “percebe”. O poeta é sempre um desajustado, ou no mínimo um “desassossegado”, não importa que escreva sobre flores ou naves espaciais, seja ele romântico ou concretista.

Deleuze nunca fecha os seus conceitos, de modo que podemos aplicá-los de forma livre e criativa, e talvez nisso resida uma de suas maiores contribuições.

Entendo que a intensidade não é exclusiva do corpo, mas da mente e do real, e do poema. A intensidade perpassa todo o contínuo poemático. O poema tem a virtude de captar o real de uma forma compacta, como um bloco de sensações, composto de um todo fragmentado; pode-se dizer que a poesia nos molda, e molda a realidade “no barro da ilusão”; essa ilusão é que é o poema, e acaba se tornando mais “real” que o “real” – o que quer que ele seja para uma intensidade poética singular.

Cada poema de Álvaro de Campos parece indicar um tipo específico de intensidade captado num *platô* (entendido como terreno adjacente à percepção do sujeito poético, o ambiente onde ele se espraia ao observar); suas imagens apontam para um ser metamorfo, capaz de outrar-se (“A percepção é o pensamento do pensamento alheiro”)¹¹⁰ em todas as coisas, com as quais interage de forma intensa. Vive, pois, sob o signo da metamorfose ou da precognição; sabe de antemão o que virá, quase *como se* tivesse um poder paranormal de conhecer a *constituição íntima das coisas*.

¹¹⁰ In: Fernando Pessoa. *Obra em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 720.

Em *Opiário*, lê-se a intensa necessidade de evasão (a bordo de um navio). Na *Ode Triunfal*, a intensidade de uma grande cidade européia (escrita de Londres). Na *Ode Marítima* lê-se a intensidade das coisas do mar experimentadas no íntimo do poeta, como sensações suas. O mesmo pode-se dizer do poema *Saudação a Walt Whitman*, em que a intensidade do poeta americano é sentida como sua. Ali Campos evoca a imagem do poeta americano, e a torna vívida e intensa a partir do estabelecimento de diferenças sutis; o outrar-se sensacionista pode ser descrito como uma leitura pessoana do “merge” de Whitman.¹¹¹

Em *A Passagem das Horas*, a intensidade evocada é a da efemeridade temporal, aguçada pela consciência da morte; a mesma que se pode ver em *Lisbon Revisited* (1923) e (1926).

Em *Tabacaria*, há um momento em que a rua invade a casa e atinge o sujeito poético sentado numa cadeira, como que imobilizado pela intensa impressão que lhe chega de fora; isto ilustra para nós o liame com os conceitos deleuzianos enfocados, segundo os quais a arte e a poesia não fornecem percepções ou afetos do real, mas *perceptos* e *afectos*, que seriam a tradução literária do real. Assim o fora literal do sujeito poético se torna o *Fora* abstrato e ficcional por ele inventado. Assim, o que atinge o sujeito poético desde sempre, é justamente essa intensidade do *Fora*. Tenha-se em mente a singularidade de cada poema, ou seja, nunca se vê a mesma coisa a cada vez. Tampouco se retrata a cidade, propriamente: inventa-se uma cidade onde caiba a singularidade perceptiva do poema. Em se tratando de um sujeito poético moderno, interlocutor do cubo-futurismo, quebra-se o ponto de vista único, e adotam-se várias perspectivas simultâneas. Quem olha no poema não olha sozinho, desdobra-se em vários olhares.

Desde Baudelaire, o poeta moderno, ao espreitar a rua e a cidade, abandona-se ao que espreita, e seus olhos flanam sobre as pessoas e as coisas. Dizemos *espreitar* porque o poeta mantém-se parcialmente oculto ao olhar do outro, o que também pode ser visto em *Tabacaria*, quando apenas no final o poeta saúda o Esteves, deixando-se observar pelo anônimo personagem.

O poeta não olha para se reconhecer nas coisas, mas, para sondar o mistério, que, no seu entender, está na base de tudo que existe. Exemplo disso é o poema *Lisbon Revisited* (1926), em que a tônica é o não reconhecimento daquilo que ele vê: “Outra vez te revejo, / Mas, ai, a mim não me revejo! / Partiu-se o espelho

¹¹¹ Explicitamos essa aproximação entre merge e outrar-se na análise do poema mais a frente.

magico em que me revia identico”.¹¹² Subjacente a essa atitude de desconfiança por parte do sujeito poético, há toda uma orientação moderna que, de saída, questiona a representação do que é visto. Mas Álvaro de Campos, engenheiro, pós-romântico, “poeta” moderno-cosmopolita, não é, contudo, tão modernista quanto se imagina, pois ainda mantém as formas poéticas do passado, como a ode e o soneto.

Essa não recusa cabal do passado e da tradição poética é um dos índices que o diferencia do futurismo. O diálogo pessoano com os “ismos” do seu tempo é sempre reticente, jamais acaba em concordância plena.

A diferença entre Álvaro de Campos e Marinetti em parte se explica pela história de seus países de origem. Enquanto a Itália vivia a recém-unificação, e por isso desejava livrar-se do peso do passado milenar – daí por que, para Marinetti o automóvel era mais belo do que a estátua de Samotrácia¹¹³ – o Portugal da época de Fernando Pessoa, do ponto de vista socioeconômico, era um dos países mais atrasados da Europa. A utilização de uma linguagem de engenheiro para questionar os valores vigentes, no *Ultimatum* de Álvaro de Campos, pode, portanto, ser lida como a luta das minorias portuguesas para se desvencilhar do domínio europeu. A despeito disso, o que se busca nesse manifesto político-literário é atualização do tempo português no tempo europeu, busca ser moderno por força de vontade, deseja-se nele abrir a janela do momento nascedouro, seja ele real ou ficcional, seja respaldado pela história ou não, por força, a janela precisa ser aberta de par a par.

Essa janela que é metáfora da própria linguagem. Na modernidade onde tudo acontece simultânea e vertiginosamente, espaço e tempo são intercambiáveis. Assim é que ao aproximar-se o poeta da cidade, a relação entre eles é de contigüidade; o ritmo e o ruído das ruas lhe invadem o quarto, na forma de onomatopéias. A cidade de Lisboa está presente na poesia de Álvaro de Campos, na poesia do Ortônimo e na prosa de Bernardo Soares, mas ausente na obra de Alberto Caeiro e Ricardo Reis.

¹¹² In: Fernando Pessoa. **Álvaro de Campos - Livro de Versos**. (Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Estampa, 1993, p. 225.

¹¹³ “Nós declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre adornado de grossos tubos como serpentes de fôlego explosivo... Um automóvel rugidor, que tem o ar de correr sobre a metralha, é mais belo que a Vitória de Samotrácia”. In: Gilberto Mendonça Telles. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972, p.66.

Ode Triunfal,¹¹⁴ que louva a o maquinismo (“Ah, poder exprimir-me como um moto se exprime!”) e com irônica a agitação moderna (“A maravilhosa beleza das corrupções políticas, deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos”), talvez o único dos exaltados poemas camposianos, onde o sujeito poético intensivo não oscila, declinando, após atingir o acme da velocidade.

O dentro no sujeito poético Álvaro de Campos é um desdobramento do *Fora*. O *Fora* nele é mantido numa relação de forças: a potência de afetar e ser afetado. A intensidade exterior atravessa o interior, dessa forma o poeta capta o *Fora* ou o *ethos* de sua época.

É interessante pensar que no sentido originário do grego *ethos* e ética, seu derivado, estão implicados tanto o significado de conjunto de valores e hábitos consagrados pela tradição cultural de um determinado povo, como se pode traduzir ética, para além do consagrado sinônimo de moral, também *ethos* enquanto morada, abrigo permanente, expressando os esforços do ser humano para delimitar seu espaço na totalidade do mundo. Um *ethos* implica uma ética, em termos deleuzianos, um *ethos* implica um *platô*, um território habitável para o desejo. É por isso que o *Ultimatum* delimita o espaço de sua enunciação. Nesse sentido, o futurismo era o contexto situado para a criação poética de Álvaro de Campos. Ao se situar no espaço aberto da existência europeia, singularizava-se periféricamente a partir desses Outros, primeiros e centrais, afinal, uma ética somente se constitui na convivência, na afirmação relacional. O ético Álvaro de Campos versus o ético Marinetti (ou seria: antiéticos?).

Observemos isso nestes trechos que serão analisados adiante:

Ultimatum a eles todos, e a todos os outros que sejam como eles todos! (...) / Deixem-me respirar! / Abram todas as janelas! (...) Passai, frouxos que tendes a necessidade de serdes os istas de qualquer ismo! (...) Passai e não volteis, burgueses da Europa-Total, párias da ambição do parecer-grandes, provincianos de Paris! (...) Passai, cerebrais dos arrabaldes, intensos de esquina-de-rua! / Inútil luxo, passai, vã grandeza ao alcance de todos, megalomonía triunfante do aldeão de Europa-aldeia! (...) Mandem isso tudo pra casa descascar batatas simbólicas! (...) A Europa quer passar de designação geográfica a pessoa civilizada! (...) Eu, da Raça dos Descobridores, desprezo o que seja menos que descobrir um Novo Mundo! / Quem há na Europa que ao menos suspeite de que lado fica o Novo Mundo agora a descobrir? / Quem sabe estar em um Sagres qualquer? (...) Proclamo isto bem alto e bem no auge, na barra do Tejo, de costas para a Europa, braços erguidos, fitando o Atlântico e saudando abstractamente o Infinito.¹¹⁵

¹¹⁴ “Ode Triunfal”. In: Obra poética. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976, p. 306-7.

¹¹⁵ In: **Obra em prosa de Fernando Pessoa. Textos de intervenção social e cultural. A ficção dos heterônimos.** Introduções, organizações e notas de António Quadros. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986, pp. 86-98. Álvaro de Campos. **Portugal Futurista**, nº 1. Lisboa: 1917.

Este manifesto de “idéias excêntricas”, satíricas, sarcásticas, “anti-tudo (aliados e alemães)”, nas palavras daquele que o escreveu, só poderia ser apreendido pela polícia, uma vez que “é difícil imaginar como qualquer ministério, estando o país em guerra, pudesse permitir a publicação do *Ultimatum*”.¹¹⁶ Para romper com sua época, era preciso experimentá-la, forçando-a ao limite. Era preciso figurar intensamente o homem do seu tempo, de corpo aberto para o outro cidadão como ele – com ou sem metafísica (“O homem saiu da Tabacaria (metendo trôco na algibeira das calças?). / Ah, conheço-o: é o Esteves sem metafísica”).¹¹⁷

Esse homem situado espacial e historicamente é cartografado afetuosa e perceptivelmente. O sujeito poético cartografa a si nos outros. Com o seu olho cria o que Deleuze chama *percepto* e com seu corpo o que chama *afecto*, criando poemas que são *platôs intensivos* de sua época. É na rugosidade significativa do espaço, é nos mapas que captou, que esse sujeito poético se faz distinto dos outros: distinto no verbo que o torna real, no desejo que o move, na ética que assume. Sujeito poético ousado, abusado, provocador, no seu tempo confundido com, por causa do seu viés revolucionário, um “bolchevista”, mas que não era, porque achava mais forte dizer que “as plebes” estavam reduzidas a “escravatura capitalista”. E traçando o perfil intenso do seu desejo de ser, ele que não era real, mas uma “ficção de intermezzo”, numa entrevista ao jornal Informação, em 1926, assevera:

Tenho o desejo de ser de todos os tempos, de todas as almas, de todas as emoções e de todos os entendimentos. Menos que tudo é nada para a alma que não cata piolhos na lógica, nem olha para as unhas na estética. Não podendo ser a própria força universal que envolve e penetra a rotação dos seres, quero ao menos ser uma consciência audível dela, um brilho momentâneo no choque nocturno das coisas... O resto é delírio e podridão. Creia-me cordialmente seu, Álvaro de Campos, engenheiro e poeta de “Orpheu”.¹¹⁸

¹¹⁶ “Sobre o Ultimatum”. Fernando Pessoa. **Obra em prosa**. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p.161.

¹¹⁷ In: Fernando Pessoa. **Álvaro de Campos - Livro de Versos**. (Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Estampa, 1993, p. 239.

¹¹⁸ In: **Obra em prosa de Fernando Pessoa. Textos de intervenção social e cultural. A ficção dos heterônimos**. Introduções, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986, pp. 104-107.

3. PERFIL INTENSIVO DE ÁLVARO DE CAMPOS

Iniciemos nossa investigação sobre o perfil intensivo deste personagem dispersivo que é Álvaro de Campos, traçando uma breve cronologia dos poemas publicados em revistas literárias e jornais. De partida, podemos afirmar que o sujeito poético é longo. Surge em publicações desde junho de 1914 e vai até junho de 1931, compreendendo, portanto, dezessete anos de atividade poética em letra de fôrma.

João Rui de Souza nos possibilita fazer uma cronologia das publicações de Álvaro de Campos com seu *Fotobibliografia de Fernando Pessoa*.¹¹⁹ a erupção de Álvaro de Campos acontece entre 1915 e 1917 em duas revistas e um jornal: *Orpheu*, *Portugal Futurista* e *O Jornal*.

Na estréia publica, em *Orpheu 1*, o poema que mostra Álvaro de Campos “em botão”,¹²⁰ pré-Caeiro, dá-se com o poema *Opiário*. Ainda em 1915 publica *Ode Triunfal* em *Orpheu 1*. Também em 1915, agora em *Orpheu 2* surgem os seis poemas de *Chuva Oblíqua* (nesse poema o ortônimo se mostra interseccionista) e a *Ode Marítima*. Essas duas odes do futurista-sensacionista Álvaro de Campos serão consideradas por ele exemplos de manifestações de “arte não-aristotélica”, baseadas na idéia de força e harmonia, ao invés de na idéia de beleza.¹²¹

Ainda nesse ano (6 de Julho), Álvaro de Campos publica uma carta dirigida a *A Capital*, onde ironiza um acidente de comboio elétrico que vitimou gravemente o político Afonso Costa, carta essa que provoca indignação, inclusive (o que é engraçado), redundando no afastamento de amigos de Fernando Pessoa da revista *Orpheu*, Sá-Carneiro, inclusive, o amigo dileto.

Segundo João Rui de Sousa:

Dessa pouco feliz intervenção pessoana – ainda que através do heterônimo quase sempre “encarregado” das tarefas mais contundentes, escaldantes e arriscadas... -, se demarcaram publicamente alguns camaradas do movimento orphico, entre os quais Alfredo Guisado, Almada Negreiros, António Ferro e Mário de Sá-Carneiro.¹²²

¹¹⁹ Cf. **Fotobibliografia de Fernando Pessoa**. Organização, introdução e notas de João Rui de Sousa. Prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988.

¹²⁰ Pessoa assim se refere ao Álvaro de Campos na carta a Casais Monteiro de 1935. In: **Obra em prosa. Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas**. Introduções, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Publicações Europa-América, p. 162.

¹²¹ *Ibidem*, 60.

¹²² *Ibidem*, 62.

Observar esse fato como revelador da atitude de ator cômico que o personagem Álvaro de Campos assume vez em quando, como vemos nos episódios em que tenta provocar a separação de Pessoa da namorada Ofélia. Nas cartas a Ofélia Queiroz, Pessoa, quando deseja ser engraçado ou desagradável, comumente, subscreve o nome de Álvaro de Campos. Este é apenas um exemplo entre muitos:

Um objecto e miserável indivíduo chamado Fernando Pessoa, meu particular e querido amigo, encarregou-me de comunicar a V. Ex.^a - considerando que o estado dele o impede de comunicar qualquer cousa, mesmo a uma ervilha seca [seguem conselhos de emagrecer e não adoecer, além de pedir que ela jogue na pia a imagem mental do “meliante” (F. Pessoa) pela razão de ser “materialmente impossível dar esse justo Destino à entidade fingidamente humana a quem ele competiria, se houvesse justiça no mundo”]. Cumprimenta V. Ex.^a Álvaro de Campos. Eng. Naval.¹²³

Em 1917, é publicado, no número único do *Portugal Futurista*, o *Ultimatum*, a que Pessoa se refere como uma “blague” do sensacionista Álvaro de Campos.¹²⁴ Observar que sendo apreendida a revista, o manifesto sairá numa separata, embora não haja dele registro fotográfico.

Em 1922, Álvaro de Campos escreveu mais um manifesto, em forma de carta a José Pacheco, dessa vez na *Contemporânea*. Aqui o endiabrado defende a arte imoral de António Botto e o defende dos ataques homofóbicos de que sub-repticiamente fora alvo, chamado que fora por um tal de Álvaro Maia de autor de uma “literatura de Sodoma”.¹²⁵ O navio quebra-gelo atuava sempre que era necessário abrir caminho, mesmo e, sobretudo, quando havia escândalo...

Em fevereiro de 1923, surge na revista *Contemporânea*, a primeira parte do poema *Lisbon Revisited* (1923). Em 6 de março, vemos novamente o personagem, usando um humor irreverente, às vezes ácido, às vezes entristecido, assinar em nome de Fernando Pessoa outro manifesto escandaloso, distribuído nas ruas em forma de volante, intitulado *Aviso por Causa da Moral*, e que é uma resposta e intervenção pública, porque não dizer, uma performance, contra o homofóbico governador civil de Lisboa que havia ordenado a apreensão de vários livros “imorais”, entre os quais, as *Canções* de António Botto e *Sodoma Divinizada*, de Raul Leal.¹²⁶ Este combate pela livre expressão do pensamento e a favor da

¹²³ **Obra em prosa. Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas.** Introduções, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Publicações Europa-América, p. 162.

¹²⁴ **Fotobibliografia de Fernando Pessoa.** Organização, introdução e notas de João Rui de Sousa. Prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988, p. 72.

¹²⁵ Ibidem, 91.

¹²⁶ Ibidem, 91.

“literatura de Sodoma” continua, mas agora com texto assinado por Fernando Pessoa, entre este e uma tal *Liga de Ação dos Estudantes*, ciosa da moral burguesa e católica. Temos um intervalo de tempo, em que surgem Ricardo Reis e Alberto Caeiro, e Álvaro de Campos retorna em dezembro de 1924, com um texto em que “discorda” de Fernando Pessoa, intitulado *O que é a Metafísica? (Athena)*. Um comentário de João Rui de Souza concorda com nosso questionamento de haver fases estanques em Álvaro de Campos, quando vemos nele uma mesma dimensão intensiva a percorrê-lo:

Subscreve-o Álvaro de Campos, em dos protagonistas desse sistema de sistemas (a metafísica) que, na visão de Carlos Felipe Moises, se forma por etapas, não estanques, de um processo aberto ao infinito, no trânsito de uma permanente metamorfose e expansão.¹²⁷

Em 1924, surge em *Athena* o importante texto onde se defende a estética do equilíbrio das forças (criação e destruição) harmônicas: *Apontamentos para uma estética não-aristotélica*. A palavra força, compreendida como desejava Álvaro de Campos, no “sentido abstrato e científico”, corrobora as nossas conjecturas a respeito do *platô intensivo*.

Após dois anos, surge, em junho de 1926, na revista *Contemporânea*, a segunda parte do poema *Lisbon Revisited* (1926). Em setembro de 1926, surge a “carta-resposta ao inquérito de Augusto Ferreira Gomes”, em que este, “decerto simuladamente e em cumplicidade com Pessoa”, manifesta “agastamento” com as respostas de Campos e anuncia “o corte de relações” com esse.¹²⁸

Nesse inquérito, Campos fala de sua sensibilidade moderna e faz mais uma vez apologia de sua poética das sensações, como faria em outros poemas:

As coisas são sensações nossas, sem objectividade determinável, e eu, sensação também para mim mesmo, não posso crer que tenha mais realidade que as outras coisas. Sou, como toda a gente, uma ficção do intermezzo, falso como as horas que passam e as obras que ficam, no rodopio subatômico deste inconcebível universo.¹²⁹

Mas é nos fragmentos abaixo de *A Passagem das Horas*, onde estão enunciados de maneira claríssima e incontestável a Profissão de Fé da poesia sensacionista, fundamento do outrar-se. Tudo é estímulo para a percepção acurada do sujeito poético. A partir do olhar a invenção de *platôs intensivos*:

¹²⁷ Ibidem, 112.

¹²⁸ Ibidem, 143.

¹²⁹ Ibidem, 143.

Sentir tudo de todas as maneiras, / Ter todas as opiniões, / Ser sincero contradizendo-se a cada minuto, / Desagradar a si-próprio pela plena liberalidade de espírito, / E amar as cousas como Deus [ambígua, amar as coisas como se fora Deus? Ou amar as coisas como Deus ama, ou seja, com uma visão de totalidade, indefinidamente e infinitamente?]¹³⁰

Sentir tudo de todas as maneiras, Viver tudo de todos os lados, Ser a mesma cousa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo, Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos / Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.¹³¹

Multipliquei-me para me sentir, / Para me sentir, precisei sentir tudo, / Transbordei [rio que sangra], não fiz senão extravasar-me, / Despi-me, entreguei-me, / E há em cada canto [ambíguo: canto de cancionero e canto de lugar] da minha alma um altar a um deus diferente.¹³²

Álvaro de Campos subscreve o texto chamado *Ambiente*, e dando início à intensa colaboração com a revista *Presença*, de Coimbra, dirigida por ninguém menos que Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões e José Régio,¹³³ futuros editores da obra pessoana. Em 1928, surge o poema *Escrito num livro abandonado em viagem* (“Fui, como ervas, e não me arrancaram”).¹³⁴ Também em 1928, surge o texto *Apostila*, em *O Notícias Ilustrado*, onde Pessoa colaborará nos dois anos subseqüentes. Em 1929, em *Presença*, surge o poema *Gazetilha e Apontamento*.¹³⁵ O poema *Adiamento* sairá na *Revista da Solução Editora* e no *Cancioneiro do I Salão dos Independentes* de Lisboa.¹³⁶ Nesta *Revista da Solução Editora* sairá a composição versificada *A Fernando Pessoa – depois de ler o seu drama estático O Marinheiro em Orpheu I*.¹³⁷ Em 1930, surge o texto *Toda a arte é uma forma de literatura*, no *Catálogo do I Salão dos Independentes*.¹³⁸ Surge *Adiamento*, publicado no ano anterior, com outros poemas de Pessoa ortônimo,¹³⁹ confusão de identidade que até o levantamento lexical confirma e é um problema para as edições críticas quando precisam definir a autoria entre um e outro. É o que nos assegura Quiroga:

Da correlação estatística entre os vocabulários dos três heterônimos e a amostra ortônimo desprende-se que os textos mais próximos são o de Álvaro de Campos e o do ortônimo (com 75% aproximado de dependência, ou vocabulário comum).¹⁴⁰

¹³⁰ “Passagem das Horas”. Álvaro de Campos - **Livro de Versos. Fernando Pessoa**. (Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Estampa 1993, p. 161.

¹³¹ *Ibidem*, 165.

¹³² *Ibidem*, 166.

¹³³ **Fotobibliografia de Fernando Pessoa**. Organização, introdução e notas de João Rui de Sousa. Prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988, p. 151.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 154.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 166.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 172.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 175.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 179.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 180.

¹⁴⁰ José Carlos de Quiroga. **Lexicometria e vocabulário em Pessoa ortônimo e heterônimos**. Tese de doutoramento. Compostela: Universidade de Santiago, Faculdade de Filologia, 1994, p. 777. Este estudioso confirma que existe uma homogeneidade grande no vocabulário de Fernando Pessoa, a

Em 13 de junho de 1930, aniversário de Fernando Pessoa, surge na revista *Presença*, assinado por Álvaro de Campos, o célebre poema *Aniversário*. Em fevereiro de 1930, também em *Presença*, surge o texto *Recordação do meu Mestre Caeiro* que nessa revista publicara o poema inaugural *O Guardador de Rebanhos*. Esse texto é de sumo interesse para a explicação da identidade ficcional de Alberto Caeiro.¹⁴¹ A revista *Presença* verá textos dos três principais heterônimos, nos próximos anos. Em 1931, surge o poema *Trapo* e *Ah, um soneto*.¹⁴² Ainda em 1931-32, na revista *Descobrimento*, publica-se o poema *Quero acabar entre rosas, porque as amei na infância*.¹⁴³ Em 1933, no número 39 de *Presença*, aparece *Tabacaria*.¹⁴⁴ (1988: 211). É o último poema de Álvaro de Campos publicado quando ainda vivo seu testamenteiro *Fernando Pessoa*. *O último texto não poemático é Nota ao acaso*, de 1935 no *Sudoeste*. E assim se encerra esse devir de Álvaro de Campos em letra de fôrma, enquanto foi contemporâneo de seu testamenteiro Fernando Pessoa, mas não certamente a existência do sujeito poético.

Agora consultemos o perfil de Álvaro de Campos sugerido por seu criador quando tinha em mente lhe fornecer um caráter intensivo. As indicações psicofisiológicas são sumárias, mas revelam algo da sensibilidade intensa do personagem.

Consoante o desejo de Fernando Pessoa, anunciada em carta a Adolfo Casais Monteiro, (poeta, crítico, dirigente de *Presença*, depois, intérprete pessoano)¹⁴⁵ de 13 de Janeiro de 1935, onde se expressa como uma espécie de editor testamenteiro, Álvaro de Campos nasceu em Tavira (aspas para tudo, estamos no terreno do ficcional), no dia 15 de Outubro de 1890 (às 1h 30m da tarde), inclusive com horóscopo feito por Ferreira Gomes e confirmado pelo astrólogo Pessoa (“e é verdade, pois, feito o horóscopo para essa hora, está certo”). Este poeta tem como profissão a engenharia naval, formado em, como é sabido, em Glasgow, cidade da Escócia, situada às margens do rio Clyde, famosa, desde o século XVIII como um dos principais centros do comércio transatlântico, sendo por isso possuidora de um centro universitário de engenharia e construção naval. Apesar

despeito de qual heterônimo escreve: “nos textos dos heterônimos existem diferenças, mas não são muito substanciais lexicometricamente” (p. 772).

¹⁴¹ **Fotobibliografia de Fernando Pessoa.** Organização, introdução e notas de João Rui de Sousa. Prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988, p. 188.

¹⁴² Ibidem, p. 189.

¹⁴³ Ibidem, p. 195.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 211.

¹⁴⁵ In: **Obra em prosa de Fernando Pessoa. Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas.** (Introdução, organização e notas de António Quadros.) Lisboa: Publicações Europa-América, 1986, p. 221-235. 1ª publ. inc. in *Presença*, nº 49. Coimbra: Jun. 1937.

disso, Álvaro de Campos, ainda segundo seu Max Brod¹⁴⁶ propagador, desempregado em Lisboa (“mas agora está aqui em Lisboa em inatividade”).

Uma informação nos parece paradoxal no currículo acadêmico de Álvaro de Campos. Apesar de aluno numa renomada universidade escocesa, teve educação vulgar de liceu, tendo lhe ensinado latim um tio beirão que era padre... Era segundo essa informação uma espécie de gênio autodidata. Ao contrário de Fernando Pessoa que odeia viagens, Álvaro de Campos, em gozo de férias, fez uma viagem ao Oriente e está justificada a existência do poema *Opiário*.

Ainda na carta a Adolfo Casais Monteiro, Pessoa descreve Campos fisicamente: ele é alto (1,75m de altura, mais 2 cm do que seu criador); cara rapada, magro e um pouco tendente a curvar-se; tipo vagamente de judeu português, entre o branco e moreno, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, monóculo.

Esta figura franzina, descrita com as tintas e a educação de um civilizado, é, contudo, nervoso, emotivo e, numa época em que a psicose era atributo exclusivo das mulheres, um tipo “histérico”. Tipo emocionalmente feminino, portanto, exaltado de ânimo, embora como urbano, cosmopolita, contemporâneo da eletricidade e da Revolução Industrial, conhecedor das máquinas e usinas, engenheiro, enfim, se esperasse dele que fosse um pragmático. Está construído de tal forma o contraste tenso de um intelectual emotivo e poeta intelectualizado, afinal, o que nos restou dele não foram navios, mas poemas. Somam-se nesses traços psicossociais dois temas poéticos responsáveis pela identificação de Álvaro de Campos como Futurista (exaltação da energia, da velocidade e da força da civilização mecânica, em *Ode Triunfal*, por exemplo) e Sensacionista (o desejo jamais alcançável plenamente de se perder na histeria das sensações, sentir tudo).

É aceite pela crítica pessoana que o sujeito poético Álvaro de Campos passou por três fases distintas, o que nós preferimos tratar não em termos evolutivos, haja vista que essas não são fases estanques, mas características temáticas que coexistem, sem negamos, contudo, que haja predominância de um ou outro tema em determinados períodos.

¹⁴⁶ Em aula na USP, o Dr. Horácio Costa, em curso sobre a formação das tradições literárias, alertava-nos para a importância dos amigos que assumem o papel de testamenteiro de poetas em vida quase desconhecidos e que não fossem esses, talvez se perdessem para sempre na noite do olvido. Aconteceu com Cesário Verde. Aconteceu com Camilo Pessanha. Pessoa assumiu e, parte esse papel em relação a Sá-Carneiro. Enfim, aconteceu com Kafka. Segundo Otto Maria Carpeaux, a ordem expressa de Kafka era: “Tudo isso, sem exceção, tem de ser queimado, e será melhor ninguém lê-lo antes”. Num acaso que a tradição literária agradece, o dileto amigo desobedece e: “Mas Brod leu. Guardou. Publicou”. Conf. Otto Maria Carpeaux. “O silêncio de Kafka”. CADERNO 2. O Estado de S. Paulo, edição de Domingo, 8 outubro de 2006.

A crítica pessoana, como as edições críticas das obras de Álvaro de Campos têm, linha geral, seguido as fases sugeridas pelo pioneiro Jacinto do Prado Coelho:

Dos vários heterônimos é aquele (Campos) que mais sensivelmente percorre uma curva evolutiva. Tem três fases: a do *Opiário*, poema com data fictícia de 3-1914; a do futurismo whitmaniano, exuberantemente documentado na *Ode Triunfal* (4-1914), em *Dois excertos de Ode* (30-6-1914), *Ode Marítima* (publicada no número 2 de *Orpheu*, 1915) e *Passagem das Horas* (22-5-1916), para só episodicamente assomar em poemas posteriores; enfim, uma terceira fase que chamarei pessoal por estar liberta de influências nítidas, desde *Casa branca nau preta* (11-10-1916) até 1935, ano da morte de Pessoa.¹⁴⁷

Teresa Rita Lopes, usando um critério temático-cronológico, subdivide as fases de Álvaro de Campos:

Simplificando muito, atendi a duas grandes épocas na obra de Campos: AA.C e D.C ... – quero dizer, Antes de Caeiro, a do “Poeta Decadente” (1913-14) e Depois de Caeiro... Dentro da segunda, considereirei três fases: a das “grandes odes” do início, do “Engenheiro Sensacionista” (1914-23), com seu amplo fôlego; em seguida a do “Engenheiro Metafísico” (1923-30), já incapaz de se atordoar, como o sensacionista, com o lá-fora da vida, as voltas na cama da sua insônia de ser; e a do “Engenheiro Aposentado” (1931-35), o Campos envelhecendo, de ímpeto e passo cada vez mais curto, mais desencantado.¹⁴⁸

Por esse esquema geral, as três fases de Álvaro de Campos, em termo de temáticas, podem ser sintetizadas da seguinte forma:

1ª Fase – Decadentista: surgem temas como o tédio, a náusea, o cansaço, a exploração de sensações, a falta de significado para a vida (vide *Opiário*). A tradição Simbolista pode ser considerada uma influência tardia. Certo rebuscar das imagens poéticas, usos de símbolos, preciosismo vocabular, larga utilização de maiúsculas a indicar conteúdos abstratos.

2ª Fase – Futurista / Sensacionista: representada pela *Ode Triunfal*: elogios ao tecnicismo e ao maquinismo (“Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r eterno!”);¹⁴⁹ certo desejo de escândalo, provocações a moral pequeno-burguesa, transgressões das formas poéticas e da lírica subjetivista. Isto no tocante a características futuristas. O Sensacionismo coexiste na procura da experimentação sensorial extrema (“Sentir tudo de todas as maneiras”), uso de sinestesias de conteúdo sadomasoquista (“Rasgar-me todo, abrir-me (...). A todos os perfumes de óleos e calores e carvões”). O viés intensivo é bem marcante nesse poema porque toda experiência é processada em termos de sensações internas. O sujeito poético em

¹⁴⁷ Jacinto do Prado Coelho. **Diversidade e unidade em Fernando Pessoa**. Lisboa: Ed. Verbo, 10ª ed., 1990, p. 57.

¹⁴⁸ Fernando Pessoa. **Álvaro de Campos - Livro de Versos**. (Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Estampa, 1993, p. 17.

¹⁴⁹ “Ode Triunfal”. **Álvaro de Campos - Livro de Versos**. (Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Estampa, 1993, p. 87.

êxtase sente-se orgulhoso de viver em sua época, quer conhecer uma beleza impossível aos antigos (certa ironia nisso não está descartada), mostra-se furioso e a fúria parece ser um combustível para a escrita, o corpo é reflexo maquinal do exterior e sofre automático, espontâneo, inconsciente (“Em febre e olhando os motores como uma Natureza tropical - / Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força”),¹⁵⁰ aquilo que o afeta; ao mesmo tempo, o poema critica os aspectos negativos da sociedade moderna (a superficialidade, a inutilidade, o esbanjamento dos ociosos, a corrupção política etc). O tom, às vezes, é de intensa ironia em afirmações do naípe: “(Um orçamento é tão natural como uma árvore / E um parlamento tão belo como uma borboleta)”.¹⁵¹ E na forma como no conteúdo, busca-se correspondência. Ao ritmo do maquinismo corresponde a quebra sintática do poema. A métrica é irregular, o ritmo sincopado, vocábulos líricos e técnicos se hibridizam. O sujeito poético abusa de apóstrofes e interjeições, por vezes dando a impressão de caos discursivo.

3ª Fase – Pessimismo / Intimista: sem em nenhum momento deixar de ser intensivo, Álvaro de Campos agora se mostra deprimido. Mas até quando se abate, faz isso com fúria, exageração, demasia, de forma hiperbólica e superlativa (“Um supremíssimo cansaço / íssimo, íssimo, íssimo, / Cansaço...”).¹⁵² Essa é a característica do marginalizado cansado da margem, que se mostra um angustiado incompreendido e compreende poemas como *Esta velha angústia*, *Apontamento* e *Lisbon Revisited* (1923) e (1926).

Leiamos trechos ilustrativos de cada poema nessa ordem respectiva:

Esta angustia que trago há séculos em mim, / Transbordou da vasilha, / Em lagrimas, em grandes imaginações, / Em sonhos em estylo de pesadelo sem terror, / Em grandes emoções subitas sem sentido nenhum. (...) Pobre velha casa da minha infância perdida! (...) Que é do teu menino? Está maluco.¹⁵³

A minha alma partiu-se como um vaso vazio. (...) A minha obra? A minha alma principal? A minha vida? / Um caco. / E os deuses olham-o especialmente, pois não sabem porque ficou alli.¹⁵⁴

Não: não quero nada. (...) A única conclusão é morrer. / Não me tragam estheticas! / Não me fallem em moral! / Tirem-me d'aqui a metaphysica! (...) Que mal fiz eu aos deuses todos? (...) Sou um technico, mas tenho technica só dentro da technica. / Fôra d'isso sou doido, com todo

¹⁵⁰ Ibidem, 87.

¹⁵¹ Ibidem, p. 90.

¹⁵² “O que há em mim é sobretudo cansaço”. **Álvaro de Campos - Livro de Versos**. (Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Estampa, 1993, p. 340.

¹⁵³ “Esta velha angústia”. In: **Álvaro de Campos - Livro de Versos**. (Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Estampa, 1993, p. 325.

¹⁵⁴ “Apontamento”. **Álvaro de Campos - Livro de Versos**. (Edição Crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Estampa, 1993, p. 256.

o direito a sel-o. / Com todo o direito a sel-o, ouviram? (...) Ó mágoa revisitada, Lisboa de outr'ora de hoje! / Nada me daes, nada me tiraes, nada sois que eu me sinta.¹⁵⁵

Fecharam-me todas as portas abstractas e necessarias. / Correram cortinas de todas as hypoteses que eu poderia ver na rua. / Não ha na travessa achada numero de porta que me deram. (...) Até os meus exercitos sonhados soffreram derrota. (...) Não sei que destino ou futuro compete á minha angustia sem leme; / Não sei que ilhas do Sul impossivel guardam-me naufrago; / Ou que palmares de litteratura me darão ao menos um verso. (...) Outra vez te revejo, / Cidade da minha infancia pavorosamente perdida... Extrangeiro aqui como em toda a parte, / Casual na vida como na alma, / Phantasma a errar em salas de recordações, / Ao ruído dos ratos e das tábuas que rangem / No castello maldito de ter que viver...¹⁵⁶

Assistimos a um Álvaro de Campos disfórico, indisposto, depressivo em *Lisbon Revisited* (1923) e (1926), quase em oposição à *Ode Triunfal*; reclamando o direito à solidão e à indiferença; evocando a infância como momento de felicidade que antecipa a dor da alegria perdida. Do mesmo forma, no poema *Dobrada à moda do Porto*, encontramos o sentimento de incompreensão, de hostilidade para com os outros, logo ele, que se perdia nos outros, o descontentamento consigo, um fatalismo pessimista e irônico:

Serviram-me o amor como dobrada fria.(...) Nunca se pode ter razão, nem num restaurante. (...) Mas, se eu pedi amor, porque é que me trouxeram? / Dobrada à moda do Pôrto fria? (...) Não é prato que se possa comer frio, / Mas trouxeram-me frio. / Não me queixei, mas estava frio, / Nunca se pode comer frio, mas veio frio.¹⁵⁷

Álvaro de Campos, entre eufórico e disfórico, mas sempre intensivo, espalha-se em antíteses.

Fernando Pessoa quis se distinguir dessa figura excessiva. Sentia que escreveria à la Álvaro de Campos quando sentia “um súbito impulso para escrever e não sei o quê”. Parecido com o semi-heterônimo Bernardo Soares, este lhe aparecia “sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição”. Concluímos, portanto, que semelhantes, eram Soares e Campos, os responsáveis por quebrar a resistência ou a consciência moral de Pessoa. Por isso não se identificava afetivamente com eles. Ele não dissera ao “camarada” Adolfo Casais Monteiro: “pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida”. Não apontara seu temperamento feminino:

¹⁵⁵ “Lisbon Revisited (1923)”. Ibidem, p. 209-10.

¹⁵⁶ “Lisbon Revisited (1926)”. Ibidem, p. 224-5.

¹⁵⁷ “Dobrada à moda do Pôrto”. Ibidem, p. 333.

Se eu fosse mulher - na mulher os fenómenos histéricos rompem em ataques e cousas parecidas - cada poema de Álvaro de Campos (o mais histericamente histérico de mim) seria um alarme para a vizinhança.¹⁵⁸

E não dissera qual a circunstância impetuosa em que surgiu o sujeito poético intensivo:

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir - instintiva e subconscientemente - uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me **impetuosamente** um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos - a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem.¹⁵⁹ (negrito nosso)

É sintomático que o extrovertido Campos julgue Fernando Pessoa "um novelo embrulhado para o lado de dentro". Ele era, em regime de compensação, o que seu criador não conseguia ou se recusava a ser. Se bem que precisou dele para arruinar o noivado com Ofélia...

Álvaro de Campos era, podemos inferir ainda, o estrangeirado, escritor bilíngüe, afinal, morara na Escócia, está mesmo nele a influência da tradição literária inglesa, via Whitman e Shakespeare. Seu olhar é o de um sujeito em crise, um sujeito dilacerado, desterritorializado, simulando máscaras psicossociais apenas para no fim perceber que é em qualquer lugar, até em si, um estrangeiro.

Essa figura que ao contrário de Caeiro e Reis, guiava seu próprio automóvel ("Guiando o Chevrolet emprestado desconsoladamente, / Perco-me na estrada futura")¹⁶⁰ pela estrada de Sintra, se insere totalmente na modernidade e fica longe da simplicidade da vida campestre do seu mestre. Eufórico no estágio caracterizado pelo futurismo e sensacionismo, como na ode *Saudação a Walt Whitman*:

[Whitman] Concubina fogosa do universo disperso, / Grande pederasta roçando-te contra a diversidade das cousas / Sexualizado pelas pedras, pelas arvores, pelas pessoas, pelas profissões, / Cio das passagens, dos encontros casuais, das meras observações, / Meu entusiasta pelo conheúdo de tudo, / Meu grande heroe entrando pela Morte dentro aos pinotes, / E aos urros, e aos guinchos, e aos berros saudando Deus! (...) Espasmo pra dentro de todos os objectos de fóra (...) Rameira de todos os systemas solares, pannelheiro de Deus! (...) Uma erecção abstracta e indirecta no fundo da minha alma. (...) Meu velho Walt, meu grande Camarada, evohé! / Pertenço á tua orgia bacchica de sensações-em-liberdade (...) De dentro para fóra... / Meu corpo é o que adivinhas, vês a minha alma - / Essa vês tu propriamente e atravez dos olhos della o meu corpo - / Olha pra mim: tu sabes que eu, Alvaro de Campos, engenheiro, / Poeta sensacionista, / Não sou teu discipulo, não sou teu amigo, não sou teu cantor, / Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso! (...) Que nenhum

¹⁵⁸ "Carta a Adolfo Casais Monteiro". In: **Obra em prosa de Fernando Pessoa. Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas**. (Introdução, organização e notas de António Quadros.) Lisboa: Publ. Europa-América, 1986. 1ª publ. inc. in Presença, nº 49. Coimbra: Jun. 1937, pp. 226..

¹⁵⁹ "Carta a Adolfo Casais Monteiro", ibidem, p. 229.

¹⁶⁰ "Ao volante do Chevrolet pela estrada de Cintra". **Álvaro de Campos - Livro de Versos**. (Edição Crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Estampa, 1993, p. 252.

filho da puta se me atravessasse no caminho! (...) Porque eu, por minha vontade de me consubstanciar com Deus, / Posso ser tudo, ou posso ser nada, ou qualquer coisa, / Conforme me dêr na gana... Ninguém tem nada com isso... / Loucura furiosa! Vontade de ganhar, de saltar, / De urrar, zurrar, dar pulos, pinotes, gritos com o corpo (...) Raiva abstracta do corpo fazendo maelstroms na alma...(.) Heia...heia...heia...heia...heia.¹⁶¹

Quanta diferença do Álvaro de Campos *Tabacaria* (3ª fase), disfórico, amargurado, melancólico, nada excêntrico. Esse anti-Caeiro, “não pensar” é a algo da serenidade fingida do “mestre” que ele jamais tentou alcançar, desde a primeira fase do *Opiário*. Eufórico, na segunda fase, disfórico na terceira, mas sempre intensivo, hiperbólico:

Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade. / Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer (...) Falhei em tudo. (...) Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou? (...) Não, não creio em mim. / Em todos os manicômios há doidos malucos com tantas certezas! (...) Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida. (...) Mas ao menos consagro a mim mesmo um desprêso sem lágrimas / (...) Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco / A mim mesmo e não encontro nada. (...) Vivi, estudei, amei, e até cri, / E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu. (...) Talvez tenhas existido apenas, como um lagarto a quem cortam o rabo / E que é rabo para àquem do lagarto remexidamente. (...) Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me. / Quando quis tirar a máscara, / Estava pegada à cara.¹⁶²

Esse perfil temático está feito pela crítica pessoana e a ele não nos opomos, contudo, nosso interesse é pela intensidade. Fernando Pessoa se refere em diversas ocasiões à intensidade com que concebia ou sentia pensando os seus poemas. Acompanhemos algumas dessas ocasiões.

Num texto de auto-análise, quando se refere ao sentimento patriótico e como esse é norteador para ele, afirma:

O meu **intenso** sofrimento patriótico, o meu **intenso** desejo de melhorar o estado de Portugal, provocam em mim - como **expressar com que ardor**, com que **intensidade**, com que sinceridade!- mil projetos que mesmo se realizáveis por um só homem, exigiriam dele uma característica puramente negativa em mim - força de vontade. Mas **sofro** - até aos limites da loucura, juro-o - como se tudo eu pudesse fazer sem, no entanto, o poder realizar, por deficiência da vontade. É um sofrimento horrível que, afirmo-o, me mantém constantemente nos limites da loucura. (...) O fervor, a **intensidade** - terna, revoltada e ardente - do meu, jamais os exprimirei, [...] conjugam-se para produzir um impulso excessivo que me paralisa a vontade. (...) A tudo isto acrescentem-se ainda outros motivos de sofrimento, alguns físicos, mentais outros, a **susceptibilidade** a toda a coisa mezinha que possa ser dolorosa (ou que o não seria, até, para um homem normal), acrescentem-se ainda outras coisas, complicações, dificuldades de dinheiro - junte-se isto tudo ao meu **temperamento fundamentalmente desequilibrado** e talvez se possa suspeitar qual a **intensidade** do meu sofrimento. (negrito nosso)¹⁶³

¹⁶¹ “Saudação a Walt Whitman”. Ibidem, p. 139-10.

¹⁶² “Tabacaria”. Ibidem, p. 235-8.

¹⁶³ **Obra em prosa de Fernando Pessoa. Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação.** (Introduções, organização e notas de António Quadros). Lisboa: Publicações Europa-América, 1986, p. 20.

Numa carta a Mário Beirão (1-2-1913) novamente Pessoa se refere à intensidade com que redige os seus textos, utilizando a palavra intensidade como no excerto anterior, ou a ela relacionada em sentido conotativo (indicada em negrito):

Estou atualmente atravessando uma daquelas crises a que, quando se dão na agricultura, se costuma chamar «crises de abundância». Tenho a alma num estado de **rapidez ideativa** tão **intenso** que preciso fazer da minha atenção um caderno de apontamentos, e, ainda assim, tantas são as folhas que tenho a encher, que algumas se perdem, por elas serem tantas, e outras se não podem ler depois, por com mais que muita pressa escritas. As idéias que perco causam-me uma **tortura imensa**, sobrevivem-se nessa tortura, escuramente outras. V. dificilmente imaginará que Rua do Arsenal, em matéria de movimento tem sido a minha própria cabeça. (...) O fenómeno curioso do desdobramento é coisa que habitualmente tenho, mas nunca o tinha sentido neste grau de **intensidade**. (Pessoa se refere ao soneto Abdicação que é citado em seguida).¹⁶⁴ (negrito nosso)

Em carta a Jaime Cortesão (22 de Janeiro de 1913), Pessoa se refere a uma “vontade” ou “ânsia” de “sobre tudo dizer tudo” e a um “impulso de esmiuçar e destecer” a análise do real, ao “fôlego espiritual” da poesia subjetiva, da “poesia da Alma, em grau tão alto sentida”. O trecho é longo, mas optamos por citar inteiro para que o leitor perceba a maneira tentativa do poeta definir o que soa quase indefinível.

Há um “sentimento do espírito”, “intenso”, claro, há um “fôlego”, um “dinamismo”, um sentido de construção poética que exige “esforço”, “impulso” e “ânsia” na poesia:

(...) É que, quer o **sentimento do Exterior**, por **intenso** e complexo que seja (e quanto mais **intenso** ou mais complexo pior) como o **sentimento do espírito**, por subtil que seja (e **tanto mais** quanto mais subtil), são, quanto no caso é possível, de sua natureza estáticos; e da sua combinação, como é de ver, nada resulta que não estático. - Ora **construir implica esforço**, quer este esforço seja consciente ou inconsciente, rápido ou demorado. À base da construção, poética ou outra, sendo pois de sua natureza um **dinamismo**, logo se compreende como os sentimentos estáticos que são o da Natureza (que é apenas um **complexo contemplar**) e o do Espírito (que é somente um subtil contemplar-se) conduzam à falência construtiva. (É de notar, naturalmente, que o carácter estático do sentimento da Natureza do da Alma é relativo; puramente estático, quedava-se sem **gestos de expressão dentro de si próprio**, e nunca dali resultaria arte).

Posto isto, que a **construtividade poética parte de uma faculdade qualquer, dinâmica de essência**, com só mais um passo atingiremos a compreensão de quais são essas faculdades. **O dinamismo pode ser de três espécies, evidentemente**. Ou é dinamismo do Espírito para o Mundo Externo, ou do Mundo Externo para o Espírito, ou uma síntese destes dois dinamismos especiais. Temos pois que os poetas capazes de construir têm uma de três faculdades. Ou têm aquilo a que chamarei o **impulso heróico**, que é o dinamismo de dentro para fora, a **ânsia de dominar as coisas**, de sobrepor à Natureza a individualidade própria. - Ou tem aquilo a que chamarei o impulso religioso, que é o dinamismo de fora para dentro (e que é bom não confundir com o outro sentimento religioso, que é a mais alta manifestação do sentimento da Natureza, mas **a que falta o impulso**, por ser de mais subjetivo, meditativo apenas), e **que vem a ser ânsia**, contrária à outra, de se submeter, sem se abandonar (como o místico) a um Deus - impulso de outro modo heróico também, porque essa submissão traz consigo o sentimento contrário ante a Natureza e os homens. - Ou, finalmente, têm o impulso construtivo puro, que, sempre com certo grau de consciência, ainda que inspiradamente,

¹⁶⁴ “Carta a Mário Beirão”. In: **Obra em prosa de Fernando Pessoa. Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. (Introduções, organização e notas de António Quadros). Lisboa: Publicações Europa-América, 1986, p. 75.

ajusta o interior ao exterior, o detalhe ao todo. Este, que é realmente sintético dos outros, é de espécie e origem diversa.

Os homens da Renascença - que foram, na época moderna, os grandes construtivos, tão superiores nisto aos Românticos, por maiores que fossem estes em sentir a Natureza e o Espírito - tinham um ou outro daqueles dinamismos. Os épicos de gênero guerreiro tinham o primeiro: é mesmo a **intensidade** do «dinamismo heróico» que agüenta e vivifica *Os Lusíadas*, e os salva de serem vítimas das pequenas faculdades puramente-críticas de Camões. Milton tem o segundo **gênero de dinamismo**. O terceiro parece-me que o encontro em Shakespeare, onde, por exemplo no caso das várias edições do Hamlet, nas constantes alterações, claramente estudadas e cautas, que, ao mesmo tempo que mais e mais deteatrizam (sic) a obra, mais a tornam ligada, e una.¹⁶⁵ (negrito nosso)

Vemos, então, como o testamenteiro (aceitemos o fingimento poético) Fernando Pessoa cria um perfil, descrevendo-o em fragmentos, como um tipo “feminino”, com qualidades perceptivas intensas e efusivas, ambicioso no projeto de ser tudo, impulsivo, exagerado, tenaz, de enorme suscetibilidade, excitabilidade, e impressionabilidade; de alma engenhosa e imaginativa, sempre irrequieto, instável, violento, intenso, por fim.

Fernando Pessoa diz que a “inteligência elabora elementos vindos do exterior” ampliando-os através das sensações, assim, uma sensação será “mais completa e interessante - quanto mais ampla e informada é a inteligência que está por trás do nosso ver e ouvir: “(Um néscio e um sábio não vêem a mesma árvore)”. Questão de intensidade daquele que observa, deduzimos. O letramento é fundamental, mas é necessário algo mais.

Segue, pois, que os dados do exterior serão tanto mais completos e sugestivos quanto maior for a formação da inteligência pelas impressões colhidas no convívio social, ou pelas impressões colhidas em livros, museus, em laboratórios.¹⁶⁶

É necessário “transmudar as influências culturais em matéria própria do seu espírito”, e a variedade com que o poeta faz isso “alargará o espírito”. Shakespeare é exemplo de poeta, “intenso e profundo em aproveitar tudo que via e ouvia”, a ponto de “involuntariamente simular uma erudição que verdadeiramente não tinha”. O poeta precisa ter o “instinto da curiosidade intelectual”.¹⁶⁷

I. I. Crosse descreve Álvaro de Campos como “um dos maiores ritmistas que jamais houve”. Ele é o “mais violento de todos os escritores”, o “mais turbulento”, de

¹⁶⁵ “Carta a Jaime Cortesão”. In: **Obra em prosa de Fernando Pessoa. Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas**. (Introduções, organização e notas de António Quadros). Lisboa: Publicações Europa-América, 1986, p. 78-9.

¹⁶⁶ “O poeta e a cultura”. In: Fernando Pessoa. **Obra em prosa**. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 266.

¹⁶⁷ “O poeta e a cultura”, ibidem, p. 267.

fato, “é tão violento que parte da energia dessa violência é aproveitada para disciplinar a sua própria violência”. Em Álvaro de Campos, a sua:

emoção vulcânica, a sua **violência de sensação**, a sua mudança impressionante da violência para a ternura, duma **paixão pelas coisas grandes e estrondosas**, para um amor pelas coisas humildes e tranqüilas, as suas transições (...), os seus súbitos silêncios, súbitas pausas... **a sua oscilação de humor, ora instável, ora estável** (ninguém ainda o conseguiu igualar neste histerismo da nossa era).¹⁶⁸ (negrito nosso)

Álvaro de Campos talvez possua essa característica oscilante porque devota um “intenso desprezo pelas coisas mesquinhas” (“por toda a nossa época porque é constituída por coisas e pessoas mesquinhas”). É mesquinho encarnar uma emoção e não ser capaz de ser outro, não atingir o máximo da despersonalização, distribuída em graus.

Escreve Fernando Pessoa que “o primeiro grau da poesia lírica” é aquele em que o poeta, de “temperamento intenso e emotivo”, “exprime espontânea ou refletidamente esse temperamento e essas emoções”. A “intensidade da emoção procede”, em geral, da “unidade do temperamento”; e assim este tipo de poeta lírico é em geral “monocórdio, e os seus poemas giram em torno de determinado número, em geral pequeno, de emoções”. Por isso, neste gênero de poetas, “é vulgar dizer-se”, porque com razão se nota que é “um poeta do amor”, outro “um poeta da saudade”, um terceiro “um poeta da tristeza”. É preciso atingir o grau de desdobramento que fará o poeta “sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente porque os compreende”.¹⁶⁹ Este é o poeta maior.

Estabelecendo os graus de lirismo entre os heterônimos, Pessoa traça um paralelo entre Campos e Soares, que também observamos e por isso, acrescentamos, em notas, textos do *Livro do Desassossego* que coincidem com os poemas camposianos:

¹⁶⁸ In: Teresa Rita Lopes. **Pessoa por Conhecer - Textos para um Novo Mapa**. Trad., Christopher Aurretta. Lisboa: Estampa, 1990. Nessa mesma obra citada, do período do sensacionismo e do interseccionismo, segundo Teresa Rita Lopes surgem as “personalidades” de António Seabra, Frederico Reis (provavelmente um irmão do heterônimo Ricardo Reis), Diniz da Silva, Thomas Crosse e I.I. Crosse, sendo estes últimos os divulgadores, em língua inglesa, do sensacionismo. Parece ter existido um outro irmão Crosse, A.A. Crosse, aquele que respondia, em jornais ingleses, a concursos de charadas.

¹⁶⁹ “Os graus da poesia lírica”. Todas as citações, In: Fernando Pessoa. **Obra em prosa**. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 266.

¹⁶⁹ “Os heterônimos e os graus de lirismo”. In: Fernando Pessoa. **Obra em prosa**. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 85.

Há notáveis semelhanças, por outra, entre Bernardo Soares e Álvaro de Campos. Mas, desde logo, surge em Álvaro de Campos o desleixo do português, o desatado das imagens, mais íntimo e menos propositado que o de Soares.¹⁷⁰

E por fim, é num texto de análise também tentativo, fragmentado e um tanto impreciso, que Fernando Pessoa¹⁷¹ expõe três tipos de poetas, dos quais, inferimos, ele é o único a possuir as três qualidades. Existem poetas da “construção” (intensidade média). Existem poetas da “intensidade” (grande intensidade). E existem poetas da “profundeza” (intensidade baixa). E existem os tipos mistos, que reúnem essas qualidades. Leiamos o trecho inteiro, embora restem muitas dúvidas e imprecisões¹⁷² sobre, por exemplo, quais são as qualidades dos poetas evocados como exemplos de intensos:

A. O tipo normal do **poeta de construção** é, **não um sentimento muito intenso nem muito profundo**, mas de certo, médio, modo, **intenso**, e não necessariamente de igual modo profundo. Tipo do poeta de construção há os gregos no alto grau, e, no baixo grau, Corneille, Racine, etc. / B. O tipo normal e puro do grande poeta de **intensidade** é uma construção firme mas curta, incapaz de construir complexidades, e uma profundeza média. Victor Hugo é o melhor exemplo do tipo puro destes poetas. / C. Poeta profundo envolve [?] poeta de pensamento original, visto que nada há de profundo em transferir literalmente pensamento profundo alheio; e pouco transferir não-literalmente é poesia sem um pensamento original para lhe poder dar outra forma. Ainda assim este último é o grau médio, ou entre médio e grande, da profundeza. (Wordsworth's Ode, Junqueiro, Luz). O poeta de profundeza é tipicamente incapaz de construir mesmo na extensão do **poeta intenso**; o pensamento é, de sua natureza, concentrado. **Raras vezes é intenso o poeta de profundeza**. Tipo de poeta de profundeza é Antero. Outro tipo é Pascoaes, que falha ao querer dar ou construção, ou **intensidade**. Tipos mistos: Poetas de **intensidade** e construção: Milton¹⁷³ (?), Junqueiro¹⁷⁴ (“Pátria”) - Junqueiro tem profundeza média -, Dante. Poetas de construção e profundeza: Goethe (a construção um tanto estragada pela profundeza). Poetas de **intensidade** e profundeza: Wordsworth (?),¹⁷⁵ Coleridge (?), Browning (?). **Intensidade** é saber manter

¹⁷⁰ “Os heterônimos e os graus de lirismo”. In: Fernando Pessoa. **Obra em prosa**. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 85.

¹⁷¹ “Espécies de poetas”. In: Fernando Pessoa. **Obra em prosa**. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, pp. 265-6.

¹⁷² “Sou um burilador de inexactidões”. In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. II. Recolha, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 111.

¹⁷³ John Milton, poeta inglês (1608-1674). Completamente cego, Milton ditou o poema *O Paraíso Perdido*, sobre a queda de Lúcifer e o pecado original. Foi publicado em 1667. Quatro anos depois, lançou *O Paraíso Reconquistado*, uma seqüência do primeiro, e em que Cristo vem à terra reconquistar o que Adão perdeu.

¹⁷⁴ Abílio de Guerra Junqueiro (1850-1923). Influenciado por Baudelaire, Proudhon, Victor Hugo e Michelet, iniciou uma intensa escrita poética com o fim último de, pela crítica, renovar a sociedade portuguesa. Autor de *A Velhice do Padre Eterno* (1885), *Finis Patriae* (1890), *Os Simples* (1892), *Pátria* (1896) etc.

¹⁷⁵ William Wordsworth (1770 - 1850). Características literárias: ao lado de Samuel Taylor Coleridge, Robert Southey e Wordsworth, é considerado como um dos primeiros românticos ingleses. Em 1798, juntamente publica as *Lyrical Ballads* (Baladas Líricas), assinalando o início do romantismo na Inglaterra. Em termos poéticos, declara-se contra a artificialidade da poesia inglesa do século XVIII, defendendo o uso da linguagem coloquial, da valorização do cotidiano e da simplicidade; Samuel Taylor Coleridge (1772 - 1834), comumente designado por S. T. Coleridge, foi um poeta, crítico e ensaísta inglês, considerado, ao lado de seu colega William Wordsworth, um dos fundadores do Romantismo na Inglaterra; Robert Browning (1812 - 1889), poeta romântico e dramaturgo britânico. Cf. J.L. Grunewald. **Grandes Poetas da Língua Inglesa do Século XIX**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1988.

através do seu desenvolvimento um tema qualquer (Ou, se [...] chamar, arte, que é isso - não há desta **intensidade** na Salomé de Eugénio de Castro).¹⁷⁶ (negrito nosso)

O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta consegue expressar apenas um tipo de temperamento emotivo segundo o tipo de emoções. O poeta lírico vulgar escreve na sua temática restrita: amor, saudade, tristeza.

O segundo grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, mais intelectual ou imaginativo, mais culto, não tem já a simplicidade de emoções, ou a limitação delas, que distingue o poeta do primeiro grau. Os seus poemas abrangerão assuntos diversos, unificando-os, todavia, o temperamento e o estilo.

O terceiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, ainda mais intelectual, começa a despersonalizar-se, a outrar-se, a criar sujeitos poéticos diferentes de si. Pessoa é o propugnador desse terceiro tipo. É o que ele desejava que fosse a poesia dramática. O temperamento do poeta, seja qual for, está dissolvido pela inteligência. A sua obra será unificada só pelo estilo, último reduto da sua unidade espiritual, da sua coexistência consigo mesmo.

Browning também escreveu o que chamou "poemas dramáticos", que não são dialogados, mas monólogos, revelando almas diversas, com as quais o poeta não tem identidade, não pretende tê-la, e muitas vezes não a quer ter. Observar que, embora já poeta dramático, permanece lírico.

O quarto grau da poesia lírica é aquele, muito mais raro, em que o poeta, mais intelectual ainda, mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Nesse grau, o poeta sente estados de alma, vivendo-os, mas sem os experimentar diretamente.

Inferimos do exposto, que o poeta maior é aquele que, intensivo na escala da despersonalização, capaz de inventar estados de alma, pensados e sentidos, sentidos de forma imaginária, cria sujeitos poéticos, fictícios, diferentes dele mesmo.

Essa é quase a idéia fixa de Fernando Pessoa sobre o que é a poesia e aquilo que poderiam ser os poetas.

O poeta como fingidor (aquele que faz intensamente seu o que os outros sentem) é o corolário lógico do seu pensamento poético, ou seja, tal qual um ator de teatro, o poeta outra-se, pois absorve as personagens que desempenha e na

¹⁷⁶ Eugénio de Castro (1869-1944) é considerado o introdutor do simbolismo em Portugal.

intensidade com que as absorve, torna-se, por via da simulação, essas personagens.

Fundamental para Fernando Pessoa é a singularidade poética que surge a partir da diversidade de sensações vividas.

Trata-se, por palavras diversas, de defender a unidade do sensível sob a égide do intensivo. Qual mais intensivo, mais diverso. O intensivo é o grau máximo de diferenciação. É dele que surge o sujeito poético personificado. Qual maior uma alma, maior a sua abertura para o mundo, a sua faculdade intensiva de desdobrar-se. Em suma: quanto maior a intensidade, maior a faculdade de outrar-se.

Contudo, para não deixar nunca de se contradizer, assumindo todas as opiniões, encontramos em António Mora a afirmação que entra em paradoxo com o que vimos analisando, uma vez que para o filósofo do paganismo é preciso dizer as coisas:

sem que tenhamos que chamar a atenção gritando. **Todo o entusiasmo é um desequilíbrio. É de mau gosto ser enérgico e intenso.** Tudo pertence ao Destino, deus dos deuses.¹⁷⁷

Ficou mesmo com a incumbência de ser intenso até as raias do mau gosto o nosso Álvaro de Campos.

É o que diz Fernando Pessoa, referindo-se ao “movimento Sensacionista português”, “o mais importante da atualidade”, diz que “Cesário Verde” é dele “precursor inconsciente”.

Esboçou-o levemente, sem querer. Fundou-o Alberto Caeiro, o mestre glorioso [...]. Tornou-o, logicamente, neoclássico o Dr. Ricardo Reis. Moderniza-o, paroxiza-o - verdade que descrendo-o [?] e desvirtuando-o -o estranho e **intenso** poeta que é Álvaro de Campos.¹⁷⁸ (negrito nosso)

Mas onde o perfil intensivo de Álvaro de Campos se mostra de forma cristalina é no famoso texto “Apontamentos para uma estética não aristotélica”.¹⁷⁹ Neste texto, Álvaro de Campos não se refere à poesia de forma exclusiva, mas a arte em geral, o que mostra a sua ênfase interdisciplinar do fazer criativo. Veremos como o sujeito poético Álvaro de Campos é além de “poeta”, ator performático a

¹⁷⁷ In: Teresa Rita Lopes. **Pessoa por Conhecer - Textos para um Novo Mapa**. Lisboa: Estampa, 1990. Colhido em meio eletrónico, por isso sem indicação de página. In: PESSOA, Fernando. **Fernando Pessoa Multimédia** (C.D). Conceção e realização de Leonor Areal. Alto da Bela Vista, Cacém: Texto Editora - Casa de Fernando Pessoa.

¹⁷⁸ “Princípios”. In: Fernando Pessoa. **Obra em prosa**. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 427.

¹⁷⁹ In: “Apontamentos para uma estética não aristotélica”. In: Fernando Pessoa. **Obra em prosa**. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 240-2. 1ª publ. in “Athena”, nº 3 e 4. Lisboa: Dez.-Jan. 1924-25.

representar nos seus poemas. A descrição do espaço poemático tem um viés de pintor de quadros etc. Ora, segundo a enviesada e engraçada argumentação camposiana (num trecho chega a duvidar se a lógica existe), enquanto a filosofia aristotélica buscava definir a essência da arte como busca da beleza, para ele, em contraponto, a arte deve buscar o equilíbrio e das forças compostas pelo princípio da construção e destruição presentes na Natureza. Vamos dar a palavra ao próprio, e de propósito só no final do capítulo, traçamos seu perfil intensivo, para que o leitor experimente o mesmo assombro que nós, ao perceber as conexões teóricas que a arte da força apresenta em relação a nossa fundamentação teórica. Em **negrito**, salientamos esses pontos de conexões, mas de antemão, vale adiantar a ênfase na questão da intensidade como qualidade imanente ou constitutiva do fazer artístico e a ênfase no *Fora* como força também constituinte do sujeito poético, quando ele diz simplesmente que o geral deve ser particular, quando diz que aquilo que é da espécie humana deve ser “pessoalizado” (em nossos termos, singularizado), e ainda que o “exterior” deve se tornar “interior”. Assim, torna-se patente como, para ele, a constituição do sujeito poético está na razão direta de sua espacialização, isto é, no contato com o ambiente exterior, com a criação dos *platôs*, dissemos deleuzianamente. Para Álvaro de Campos, entre irônico e humorado – mesmo quando escreve artigos não perde essa verve – o artista, reagindo à força ambiente, assimila os elementos que recebe, como se fossem seus, na verdade, para ele, o verdadeiro artista torna seus os elementos do exterior. O artista, como agente ativo e passivo da excitação exterior, é aquele que provoca a intensificação de sua atividade poética a partir dos estímulos externos e numa bela definição, em que define a arte em termos de dinâmica e de tratado das forças, chama o artista não-aristotélico, de que ele é o propugnador, de “foco dinamogêneo”.

Leiamos e nos deleitemos:

Creio poder formular uma estética baseada, não na ideia de beleza, mas na *força* – tomando, é claro, a palavra força no seu sentido abstrato e científico; porque se fosse no vulgar, tratar-se-ia, de certa maneira, apenas de uma forma disfarçada de beleza.¹⁸⁰

(...)

A arte, para mim, é, *como toda atividade*, um **indício de força ou energia**; mas, como a arte é produzida por entes vivos, sendo pois um produto da vida, as formas da força que se manifestam na arte são as **formas da força que se manifestam na vida**. Ora a força vital é dupla, de integração e de desintegração – anabolismo e catabolismo,¹⁸¹ como dizem os

¹⁸⁰ Ibidem, p. 240.

¹⁸¹ Consultando o Michaelis, sabemos que anabolismo é termo da Biologia, e significa “parte do metabolismo em que predominam as sínteses e a formação das substâncias típicas do organismo a partir de substâncias mais simples, derivadas dos alimentos; metabolismo construtivo”. Catabolismo é o antônimo. Termo da fisiologia que significa “parte do metabolismo em que predominam reações químicas de decomposição, em geral acompanhadas de libertação de energia e das quais resultam

fisiologistas. Sem a coexistência e equilíbrio destas duas forças não há vida, pois a pura integração é a ausência da vida e a pura desintegração é a morte. Como estas forças essencialmente se opõem e se equilibram para haver, e enquanto há, vida, a vida é uma ação acompanhada automática e intrinsecamente da reação correspondente. E é no automatismo da reação que reside o fenômeno específico da vida.

O valor de uma vida, isto é, a vitalidade de um organismo, reside pois na **intensidade da sua força de reação**. Como, porém, esta reação é automática, e equilibra a ação que a provoca, igual, isto é, igualmente grande, tem que ser a força de ação, isto é, de desintegração. Para haver **intensidade** ou valor vital (**no conceito de vida não pode caber outro conceito de valor que não o de intensidade**, isto é, de grau de vida), ou vitalidade, é forçoso que essas duas forças sejam ambas intensas, mas iguais, pois, se o não forem, não só não há equilíbrio mas também uma das forças é pequena, pelo menos em relação à outra. Assim o equilíbrio vital é, não um fato direto – como querem para a arte (não esqueçamos o fim destes apontamentos) os aristotélicos – mas o resultado abstrato do encontro de dois fatos. Ora a arte, como é feita por se sentir e para se sentir – sem o que seria ciência ou propaganda, - baseia-se na sensibilidade. A sensibilidade é pois a *vida* da arte. Dentro da sensibilidade, portanto, é que tem que haver a ação e a reação que fazem a arte de viver, a desintegração e integração que, equilibrando-se, lhe dão vida. Se a força da integração viesse, na arte, de fora da sensibilidade, viria *de fora da vida*; não se trataria de uma reação automática ou natural, mas de uma reação mecânica ou artificial.¹⁸²

(...)

Contra estas tendências disruptivas a sensibilidade reage, para coerir, e como toda *vida*, reage por uma forma especial de coesão, que é a *assimilação*, isto é, a conversão dos elementos das forças em elementos próprios, em substância *sua*.

Assim, ao contrário da estética aristotélica, que exige que o indivíduo generalize ou humanize a sua sensibilidade, necessariamente particular e pessoal, nesta teoria o percurso indicado é inverso: é o geral que deve ser particularizado, o humano que se deve pessoalizar, o **“exterior” que se deve tornar “interior”**.

Creio esta teoria mais lógica – **se é que há lógica** – que a aristotélica; e creio-o pela simples razão de que, nela, a arte fica o contrário da ciência, o que na aristotélica não acontece.

(...) Acima de tudo, a arte é um fenômeno social. (...) Qualquer indivíduo é ao mesmo tempo indivíduo e humano: difere de todos os outros e parece-se com todos os outros.¹⁸³

(...)

Toda a arte parte da sensibilidade e nela realmente se baseia. Mas ao passo que o artista aristotélico subordina a sua sensibilidade à sua inteligência, para poder tornar essa sensibilidade humana e universal, ou seja, para poder tornar acessível e agradável, e assim, poder *captar* os outros, o artista não-aristotélico subordina tudo à sua sensibilidade, **converte tudo em substância de sensibilidade**, para assim, tornando a sua sensibilidade *abstrata* como a inteligência (sem deixar de ser sensibilidade), *emissora* como a vontade (sem que seja por isso vontade [paradoxal]), se torna um *foco emissor abstrato sensível*, que force os outros, queiram eles ou não, a sentir o que ele sentiu, que os domine pela força inexplicável, como o atleta mais forte domina o mais fraco, como o ditador espontâneo subjuga o povo todo (porque ele é todo sintetizado e por isso mais forte que ele todo somado), como o fundador de religiões converte dogmática e absurdamente as almas alheias na substância de uma doutrina que, no fundo, não é senão ele-próprio.

O artista verdadeiro é um foco dinamogêneo,¹⁸⁴ o artista falso, ou aristotélico, é um aparelho transformador, destinado apenas a converter a corrente contínua da sua própria sensibilidade na corrente alterna da inteligência alheia.¹⁸⁵ (itálicos do original)

produtos de excreção; metabolismo destrutivo”. Como vemos, no sentido dado por Álvaro de Campos, aplicados a atividade artística, como forças construtivas e destrutivas, que devem se equilibrar no verdadeiro artista. In: Michaelis Português – Moderno Dicionário de Língua Portuguesa. DTS Software Brasil Ltda. 1988.

¹⁸² **Obra em prosa**, ibidem, p. 241.

¹⁸³ Ibidem, p. 242.

¹⁸⁴ Consultando o Michaelis, sabemos, que o dínam(o)- em grego (gr *dýnamis*), exprime a idéia de força, excitação, potência. Assim, a “intensificação de uma atividade funcional resultante da ação de um agente excitador”. Traduzindo, o funcionamento de um órgão qualquer do organismo é exaltado sob a influência de uma excitação ambiente ou outra, ou algo como a intensificação de uma atividade (a percepção poética, por exemplo, no nosso caso) resultante da ação de um *foco emissor abstrato sensível* que capta as forças do *Fora*. In: Michaelis Português – Moderno Dicionário de Língua Portuguesa. DTS Software Brasil Ltda. 1988.

¹⁸⁵ Ibidem, p. 244.

(...)

De resto, até hoje, data em que aparece pela primeira vez uma autêntica doutrina não aristotélica da arte, só houve três verdadeiras manifestações de arte não-aristotélica. A primeira está nos assombrosos poemas de Walt Whitman; a segunda está nos poemas mais que assombrosos do meu mestre Caeiro; a terceira está nas duas odes - a **Ode Triunfal** e a **Ode Marítima** - que publiquei no «Orpheu». Não pergunto se isto é imodéstia. Afirmo que é verdade. Álvaro de Campos (negrito nosso) ¹⁸⁶

Por esse texto longo e fragmentado, vemos como para Fernando Pessoa a idéia de força, intensidade (um valor em si para a construção poética) e incorporação da exterioridade, coaduna-se com a conceituação de *platô* intensivo e *Fora* que utilizamos nesta tese.

Nos próximos capítulos, quando analisamos os poemas camposianos, veremos essas idéias serem postas em prática.

¹⁸⁶ “Apontamentos para uma estética não aristotélica”, *ibidem*, p. 246.

3.1 PLATÔ DA VIAGEM: A BORDO EM OPIÁRIO E NA CIDADE EM ODE TRIUNFAL

Analizamos *Opiário*, em que a viagem é disfórica, e *Ode Triunfal*, em que a viagem é eufórica (composto de versos exclusivamente exultantes) como um *platô* da viagem que, em regime de contraponto, duas formas perceptivas, a bordo de um navio e num passeio através de cidade moderna (a referência ficcional é que o poema é escrito em Londres, mas o poema cita ruas de Paris, logo não podemos precisar qual cidade seja).

Explicuemos o significado de viagem na criação desses *platôs*. Viajar é outrar-se nas sensações, a viagem é uma aventura pela alteridade. Gilberto Freyre,¹⁸⁷ por exemplo, compara o português a Odisseu. E de fato é significativo pensar que essa ideia não escapou a Pessoa, ou seja, todo o mundo ou a história que o português criou é uma odisséia, nada mais que uma viagem cheia de aventuras extraordinárias, em geral dramáticas, uma exploração pelos cinco continentes, uma aventura de nomadismo que faz inveja ao herói célebre de Homero. Nômades e nesse nomadismo os sujeitos poéticos de Pessoa estão sempre a vaguar (no tempo e no espaço), a errar pelo mundo, em busca das diferenças constituintes. Neste trecho de Álvaro de Campos, anuncia-se à poética da viagem nas sensações, viagem sem sair do lugar, viajar como outrar-se via sensações. O trecho é célebre:

Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir. (s.d.) Sentir tudo de todas as maneiras. (...) Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas, Quanto mais personalidades eu tiver, Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver, Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas, Quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente atento, Estiver, sentir, viver, for, Mais possuirei a existência total do universo, Mais completo serei pelo espaço inteiro fora, Mais análogo serei a Deus (...).¹⁸⁸

O vocábulo “viagem” nesse poema adquire o sentido figurado de uma experiência intensa ou alucinante provocada não pela ingestão de alguma substância alucinógena, de uma droga, mas pela intensificação das sensações nelas mesmas, conforme prescritas pelo sensacionismo. Ou seja, o conceito de viagem

¹⁸⁷ Cf. A respeito da vocação “ulissiana” do povo português em Gilberto Freyre. “Um Brasileiro em terras portuguesas: introdução a uma possível luso-tropicologia acompanhada de conferências e discursos proferidos em Portugal e em terras lusitanas e ex-lusitanas da Ásia, da África e do Atlântico”. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. 438p. (Documentos Brasileiros, 76).

¹⁸⁸ “Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir” In: Fernando Pessoa. Álvaro de Campos - Livro de Versos. (Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Estampa, 1993, p. 200-1-2.

neste caso implica em se tornar outro, intimamente estrangeirar-se, viajar por países e lugares indicados apenas imaginariamente, animicamente, pelas sensações, sem qualquer preocupação de sair do lugar. O tempo e o espaço do caminho que se percorre de um lugar a outro é abstraído pelas sensações. Confirma essa visada, a metáfora de ser Deus, que explica a ubiqüidade (capacidade de algo estar nesse, naquele, ou qualquer outro lugar) do sujeito capaz de ser tudo que houver para sentir. Aqui viajar é literalmente sentir. Este célebre poema segue indicando outros modos de ser ou sentir: viajar.

Analizamos em primeiro lugar a atmosfera disfórica da viagem em *Opiário*, publicado no *Orpheu* I e significativamente dedicado ao "Senhor Mário de Sá-Carneiro",¹⁸⁹ justo o amigo que, não sabendo evadir-se, acabou suicidando-se.

O *platô* que o sujeito poético cria, embora ele se diga, metaforicamente, é verdade, num navio, navio que é a própria vida, ele está a bordo, mas da existência, pensamos que aquilo que define o ambiente do poema está no verso: "Moro no rés-do-chão do pensamento".¹⁹⁰ Interpretamos a metáfora como uma maneira de dizer que se habita o pensamento naquilo que ele tem de terra-a-terra, isto é, sem a esperança de redenção, nem a largueza de chegar à verdade, o rés-do-chão do pensamento é a constatação melancólica de que viver não tem sentido, por isso o consolo do ópio é indispensável.

Pensar consola, pelo menos com o auxílio evasivo do ópio (o mesmo "fumo" de *Tabacaria* é neste poema concretizado na referência direta ao ópio), mas não resolve a vida. O sujeito poético que observa está, no poema, rente à vida cotidiana, no nível térreo do pensamento, sem grandeza, nem ilusão. Em suma, para quem observar a vida que passa (trata-se de um viajante sensível da exterioridade da vida marítima), como se tivesse a bordo de um navio, ao "rés-do-chão do pensamento", constata o transe aflitivo que é a viver num *platô* flutuante, nômade, desterritorializado, tenha o nome que se quiser pôr tal geografia da alma: "Oriente ao oriente do Oriente",¹⁹¹ "navio", "Canal de Suez",¹⁹² "província portuguesa", "Índia" ou "China",¹⁹³ "Escócia" ou "Irlanda", "Europa", "Port-Said".¹⁹⁴ Afinal, "A terra é semelhante e pequenina / E há só uma maneira de viver". Qual seja: magoado: "a

¹⁸⁹ PESSOA, Fernando. **Poemas de Álvaro de Campos: fixação do texto, introdução e notas de Cleonice Berardinelli**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, pp. 8-14.

¹⁹⁰ Ibidem, 10.

¹⁹¹ Ibidem, 8.

¹⁹² Ibidem, 9.

¹⁹³ Ibidem, 10.

¹⁹⁴ Ibidem, 11.

minha mágoa de viver persiste".¹⁹⁵ Para essa alma opiomaniaca, sempre. Observemos a sua viagem por este *platô*.

O poema pode ser lido como uma descrição da alma atormentada do amigo suicida, ao mesmo tempo em que é uma descrição do perfil angustiado do sujeito poético Álvaro de Campos. Escolhemos uma série de fragmentos que mostram a relação intensiva do poeta com a realidade, às vezes, chamada "vida". No título, já sabemos que é do estímulo do ópio que a alma doente precisa.

Fumante, narcotizada, sonambúlica, esta alma precisa ser porque:

Sentir a vida convalesce e estiola... o ópio consola... Esta vida de bordo há-de matar-me... Tenho os nervos na força...¹⁹⁶ (...) Sou um convalescente do Momento. Moro no rés-do-chão do pensamento. E ver passar a Vida faz-me tédio.¹⁹⁷ (...) Meu coração é uma avozinha que anda / Pedindo esmola às portas da Alegria.¹⁹⁸ (...) Passo os dias no *smoking-room* com o conde - / Um *scroc* francês, conde de fim de enterro.¹⁹⁹ (...) Volto à Europa descontente, e em sortes, / De vir a ser um poeta sonambúlico: / Eu sou monárquico mas não sou católico / E **gostava de ser as coisas fortes**.²⁰⁰ (negrito nosso)²⁰¹

Por gostar das coisas fortes, não recua diante do sentir demasiado. Deseja tudo, mas não possui em si um vaso onde se caiba. Ter fé e dinheiro não lhe bastaria porque não sendo ninguém, nada, quem usufruiria? Mas o sujeito poético aqui pelo menos deseja, afinal, aquilo que deveria ser os afetos dominantes de sua época.

Gostava de ter crenças e dinheiro, / Ser vária gente insípida que vi. (...) [No entanto] Não tenho personalidade alguma.²⁰²

O sujeito poético se sente desajustado, fora da sociedade em que medita, e ocupa de longe, como um estrangeiro, uma nulidade social, embora até reconhece o

¹⁹⁵ Ibidem, 10.

¹⁹⁶ Ibidem, 8-9. A interação do poeta com o ambiente sócio-histórico da sua época é descrita como angustia.

¹⁹⁷ Ibidem, 10. Lemos o Momento, escrito em maiúscula, como a personificação do tempo, assim como o vocábulo Vida, personificação do real. Assim, "convalescente do Momento" é aquele que sofre o impacto do tempo na sua vida.

¹⁹⁸ Alegria é a personificação da força vital ou da intensidade intrínseca na interação sujeito e vida.

¹⁹⁹ Observemos o humor na descrição do companheiro de viagem. Os tipos evocados por Álvaro de Campos geralmente estão à margem da sociedade, mesmo quando são condes, parecem condes de mentira, como os delirantes auto-intitulados reis. Os tipos evocados em Campos pertencem ao lumpemproletariado, que, segundo a sociologia marxista, são aqueles tipos que vivem em extrema miséria, e se dedicam ao roubo e à prostituição.

²⁰⁰ Gostar de "coisas fortes" é maneira de dizer que buscava os pontos tensivos de seu tempo ou a intensidade de sua época.

²⁰¹ Ibidem, 11. A ode vai-se desenvolvendo a maneira de uma narrativa, o poema, de forma evocativa, conta uma história, que é o pretexto para o poeta criar o perfil de sua autoria, isso é, o que o poeta deseja, é que observemos quem diria isto em quais circunstâncias. Esta subjetividade diz isto no seu aqui e agora (situando-se no tempo).

²⁰² Ibidem, 11.

desejo de encontrar-se bem posicionado na escala social. Para ele, assumir as intensidades de sua época (o desejo premente de fazer parte da classe econômica dominante, parece ser esse o alvo nesse trecho referido: “ter dinheiro”),²⁰³ não significa comprometer-se de forma irremediável com a ideologia defendida ou evocada no poema (quer ter dinheiro, isto é, queria, embora nada faça para tê-lo; sabe que seria aceito socialmente, mas o preço é alto demais, talvez não valha a pena pagá-lo; não acredita na ideologia capitalista de pôr o dinheiro como valor máximo, conforme faz os homens seus contemporâneos; ademais, o dinheiro pode ser uma espécie de ópio consolador).

O sujeito poético também está em desacordo com o sistema político de seu tempo. Por exemplo, o fato de ser monárquico, quando a sua época era republicana. Católico: nunca o imaginaríamos. Lembremos, afinal, que este é o sujeito poético que diz (poder) ter todas as opiniões, logo, é aquele capaz de assumir todas as intensidades. Aliar-se, engajar-se ou não a uma ideologia é também uma questão de investimento afetivo, ora, parece ser isso justamente o que ele não se sente capaz de mobilizar em si: força, paixão, certeza de seguir um caminho, seja ele qual for. Bem distinto do Álvaro de Campos futuro do *Ultimatum* que apontará um Caminho, o caminho que em germe está aqui indicado, qual seja, o caminho do outrar-se sensacionista: sentir tudo, não ter personalidade, incorporar-se os outros em si etc. Ou devemos presumir que esse caminho afinal, aqui apenas esboçado, levou-o a lugar nenhum? Por isso a afirmação de que não possui personalidade e até mesmo a capacidade de se contradizer com a coerência intensiva de quem pelo menos sente no momento em que diz aquilo que sente com força.

Não posso estar em parte alguma. / A minha pátria é onde não estou. / Sou doente e fraco. / O comissário de bordo é velho. / Viu-me co'a sueca ... e o resto ele adivinha.²⁰⁴

O poeta se assume desterritorializado, não pertence a lugar nenhum, diz ser "doente e fraco", no entanto, apesar da sua falta de forças, o que nunca significa sentir menos, está de caso com a sueca (investimento amoroso passageiro, mas para quem se confessa em estado abúlico, é uma surpresa). Há uma contradição ou incongruência afetiva aqui e ela é necessária para se estabelecer o jogo tensivo entre intensidades positivas e negativas.

²⁰³ “O dinheiro é belo, porque é uma libertação”. In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. II. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 167.

²⁰⁴ Ibidem, 11.

Álvaro de Campos é alguém capaz de fazer escândalos a propósito de nada, e isto quer mostrar o tipo intensivo que ele é. Até para brigar, rebelar-se, é necessário energia.

Um dia faço escândalo cá a bordo, / Só para dar que falar de mim aos mais. / Não posso com a vida, e acho fatais / As obras com que às vezes me debordo.²⁰⁵ (...) O fato é que esta vida é uma quinta / Onde se aborrece uma alma sensível.²⁰⁶

O poeta é dado a emitir imprecações, mais uma marca da sua intensidade ou intensividade. É dado ao extravasamento. Transbordamento de aflições:

Leve o diabo a vida e a gente tê-la! (...) Caio no ópio por força. Lá querer / Que eu leve a limpo uma vida destas / Não se pode exigir. Almas honestas / Com horas pra dormir e pra comer, / Que um raio as parta!²⁰⁷

O ópio é um amortecedor para as dores ou intensidades da vida. O poeta já havia afirmado antes que não pode com a vida, a seco não a suportaria, a vida é mais forte do que ele, agora afirma necessitar de uma droga para suportá-la.²⁰⁸ É fundamental entender como este sujeito poético sente as coisas com uma intensidade redobrada e por isso essas coisas têm para ele a importância que mostram ter no poema.

A semântica do ópio aponta para um viés decadentista, em que o amortecimento do sentir coincide com uma impressão difusa dos ditames da racionalidade. Em contraponto com *Ode Triunfal*, exultante e eufórico canto da vida moderna, viagem através de uma cidade européia, em *Opiário*, o sujeito poético aposta num tom de quase irracional pessimismo. Perpassa o poema inteiro, a sensação e a consciência de viver num momento terminal cuja característica principal é a vacuidade. É essa a sua atmosfera geral pessimista, numa palavra, decadentista. Também está nessa esfera decadente, o culto das sensações, sobretudo as intensas, que criam imagens de forte poder expressivo. De fato, embora, no poema, Álvaro de Campos evoque ícones da vida moderna, de forma paradoxal, também parece recusar à sociedade urbano-industrial, afinal, a viagem marítima (viagem sensacionista) é percebida como declínio irreversível de tudo.

²⁰⁵ Ibidem, p. 11.

²⁰⁶ Ibidem, p. 12.

²⁰⁷ Ibidem, p. 12.

²⁰⁸ “Escrever em como a droga que repugno e tomo, o vício que desprezo e em que vivo. Há venenos necessários, e há-os subtilíssimos, compostos de ingredientes da alma...”. In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. II. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 300.

O fato essencial é que estou doente. (...) Quanta alma haverá... como a minha... / Quantos sob a casaca característica / Não terão como eu horror à vida?²⁰⁹

(...) Pudessem a gente desprezar os outros (os tais são)... (...) A minha vida mude-a Deus ou finde-a. Deixei-me estar aqui, nesta cadeira, / Até virem meter-me no caixão. / Nasci para mandarim de condição, / Mas faltam-me o sossego, o chá e a esteira. (...) E afinal o que quero é fé é calma. / E não ter estas sensações confusas / Deus que acabe com isto! / E abra eclusas - / E basta de comédias na minh'alma!²¹⁰

Pudessem o poeta ser burguês endinheirado e sentir o que sente, mas protegido financeiramente das intempéries da vida, assim, ele estaria em melhor condição, sem dúvida. Mas essa tranquilidade ele não tem – deduzimos – porque ora lamenta ora ironiza sua condição de ser social; por exemplo, ao dizer que para realizar o desejo de ser mandarim, só lhe falta o acessório (ironicamente mentindo sobre lhe faltar o essencial) que são o “chá e a cadeira” e a “calma de sê-lo”, calma que o poeta jamais terá pelo simples fato de não ser mandarim, de fato, não manda em nada. Estar num nível de nulidade social é apenas mais um índice da nulidade íntima em que se sente. Apesar disso, a entonação de Álvaro de Campos é ativa, aristocrática, de alguém que não se rende às limitações da Pobreza, real ou imaginária.

No *Opiário*, Álvaro de Campos aparece a bordo de um navio, embora não esteja em lugar algum, sendo marcado pelo signo da despersonalização, ele é aquele que é sempre outro, (“Não posso estar em parte alguma. / A minha Pátria é onde não estou”), talvez seja um habitante do desejo, e faz questão de se localizar ao término do poema: “Canal de Suez”, para sinalizar que está em movimento, embora, muito provavelmente, metafórico. Pode se dar ao luxo de viajar, até de não trabalhar, ou seja, é um burguês, em hipótese, mas não um endinheirado como gostaria de ser, o mandarim, na dúbia significação que o vocábulo pode adquirir no contexto: burocrata do Império chinês ou simplesmente alguém que manda.²¹¹

²⁰⁹ Ibidem, p. 13.

²¹⁰ Ibidem, p. 14.

²¹¹ Num discurso, que citamos, intercotado, o general Camillof explica a Teodoro que a palavra mandarim não é compreendida pelo povo chinês por ser de origem portuguesa: “Mandarim (...) é o nome que no século XVI os navegadores do seu país (...) deram aos funcionários chineses. Vem do seu verbo, do seu lindo verbo (...) Do seu lindo verbo mandar”. In: Eça de Queirós. **O mandarim**. (Edição Crítica). Lisboa: INCM, 1992, p. 135. & “Como todo português, o personagem de Agustina Bessa-Luís, José Carlos, estando em Macau, “tramou negócios e o Quinto Império”. Português que se preze é antes de tudo, negociador de natureza bélica. Mas a pretensão de ser superior ao outro é sonho vão, é como diz José Carlos em *A Quinta-Essência*: “No fim das contas, há três mil anos já se escreviam na China novelas que deixavam Goethe de rastos. Que trouxeram os portugueses? A palavra mandarim, que deriva de mando e pouco mais”. In: Agustina Bessa-Luís. **A Quinta Essência**. Lisboa: Guimarães, 1999, p. 127.

Desejar o que não se é, torna a vida comédia porque palco de freqüentes desilusões. (“E basta de comédias na minh'alma!”).²¹² É uma tragicomédia espiritual não poder ser o que se gostaria de ser. Saber de saída o desejo natimorto, abortado. Uma comédia angustiosa. Angústia, que na nossa visão, é deglutida, apesar de tudo, com ironia e humor. Observe-se a palavra mandarim: diz-se dela que é a única palavra da língua portuguesa (embora haja controvérsia quanto à etimologia da palavra nessa acepção, derivada de mando, um caso provável de etimologia fantasiosa que serve no caso) a entrar para o léxico do chinês. Na acepção irônica em que Álvaro de Campos usa o termo ele pode significar algo como “mandão”, ou seja, o desejo de ser poderoso como um mandarim, poder mandar nos outros como um mandarim manda. A droga entra para compensar a frustração de não ser mandarim, ou seja, de estar tão vulnerável quanto qualquer outro reles humano a quem ele desejar desprezar, mas não consegue, uma vez que se ocupa deles. O fato de o poema ser dedicado ao amigo suicida é significativo como indicação do desejo mórbido. O sujeito poético pede a Deus que lhe acabe com a vida. Deduzimos: o poeta não pensa em suicídio, embora motivo haja para desejá-lo. O poeta está sob forte tensão. Por quê? Não sabemos. O poema inicia já com o sujeito em plena crise. Não se nomeia um fato desencadeador/deflagrador da crise de angústia existencial que o poeta sofre. A vida em sua fragilidade naturalmente estiola (“Sentir a vida convalesce e estiola”).²¹³ Há uma recusa genérica do conceito de saúde dominante, o sujeito poético não quer fazer parte dos sãos ou sadios, ele se aceita doente e fraco, ninguém no plano social, e dessa miséria retira sua força íntima. A saúde frágil por vezes esconde uma obstinação vigorosa.²¹⁴ Pode-se ser intenso no sofrimento como na alegria. A questão para Deleuze é que o escritor é visionário, percebe nuances do real que o comum dos

²¹² Ibidem, p. 14.

²¹³ Ibidem, p. 8.

²¹⁴ “É o que chamei de potência há pouco. É por isso que os grandes autores não têm muito boa saúde. Existiram algumas exceções, como o caso de Victor Hugo. Eu não devia dizer que não têm boa saúde, pois alguns tinham uma saúde excelente. Mas por que existem literatos com saúde fraca? São os mesmos pelos quais passa uma enxurrada de vida. É justamente por isso. Em relação à saúde fraca de Spinoza ou à de Lawrence, o que os unia? Era quase o que eu dizia sobre a queixa: eles viram alguma coisa grande demais para eles. Eram visionários. Viram algo grande demais e não foram capazes de suportá-lo. Deixou-os arrasados. Tchekov seria um deles. Por que Tchekov ficou tão arrasado? Ele viu alguma coisa. Filósofos e literatos estão no mesmo ponto. Há coisas que se consegue ver e das quais não se pode mais voltar. Que coisas são estas? Varia muito de um autor a outro. Em geral, são perceptos no limite do suportável ou conceitos no limite do pensável. É isso. Entre a criação de um grande personagem e a criação de um conceito, eu vejo muitas ligações. É como se fosse a mesma empreitada”. In: **O Abecedário de Gilles Deleuze**. Entrevista de sete horas feitas a Deleuze por Claire Parnet, compiladas em vídeo e a disposição do internauta no site oestrangeiro.net. Tradução de Bernardo Rieux. O trecho, por ser colhido em meio eletrônico, não traz paginação.

mortais não ousaria, mesmo se pudesse. Nem importa que o sujeito poético de *Opiário* não diga qual o seu mal, ele o sente, percebe, sofre, e basta. A sua necessidade de entorpecimento acusa a dor de vagar em *platôs*, que ao fim de tudo são utópicos, *platôs* avistados a partir do desejo irrealizável, do estar ao rés-do-chão do pensamento, aquém do real, perdido na intensidade.

Como salienta Fernando Segolin, Álvaro de Campos, por estar sob a égide de uma “ética poética desejante”, em grau máximo de intensidade, de fato, “paroxística”, vaga num “gozo da errância sem porto definido”, simultaneamente, eufórico e disfórico, de todo o possível e imaginável apartado. O que esse sujeito busca é isto tudo: “Desejo do ser, desejo da verdade (para ele jamais inalcançável), desejo da expressão, desejo do silêncio e de sua possível epifania, desejo, enfim, do real para sempre impossível”.²¹⁵

Assim, esvaziado, quase morto-vivo, deixemos Álvaro de Campos entregue a sua sorte. O suicídio, que não cometeu, teria lhe dado, no nível de discurso poético, a única coerência, mas mesmo esta a Sorte lhe negou. Temos dele o perfil, mas não a razão dele ser como é. Talvez não haja razão que explique por que o metamorfismo cause tanto sofrimento. Poder experimentar a diferença a cada circunstância é um princípio vital. Mas não funcionou no caso de Álvaro de Campos, cuja qualidade máxima, concluímos ser a incongruência.

Em *Ode Triunfal*, numa viagem citadina, o sujeito poético se permite não oscilar entre a euforia e a disforia, pois que treme de febre e range os dentes ao constatar a beleza do mundo moderno, beleza essa “totalmente desconhecida dos antigos”.²¹⁶

Numa perspectiva interna e externa, dada de forma simultânea, de quem incorpora o fora em si, Álvaro de campos exalta a fúria dos maquinismos. E assim ele irá até o último verso, sem oscilações.

Em fúria fora e dentro de mim, / Por todos os meus nervos dissecados fora.²¹⁷

²¹⁵ In: Fernando Segolin. **Poesia em Pessoa: Por uma escritura anti-ética do desejo e da perversão**. Versão eletrônica dos Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada) p. 12: <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/52/1489.pdf> Colhido em 4-03-2009. Colhido em 04-03-2009.

²¹⁶ **Poemas de Álvaro de Campos: fixação do texto, introdução e notas de Cleonice Berardinelli**, p. 19.

²¹⁷ Ibidem, p. 19.

As sensações internas são correspondentes aos maquinismos industriais. A força do fora impulsiona o sentir do sujeito poético, por isso ele poder rugir, ranger, ciciar, estrugir, no corpo e na alma, como fazem as máquinas.

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime! / Ser completo como uma máquina! / Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo! / Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto, / Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento / A todos os perfumes de óleos e calores e carvões / desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!²¹⁸

A crença de Álvaro de Campos é poder ser empiricamente máquina ou pelo menos um autômato sensível. A marcar a imagem de si como eufórico, observamos a cada verso, um ponto de exclamação, uma metáfora hiperbólica, e nesse trecho atrás, a expressão da exterioridade sendo filtrada para dentro como um aroma que o sujeito poético não se cansa de inalar e enquanto ser poético, inspirar (em duplo sentido).

Segue *Ode Triunfal* sua viagem pela cidade, evocando os ruídos dos cafés, os transatlânticos ancorados no porto e evocando nomes de ruas ícones da época (no plural): “Piccadillies e Avenues de l’Opéra que entram / Pela minh’alma dentro”.²¹⁹ Como se tudo coubesse no sujeito poético, segue o poema incorporando a gente transeunte, os comerciantes, os vadios, os *escrocs*, as *cocottes*, os vadios, a mãe e a filha burguesas, os pederastas: “E toda a gente simplesmente elegante que passeia e se mostra / E afinal em alma lá dentro!”.²²⁰

O perfil que o sujeito poético cria para si é aquele que se confunde com o fora, fora que aponta para uma cidade cosmopolita, daí porque recorre a estrangeirismos franco-britânicos. E porque existe alma em tudo, tudo precisa ser apreendido nessa viagem pelas sensações. Tudo é motivo de exaltação sensível para o sujeito poético, nada lhe pode escapar, mesmo se a adjetivação amoralista exalta acontecimentos vis: “maravilhosa beleza das corrupções políticas, deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos”.²²¹

Nessa viagem não cabe a valoração das sensações, todos devem se equivaler. Fundamental é que os órgãos perceptivos estejam a mil na captação do *platô*:

²¹⁸ Ibidem, p. 20.

²¹⁹ Ibidem, p. 21.

²²⁰ Ibidem, p.21.

²²¹ Ibidem, p. 21.

Com os olhos e com ou ouvidos e com o olfacto ? E com o tacto (o que palpar-vos representa para mim!) / E com a inteligência como uma antena que fazeis vibrar! / Ah, como todos os meus sentidos têm cio de vós!²²²

Segue o poema exaltando o comércio (“quase ciência”), o consumismo (“ó artigos inúteis que toda a gente quer comprar!”), a publicidade, o progresso em geral e em especial a indústria bélica (“couraças, metralhadoras, submarinos, aeroplanos”).²²³ O fora alucina, perverte o sujeito poético, que não apenas exalta, como ama:

Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera. / Amo-vos carnivoramente, / Pervertidamente e enroscando a minha vista / em vós, ó coisas grandes, banais, inúteis, / ó coisas todas modernas, / ó minhas contemporâneas, forma actual e próxima / Do sistema imediato do Universo!²²⁴

Viver na época moderna é motivo de triunfo para o sujeito poético que a tudo julga belo, interessante e “natural”: “(Um orçamento é tão natural como uma árvore / E um parlamento tão belo como uma borboleta)”.²²⁵ Dono de um olhar (“Ah, olhar é em mim uma perversão sexual”) ²²⁶ curioso e atravessador das coisas e pessoas, ele deseja adivinhar o interior daquilo que observa:

Ah, saber-lhe as vidas a todos, as dificuldades de dinheiro, / As dissensões domésticas, os deboches que não se suspeitam, / Os pensamentos que cada um tem a sós consigo no seu quarto / E os gestos que faz quando ninguém o pode ver! / Não saber tudo isto é ignorar tudo, ó raiva.²²⁷

É característico de Álvaro de Campos, além do amoralismo, o interesse por aqueles que vivem à margem da sociedade, a gente, que segundo ele, “emprega palavras” e vive à margem do padrão ético.

[gente] cujos filhos roubam às portas das mercearias / E cujas filhas aos oito anos – e eu acho isto belo e amo-o! – Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada. (...) [A] gentilha que vive como cães, / que está abaixo de todos os sistemas morais, / Para quem nenhuma religião foi feita! / Nenhuma arte criada, / Nenhuma política destinada para eles! [Eles são] a fauna maravilhosa do fundo do mar da vida!²²⁸

Se nem a cena de pedofilia parece deprimir Álvaro de Campos é porque nessa viagem sensacionista de *Ode Triunfal* ele se determinou a tudo ser e aceitar,

²²² Ibidem, p. 22.

²²³ Ibidem, p. 22.

²²⁴ Ibidem, p. 22-3.

²²⁵ Ibidem, p. 23.

²²⁶ Ibidem, p. 24.

²²⁷ Ibidem, p. 24.

²²⁸ Ibidem, p. 25.

fabricando-se artificiosa ou ficcionalmente como inexpugnável viajante do fora, não importa qual intensiva seja a força que o atinge. Engenhoso observador do fora, ele é a viagem intensa que observa, outra a partir do exterior, até o último verso, mantém-se exaltado: “Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!”. ²²⁹

Saiamos agora desse *platô* viajante, a bordo do navio de *Opiário* e da cidade de *Ode Triunfal*, para irmos a estática observação do cais de *Ode Marítima*.

²²⁹ Ibidem, p. 27.

3.2 PLATÔ DO CAIS: ODE MARÍTIMA

Em razão da curvatura da Terra, para se ver ao longe, no mar, é preciso estar em um ponto elevado. Nos navios, o melhor ponto de observação é no alto de um mastro. Mas não é esse o *platô* que Álvaro de Campos observa, que se posiciona no cais.

Em *Ode Marítima*,²³⁰ um perfil intensivo predominante de Álvaro de Campos é este: do cais, “numa manhã de verão”,²³¹ o sujeito poético olha como se visse a “interioridade” da paisagem e com ela se confunde, e paisagem e ele formam uma mesma interioridade. O visível, cor e tamanho, e o invisível, aquilo que permanece “Indefinido” são igualmente registrados. Aqui o ser que olha e vê o faz com a alma, inventa-se, cria-se como sujeito (independente, apesar de fundido a paisagem):

... no cais deserto... olho por lado da barra, / olho no Indefinido, / olho e contenta-me ver, /
Pequeno, negro e claro, um pacote entrando.²³²

Olho de longe o pacote, com uma grande independência de alma, / E dentro de mim um
volante a girar, lentamente.²³³

Do cais, a paisagem se anuncia de repente na alma do sujeito poético, a paisagem se abre como uma porta à percepção:

[Os cais] Que depois de construídos se anunciam de repente / Cousas-Reais, Espírito-Cousas, Entidades em Pedra-Almas, / A certos momentos nossos de sentimento-raiz / Quando no mundo-exterior como que se abre uma porta, / E, sem que nada se altere, / Tudo se revela diverso.²³⁴

A paisagem é múltipla, mas se agrupa na percepção do sujeito poético, segundo as impressões que lhe provocam. Paisagem exterior e imaginação impressionista do observador se confundem. A paisagem é vista de todos os lados possíveis, todos os sentidos são acionados para verem melhor.

[O cais]

Na imaginação ele está já perto e é visível... / E os navios... visto de baixo... visto de dentro...
olhando de perto os mastros... cheirando...

(...)

²³⁰ In: Fernando Pessoa. **Poemas de Álvaro de Campos**. Fixação do texto, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, pp. 32-65. Todas as citações seguintes se referem a essa edição crítica.

²³¹ Ibidem, p. 32.

²³² Ibidem, p. 32.

²³³ Ibidem, p. 33.

²³⁴ Ibidem, p. 34.

Toda a vida marítima! Tudo na vida marítima! / Insinua-se no meu sangue toda essa sedução fina / E eu cismo...

(...)

E o mundo e o sabor das cousas tornam-se um deserto dentro de nós!²³⁵

As coisas navais são brinquedos para a imaginação do sujeito poético. As coisas navais compõem fora o que é vida interior “o mundo e o sabor das cousas”.²³⁶ O exterior que a alma cartografa é para ela matéria-prima literária. O exterior é imediatamente estético e quicá extático pela intensidade que provoca na alma dobrada pela visão da paisagem. Literalmente devemos entender que o exterior é a vida interior da alma.

E vós, ó cousas navais, meus velhos brinquedos de sonho! / Componde fora de mim a minha vida interior! / Quilhas, mastros e velas, rodas do leme, cordagens, (...) / Sede vós os frutos de árvore da minha imaginação, / Tema de cantos meus, sangue nas veias da minha imaginação, / Vosso seja o laço que me une ao exterior pela estética, / fornecei-me metáforas, imagens, literatura, / Porque em real verdade, a sério, literalmente, / Minhas sensações são um barco de quilha por ar, / Minha imaginação uma âncora meio submersa, / Minha ânsia um remo partido, / E a tessitura dos meus versos uma rede a secar na praia!²³⁷

A aceleração do volante é índice de mudança de intensidade no poema. É o volante que indica a mudança daquilo que é percebido. A intensidade exterior aciona o volante e gira o “psiquismo” do sujeito poético.

Soa no acaso do rio um apito, só um. / Treme já todo o chão do meu psiquismo. / Acelera-se cada vez mais o volante dentro de mim.²³⁸

O regime perceptivo que move o sujeito poético é delirante porque confunde o registro daquilo que é da alma (dentro) e do fora (o exterior) e vice-versa. Ao mesmo tempo em que pinta a paisagem como um impressionista, desenha-a como um expressionista. Estamos seguindo um fluxo de imagens intensivas, não sendo guiados por uma descrição ambiente objetiva e lógica. A certo momento, após fazer intertexto opositivo com o Eu, o bronco, o anti de Walt Whitman, o sujeito poético é tomado, como num transe, pela intensidade da paisagem observada. A sua educada civilizada (a engenheira dele não chega a mudar o seu perfil sensível) não garante que seja presa fácil do delírio das coisas marítimas.

E eu, que amo a civilização moderna, / eu que beijo com a alma as máquinas, / Eu o engenheiro, eu o civilizado, / eu o educado no estrangeiro.

²³⁵ Ibidem, p. 37.

²³⁶ Ibidem, p. 37.

²³⁷ Ibidem, p. 38.

²³⁸ Ibidem, p. 38.

Toma-me pouco a pouco o delírio das cousas marítimas / Penetram-me fisicamente o cais e sua atmosfera, o marulho do Tejo galga-me por uma dos sentidos, / E começo a sonhar, começo a envolver-me do sonho das águas, / Começam a pegar bem as correias-de-transmissão na minh'alma / E a aceleração do volante sacode-me nitidamente.²³⁹

A paisagem é cheia de estímulos fantasmagóricos para o sujeito poético. Uma memória anímica da paisagem também se faz presente na sua alma. É o que acontece com o grito do marinheiro inglês Jim Barns que grita "sem forma humana nem voz".²⁴⁰ Aqui se reproduz com uso de onomatopéias a intensidade que esse personagem produz.

Escuto-te de aqui, agora, e desperto a qualquer coisa.

(...)

Sinto corarem-me as faces. / Meus olhos conscientes dilatam-se... Ó clamoroso chamamento / A cujo calor, a cuja fúria fervem em mim...²⁴¹

O corpo da escrita responde sensivelmente à presença das imagens marítimas. Há presenças vivas na paisagem que a percepção poética toma como impressões do corpo e da alma do sujeito poético. O grito é um "clamoroso chamamento", "um apelo lançado ao [meu] sangue", cuja origem a *persona* Campos desconhece, mas vindo do passado:

não sei onde, que volve / E ainda tem força para me atrair e puxar, / Que ainda tem força para me fazer odiar esta vida / O passo entre a impenetrabilidade física e psíquica / Da gente real com que vivo!²⁴²

Das intensidades inerentes às coisas da paisagem vem à força que mobiliza o corpo e alma da *persona* assumida pela ode. É por isso que é preciso estar com a percepção voltada para fora, para o que entre o sujeito poético e a paisagem forma uma "Distância Abstrata". Todo o sujeito deseja "ir para Fora", "para a Distância Abstrata", (...) "Levado, como a poeira, plos ventos, plos vendavais! ir, ir, ir, ir de vez!".²⁴³ A imagem usada é do corpo do sujeito puxado para fora, atirado para a exterioridade:

²³⁹ Ibidem, p. 39.

²⁴⁰ Ibidem, p. 40.

²⁴¹ Ibidem, p. 40.

²⁴² Ibidem, p. 40.

²⁴³ Ibidem, p. 40.

Todo meu corpo atira-se prá frente! / Galgo pla minha imaginação fora em torrentes! / Atropelo-me, rujo, precipito-me!... / Estoiram em espuma as minhas ânsias / E a minha carne é uma onda dando de encontro a rochedos!²⁴⁴

Seguem-se evocações aos homens do mar atual e do mar passado, a tal memória anímica que a paisagem desperta no sujeito poético (“minha carne é uma onda dando de encontro a rochedos!”):²⁴⁵

Piratas do tempo de Roma! Navegadores da Grécia! Fenícia! Cartagineses! Portugueses atirados de Sagres / Para a aventura indefinida, para o Mar Absoluto, para realizar o impossível.²⁴⁶

Em perífrases, o poema informa os qualificativos intensivos que essa memória desperta:

Homens que negociastes pela primeira vez com pretos! / Que primeiro vendestes escravos de novas terras! / Que destes o primeiro espasmo europeu às negras atônitas.²⁴⁷

Seguem-se evocações e exaltações. As sensações assumem conotações perversas. O poema descreve suplícios físicos e é outra maneira de descrever a intensidade com que o mundo marítimo é vivido:

Fazei o que quiserdes de mim... (...) Arranquem-me a pele, preguem-a às quilhas. / E possa eu sentir a dor dos pregos e nunca deixar de sentir!²⁴⁸

Seguem-se trechos em inglês²⁴⁹ em que um grito evocativo dá a tonalidade emotiva do poema. Seguem-se imagens poéticas fortes para descrever o abalo que provocam no sujeito a paisagem impressionista vista do dentro que é fora.

Ah, piratas, piratas, piratas! (...) Vossa fúria, vossa crueldade como falam ao sangue / Dum corpo de mulher que foi meu outrora e cujo cio sobrevive!

Eu queria ser um bicho representativo de todos os vossos gestos, / Um bicho que cravasse dentes nas amuradas, nas quilhas, / Que comesse mastros, bebesse sangue e alcatrão nos conveses, / Trincasse velas, remo, cordame e poleame, / Serpente do mar feminina e monstruosa cevando-se nos crimes!²⁵⁰

²⁴⁴ Ibidem, p. 41.

²⁴⁵ Ibidem, p. 41.

²⁴⁶ Ibidem, p. 42.

²⁴⁷ Ibidem, p. 43.

²⁴⁸ Ibidem, p. 44-5.

²⁴⁹ Trata-se de um refrão, repetido entre os versos 414 e 716, “extraído da célebre Ilha do Tesouro, de R. L. Stevenson: o estribilho de piratas “Fifteen men on the Dead Man’s Chest”. / Yo-ho ho and a bottle of” rum”. In: “Ode Marítima”, verbete de Gustavo Rubim. **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. Coordenação de Fernando C. Martins. Lisboa: Caminho, 2008, p. 553.

²⁵⁰ Ibidem, p. 47.

Sonha-se com o corpo, imagina-se corporalmente sofrendo as imagens evocadas. Os órgãos sensitivos se intercambiam para criar sinestésias improváveis.²⁵¹ Corpo, mente, alma tudo forma um mesmo reservatório sensitivo. As funções especializadas dos órgãos sensitivos se perdem, confundem.

E há uma sinfonia de sensações incompatíveis e análogas (...) Nuvem de poeira quente anuviando a minha lucidez / E fazendo-me ver e sonhar isto tudo só com a pele e as veias! (...) Queria eu que fosse em seu Todo meu corpo em seu todo, sofrendo, / Que fosse meu corpo e meu sangue, compusesse meu ser em vermelho, / Florescesse como uma ferida da minha alma! (...) Ser no meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres / Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas pelos piratas!²⁵²

O corpo que fora o agressor agora é corpo da vítima - a mulher violada e morta.

Ser no meu ser subjugado a fêmea que tem de ser deles! E sentir tudo isso - todas estas cousas duma só vez - pela espinha!²⁵³

A espinha é um dos principais órgãos intensivos em Álvaro de Campos (como quando se diz sentir um frio na espinha, índice de medo e mau presságio, o senso comum assim interpreta essa sensação), mas a sensibilidade inteira do sujeito é convocada a sofrer os estímulos do exterior, no dizer de José Gil, a espinha é um dos órgãos onde “a sensação se torna intensidade, quer dizer, energia de metamorfose”: “órgãos-focos de intensidades particulares, lugares de diferenciação intensiva”.²⁵⁴ Ou seja: quando existe a convergência de várias sensações numa única intensidade, diversas sensações num mesmo momento de sentir, é que se constrói o “corpo-sem-órgãos”: “Em Pessoa, este corpo-órgão é a espinha”,²⁵⁵ sustenta Gil. A ponto da imaginação furiosa do sujeito poético precisar ser deus para tudo abarcar toda a gama de sensações que chegam até ele:

(...) Era preciso ser Deus... um Deus dum panteísmo de sangue, / Para poder encher toda a medida da minha fúria imaginativa, / Para poder nunca esgotar os meus desejos de identidade.²⁵⁶

²⁵¹ “O olfacto é uma vista estranha. Evoca paisagens sentimentais por um desenhar súbito do subconsciente”. In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. II. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 177.

²⁵² Ibidem, p. 48.

²⁵³ Ibidem, p. 48.

²⁵⁴ José Gil. **Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações**. Lisboa: Relógio d'Água, s/d. p. 70-1.

²⁵⁵ J. Gil, ibidem, 73.

²⁵⁶ Ibidem, p. 49.

O sujeito poético deprime, entristece-se porque não teme que o seu poder de ser afectado possa ser excedido. Ele força o limiar da intensidade ambiente. Ele se arrisca a ter todos os maus encontros possíveis e se excede, perdido na desmedida de sentir tudo. O grito, por exemplo, aparece, quando chega a uma espécie de *overdose*.

O outrar-se é isto: forçar esse limite ao tentar ser todas as identidades possíveis, humanas e inumanas.

Ser tudo, assumir intensamente a presença e a força de tudo, como se fosse do corpo sentiente à qualidade sensível. A identidade múltipla de Campos contra o tudo em que ele se debate. E afinal, o sujeito se frustra por não ser deus e não poder ser tudo, constata isso, mas segue fazendo a enunciação do outrar-se total impossível, porque pelo menos essa ambição é crível. A enunciação do outrar-se é um delírio realizável na letra poética.

Eu pr'aqui engenheiro, prático à força, sensível a tudo, (...) Arre! por não poder agir d'acordo com o meu delírio! Arre! por andar sempre agarrado às saias da civilização! ²⁵⁷

Moços de esquina - todos nós o somos - do humanitarismo moderno!

Sem coragem para ser a gente com violência e a audácia, / Com a alma como uma galinha presa por uma perna! ²⁵⁸

Aqui a imagem é engraçada pelo patético invocado: trágicômica. O engenheiro à força, espécie de apostado para criação do perfil social, identificador profissional que deveria informar a formação intelectual do sujeito, não mais convence ninguém, nem ao próprio, nem o leitor, a essa altura do poema. O engenho do sujeito poético é sentir e daí criar poemas. Ainda se fosse dito dele que era um arquiteto, estaria pressuposta à arte, antes do calculo matemático. Melhor: ainda se fosse dito dele que era arquiteto paisagista, ocupado em dar ao ambiente melhor efeito estético, convenceria mais o leitor: "O meu alegre terror carnal de vos pertencer".²⁵⁹ [refere-se aos piratas]. "Em ser objeto inerte e sentiente da vossa onívora crueldade".²⁶⁰ Sensível assim, fica difícil imaginá-lo apenas técnico.

Segue o corpo do sujeito poético a se confessar masoquista e agora a imagem usada é a do corpo expiatório de Cristo que sofre por todos, contudo, sem a conotação salvacionista.

²⁵⁷ Ibidem, p. 50.

²⁵⁸ Ibidem, p. 51.

²⁵⁹ Ibidem, p. 51.

²⁶⁰ Ibidem, p. 51.

Como Cristo sofreu por todos homens, quero sofrer / Por todas as vossas (piratas) vítimas às vossas mãos.²⁶¹

Seguem-se gritos, letras garrafais, uso de recursos icônicos para indicar os graus de intensidade que atingem o poema. O esquema parece simples: a partir de uma carta (um pacote que passa no cais) se desencadeia um fluxo de intensidade que só pára de incomodar o sujeito quando se esgotam as possibilidades de criar sentido.

Seguem-se momentos de maior intensidade do poema e de declínio. Até que o surto pára e o sujeito constata:

Parte-se em mim qualquer cousa. O vermelho anoiteceu. / Senti de mais para poder continuar a sentir.²⁶²

Após o esgotamento do fluxo intensivo, o poema prenuncia que vai entrar num fluxo mais calmo e mais lento, mas os fluxos oscilam, ora eufórico, ora disfórico, ora em aclave, ora em declive intensivo:

Esgotou-se a alma, ficou só um eco dentro de mim, / Decresce sensivelmente a velocidade do volante.²⁶³

O poema aqui mostra ser um círculo. Volta o volante em ritmo menor. Mas quando parece que o fluxo já se esgotou e o poema finalmente acabou, retoma-se o ritmo e segue o poema, ainda longo por um bom número de páginas. Não está na vontade do sujeito poético determinar quando chega ao término o poema.

Ah, como pude pensar, sonhar aquelas cousas? Que longe estou do que fui há uns momentos! Histeria das sensações - ora estas, ora as opostas!²⁶⁴

A intensidade é cíclica e é ela que dá ao corpo do sujeito a força para se assumir outra. Então ficamos sabendo que a paisagem marítima descrita afinal não existia concretamente, apenas no interior, que ela existia dentro da alma do sujeito poético, tela anímica onde tudo acontece. Assim é, a menos que o leitor imagine uma paisagem entre a pele e o exterior ambiente, um órgão inexistente e tão sensível que o menor estímulo é suficiente para fazer delirar o sujeito poético.

²⁶¹ Ibidem, p. 52.

²⁶² Ibidem, p. 53.

²⁶³ Ibidem, p. 53.

²⁶⁴ Ibidem, p. 54.

Mas todo este tempo não estive a reparar a nada! / Tudo isso foi uma impressão só da pele, como uma carícia.²⁶⁵

Impressão que se torna expressão. Nesta altura do poema, o poema faz intertexto com a “Nau Catarineta”²⁶⁶ e diz que uma “voz ergue-se dentro de mim”, isto é, o sujeito poético assume mais essa entonação.

As sensações descritas a partir do mundo marítimo seguem indicando imagens contraditórias: “Oh turbilhão lento das sensações desencontradas! Vertigem ténue de confusas cousas na alma!”.²⁶⁷

Registremos a bela metáfora das contradições que como brisas roçam a face da alma: “Grandes desabamentos de imaginação sobre os olhos dos sentidos, / Lágrimas, lágrimas inúteis, / Leves brisas de contradição roçando / Pela face a alma...”.²⁶⁸

Segue o poema evocando a canção do pirata inglês. A canção cria *ritornelo* no poema. Para Deleuze, a repetição de um estribilho no decurso de uma composição poética é mais que a presença de um refrão, padrão de um gênero, é um conceito complexo. Registremos aqui um aspecto: um ritornelo é índice de uma força que impulsiona o sujeito nele entranhado. Por exemplo, a lavadeira na beira do rio: a força do canto entreter e dar ânimo para que ela trabalhe com prazer. A partir da canção, o sujeito poético tenta recuperar o fôlego, seu corpo sente por sua época inteira, ou melhor, o corpo sentiente é a expressão intensiva de sua época.

Imagem evocada: a da alma que vê, cheira, sente e observa.

Esforço-me e consigo chamar outra vez ante meus olhos na alma, / Outra vez, mas através duma imaginação quase literária, / A fúria da pirataria, da chacina, o apetite, quase do paladar, do saque fútil, e só para nos distrairmos, dos passageiros pobres, / E a sensualidade de escangalhar e partir as cousas mais queridas dos outros, / Mas sonho isso tudo com um medo de qualquer cousa a respirar-me sobre a nunca.²⁶⁹

O sujeito poético retoma os fluxos de imagens principais do poema, de uma imagética violenta, violência caricata de tão exagerada, melodramática.

A (velha) voz do marinheiro Jim, a “voz surda e remota” tornada a “Voz Absoluta, a Voz Sem Boca, / Vinda de sobre e de dentro da solidão nocturna dos

²⁶⁵ Ibidem, p. 55.

²⁶⁶ Ibidem, p. 55. A *Nau Catarineta* é uma xácará que narra uma viagem e a aventura subsequente: tempestade, fome a bordo e a luta para chegar ao destino final, Lisboa. Existem versões dessa odisséia tanto no Brasil como em Portugal, mas sabe-se que teria origem num caso verídico do navio português Santo Antonio, que transportava Jorge de Albuquerque Coelho, de Olinda a Lisboa, e desapareceu em 1565.

²⁶⁷ Ibidem, p. 56.

²⁶⁸ Ibidem, p. 56.

²⁶⁹ Edição de C. Berardinelli, ibidem, p. 57.

mares, clama por se fazer expressão: “Chama por mim, chama por mim, chama por mim”.²⁷⁰

Segue o sujeito poético preso agora de uma intensidade menor; ele se sobressalta e se alegra de novamente sentir com os pés no chão e a mente é conectada ao real. A sensação para ele é de serenidade ante o real porque o delírio apavora:

Tremo com um frio da alma repassando-me o corpo / E abro de repente os olhos, que não tinha fechado. (...) Eis outra vez o mundo real, tão bondoso para os nervos! Ei-lo a esta hora matutina em que entram os paquetes que chegam cedo.²⁷¹

Pode soar irônica a bondade do mundo real com os nervos, mas talvez não seja a intenção do sujeito poético ser irônico aqui porque ele se refere ao cansaço de delirar a valer e de repente poder olhar a exterioridade do real como se olha uma tela onde tudo que está lá representado se limita a ser a superfície pintada. Lembremos que o olhar do sujeito poético para o paquete se entrecruza com várias outras paisagens como num delírio (ver e sentir se interseccionam em imagens analógicas), é isso que é exaustivo.

A imagem do paquete retorna no fluxo final do poema, este, em que de forma circular o poema que expressou uma intensidade agora reflete sobre aquilo que enunciou.

O sujeito poético se aproxima do tempo presente (agora) e do passado imediato (aqui). Presente e imediato para a figura do Álvaro de Campos.

Só o que está perto agora me lava a alma. A minha imaginação higiênica, forte, prática, / Preocupa-se agora apenas com as cousas modernas e úteis, / Com os navios de carga, com os paquetes e os passageiros, / Com as fortes cousas imediatas, modernas, comerciais, verdadeiras. / Abranda o seu giro dentro de mim o volante.²⁷²

Cessa o fluxo lentamente. Quase pára o volante dentro do sujeito poético. Mas recomeça.

(...)

Maravilhosa vida marítima moderna,

(...)

Tudo tão bem arranjado, tão espontaneamente ajustado, todas as peças máquinas, todos os navios pelos mares, (...) / Tão maravilhosamente combinando-se / Que corre tudo como se fosse por leis naturais, / Nenhuma cousa esbarrando com outra!

²⁷⁰ Ibidem, p. 58.

²⁷¹ Ibidem, p. 58.

²⁷² Ibidem, p. 59.

Nada perdeu a poesia.²⁷³

Ao contrário, ganhou. A poesia ganhou “um novo gênero de vida” (“comercial, mundana, intelectual, sentimental”), (“Que a era das máquinas veio trazer para as almas”).²⁷⁴

O sujeito poético evoca, ainda sob a guarda coesiva da imagem ou das imagens marítimas, a figura mitológica de Ulisses, o herói homérico. Ele agora deseja expressar com essa evocação que sua época é mais heróica que a passada na Grécia porque nela a busca da alteridade se torna vocação ou destino.

Envaidece-me da minha época! A mistura de gente a bordo dos navios de passageiros / Dá-me o orgulho moderno de viver numa época onde é tão fácil / Misturarem-se as raças, transporem-se os espaços, ver com facilidade todas as cousas, / E gozar a vida realizando um grande número de sonhos.²⁷⁵

A alma, palavra antiga, também observa com atenção o mecanismo da vida moderna, este também para ela é o tema legítimo. A alma sente o mundo. A alma se dobra no mundo.

A minha época é o carimbo que levam todas as facturas, / E sinto que todas as cartas de todos os escritórios / Deviam ser endereçadas a mim.²⁷⁶

Para nós, este corpo sentiente assume agora a intensidade própria de sua época que, aliás, não cabe inteira na alma do sujeito poético, haja vista a complexidade da história e a impossibilidade de ser tudo, delirantemente ambicionada.

“Complexidade da vida!”²⁷⁷ constata o sujeito poético. É impossível o tempo inteiro caber nele.

O sujeito poético segue evocando Cesário verde, primeiro da modernidade em Portugal. Segue propondo que sua alma continue se deslocando, num puro devir de errância, como um “transatlântico” sobre as águas.

Com o cosmopolitismo perfeito e total de nunca pararem num ponto [os transatlânticos] / E conterem todas as espécies de trajas, de caras, de raças!

As viagens, os viajantes - tantas espécies deles! Tanta nacionalidade sobre o mundo! Tanta profissão! Tanta gente! / Tanto destino diverso que se pode dar à vida, / À vida, afinal, no fundo sempre, sempre a mesma! (...) Tantas caras curiosas! Todas as caras são curiosas / E

²⁷³ Ibidem, p. 59.

²⁷⁴ Ibidem, p. 59.

²⁷⁵ Ibidem, p. 60.

²⁷⁶ Ibidem, p. 60.

²⁷⁷ Ibidem, p. 61.

nada traz tanta religiosidade como olhar muito para gente. / A fraternidade afinal não é uma idéia revolucionária. / É uma coisa que a gente aprende pela vida fora, onde tem que tolerar tudo, / E passa a achar graça ao que tem que tolerar, / E acaba quase a chorar de ternura sobre o que tolerou!²⁷⁸

O poema oscila entre afeições tensas e isso é mostrado através de aparentes contradições emocionais: incongruências e repetições.

Ao terno sentimento pelo que é humano:

Ah, tudo isto é belo, tudo isso é humano e anda ligado / Aos sentimentos humanos, tão conviventes e de burgueses [aqui o tom amigável soa irônico], tão complicadamente simples, tão metafisicamente tristes! / A vida flutuante, diversa, acaba por nos educar no humano. / Pobre gente! pobre gente toda a gente!²⁷⁹

O poema acontece num aqui e agora imediato à enunciação.

Despeço-me desta hora no corpo [cada objeto é um corpo] deste outro navio [o pronome especifica qual o navio] / Que vai agora saindo. É um tramp-steamer²⁸⁰ inglês, / Muito sujo, como se fosse um navio francês [irônico], / Com um ar simpático de proletário dos mares, / E sem dúvida anunciado ontem na última página das gazetas.²⁸¹

O tom irônico às vezes se torna difícil de perceber porque surge de repente, no meio de uma perífrase à primeira vista inocente, um mero comentário sem consequência.

Lá vai ele [o vapor] deixando o lugar defronte do cais [com c minúsculo, cais real, não o abstrato] onde está Álvaro de Campos. Volta à paisagem a ser apenas exterior e realidade?

O lugar que o sujeito poético assume cria um lugar poético onde a vida - a primeira intensidade - é ficção.

Segue. Ao partir, o vapor, diz o sujeito poético: “Ele faz o seu dever. Assim façamos nós o nosso. Bela vida!”.²⁸² [Ironia?]. Cumprir o dever é o máximo de beleza que se pode gozar da vida? Soa irônico, mas pode não ser, todo afeto é possível em Álvaro de Campos.

O sujeito poético diz agora que olhar para o vapor e vê-lo passar é algo que ele traz de volta o real: “restituir-me à vida” “olhar para ti e te ver passar”. E entre irônico e enternecido: “Boa viagem! Boa viagem! A vida é isto...”.²⁸³

²⁷⁸ Ibidem, p. 62-3.

²⁷⁹ Ibidem, p. 62.

²⁸⁰ O platô evocado, uma viagem num navio cargueiro, é significativo do desejo de errância. A expressão **tramp** steamer, em linguagem náutica, quer dizer um navio sem rotas fixas, que vai de porto a porto procurando cargas quaisquer para transportar.

²⁸¹ Ibidem, p. 62.

²⁸² Ibidem, p. 62.

²⁸³ Ibidem, p. 62.

Na tua saída do porto de Lisboa, hoje! / Tenho-te uma afeição curiosa e grata por isso... / Por isso que? Sei lá o que é!... Vai... Passa... Com um ligeiro e estremecimento, / (T-t—t—t—t—t...) / O volante dentro de mim pára.²⁸⁴

Nesse trecho vemos o uso de uma forma fonoestilística e icônica. Pára o volante: índice de baixíssimo grau de intensidade. Na verdade, escrito em fluxos, a escrita se interrompe, pára. O poema recomeça noutros fluxos ligados aos anteriores pelo *leitmotiv* agrupador: no caso da ode em análise as figuras ou imagens marítimas.

O poema pára, no momento que, as percepções velozes, vertiginosas, que ora a ora se repetem, buscam chegar ou atingir o paroxismo intensivo.

Por fim, o sujeito poético se despede do vapor, exortando para que o vapor se perca no “Longe”, na “bruma de Deus”: “Perde-te, segue o teu destino e deixa-me. (...) Eu quem sou para que me perturbe?”.²⁸⁵

O “eu” ficcional de Álvaro de Campos aqui questiona a singularidade e a legitimidade de se apropriar do corpo do outro em si mesmo como se não houvesse uma distância entre os pólos da observação (Sujeito ↔ Objeto), afinal vencida, a distância, pela interação, vencida ou aproximada, as diferenças, pois afinal nada é transparente neste ato de observar e ser observado naquilo que se observa. É toda a intensidade da época que se expressa no corpo poético.

Assinatura de Álvaro de Campos, de profissão ficcional engenheiro. *Orpheu* II, julho, 1915.

A data de publicação simbolicamente pode representar a data do afeto expresso no poema. Todo desejo é datado, diz Rolnik²⁸⁶. Todo desejo ganha sua configuração epocal. O que quer dizer: os cenários (histórico-político-social) correspondem a modos de subjetivação, práticas de linguagem que conferem consistência e significação ao mundo, à existência e à experiência íntima ou subjetiva. Mas não precisa ser assim, é possível resistir aos modelos hegemônicos. No seu manifesto, Álvaro de Campos resiste a sua ordem histórica ao recusar os modelos apresentados como mapas prontos, ao assumir, de maneira orgulhosa, a sua singularidade enigmática.

²⁸⁴ Ibidem, p. 63.

²⁸⁵ Ibidem, p. 63.

²⁸⁶ Um desejo datado é aquele estratificado em território delimitado pelo lugar-comum. Cf. Suely Rolnik. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

Ode Marítima não deixa de ser, nesse sentido, a carta de Álvaro de Campos da paisagem, *platô* ou território existencial, de momento a momento assumido, a partir de seu corpo aguçado de sensações, das imagens do mundo que a singularidade em foco experimenta.

A alma do sujeito poético “ante o real” observa estas “coisas modernas e presentes” e ver “naturalmente através de todas estas cousas e estes ruídos, / Como se tudo isso fosse um vidro fosco transparente a essa luz”.²⁸⁷ Esta última imagem do vidro nos evoca a mosca de Wittgenstein²⁸⁸ tentando sair do vidro, mas não conseguindo, debatendo-se, assim é o real e nós, mosca tentando romper a cegueira do fosco transparente na interação e nos sentidos a cada vez construídos.

²⁸⁷ Edição crítica de C. Berardinelli, *ibidem*, p. 64.

²⁸⁸ Num breve texto sobre a “percepção do poeta”, F. Pessoa escreve: “Sim, que é o próprio homem senão um cego inseto inane a zumbir (?) (sic) contra uma janela fechada; instintivamente sente para além do vidro uma grande luz e calor. Mas é cego e não pode vê-la; nem pode ver que algo se interpõe entre ele e a luz. (...) E contudo, acredito que o homem de gênio, o poeta, de algum modo consegue atravessar o vidro para a luz do outro lado; sente calor e alegria por estar tão mais além de todos os homens (?), (sic) mas mesmo assim não continuará ele cego? Está ele um pouco mais perto de conhecer a verdade eterna?” In: Fernando Pessoa. **Obra em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 265. Na metáfora de Wittgenstein, o esforço do pensamento para entender o real é similar a da mosca que se debate num frasco, buscando uma saída, talvez porque confundida com a transparência do vidro, nada parece lhe separar da paisagem divisada, imagina-se livre para voar, no entanto, óbvio, não consegue, o translúcido vidro resiste, como o real para quem pensa com signos, supostos representantes do real. Por isso, para o filósofo, a tarefa da filosofia era fazer a mosca sair do frasco de vidro como o pensamento das confusões da linguagem. Cf. Ludwig Wittgenstein. Investigações filosóficas. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

3.3 PLATÔ DO LIVRO: SAUDAÇÃO A WALT WHITMAN

Na ausência do corpo presente do poeta americano, Álvaro de Campos cria um *platô* Livro a partir de *Folhas de Relva*. Na ode *Saudação a Walt Whitman*,²⁸⁹ observamos como a escolha do outro como interlocutor é fundamental para a diferenciação do perfil Álvaro de Campos.

Observamos na poesia de Campos, como em toda a poesia de Pessoa, o outro ou o contato com a alteridade como tema poético. Essa é a proposta do outrar-se, a metafísica pessoana de tornar-se outro por via das sensações, em que cada heterônimo propõe uma devir poético *sui generis*, uma forma intensa de perceber a realidade.

O substantivo de origem latina "alteridade" é o estado ou qualidade do que é outro, ou distinto, ou diferente. Pois assim é o poeta português: múltiplo em si mesmo, de saída, sem identidade, sem personalidade, sem ego, descentrado, vários, plural, impessoal. Deleuze chama de "singularidade múltipla" a essa subjetividade impessoal, a tal instância provisória (fortuita e aleatória) do ser; essa singularidade múltipla é outro nome para a ontologia deleuziana da diferença que propõe justamente que ser é estar em permanente devir. Porque existe o ser – substância única de todas as coisas – é possível o devir ilimitado de tudo. Porque o ser é diverso nele mesmo, ele pode metamorfosear-se em tudo aquilo que o desejo impulsionar. Deleuze evoca o conceito nietzschiano do "eterno retorno", em cujo tempo circular e mítico, tempo virtual, o ser retorna, não como sempre o Mesmo, mas como Diferente a cada vez em que se aparece. Assim, aquilo que retorna, retorna como diferente em si mesmo, o que pode parecer à primeira vista, um paradoxo, mas que é pensar em regime de complexidade, modelo de pensamento que mais se aproxima da realidade.

O Livro de Whitman é escolhido por Álvaro de Campos *platô* intensivo precursor do outrar-se. Whitman também tinha a pretensão de ser uma humanidade num só e entendia o Livro como o corpo onde se escreve essa pluralidade. Projeto tão ambicioso exige corpo, uma vida inteira de investimento, por isso o Livro de

²⁸⁹ Na edição de Teresa Rita Lopes o poema possui 217 versos, nesta de Berardinelli passa a ter 340. Poema incompleto, nele se repete trechos e nisso se percebe a maneira tentativa de Pessoa em chegar a palavra justa. Conforme a disposição das edições críticas, o poema faz uma descrição de Whitman e em seguida uma descrição comparativa de Campos. Mas jamais saberemos com exatidão qual disposição o poeta lhe daria, resta-nos os fragmentos. E a certeza de que era fundamentação essa distinção entre Whitman e Campos para a constituição do perfil poético desse último. In: Fernando Pessoa. **Poemas de Álvaro de Campos**. Fixação do texto, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, pp. 65-91.

Whitman durou o tempo de sua vida de escrita, reescrevendo-o e expandindo-o. Mas em contraponto que Álvaro de Campos explora a exaustão, o americano desejava ser todos porque sabia ser alguém, mostrava-se para ser reconhecido, estava imbuído de representar o papel de si mesmo, criado com requinte para “ser” o que “parecia”. Uma utopia literária de que deixou continuidade.

Na contemporaneidade, existe um filósofo que tanto quanto o poeta português ocupou-se do tema da diferença e do outro, Gilles Deleuze, sendo ambos, na poesia e na filosofia, respectivamente, criador de *perceptos* e *afectos* (ou *platôs* intensivos) e criador de conceitos, intérpretes deste dilema que é ser em si mesmo, outro. É o que mostra a poética sensacionista,²⁹⁰ sintetizada no verso, “sentir tudo de todas as maneiras”, ou seja, estar apto a entregar-se plenamente à aventura da alteridade, à força intensiva do outro.

Trata-se de um processo complexo onde o poeta se metamorfoseia nas mais diversas sensações, sendo, aliás, as sensações, um veículo sensível e poético, que se torna ação verbal, o sujeito poético se outra, conforme o verbo criado a partir de um pronome (lat *alteru*) pelo semi-heterônimo Bernardo Soares.

Podemos dizer, grosso modo, que o poeta português confirma o poeta americano no tornar-se outro a partir de si mesmo, embora entre eles haja diferenças dignas de nota. Enquanto Campos torna-se outro por via das sensações transformadas em poemas, e toda uma metafísica poética dita “sensacionista” é erigida para isso, conforme explicita J. Gil no seu *Metafísica das sensações*, em Whitman existe uma busca para se fundir no outro por via política ou pela via democrática (conceito expresso na palavra inglesa *merge* que significa “unir-se, fundir-se”, isto é, ser absorvido pelo outro). Podemos dizer, via geral que, enquanto em Whitman é privilegiado o “eu”, numa perspectiva filosófica de origem grega que adota a consciência de si como suporte do conhecimento, em Campos é privilegiado o “outro”, numa perspectiva filosófica judaico-cristã, que adota a presença do outro como baliza e fundamento ético do eu. Em Campos, a alteridade é o estímulo gerador do eu, é o outro (no caso, o Livro do outro) que se torna acontecimento e encontro.

²⁹⁰ O sensacionismo é uma poética ou composição criada a partir do conceito de sensação. Uma sensação, no sentido pessoano, grosso modo, é uma apreensão fenomênica do mundo exterior, dos seres e das coisas por um contemplador onisciente. Os postulados da poética sensacionista são: (1). Todo objeto é uma sensação; (2). Toda arte é a conversão de uma sensação em objeto; (3). Logo, toda arte é a conversão de uma sensação noutra sensação. Em resumo: tudo existe para ser traduzido literariamente em sensações. O conceito de sensação é o da própria realidade.

No poema *Canção de mim mesmo*, Whitman parte de um conceito forte do Eu como centro da individualidade, enquanto Campos neste *Saudação a Walt Whitman* parte de um conceito fraco ou inexistente do Eu, mero ponto descentrado disseminador da fragmentação e dispersão da individualidade.²⁹¹

O pronome EU é escrito no original de forma indicial (“I”) em maiúscula justamente para acentuar a noção de individualidade ou personalidade. A celebração do sujeito outro parte da noção forte de haver um *Self* centro da personalidade. É preciso dizer que de semelhante há o fato de em ambos os poetas, o corpo²⁹² ser o palco das sensações onde a percepção do outro ocorre.

Em ambos os poetas, o veículo do conhecimento são as sensações. Em ambos, o gênero textual escolhido para se espalhar pelas coisas do mundo é a ode, pois é essa que possibilita o fluir contínuo das sensações vindas do corpo sensível do poeta; é a ode o laboratório onde ele faz contato imediato com o mundo e onde se torna a partir de si mesmo todas as coisas (no nível do desejo ou da experimentação do sensível). Sendo o poeta um corpo sensível que a tudo se confunde, a revelação final do ser ocorre na morte, quando o corpo se confunde com tudo que existe na natureza: “Mergulhado na melífera morfina... a traquéia estrangulada pelos nós da força da morte, Liberado afinal pra sentir o enigma dos enigmas Isso que chamamos Ser”.²⁹³

Whitman se pergunta a certa altura do poema: “Pra que temer a fusão?”.²⁹⁴ Fusão essa implicada no vocábulo inglês “merge”. Entendemos que essa fusão no outro não é o exato outrar-se, mas o indica, sinaliza, preconiza. Enquanto o português se declara antidemocrático, o americano entende tudo, a totalidade da vida como sendo ecologicamente equivalente, isto é, tudo na natureza e na cultura estão em pé de igualdade, o que faz Gilberto Freyre²⁹⁵ chamá-lo de “franciscano

²⁹¹ Whitman diz: “EU celebro a mim mesmo, / E o que eu assumo você vai assumir, / Pois cada átomo que pertence a mim pertence a você”. In: Walt Whitman. **Leaves of grass**. Tradução e posfácio Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005, p.47.

²⁹² Deleuze chama a esse corpo palco de sensações de *corpo-sem-órgãos* (conceito colhido de Antonin Artaud e que por vezes é chamada também de *perceptos* e *afectos*). Preferimos, também com Deleuze, dizer que o corpo do outro se transforma num *platô intensivo*.

²⁹³ WHITMAN, Walt. **Leaves of grass**. Tradução e posfácio Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 85.

²⁹⁴ Ibidem, p. 47.

²⁹⁵ Whitman confirma: “Sou de cada raça e cor e classe, sou de cada casta e religião, / Não só do Novo Mundo mas de África Europa e Ásia... um nômade selvagem, / Fazendeiro, mecânico, ou artista... Cavalheiro, marinheiro, amante ou quaker, / Prisioneiro, gigolô, desordeiro, advogado, médico ou padre. / Resisto a tudo menos a minha própria diversidade, / Respiro o ar e deixo muito mais ar atrás de mim, / Não sou pretensioso, estou no meu lugar”. Ibidem, p. 67.

quaker”.²⁹⁶ Essa idéia de comunismo fraternal é expressa na palavra tão cara ao poeta: “confrade”.

O poeta americano²⁹⁷ se confunde com todos e com tudo, diz ser diverso, nômade. Mas o que ele faz é estabelecer simpatia, empatia (projetiva) com todos, em especial, com homens e mulheres marginais. Campos é, ao contrário, antipático, embora seja também nômade, é mais metamórfico. Em Campos, o sujeito poético se divide de si a si e sendo observador, observa-se a observar, transformando-se em todas as coisas. Ao contrário, em Whitman, o processo é mais simples, ele diz textualmente: “sou alguém que afirma a simpatia”.²⁹⁸ Num, o cerne é o eu e a unidade²⁹⁹ com o outro, questão de ênfase ou intensidade; no outro, o cerne é o tu e a dispersão. É o caso de Campos: onde o alvo está fora, atraindo a atenção do observador.

O poeta americano se define a partir de si mesmo um cosmo, o poeta se confessa ser um ser diverso (múltiplo), plural, ele próprio um cosmo, mas ainda centrado no Eu, no nome próprio: “Walt Whitman, americano, um bronco, um kósmos”.³⁰⁰

O poeta é um conector e um conector é sempre um corpo com todas as coisas existentes; ele é um elemento de coesão e sua alma é refletida na natureza, metamorfoseando-se nos fluxos de que é o observador participativo, o poeta se transforma em tudo que sente; tudo é parte, átomo dele: “Mas o que são versos diante da personalidade fluida que você pode assumir?”.³⁰¹

Confirmada a semelhança e acentuada a diferença entre os dois poetas, parece correta a hipótese do “merge” ser precursor do outrar-se, perguntamos agora

²⁹⁶ “Camarada é o seu modo de dirigir-se franciscanamente a todas as coisas e homens, sem exclusivismo etnocêntrico, mas de forma cristã e democrática, sem qualquer forma de preconceito”, escreveu Freyre. Cf. Gilberto Freyre. **O camarada Whitman**. São Paulo: José Olympio, 1948.

²⁹⁷ Para o leitor que quiser conhecer as “máscaras” de Whitman sugerimos a biografia de Paulo Zweig: **Walt Whitman: a formação do poeta**. Tradução do texto de Ângela Melim. Tradução dos poemas de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1984.

²⁹⁸ WHITMAN, Walt. **Leaves of grass**. Tradução e posfácio Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 73.

²⁹⁹ “Em todo mundo vejo a mim, ninguém é um grão maior ou menor que eu (...). Para mim os objetos do universo convergem num fluxo perpétuo, Todos são escritos para mim, e preciso entender o que a escrita significa. (...) Você e eu somos um”. Ibidem, 73.

³⁰⁰ Tudo em que Whitman toca se transforma nele mesmo, transforma-se em parte de sua personalidade: “Sou um camarada (companion) livre; (p. 12). (...) eu sofri... eu estava lá. (...); Tudo isso sinto ou sou; (...) Não pergunto pro ferido como ele se sente... / eu viro o ferido; (p. 95) (...) Participo... / Vejo e ouço tudo (p. 97). (...) Essas coisas se transformam em mim, eu nelas, e não são coisa qualquer, / Me transformo mais ainda se quiser. / Aqui me transformo em qualquer presença ou verdade humana, / Vejo-me preso na forma de outro homem, / Sinto a dor abafada e intermitente. Ibidem, p. 95.

Ibidem, 77.

³⁰¹ Ibidem, 193.

como se estabeleceu essa oposição entre os poetas em foco: de forma tranqüila ou angustiosa? Sob esse aspecto, podemos dizer que Campos segue à risca esta ordem do seu precursor: “Mais honra meu estilo quem aprende como destruir o mestre”.³⁰² Embora buscando no precursor a idéia do outrar-se, é destruindo-o que Campos confirma em nível de complexidade maior o desejo de ser de forma literal a alteridade de Whitman. Esse mesmo regime de oposição a partir do outro é usado ao se evocar Marinetti no *Ultimatum* onde também a atitude camposiana é fazer do outro contraponto, assim criando para si um perfil singular. Não nos parece haver dúvida quando a isto: podemos confirmar de maneira cabal que a idéia literária de ser como outro veio diretamente de Whitman, embora não somente dele, mas de Shakespeare e todos os poetas que Pessoa apontou como múltiplos. A verdade é que bem antes da proclamação famosa de Rimbaud (“Eu é um outro”), Whitman defendia que o poeta tinha o poder de se tornar outro: “the other I am”, embora sem ainda a complexidade do outrar-se.

Outra influência de Whitman sobre Campos é possível: talvez venha do americano o desejo de reviver o panteísmo extemporâneo. No “Posfácio” à edição de *Folhas de Relva* da Editora Iluminuras, Rodrigo Garcia Lopes estabelece as origens filosóficas da poesia de Whitman na filosofia transcendental de Ralph Waldo Emerson (1803-1882). É baseado no misticismo panteísta de Emerson que Whitman concebia a personalidade de cada pessoa como um fragmento completo do “eu” universal. A personalidade humana era como um fragmento da personalidade de Deus ou do universo. Contudo, em Whitman, não há lugar para ceticismo, o que ocorrerá em Campos. O outrar-se panteísta em Campos é mais cético e radical que no esperançoso poeta americano. O que há de comum aos dois é que para ser poeta é preciso revelar a palavra coletiva do povo (mítico ou por existir). Para poder ser tudo como preconiza o panteísmo de ambos, é necessário fragmentar a escrita e nela pôr tudo que há. Ademais, para eles, não existe linguagem privada: a linguagem é sempre social e pública. O poeta americano irá se confundir com a utopia triunfal americana de sua época, assim como Pessoa desejará reavivar no mito (futuro) o império cultural da língua portuguesa. Essa identificação pessoal e textual de Whitman com a utopia democrática americana implicará no seu texto fragmentário porque no texto haveria de caber tudo de americano.³⁰³

³⁰² Ibidem, 193.

³⁰³ Ou : “seu povo, seus falares, ocupações, paisagens, filosofias e modos de vida, o que faz dele o primeiro poeta distintamente norte-americano”. Ibidem, 225.

A constituição da voz poética como voz coletiva ou social redonda numa fragmentação da escrita que precisa reproduzir a fragmentação das diversas perspectivas assumidas pelo poeta sinfônico. É esse aspecto que Deleuze aponta como fundamental da escrita de Whitman: o sentido do fragmentário e a antecipação do que chama de pensamento rizomático ou escrita nomádica. É por isso que Whitman escreve de maneira sinuosa fazendo da frase, o papel principal enquanto unidade estrutural do poema, não mais a estrofe ou qualquer unidade métrica, pois cada frase inaugura o fragmento como gênero poético.

Este status do fragmento em Whitman é assinalado por Deleuze nestes termos:

A escrita fragmentária de Whitman não se define pelo aforismo ou pela separação, mas por um tipo particular de frase que modula o intervalo. [...] É uma frase quase louca, com suas mudanças de direção, suas bifurcações, rupturas e saltos, seus estiramentos, germinações, enumerações, parênteses. Melville nota que os americanos não têm obrigação de escrever como os ingleses. É preciso que eles desfaçam a língua inglesa e a façam escorrer segundo uma linha de fuga: tornar a língua convulsiva.³⁰⁴

Para conseguir escrever *Folhas de Relva* de forma fragmentária, rizomática, Whitman utiliza a técnica do paralelismo, de forma que tudo se ponha lado a lado, de forma que a diferença e a repetição se complementem, e não se anulem. Usa e abusa da conjunção aditiva (e, e e) (à maneira bíblica) como linha de fuga que empurra sempre para frente a escrita, como se essa fosse composta de catálogos. A técnica dos catálogos é composta de colagens ou de coisas justapostas, dando à obra sua característica de forma rizomática,³⁰⁵ elenco de objetos e nomes de pessoas dispostas em forma de aparência caótica. O efeito provocado por esses catálogos é fornecer à obra uma multiplicidade de visões e um ritmo dinâmico, quase hipnótico, como se as palavras disparassem para os olhos do leitor toda a diversidade do universo. A escrita ganha um ritmo de *clip* veloz em que as frases se conectam mais por elos energéticos do que por elos ou conexões lógicas (como acontece nas trocas neuronais). Ora, qualquer semelhança com a ode camposiana não é mera coincidência...

³⁰⁴ Em "Deleuze escreve sobre Whitman", Caderno Mais!, Folha de S. Paulo, 2/6/1996, pág. 8.

³⁰⁵ O texto de Whitman cresceu ao longo do tempo, para provar isso basta lembrar que o texto matriz de 1855 se ramificou noutros, como se deitasse raízes adiante no tempo.

As “folhas de relva”³⁰⁶ se conectam a qualquer momento, proliferam, geram outras (na primeira edição, a reiteração do título interconectando as várias sessões acentuava essa característica). Como um rizoma, o Livro whitmaniano foi crescendo em ramificações durante 38 anos conforme a expansão de consciência de seu autor. O Livro de Whitman, como um rizoma,³⁰⁷ coloca em jogo diversos “regime de signos” (astronomia, retórica, política, botânica, jornalismo etc). e ao incorporar a multiplicidade cria catálogos de coisas e seres.

Usando do verso livre, Whitman inventa uma nova geografia poética onde tudo não se divide, mas se conecta, onde tudo é incorporado, experimentado, onde tudo é fluxo, devir, intensidade, embora, em nossa opinião, sempre a partir de si, identidade fixa e imutável que Álvaro de Campos demole de saída. Para ele apenas os poetas múltiplos, despersonalizados, sobreviverão: "ou um poeta multipessoal (dramático, como William Shakespeare, ou lírico, como Walt Whitman), ou um poeta

³⁰⁶ Já no título da obra podemos perceber a síntese que Whitman conseguiu expressar do plano de composição geral de sua obra poética. Na página de rosto da edição de 1885, as letras de *Folhas de Relva* são feitas de capim, raízes, folhas, tufo e caules. Delas germinam bulbos, rizomas, trepadeiras e parasitas. É uma relva literal. No dizer de Rodrigo Lopes, esse “efeito do *design* concebido por Whitman segue a tradição do letrismo que ele conheceu tão bem, em que letras eram transformadas em animais, seres, objetos etc. A solução exprime com eficácia a idéia de forma orgânica do livro. Traduz a idéia de uma poesia selvagem, viva, que se expande e se entrelaça como numa relva densa e variada. E, mais importante, serve de perfeita tradução visual para o conceito de “merge” ou fusão, fundador para o Livro em permanente composição. Essa “fusão” implica que duas coisas ou dois seres se mesclam/fundem, formando uma terceira identidade, dual. Da mesma forma, aqui, “letras são relva e relva são palavras. Como capim, grassam em qualquer lugar”. In: Rodrigo Lopes. In: **Leaves of grass**. Tradução e posfácio Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 261.

³⁰⁷ Gilles Deleuze e Félix Guattari ajudam a iluminar ainda mais a sofisticação do método adotado por Whitman em 1855. Em *Mil Platôs*, os filósofos elaboram o conceito de rizoma. Os filósofos contrapõem árvore e relva como modelos distintos de pensamento e conhecimento. As estruturas de conhecimento européias típicas, dizem, seguem o modelo arborescente (predominantemente). A árvore tem um tronco e segue uma ordem fixa e limitada: a raiz. É um modelo que tem fixação por autoridade e controle, por normas, árvores genealógicas, linhagens, tradições, etc. Na Europa, segundo eles, domina o modelo arborescente, o mundo em termos de hierarquias (por isso, talvez, o respeito temeroso ao cânone vigente é maior). Já *Folhas de Relva*, obra típica americana, como está sugerido na palavra inglesa *grass*, sendo um rizoma, é plural: assume formas diversas, desde gramados ou pastos que se ramificam e se expandem de forma horizontal em todas as direções, até o capim, que em forma de tufo, ou ainda, em forma de trepadeiras, de bulbos, tubérculos, espalham-se por todos os lugares. Também devido a sua própria natureza, para Deleuze e Guattari, a grama-*grass* se guia por princípios de conexão, multiplicidade e heterogeneidade. Não há centro nem hierarquias, apenas um meio, onde as linhas de fuga do rizoma se conectam. Ao fazer a distinção entre pensamento de relva (rizomático) e pensamento arborescente, América versus Europa, Deleuze usa o conceito de rizoma, novamente, para diferenciar as visões de literatura européia e alguns anglo-americanos “outsiders”. Para ele, os escritores europeus, em sua maioria, são obcecados por linhagens e tradições. Já os anglo-americanos como D. H. Lawrence, Henry Miller, Herman Melville e Jack Kerouac (e aqui incluiríamos Whitman) pensam por linhas de fuga. Os europeus estão ainda presos ao passado, argumenta Deleuze, pensam em termos de passado e futuro: “Os franceses pensam em termos de árvore, pontos de arborescência, o alfa e o ômega, as raízes e o pináculo. Árvores são o oposto da relva. Não só a relva cresce no meio das coisas, mas ela mesma cresce no meio de si. Este é o problema inglês ou americano. A relva tem sua linha de fuga, e não cria raízes. Temos uma relva no cérebro, não uma árvore”. In: Gilles DELEUZE; Claire PARNET. **Dialogos**. Valencia: Pre-textos, 1980, p. 39.

coletivo: os Rig-Veda ou a Bíblia”.³⁰⁸ Este é aliás todo o projeto de Campos em resumo no *Ultimatum*: a abolição do dogma da personalidade, a abolição do preconceito da individualidade e a abolição do dogma do objetivismo pessoal.³⁰⁹

Nesta ode a Walt Whitman, além de citar evocando o apelido do poeta americano (“Walt”, como se falasse à máscara, ao personagem e não ao autor empírico), Campos imita o tom do outro, numa espécie de intertextualidade entonacional. E embora o chame de “mestre” e diga que é o poeta americano, não percebemos a intenção de imitá-lo, embora, neste mais longo fluxo poemático de Álvaro de Campos, o diálogo intertextual com o poeta americano seja direto. O tom aparente da ode é de exaltação ao poeta precursor, mas não demora o leitor a perceber as ironias e os paradoxos formulados a maneira de elogios enviesados.

O poema inicia “descrevendo” Whitman ao mesmo tempo em que explica o porquê da saudação, por que o uso da entonação exortativa.

(...) Emerjo de mim até ti para me encontrar / E pra saudar-te, procuro (...).³¹⁰

E eu, que nem sequer sou O Artista, mas Um Artista, [Observemos as maiúsculas] / Não um Poeta, mas simplesmente Álvaro de Campos.³¹¹

Os personagens do poema são nomeados e uma data surge: “Portugal-Infinito, onze de junho de mil novecentos e quinze...” Estamos em plena guerra mundial.

O poeta americano é evocado pelo apelido com que se denominou ficcionalmente: “Walt”: (...) Meu velho Walt, meu grande Camarada, evoé!. “Nunca posso ler os teus versos a fio... há ali sentir de mais...”³¹² como se dissesse: este seu Livro acaba comigo na sua maneira intensa de me afetar.

Do centro da “intensidade inacessível” de Whitman, o sujeito poético segue com uma lista ou série de qualificativos para nomear seu par, inclusive em crítica à crença na democracia, considerada superficial:

Sempre moderno e eterno, concubina ferosa do universo disperso. / Grande pederasta roçando-se contra a diversidade das cousas, / Sexualizado sobre as pedras, pelas árvores, pelas pessoas, pelas profissões, / Cio das passagens, dos encontros casuais, das meras

³⁰⁸ **Obra em prosa.** Ibidem, p. 506.

³⁰⁹ **Obra em prosa.** Ibidem, p. 518.

³¹⁰ Fernando Pessoa. **Poemas de Álvaro de Campos.** Fixação do texto, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 65.

³¹¹ Ibidem, p. 66.

³¹² Ibidem, p. 68.

observações, / Meu entusiasta pelo conteúdo de tudo... (...) Cantor da fraternidade feroz e terna com tudo / Grande democrata epidérmico, contínuo a tudo em corpo e alma.³¹³

Perífrases e perífrases qualificativas de Whitman seguem:

Jean-Jacques Rousseau do mundo que havia de produzir máquinas, / Homero do insaisissable³¹⁴ no flutuante carnal, Shakespeare da sensação que começa a andar a vapor, / Milton e Shelley do horizonte da Eletricidade futura! Incubos de todos os gestos, / Espasmo pra dentro de todos os objetos de fora, / *Souteneur*³¹⁵ de todo o universo, Rameira de todos os sistemas solares, painelero de Deus!³¹⁶

O tom de aparente elogio soa ambíguo porque as expressões usadas para elogiar, ao mesmo tempo denigrem, uma vez que elas são carregadas de força pejorativa: pederasta, [ingênuo], entusiasta pelo conteúdo de tudo, democrata epidérmico [superficial no sentido de ordinário ou de índice da exterioridade?], rameira etc.

Álvaro de Campos diz mais à frente ter “nascido pelo ano em que morrias”. Coincidência de datas a indicar simbolicamente a passagem da coroa de o poeta para o outro. O poeta busca aproximações, pontos de contato, zonas de convergências com o poeta americano:

(...) E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de mãos dadas, / De mãos dadas, Walt, de mãos dadas, dançando o universo na alma.³¹⁷

Segue o poeta dizendo que a atitude de Walt é “de mulher” porque afirma toda a natureza como uma mesma essência panteísta: “E cada erva, cada pedra, cada homem era para ti o Universo”.³¹⁸ Em cada ser natural, a mesma Anima, a mesma Alma.

E como um bacante, evocando Baco em plena orgia das sensações, Álvaro de Campos saúda Walt com um grito: “évoé!” É um brado intensivo, índice de alegria dionisíaca: “Pertencço à tua orgia báquica de sensações-em-liberdade”.³¹⁹

Álvaro de Campos pode perceber Walt tão bem como a si mesmo numa espécie de transmigração anímica de um no outro, em que presente e passado são anulados e por ambos serem uma mesma alma e um mesmo corpo sentiente no momento da escrita do poema. O Livro pode comportar a sobreposição de consciências. É assim que Walt pode perceber Campos do céu (“de aí desde Deus

³¹³ Ibidem, p. 66.

³¹⁴ Elusivo, esquivo, evasivo, impalpável.

³¹⁵ Cáften, proxeneta.

³¹⁶ Ibidem, p. 67.

³¹⁷ Ibidem, p. 67.

³¹⁸ Ibidem, p. 68.

³¹⁹ Ibidem, p. 68.

vês-me”) ou “de dentro para fora”. “... Meu corpo é o que adivinhas, vês a minha alma - / Essa vês tu propriamente e através dos olhos dela o meu corpo”.³²⁰

Existe uma fusão entre os afetos dos sujeitos poéticos e eles se tornam um mesmo “poeta”. Álvaro de Campos, assumindo a entonação de Whitman, reescreve-o, à luz da modernidade; no plano das idéias, contestando seu romantismo tardio, o que considera talvez ingenuidade; e no plano da forma, o uso global de todos os gêneros poéticos, pareça ou não anacrônico.

Campos diz “sentir de mais” ao ler Whitman e perceber “no centro do teto da tua **intensidade** inacessível”, uma “multidão” que vem “aos encontros a mim”; nos versos do americano, o português diz não saber se ler ou (com)vive (Livro tornado corpo vivo): “nos teus versos, a certa altura **não sei se leio ou se vivo**”.³²¹ (negrito nosso)

Segue Álvaro de Campos mandando se abrir todas as portas impeditivas e para isso basta pronunciar o nome do poeta “gêmeo”: “Minha senha? Walt Whitman!” Mas Campos não pede, manda; o tom que usa é imperativo e arrogante: “Mas não dou senha nenhuma... / passo sem explicações... / Se for preciso meto dentro as portas...”.³²²

Álvaro de Campos diz não ser um “eu” minúsculo, que não teria força e poder para meter o pé na porta, mas ele é “EU”, maiúsculo assim, iconicamente igual ao “I” whitmaniano, mas diferentes, como atrás se sustentou, na proposta poética, e em perífrases, explica o que dizer com isso:

Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar, / E que há-de passar por força, porque quando quero passar sou Deus!. (...) Que nenhum filho da puta se me achesse no caminho!³²³

As imagens usadas são de extrema intensidade. O xingamento (filho da puta) mostra isso. A capacidade de unir-se a outros, em especial a esse poeta eleito para contraposto, é proporcional ao apetite ou desejo de sê-lo.

Meto esporas! (...) Sou o próprio cavalo em que monto, / Por que eu, por minha vontade de me consubstanciar com Deus, / Posso ser tudo, ou posso ser nada, ou qualquer coisa, / Conforme me der na gana... Ninguém tem nada com isso... / Loucura furiosa! Vontade de ganir, de saltar, / De urrar, zurrar, dar pulos, pinotes, gritos com o corpo.³²⁴

³²⁰ Ibidem, p. 68.

³²¹ Ibidem, p. 68.

³²² Ibidem, p. 68.

³²³ Ibidem, p. 65.

³²⁴ Ibidem, p. 69.

E nem assim o sujeito poético consegue esgotar a intensidade que o tomou ao assumir como sua a intensidade sobreposta de Whitman. A relação de alteridade acontece por via de se assumir a interioridade outra de forma propositada.

O uso reiterado de interjeições exprime o ruído de uma detonação ou de uma queda:

Arre! Vamos lá prà frente! / Se o próprio Deus impede, vamos lá prà frente... Não faz diferença... (...) Infinito! Universo! Meta sem meta! Que importa? Pum! pum! pum! pum!³²⁵

Um exemplo, entre vários, de fragmentos da ode, que ilustram a interrupção abrupta da escrita – presumimos – porque naquele instante acabou a intensidade, e com ela, o fluxo textual. Mas assim lemos o que ficou, que é como o sujeito poético nos deixou: inacabado, por fazer; mostrando-se neste registro um instante tão intenso que houve desconexão entre o sentido de sentir e o sentido de significação. Instante esse em que foi impossível dizer algo de forma incompleta. As frases são tentativas, não se importam de não fazerem sentido, embora possam ser reescritas pelo contexto, pelo menos parcialmente, mas resistamos a cometer esse crime de lesa poesia que é parafrasear um texto poético, neste momento surge no poema uma gagueira momentânea no sujeito poético, neste momento faltou literalmente gás ao poema.

O trecho interrompido é após o sujeito poético dizer que desencadeia nele umas “trovoadas” e sua alma dá “pulos” e em “fúria” berra e salta (“uma fúria de berros e saltos”).

De repente:

Eu, louco de [] sibilar ébrio de máquinas, / Tu célebre, tu temerário, tu o Walt – e o [].³²⁶

Aqui a poesia atinge o que Deleuze chama o agramatical, espécie de limite do dizer, ponto culminante onde a partir do qual chega-se ao inefável, ao intraduzível do real.

Segue o poema dizendo que Whitman escreveu o “poema supremo” que é a “síntese completa” com o universo [todo] de “coisas, de vidas e de almas”. Todo o Universo de “gestos”, de “atos”, de “emoções”, de “pensamento”. Todo o universo das “coisas feitas pela humanidade”, as “profissões, leis, regimentos, medicinas, o Destino”, tudo isso “escrito a entrecruzamentos, a intersecções constantes”, “No

³²⁵ Ibidem, p. 70.

³²⁶ Ibidem, p. 70.

papel dinâmico dos Acontecimentos”, [bela definição de que a escrita usa a bússola do real para se guiar], “No papyrus rápido das combinações sociais” [a poesia é um ambiente de trocas simbólicas vitais para o funcionamento da sociedade], “No palimpsesto das emoções renovadas constantemente”.³²⁷

O diálogo intertextual de Livro para Livro agora é com as séries de objetos, agentes e coisas de Whitman:

Tua alma seta, raio espaço, / Amplexo, nexos, sexo, Texas, Carolina, New York, / Brooklyn Ferry à tarde, / Brooklyn Ferry das idas e dos regressos, / Libertad! / Democracy! Século vinte ao longe! Pum! pum! pum! pum! pum! / Pum!³²⁸

O tom é de graça. A batida indica o som de carimbo que marca, registrando, o ideal vendido por decreto, intenção languageira de unir povos presos num cadeião de diferenças politicamente inconciliáveis. A ironia vai para o idealismo transcendentalista e romântico da poética whitmaniana. A ironia vai para o democratismo languageiro, fácil de dizer, mas impraticável. Inclusive para um poeta americano cheio de boa vontade. A crítica à crença de que tudo pode ser fundido harmoniosamente, sem, como ocorre na prática, haver explosões, implosões, na crônica de desencontros que a história é o exemplo vivo.

Fluxos intensivos surgem de repente, mas podem ser cortados, interrompidos, abruptamente parados em decorrência de terem se encontrado com outro fluxo (discursivo, poético, que o domina, fluxo com pretensão a dominar). Os fluxos intensivos produzem interrupções. E pelos cortes, passam os fluxos do desejo. Os cortes indicam atravessamento, descontinuidade, saltos, tensões e multiplicidades de cruzamentos de outros fluxos conexos. Quando a ode é concebida assim, como escoamento de intensidades fragmentárias, vemos surgir linhas de fuga, as diferenças, as singularidades.³²⁹

Para Campos, Whitman é dos poetas em cuja poesia ele julga respirar um desejo de onipotência. A onipotência é uma qualidade do devir criança.³³⁰ Neste

³²⁷ Ibidem, p. 71.

³²⁸ Ibidem, p. 71.

³²⁹ Na perspectiva de Gilles Deleuze e Félix Guattari, uma máquina define-se como um sistema de cortes. Qualquer máquina está em relação a um fluxo infinito. Todas as máquinas são máquinas de máquinas. A máquina só produz um corte de fluxo se estiver ligada à outra máquina que também produz fluxo. Qualquer máquina é corte de fluxo em relação àquela com que está conectada: “O desejo faz correr, corre e corta” In: Gilles Deleuze & Félix Guattari. **O Anti-Édipo - Capitalismo e Esquizofrenia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 11.

³³⁰ “Na Literatura, de tanto forçar a linguagem até o limite, há um devir animal da própria linguagem e do escritor e também há um devir criança, mas que não é a infância dele. Ele se torna criança, mas não é a infância dele, nem de mais ninguém. É a infância do mundo. Os que se interessam pela sua própria infância que se danem e que continuem a fazer a Literatura que eles merecem. Se há alguém

devir criança, o sujeito poético pode tudo, inclusive brincar de ser Deus, imitando-O. Onipresente, o poeta romântico que é Whitman se imagina capaz de sentir como Deus sente. Whitman, seu personagem, seu herói poético, fecha em si “todas as possibilidades de sentir, / Marco miliário de todas as cousas que podem ser, / Deus termo de todos os objetos que se imaginem e és tu!”³³¹

Whitman se transforma no corpo do poema num ser metamorfo que esse define em palavras-série ou em perífrases (onde as dimensões espaciais do *platô*, sejam o dentro e o fora, sejam o alto e o baixo ou ao lado são vasos intercomunicantes):

Tu, o homem-mulher-criança-natureza-máquinas! / Tu, o pra-dentro, tu o pra-fora, tu o ao-lado de tudo! / Fulcro-sensualidade ao serviço do infinito, escada / Até não haver fim a subir, - e subir!³³²

Observamos como a quase totalidade dos versos acaba com o sinal de exclamação, como a indicar uma leitura de entonação intensiva. Observamos, igualmente, que a entonação, mais que simplesmente extrovertida, implica numa representação performática em que a intensividade de gestos e vozes fornece uma significação a mais para o sentido global do poema. A imagem correspondente é a de um ator no palco representando um papel melodramático.

Observamos a repetição do gesto de saudar, por exemplo. O ato de saudar, que é laudatório, ao se repetir, pode significar deboche, depreciação sutil daquilo que aparentemente está sendo elogiado. Vai depender da entonação que o leitor imprimir ao texto, contudo, se ele respeitar as indicações intensivas do poema, em se tratando de Campos, o poema soará, no mínimo, irônico.

Este trecho a nosso ver mostra essa interpretação: “Ave, salve, viva, ó grande bastardo de Apolo, / Amante impotente e feroso das nove musas e das graças”.³³³ (...) O tom de graça é patente. Dos substantivos elogiosos (“grande”, “amante”); seguem-se os qualificativos depreciativos, que mostram a insuficiência do precursor, índice da ambígua relação do sujeito poético com aquele que vem antes (“bastardo”,

que não se interessa por sua própria infância, este alguém é Proust. A tarefa do escritor não é vasculhar os arquivos familiares, não é se interessar por sua própria infância. Ninguém se interessa por isso. Ninguém digno de alguma coisa se interessa por sua infância. A tarefa é outra: devir criança através do ato de escrever, ir em direção à infância do mundo e restaurar esta infância. Eis as tarefas da Literatura”. In: **O Abecedário de Gilles Deleuze**. Entrevista de sete horas feitas a Deleuze por Claire Parnet, compiladas em vídeo e a disposição do internauta no site oestrangeiro.net, 06 de agosto de 2005. Tradução de Bernardo Rieux. Por ser colhido em meio eletrônico, não consta paginação.

³³¹ Ibidem, p. 72.

³³² Ibidem, p. 72.

³³³ Ibidem, p. 73.

“impotente”). Bastardo talvez porque não vivendo na época do paganismo, Whitman não poderia ser um filho legítimo de um Deus grego, que eventualmente transava com humanas, gerando heróis, mas os heróis tão pouco existem na modernidade; daí a condição bastarda de Whitman, corpo impossível de encarnar o mito. E bastardo porque incapaz de se reproduzir em infinitos outros, como urge fazer o sujeito poético Álvaro de Campos.

O elogio vai para a afirmação panteísta da vida por ela mesma, sem precisar justificá-la numa “algaravia metafísica” (que é afinal o que o sujeito poético acabará fazendo), afirmação da vida que quis ser tudo, e tudo é “Festa porque há a vida”.³³⁴

Nesta perspectiva panteísta camposiana, o ideal do sujeito poético era ser deus: “Porque ser é ser limitado (na condição humana ser é se definir algo, é poder escolher entre coisas, aquelas que nos convém ter pertos de nós, segundo a disposição que para essas coisas criamos ou agradam), e só Deus nos serve”. Por quê? Porque só Deus é verdadeiro ser, essência de si mesmo, essência causa de mundo, logo, pode ser tudo, de fato, para tudo, é tudo, é o tudo. Não sendo Deus, e só Deus basta, como disse S. T. de Ávila, o sujeito poético se experimenta noutros, sendo e sendo Álvaro e outros sujeitos poéticos por campos diversos.

Em entonação crítica o sujeito poético pergunta para o espelho-sombra que o Livro de Whitman é para ele:

Quem pode vibrar mais que o seu corpo em seu corpo, / Quem tem mais sensações que as sensações por ter? / Quem é bastante quando nada basta?³³⁵

Nesse trecho, Álvaro de Campos parece dialogar textualmente com o poema *Eficácia da Paciência*³³⁶ da mística cristã que dirá que só Deus basta. Noutros poemas se dirá que se deus fosse, tudo se poderia ser.

Álvaro de Campos admite ao evocar Whitman que a voz tremeu como se nele algo estremecesse tal qual um gesto que se expressa em palavra-séries.

Por isso é a ti que endereço / Meus versos saltos, meus versos pulos, meus versos espasmos, / Os meus versos-ataques-histéricos.³³⁷ [auto-ironia]

Aos trambolhões me inspiro, / Mal podendo respirar, ter-me-de-pé-me-exalto, / E os meus versos são eu não poder estoirar de viver.³³⁸

³³⁴ Ibidem, p. 73.

³³⁵ Ibidem, p. 73.

³³⁶ “Eficácia da Paciência: Nada te turbe, / Nada te espante, / Pois tudo passa / Só Deus não muda. / Tudo a paciência / por fim alcança. / Quem a Deus tenha, Nada lhe falta, / Pois só Deus basta”. In: Teresa de Jesus. **Obras completas**. Texto estabelecido por Fr. Tomas Alvarez, O.C.D. São Paulo: Edições Loyola, 2002, pp. 980-1.

³³⁷ **Obra em prosa**. Ibidem, p. 73.

Em tom imperativo, e tendo a alma desejosa de ver, observar, perceber, manda o sujeito poético: “Abram-se todas as janelas! / Arranquem-me todas as portas!”.³³⁹

Para o sujeito poético ser para além do seu corpo, que pode funcionar como “porta”, substantivo metafórico a indicar toda e qualquer obstrução ao fluir livre do desejo e o desejo imperioso do poeta ser outro, o desejo dele é se outrar. Para ir além de si mesmo, o poeta deseja (“Quero”):

Quero ter gestos fora do meu corpo (...) Com uma voluptuosidade [refere-se o poeta à ânsia de descer ao “fundo dos mares”, como as coisas pesadas].³⁴⁰

O que mais deseja o poeta? O “quero” se repete. O uso de anáforas é recorrente para criar o encadeamento mais intensivo³⁴¹ que lógico dado às odes.

Quero intercalar-me, imiscuir-me, ser levado, / Quero que me façam pertença doida de qualquer outro (...) Quero a contigüidade penetrada e material dos objetos! / Quero que os corpos sejam uns dos outros como as almas, / Não só dinamicamente, mas estaticamente também!³⁴²

Os intervalos entre as coisas e entre as coisas e as gentes devem ser na proposta do sujeito poético preenchidos, ocupados por elos coesivos, elos esses dados pelas forças que atuam no poema, uma vez que o que encadeia o poema é a (“subir, ascender”) ascensão e queda intermitente da intensidade.

Quero: “Ser arremessado como uma granada!”³⁴³

As reticências são estilísticas e elas indicam interrupção intencional da frase, para indicar distância infinita: Ir parar a... Ser levado até...³⁴⁴

O verso final desse fluxo é lapidar, sintético: “Abstrato auge no fim de mim e de tudo!”.³⁴⁵

Novamente o sujeito poético evoca o léxico futurista que associa o funcionamento da natureza aos maquinismos industriais.

Clímax a fero e motores! / Escadaria pela velocidade acima, sem degraus! / Bomba hidráulica desancorando-me as entranhas sentidas!³⁴⁶

³³⁸ Ibidem, p. 74.

³³⁹ Ibidem, p. 74.

³⁴⁰ Ibidem, p. 74.

³⁴¹ Não assistimos à exposição de uma conversa, mas à diferenciação de um sentimento.

³⁴² Ibidem, p. 74.

³⁴³ Ibidem, p. 74. Em tempo de terrorismos a Al-Qaeda a imagem intensiva adquire um tom profético.

³⁴⁴ Ibidem, p. 75.

³⁴⁵ Ibidem, p. 75.

³⁴⁶ Ibidem, p. 75.

A sintaxe da frase é estendida até o limite do sentido. Aqui também a alma do sujeito poético: “salta, galga, pula”.³⁴⁷

Os devires se sucedem em repetições de temas: ser isto e aquilo. Viver na natureza panteisticamente, ou seja, assumindo o ideário grego de retorno à natureza como mestra vital, Grécia dos sentidos, ficcional e poético como o próprio Álvaro de Campos.

Whitman é chamado pela primeira vez pela alcunha carinhosa de “meu velho”. Em seguida, apenas “Walt”.³⁴⁸

Segue o sujeito poético dizendo que perceber é se transformar na coisa percebida. Em que a paisagem ou o *platô* se impregna do olhar que observa:

Deve haver um ponto da consciência, / Em que a paisagem se transforme, / E comece a interessar-nos, a acudir-nos, a sacudir-mos.³⁴⁹

No que parece ser o fim de um fluxo, o sujeito poético diz que ambos sentirão o “mistério”, “o grande absurdo do mundo, a dura inércia das coisas”.³⁵⁰

O ser do sujeito poético? Fingimento? Sujeito modernista consciente de ser incompleto? Ele se pergunta:

Que foi todo meu ser? Uma grande ânsia inútil - / Estéril realização com um destino impossível – Máquina de louco para realizar o moto-contínuo, / Teorema de absurdo para a quadratura do círculo [imagem cômica para dizer que ser completamente é algo impossível para a condição humana, o existir corporalmente].³⁵¹

Segue o sujeito poético dizendo que o seu “ser” é “inútil” e “impossível” como:

Atirar de pedras à lua, / Augúrio absurdo do encontro dos paralelos Deus-vida. / Megalomania dos nervos, / Ânsia de elasticidade do corpo puro, / Raiva do meu concreto ser por não ser o auge-eixo [SIC] / O carro da sensualidade do entusiasmo abstrato / O vácuo dinâmico do mundo!³⁵²

A frase estendida vai até quase ao nível do agramatical. Não é possível dizer o que ela significa se não recorremos de forma intuitiva ao contexto. Na matéria incompleta do poema não temos os dados necessários para interpretá-lo. O sujeito poético enuncia de forma tentativa, como se buscasse a palavra exata a ser dita.

O sujeito poético metalingüístico se define no poema.³⁵³

³⁴⁷ Ibidem, p. 75.

³⁴⁸ Ibidem, p. 76.

³⁴⁹ Ibidem, p. 76.

³⁵⁰ Ibidem, p. 76.

³⁵¹ Ibidem, p. 76.

³⁵² Ibidem, p. 77.

³⁵³ A partir desse trecho, a edição de Cleonice Berardinelli intitula a ode de *Passagem das horas ou Walt Whitman* (p. 78), contudo, não muda o tema nem o ritmo, a dúvida atributiva do título é indicativo

Eu, o ritmista febril / Para quem o parágrafo de versos é uma pessoa inteira, / Para quem, por baixo da metáfora aparente, / Como em estrofe, antístrofe, epodo o poema que escrevo, / Que por detrás do delírio construo, / Que por detrás do sentir penso, / Que amo, expludo, rujo, com a ordem e erudita medida.³⁵⁴

Explode o intensivo, mas sob o controle da razão, Dioniso guiado pela mão de Apolo, mas o sujeito poético lamenta em seguida, por neste instante, presumimos, já que noutros momentos ele extrapola a racionalidade, “Eu ante ti” [Whitman] “queria ter menos de engenheiro na alma”. A profissão indica o grau de racionalidade que o sujeito poético desejaria ter, se estivesse tão antenado com seu tempo, enquanto suposto futurista, “Menos de grego das máquinas, de Bacante de Apolo”, “Nos meus momentos de alma multiplicados em versos”.³⁵⁵

Todo o espaço-tempo se reduz ao corpo que é uma totalidade que não têm onde. Logo, sentir não é o bastante:

Nunca adiante, nem sequer atrás, / Mas sempre fatalissimamente no lugar de meu corpo, / Humanissimamente no ponto-pensar da minha alma, sempre o mesmo átomo indivisível da personalidade divina?³⁵⁶

O diálogo intertextual agora é com o atomismo, cada alma é uma partícula indivisível e irredutível do todo.

O poema que “cantasse bem” [Whitman], “seria o poema que todo cantasse tudo”. Mas, presumimos, as dissonâncias não deixam, criando ruídos, interrupções de ritmo.

Esta é a ambição do sensacionismo, jamais alcançado, exceto na poesia, a julgar pelas afirmações contundentes do sujeito poético. O sujeito poético quer chegar a atingir “o contato em todos os sentidos do tato de todas as cousas tempo!” Para saudar Whitman, é preciso tornar os versos em “versos corcel, comboio, seta, pressa”, é “preciso tornar os nervos nas coisas do mundo”.³⁵⁷

O signo precisaria ter a mesma dimensão existencial que a coisa por ele representada. Aqui, e em poesia é assim que acontece, o símbolo é lido como coisa, dinâmica, intensiva.

da hesitação de como nomeá-lo. Um trecho se intitula apenas *Saudação*, o seguinte retoma o título consagrado *Saudação a Walt Whitman* (pp. 79-80).

³⁵⁴ Ibidem, p. 78.

³⁵⁵ Ibidem, p. 80.

³⁵⁶ Ibidem, p. 80.

³⁵⁷ Ibidem, p. 81.

Ah, de que serve / A arte que quer ser vida, sem a vida que quer ser arte? / De que serve a arte se não é a arte que queremos? / De que nos serve a vida do se a queremos e não a buscamos, / Se nunca é para nós a vida?³⁵⁸

Isso equivale a perguntar: de que serve ou adianta existir a arte se ela não for para afirmar-se (e afirmando-se) afirmar a vida?

Num momento do poema em que mostra cansaço, o sujeito poético diz ter “as pálpebras / Descidas sobre a inutilidade metafísica de viver...”.³⁵⁹ Aqui o sujeito poético quer que nada falte [refere-se a Whitman], que ele esgota a vitalidade do corpo poético de que se apoderou.

O sujeito poético faz então uma espécie de chamada de ordem para o rebanho desordenado do mundo:

Arregimento! Comigo, cousas! / Sigam-me, gentes! / Máquinas, artes, letras, [] comigo!³⁶⁰

E Whitman ganha um novo chamamento: “meu amigo”.³⁶¹

O sujeito poético se diz “farto” de tudo: “farto da vida, farto da arte”. O que ainda o move ou o estimula, dá-lhe força para continuar a escrever, é o que a poesia se tornou para ele, ou seja, o que interpretamos como um devir criança. Qual a necessidade de escrever versos? O que é o desejo de fazer arte senão o ser adulto que fabrica brinquedos? Seguir o ritmo do mundo com a flexibilidade de que uma criança é capaz. Com o mesmo entusiasmo, inconsciente, involuntário, espontâneo, força natural para ser gasta com parcimônia.

Como se dissesse não quero ser como tu, Whitman, Álvaro de Campos confessa busca suplantar o precursor:

Onde não sou o primeiro, prefiro não ser nada, não estar lá, / Onde não posso agir o primeiro, prefiro só ver agir os outros. / Onde não posso mandar, antes quero nem obedecer.³⁶²

O “preferir” final do sujeito poético é este, depois de enunciar em regime de paradoxo, desejar ser tudo e nada: “Prefiro por isso o nada de ser apenas eu sem nada”.³⁶³

³⁵⁸ Ibidem, p. 81.

³⁵⁹ Ibidem, p. 82.

³⁶⁰ Ibidem, p. 83.

³⁶¹ Ibidem, p. 83.

³⁶² Ibidem, p. 84.

³⁶³ Ibidem, p. 84.

Álvaro de Campos se diz “cantor da Vida e da Força [personalizadas em maiúsculas] e pergunta a Whitman em tom de brincadeira provocadora: “acreditas?”.

364

Questiona o fazer poético. A literatura talvez quando se torne um hábito, talvez quando se dá num devir obcecado, é uma sorte lamentada pelo sujeito poético:

Pra que diabo vivemos, e fazemos versos? / Raios partam a mandriice que nos faz poetas, / A depressão que nos engana artistas, o tédio fundamental que nos pretende ineptos e mudos, / Quando o que queremos é distrair-nos, dar-nos idéia da vida. (...) Vejamos ao menos, Walt, as cousas todas pela verdade... [Como se ela existisse]. / Bebamos isto como um remédio amargo, / E concordemos em mandar à merda o mundo e a vida / Por quebrando no olhar, e não por desprezo ou aversão.³⁶⁵

O quebranto é uma força maligna que chega do olhar do mundo aos olhos fragilizados do sujeito poético.

Se a arte não nos redime da vida, o que nos resta? Parece se perguntar o sujeito poético a seguir:

Abram falência à nossa vitalidade! (...) Para viver “todas as vidas”, “todas as formas” de “todos os gestos”, o só corpo de sujeito poético é necessário, suficiente? Não. O ter vida e corpo não bastam, é preciso também ser poeta ou ter nascido poeta: “O que é fazer versos senão confessar que a vida não basta”.³⁶⁶

Daí porque repete algo que havia dito antes: “Todos os raios partam a falta do que nos faz não ser Deus” [para poder viver tudo], “Para ter poemas escritos ao Universo e as Realidades por nossa carne” [no corpo].

Enfim, para ser-se literalmente o que já se é: “o que quero [verbo do desejo, repetido à exaustão], não é cantar o ferro: é [ser] o ferro. E: “o que eu penso é dar só a idéia do aço - e não o aço”.³⁶⁷

Observemos o uso reiterado do travessão como ponte entre períodos longos.

(...) Que a divindade natural [pois panteísta] de estar ali sem literatura. [A natureza precisa do poeta para ser traduzida] / Merda! Mil vezes merda para tudo o que eu não posso fazer.³⁶⁸

O sujeito poético não se peja de admitir suas limitações, mesmo ele, ultrapassador de Whitman na capacidade complexa e sutil de ser outro, mas mesmo ele, Álvaro de Campos, não se admite capaz de outrar tudo.

³⁶⁴ Ibidem, p. 85.

³⁶⁵ Ibidem, p. 86.

³⁶⁶ Ibidem, p. 86.

³⁶⁷ Ibidem, p. 86.

³⁶⁸ Ibidem, p. 87.

O “verdadeiro poema moderno” é o poema que nem é poesia, ou seja, presumimos, é um artifício, uma máscara, mas um “comboio real e não os versos que o contém”.

A idéia de poesia como uma saúde:

Saúdo-te em ti ó Mestre da minha doença de saúde, / O primeiro doente perfeito da universalite [patologia imaginária que acomete quem nasce poeta? Ou doença do cosmopolitismo?] que tenho, / O caso-nome do “mal de Whitman” que há dentro de mim! / St. [santo?] Walt dos Delírios Ruidosos e a Raiva!³⁶⁹

A coisa que se pensa e sente nem é real nem irreal, nem é nós nem os outros, mas como imaginá-las senão as tornando plausíveis, ficcionalizando-as? A arte também não basta sozinha? “Fazemos arte e o que queremos fazer afinal é a vida”. A vida, claro, é mais intensa enquanto Vida que enquanto Arte. O que, no poema “vibra e fala”, é eco da força vital que escreveu o poema. Por isso para o sujeito poético, “o mais casto gesto da vida é mais sensual que o mais sensual dos poemas, “porque é feito por alguém que vive, porque é □”,³⁷⁰ [razão misteriosa], porque é Vida.

O ideal é que existisse um “Poema que dispensasse a Vida”, que se bastasse na sua própria força? É isso que o sujeito poético quis dizer? Como saber isso irrefutavelmente? O sujeito poético corre paralelo à força que o move: o real.

Force o que force em meus nervos industriados a tudo, / Maquine o que maquine no meu cérebro furor [intensidade] e lucidez [forma, construção de sentido].³⁷¹

A humildade poética é necessária:

Eu nunca farei senão copiar um eco das cousas [eco do som intenso que a vida enquanto explosão vital provoca], / O reflexo das coisas reais no espelho baço de mim. / A morte de tudo na minha sensibilidade (que varia tanto!) / A segura real eterna do rio lúcido na minha imaginação!³⁷²

Como se dissesse vejo, mas não compreendo, o sujeito poético diz ser:

Sou um surdo-mudo berrando em alta voz os seus gestos, / Um cego fitando à roda do olhar um invisível-tudo. / O real pode ser opaco, o que o poeta busca é a “marcha físico-química da □ [trecho interrompido] / Da energia fundamental (...) das cousas.³⁷³

³⁶⁹ Ibidem, p. 88.

³⁷⁰ Este símbolo (quadrado) na edição de Cleonice Berardinelli indica no original um trecho interrompido porque o autor o deixou em branco.

³⁷¹ Ibidem, p. 90.

³⁷² Ibidem, p. 91.

³⁷³ Ibidem, p. 91.

Neste trecho em foco, Whitman ganha mais um aposto: “Meu camarada em sentir”.³⁷⁴ A força, a intensidade das coisas é aquilo que se mostra como a “dinâmica pura, a velocidade em si”, (...) “Aquela [força, presumimos] que chegue taticamente aos sentidos”.³⁷⁵

Um imaginário é possível criar a partir do real. É preciso apenas provar do fruto proibido, mas não inexistente da Vida. Porque tudo é mais ou menos inútil quando é puro inconsciente. É necessário primeiro experimentar da vida para depois escrever (é vão o “verso escrito em prosa, e escrito n’alma”). Diz Campos: Provemos [da vida] e não escrevamos. Escrita e vida não são simultâneas. [Não são processos simultâneos]. Raramente são. E numa espécie de auto-referência jocosa, propõe ao americano: “Metamos dois tiros de revólver na primeira cabeça [que cruzar por nós] com chapéu”.³⁷⁶ Lá atrás o sujeito poético disse que faria tudo que lhe desse na gana. Estaria se referindo a si, que também usava chapéu? Presumimos que se tivesse cometido suicídio, Álvaro de Campos, pela primeira vez, teria negado por completo seu perfil, por, finalmente, ter sido coerente.

No próximo *platô* veremos como o outro em que Álvaro de Campos se constituiu enquanto perfil em contraponto será Marinetti numa enunciação em manifesto do que está esboçada nessa ode analisada.

³⁷⁴ Ibidem, p. 91.

³⁷⁵ Ibidem, p. 91.

³⁷⁶ Ibidem, p. 91.

3. 4 PLATÔ DO FORA: ULTIMATUM

O manifesto *Ultimatum*,³⁷⁷ assinado por Álvaro de Campos, é texto poético que demarca a geografia onde transita a poesia pessoana. A temática e o território poético do manifesto são ocidentais ou eurocêtricos. Por essa ótica pode ser lido como uma sonda sensível que capta a intensidade da época. O diagnóstico do sujeito poético é que se trata de uma época medíocre, por isso manda que se abram os horizontes para surgir uma nova paisagem literária, o sujeito poético deseja um vento novo bafejador no seu rosto: “Deixem-me respirar! / Abram todas as janelas! / Abram mais janelas do que todas as janelas que há no mundo!”.³⁷⁸

Lemos a imagem reiterada da “janela” como metáfora da percepção, a entonação é imperativa.

É uma carta de desterritorialização dos saberes instituídos. Espécie de granada verbal contra um determinado passado (mas não todo o passado, como seria para um autentico futurista) e quase todo o presente; algo escapa: a faculdade do sujeito poético de multiplicar-se. De fato, *Ultimatum* é a tentativa de criar em Portugal um movimento literário autóctone. Aqui aparece de novo a metafísica da apreensão da realidade pelas sensações e a capacidade de se outrar, via captação da intensidade vinda da alteridade. Como em todos os poemas de Campos, também neste manifesto, uma singularidade irá se constituir a partir de uma alteridade, eleita como negativo fotográfico onde a imagem de Campos se constrói.

A exemplo de outros manifestos seus contemporâneos (o modelo que serve de contraponto de Álvaro de Campos parece ser Marinetti),³⁷⁹ o *Ultimatum* alia a estética à política. As forças que movem a poesia movem também a política e tudo que acontece no mundo é fruto da criação estética da vida. Ambos participam da mesma violenta intensidade com que os temas são debatidos na época. Aqui escrever um manifesto literário é como travar uma guerra, quando todo discurso da época era guerreiro, a metáfora se torna bélica e o verbo, uma arma. O ato de escrever um manifesto já é em si um ato político e de seu modo, militar, ou pelo

³⁷⁷ Fernando Pessoa. **Obra em prosa**. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, pp. 507-520. *Ultimatum*. Portugal Futurista, nº 1. Lisboa: 1917. Consultado também a edição da (Ed. facsimil. Lisboa: Contexto, 1981), oferecida no C.D. da Casa Fernando Pessoa.

³⁷⁸ Ibidem, p. 511. Esta e as citações seguintes referentes ao *Ultimatum* serão oriundas da **Obra em Prosa**, constando apenas o número da página.

³⁷⁹ “Tenho a impressão que Fernando Pessoa utilizou o termo *Ultimatum* para se distinguir de Marinetti que generalizou o de manifesto” In: Raúl Morodo. **Fernando Pessoa e as revoluções nacionais européias**. Lisboa: Caminho, 1997, 81.

menos militante. O sujeito poético o escreve para dizer o que sente e pensa da sua época³⁸⁰ e anuncia a razão de sua arte. Mas está pressuposto o desejo de desforra contra o famigerado ultimato inglês.³⁸¹

No *Ultimatum*, o outro eleito como contraponto constitutivo é Marinetti. Não somente em Álvaro de Campos, mas em toda a escrita pessoana, quando se evoca um nome próprio, é para dele se distanciar, diferenciar, numa técnica estilística que podemos chamar contrapontística: discordância de vozes – fica dito. Assim, aproveitam-se do futurismo, os efeitos estilísticos tipográficos, como o sonoro e icônico “**MERDA!**”³⁸² (negrito no original) mandado direto na cara dos poderosos de plantão, tal o desprezo do sujeito poético por seus contemporâneos. Não se aproveitam, contudo, aspectos ideológicos do futurismo de Marinetti, por exemplo: “Contrariamente a Marinetti (e a Almada), Campos não faz apologia da guerra”, nem ao contrário do italiano, adepto do “fascismo mussoliniano”, que desejava a abolição da singularidade ou “anulação das diferenças individuais na massa”,³⁸³ uma vez que o desejo de Álvaro de Campos era chegar à síntese das subjetividades múltiplas.

³⁸⁰ A época em que Fernando Pessoa (Lisboa, 13 de Junho de 1888 — Lisboa, 30 de Novembro de 1935) escreveu assiste desde a Implantação da República (1910) até o Estado Novo salazarista (1926). Ibidem, p. 87.

³⁸¹ Não parece haver dúvida que se trata de uma referência ao ultimato inglês e a manifestação de um desejo de tirar desforra da humilhação e da decadência que Portugal vinha sofrendo desde o século XV. Em 1415 Portugal começou sua expansão marítima pela tomada de Ceuta, na África, e até 1580, manteve-se uma nação forte e poderosa. Em 1580, Portugal foi dominado pela Espanha que aproveitou da fragilidade do governo ocupado por D. Henrique. D. Henrique havia substituído D. Sebastião que desapareceu após a fracassada batalha de Alcácer-Quibir. A partir de então, Portugal passou a ser apenas colônia e a perder sua glória e força. Mas é em onze de janeiro de 1890 que a nação portuguesa é humilhada pelo Ultimatum. A Grã Bretanha exigiu que as tropas portuguesas mantidas na região do Xire, na África, fossem retiradas ou declarariam guerra a Portugal. O Ultimatum levou um grande descontentamento ao povo português que chegou a fazer protestos, mas nada adiantou. Após o Ultimatum, a monarquia começou a se desfortalecer perante a sociedade portuguesa. Mas somente após um terrível episódio foi percebido que a monarquia caminhava para o fim. Em primeiro de fevereiro de 1908 um republicano chegou perto da carruagem real e fuzilou o rei D. Carlos e o príncipe herdeiro Luís Filipe. Após este episódio, o país ficou durante dois anos em uma plena confusão e fervendo de ânimos exaltados. A República foi proclamada em cinco de outubro de 1910 com a deposição de D. Manuel. Mas os republicanos eram a minoria no parlamento e os monarquistas começaram a lutar pela volta da monarquia. Seguiram-se vários governos provisórios, alguns com sucesso na política, alguns totalmente desastrosos e outros chegaram ao poder através da força. Portugal passou a ser um país dividido e a viver em crise. Em 1932, Antônio de Oliveira Salazar se tornou presidente do ministério regendo de forma ditatorial e criando o Estado Novo. A partir desta ditadura, que explorou povos da África, não respeitou a liberdade individual e não permitiu a criação de agremiações e partidos, foi que Portugal começou a ter um período de estabilidade política e econômica. Em *Mensagem*, Fernando Pessoa retrata o Portugal do passado, as expansões marítimas, após a ocupação espanhola e o ultimato inglês e o desejo de ver sua pátria renascer das cinzas.

³⁸² Obra em prosa, p. 513.

³⁸³ Leyla Perrone-Moisés, responsável pelo verbete “Futurista Saudosista”. In: Fernando Cabral Martins (coordenação). **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. Lisboa: Editorial Caminho, 2008, p. 302.

Se pudesse ser resumido, haja vista as centenas de estilhaços temáticos que nele explodem, o *Ultimatum* seria também uma profissão de fé na arte “dionisiaca” (enquanto deus da força criativa da arte) conforme a leitura que Fernando Pessoa faz de Nietzsche, outro afeto que ele tentara menosprezar em críticas nem sempre justas.³⁸⁴ Em todo caso, Nietzsche é a personificação temporal da passagem do século XIX para o século XX. É nesse intervalo histórico que a sua filosofia vai se tornar o *ethos* intensivo da época. Afinal, capta-se a intensidade de uma época nas máscaras em que ela escolhe se mostrar.

Ora, ser nietzschiano, nesse sentido em foco, é antes de tudo dizer claramente que valor se defende, deixar claro por qual ideologia se combate, e por qual ideologia se é apaixonado, é ter ciência de que nada é absoluto ou essencial, que todas as causas se erigem no tempo histórico. A razão não pode tudo. Parte das escolhas humanas são práticas, e feitas em desespero de causa.

O sujeito poético dialoga com os temas nietzschianos de seu tempo e marca território afetivo em relação a eles; aparece como alguém capaz de perceber o mundo de uma forma singular [não esqueçamos que esta alma olha o mundo de sua janela, mas embora olhe para o outro, não perde nunca a dimensão de sua singularidade].

Seguindo a verve de Zaratustra, a quem ele parodia, Campos, à maneira de um iconoclasta, denuncia a propaganda do absoluto feito pela fé:

Agora a religião é o catolicismo militante dos taberneiros da fé, (...) é a espetaculite³⁸⁵ dos pragmatistas cristãos, dos intuicionistas católicos, dos ritualistas nirvânicos, angariadores de anúncios para Deus!³⁸⁶

Em *Ultimatum*, Álvaro de Campos diz ao que vem, mostra, explicita sua oposição ideológica a tudo que assiste (“Nem uma corrente política que soe a uma idéia-grão (...) burgueses do Desejo” etc), defende sua crença, ou melhor, a descrença em toda crença, e marca território distinto para si a partir do que considera o “modernismo inestético!” da época.³⁸⁷

³⁸⁴ É o que também pensa Steffen Dix, no referido Dicionário, no verbete Nietzsche: “Pessoa revela um pensamento filosófico, estético, político e também sociológico muito mais nietzschiano do que ele próprio pensava e nos fez acreditar”, p. 531.

³⁸⁵ Provável neologismo a significar o espetaculoso da fé.

³⁸⁶ Ibidem, p. 511.

³⁸⁷ Ibidem, p. 511. O alvo de Campos nesse trecho é o país de Whitman, “Tu, Estados Unidos da América, síntese-bastardia da baixa-Europa” (ibidem, p. 510), o que não nos surpreende porque o precursor para Campos é apenas outro a partir do qual ele se singulariza, como veremos na análise de **Saudação a Walt Whitman**. O precursor por estar no passado é menos que o seguidor na lógica camposiana.

Nada parece existir que possa ser absolutizado. Toda idéia, todo sistema filosófico, toda crença religiosa, toda certeza científica, todo estilo artístico ou poético, tudo está num contínuo fluxo de vir a ser outra coisa. Tudo que existe pode acabar em poema, mas isso não significa que o poeta dele não possa se apartar, logo no momento seguinte. É essa dinâmica enlouquecida de mudança brusca que de ordinário confunde o leitor pessoano.

E o resumo desse ultimato literário é que o outro é eleição e destino. Não o diz lógica e coerentemente (tratando-se de Fernando Pessoa, o leitor não espere nunca lógica e coerência), mas de forma intensiva, aquilo que lhe atrai, mobiliza a atenção. O que o afeta é aquilo que o constitui, mesmo que às avessas.

Tendemos a deduzir, que o sujeito poético, ao escrever o manifesto, responde, de forma afetiva, às questões prementes do tempo em Portugal e no mundo eurocêntrico (Europa e antigas colônias); parece-lhe urgente tomar posição frente aos temas da época. Assim, estão lá, direta ou indiretamente referidos, a transição da Monarquia para a República (“Portugal-centavos, resto de Monarquia a apodrecer República”),³⁸⁸ o papel periférico de Portugal na Europa indicado de forma dúbia, entre orgulhoso e desdenhoso (“Eu, da Raça dos Descobridores, desprezo o que seja menos que descobrir um Novo Mundo!” (...) “Quem sabe (na Europa) estar em um Sagres qualquer?”),³⁸⁹ a Primeira Guerra Mundial (“Portugal-centavos, (...) extrema-unção-enxovalho da Desgraça, colaboração artificial na guerra com vergonhas naturais em África!”), a perda adivinhada das colônias africanas, o advento do homem nascido da subtração das médias das alteridades possíveis etc.

Aparentemente consciente daquilo que afirma, o sujeito poético se expõe no espinhoso caminho do ideológico, parcial por essência. Repetimos: o leitor não é guiado por argumentos lógicos, mas por afirmações contraditórias que valem pela intensidade com que são ditas; o leitor não é convencido por argumentos, é escandalizado, conscientizado através de choques e achado escandaloso. A entonação é de exortação agressiva, belicosa.

Tudo que o sujeito poético enuncia no manifesto é dado como fato consumado. Quem enuncia parece poder tudo dizer. O velho poder europeu, na arte, na ciência, na filosofia, na religião, está destituído e posto na lata de lixo da história. O manifesto é um mandado de despejo aos figurões da Europa. Para eles

³⁸⁸ Ibidem, p. 510.

³⁸⁹ **Obra em prosa**, p. 514.

todos um sonoro FORA (Fora! Fora! Fora!)³⁹⁰ basta.

Ultimatum é publicado na revista *Portugal Futurista* (único número) e ganha certa visibilidade. Era essa uma época e, que o autoritarismo até auxiliava na divulgação de uma revista, aprisionando-o, diferença de hoje em que a indiferença parece nivelar tudo a nada. O sujeito poético mostra um caráter revolucionário, não somente porque enquanto vanguarda literária instaurou o modernismo português, mas também porque assume atitude destemida que o fará alvo de perseguição. É em vista dessa provocação poética que a revista é apreendida pela Polícia e instaurado processo contra todos os escritores que nela colaboraram. Passou-se isto após o golpe de Sidónio Pais na revolução de 5 de Dezembro de 1917. No entanto, é difícil imaginar que, estando Portugal em guerra, a publicação de *Ultimatum* fosse consentida, uma vez que, “anti” tudo como é, contém insultos contundentes contra os Aliados e alemães. Manifesto de idéias excêntricas, de aspecto satírico, era mesmo de aceitável improvável durante a guerra. Afinal, diz: “E todos os chefes de estado, incompetentes ao léu, barris de lixo virados para baixo à porta da Insuficiência da Época”.³⁹¹ Imaginemos um leitor a consumir tal texto em Janeiro de 1918! E o manifesto em nada se importa com que ganha a guerra.

É por isso que é, além de peça política, estratégia de *marketing* poético, nele Campos quer marcar um território. Sua geografia temporal pode ser colocada no intervalo que vai do fim do século XIX para o início do século XX. É para esse intervalo de tempo, que Fernando Pessoa, na voz (assumindo-se) de Álvaro de Campos, corpo intensivo da heteronímia, escreve e publica *Ultimatum*, para dizer de forma virulenta, o que sentia e pensava de seu tempo, manifestando ora um entusiasmo suicida pelo caminho perigoso em que o mundo enveredou, ora um senso de escândalo apavorado.

Em suma, a época faz da vida um horror. Nenhum sentido existencial escapa do niilismo em que a modernidade mergulha. A entonação tinha que vir de um Zaratustra nietzschiano às avessas (“Tu, cultura alemã, Sparta podre com azeite de cristismo e vinagre de nietzschinização, colméia de lata, transbordamento imperialóide de servilismo engatado”),³⁹² o autor do manifesto fala como um “deus”, mais do que como um profeta. Ele enuncia de um ponto de vista infalível e inquestionável, todo-poderoso e autoritário. Dir-se-ia que não busca adeptos, mas erigir uma singularidade.

³⁹⁰ Ibidem, p. 509.

³⁹¹ Ibidem, p. 510.

³⁹² Ibidem, p. 510.

A Europa, com sua cultura e história, é reduzida a nada pelo sujeito poético (“Europa-aldeia!” (...) “A Europa quer passar de designação geográfica a pessoa civilizada!”).³⁹³ A Igreja Católica é um mal em si,³⁹⁴ sendo uma das instituições fundadoras da Europa, claro que seria alvo de sua crítica. Mas a fé cristã não está solitária nesse ataque; na verdade, não escapa ninguém, nenhuma instituição, nenhuma ideologia, nenhuma religião, nenhum partido político; o manifesto aposta tudo num futuro improvável, mas construído com essas forças reativas presentes.

Mas enfatizemos: existe muito de obscuro no manifesto de Álvaro de Campos. Quando nos esforçamos por entender a ideologia do manifesto, descobrimos que estamos diante de um enigma ideológico: “Às vezes coerente e às vezes contraditório, Pessoa é um enigma ideológico”.³⁹⁵

Apesar disso, Morodo arrisca-se a cunhar para Campos a definição de “anarquista de direita”, anarquista pelo discurso iconoclasta e de direita pelas posições “antidemocráticas” dedutíveis do manifesto.

Para nós, ele se coloca para além dos extremos ideológicos.

O *Ultimatum* defende esquemas doutrinários tais como:

Os esquemas doutrinários manter-se-ão claros nuns pontos (anti-catolicismo, anti-integralismo, republicanismo autoritário, nacionalismo, liberalismo económico) e mais confusos noutros: como organizar institucionalmente um novo Estado (Pessoa, neste sentido, deixou fragmentos sem data, que remetem para uma república aristocrático-corporativa ou monarquia sem rei medievalizada).³⁹⁶

Tentamos abstrair um esquema ideológico coerente em Álvaro de Campos e não conseguimos. Ele parece existir para marcar a intensidade epocal. Não se está discutindo racionalmente sistemas políticos, mas cartografando os afetos ou paixões mobilizadas pela guerra e pelas ideologias em debate.

Para Robert Bréchon,³⁹⁷ o manifesto de Álvaro de Campos, é um “texto combativo”, como acentuamos atrás:

³⁹³ Ibidem, p. 514.

³⁹⁴ Álvaro de Campos repete a tradição portuguesa anticlerical que bem antes de Eça de Queiroz já existia e que vai surgir de forma tardia em José Saramago. Antero de Quental e a Geração de 70 consideram a instituição católica e a Contra-Reforma, a principal razão da decadência ibérica em relação ao resto da Europa iluminista. Cf. CUESTA, Pilar Vasquez. “As causas da decadência dos povos peninsulares – um elo português numa corrente de obras portuguesas sobre o tema”. In: **Antero de Quental e o destino de uma geração**. Organização e coordenação de Isabel Pires de Lima. Actas do Colóquio Internacional no Centenário da Sua Morte. Faculdade de Letras do Porto, 22 a 22 de Novembro de 1991. Porto: Edições Asa, 1993, p.107.

³⁹⁵ Raúl Morodo. **Fernando Pessoa e as revoluções nacionais europeias**. Lisboa: Caminho, 1997, 94.

³⁹⁶ Ibidem, p, 99.

³⁹⁷ Cf. Roberto. Bréchon. **Estranho estrangeiro – uma biografia de Fernando Pessoa**. Lisboa: Quetzal, 1996, pp. 347-8.

... Extremamente anti-social, agressivo, quase monstruoso, com a sua patente falta de unidade de tom. Começa como um panfleto e acaba em profissão de fé. Abre com um ataque de cólera e fecha com um impulso de esperança fervorosa.³⁹⁸

Imaginemos um ator dramático lendo-o em voz passional num teatro da época e teríamos um efeito scandalizador na platéia. Álvaro de Campos aparece no manifesto como um “pensador brutal”, “atleta do pensamento e do estilo”. Como Nietzsche, Campos escreve “à machadada e à martelada”.³⁹⁹ Mas este não é seu único texto de entonação exaltada e de conteúdo iconoclasta; a questão é como avaliar o que diz Campos, se o que ele diz não está claro ou cabalmente definido, podendo todas as ideologias nele coexistir em regime contraditório.

Parece mesmo inútil tentar sistematizar o pensamento político do *Ultimatum*. A rigor, ele não existe. Mas se lido com um protesto estético e político, uma maneira satírica e irônica de dizer coisas sérias, ou seja, delirando a valer, então, parece que tudo começa a fazer sentido.

Em todo caso, existe uma predominância do estético sobre o político, a política é uma estética no *Ultimatum*. Fora da perspectiva estética, todo acontecimento humano é vivido como farsa.

Se o leitor se descuida, pode cair no ridículo de levar a sério demais as tiradas humoristas de Álvaro de Campos. Suas frases de efeito servem para fazer rir e pensar.

Vejamos: mesmo impotente, manda a Europa à merda e expulsa os mandarins. De certa forma, vinga-se de forma simbólica do ultimato inglês: “Mandado de despejo aos mandarins da Europa! Fora”.⁴⁰⁰ O fora aqui é a lata de lixo da história.

Segue uma série de epítetos engraçados a respeito de escritores e políticos europeus célebres, em que todos aparecem como figuras ridículas e menos algo. Anatole France é um “Epicuro de farmacopéia homeopática”. O romântico “Chateaubriand de paredes nuas” é um “alcoviteiro de palco da pátria”. “George Bernard Shaw é um “vegetariano do paradoxo,⁴⁰¹ charlatão da sinceridade, tumor

³⁹⁸ Ibidem, p. 347.

³⁹⁹ Ibidem, p. 347.

⁴⁰⁰ Ibidem, p. 509.

⁴⁰¹ Nesta lógica, ou na ausência dela, Campos seria o “carnívoro” do paradoxo, useiro e vezeiro que é do espírito de contradição? “A vida está cheia de paradoxos como as rosas de espinhos”. In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. II. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 139.

frio do ibsenismo, arranjista da intelectualidade inesperada”. H. G. Wells é o “ideativo de gesso, saca-rolhas de papelão para a garrafa da Complexidade!”.⁴⁰²

Todos esses escritores para Álvaro de Campos: “Todos! todos! todos! Lixo, cisco, choldra provinciana, safardanagem intelectual!” O sujeito poético de forma imperativa manda todo mundo para fora, o que soa dúbio, isto é, ou os expulsa da Europa ou os manda para fora (ou para o *Fora*, como preferimos, para o Outro):

(...) Tudo daqui para fora! Tudo daqui para fora! Ultimatum a eles todos, e a todos os outros que sejam como eles todos! Se não querem sair, fiquem e lavem-se!⁴⁰³

O tom ou entonação não esconde que deseja scandalizar ou a depender da entonação com que se leia, fazer rir. Não param nesses exemplos as tiradas de Álvaro de Campos:

Tu, “esforço francês”, galo depenado com a pele pintada de penas! (Não lhe dêem muita corda, se não, parte-se!).

Tu, “imperialismo” espanhol, salero em política, com toureiros de sambenito nas almas ao voltar da esquina e qualidades guerreiras enterradas em Marrocos!⁴⁰⁴

Portugal:

(...) E tu, Portugal-centavos, resto de Monarquia a apodrecer República, extrema-unção-enxovalho da Desgraça, colaboração artificial na guerra com vergonhas naturais em África!

Brasil:

E tu, Brasil “república irmã”, blague de Pedro Álvares Cabral, que nem te queria descobrir!⁴⁰⁵

Blague define bem o que Álvaro de Campos tenta fazer com o leitor que busca se guiar de forma lógica pelo seu manifesto. Mas a entonação não nos engana. Tudo é dito para polemizar, scandalizar a moral burguesa. Por isso o sujeito poético diz coisas inauditas. Por isso não se furta ao absurdo, pelo contrário, parece buscá-lo.

A entonação se justifica pelo tom de desabafo agressivo. O sujeito poético⁴⁰⁶ reage ao que julga ser a mediocridade geral de sua época. Talvez nem mais as forças da Grécia Antiga consigam salvar o homem moderno, embora ele ainda as

⁴⁰² Ibidem, 509.

⁴⁰³ Obra em prosa, p. 510.

⁴⁰⁴ Ibidem, 509.

⁴⁰⁵ Presumimos que as aspas ironizam a irmandade entre Portugal e Brasil.

⁴⁰⁶ Optamos pela expressão “sujeito poético” para designar a figura de Álvaro de Campos, ao invés, por exemplo, do vocábulo “poeta”, reservado ao autor empírico Fernando Pessoa, para assim resguardamos o feito ficcional peculiar da autoria heteronímica.

evoquem, ao contrário de Marinetti. Como nada pode ser assumindo a sério, faz-se graça da miséria presente, ironizando-a.

A mediocridade do mundo sufoca o sujeito poético e ele manda que se abram as janelas: “Sufoco de ter só isto à minha volta! Abram todas as janelas!”. ⁴⁰⁷ Ou seja: abram-se as portas da percepção, abram os campos de visões, expandam-se as cosmovisões. Deixem entrar vento e sol na casa escura e abafada em que se tornou a Europa. Esse abrir das portas indicia o estatuto implícito do sensacionismo: abertura para o outro, incorporação das diferenças, para fazer oposição às certezas questionáveis do senso comum.

A pluralização do sujeito poético é a própria negação da mediania do mundo, presente até na guerra: “Agora é a guerra, jogo do empurra do lado de cá e jogo de porta do lado de lá!”. ⁴⁰⁸

De verdade, para Campos, nada presta, não existe “Nem uma corrente literária que seja sequer a sombra do romantismo ao meio-dia!”. ⁴⁰⁹ E veja-se: o Romantismo, que afinal Campos não tinha em tão alta conta! O sensacionismo é esse pós-romantismo, reescrito e vivenciado sem ilusões egocêntricas.

O sujeito poético julga a sua época vil e composta de “lacaio”, “burgueses do Desejo, transviados do balcão instintivo!”. ⁴¹⁰

O sujeito poético monta comboios daquilo que julga fraco, impotente, força reativa incapaz de criação:

Passai vós, que sois autores de correntes artísticas, verso da medalha da impotência de criar!
Passai, frouxos que tendes a necessidade de serdes os istas de qualquer ismo!
Passai, radicais do Pouco, incultos do Avanço, que tendes a ignorância por coluna da audácia, que tendes a impotência por esteio das neo-teorias! ⁴¹¹
O sujeito poético desfila os excluídos de sua estética da força:

Passai, mistos; passai, débeis que só cantais a debilidade; passai, ultra-débeis que cantais só a força, burgueses pasmados ante o atleta de feira que quereis criar na vossa indecisão febril! (...) Passai, «finas sensibilidades» pela falta de espinha dorsal; passai, construtores de café e conferência, monte de tijolos com pretensões a casa! Passai, cerebrais dos arrabaldes, **intensos de esquina-de-rua!** ⁴¹² (negrito nosso)

Campos rechaça até o admirado Walt Whitman. O romantismo deste e [o romantismo em geral] é alvo para ser desconstruído:

⁴⁰⁷ Ibidem, 511.

⁴⁰⁸ Ibidem, 511.

⁴⁰⁹ Ibidem, 511.

⁴¹⁰ Ibidem, 511.

⁴¹¹ Ibidem, 511-2.

⁴¹² Ibidem, 512.

Passai, romantismo póstumo dos liberalões de toda a parte, classicismo em álcool dos fetos de Racine, dinamismo dos Whitmans de degrau de porta, dos pedintes da inspiração forçada, cabeças ocas que fazem barulho porque vão bater com elas nas paredes!⁴¹³

E numa tirada final arranca o riso de leitor: “Mandem isso tudo pra casa descascar batatas simbólicas!”. Para não restar dúvida sobre a nulidade do mundo presente, diz o sujeito poético: “Homens, nações, intuitos, está tudo nulo!”.⁴¹⁴

Frustrada a Europa de homens fortes, ressoa o eco nietzschiano. A Europa deseja, quer: “Quer o Poeta que busque a Imortalidade ardentemente, e não se importe com a fama, que é para as atrizes e para os produtos farmacêuticos!”.

Campos no *Ultimatum* assume o estilo de quem está disposto a contar a piada nem que isso signifique criar um inimigo.

A história clama por uma nova ordem que, além de não existir, não é sequer ainda apreensível. A Europa quer: “a Vontade Nova que faça um Edifício com as pedras-ao-acaso do que é hoje a Vida!”. Dos momentos de crise surge a força para criar qual húmus: “O que aí está a apodrecer a Vida, quando muito é estrume para o Futuro!”.⁴¹⁵

Há uma negação total do mundo (como ele se apresenta na sua época) no *Ultimatum*. Contudo, as palavras finais (antes das proclamações e soluções divididas pela palavra **ATENÇÃO!**⁴¹⁶ escritas em negrito e caixa alta) são de exaltação otimista e de nacionalismo mítico:

O que aí está não pode durar, porque não é nada! Eu, da Raça dos Navegadores, afirmo que não pode durar! Eu, da Raça dos Descobridores, desprezo o que seja menos que descobrir um Novo Mundo!⁴¹⁷ Quem há na Europa que ao menos suspeite de que lado fica o Novo Mundo agora a descobrir? Quem sabe está em um Sagres qualquer?⁴¹⁸

Na captação da intensidade da época, o sujeito poético se sente o órgão do momento histórico, o corpo ansioso daquilo que há de vir: “Eu, ao menos, sou uma grande Ânsia, do tamanho exato do Possível!”.⁴¹⁹

O desprezo pelo mundo não significa no *Ultimatum* desprezo pela vida.

⁴¹³ Ibidem, 512.

⁴¹⁴ Ibidem, 513.

⁴¹⁵ Ibidem, 514.

⁴¹⁶ Obra em prosa, p. 515.

⁴¹⁷ A nota de intensidade é dada por este Eu que enuncia na suposição de um poder absoluto, como se fosse senhor de todas as cartas geográficas em jogo naquele momento histórico do século XX. A política, a arte, a ciência, a filosofia, tudo é posto na lata do lixo histórico. É de se perguntar: quem é esse sujeito que enuncia como um senhor do mundo luciferino? Ele parece querer ser levado a sério, mas discursa em tom de *blague*, a maneira de um piadista ou louco.

⁴¹⁸ Ibidem, 514.

⁴¹⁹ Ibidem, p. 514. Este Eu nesse trecho se assume como sua própria época. Como se fosse a voz do mundo eurocêntrico falando.

E como se ameaçasse criança,⁴²⁰ o sujeito poético diz: “Eu, ao menos, sou bastante para indicar o Caminho! Vou indicar o caminho!”.⁴²¹ E claro, o “caminho” será aquele que ele próprio seguirá, uma vez que o Caminho é a média dos homens subtraída das personalidades plausíveis, numa palavra, o outrar-se, o sensacionismo heteronímico.

E a obra do futuro é proclamada aos berros para melhor se fazer ouvir: “Proclamem bem alto que ninguém combate pela Liberdade ou pelo Direito! Todos combatem por medo dos outros!”.⁴²²

A partir daí o sujeito poético de várias maneiras, inclusive simulando a linguagem estatística ($a+b+c+d+e$ dividido por 5), onde a, b, c, d, e e são cinco homens que equacionam a “verdade” ou “objetividade” média da capacidade de desterritorializar-se, solicita “ATENÇÃO” e proclama a “lei de Malthus da sensibilidade”,⁴²³ que é o que vimos chamando outrar-se. Bem diverso, pois, como se poderia pensar, se tomamos de maneira literal, o sentido da média matemática, como exemplo de conformidade medíocre às opiniões sociais. Aqui não se faz elogio à mediocridade, mas a faculdade de assimilar pontos de vista antagônicos, contradizendo-se sim, mas sem se perder nos meandros de ideologias paradoxais. Para isso é necessário considerar a poética do outrar-se como ela foi elaborada ao longo da escrita pessoana e não apenas num trecho isolado.

É necessário, diz ainda o manifesto, uma “adaptação artificial” para que se crie as condições de intensificação da sensibilidade. Em resumo: é preciso que cada um sinta por todos. A proposta é que os estímulos exteriores se tornaram tão intensos que é preciso que se crie uma nova maneira de sentir de forma plural. A civilização cristã ao longo do tempo criou dogmas que agora é preciso abolir. Assim é que Campos propõe em seu manifesto abolir o dogma da personalidade. Ninguém se reduz a uma só personalidade, cada um isoladamente é parte do outro, noutras palavras, erigido a partir da soma das alteridades, mesmo que isso signifique contradizer a si mesmo. Cada um é o “cruzamento social” da personalidade dos outros: “Para o auto-sentimento cristão, o homem mais perfeito é o que com mais

⁴²⁰ Pelo menos ao leitor contemporâneo assim parece, haja vista que não nos escandalizamos com o que diz o poeta, mas a sua época ainda existiam burgueses escandalizáveis.

⁴²¹ Ibidem, 515. Este Eu manda tudo e todos à merda, “sabe” o caminho. Depois de zerar a cultura ocidental, agora diz que vai encaminhá-la. O jogo de contradições leva o leitor ao riso, mas o tom é sério. Ou não? Como saber?

⁴²² Ibidem, 513.

⁴²³ Ibidem, 515.

verdade possa dizer “eu sou eu”; para a ciência, o homem mais perfeito é o que com mais justiça possa dizer “eu sou todos os outros”.⁴²⁴

Trata-se de uma operação a ser realizada na “alma” cujos efeitos se notarão na esfera política, na arte e na filosofia, geração após geração:

Devemos pois operar a alma, de modo a abri-la à consciência da sua interpenetração com as almas alheias obtendo assim uma aproximação concretizada do Homem-Completo, do Homem-Síntese da Humanidade.⁴²⁵

Esse homem sintético será o “interpretador de subjetividades entrecruzadas”. Por consequência, estará abolida também o “preconceito da individualidade”:

Nenhum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter várias, organizando cada uma por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisível.⁴²⁶

Aos gritos, o sujeito poético dirá que não conhece o método para se chegar a essa síntese do homem plural e se soubesse, ele próprio seria toda a sua “geração”. Esse homem sintético, verdadeiro super-homem camposiano, seria o mais “completo”, o mais “complexo” e o mais “harmônico” em vez de não ser o mais “forte”, nem o mais “duro” nem o mais “livre”.

¹ Nota: O *Fora* (*Le Dehors*) pode ser traduzido simplesmente como “exterior”, mas a autora Tatiana Levy preferiu traduzi-lo por *Fora* para dar unidade temática a seu trabalho. Levy, *ibidem*, p. 89.

¹ Cf. Tatiana Salem Levy. **A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

¹ É esse poder da literatura, de criar o seu próprio mundo ficcional ou de fundar sua própria realidade simulada, o que Levy chama *Fora*: se já não se podia pensar o texto literário como espelho do mundo, como referência a algo que lhe seria exterior, era preciso, contudo, criar outras estratégias que permitissem conceber a relação entre literatura e real. *Ibidem*, p. 13.

¹ Félix Gauttari: **Caosmose: o novo paradigma estético**. Tradução de Ana Lucia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 66.

¹ A expressão “outrora agora” é do poema *Pobre velha música!* (s. d), de Fernando Pessoa, e disse algo semelhante ao contexto evocado: “Com que ânsia tão raiva / Quero aquele outrora! / E eu era feliz? Não sei :/ Fui-o outrora agora”. In: Fernando Pessoa. **Obra poética**. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976, p. 141.

¹ Trecho de *Lisbon Revisited* (1923). In. Álvaro de Campos - **Livro de Versos. Fernando Pessoa**. (Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Estampa, 1993, p. 210.

¹ **Livro de versos**, *ibidem*, p. 210. Ortografia original.

¹ **A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. *Ibidem*, p. 36.

¹ Como se ocuparam os psiquiatras do “caso Pessoa”, vendo nele o “doente”, vejamos como Deleuze concebe a obra escrita como “saúde”: “Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. (...) escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em vias de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria visível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o visível e o vivido. (...) escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens,

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 517.

⁴²⁵ *Ibidem*, 517.

⁴²⁶ *Ibidem*, 518.

seus amores e lutos, sonhos e fantasmas. Pecar por excesso de realidade ou de imaginação é a mesma coisa. (...) Não há literatura sem fabulação, (...) a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um eu. Ela atinge sobretudo essas visões, eleva-se até esses devires ou potências. (...) Não se escreve com as próprias neuroses. A neurose, a psicose, não são passagens de vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado. A doença não é processo, mas parada do processo, como no “caso Nietzsche”. Por isso o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes um médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é um conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambigüidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisa demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados. Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles? (...) A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo”. In: Gilles Deleuze. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbert. São Paulo: Ed. 34, 1997, pp. 13-4-5.

¹ É possível pensar toda a ficção pessoana como um livro virtual, um livro em potencial, mas inacabado, a esperar dos leitores para ganhar ou não, uma feição final: “Segundo Pierre Lévy, a palavra “virtual” vem do latim medieval “virtualis”, derivado de “virtus” - força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado, no entanto, à concretização efetiva ou formal. Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras do ser se diferenciar. É curioso pensar que Pessoa concebeu intencionalmente uma obra virtual, uma obra em potência, com capacidade para engendrar outras obras”. In: Ermelinda Ferreira. **Dois estudos pessoanos**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2002, p. 64.

¹ **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Ibidem, p. 127.

¹ Fernando Pessoa. **Obras em prosa**. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1999, p. 506.

¹ Deleuze. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 116.

Álvaro de Campos encerra seu manifesto dizendo de qual “janela” fala, “Portugal”, como se posicionasse entre o olhar para o atlântico ou voltasse para a Europa, *platô* que é imagem do país, cindido entre esses destinos que a geografia lhe oferece.⁴²⁷

Proclamo isto bem alto e bem no auge, na barra do Tejo, de costas para a Europa, braços erguidos, fitando o Atlântico e saudando abstratamente o Infinito.⁴²⁸

No fim o manifesto atinge a ambição máxima, com o sujeito poético se arvorando síntese da pátria e do mundo por extensão; talvez a dizer-nos que todo devir é coletivo, não desliza apenas pela superfície do si mesmo, mas ao fitar o Infinito (sugerindo talvez uma escolha geográfica e mítica, isto é, a partir do *platô* Atlântico a criação de um devir universal?), de frente para o Atlântico, de costas para a Europa (posição que neste momento de Mercado Comum Europeu, Portugal não

⁴²⁷ Sobre a escolha de Portugal, num e noutro momento histórico, entre o olhar para o Atlântico e/ou voltar-se para a Europa, condição geográfica que condiciona a imagem de um destino a cumprir-se em Portugal, conferir o excelente ensaio de Maria das Graças Moreira de Sá. **Entre a Europa e o Atlântico: estudos de literatura e cultura portuguesas**. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1999.

⁴²⁸ Ibidem, p. 520.

assume), contudo, de frente para a estremadura do mundo, esse sujeito poético pode desterritorializar-se noutros mundos, sem mesmo com isso contentar-se. Essa ambição de ser o ninguém e ser o nós é a ambição desejante da coexistência: eu, nós; eu, mundo, eu, deus.

No próximo *platô*, observando da mansarda, o sujeito poético se experimenta na figura do Esteves. Em *Tabacaria*, como veremos, o *Fora* também se torna dentro, o *Fora* intensifica a singularidade, constrange-a a pensar esta relação em termos de dentro fora e fora dentro. A tabacaria defronte da mansarda é a densidade e intensidade máxima inapreensível do *Fora*. Álvaro de Campos, a certo momento do poema, recua para o quarto e se senta na cadeira, extremado e extenuado com a visão da rua. O que o afetou tão intensamente não é óbvio. A cena do poema é banal, mas é justamente por isso que ela força o poeta a escrevê-la.

3.5 PLATÔ DA MANSARDA: TABACARIA

Lemos *Tabacaria*⁴²⁹ como um acontecimento distribuído em 17 estrofes que formam um mesmo *platô* intensivo, mas composto de momentos fluidos.

O *platô* de *Tabacaria* é construído da mansarda onde o sujeito poético se debruça para fora e vê uma cena cotidiana da cidade de Lisboa, presumimos, uma vez que o cenário não aponta para nenhuma cidade estrangeira, o que seria possível em se tratado do estrangeirado e cosmopolita Álvaro de Campos.

Observemos como essa disposição contígua acontece em *Tabacaria*. O *platô* nesse poema é quadriculado: (1) O poeta está na janela e olha (a cidade, portanto, está lá fora); isso estabelece um acontecimento, uma existência surge: a presença do Esteves: (2) Esteves está à porta da tabacaria e acima dele está a tabuleta. Logo depois aparece a presença do Dono da tabacaria. (3) As presenças se juntam numa configuração de *platô* único: da janela, o poeta olha a tabacaria (a presença da cidade está apenas pressuposta, mas não referida), o Esteves e o Dono da tabacaria, e nesse espaço o poema cria uma interação perceptiva.

Na perspectiva adotada no poema, não importa que Esteves não dialogue com o poeta, que entre mudo e saia calado, não se apresente, porque o texto é ele. Olhar a tabacaria na perspectiva de Álvaro de Campos é um acontecimento por ele singularizado, ou seja, algo acontece entre ele e a rua observada. Assim é que, em poesia, um *platô* forma um ponto culminante de intensidade – um transe, que em geral se inicia com o desfazimento do ego, alçado a condição de sujeito poético, que inaugura na paisagem, na espacialidade que um *platô* implica, um acontecimento, mesmo o mais sutil e imperceptível, à primeira vista. O acontecimento do *Fora* força a sensibilidade a pensar, afetado que o sujeito é por ele, o *Fora*, e é assim que o sujeito deslinda sua força, a força do acontecimento. O escritor assim percebe a diferença que existe num *platô* intensivo.

Logo na 1ª estrofe, à partida, o sujeito poético sumariza a dinâmica do outrar-se, negando-se qualquer identidade essencial, dizendo-se, de forma indireta, constituído, a partir daquilo que olha da mansarda. É isso que significa ser nada para poder ser tudo. Esvaziado, na perspectiva presente e na futura, o que indica pessimismo, ele pode entregar-se à janela da alma. De maneira ambígua, diz trazer em si, embora não seja nada, não os sonhos próprios, mas os sonhos do mundo,

⁴²⁹ In: Fernando Pessoa. **Poemas de Álvaro de Campos**. Fixação do texto, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, pp. 150-156.

significando tanto uma multiplicidade de sonhos (de ser) possível, como, não os sonhos dele, mas aqueles que ele avista da janela.

Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada. / À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.⁴³⁰

Nesta 1ª estrofe, enuncia-se a perspectiva em que a cena é vista, descrita e comentada em termos dos afetos que ela mobiliza no observador da cena. Não é ninguém que enuncia, enuncia-se, indefinidamente. Quem enuncia, na verdade, algo se enuncia, desconhece a si mesmo, ou seja, não outra identidade senão aquela dada por seu posicionamento geográfico: ele é aquele que olha a rua da mansarda. A perspectiva lírica, afinal, mostra-se no poema, mas, de saída, não unitária, múltipla, paradoxalmente, impessoal. Quem percebe a cena do poema é uma singularidade múltipla, não um eu, que fica tendo aqui na função de dêitico depositário dos afetos de uma máscara ou de um perfil encoberto. Parece-nos fundamental compreender essa perspectiva para que, ao longo do poema, o leitor observe a unidade de tom intensivo criado por esse sujeito poético quase ausente da cena.

Estamos diante de uma impessoalidade que de forma singular observa a pura exterioridade do mundo – representada pela mansarda e a tabacaria em frente – espaço exíguo onde todo o drama da temporalidade finita se descortinará.

Presumimos que se trata de Álvaro de Campos, o “mesmo” sujeito poético que escrevera *Ode Marítima*, *Saudação a Walt Whitman*... Presumimos porque o poema é publicado com o seu nome próprio. Mas quem pode nos garantir de forma absoluta? Há diferenças; por exemplo, o tom de aparente serenidade, presente nos outros poemas analisados, quase não se mostra. Sim, a visão de mundo pessimista parece ser dele, mas desejamos enfatizar que não existem no poema marcas ficcionais do personagem cujo perfil vimos mapeando.

Em parte por não ter um eu, o sujeito poético escreve na primeira pessoa verbal e isso dá ao poema a sua entoação lírica. Contudo, essa primeira pessoa e esse peculiar lirismo, iludem o leitor, uma vez que funcionam no poema como pronome plural, por indicar um implícito “nós” histórico-social. Nessa ótica, não querer ser nada significa não querer se definir, limitar-se a ser (apenas) isto ou aquilo. A abdicação de ser x ou y é radical: nem no presente (sou) nem no futuro (serei) algo definível. O sujeito poético, se reconhecendo múltiplo, opta por não

⁴³⁰ Ibidem, p. 150.

escolher, ou opta pela negativa, três vezes repetida (não, nunca, não) nesta estrofe, porque, afinal, negar é uma opção. O sujeito poético, mesmo na condição de corpo sensível, não pode se anular por completo da cena, vez que dela participa como observador e registra em palavra o acontecimento que é o poema. À parte nada ser (por não poder ser ou não desejar ser), todos os sonhos do mundo o habitam, estão nele como algo imanente à sua singularidade, ou seja, em si, esse sujeito traz a multiplicidade, ele é o próprio Homem, cabe a ele apenas tornar o múltiplo singular, num arranjo novo, uma configuração inusitada. É paradoxal a perspectiva do sujeito poético: mesmo sem ser uma individualidade, um sujeito, uma subjetividade, que está lá porque, de forma reticente, participa de corpo e mente ali da cena, está nela, pensando-a e sentindo-a. Outro olho e outro corpo ali veriam tudo diferente. Embora assuma a função de um impessoal, o poema é um acontecimento singular porque visto por um singular chamado Álvaro de Campos. Também não se engane mais o leitor com esse nome próprio indicador de pessoalidade. Estamos no regime semiótico da ficção heteronímica, cuja orientação implica considerar tudo o que o autor empírico Fernando Pessoa criou como sujeitos poéticos em diálogo, e que são o ortônimo, Campos, Caeiro, e Ricardo Reis.

Nesta 1ª estrofe o leitor atento assiste ao desenvolver-se da perspectiva do outrar-se. Quem observa no poema, observa do ângulo de visão de quem incorpora a alteridade em si. O outrar-se é o ponto de vista metafísico e cartográfico que torna consistente as estrofes de *Tabacaria*.

Janelas do meu quarto, / Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é / (E se soubessem quem é, o que saberiam?), / Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente, / Para uma rua inacessível a todos os pensamentos, / Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa, / Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres, / Com a morte a por umidade nas paredes e cabelos brancos nos homens, / Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.⁴³¹

Nessa 2ª estrofe temos a janela paradigmática, simbólica, dando para o mundo, representado pela rua onde se cruzam pessoas, que de essencial nada sabem umas das outras; rua de um realismo tão chão que se mostra impossível de ser rua onde se cruzam de forma imperceptível o acaso, a banalidade, a fluidez temporal e com ela a transitoriedade e a finitude dos homens (e de tudo), indicada pelo grisalho das cabeças; mas para o que ninguém de normal repara, não sente, não pensa (a imperceptibilidade do banal faz tudo parecer “mistério”), exceto este da mansarda.

⁴³¹ Ibidem, p. 150.

Nesta 2ª estrofe, a janela é metonímia para esse tipo de olhar atrás descrito. A janela indicia respectivamente a interioridade e a exterioridade. Como os olhos, a janela dá para dentro e para fora, ela é a fronteira entre o que está na intimidade (na estranheza de si) e está no fora (na estranheza do mundo). O sujeito poético trancado no quarto e em si, observa da janela o mundo lá fora. Para onde dá essa janela? Nesta 2ª estrofe, a janela dá para uma rua cuja banalidade se torna simbólica, metafísica, onde algo concreto e real acontece, o tempo passa, mas como ninguém percebe, isso parece imaterial e abstrato. Aqui as coisas são e não são o que parecem ser: simulação e descrição realista se confundem. Segue o uso paradoxal do eu com sentido de nós, afinal, o quarto do sujeito poético como outros milhões de quartos pelo mundo dão para ruas como esta do poema onde a banalidade de tudo não pode abolir o acaso e a mortalidade que como uma umidade impregna o ambiente. Inferimos: felizmente é inconsciente o devir temporal e fatal de tudo para as pessoas que cruzam a rua.

Arriscando uma hipótese: o que move o poema é a ciência intensa do sujeito poético de que está destinado à morte. Esta é a consciência que percorre o poema inteiro. É a intensidade daquilo que acontece quando o sujeito poético vê a rua onde cruza gente, que inaugura o poema, nessas dezessete breves estrofes. A rua, isto está dito nesta estrofe, é inacessível aos pensamentos. Por quê? Ora a rua é real e certa, mas misteriosa nessa sua existência porque parece ao sujeito que a rua é impossivelmente real, logo, irreal, e o mistério é tudo existir na rua para ser umedecido pelo óleo da morte que enegrece as paredes e pinta de branco os cabelos dos homens. O suporte da morte é o devir temporal. O léxico escolhido pelo sujeito poético é banal (mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres) para conseguir o efeito estilístico pretendido: tornar o comum metafisicamente misterioso. É metafísico o misterioso fato de tudo existir para acabar na morte. O acaso, personificado na maiúscula do Destino, é a carroça de tudo pela estrada de nada. Sim, no fim, seremos nada, assistimos em rodopio, no final do poema, a essa constatação. Para quer existe algo ao invés de nada? Perguntou-se Heidegger.⁴³²

⁴³² “As opiniões de Heidegger sobre o presente tema (a possibilidade de pensar o nada) são inversas às de Bergson. Enquanto este procura explicar por que se afirma que há um nada, Heidegger pergunta-se por que não há, ou seja, formula-se a mesma pergunta de Leibniz: ‘Por que há algo (ente) em vez de nada?’ (...) O nada não é, para Heidegger, a negação de um ente, mas aquilo que possibilita o não e a negação. O nada seria, nesse caso, e ‘elemento’ dentro do qual flutua a Existência, esforçando-se por manter-se à tona. Esse nada é descoberto por um fenômeno primordial, de índole existencial: a angústia”. Verbete Nada. In: José Ferrater Mora. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 493-4. O intérprete pessoano que analisa Álvaro de Campos num viés heideggeriano é Benedito

Álvaro de Campos é bipolar: porque existe algo se tudo acaba em nada? Não se decide o sujeito poético entre tudo e nada, fica no meio, na tensão. Ao fim de tudo resta o nada da morte. Então, que conhecimento é válido diante da certeza da morte, o maior dos desconhecimentos?

Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade. / Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer, / E não tivesse mais irmandade com as coisas / Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua / A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada / De dentro da minha cabeça, / E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.⁴³³

A constatação vislumbrada na estrofe anterior, nesta 3ª estrofe, torna o sujeito poético melancólico, desassossegado e irônico, constatar do devir temporal em curso, e prepara-se para o apito da partida, é o que lhe resta fazer.

Na 3ª estrofe, o sujeito poético diz qual é o seu estado intensivo, neste instante melancólico; parece-lhe intensa demais a constatação anterior de que a morte é o fim de tudo. Mas esse não é um estado emocional permanente no poema, que faz questão de situar com dêiticos aquilo que sente: estou (verbo de estado transitório) hoje (advérbio que indica presente imediato ao poema) vencido como se soubesse qual é a verdade, estou hoje lúcido. Lúcido e vencido pela constatação da banalidade de tudo existir para acabar na morte, conclui o leitor, inferindo a partir daquilo sugerido na estrofe anterior. Estamos num crescendo de uma tomada de consciência diante da vida e da morte que não chega a uma verdade definitiva, mas a experimentação sensível e intensa de sua existência, desejável ou indesejável, isso está fora do poder do sujeito poético escolher.

Sentir e pensar este momento na sua transitoriedade e levar em cálculo que o infinito segue este momento. É porque é efêmero e infinito, que este momento aqui e agora do poema, torna-se “misterioso” para o sujeito poético. A imagem seguinte que o sujeito poético desenvolve é aquela que compara o olhar da janela a uma partida apitada de um navio que só existe na cabeça do sujeito poético, ou seja, na sua imaginação do momento. O sujeito poético se deixa afetar pelo que vê, sente e pensa a respeito daquilo que vê com os olhos da alma. O sujeito poético, embora imanente nas coisas vistas, neste momento da enunciação poemática, olha a rua e não se reconhece nelas, não é irmão delas. No agora enunciativo, a lucidez é

Nunes. Para ele, o caráter, o que chamamos perfil, de Campos, é de um “Fausto inerme”, cuja consciência infeliz ou angustiada advém do “desejo de infinito” se transmutar em “desejo de nada”. Cf. “Os outros de Fernando Pessoa”. **O Dorso do Tigre**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1969, pp. 213-234.

⁴³³ **Poemas de Álvaro de Campos**, ibidem, p. 150-1.

intensa como a de um condenado à morte. Qualquer outro – e isso parece natural e humano, - sentir-se-ia também estranho e estranharia tudo. Rota de fuga: também deliraria ou alucinaria a paisagem: a casa deste lado da rua lá do poema se tornaria aos olhos do sujeito uma fileira de carruagens de um comboio que parte e no delírio do sujeito poético; trepida, tremula, sacode nas ruas o corpo que sente um ranger de ossos nesta ida do comboio. Os planos figurados (visto e delirado) em interconexão tornam ambígua a metáfora em torno do verbo partir: algo parte em viagem, as carruagens em comboio, e algo se parte, viaja em si ou se quebra em si (ambos esses sentidos se mantêm tensos). Parte-se num devir nômade pela superfície das coisas.

Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu. / Estou hoje dividido entre a lealdade que devo / À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora, / E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.⁴³⁴

Nesta 4ª estrofe, temos resíduos dos afetos constatados na estrofe anterior. A perplexidade se manifesta, quando antes era apenas pressentida. Estabelece-se a tensão conetiva do fora e dentro. A Tabacaria fora (personificada, trata-se de uma mera loja onde se vende fumos ou o mundo?), parece real porque possui duração autônoma e, portanto, independente do sujeito. A tabacaria dentro parece sonho, mas é vivida no realismo do sonho, experimentada na sensação. De fato, na perspectiva única de quem percebe, sente e pensa, real, sonho, ficção, não se distingue, enquanto concretude sensível, tudo é vívido, vivaz. O real é sempre transfigurado pelos órgãos dos sentidos. Ficção é o melhor nome que podemos dar ao que é percebido como *Fora*. O real, o ser social, a tabacaria, a rua, o mundo, as pessoas conectadas, via sensação, a duração prolongada do si observador. Nessa perspectiva, de fato, deixa de ter sentido chamar de sonho ou delírio o observado. Ou bem tudo é real ou bem tudo é ficção. Estamos num regime de percepção, que é o poético, onde as zonas fronteiriças ou de vizinhanças estão confundidas: tanto faz dizer: coisa real por fora como coisa sonhada por dentro. Interessantíssimo chamar esse elo conetivo de “lealdade”. De perto, não assistir divisão entre observador e observado, é uma questão de honestidade intelectual. É uma questão de honra aceitar que a exterioridade está em si como o si está na exterioridade. Belíssima ética do convívio está de Álvaro de Campos.

⁴³⁴ Ibidem, p. 151.

A tabacaria afeta e é de forma mutua, é afetada. A tabacaria agora existe porque alguém a divisa da mansarda. Um encontro feliz, uma lealdade, acontece. E o sujeito poético ali, na tensão, vizinho da confusão. Numa economia de figuras, Álvaro de Campos dispõe em complexo regime toda a múltipla perspectiva da relação estabelecida pelo olho e o olhado.

Falhei em tudo. / Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada. / A aprendizagem que me deram, / Desci dela pela janela das traseiras da casa. / Fui até ao campo com grandes propósitos. / Mas lá encontrei só ervas e árvores, / E quando havia gente era igual à outra.

Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei de pensar?⁴³⁵

Nessa 5ª estrofe, a vizinhança pressentida na estrofe anterior, aparta-se. O desejo e o real são como a água e o óleo. Não existe contemplação extática que não se interrompa ao menor sinal de choque entre o desejável e o realizável. Sentar-se à cadeira⁴³⁶ significa o ensimesmar-se da dúvida: em que hei de pensar? A janela sumiu, ficou sozinho o sujeito poético. De brusco, um afastamento, por quê? Como se pode contemplar a certeza da morte quando o presente é reflexo de um passado falhado? Sem nenhum sentido de auto-realização subjetiva, a perspectiva da morte é revoltante. De nada vale ser consciente, educado, se o si percebe-se abismado. A exterioridade volta a ser a duração prolongada daquilo que o sujeito poético não é, a aprendizagem de ver simplesmente, neste anti-Caeiro, de nada serve: o campo(s), a natureza, é somente ervas e árvores, assim, separadas, e com pessoas iguais, que por elas passeiam, umas desconhecidas das outras.

Aqui a singularidade se confessa: quem vence é a falibilidade, não o desejo. O desejo é nada, fora do Outro; sem combinar com ele, qual o propósito a realizar, nada acontece. Sozinho no quarto, sentado numa cadeira, esperar o que? Sem o consórcio do Outro, o sonho é sonho. Ou lixo que se joga nas lixeiras, comumente situadas nas traseiras da casa. Esta imagem do sujeito poético descendo pelas traseiras da casa é estranha. Como entendê-la? Será isso uma das maneiras de forçar a percepção do novo? Difícil de aproximar de uma significação precisa sem fazer um pouco de hipóteses falíveis. Ficamos com a impressão do verso não dizer tudo o que seria necessário para defini-lo numa significação previsível. Aproximar-se do agramatical, índice de intensificação. Entende-se que as lições inúteis do

⁴³⁵ Ibidem, p. 151.

⁴³⁶ “Ergo-me da cadeira com um esforço monstruoso, mas tenho a impressão de que levo a cadeira comigo, e que é mais pesada, porque é a cadeira do subjetivismo”. In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. I. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 262.

passado no presente são jogadas fora, na memória, esquecidas, e literalmente, jogadas da janela de onde o sujeito poético observa. O sujeito poético desce da aprendizagem como se essa fosse um tobogã: desce da aprendizagem que lhe deram pela janela das traseiras da casa. Numa espécie de trocadilho com o seu nome próprio, o sujeito poético diz ter ido até ao campo, saído de Álvaro e ido ao Campo(s); mas também o sentido de ir ao interior de si e ao interior como contraponto do exterior da tabacaria (fumo, ilusão, e quantas outras conotações possíveis nesse sentido; afinal, uma coisa que tem fumos é uma coisa que se vangloria à toa, jacta-se de forma vã, é uma coisa que se esvaece, coisa transitória, de fácil extinção, como o desejo e a vida, afinal, fumos, narcóticos etc). Falhar em tudo é tão excepcional quanto vencer todas. Talvez o Álvaro tenha falhado em tudo não porque em nada se empenhou (e se não se empenhou é porque tinha consciência de que seria fumo), talvez isso não seja falha dele, mas condição mesma da existência, que sempre falha em tudo porque sempre acaba na morte: talvez tudo fosse nada. Como se interessar por algo sabendo que se vai morrer e também morrerá este algo a que se volta a atenção? E porque existem coisas que lutam para existir se tudo acabará na morte? Este é o mistério sem resposta que o poema cartografa. No campo havia ervas e árvores, como costuma haver. Mas isso não basta para distinguir o campo da cidade onde se encontra o sujeito poético. O campo passado é evocado no presente. A gente do campo é igual à gente da cidade, ou seja, em todos os lugares as coisas se mostram na sua banalidade. Então, de repente, a estrofe evocativa do passado estanca e volta o sujeito poético ao momento presente. Não mais na meditação de si no passado, apesar de contemplar o fora no presente, o sujeito poético sai da janela onde se encontra e se senta numa cadeira. Move-se, portanto, do espaço da janela para o espaço da cadeira, espaço do sedentarismo e do pensamento. Pergunta-se “Em que hei de pensar?” Entenda-se por isso: só agora ele se deixa afetar pela tabacaria do outro lado da (sua) rua, porque, é óbvio, desde a primeira estrofe outra coisa não faz o sujeito poético senão pensar o complexo do banal em que se encontra envolvido.

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou? / Ser o que penso? Mas penso tanta coisa! / E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!

Gênio? Neste momento / Cem mil cérebros se concebem em sonho gênios como eu, / E a história não marcará, quem sabe?, nem um, / Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras. / Não, não creio em mim. / Em todos os manicômios há doidos malucos com tantas certezas! / Eu, que não tenho nenhuma certeza, sou mais certo ou menos certo? / Não, nem em mim... / Em quantas mansardas e não-mansardas do mundo / Não estão nesta hora gênios-para-si-mesmos sonhando? / Quantas aspirações altas e nobres e lúcidas - /

Sim, verdadeiramente altas e nobres e lúcidas -, / E quem sabe se realizáveis, / Nunca verão a luz do sol real nem acharão ouvidos de gente? / O mundo é para quem nasce para o conquistar / E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão.

Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez. / Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo, / Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu. / Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda, / Ainda que não more nela; / Serei sempre o que não nasceu para isso; / Serei sempre só o que tinha qualidades; / Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta, / E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira, / E ouviu a voz de Deus num poço tapado.

Crer em mim? Não, nem em nada. / Derrame-me a Natureza sobre a cabeça ardente / O seu sol, a sua chave, o vento que me acha o cabelo, / E o resto que venha se vier, ou tiver que vir, ou não venha. / Escravos cardíacos das estrelas, / Conquistamos todo o mundo antes de nos levantar da cama; / Mas acordamos e ele é opaco, / Levantamo-nos e ele é alheio, / Saímos de casa e ele é a terra inteira, / Mais o sistema solar e a Via Láctea e o Indefinido.⁴³⁷

Como não perder o fôlego com tamanha lucidez e beleza? Nesta 6ª estrofe, o sujeito poético se define, ou melhor, diz-se indefinível como o puro desejo. Ele é aquele da mansarda que só é qualidades, como o louco e a criança: gênio, sonhador, filósofo (Kant), conquistador (Napoleão), redentor (Cristo); qualidades passivas, presumimos, porque nada para ele se predestinou, ele nasceu para ser, de forma paradoxal, nada; sequer nasceu com o dom dos que ouvem Deus em sonhos, por isso seu ouvido surdo, a incredulidade, a desesperança irremediável.

Esta 6ª estrofe é a mais longa do poema *Tabacaria*. E a mais bela porque o sujeito poético se perdoa, na sua banalidade, ao reconhecer que mesmo sendo banal não se compreende; e se nem a si próprio se compreende, como pode compreender aos outros e ao mundo? Não se deixa de ser banal nem mesmo imaginando genialmente a filosofia de Kant, a piedade ou misericórdia do Cristo, a glória guerreira de Napoleão. Mesmo sendo célebre, todo homem, tudo, é banal, nada merece crença. Gênios existem, existiram que a história não registrou, nem registrará. Nesse momento em que escreve o sujeito poético não tem como saber da duração e celebridade que ganhará seu poema. Célebre ou anônimo, não importa; tudo passa porque é inerente ao devir a efemeridade (entenda-se, neste contexto, por devir a totalidade da vida em contínua metamorfose). Não se pode crer em nada, quando para o homem moderno, não existe Deus. Sem Deus, seria inútil endeusar o si mesmo, revitalizando a noção romântica de eu essencial. Não restou nenhum absoluto. A existência dura e segue, mas sem sentido, no limite do absurdo. Olhando o mundo parece ao sujeito poético que de tão absurdo, o mundo nem

⁴³⁷ Ambas as edições críticas registram o vocábulo “Infinito, no entanto nos originais de *Tabacaria* do Espólio Fernando Pessoa da Biblioteca Nacional de Lisboa (envelopes de 69, 70, 71, 71/1 1 71/A) consta o vocábulo “Indistinto”.

deveria existir. Se existe, então isto é o mistério. Estamos lendo um metafísico, mas sem fé, sem crença de nenhuma natureza (nem religião, nem mística, nem ciência, mas, nem poesia?). Sem certeza alguma, nem religiosa, nem filosófica, nem científica, quicá nem poética, resta-lhe a única coisa que o poema sugere: a certeza da morte. Ter certeza das coisas é uma espécie de alucinação hiper-realista. Ter certeza é coisa de louco. Os manicômios provam o quanto de alucinação convicta existe na “ficção” delirante, para quem a sua hipótese é infalível e tudo é certo. Estar no real, mesmo diante da cena mais aparentemente banal, é estar num acontecimento complexo o suficiente para angustiar um observador sensível. Na mesma lógica negativa, para que serve ter altas, nobres e lúcidas aspirações se tudo é um só mistério de existir para a morte? Mesmo se o acaso ou o destino imponderável tivesse dado sucesso às aspirações do sujeito poético, o que isso significaria no infinito dos tempos? Um sujeito poético, mesmo engenheiro de conto de carochinha, não nasce para conquistar o mundo, mas para lhe conferir sentido, se o mundo não o traz essencialmente e absolutamente: pois, não há um sentido, mas vários, criados a cada dia, a cada momento, como nesta circunstância do sujeito poético a olhar da janela com a alma, afinal inteiro, olho, corpo, mente, o conjunto dessas funções sensíveis que em resumo o sujeito poético chama alma. O sujeito poético se confessa como sendo apenas aquele que possui qualidades, isto é, poderia ser isto ou aquilo, mas acaba por ser nada, isto é, não se definir, a fim de se multiplicar pelas diversas opções. Multiplicar-se em intérpretes. O sujeito poético é aquele que esperou que lhe abrissem, absurdamente passivo, que lhe abrissem uma porta numa parede onde sequer havia porta, o que é uma bela imagem para evocar a impotência ante o mistério do mundo. Não acreditando em nada, resta ao sujeito poético o seu corpo sensível e sua mente lúcida, sem ilusões científicas ou certezas metafísicas. A única metafísica possível é aquela que busca apreender (suspeitando-o) o incognoscível. A vida não se explica, a vida se frui. A vida se tira para dançar (em parceria com o infinito) numa capoeira. E a voz de Deus, afinal existente, porque há vida, apesar de não haver razões para ela existir absolutamente, o sujeito poético “ouve” no fundo de um poço tapado. A voz de dentro sai da boca da terra tornada metonímia pelo poço tapado. E silencioso por isso? O mistério de estar na natureza, de se deixar fruí-la, experimentá-la, sem culpa e medo, mesmo sabendo-a indefinida. Deixar o sol, a sua clava (o porrete da natureza?), o vento que “acha” o cabelo. Deixar-se ser como os escravos das estrelas, escravos sensíveis porque ditos “cardíacos”. Lembrando que na simbologia

o coração é órgão lírico e intensivo por excelência. Perceber o mundo (o sistema solar e a Via Láctea) desde a hora em que se levanta da cama como opaco, sombrio, alheio à luz, incompreensível, estranho, indefinido.

(Come chocolates, pequena; / Come chocolates! / Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates. / Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria. / Come, pequena suja, come! / Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes! / Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folha de estanho, / Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida.)⁴³⁸

O ter qualidades, nesta 7ª estrofe, é agora pelo menos um breve consolo. Existe o chocolate da fé, o chocolate do prazer, o chocolate de escrever poemas, o chocolate de não pensar no misterioso existir para apenas fruí-lo, como urge fazer os seres metafísicos por natureza como são as crianças.⁴³⁹ A criança que ninguém deixa de ser apenas porque cresceu o corpo e se cansou a mente na exploração exaustiva do mundo. Pensamos que a pequena suja seja a personificação do devir criança deleuziano, nada menos. É tão característico o ridículo com que se mostra: lambuzada de chocolate e inconsciente no gozo e na satisfação íntima de existir. Poderá alguém pensar em termos de que essa pequena suja também signifique uma rota de fuga do real insuportável. Não nos opomos à hipótese. Ela é crível. Criar é enfim abrir clareira no insuportável do real. Não estranha se, de repente, do nada, mas a favor do vital, surge a necessidade de se consolar, compensar das quedas que a constatação da morte acarreta. O personagem é uma pequena suja, um indefenso ser de pura qualidade, um devir criança de quem frui a vida apesar de saber o que ela é, uma intensidade que se consola no direito à fantasia (liberdade do ficcional) que é apanágio das crianças. A metafísica é um chocolate compensador. A religião, uma confeitaria que doura a pílula de nossa miséria. Ao invés de filhos abandonados da natureza, projetos existenciais de Deus em curso: não é essa a promessa das religiões? Comer chocolate é saber um sentido para o mundo que somente a boca conhece e é no fim amargo... O devir da criança é desastrado, sem os cálculos pragmáticos do adulto, que se defende. A criança deita tudo ao chão. Ao contrário da criança, o sujeito poético não se deixa enganar porque pensa: pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes! Ah se eu pudesse acreditar que exista um sentido para o mundo com a mesma convicção com que a

⁴³⁸ **Poemas de Álvaro de Campos**, ibidem, p. 152-3.

⁴³⁹ “Será Deus uma criança muito grande? O universo inteiro não parece uma brincadeira, uma partida de criança travessa?” In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. II. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 88.

pequena sabe qual o sabor do chocolate.⁴⁴⁰ Conhecer da fome autêntica, da necessidade premente de não pensar no mistério de existir porque mais urgente é sobreviver. Mas como comer chocolate e se sentir confortável num mundo em constante processo de criação e destruição?

Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei / A caligrafia rápida destes versos, / Pórtico partido para o Impossível. / Mas ao menos consagro a mim mesmo um desprezo sem lágrimas, / Nobre ao menos no gesto largo com que atiro / A roupa suja que sou, em rol, pra o decurso das coisas, / E fico em casa sem camisa.

Sim, a poesia é poderoso chocolate. Confirma-nos essa 8ª estrofe. E o sabor da poesia chama-se: sentido de permanência. A amargura de viver no absurdo do mundo é resignada pela permanência significativa criada e dada pela poesia. No fim de tudo fica o registro poético deixado no poema. O sujeito poético morrerá; o poema, (talvez) não. A resignação é triste ou angustiada. O sujeito poético (ao menos) consagra a si um desprezo sem lágrimas, tragicômico, poder rir de si e de tudo, se não consola, alivia a angústia de viver. Desprezo fingido ou ficcional. O sujeito poético diz ser uma roupa suja que ele atira para o fluxo do devir onde se encontra (na rua) e fica à vontade em casa sem camisas. À vontade em casa porque lá fora é insuportável?

(Tu que consolas, que não existes e por isso consolas, / Ou deusa grega, concebida como estátua que fosse viva, / Ou patrícia romana, impossivelmente nobre e nefasta, / Ou princesa de trovadores, gentilíssima e colorida, / Ou marquesa do século dezoito, decotada e longínqua, / Ou cocote célebre do tempo dos nossos pais, / Ou não sei quê moderno - não concebo bem o quê - / Tudo isso, seja o que for, que sejas, se pode inspirar que inspire! / Meu coração é um balde despejado. / Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco / A mim mesmo e não encontro nada. / Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta. / Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam, / Vejo os entes vivos vestidos que se cruzam, / Vejo os cães que também existem, / E tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo, / E tudo isto é estrangeiro, como tudo).⁴⁴¹

Nessa 9ª estrofe, a deusa Poesia não cumpre (precisaria que o ficcional se tornasse real para isso acontecer) a função de curar as dores com os seus truques de feiticeira como a imaginou Nietzsche, pelo menos até o surgimento de *Humano, demasiado humano*.⁴⁴²

⁴⁴⁰ “A criança, que nada matou em mim, assiste ainda, de febre e fitas, ao circo que me dou”. In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. I. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 165.

⁴⁴¹ **Poemas de Álvaro de Campos**, ibidem, p. 153.

⁴⁴² No projeto metafísico-estético de Nietzsche, se “Apolo não podia viver sem Dioniso!” (1997: 40), a convivência deles é sempre um risco e nesse risco, acontece o quê?: “(...) neste supremo risco da vontade, aproxima-se a arte, tal **feiticeira redentora com poderes curativos**; só ela pode transformar aquela idéia de repugnância sobre os aspectos horríveis ou absurdos da existência em

A poesia é uma deusa que consola porque não existe, é uma ilusão. As ilusões entretêm, não resolvem as aporias metafísicas nem curam as dores do mundo. As musas se existem, que inspirem os poetas como imaginavam fazer os românticos. Mas este sujeito poético não se engana. A deusa ganha contornos diferentes em cada época da história da arte. Ora ela é uma deusa grega, uma patrícia romana (nobre e nefasta), ora ela é a princesa dos trovadores, ora ela é a marquesa do século dezoito, a *cocotte* a soldo dos tempos modernos... O sujeito poético se sente esvaziado, seu coração é um balde despejado. Como um espírito ele evoca o seu próprio espírito, mas não encontra nada. Tudo se reduz a ele ser ali aquele que observa do outro lado da rua a tabacaria. Volta à atitude de base: à janela olhando o mundo simbolizado pela tabacaria à frente: “Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta” (para além das aparências?). O sujeito poético vê as pessoas nos passeios públicos, as lojas, os carros que passam, os cães que ladram e também existem, e essa visão de tudo lhe pesa na alma como uma condenação ao degredo. Por quê? Tudo é estranho, estrangeiro. Pura alteridade incognoscível.

Vivi, estudei, amei e até cri, / E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu. / Olho a cada um os andrajos e as chagas e a mentira, / E penso: talvez nunca vivesses nem estudasses nem amasses nem cresses / (Porque é possível fazer a realidade de tudo isso sem fazer nada disso); / Talvez tenhas existido apenas, como um lagarto a quem cortam o rabo / E que é rabo para alguém do lagarto remexidamente.⁴⁴³

Nessa 10ª estrofe X, ao fazer o balanço existencial, o sujeito poético zera o saldo. Aqui existir não é ser e o ser existe para além do rabo cortado do lagarto (imagem da capacidade de recomposição?). Qualquer coisa fora de si é melhor do que ser um eu. O humor negro ou trágico é explorado pela sintaxe da frase que iconiza o mexer do rabo do lagarto no advérbio longo e caudal de ‘remexidamente’. O tu a que se refere o sujeito poético é ele mesmo desdobrado noutro.

Fiz de mim o que não soube / E o que podia fazer de mim não o fiz. / O dominó que vesti era errado. / Conhecera-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

representações, com as quais se tornara possível viver: estas constituem o sublime, enquanto dominação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da repugnância pelo absurdo”. (1997: 60). (negrito nosso). In: F. Nietzsche. **O nascimento da tragédia ou mundo grego e pessimismo**. Tradução de Teresa R. Cadete. Col. Obras escolhidas, vol. 1, Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

⁴⁴³ **Poemas de Álvaro de Campos**, ibidem, p. 153-4.

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.⁴⁴⁴

Nesta 11ª estrofe, as máscaras ou *personas* sociais (as partes meramente exteriores do ser) são assumidas como próprias e colam-se à cara do sujeito poético, sendo impossível para ele livrar-se delas. Repete-se o *platô* da despersonalização, a desterritorialização dos afetos antes singularizados. O sujeito poético escreve o poema para mostrar que é “sublime”, ironizando-se, quando o tempo todo constata ser um fracasso, ou pior, uma nulidade existencial. Nesta estrofe, o sarcasmo predomina. O sujeito poético assume as *personas* sociais como se fossem suas. Diz ele: não sou nada, mas escrevendo, convenço ao leitor que sou sublime. No caso presente, convencimento inverossímil.

Essência musical dos meus versos inúteis, / Quem me dera encontrar-me como coisa que eu fizesse, / E não ficasse sempre defronte da Tabacaria de defronte, / Calcando aos pés a consciência de estar existindo, / Como um tapete em que um bêbado tropeça / Ou um capacho que os ciganos roubaram e não valia nada.⁴⁴⁵

Se a poesia fosse de fato inútil, por que se escreveria? Nesta 12ª estrofe, constata Álvaro de Campos: para que serve olhar para fora quando por dentro ou fora tudo parece inútil? A existência é um tapete onde o bêbado tropeça os pés e calca a consciência de estar existindo (o gerundismo indicia o processo em curso). Perceba-se a sobreposições de papéis: o corpo do sujeito poético se desdobra na consciência que se constata existindo, nos pés que tropeçam, no bêbado, no capacho que os ciganos roubam, mas que nada vale. A adversativa ‘mas’ do verso seguinte relativiza toda essa sensação de nulidade existencial.

Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta. / Olho-o com o desconforto da cabeça mal voltada / E com o desconforto da alma mal-entendendo. / Ele morrerá e eu morrerei. / Ele deixará a tabuleta, eu deixarei os versos. / A certa altura morrerá a tabuleta também, os versos também. / Depois de certa altura morrerá a rua onde estive a tabuleta, / E a língua em que foram escritos os versos. / Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu. / Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente / Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas como tabuletas, / Sempre uma coisa defronte da outra, / Sempre uma coisa tão inútil como a outra, / Sempre o impossível tão estúpido como o real, / Sempre o mistério do fundo tão certo como o sono de mistério da superfície, / Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra.⁴⁴⁶

O devir temporal inexorável a tudo consome, desde os gregos, esse povo imaginário da consciência ocidental, sabemos que o tempo se alimenta de seus

⁴⁴⁴ Ibidem, p. 154.

⁴⁴⁵ Ibidem, p. 154.

⁴⁴⁶ Ibidem, p. 154-5.

próprios filhos. Nesta 13ª estrofe, há um retorno brusco à narrativa mínima do poema. Pára-se a reflexão e o Dono da tabacaria chega à porta e toda a perspectiva do poema muda. O que acontece? O sujeito poético constata (dizendo-a de forma literal, não mais metafórica) a falibilidade e mortalidade de tudo. O sujeito poético, o dono da tabacaria, os versos, a tabuleta, a língua em que se escreveu o poema, o planeta (a ordem é gradativa e crescente), o sistema planetário; e noutro sistema se repetirá tudo isso inutilmente porque de novo tudo morrerá.

Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?) / E a realidade plausível cai de repente em cima de mim. / Semiergo-me enérgico, convencido, humano, / E vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário.⁴⁴⁷

Nesta breve 14ª estrofe, o acaso de novo altera o ritmo do poema. Um homem entra na tabacaria (a pergunta óbvia indica o desconhecimento até das coisas mais elementares e óbvias: para comprar tabaco ou fazer outra coisa misteriosa?). Esta tabacaria vende cigarros ou fumos de ilusões? A realidade, na estrofe anterior chamada de impossível e estúpida cai agora sobre o sujeito poético feita pedra. O sujeito poético sentado se ergue pela metade, ou seja, mostra hesitação, de forma enérgica, e paradoxal, indeciso entre permanecer sentado ou levantar-se. Qualquer gesto mínimo compromete.

Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-los / E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos. / Sigo o fumo como uma rota própria, / E gozo, num momento sensitivo e competente, / A libertação de todas as especulações / E a consciência de que a metafísica é uma consequência de estar mal disposto.⁴⁴⁸

É. Pensar também é uma questão fisiológica. Nessa 15ª estrofe, a narrativa simbólica mostra as escolhas de Álvaro de Campos. Nada é aleatório, embora pareça. Agora ele acende um cigarro. Fuma defronte a tabacaria. Não morre de sede em frente ao mar. Cada gesto, cada detalhe é significativo. Aceite o cigarro e aceite o fumo da vida. Ele quer indicar a sua maneira de estar no mundo. Assemelha-se a escrita ao ato de fumar e constata-se que fazer metafísica é uma forma de estar mal-disposto. Ou seja: tivesse o corpo do sujeito poético em melhor estado emocional, fosse ele outro, noutra circunstância, e pensaria noutras coisas e o poema seria diferente. Este poema cartografa um estado intensivo momentâneo e provisório, mas uma verdade universalmente válida.

⁴⁴⁷ Ibidem, p. 155.

⁴⁴⁸ Ibidem, p. 155.

Depois deito-me para trás na cadeira / E continuo fumando. / Enquanto o Destino mo conceder, continuarei fumando.⁴⁴⁹

Enquanto vivo for, viverá, que remédio? Nessa 16ª estrofe, algo cínico, o ator, performático, mostra-se, fingido, descansado. Adivinhamos algo de esgotamento existencial nesse derrear-se na cadeira, como quem desiste, prostrado. Continuará fumando e pensando e fazendo metafísica enquanto o universo o conceber existindo. Fumando ou fruindo a vida, que é o que lhe resta fazer.

(Se eu casasse com a filha da minha lavadeira / Talvez fosse feliz). / Visto isto, levanto-me da cadeira. Vou à janela.

O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?). / Ah, conheço-o; é o Esteves sem metafísica. / (O Dono da Tabacaria chegou à porta). / Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me. / Acenou-me adeus, gritei-lhe Adeus ó Esteves!, e o universo / Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu.⁴⁵⁰

Nesta 17ª estrofe, o acaso sempre poderia ter feito tudo diferente daquilo que é como se mostra. O sujeito poético poderia ter se casado com a filha da lavadeira, um exemplo de acaso improvável e talvez fosse feliz, talvez, mas como saber?⁴⁵¹ Nesta estrofe final, o sujeito poético se levanta da cadeira e vai até a janela, ele vê o Esteves, que conhece de vista e para quem criou uma alcunha estranha, o Esteves é o sem metafísica, porque com metafísica é o sujeito poético. Acaba o poema com o sorriso misterioso do Dono da Tabacaria. Sorriso cúmplice de quem diz: sei o que você pensa. Como por instinto divino, sobrenatural no seu acaso, adivinhando talvez que tudo é fatalidade no ocaso, Esteves acena adeus para o sujeito poético e ele responde naquela que é a única referência a um diálogo direto no poema. O sujeito poético, presumimos, geme a contragosto, em resposta ao cumprimento do Esteves: Ó Esteves! E o universo volta a ser o que sempre é, real e indiferente no seu curso, desesperançado apenas para a visão falível do sujeito poético. O lapso de tempo em que toda a cena banal da tabacaria ganhou o mistério metafísico do mundo passa e tudo volta a sua realidade cotidiana. O que atravessou o poema e que é evocado como mistério?

⁴⁴⁹ Ibidem, p. 155.

⁴⁵⁰ **Poemas de Álvaro de Campos**, ibidem, p. 155-6.

⁴⁵¹ “Que milagre nos salvará da sinistra mania de ter razão?”. In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. II. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 294.

Joaquim-Francisco Coelho,⁴⁵² não considerando apenas um banal gesto de cumprimento, pergunta-se a respeito do sorriso final do dono da tabacaria, dir-se-ia, enigmático sorriso de Mona Lisa,

Mas, (...) será assim tão 'insondável', afinal de contas, este sorriso que, de tão significativamente semiótico, se encaixa no poema em lugar tão estratégico – o espaço-limite do texto, a última zona de contato do Autor com o Leitor -, afluindo em caprichosa elipse do corpo do verbo sorrir?⁴⁵³

Como interpretá-lo? O código gestual é polissêmico. O flerte é repleto de significações. Ironia por não poder definir o real na sua aparente banalidade?

Cumplicidade anímica por se saberem fadados ao fim inexorável a que o poema se refere? As hipóteses são inesgotáveis.

De resto – e seria isto o supra-sumo das ironias -, pode até ocorrer que o nosso Alves, sabedor dos inúteis devaneios do “nefelibata” da mansarda, com quem supomos haveria de conversar todos os dias, quando o sujeito poético ia comprar tabaco; pode até ocorrer que o “realista” Alves, habituado por dever aos cálculos pragmáticos da mundividência comercial, sorrisse sem qualquer intenção “criptográfica”, precisamente por ter conhecimento do “coisa-nenhuma”⁴⁵⁴ que o vizinho de defronte era. Vai saber.

No esboço que para “Tabacaria” escreveu, presumivelmente por volta de 1928, é curioso constatar que o sujeito poético banizou o sorriso (junto com a revolta) do sistema espiritual adequado à “exterioridade absoluta” da nossa vida serva.⁴⁵⁵ Mas não será menos curioso verificarmos que, apesar de tudo, não deixou este sorriso de onde ele aparece de forma altamente retórica, em itálico, vinculando ao rosto que contempla, sonhando versos, o espetáculo desta mesma vida serva:

O sorriso do dono da Tabacaria pode ser a “especular projeção do Ego lírico narrante, poderia traduzir o comentário irônico do cogito diante do seu próprio malogro em decifrar, pela inteligência reflexiva o “opaco”, “alheio” e “estrangeiro” mundo da realidade plausível.⁴⁵⁶

⁴⁵² Joaquim-Francisco Coelho. **Microleituras de Álvaro de Campos e outras investigações** pessoais. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987, p. 17.

⁴⁵³ **Microleituras de Álvaro de Campos e outras investigações**, ibidem, 23.

⁴⁵⁴ Ibidem, 24.

⁴⁵⁵ “[Esboço para Tabacaria]”. O breve trecho diz que o homem “bobo”, “revoltado” e “ignóbil”, sem outro conforto, além de suas “ilusões da realidade e a realidade de suas ilusões”, apesar de governar o mundo e fazer guerra, verá o universo acabar e surgir um novo mundo. O eterno retorno segue curso inexorável, parece nos dizer. E conclui: “Sou um, a obediência passiva, sem revolta nem sorrisos, tão escrava como a revolta [...], é o sistema espiritual adequado à exterioridade absoluta da nossa vida serva” (sic) In: Fernando Pessoa. **Obras em prosa**. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1999, p. 162.

⁴⁵⁶ **Microleituras de Álvaro de Campos e outras investigações**, ibidem, p. 21.

Sim, pode ser tudo isso e mais. A repetição anafórica do advérbio sempre (seis vezes) e o ritmo prosaico construído em rimas pobres e agudas sugerem a monotonia existencial do sujeito poético e a banalidade daquilo que observa.

Registremos que existe uma espécie de continuação do poema *Tabacaria* que se intitula *Cruz na porta da tabacaria!* Existem duas versões⁴⁵⁷ com pequenas variações, conforme a edição crítica.⁴⁵⁸ Nele ficamos sabendo que o dono da tabacaria morreu e que se chamava Alves. Já é algo, quando não sabíamos nada exceto a alcinha de ser sem metafísica. A edição da Ática pergunta-se: é o autor Bernardo Soares? Mas não faz sentido tal pergunta, depois de tudo que sabemos após analisar o perfil de Álvaro de Campos.

⁴⁵⁷ Teresa Rita Lopes não imputa a autoria do poema a Álvaro de Campos. “Cruz na porta da tabacaria! (14-10-1930)”: Cruz na porta da tabacaria! / Quem morreu? O próprio Alves? Dou / Ao diabo o bem-estar que trazia. / Desde ontem a cidade mudou. Quem era? Ora, era quem eu via. / Todos os dias o via. Estou / Agora sem essa monotonia. / Desde ontem a cidade mudou. Ele era o dono da tabacaria. / Um ponto de referência de quem sou. / Eu passava ali de noite e de dia. / Desde ontem a cidade mudou. Meu coração tem pouca alegria, / E isto diz que é morte aquilo onde estou. / Horror fechado da tabacaria! / Desde ontem a cidade mudou. Mas ao menos a ele alguém o via, / Ele era fixo, eu, o que vou, / Se morrer, não falto, e ninguém diria. / Desde ontem a cidade mudou. In: Fernando Pessoa. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944. Contudo, na edição crítica diz a responsável, explicação a não atribuição: “Não é o estilo, não é o ritmo dele. Não é, em suma, a atitude de Campos! Não é por falar de uma tabacaria e de um tal Alves que tem que ser de Campos! E porque não do Bernardo Soares, que teve veleidades poéticas?”. In: **Álvaro de Campos: livro de versos**. Edição crítica, introdução, transcrição e organização e notas de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Referência-Éstampa, 1993, p.37.

⁴⁵⁸ Versão de Cleonice Berardinelli⁴⁵⁸: Cruz na porta da tabacaria! / Quem morreu? O próprio Alves? Dou / Ao diabo o bem-estar que trazia. / Desde ontem a cidade mudou. / Quem era? Ora, era quem eu via. / Todos os dias o via. Estou / Agora sem essa monotonia. / Desde ontem a cidade mudou. / Ele era o dono da tabacaria. / Um ponto de referência de quem sou. / Eu passava ali de noite e de dia. / Desde ontem a cidade mudou. / Meu coração tem pouca alegria, / Vejo que a morte está onde estou, / Taipais jazigo – tabacaria! / Desde ontem a cidade mudou. / Mas ao menos a ele, alguém o via, / Ele era fixo. Eu, porque vou, / Não falto; por mim ninguém diria / Desde ontem a cidade mudou. In: Fernando Pessoa. **Poemas de Álvaro de Campos**. Fixação de texto, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 291-2.

4. O MUNDO CONFRONTADO: CONOTAÇÕES DA EXPRESSÃO ALMA À JANELA

Concluimos, evocando os significados ambíguos da expressão “alma à janela” porque ela aponta tanto para a atitude do sujeito poético que vimos observar, cuja alma parece dobrada sobre o mundo, como aponta para o significado de alma dobrada, ou seja, fingida, poética, ficcional.

Vimos como o sujeito poético Álvaro de Campos se mostra afetivamente inquirido e mobilizado por *platôs* intensivos que capta do *Fora*.

Vimos como um estímulo mínimo, um pacote a entrar no cais, à distância, é suficiente para que ele se inquiete e se ponha a cismar sobre o sentido dessa visão. Vimos como a paisagem que o poema descreve ou de que nos dá a forma presencial é contemplada à distância ou trazida para dentro da alma do poeta.

Esta contemplação arrebatada a alma e revela curiosas interseções espaços-temporais para a consciência do sujeito poético e para o espaço geográfico do poema. Uma espécie de memória anímica do ambiente é minuciosamente analisada pelas sensações tornadas interiores à consciência que as observa, absorvendo-as.

Cada detalhe é explorado exaustivamente, cada detalhe é um convite a que se explorem no poema as dobras do visível e do invisível.

O conteúdo temático do poema se desenvolve em torno de uma forma espacial e neste espaço o poeta se deixa perder, errante, fluido, desterritorializado. Nessa errância onírica, se confunde com o ambiente, criando dele *platôs intensivos*.

A meditação que se estabelece nunca é desinteressada, ao contrário, todas as coisas, supostamente exteriores, são trazidas para a alma interior do sujeito poético.

O sujeito poético olha diretamente para o mundo, fazendo-se uma espécie de cartografia sensível do espaço vital do *Fora*. O sujeito poético se perde pelos caminhos da paisagem que observa e quer que o leitor penetre, alegoricamente, no espaço que divisa, que é o espaço de uma experiência sensível e intelectual. O sujeito poético deseja que o leitor do poema também experimente a transgressão reveladora que é olhar o espaço e levantar os véus que encobrem seus enredos secretos. Os crimes hediondos que a simples vista do cais esconde, por exemplo.

Olhar é uma pulsão de alta carga emotiva, o motivo por que o ser todo se perverte; olhar para as coisas nos afeta enormemente, olhar exige um esforço de

penetração das coisas, como se os olhos fossem escafandros a fotografar o fundo do oceano vital, como se olhar fosse vaguear pelo ambiente em busca do mistério accidental que recobre a paisagem. Ora o poeta vislumbra o ambiente marítimo, ora vislumbra os personagens da cidade, ora vislumbra a alma de outro poeta, e em todos esses casos, trata-se de uma paisagem a ser verbal e pictoricamente descrita, trazida em todos os meandros para a interioridade ou intimidade da alma.

O poeta experimenta toda uma gama de sentimentos contraditórios em relação àquilo que vê. As coisas que lhe são imediatamente exteriores têm para ele uma qualidade corrosiva que o consome por dentro. É assim que ele não pode ser indiferente ao grito do marinheiro Jim Barns, que sobrevive no espaço virtual criado pela imaginação do poeta. Espaço virtual que vai do ambiente real do cais ao cruzamento do Cais poético. No entanto, tais distinções não aparecem delimitadas. Os poemas não deixam claro essas espacialidades revolvidas, ao contrário, os poemas fazem tudo para que o leitor as compreenda em regime de coexistência, como se fosse impossível separá-las porque irremediavelmente confundidas.

Jamais indiferente, o poeta é impotente diante daquilo que vê através dos olhos da alma. Dir-se-ia que a alma do poeta vê a alma no ambiente. Olhar já é em si uma meditação. Olhar já em si uma cartografia poética. Olhar já em si dizer o que as coisas são para além do que aparentam ser. É assim que o cais não é apenas um lugar, mas um lugar especial de onde um dia partiu um primeiro português desbravador de novos mundos, assim se tornando um Cais mítico, dito ancestral, tornado personificação de uma memória coletiva, Cais maiúsculo onde Álvaro de Campos também pode se encontrar.

Álvaro de Campos não olha para a paisagem somente do alto, como de um mastro, por exemplo, ele olha em todas as direções, olha para a rua da mansarda, em *Tabacaria*; olha o pacote do cais, em *Ode Marítima*, olha para o *Fora* da Europa, mas sempre a paisagem ao alcance dos olhos ou da alma. Se tampouco entra em êxtase contemplativo, menos ainda recua diante do que vê, assombrado. Angustiado quase sempre, mas lúcido. Não, olhar para ele é entrar em contato, olhar o reconduz a um movimento de introspecção em relação à sua própria vida e à volubilidade dos seus desejos.

Quem olha não pode mais ser Eu, embora com lírico abuso do pronome pessoal, quando se compara ou é a paisagem. Ficção unitária, o eu não atinge a consciência de totalidade que a paisagem oferece. Da paisagem, o sujeito poético tem fragmentos, jamais, numa união, totalizados. Ele vai se tornando os

personagens que cria, cada um deles olhando para perspectivas diferentes, para se tornar um mundo, espetáculo para os olhos.

Mas não há dúvida de que olhar é algo que enriquece a alma. A alma é o palco onde o além da paisagem observada se encontra com o aquém da interioridade observadora, num encontro, ainda que não totalizante, dispersivo, parcial, provisório.

Podemos perceber em Álvaro de Campos a vivência bipartida em planos espaços-temporais: o cartográfico ou topológico, dado pelos dêiticos aqui e ali, e o cronológico, do presente e do passado. O pacote está ali diante dos olhos do poeta e ao mesmo tempo distante num passado coexistente, mas alhures. A alteridade vista é espacializada e temporalizada para aquém e além do aqui e agora. Whitman é e não é, ou seja, ora é o poeta americano morto, personagem histórico, ora outro, via Campos, porque neste vive, tornado vivo e coexiste dentro da singular reinvenção em contrapondo. É sempre nesse regime complexo de coexistência espaço-temporal que os poemas do sujeito poético acontecem.

Podemos dizer que por isso a experiência da alteridade é percebida desde dentro, da alma, que jamais isolada, porta-se à porta, à janela, à mansarda, na barra do cais, num mastro, sempre num espaço de abertura que dá para o outro e o *Fora*.

Entre o olho e a paisagem divisada existe uma espécie de transparência relativa, o que significa que se abole a distância entre a alma que vê e a paisagem vista. Em Campos, a alma está presente diante das coisas. O pacote é visto pela consciência no tempo imediato e no tempo mítico de sua existência. A pulsão do olhar se apropria do devir do pacote que passa e o pacote atravessa o olhar e é tornado espaço do olhar, sendo, portanto, atravessado também. Olhar e espaço se atravessam em recíproca consonância.

A “verdade” daquilo que será por fim percebido não está nem fora nem no interior da alma, mas talvez no espaço da alma à janela, conforme a postura alegórica que analisamos. O poeta que lê a paisagem também lê a si mesmo e vice-versa. A vida íntima do poeta cola na paisagem impressões e a expressão do *Fora* a ele se filia. Os olhos, o intervalo espacial e a alma intercambiam fusões.

O espaço jamais é inocente para a alma. O espaço afeta, diferencia, dispõe dúvidas, evoca memórias míticas, íntimas e coletivas, do sujeito poético e de Portugal, do mundo inteiro, exige significações, interpretações. O poema é o pôr a questão: afetado pela intensidade do *Fora*, é impossível se manter indiferente. O

sujeito poético, mobilizado neste instante e espaço do *Fora*, é obrigado a pensar e sentir isto e aquilo, a criar *platôs*.

De tanto essa postura se repetir nos poemas camposianos – referimo-nos à postura da alma à janela – a podemos concluir que essa é a sua basilar atitude cognoscente. O motivo que lhe enforma o perfil. Se o olhar é diferente a cada um, a percepção também o será. Mesmo quando a alma está ensimesmada, ela é captada, desviada para espaços e tempos que a singularizam, ou seja, que a tornam diferente de si.

Álvaro de Campos se circunscreve ao tempo moderno, o ortônimo ao tempo mítico, atemporal, Caeiro a um presente atemporal e Reis ao tempo clássico, predominantemente, mas com direito a trocas de informações sobre o que cada ambiente informa. Para todos eles, olhar para *Fora* é ver como as coisas são intensivas e admiráveis. Aquilo que eles escolhem ver, diz respeito à singularidade que eles compõem. A partir dessa cartografia dos *platôs* camposianos, outras cartografias podem ser desenhadas. A pesquisa, como a vida, não pára nunca.

Todos os heterônimos sofrem de uma espécie de indiscrição congênita: vivem de intrometer-se no *Fora*. Todos vagueiam, a sua maneira, pelo espaço exterior e distam desse ato, atitude, a singularidade poética relativa que são: perfis. Cada um deles, de certa forma, inaugura uma relação entre a alma e o espaço que cabe à pesquisa cartografar. Cada um deles é a espacialização de uma alma que conversa à janela com outras almas. Na janela, essas almas se perdem no mundo, e se encontram naquilo que inventam de si mesmas. Almas impotentes (em regime de realimentação) diante da potência do *Fora*: só lhes resta entregar-se. No *Fora*, elas se diferenciam de si mesmas, outrando-se, porque o *Fora* é apenas outro nome para a diferença e a alteridade. Quando desejam ser outras, se abandonando à alteridade, essas almas buscam o espaço porque é lá que encontram a intensidade necessária e suficiente para se diferenciarem em novos perfis. Esses sujeitos poéticos, mergulhados no ambiente como num útero das possibilidades, reinventam-se conforme as circunstâncias, fetos da existência, nascituros de outras leituras. Se o leitor, por ventura, resolver mudam os *platôs* onde eles se constituíram singulares, mudando-lhes a geografia e os afetos, então, a mudança de perfis entre eles se torna um processo infinito. Esse jogo leitor é aberto.

É por isso que a expressão “alma à janela”, cunhada por Bernardo Soares (*Livro do Desassossego*), a gama de conotações polissêmicas exploradas nesta tese. Sintetizemos os significados assumidos segundo a nossa análise:

Alma⁴⁵⁹ – em que se compreende mente e corpo – indica os órgãos dos sentidos em alerta – cuja síntese é dada pela metonímia do olhar que vê globalmente: olhando, mas também cheirando, tocando, ouvindo, sentindo de modo geral.

À janela – expediente de estar voltado para – indica a fórmula de como se capta as intensidades do ambiente⁴⁶⁰ – seja do outro, seja do exterior, seja do fora, seja do real, como se prefira nomear esse gesto simultâneo de estar em si e no mundo (estar dentro e estar fora). A alma faz corpo⁴⁶¹ com o ambiente que a envolve.⁴⁶²

O estar voltado para *Fora* e olhar a partir de dentro, sintetizado na expressão “à janela”, é a postura do sujeito poético apreciador da alteridade e posto em tela, nesta tese. O sujeito poético que, num exercício de despersonalização,⁴⁶³ torna-se todas as coisas com que entra em contato ou relação.

Roberto Bréchon, em *Estranho Estrangeiro*⁴⁶⁴ referindo-se a esse fragmento (alma à janela), esclarece sua origem:

Tenta, assim, ser para ele mesmo (Fernando Pessoa) um *tu* ou um *ele*. Estes exercícios de despersonalização, para *sair de si e ver-se a partir de fora*, são cada vez mais frequentes. Encontramos recentemente um espantoso exemplo disto, provavelmente um pouco posterior aos seus vinte anos. Este texto esclarece bem a visão quase alucinante que Pessoa tem de si mesmo. Trata-se da carta de uma jovem corcunda tuberculosa, Maria José, a um homem chamado Antônio; foi publicado em 1990 por Teresa Rita Lopes, que nela vê a metáfora de “uma alma à janela”, referindo-se a um fragmento do *Livro do Desassossego* em que o autor faz o elogio desta postura, que permite ao sujeito ver sem sair de casa, sem sair de si.

⁴⁵⁹ “Conhece alguém as fronteiras à sua alma, para que possa dizer – eu sou eu?”. In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. I. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 65.

⁴⁶⁰ “O ambiente é a alma das coisas. Cada coisa tem uma expressão própria e essa expressão vem-lhe de fora”. In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. II. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 114.

⁴⁶¹ “Quando outro possui este corpo, possui nele o mesmo que eu? Não. Possui outra sensação”. In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. I. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 65.

⁴⁶² “A alma é o todo fechado, encerrado em si mesmo, da vida interior, um todo que coincide consigo mesmo, é igual a si mesmo e postula a atividade do outro amoroso cuja posição é exotópica. A alma é o dom de meu espírito ao *outro*. Na arte, o mundo das coisas onde vive e evolui a alma do herói é esteticamente significativa a título de ambiente dessa alma. (...) A relação do mundo com a alma (relação esteticamente significativa e combinação entre o mundo e a alma) é análoga à relação da imagem visual do mundo com o corpo: o mundo não se situa defronte da alma, mas a rodeia e a engloba, combinando-se com suas fronteiras; o dado do mundo entra em combinação com o dado da alma”. M. Bakhtin. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins fontes, 1997, p.146.

⁴⁶³ “Dar a cada emoção uma personalidade, a cada estado de alma uma alma”. In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. I. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 305.

⁴⁶⁴ Robert Bréchon. “O eng. Álvaro de Campos, poeta sensacionista (1914-1916)”. In: **Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa**. Tradução de Maria Abreu e Pedro Tamen. Lisboa: Quetzal, 1996, p. 126.

Registremos as expressões de Bréchon que assinalam a posição do sujeito observador: “sair de si e ver-se a partir de fora” e “ver sem sair de casa, sem sair de si”. Observemos como a conotação é simultânea e dentro e fora são intercambiáveis, de modo que perdem o sentido estanque e não indicam mais isolamento. Devemos compreender dentro e fora dialeticamente.

Em seguida são citados trechos da carta em que a corcunda lamenta não ter o corpo saudável para ser amada pelo moço que a vê da janela, embora ela sustente: “eu tenho o direito de gostar sem que gostem de mim” e lamenta ser um “trapo” que “ficou no parapeito da janela”.⁴⁶⁵

Não precisaríamos nos alongar em citações onde o vocábulo “janela” aparece porque são abundantes em toda a obra pessoana, mas citemos mais um de Álvaro de Campos:

Falando ao “mestre” Caeiro, escreveu Campos:

A minha mão está já no puxador-luz. / Vou abrir com um gesto largo, / Com um gesto autêntico e mágico / A porta para o Convexo, / A **janela** para o Informe, / A razão para o maravilhoso definitivo. / (...) Vou partir para **FORA**, / Para o Arredor Infinito, / Para a circunferência exterior, metafísica, / Para a luz por fora da noite, / Para a Vida-morte por fora da morte-Vida.⁴⁶⁶ (negrito nosso).

Nesta acepção, a janela parece indicar o real abstrativo sugerido pelo “Informe”, em que as maiúsculas – como também em FORA – personificam em entidades abstratas. O real é a “circunferência exterior e metafísica”, vista, inferimos, a partir de dentro porque há um sujeito ali que observa.

Assim, com a expressão *alma à janela*, desejamos indicar, a imagem padrão do observador voltado para o mundo, a partir de si mesmo. Sua atitude básica é a do sujeito poético desdobrado em olho sensível à observação e no alvo da observação, observando-se a observar.⁴⁶⁷ Trata-se de um olho que olha o olhar. Aqui a percepção global está de forma metonímica representada pelo olhar – pousado sobre os objetos do mundo – e cujo olho (foco) recai na coisa observada; assume com isso a postura do sujeito poético voltado para o outro, já que a alteridade é matéria e forma da Poesia tal como é entendida neste caso em que a

⁴⁶⁵ Ibidem, p. 127.

⁴⁶⁶ Trecho final da *Ode Mortal*. In: Álvaro de Campos - **Livro de Versos. Fernando Pessoa**. (Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Estampa, 1993, p. 232.

⁴⁶⁷ Somente o olhar que nos afeta é capaz de potência: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”. In: Georges Didi-Huberman. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

força do que está fora afeta o que está dentro. Noutras palavras: a alteridade dá o tom e a intensidade que o sujeito poético assumirá como suas.

Estar de alma⁴⁶⁸ à janela é viajar pelas coisas e signos, tomando tudo como realidades vivas; é isso o que o sujeito poético Álvaro de Campos faz. Estar de alma à janela é, por exemplo, olhar as paisagens⁴⁶⁹ urbanas, o cais de um porto, um paquete que surge de repente, entre outras formas de *platôs* ou ambientes, até mesmo, é olhar um outro sujeito que chamou a atenção.

Afinal nos referimos a um sujeito poético que era gêmeo de um andarilho da cidade de Lisboa⁴⁷⁰. Observamos como o sujeito poético anda a pé de um lado para outro ou, por vezes, viaja de navio. Anda pela cais do porto, vai a um café ou livraria, enfim, a pé, sobretudo, assiste à cidade em seu acontecimento cotidiano.

É assim que Álvaro de Campos, nômade de viagens imaginárias, flana por espaços⁴⁷¹ restritos, e passa a sua vida a observar da janela. Olha para encontrar um lugar para si. Também seu criador, solitário ou imerso na multidão, sem se deixar perder nem numa nem noutra condição, era um poeta que se mantinha ausente e presente na cidade dos homens: “para ele (Pessoa), a grande questão foi sempre, precisamente, a de encontrar para o espírito uma morada na terra”.⁴⁷² É isto: a alma à janela busca uma morada na terra. Trata-se de uma boa definição.

Parece que vem de longe essa visada do poeta⁴⁷³ da alteridade na instituição de um lugar na Terra. Observamos isso até no vocábulo da cidade que colocou no mapa das cidades literárias.

⁴⁶⁸ “Vais ser o Colombo da tua alma. Vais buscar as suas paisagens”. In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. I. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 210-11.

⁴⁶⁹ “Vejo as paisagens sonhadas com a mesma clareza com que fito as reais”. In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. II. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 90.

⁴⁷⁰ É sabido que, entre os heterônimos, o ortônimo e Campos são “parecidos”, a despeito de serem emocionalmente distintos. A título de confirmação, temos um dado biográfico a confirmar o nomadismo de Pessoa, o autor empírico. Vejamos como é restrito o mapa das caminhadas do poeta pelas ruas de Lisboa: “uma estreita faixa de tecido urbano ao longo da margem do Tejo, do Castelo de S. Jorge, a leste, até os cais de Alcântara, a oeste, ou seja, quinhentos metros em linha reta desde o seu berço, no Largo de S. Carlos, até ao seu leito de morte no Hospital de S. Luís dos Franceses, no Bairro Alto, e nem um palmo desde o Rossio até à Praça do Comércio, que delimitam o perímetro habitual das suas deambulações a norte e a sul”. In: Robert Bréchon. “O eng. Álvaro de Campos, poeta sensacionista (1914-1916)”. In: **Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa**. Tradução de Maria Abreu e Pedro Tamen. Lisboa: Quetzal, 1996, p. 21.

⁴⁷¹ “Não sei se este espaço interior não será apenas uma nova dimensão do outro. (...) Numa dimensão viveremos corpo; na outra viveremos alma. E há talvez outras dimensões onde vivemos outras coisas igualmente reais de nós”. In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. I. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 312.

⁴⁷² Ibidem, p. 22.

⁴⁷³ Reservamos o termo poeta para o autor empírico Fernando Pessoa, distinguindo-o, portanto, dos outros, por nós chamados sujeitos poéticos.

A Lisboa de Fernando Pessoa é a cidade mítica evocada na etimologia do nome Olisipo que se refere ao primeiro que nele aportou: Ulisses, alma paradigmática do poeta, e paradigmática porque também alma viajante,⁴⁷⁴ andarilha e voltada para o outro que se encontra quando se põe a desterritorializar-se. De fato, existe a imagem paradigmática em *Mensagem*⁴⁷⁵ em que se confirma essa etimologia porque Fernando Pessoa sintetiza esse olhar mítico numa breve carta geográfica. Usando uma metonímia, o sujeito poético nos faz visualizar o “rosto de Portugal” fitando a Europa com “olhos gregos”, que lembram, enquanto fitam; o que esse olhar lembra para recriar, o que ele vê, é a continuidade da civilização grega na Europa (olhar enigmático e oriental, implícito na referência a Esfinge de Guizé, Egito): “fita, com olhar esfíngico e fatal, o Ocidente, futuro do passado”.

Lisboa pode ser metonímia do ocidente por via de ser o nome do herói grego modelar. Estando em Lisboa, o poeta sente-se no mundo.

Na nossa leitura, a relação do poeta é de interpenetração com sua cidade, o que faz com que o leiamos como um poeta *voyeur*, criador de poéticas do olhar, cuja relação com a coisa vista era de intenso apelo à criação de *platôs* de relação entre sujeitos e coisas.

Eduardo Lourenço pensa diferente, para ele a relação poeta e sua cidade era “crispada” porque o poeta temia o olhar do outro. O olhar de Pessoa para o intérprete é um “olhar culpabilizante” consequência de “misterioso pânico de ser fitado e visto”, por exemplo, evoca o exemplo do Barão de Teive que chega a afirmar que não casou porque não suportaria “o peso infernal desse olhar que despreza”.⁴⁷⁶ Em Álvaro de Campos acontece diferente.

Curioso pânico esse de quem passou a “vida à janela”, observando o mundo a partir da imagem que divisava da cidade de Lisboa; devia saber o efeito estruturante do olhar do outro sobre si, pois sabia também que o olho que vê é o mesmo que é visto, fazendo com que o olho seja ao mesmo tempo câmera de filmagem e tela de projeção de imagens, e o olho seja cartógrafo e o olhar, cartográfico.

⁴⁷⁴ “As viagens são os viajantes”. In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. II. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 47.

⁴⁷⁵ “Mensagem. Primeira Parte / Brasão. I. Os Campos”. “A Europa jaz, posta nos cotovellos: / De Oriente a Occidente jaz, fitando, / E toldam-lhe românticos cabelos / Olhos gregos, lembrando. (...) Fita, com olhar sphyngico e fatal, / O Occidente, futuro do passado. / O rosto com que fita é Portugal”. Fernando Pessoa. Obra poética. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976, p. 71.

⁴⁷⁶ In: Eduardo Lourenço. **Pessoa revisitado**. 3a. ed. Lisboa: Gradiva, 1973, p. 116.

Independente de ser ou não olhado de volta, quem olha é olhado em si por dentro, é isso que assistimos na poética que erige a alteridade como matéria-prima do fazer poético. A despeito do que disse o poeta sobre o horror de ser olhado, nunca de verdade se furta ao olhar de Medusa⁴⁷⁷ do outro, porque do contrário não teria escrito sua obra poética, tal é a centralidade do olhar e do outro nela.

Pessoa não está sozinho na atitude de tornar o olhar metonímia da percepção poética. Esta atitude do poeta de “estar à janela” observando o mundo é, segundo João Barrento, uma das figuras centrais da modernidade. Na modernidade, cada poeta parece inventar sua própria arte de ver. Quase sempre no espaço da urbanidade, o poeta moderno observa a cidade da janela ou por detrás da vidraça de um Café. A cidade é uma exterioridade a ser explorada.

O uso da metonímia, janela ou vidraça, é muito freqüente nos poetas urbanos para não ser levada em conta nesta nossa reflexão. Para João Barrento, uma das “figuras da modernidade” é a “arte de ver” perseguida pelo poeta urbano. Esta figura da modernidade, isto é, “a situação do poeta observando a cidade, à janela, ou por detrás do vidro do café, é muito freqüente e significativa de um modo de estar nos modernos”.⁴⁷⁸

O poeta moderno, cidadão urbano, observa a cidade e seus tipos. O poeta convive com a carta cidadina, registrando nos poemas a dinâmica dos acontecimentos que assiste.

Álvaro de Campos, por exemplo, olha a cidade da janela e busca estabelecer contato com os tipos anônimos. A janela diz sobre a postura do poeta que observa o fora ou para fora e que se deixa afetar por ele. E quem é afetado por algo é porque mantém vivo e sensível o dentro ou um dentro.

Deleuze também observa algo similar nos escritores modernos, dizendo mais: é do *Fora* que vem a intensidade que amolda o corpo do poeta e cria o plano de consistência do poema. Exploramos essa hipótese em nossa tese. É o que vemos acontecer na poesia de Álvaro de Campos: basta olhar para *Fora* para que se crie um *platô*, espaço e tempo conjugados.

⁴⁷⁷ Com sua cabeleira encaracolada de serpentes que se agitam e silvam e olhar fatal, a Medusa transforma em pedra todos os que têm a audácia ou a imprudência de olhá-la. Perseu consegue decapitá-la porque fixa os olhos no escudo de Atena e guia-se pelo reflexo do monstro. Conf. Alain Quesnel. **A Grécia. Mitos e lendas**. (Trad.: Ana Maria Machado). 6ª Edição. São Paulo: Editora Ática, 1996.

⁴⁷⁸ In: João Barrento. **O espinho de Sócrates: expressionismo e modernismo**. Lisboa: Editorial Presença, 1987, p. 86.

O poeta moderno, cidadão urbano, observa a cidade e convive com a carta cidadina, registrando nos poemas a dinâmica do acontecimento cidade.

Álvaro de Campos, por exemplo, olha a cidade da janela e busca estabelecer contato com os tipos anônimos, assim é quando sente o Dono da Tabacaria e o Esteves.⁴⁷⁹ A janela nele é imagem metonímica⁴⁸⁰ para dizer que o poeta observa o *Fora* e que se deixa afetar por ele. Embora tipo anônimo, o Dono da Tabacaria não deixa de afetar Campos. Este, embora não o conheça de forma íntima, é sensível aos signos que aquele emite. Não é porque é anônimo que o Dono da Tabacaria se torna insignificante. Tudo e todos para o sujeito poético Campos possuem uma força, uma energia, uma intensidade e está envolto numa redoma sensível, num *platô*.

Em *Tabacaria*, Álvaro de Campos observa à janela o Esteves e a tabuleta, em seguida estabelece entre eles uma interação semiótica, do outro lado da rua emitem-se signos que o sujeito poético capta, lê; o sujeito poético não interage de fato com o Esteves, ou seja, não chega a conversar com ele, nada sabe de objetivo a respeito da “pessoa” que vê, exceto o seu nome, Esteves, que o sujeito poético ouviu alguém chamar alhures. A alcunha “sem metafísica” é dada pelo sujeito poético, inferida de suas sensações, do ato mesmo de ver e sentir o outro personificado na presença do Esteves.

Esteves deve ser “sem metafísica” porque parece com os tipos comuns lisboetas, ocupados em viver suas vidas, cumprir seus deveres, e não em fazer metafísica; é por ser “ninguém” no espaço social que ele se torna alvo da atenção do sujeito poético, o que o transforma num símbolo ou num tipo representativo. Esteves é sem metafísica, isto é, sem filosofia que o oriente na vida, sem consciência do mistério⁴⁸¹ e da banalidade que é a sua existência, mas nem por isso menos misterioso, apesar de banal. Essa tensão poética paradigmática em Álvaro de Campos é uma das matrizes de sua modernidade e experimentalismo.⁴⁸²

⁴⁷⁹ Exemplos de personagens criados para expressar idéias poéticas.

⁴⁸⁰ Pensamos a janela ou a mansarda em *Tabacaria* como metonímia do olhar. A tabacaria é metonímia da cidade ou do mundo. Sempre a imagem da parte tomada pela todo.

⁴⁸¹ Exceto a criança, que aparece no poema a comer chocolate, que é ser espontâneo e espantado diante do mundo, é preciso ser poeta ou filósofo para pensar a metafísica, isso é o que pode significar a alcunha colada ao Esteves.

⁴⁸² Se Charles Baudelaire pode ser considerado o primeiro lírico moderno, autor de uma poesia na qual a cidade torna-se o tema central de uma elaboração poética que se conforma a partir de temas urbanos, como a multidão e as avenidas, na obra de Fernando Pessoa traços modernos e antimodernos convivem lado a lado, iluminando muitas das ambigüidades da vida moderna que Fernando Pessoa pretendeu experimentar em sua poesia. Em ambos os casos, não se trata apenas de inovação formal, mas também de experimentação sensível do *Fora* como *platô* intensivo.

Campos, sentado à janela a olhar a rua, tece uma reflexão sobre a futilidade da vida. As duas coisas – a meditação e o que avista da janela aparecem em alternância. Ele passa da tristeza para um prazer melancólico resultante da sensação de pertença e, na conclusão inesperada, Campos fica enternecido pela banalidade daquilo que vê e que o faz sair do seu estado de tristeza. É um dos mais belos poemas de Pessoa.⁴⁸³

Esteves, por não possuir uma metafísica, talvez seja até mesmo menos angustiado e infeliz, porque sem ou com metafísica, para Álvaro de Campos, nem a sua existência ficcional nem a existência do personagem poético têm sentido essencial. É isto o que *Tabacaria* nos diz: é o poema aquilo que confere significação à banalidade e à mediocridade do Esteves e o espaço onde ele se reduz. Fazendo seu o mistério da existência do personagem, o sujeito poético torna-se o *corpo*⁴⁸⁴ do outro, a presença observada imóvel abaixo da tabuleta.

O sujeito poético observa à janela da mansarda: "o texto do mundo transforma-se em mero pretexto do texto literário".⁴⁸⁵ O mundo como um "texto" é lido ou cartografado de forma sensível pelo sujeito poético. O mundo é filtrado, sentido, e experimentado pelo sujeito poético, que registra no poema a cartografia afetuosa daquilo que vê e assiste. O sujeito poético, sem entrar diretamente em contato com o Esteves, imagina-o, observa-o à superfície, cria para ele uma biografia sumária e para ele imagina o fim previsível: a morte.⁴⁸⁶

⁴⁸³ Zbigniew Kotowicz. **Fernando Pessoa: vozes de uma alma nómada**. Tradução de Maria de Lourdes S. ruivo. Lisboa: Veja, 1998, p. 61.

⁴⁸⁴ Não se imagine o pensamento de Deleuze como oposições duais: um e múltiplo, consciência e inconsciente, natureza e história, corpo e alma. O pensamento deleuziano articula antes a conjunção alternativa (ou isto ou aquilo), a depender da lógica ambiente ou das circunstâncias. Para Deleuze o corpo é um conceito (vide, Vol. 3 de *Mil platôs*: "Como Criar para Si um Corpo sem Órgãos") que permite pensar o desejo como processo que produz o campo de imanência de seus agenciamentos e não na dependência da idéia do corpo como origem das necessidades e lugar dos prazeres. Criar, selecionar e articular os corpos sem órgãos plenos, eis o programa da esquizoanálise. Deleuze pensa os corpos como singularidades e seus devires como processos irreduzíveis às sobrecodificações do organismo, do significante e do sujeito. Nesse sentido, os devires são moleculares e minoritários; imperceptíveis (anorgânicos), indiscerníveis (assignificantes) e impessoais (assubjetivos). In: Gilles Deleuze e Félix Guattari. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34. 1999.

⁴⁸⁵ In: João Barrento. **O espinho de Sócrates: expressionismo e modernismo**. Lisboa: Editorial Presença, 1987, p. 86.

⁴⁸⁶ No poema *Cruz na porta da tabacaria!*, que por motivos óbvios Cleonice Berardinelli atribui a Álvaro de Campos e Teresa Rita Lopes não, ficamos sabendo que o dono da tabacaria morreu e se chamava Alves: "Quem morreu? O próprio Alves? (...) Ele era o dono da tabacaria. / Um ponto de referência de quem sou. / Eu passava ali de noite e de dia. / Desde ontem a cidade mudou". In: Fernando Pessoa. **Poemas de Álvaro de Campos**. Fixação do texto, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 291. Não obstante: "... enjeito a atribuição a Campos do poema 135, "Cruz na porta da tabacaria". Não é o estilo, não é o ritmo dele, não é, em suma, a atitude de Campos! Não é por falar de uma tabacaria e de um tal Alves que tem que ser de Campos! E porque não do Bernardo Soares, que teve veleidades poéticas?!" In: **Álvaro de Campos - Livro de Versos**. (Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Referência-Estampa, 1993, p. 37.

O mundo, a cidade, aquilo que desperta a atenção do sujeito poético, o olho em especial, tudo isso se torna parte do corpo do sujeito poético. A cidade está no corpo do sujeito poético.

Álvaro de Campos acredita nisso, irá fazer da gnose das percepções sensíveis o veículo cognitivo e poético de suas cosmovisões do mundo.⁴⁸⁷

Para João Barrento, a cidade é a *topia* do poeta moderno. Para nós, as poéticas modernas criam redes de significados criando configurações espaciais, nas cidades ou noutras grafias espaciais, tudo vai depender da potência do *platô* que o mobiliza. Mas um padrão se repete: ao olhar para fora é a cidade e seus tipos o que o poeta vê e traz para dentro de si, as impressões e sensações traduzem-se poeticamente. A rigor, o que o poeta vê são as imagens simultâneas da cidade.

A cidade é a *topia* ideal para o poeta moderno. A nosso modo de interpretar: é o *platô* por excelência, mas não o único. Toda a cidade é aferida pela singularidade do poeta. A cidade é experimentada no corpo do poeta que a traduz em poemas. A história se passa na cidade. Ela é cosmonave do sensível e do inteligível. Resta ao sujeito poético escolher. E o sujeito poético jamais foge aos imperativos de sua singularidade: é sempre ele quem escolhe afinal aquilo que vê, embora a cidade seja sua matéria-prima, ele próprio se alimenta de si, em processo de autofagia simbólica. Trata-se de uma alma – corpo e mente na cidade. A cidade como ela se apresenta é uma “construção retórica” do poeta. Metonimicamente, a cidade é o mundo.

Em Fernando Pessoa os espaços são dois:

... é a janela e o quarto (ou o quarto com janela, para fora e para dentro), um universo concentracionário que se abre, metonimicamente, para os espaços praticamente infinitos do nada lá fora - a cidade burguesa, a vida dos outros e dos labirintos interiores.⁴⁸⁸

Portanto, de forma simultânea, como vimos dizendo, “alma à janela”, dentro e fora, fora e dentro. Espaço da alteridade e labirinto interior ficam confundidos em nível profundo da apresentação poemática.

O espaço pode ser ainda a praça ou a rua. Baudelaire, por exemplo, deambula, flana pela Paris cosmopolita. Este é o ideal do artista modernista. O

⁴⁸⁷ O poeta moderno incorpora os sentidos e os temas da urbanidade. Para João Barrento, enquanto Baudelaire encontra na “alegoria” a maneira de registrar a presença imanente da cidade de Paris: “Pessoa (des)acerta o seu passo poético com Lisboa numa relação que, por estranho que pareça, se me afigura como predominantemente *metonímica*”. Isso quer dizer que a figura da cidade é tornada metáfora do mundo. As três figuras (alegoria, metonímia e metáfora) exercem uma “função adequada” à “tessitura fenomenológica do mundo urbano” In: João Barrento. **O espinho de Sócrates: expressionismo e modernismo**. Lisboa: Editorial Presença, 1987, p. 88.

⁴⁸⁸ Ibidem, p. 90.

artista ideal da modernidade é estudado por Benjamin⁴⁸⁹ na figura do *flâneur*, alguém que se imiscui na multidão sem fazer parte dela; que a acompanha num outro ritmo, que não caminha com um fim determinado, que não tem destino certo. Se o signo da multidão é a uniformidade e o alheamento, o signo do *flâneur* é a diferença e a curiosidade.

(...) Um dos melhores exemplos da “flanerie” baudelairiana e benjaminiana pode ser encontrado em Bernardo Soares (...) que deambula por Lisboa como se a cidade fosse a sua casa, “casa” que nem ele, nem o seu criador, de quem é alter-ego, jamais possuíram realmente.⁴⁹⁰

A cidade para Pessoa, como para seu sujeito poético Campos, não é nem “espetáculo alegórico” nem “metáfora mistificadora”, mas a “pantomima trágico-burlesca de si próprio às voltas num vácuo pleno, de onde vai espreitando a Baixa lisboeta e o Universo, ambos afinal dentro de si e do quarto alugado”.⁴⁹¹ Pensamos, ao contrário, não haver aí vácuo, embora haja plenitude, o espaço criado é preenchido de potência, é afinal, da potência que se criou o espaço.

Para nós, a cidade é, torna-se, parte da constituição do poeta, é a cidade que a subjetividade ou a singularidade do poeta capta, percebe, sente e pensa na sua intensidade específica. A cidade existe porque o sujeito poético a olhou e criou. Ou, se preferirmos, na contigüidade, sujeito poético e cidade coexistem. Também no *Ultimatum*, Álvaro de Campos manda que se abram todas as janelas da Europa e do mundo, pois ele não quer mais intervalos do mundo e sim a contigüidade das coisas.

Igualmente para Barrento, a imagem recorrente da janela dando para o mundo e o poeta a ela adjacente é uma imagem paradigmática de toda a obra pessoana:

A presença e a consciência da janela, de janelas que podem dar para fora ou para dentro, é também determinante para se entender a relação de Fernando Pessoa com a cidade, e a situação fundamental de um sentido, em que é escrita grande parte de sua obra. A situação é muito simplesmente, a de um Eu que, no isolamento de um quarto, cultiva contraditória e dolorosamente a contigüidade através de janelas. Do lado (vegetal!) Lisboa, ou o Universo. É quase sempre noite, e chove.⁴⁹²

O olhar cria o espaço, delimita a carta geográfica, mas também afetiva. E isso apesar de serem os encontros do poeta invariavelmente fortuitos e com estranhos e anônimos (é o caso do Esteves, contudo, por se mostrar íntimo, Whitman é uma

⁴⁸⁹ Cf. Walter Benjamin. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

⁴⁹⁰ Ermelinda Ferreira. “Fernando Pessoa na janela de René Magritte”. In: **Dois estudos pessoanos**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2002, p. 71.

⁴⁹¹ João Barrento. **O espinho de Sócrates: expressionismo e modernismo**. Lisboa: Editorial Presença, 1987, p. 91.

⁴⁹² Ibidem, p. 92.

exceção). Esteves é um desconhecido para o poeta, que sabe o nome do personagem porque ouviu o Dono da Tabacaria dizê-lo em voz alta, mas não importa, através da *metafísica das sensações* a que se refere José Gil,⁴⁹³ Álvaro de Campos revela Esteves porque o traz em si.

O fato é que se houvesse ali outra pessoa não faria a menor diferença para o poeta, que olha a banalidade e o mistério de existir, mais do que simplesmente olhar o Esteves. Parece estranho ao poeta que algo tão banal encerre mistério tão profundo. Esteves existe no aqui e agora da enunciação do poema, ganha uma voz e se torna uma presença ali, no espaço que o poema cria.

Embora o poeta não esteja na mesma dimensão do Esteves, ele se identifica com aquele, como se fora também apenas uma figura do cotidiano banal, medíocre, no entanto, ao se deter aí, o olho, e com o olho, o corpo inteiro, afinal, o poeta não apenas olha, mas sente, o que parece apenas sem metafísica, qualidade que faria do banal um ser pensante, ganha consistência de mistério. Não há simplificações de qualquer ordem no poema, não há significações essenciais, não há verdade a ser buscada; de momento alienado de si e do seu em torno, o poeta e o Esteves são símbolos da condição humana.

É o poema que inaugura uma significação para a existência de Esteves. Este, a tabacaria, o Dono, o poeta que observa da mansarda, tudo isso é signo a afetar visual e corporalmente o poeta.

Para o espaço da exterioridade, o poeta abre-se em oferecimento, como espaço interior. A alma do poeta se metamorfoseia na geografia criada pelo seu olhar. Dentro e fora, para o poeta, enquanto fronteira, é espaço ultrapassado. O espaço interior desaparece, ou melhor, cria um intervalo de sentido construído: o olhar que vê se torna na coisa olhada para melhor expressá-la. Podemos dizer com Deleuze, esse olhar se territorializa e se desterritorializa de forma simultânea.

João Barrento recorre ao conceito heideggeriano do "dasein" para dizer que é impossível ao sujeito pessoano escapar do *está-aí*, o *Fora* para Deleuze, o real sempre problemático, indefinível, desafiante; afinal, o poeta: "move-se nesse espaço estático-dinâmico heideggeriano: simultaneamente projeção para fora (*Aus-richtung*) e anulação da distância (*Entfernung*)."⁴⁹⁴

Num dado momento desaparecem o dentro e o fora. Surge o dentro do fora. A lógica é inclusiva: isto naquilo, ao invés de isto e aquilo.

⁴⁹³ Cf. José Gil. **Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações**. Lisboa: relógio d'Água, s/d.

⁴⁹⁴ João Barrento. **O espinho de Sócrates: expressionismo e modernismo**. Lisboa: Editorial Presença, 1987, p. 93.

Em *Tabacaria*, a atitude do poeta é de quem sai do estar à janela para quem recua para dentro do quarto e vice-e-versa. O quarto aparece como o repouso do guerreiro. Recolhido no quarto, o lugar mais íntimo da casa, o poeta não mais vê, já foi suficientemente afetado pelo fora, agora apenas escuta o ruído da rua e nesse recolhimento no espaço interior, urge diminuir o estímulo exterior, o poder de ser afetado pela cidade. Álvaro de Campos, recluso, evita os ruídos da rua, evita a janela, porque senão não consegue experimentar o sossego que a noite traz. "Nem quero ir à janella: / Se eu olhar, que de estrelas!". (...) Num desejo de não ser recluso, / Escuto ansiosamente os ruídos da rua".⁴⁹⁵

O poema *Tabacaria* é para João Barrento o texto camposiano que melhor demonstra a dualidade na proposta desta contigüidade do poeta e a cidade, sendo o olho o espaço que cria a atitude de ser e estar aberto à experimentação. A cidade está presente simultaneamente no espaço interno do poema (o poeta sai da janela, senta-se na cadeira e se recolhe) e está na vivência da cidade lá fora: "dupla vivência da cidade lá fora cá dentro".⁴⁹⁶

No poema, a cadeira onde se sentou o poeta para refletir sobre o que viu é "objeto simbólico da quietude, da introspecção e da acomodação"; no entanto, a janela é o objeto simbólico do "limiar do mundo em que um fascínio e um sentido teleológico convergem com a consciência do limite que dá para o abismo da rua-mistério, nítida e estranha, da cidade dos outros".⁴⁹⁷

O espaço "Eu-quarto-janela" se amplia, por metonímia, num espaço aberto⁴⁹⁸ do "espaço cidade-mundo" ou "universo-interior e labirinto".⁴⁹⁹

É que em Fernando Pessoa existe uma espacialização do ponto de vista. Esta postura perceptiva pode ser tomada como um paradigma para toda a obra pessoana, inclusive para Álvaro de Campos, com quem nos ocupamos em especial.

Há muita forma como a espacialização se manifesta. João Barreto, citando Jacinto do Prado Coelho: "as pessoas são palavras, o quarto uma página, a cidade

⁴⁹⁵ "Começa a haver meia-noite, e a haver socego". (...) Calaram o piano no terceiro andar... / Não oiço já passos no segundo andar... / No rez-do-chão o radio está em silencio... (...) Num desejo de não ser recluso, / Escuto ansiosamente os ruidos da rua... / Um automovel – demasiadamente rapido! - / Os duplos passos em conversa fallam-me... / O som de um portão que se fecha brusco doe-me...". In: **Álvaro de Campos - Livro de versos**. Edição crítica. Introdução, transcrição e notas de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Referência-Edição, 1993, p. 330.

⁴⁹⁶ Ibidem, p. 94.

⁴⁹⁷ Ibidem, p. 94.

⁴⁹⁸ Interessa-nos nesta tese principalmente a imagética do espaço aberto dando para a cidade inteira, mas há também existe uma imagética do espaço fechado, mais exatamente da casa, em Fernando Pessoa. Para isso consultar: Leland Robert Guyer. **Imagística do espaço fechado na poesia de Fernando Pessoa**. Tradução de Ana Hatherly. Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Centro de Estudos Pessoaanos, 1982.

⁴⁹⁹ Ibidem, p. 94.

um livro (velho topos!) meio opaco, cuja superfície é constituída por outras tantas janelas que apenas permitem uma visão descolada das coisas".⁵⁰⁰

O espaço em Álvaro de Campos é plissado, desdobra-se, "desembulha-se". Da janela ao mundo exterior visto tudo é tornado sensação no interior. Em primeira instância, tudo no poeta é espacial e se mostra numa poética da visão.⁵⁰¹

Poeta "visceralmente urbano" sua relação com Lisboa é de "amoródio".⁵⁰² Da mansarda, local de recolhimento da singularidade, o poeta observa a vida acontecer e faz dela a crônica.

O mundo entra pela janela aberta e se "transforma no motor, estímulo e tema constante" da obra pessoana,⁵⁰³ e o processo se dá por "contágio metonímico" em que o processo de propagação em que as obras acabam, em última análise, por refluir no espaço acanhado e infinito, "vazio total do Eu".⁵⁰⁴ O espaço de Fora é totalmente subjetivado, por dentro, "a cidade é o próprio poeta".

Parafraseando Ricardo Reis, poderíamos dizer em conclusão à exploração conotativa da expressão alma à janela: ninguém a outro vê, senão que vê o que de si há nele, ou é suposto.⁵⁰⁵

Para José Gil, o que Alberto Caeiro vê é a diferença absoluta de todas as coisas. Não é preciso especular as coisas, é preciso simplesmente ver. Numa espécie de visão infantil, que "retorna à infância, à frescura e à ingenuidade", o olhar de Caeiro tenta se desvencilhar das "civilizações grega, romana e judaico-cristã".⁵⁰⁶ Obviamente, sem conseguir. Embora Gil compre o discurso de Caeiro em sentido literal, é claro que estamos no terreno do desejo e da ficção poética.⁵⁰⁷

O olhar de Alberto Caeiro é um olhar que se propõe ser o primeiro a cada vez, mas tudo que diz é sob a égide do "como se", expressão de condição, hipótese, caso tal coisa fosse possível: "como se todos os olhares adultos da história se

⁵⁰⁰ Ibidem, p. 96.

⁵⁰¹ "Sou sujeito a paixões visuais". In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. II. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 125.

⁵⁰² Ibidem, p. 99.

⁵⁰³ Embora o crítico se refira a *Tabacaria* quase sempre, assume essa característica como pertencente a toda a obra pessoana.

⁵⁰⁴ Na nossa perspectiva de análise sequer consideramos a existência de um eu, de partida, nulo, não há eu, mas uma subjetividade ou singularidade múltipla.

⁵⁰⁵ "Ninguém a outro ama, senão que ama / O que de si há nêle, ou é suposto". In: Fernando Pessoa. Obra poética. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976, p. 288.

⁵⁰⁶ José Gil. **Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 17.

⁵⁰⁷ "O meu mundo imaginário foi sempre o único mundo verdadeiro para mim". In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. I. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999, p. 270.

tivessem nele naturalmente metabolizados". O que o olhar de Caeiro quer ver – sítio desejan­te - é a simplicidade e a clareza de todas as coisas, como se pudesse atingir a condição de "subjetividade pura, despojada de qualquer determinação empírica, sentimental ou emocional".⁵⁰⁸

Já o sujeito poético Bernardo Soares parece definir bem essa poética do olhar quando propõe caeirianamente que seu olhar é igual ao olhar de Deus quando vê o polícia. Como ele mesmo diz, é preciso "reparar em tudo pela primeira vez, não apocalipticamente, como revelações do mistério, mas diretamente como florações da realidade".⁵⁰⁹

A visão fragmenta e agrupa as coisas, singularizando-as, criando equivalências e diferenças entre elas. E isso pode ser feito, segundo José Gil, porque uma concepção unitária do ser atravessa toda a poesia (o autor se refere a Alberto Caeiro). Assim porque o ser é unívoco, mesmo estando em devir, o olhar pode se desdobrar em sua máxima potência nas coisas: "igualdade máxima na diferença máxima".⁵¹⁰

Otto Friedrich Bollnow (2008) diz-nos que existe um mistério em se contemplar pela janela. Através da janela, olhamos para fora apenas com os olhos, mas nos encontramos de alguma forma resguardados, coisa que não aconteceria, se estivermos noutro limiar: a porta. Era nessa espécie de distanciamento que o Romantismo olhava pela janela, segundo o autor, o observador se transportava para "fora da pressão imediata da realidade".⁵¹¹

A janela é a fronteira entre o dentro da casa e fora. É o limiar de entre mundo. Pela porta e a janela adentramos no âmbito da vida de outrem. A janela pode servir para iluminar a casa e essa é sua função mais simples, além de possibilitar que se observe de dentro o mundo lá de fora. Da janela, podemos ver quem se aproxima da casa e pela janela nos sentimos livres. As janelas ampliam a percepção: "Não é um hábito romântico que impede as pessoas de renunciar às janelas. Por uma demanda

⁵⁰⁸ Ibidem, p. 18.

⁵⁰⁹ "Ver o polícia como Deus o vê" [sem a expressão imposta pelos códigos sociais] Reparar em tudo pela primeira vez, não apocalipticamente, como revelações do Mistério, mas directamente como florações da Realidade". In: Fernando Pessoa. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol. II. Versão Integral. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas, SP: UNICAMP, 1994, p.361.

⁵¹⁰ José Gil. **Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 37.

⁵¹¹ Otto Friedrich Bollnow. **O homem e o espaço**. Tradução de Aloísio Leoni Schmid. Curitiba: Editora UFPR, 2008, p. 173.

de sua liberdade, elas pedem janelas, e se previnem do confinamento em espaços sem janelas”.⁵¹²

Ao contrário, nosso sujeito poético Álvaro de Campos não parece desejar se confinar nunca, nem se prevenir ou poupar-se do *Fora*, suicida vital, ele se atira, metaforicamente, ao encontro do outro e de encontro ao outro, a depender da circunstância e do espaço ali imaginável.

⁵¹² Ibidem, p. 171.

5. BIBLIOGRAFIA

DA AUTORIA DE ÁLVARO DE CAMPOS E DE FERNANDO PESSOA

PESSOA, Fernando. **Alguma prosa**. Organização e prefácio de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **Álvaro de Campos - Livro de Versos**. (Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Referência-Estampa 1993. 1ª versão inc.: **Poesias de Álvaro de Campos**. Fernando Pessoa. (Nota editorial e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 1944.

_____. **Álvaro de Campos: vida e obra do engenheiro**. Introdução, organização, transcrição e notas de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

_____. **Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas**. Introduções, organização e notas de António Quadros. Portugal: Publicações Europa-América, 1986.

_____. **Fausto - Tragédia Subjectiva**. (Texto estabelecido por Teresa Sobral Cunha. Prefácio de Eduardo Lourenço.) Lisboa: Presença, 1988. 1ª versão inc.: "Primeiro Fausto" in Poemas Dramáticos. (Nota explicativa e notas de Eduardo Freitas da Costa.) Lisboa: Ática, 1952 (imp.1966, p.120).

_____. **Mensagem**. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1934 (Lisboa: Ática, 10ª ed., 1972).

_____. **Odes de Ricardo Reis**. (Notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 1946 (imp.1994).

_____. "O Guardador de Rebanhos". In: **Poemas de Alberto Caeiro**. (Nota explicativa e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 1946 (10ª ed. 1993). "O Guardador de Rebanhos".

_____. **O Livro do desassossego**. (Organização de Teresa Sobral Cunha). Lisboa: Relógio D Água, 1990.

_____. **O Livro do desassossego**. (Organização de Teresa Sobral Cunha). São Paulo: Editora UNICAMP, 1996. Volumes I e II.

_____. **Livro do desassossego por Bernardo Soares**. Vol. I e II. (Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha). Prefácio e Organização de Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1982.

_____. **Mensagem**. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1934 (Lisboa: Ática, 10ª ed., 1972).

- _____. **Obra poética.** Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- _____. **Obra em prosa: textos de intervenção social e cultural. A ficção dos heterônimos.** Introduções, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.
- _____. **Obra em prosa.** Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005.
- _____. **O Interregno. Defesa e Justificação da Ditadura Militar em Portugal.** - Lisboa, 1928. Da República (1910 - 1935). (Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Mourão. Introdução e organização de Joel Serrão). Lisboa: Ática, 1979.
- _____. **Páginas de estética e de teoria e crítica literárias.** Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática, 1994.
- _____. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação.** (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Trad: Jorge Rosa. Lisboa: Ática, 1966.
- _____. **Pessoa Inédito.** (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- _____. **Poemas de Álvaro de Campos.** Fixação do texto, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- _____. **Poemas Completos de Alberto Caeiro.** (Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha.) Lisboa: Presença, 1994. 1ª versão in **Pessoa por Conhecer** (Textos para um Novo Mapa. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1990).
- _____. **Poesia de Álvaro de Campos: edição de Teresa Rita Lopes.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. **Poesias de Álvaro de Campos.** Lisboa: Ática, 1944 (imp. 1993).
- _____. **Poesias.** (Nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 1942 (15ª ed. 1995).
- _____. **Poesias de Álvaro de Campos.** Lisboa: Ática, 1951.
- _____. **Poesias de Álvaro de Campos.** Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1944 (imp. 1993). 1ª publ. in Presença, nº 39. Coimbra: Jul. 1933.
- _____. **Textos de Crítica e de Intervenção.** Lisboa: Ática, 1980. 1ª publ. in "Athena", nº 3 e 4. Lisboa: Dez.-Jan. 1924-25.
- _____. **Ultimatum e páginas de sociologia política.** Recolha de textos, Maria Isabel Rocheta, Maria Paula Morão; introdução e organização, Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1980.

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA DE FERNANDO PESSOA

ALMEIDA, L. P. Moitinho. **Fernando Pessoa no cinquentenário da sua morte**. Coimbra: Coimbra Editores, 1986.

ALVARENGA, Fernando. "O futurismo de *Ultimatum* ou do homem-fim ao homem-mediação". In: **A arte visual futurista em Fernando Pessoa**. Lisboa: Editorial Notícias, 1984.

AMARAL, Fernando Pinto do. "[Recensão crítica a 'Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações', de José Gil]" / Fernando Pinto do Amaral. In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 106, Nov. 1988, p. 109-110.

AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa de. **Rostos de Pessoa**. Coimbra: MinervaCoimbra, 2001.

AZEVEDO, António Manuel Caldeira Azevedo. "Álvaro de Campos: a alegoria do infinito". In: **Fernando Pessoa: outramento e heteronímia**. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

AZEVEDO, António. "Recepção nietzschiana mediatizada pelo futurismo (o amoralismo das "odes" de Álvaro de Campos e o "ultimatum") e Apontamentos para uma estética não-aristotélica". In: **Pessoa e Nietzsche: subsídio para uma leitura intertextual de Pessoa e Nietzsche**. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

BAPTISTA, Jacinto. "Fotobibliografia de Fernando Pessoa [crítica a 'Fernando Pessoa - Fotobibliografia 1902-1935', de António Braz de Oliveira]" / Jacinto Baptista. In: *Revista Colóquio/Letras*. Livros sobre a Mesa, n.º 106, Nov. 1988, p. 93.

BARRENTO, João. "Figuras da modernidade na poesia urbana: de Baudelaire a Pessoa". In: **O espinho de Sócrates: expressionismo e modernismo – ensaios de literatura comparada**. Lisboa, 1987, p. 85.

_____. "O sensacionismo português... fala alemão" / João Barrento. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 94, Nov. 1986, p. 5-13.

BERARDINELLI, Cleonice. "A passagem das horas". In: **Fernando Pessoa: outra vez te revejo**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004, p. 193.

_____. "Um livro sonhado: Arco do Triumpho, de Álvaro de Campos". In: Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p.p. 28-30.

_____. "[Recensão crítica a 'Fernando Pessoa ou o Poetodrama', de José Augusto Seabra]" / Cleonice Berardinelli. In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 25, Maio 1975, p. 88-89.

BLANCO, José. **Fernando Pessoa, esboço de uma bibliografia**. Lisboa; Porto: Impr. Nacional-Casa da Moeda: Centro de Estudos Pessoaanos, 1983.

_____. **Pessoa: bibliografia passiva, selectiva e temática e índices.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

BRÉCHON, Robert. "O eng. Álvaro de Campos, poeta sensacionista (1914-1916)". In: **Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa**. Tradução de Maria Abreu e Pedro Tamen. Lisboa: Quetzal, 1996, p. 239.

_____. "[Recensão crítica a 'Pessoa Revisitado', de Eduardo Lourenço]" / Robert Bréchon. In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 22, Nov. 1974, p. 93-94.

CAMPA, Riccardo. "A intensidade didascálica". In: **A viagem e a nostalgia: as imagens flutuantes de Pessoa**. São Paulo: Hucitec, 1997.

CASTRO, E. M. de Melo e. "Álvaro Pessoa e-ou Fernando Campos: os matemáticos". In: **Pessoa: metade de nada**. Lisboa: Livros Horizonte, 1988.

CASTRO, Ivo. **Editar Pessoa**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

CESARINY, Mário. "Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos". In: **Nobilíssima Visão**. Lisboa: Guimarães Editores, 1976.

COELHO, António Pina. **Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa**. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

COELHO, Eduardo Prado. "O viajante do inverso" / Eduardo Prado Coelho. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 96, Mar. 1987, p. 46-55.

COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e unidade em Fernando Pessoa**. Lisboa: Editorial Verbo, 1990.

COELHO, Joaquim-Francisco. "Álvaro de Campos cinófilo". In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 88, Nov. 1985, p. 88-93.

_____. "Álvaro de Campos louco epilético". In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 113/114, Jan. 1990, p. 99-104.

_____. "Da cadeira de Álvaro de Campos". In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 71, Jan. 1983, p. 24-33.

_____. **Microleituras de Álvaro de Campos e outras investigações pessoanas**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

_____. "Sobre o tédio da vida no «Opiário»". In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 107, Jan. 1989, p. 12-18.

COELHO, Odette Penha. "Leitura de Álvaro de Campos (um percurso da modernidade: da euforia para a disforia)". In: Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, Secção Brasileira, 2. vol., Universidade de São Paulo, 27-30 de Abril de 1988, Edição da Fundação Eng. António de Almeida, compartilhada pela Fundação Caloute Gulbenkian, Porto, 1990, p. 201.

CRESPINO, Angel. **A vida plural de Fernando Pessoa**. Tradução de José Viale Moutinho. Rio de Janeiro: Bertrand Editora, 1990.

_____. **Con Fernando Pessoa**. Madrid: Ediciones Libertarias, 1995.

_____. **Estudos sobre Fernando Pessoa**. Tradução de José Bento. Lisboa: Teorema, 1988.

CRUZEIRO, Maria Manuela. **Eduardo Lourenço: o regresso do corifeu**. Lisboa: Notícias Editorial, 1997.

D'ALGE, Carlos. "Uma interpretação de duas odes de Álvaro de Campos". In: Associação de Estudos Portugueses Hernani Cidade, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 1985, p.p. 35-41.

DÉCIO, João. "Para uma poética de Álvaro de Campos". In: Actas da IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos - Seção Brasileira. Vol. I, Porto, 1991, p. 391.

DIAS, Marina Tavares. **A Lisboa de Fernando Pessoa**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

DIOGO, MONTEIRO, Américo Lindeza; Rosa Sil. **Um medo por demais inteligente: autobiografias pessoanas**. Braga – Coimbra: Ângelus Novus, 1994.

DIONÍSIO, Mário. "«Ode Marítima» (excerto) [fac-símile]" / Álvaro de Campos. In: Literatura e pintura: um velho equívoco? Ilustração, n.º 71, Jan. 1983, p. 8.

FERREIRA, Ermelinda. "Fernando Pessoa na janela de René Magritte". In: **Dois estudos pessoanos**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2002.

_____. "Olho mágico: o princípio estético do sensacionismo pessoano". In: Na véspera do não partir nunca: 70 anos sem Fernando Pessoa. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, 2005.

FERREIRA, Francisco Manuel da Fonseca. **Fernando Pessoa: a penumbra do gênio**. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **O álibi infinito: o projecto e a prática na poesia de Fernando Pessoa**. Tradução de Amílcar M. R. Guerra. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

GARCEZ, Maria Helena Nery. **Alberto Caeiro: descobridor da natureza?** Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1985.

_____. **Leitura ascético-mística de Álvaro de Campos**. In: Estado de São Paulo. Cultura São Paulo, v.5 , n.272, p.4-6, 01 set. 1985.

GARCIA, José Martins. **Fernando Pessoa: "coração despedaçado" (subsídio para um estudo da afectividade na obra poética de F. Pessoa)**. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1985.

GIL, José. **Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações**. Lisboa: Relógio d'Água, s/d.

_____. **Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

GOMES, Álvaro Cardoso. **Fernando Pessoa: as muitas águas de um rio**. São Paulo: Pioneiro: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

GOMES, José Ney Costa. **Adeus ao eu: a enunciação do outrar-se**. Santo André, SP: MZCebrián, 2005.

GOMES, Maria dos Prazeres. "A máquina de emaranhar paisagens". In: **Outrora agora: relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção**. São Paulo: EDUC, 1993, p. 47.

GONÇALVES, Robson Pereira. "As leituras críticas da obra de Fernando Pessoa". In: **O sujeito Pessoa: literatura e psicanálise**. Santa Maria: Ed. UFSM, 1995.

GUERRA, Maria Luisa. **Ensaio sobre Álvaro de Campos**. Lisboa : s.n., 19--.

GUIMARAES, Fernando. **O modernismo português e sua poética**. Porto: Lello Editores. 1999.

GUYER, Robert Leland. **Imagística do espaço fechado na poesia de Fernando Pessoa**. Tradução de Ana Hatherly. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

GÜNTERT, Georges. "Futurismo e expansão: Álvaro de Campos". In: **Fernando Pessoa, o eu estranho**. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1982, p.p. 153-181.

HOLANDA, Sílvio. "O processo de construção textual de "passagem das horas"". In: Revista da Academia Lusíada de Ciência, Letras e Artes. São Paulo: número 21, 2004, p. 151.

IANNONE, Carlos Alberto. **Bibliografia de Fernando Pessoa**. São Paulo: Edições Quíron, 1975.

JÚDICE, Nuno. **Portugal futurista**. 2ª edição facsimilada. Lisboa: Contexto Editora, 1984.

KOTOWICZ, Zbigniew. **Fernando Pessoa: vozes de uma alma nómada**. Tradução de Maria de Lourdes S. Ruivo. Lisboa: Veja, 1998.

LANCASTRE, Maria José de. **Fernando Pessoa: uma fotobiografia**. Lisboa: Quetzal Editores, 1996.

LIND, Georg Rudolf. "O *Ultimatum* de Campos: crítica da época e visão utópica". In: **Estudos sobre Fernando Pessoa**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p.p 204-222.

LYRA, Pedro. "O Ultimatum como fundamento da poesia de Fernando Pessoa". In: Actas da IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos - Seção Brasileira. Vol. II, Porto, 1991, p. 223.

LOPES, Teresa Rita. "Jorge Luis Borges, amigo de Fernando Pessoa e vice-versa. As tranqüilas aventuras do diálogo", In Revista *Anthopos*. Barcelona, nº. 74/75, 1.987: 94-103.

_____. **Pessoa por Conhecer - Textos para um Novo Mapa**. Lisboa: Estampa, 1990.

LOURENÇO, António Apolinário. **Identidade e alteridade em Fernando Pessoa e António Machado: Álvaro de Campos e Juan de Mairena**. Braga –Coimbra: Ângelus Novus, s/d.

LOURENÇO, Eduardo. **A Europa desencantada: para uma mitologia europeia**. Lisboa: Gradiva, 2001.

_____. "Álvaro de Campos I ou as audácias fictícias de Eros". In: **Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente**. Lisboa: Gradiva, 2003.

_____. **A nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Heterodoxia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.

_____. **Mitologia da saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Pessoa revisitado**. 3a. ed. Lisboa: Gradiva, 1973.

MAGALHÃES, Rui. "O meu mestre Deleuze [crítica a 'Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa', de José Gil]" / Rui Magalhães. In: *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 155/156, Jan. 2000, p. 351-355.

MAIOR, Dionísio Vila. "Alteridade e processo estético-literário". In: **Fernando Pessoa: heteronímia e dialogismo – o contributo de Mikhail Bakhtine**. Coimbra: Almedina, 1994.

MARTINHO, Fernando J. B. "Cesariny, leitor de Álvaro de Campos". In: Revista *Persona* 7. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1982, p. 30.

_____. "Fernando Pessoa e a problemática das influências literárias", In: **Pessoa e a moderna poesia portuguesa - do Orpheu a 1960**. Lisboa, Biblioteca Breve, 1983.

_____. "Geografia pessoana [crítica a 'A Lisboa de Fernando Pessoa', de Marina Tavares Dias]" / Fernando J. B. Martinho. In: *Revista Colóquio/Letras*. Livros sobre a Mesa, n.º 125/126, Jul. 1992, p. 259.

_____. "Lisboa pela mão de Pessoa [crítica a 'Lisboa: o que o turista deve ver', de Fernando Pessoa]" In: Revista Colóquio/Letras. Livros sobre a mesa, n. 142, Out. 1996, p. 232.

MARTINS, Fernando Cabral (coordenação). **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

MELQUIOR, José Guilherme. "O lugar de Pessoa na poesia moderna". In Revista Colóquio/Letras. Ensaio, número 108, Mar. 1989, p. 27-41.

MILTON, John. **A cidade na "Ode Triunfal" de Álvaro de Campos**. São Paulo: Humanitas, 2001, p.33-35. In: Encontro de Estudos Portugueses do Brasil (1.: 1993: São Paulo. Atas do 1o. Encontro de Centros de Estudos Portugueses no Brasil São Paulo: Humanitas, 2001).

MOISÉS, Carlos Filipe. "Engenheiro naval". In: **Fernando Pessoa: almoxarifado de mitos**. São Paulo: Escrituras Editora, 2005, p. 85.

_____. "O poema Tabacaria". In: **O poema e as máscaras**. Coimbra: Almedina, 1981, p. 23.

_____. **Roteiro de leitura: poemas de Álvaro de Campos, de Fernando Pessoa**. São Paulo: Ática, 1998.

MONEGAL, Emir. "Jorge Luis Borges, autor de Fernando Pessoa", In: **Actas do II Congresso Internacional sobre Fernando Pessoa**. Nashville, 1983.

_____. **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **A poesia de Fernando Pessoa**. Organização de José Blanco. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

MONTEIRO, Américo L. D. R. S. **Um medo por demais inteligente: autobiografias pessoanas**. Braga-Coimbra: Ângelus Novus, 1995.

MONTEIRO, Thaïs Campos. "Novo afastamento da família e morte da mãe. O reaparecimento de Álvaro de Campos e a evolução da obra heteronímica (1921-1928)". In: **Mais além do drama poético de Fernando Pessoa: uma abordagem psicanalítica da criação heteronímica**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.

MORODO, Raúl. **Fernando Pessoa e as revoluções nacionais européias**. Lisboa: Caminho, 1997.

NUNES, Benedito. "Os outros de Fernando Pessoa". In: **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ORDOÑEZ, Andrés. **Fernando Pessoa, um místico sem fé: uma aproximação do pensamento heteronímico**. Tradução de Sonia Regina Cardoso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

PAIXÃO, Fernando. "Da sensação como um valor: Orpheu". In: **Narciso em sacrifício: a poética de Mário de Sá-Carneiro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

PAZ, Octavio. **Fernando Pessoa: o desconhecimento de si mesmo**. Tradução de Luís Alves da Costa. Lisboa: Veja, 1988.

PEREIRA, Kleide F. A. **A obsessão da música na poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

PIMENTA, Alberto. "[Recensão crítica a 'Portugal Futurista', de AA. VV.; 'Poesia Futurista Portuguesa (Faro 1916-1917)', de Nuno Júdice]". In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 71, Jan. 1983, p. 102-103.

QUADROS, António. **Fernando Pessoa: vida, personalidade e gênio**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

QUIROGA DIAZ, J.Carlos. **Lexicometria e vocabulário em Pessoa ortónimo e heterónimo**. Tese de doutoramento. Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Faculdade de Filologia, 1994.

ROVAI, Mauro Luiz. **Saberes de si: memória, violência e identidade nos poemas de Álvaro de Campos**. São Paulo, 1995. Dissertação (Mestrado). FFLCH - FAC DE FILOSOFIA, LETRAS E CIENCIAS HUMANAS.

SÁ-CARNEIRO, Mário. **Correspondência com Fernando Pessoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SALEMA, Álvaro. "Continuidade pessoana [crítica a 'Poésies d'Álvaro de Campos avec Le gardeur de troupeaux et les autres poèmes d'Alberto Caeiro', de Fernando Pessoa]" / Álvaro Salema. In: *Revista Colóquio/Letras*. Livros sobre a Mesa, n.º 97, Maio 1987, p. 93.

SARAIVA LOPES, António José; Óscar. "Capítulo III – Geração de Orpheu". In: **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora, 2005, pp. 992-1003.

SARAIVA, Mário. **O caso clínico de Fernando Pessoa**. Lisboa: Edições Referendo, 1990.

SEABRA, José Augusto. "Álvaro de Campos ou o excesso de expressão poética". In: **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

_____. **O coração do texto**. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.

_____. **O heterotexto pessoano**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SEGOLIN, Fernando. "Álvaro de Campos e a utopia da sensação feita verbo". In: **Fernando Pessoa: poesia, transgressão, utopia**. São Paulo: EDUC, 1992.

_____. **Poesia em Pessoa: Por uma escritura anti-ética do desejo e da perversão**. Versão eletrônica dos Anais do XI Congresso Internacional da

ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada, p. 12. Vs. eletrônica colhida em 04-03-2009: <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/52/1489.pdf>

SILVA, Luís de Oliveira. “Álvaro de Campos: o introvertido extraverso”. In: **O materialismo idealista de Fernando Pessoa**. Lisboa: Clássica Editora, 1985, p.p. 119-168.

SILVEIRA, Francisco Maciel. **Fernando Pessoa(s) de um drama**. Jundiaí: Reis Editorial, 1999.

SILVESTRE, Odélia. “Ode Marítima”. In: Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, Porto, 3-5 de Abril de 1978, Edição de J. Carvalho Branco e Centro de Estudos Pessoaanos, Porto: Brasília Editora, 1979.

SIMÕES, João Gaspar. **Fernando Pessoa: breve história da sua vida e da sua obra**. Lisboa: DIFEL, 1983.

SOUSA, João Rui de. **Fotobibliografia de Fernando Pessoa**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

TABUCCHI, Antonio. “Álvaro de Campos, engenheiro metafísico”. In: **Pessoana mínima: escritos sobre Fernando Pessoa**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

TAPIA, Nicolas Extremera. “Para uma leitura da *Ode Marítima* de Álvaro de Campos”. In: Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, Nashville, 31 Março / 2 Abril, de 1983, Edição do Centro de Estudos Pessoaanos, Porto, 1985.

TEIXEIRA, Ana Lúcia. **Álvaro de Campos, ele mesmo: emergência do sujeito literário na semiperiferia da cena moderna**. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

TEIXEIRA, Luís Filipe B. **O nascimento do homem em Fernando Pessoa: a heteronímia como jogo da demiurgia divina**. Lisboa: Edições Cosmos, 1992.

TRINGALI, Dante. “Ecologia pagã e cristã”. In **Horácio poeta da festa: navegar não é preciso: 28 odes: latim-português**. São Paulo: Musa Editora, 1995.

BIBLIOGRAFIA DELEUZIANA E DA FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA GERAL

ALLIEZ, Eric. **A assinatura do mundo: o que é a filosofia de Deleuze e Guattari?** Tradução de Maria Helena Rouanet e Bluma Villar. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

_____. **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ALMEIDA, Júlia. “O limite e o fora da linguagem”. In: **Estudos deleuzianos da linguagem**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003, p. 181.

AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005.

BADIOU, Alain. **O clamor do ser**. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zaver, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. (trad. do francês Maria E. G. G. Pereira). São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Marxismo e Filosofia da linguagem**. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENVENISTE, E. "Estrutura das relações de pessoa no verbo". In: **Problemas de Lingüística Geral I**. 3 ed. São Paulo: Pontes, 1991.

BESSA-LUÍS, Agustina. **A Quinta Essência**. Lisboa: Guimarães, 1999, p. 127.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência. Uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro. Imago, 1991.

_____. **Um mapa da desleitura**. Rio de Janeiro, Imago, 1995.

_____. "Borges, Neruda e Pessoa: Whitman hispano-português", In: **O Cânone ocidental**. Rio de Janeiro, Objetiva, 1994.

BORGES, Jorge Luis. **Otras inquisiciones**. Madri: Alianza Editorial, 1985

BOLLNOW, Otto Friedrich. **O homem e o espaço**. Tradução de Aloísio Leoni Schmid. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

Cadernos de Subjetividade / Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. V. 1., n. 1, 1993.

CARPEAUX, Otto Maria. "O silêncio de Kafka". CADERNO 2. O Estado de S. Paulo, edição de Domingo, 8 outubro de 2006.

COELHO, Eduardo Prado. "De Wittgenstein a Deleuze: o uso produtivo da máquina literária". In: **Os universos da crítica: paradigmas nos estudos literários**. Lisboa: Edições 70, 1987.

CUESTA, Pilar Vasquez. "As causas da decadência dos povos peninsulares – um elo português numa corrente de obras portuguesas sobre o tema". In: **Antero de Quental e o destino de uma geração**. Organização e coordenação de Isabel Pires

de Lima. Actas do Colóquio Internacional no Centenário da Sua Morte. Faculdade de Letras do Porto, 22 a 22 de Novembro de 1991. Porto: Edições Asa, 1993, p.107.

DAHLET, V. “A entonação no dialogismo bakhtiniano”. In BRAIT, B. (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora Unicamp, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

_____. “Blocos, séries, intensidades”. In: **Kafka: para uma literatura menor**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003, p. 124.

_____. “Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível”. In: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997

_____. “Introdução rizoma” In: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. “A memória como coexistência virtual”. In: Bergsonismo. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 39.

_____. “As estratégias ou a não-estratificado: o pensamento do lado de fora”. In: **Foucault**. Tradução de Claudia Sant’anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005, p.78.

_____. **Conversações**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003.

_____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Crítica e clínica**. Tradução de Pedro Eloy Duarte. Lisboa: Século XXI, 2000.

_____. **Crítica e clinica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988.

_____. **Espinosa: filosofia prática**. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **Nietzsche**. Tradução de Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 1994.

_____. **O Abecedário de Gilles Deleuze**. Entrevista de sete horas feitas a Deleuze por Claire Parinet, compiladas em vídeo e a disposição do internauta no site oestrangeiro.net, 06 de agosto de 2005. Tradução de Bernardo Rieux.

_____. “Percepto, afecto e conceito”. In: **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 211.

_____. “Pintar as forças”. In: **Francis Bacon: lógica da sensação**. Equipe de tradução, Roberto Machado (coordenação). Rio de Janeiro: Jorge Zarar, 2007, p. 62.

_____. **Proust e os signos**. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. **Sade, Masoch**. Tradução de José Martins Garcia. Lisboa: Assírio & Alvim, 1973.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Dialogos**. Valencia: Pre-textos, 1980.

DIAS, Sousa. **Lógica do acontecimento: Deleuze e a filosofia**. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

ECO, U. **Cinco escritos morais**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

FREUD, S. “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”. In: **Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira**. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Lisboa: Vega/Passagens, 1992.

FURTADO, Beatriz. “O intensivo como ato de resistência”. In: **Fazendo rizoma: pensamentos contemporâneos**. São Paulo: Hedra, 2008.

FREYRE, Gilberto. 1 FREYRE, Gilberto. “Um Brasileiro em terras portuguesas: introdução a uma possível luso-tropicologia acompanhada de conferências e discursos proferidos em Portugal e em terras lusitanas e ex-lusitanas da Ásia, da África e do Atlântico”. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. 438p. (Documentos Brasileiros, 76).

_____. **O camarada Whitman**. São Paulo: José Olympio, 1948.

GALLO, Sílvio. **Deleuze e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

GOBRY, Ivan. **Vocabulário grego da filosofia**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GRÜNEWALD, J.L. **Grandes Poetas da Língua Inglesa do Século XIX**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1988.

GUALANDI, Alberto. "A intensidade e a idéia". In: **Deleuze**. Tradução de Danielle Ortiz Blanchard. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise**. Tradução Constança Marcondes César, Lucy Moreira César. Campinas, SP: Papirus, 1988.

GUATTARI, Félix; SUELY, Rolnik. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

HARDT, Michel. **Gilles Deleuze: um aprendizado em filosofia**. Tradução de Sueli Cavendish. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LINS, Daniel (Org.). **Nietzsche/Deleuze: imagem, literatura e educação**. Simpósio Internacional de Filosofia. Rio de Janeiro: Forense Universidade; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2005.

LINS, Daniel, PELBART, Peter Pál (org). **Nietzsche e Deleuze: bárbaros, civilizados**. São Paulo: Annablume, 2004.

LINS, Daniel; Charles Feitosa. **Razão nômade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

LOPES, Paulo César. "A revelação como escuta do outro e do absolutamente outro". Revista Unicar, Ano 9, número 1. São Paulo: Faculdades Integradas Claritanas, 2007.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade; seguido de Portugal como destino**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 18.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zarar, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

MARQUES, Oswaldino. **Cantos de Walt Whitman**. Introdução de Aníbal M. Machado. São Paulo: José Olympio, 1946.

MATTE, Ana Cristina Fricke. **Vozes e canções infantis brasileiras: emoções no tempo**. Tese de Doutorado em Semiótica e Linguística Geral. São Paulo: FFLCH-USP, 2002.

Michaelis Português – **Moderno Dicionário de Língua Portuguesa**. DTS Software Brasil Ltda. 1988.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NABAIS, Nuno. **Metafísica do trágico: estudos sobre Nietzsche**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia: o pensamento poético**. Belo Horizonte Ed. UFMG, 1999.

OLIVEIRA, Ana Lucia M. de (Org.). **Linhas de fuga: trânsitos ficcionais**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PETRONIO, Rodrigo. **Uma geologia do pensamento: Gilles Deleuze e a literatura**. Colhido no site www.germinaliteratura.com.br, em junho de 2006.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura**. 6.ed.- Cotia, S: Ateliê Editorial, 2004.

ORTEGA, Francisco. “Dobra, re-dobra, des-dobra” In: **Amizade e estética da existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

QUEIRÓS, Eça de. **O mandarim**. (Edição Crítica). Lisboa: INCM, 1992.

QUESNEL, Alain. **A Grécia. Mitos e lendas**. (Trad.: Ana Maria Machado). 6ª Edição. São Paulo: Editora Ática, 1996.

REIS, Eliana Schueler. Nas **dobras do corpo: por uma clínica das intensidades**. In: Cadernos de Subjetividade / Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. V. 5., n. 2, 1997, p.335.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SÁ, Maria das Graças Moreira de. **Entre a Europa e o Atlântico: estudos de literatura e cultura portuguesas**. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1999.

SANTAELLA, Lúcia. **A percepção: uma teoria semiótica**. São Paulo: Experimento, 1993.

SANTOS, Laura Ferreira. “Deleuze: o desejo construcionista”. In: **Pensar o desejo: Freud, Girard e Deleuze**. Braga: Universidade do Minho, 1997, p. 215.

TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

WHITMAN, Walt. **Leaves of grass**. Tradução e posfácio Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. **Folhas das folhas de relva**. Seleção e tradução de Geir Campos; introdução Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 2002.

_____. **Folhas de relva**. Tradução e seleção de Ramsés Ramos. Brasília: UnB.Oficina Editorial do Instituto de Letras: Plano Editora, 2001.

_____. **Folhas de relva**. Tradução de Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ZILOCCHI, A. M. D. **Do seu olho sou o olhar: por uma semiótica de recepção - C.S.Peirce**. Doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, 1997.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. "Performance". In: **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005, p. 95.

COMPACT DISC – DIGITAL ÁUDIO

AUTRAN, Paulo. Fernando Pessoa por Paulo Autran. Coleção Poesia Falada, Vol. 7. Rio de Janeiro: Luz da Cidade, 1999.

PESSOA, Fernando. Fernando Pessoa Multimédia (C.D). Concepção e realização de Leonor Areal. Alto da Bela Vista, Cacém: Texto Editora - Casa de Fernando Pessoa.

SOARES, Jô. Remiz em Pessoa. Músicas de Billy Forghieri. Rio de Janeiro: Performance Music, s/d.

ARQUIVOS CONSULTADOS

Espolio Fernando Pessoa – Biblioteca Nacional de Lisboa

Revista Colóquio/Letras

Revista Persona

Revista Camões