

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

VALÉRIA DOS SANTOS

Paisagens sem cor: visualidades e imagens na poesia de Álvaro de Campos

MARINGÁ
2016

VALÉRIA DOS SANTOS

Paisagens sem cor: visualidades e imagens na poesia de Álvaro de Campos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Clarice Zamonaro Cortez

MARINGÁ
2016

VALÉRIA DOS SANTOS

Paisagens sem cor: visualidades e imagens na poesia de Álvaro de Campos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a CLARICE ZAMONARO CORTEZ
Presidente da Banca – Orientadora (UEM)

Prof^a Dr^a MARIA NATÁLIA FERREIRA GOMES THIMÓTEO
Membro convidado (UNICENTRO)

Prof^a Dr^a ALICE ÁUREA PENTEADO MARTHA
Membro do corpo docente (UEM)

Aprovada em: ____/____/____

Local de defesa: _____
Universidade Estadual de Maringá.

MARINGÁ
2016

AGRADECIMENTOS

À professora, Clarice Zamonaro Cortez, pelo apoio, orientação, incentivo e confiança, indispensáveis para a realização deste trabalho.

Aos membros da Banca Examinadora, Prof^a Alice Áurea Penteado Martha, e Prof^a Maria Natália Ferreira Gomes Thimóteo, pela leitura cuidadosa, correções, sugestões e indicações fundamentais ao enriquecimento da pesquisa.

Aos professores do Mestrado em Letras, pelos conhecimentos partilhados nas respectivas disciplinas.

Aos colegas de turma, com que dividi angústias, incertezas e sorrisos. Eu os levarei sempre comigo. Agradeço especialmente a Maria do Carmo Borges, presente em todos os momentos e, ainda, a Luiz Henrique Santos, companheiro das leituras mais difíceis.

Aos meus familiares, pela compreensão e apoio.

À Secretaria de Estado e Educação do Paraná, pela concessão da Licença Afastamento para Estudos, fundamental à realização deste trabalho.

À Sandra Regina de Almeida, profissional incansável, cuja dedicação e carinho me ajudaram a chegar até aqui.

Dá-me lírios, lírios,
E rosas também.
Mas se não lírios
Nem rosas a dar-me,
Tem vontade ao menos
De me dar os lírios
E também as rosas.
Basta-me a vontade,
Que tens, se a tiveres,
De me dar os lírios
E as rosas também,
E terei os lírios –
Os melhores lírios –
E as melhores rosas
Sem receber nada,
A não ser a prenda
Da tua vontade
De me dares lírios
E rosas também.

(Álvaro de Campos)

Paisagens sem cor: visualidades e imagens na poesia de Álvaro de Campos

RESUMO

Álvaro de Campos foi a criação mais próxima de Fernando Pessoa, dentre os seus heterônimos. Como criador, investiu sua existência na procura por si mesmo, pelo sentido da vida, além de exprimir a intensa dor de existir, a angústia e a solidão. Em seus poemas, registrou a vida e os homens e, para explicá-los e explicar-se, procurou “sentir tudo de todas as maneiras”. Buscou incessantemente por respostas, distanciando-se da vida cotidiana e transformando sua vivência em experiências subjetivas. A presente dissertação objetiva demonstrar como as vivências individuais do poeta geraram versos e paisagens sem cor. A cidade, a cidade e a infância e a viagem aliada ao sonho são as principais paisagens a serem tratadas. A cidade surge como paisagem moderna, juntamente com o homem que acompanha a agitação da modernidade. Quando visitada, nasce como testemunha da angústia, palco de sua infância perdida e das experiências do passado. A referência à infância é revelada como um período de satisfação perdida, quando a conquista do espaço era simples e natural, diferentemente da idade adulta, marcada pelo amor perdido. As viagens, possibilitadas pelo sonho, revelam a angústia do poeta que não se satisfaz com a existência e, metaforicamente as toma como uma experiência inútil tal qual a vida. Álvaro de Campos é o heterônimo para quem “vida é uma quinta / Onde se aborrece uma alma sensível”, como a sua. Tomado pelo tédio mortal de existir, ao lançar seu olhar sem brilho sobre a vida, produz uma poesia em que as cores não encontram onde se fixar, pois a subjetividade angustiada do poeta é a grande responsável por desenhar a paisagem de seus poemas, como pudemos concluir nos textos estudados. A pesquisa é de cunho bibliográfico e busca os conceitos de espaço, imagem e paisagem propostos por Alfredo Bosi, Octavio Paz, Gaston Bachelard, Michel Collot, entre outros, bem como as noções de Fenomenologia, os pressupostos teóricos de Maurice Merleau-Ponty e de Terry Eagleton sobre Edmund Husserl. Os estudos críticos a respeito da poesia de Álvaro de Campos foram embasados por Natália Gomes, Eduardo Lourenço, Massaud Moisés, Teresa Rita Lopes, Augusto Seabra, entre outros. A dissertação visa, finalmente, contribuir com a fortuna crítica dos estudos de Fernando Pessoa e fortalecer a linha de pesquisa Literatura e Historicidade.

PALAVRAS-CHAVE: Álvaro de Campos. Paisagens sem Cor. Cidade. Infância.

Colourless Landscapes: visualizations and images in Álvaro de Campos' poetry

ABSTRACT

Álvaro de Campos was the closest creation of Fernando Pessoa, among his heteronyms. As creator, he invested his existence in searching himself, in the sense of life, besides in expressing the intense pain of living, the anguish and the solitude. In his poems, he registered the life and the humankind, and, in order to explain them and explain himself, he tried “to feel everything in all manners”. He incessantly looked for replies, keeping at distance from quotidian life and transforming his existence into subjective experiences. The present dissertation has the purpose to demonstrate how the individual existence(s) of the poet, have been what generated lines and colourless landscapes, setting apart the city, the city and childhood and the voyage, joined to the dream as the main landscapes to be treated. The city appears as a modern picture, with the man, who accompanies the agitation of modernity. When visited, it is born as witness of anguish, stage of his lost childhood and experiences from the past. The reference to childhood is revealed as a period of lost satisfaction, the conquest of space was simple and natural, different from the adult age, when love was lost. The voyages, possible through dream, reveal the poet anguish, who does not satisfied himself with the existence and metaphorically take it as an useless experience, like it is the life. Álvaro de Campos is the heteronym for whom “life is a quinta / where upsets a sensitive soul”, like his. Taken by mortal tedious of living, when he throws his glance without shine at life, he creates a poetry, in which the colors do not find place to fix themselves, because the poet anguished subjectivity is the responsible for drawing the landscape of his poems, as we could conclude in the studied texts. Methodologically, the research is a bibliography type about each section of this study. To aim the objective, the concepts of space, image and landscape are those ones proposed by Alfredo Bosi, Octavio Paz, Gaston Bachelard, Michel Collot, among others, as well the notions of Phenomenology, the theoretical arguments by Maurice Merleau-Ponty and by Terry Eagleton about Edmund Husserl's. The critical studies on Álvaro de Campos' poetry were based by Natália Gomes, Eduardo Lourenço, Massaud Moisés, Teresa Rita Lopes, Augusto Seabra, among others. This dissertation aims, finally, to contribute for the critical fortune on Fernando Pessoa's studies and to enrich the Literature and Historical research field.

KEY-WORDS: Álvaro de Campos. Colourless landscapes. City. Childhood.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 FERNANDO PESSOA E A POESIA LÍRICA	11
2.1 BREVE PERCURSO: DA AUSÊNCIA DA LÍRICA AO RECONHECIMENTO DA IMPORTÂNCIA DO SUJEITO LÍRICO NO FAZER POÉTICO	11
2.2 O SUJEITO LÍRICO E A HETERONÍMIA PESSOANA	16
2.3 AS RAÍZES DO MODERNISMO PORTUGUÊS, FERNANDO PESSOA E <i>ORPHEU</i> 21	
2.4 ÁLVARO DE CAMPOS	23
3 O OLHAR, ESTE SENHOR QUE CONSTRÓI PAISAGENS	27
3.1 ENTRE O VER E O CONHECER	27
3.2 O OLHAR (QUE CRIA) E A PAISAGEM INTERIOR EM FERNANDO PESSOA E ÁLVARO DE CAMPOS	33
3.3 PAISAGEM E PENSAMENTO: ABERTURA PARA A CRIAÇÃO POÉTICA	40
3.3.1 Imagem e paisagem: uma parada necessária	49
3.4 ESPAÇO: ESCRITA DO VERSO, CENÁRIO DA POESIA	54
4 AS PAISAGENS SEM COR NOS VERSOS DE ÁLVARO DE CAMPOS	62
4.1 A CIDADE E A INFÂNCIA VISITADAS	72
4.2 A CIDADE: PAISAGEM DE ÊXTASE E DE ANGÚSTIA	96
4.3 A VIAGEM E O SONHO	106
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
REFERÊNCIAS	122

1 INTRODUÇÃO

O Modernismo português confunde-se com o nome de Fernando Pessoa, poeta que viveu intensamente a cultura portuguesa do seu tempo. Recluso na vida pessoal, ele foi participante ativo na produção literária portuguesa durante as primeiras décadas do século XX. A Europa dos primeiros anos daquele século foi um ambiente de ruptura com o passado e de busca por mudanças culturais e estéticas. Neste contexto, Portugal seguia a passos mais lentos que outros países europeus. O surgimento da revista *A Águia*, em 1910, com a proclamação da República, corresponde a um veículo de informação da Renascença Portuguesa, movimento que tinha como princípio o estabelecimento de uma filosofia portuguesa baseada no culto da saudade, além de ter sido uma tentativa de emparelhar a cultura portuguesa aos moldes da modernidade proclamada no novo século.

O verdadeiro passo em direção ao Modernismo, no entanto, ocorrerá em 1915, com a publicação de *Orpheu*, revista idealizada por Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Santa Rita Pintor, Almada Negreiros, entre outros. Fundada pela influência das grandes correntes estéticas europeias – o Futurismo, o Cubismo, o Surrealismo – o movimento *Orpheu*, em sua breve existência, teve força para produzir o rompimento com uma tradição que não permitia a renovação nas artes portuguesas. A publicação da revista dá início a uma reformulação da mentalidade do povo português, até aquele momento, presa a “mitos culturais herdados do passado”, de acordo com Massaud Moisés (1999, p. 12), em *A Literatura Portuguesa*.

Fernando Pessoa foi sedutor e, ao mesmo tempo, seduzido pela palavra. As palavras, ainda que existam para designar materialmente objetos, seres e sentimentos, são repositórios de sentidos vários, que nos distanciam, muitas vezes, da objetividade pretendida ao lançarmos mão delas. A linguagem, em suas infinitas possibilidades de arranjos da língua, envolve, enreda, cria um universo para além da realidade, a literatura. Seduzido pelas palavras, o escritor, para criar sua obra, entra no “desvio” possibilitado por elas: “O extremo deste desvio (ou sedução) se chama poesia”, segundo Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 14), em *Flores da Escrivantina*.

Completamente absorto no mundo da linguagem, Pessoa instituiu pelas anomalias da palavra um inigualável fazer poético, no processo de sedução: “essencial não é que haja uma promessa na linguagem, mas que haja uma promessa de linguagem” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 16). Desta perspectiva, a obra de Pessoa é composta por diferentes projetos inacabados, mas reveladora de um poeta que se cria pela linguagem e se recria nas diferentes

linguagens de seus heterônimos. A heteronímia é, sem dúvida, o aspecto mais rico e surpreendente da obra pessoana e marca da modernidade.

Os heterônimos e o princípio de diversificação em relação aos valores, às atitudes, aos estilos literários, colocam Fernando Pessoa como elemento decisivo no Modernismo português. O fingimento é uma estratégia de representação poética radicalmente moderna instituída por Pessoa, e a sua propensão para a heteronímia tem um estatuto e funcionalidade estética. Os heterônimos garantem ao escritor maiores possibilidades estilísticas, verificadas na variedade de recursos oferecidos na forma de versos, acentuando e aprofundando a diversidade entre os heterônimos, constituindo-o como “um poeta que seja vários poetas”.

No Modernismo português, a heteronímia cultivada por Pessoa é o ponto de chegada de uma tendência que amadureceu durante o século XIX, trazida à tona em um período condizente com o contexto histórico-cultural, quando as teorias positivistas não possibilitam mais explicar global e coerentemente a sociedade, bem como o lugar que nela ocupa o indivíduo. Assim, surgem os “ismos”, que buscam mostrar o mundo e o homem por novas dimensões, nova ideologia, o que fazem por meio da linguagem. Tem-se, por meio dos heterônimos, o direito à **incoerência** e adoção da **dispersão**, o que para a geração de Fernando Pessoa implicava em questões éticas e sociais e na agressividade como meio de afirmação.

Segundo Carlos Felipe Moisés (2001), em *O poeta ou o mito?*, Pessoa vai além da mera expressão de sentimentos,

[...] insiste em se questionar, e à realidade em seu redor, pondo em xeque, uma a uma, as aparentes verdades e valores em que se apoia a civilização que ainda é, substancialmente, a nossa. Dessa postura brota [...] uma poesia que nos induz a pensar e a duvidar, ajudando-nos a conhecer melhor a nós mesmos e ao mundo em que vivemos [...] (MOISÈS, 1991, p. 264).

A obra de Fernando Pessoa, devido a sua capacidade expressiva de explorar os limites da linguagem e ao mesmo tempo dizer reflexivamente sobre a condição humana, despertou nosso interesse em estudá-la. A sua amplitude e complexidade levaram-nos a restringir nossa pesquisa ao heterônimo Álvaro de Campos no que se refere à ausência de cor em seus poemas, constatada por Maria Luísa Guerra (1969), em *Ensaio sobre Álvaro de Campos*.

Álvaro de Campos, engenheiro de profissão, é o heterônimo mais moderno e a face mais heterodoxa de Pessoa. Vivendo em meio ao desenvolvimento industrial, com máquinas e convulsões sociais, o poeta expressa-se raivosamente em longos poemas. Poeta do desespero, ele faz de sua angústia a razão de viver: “Não: não quero nada / Já disse que não quero nada / Não me venham com conclusões / A única conclusão é morrer”. No

desenvolvimento de sua obra, passa por três momentos distintos: no primeiro, caracteriza-se como o engenheiro decadente; já, no segundo, ele é o entusiasta da modernidade e finaliza com o sentimento de tédio e vazio existencial. Percorrendo os poemas de Campos, verificamos a constante abordagem das temáticas da cidade, da infância e da viagem aliada ao sonho, construindo sua paisagem poética. Diante dessas temáticas recorrentes, observamos a construção de uma paisagem poética ausente de cor que, na visão de Guerra (1969), configura-se como a ausência de sentimentos do poeta. Segundo esta estudiosa, a sensibilidade altamente intelectualizada torna o poeta insensível ao poder sugestivo da cor.

O presente trabalho enfatiza a ausência de cor na paisagem poética pessoana com o objetivo de demonstrar como as vivências individuais dele geraram os versos da sua poesia sem cor. Para o desenvolvimento do trabalho, foram feitas leituras e resenhas de diversos materiais teóricos, críticos e analíticos disponíveis, voltados à literatura em geral, à literatura portuguesa e à obra de Fernando Pessoa e, finalmente, ao estudo da paisagem.

Estruturamos a dissertação em cinco partes. Na primeira temos a introdução do trabalho. Na segunda, apresentamos um breve histórico sobre a poesia lírica, desde Platão ao início do século XX, para compreender o espaço ocupado pela lírica pessoana em seu momento histórico. Estabelecemos a relação da heteronímia pessoana com a concepção moderna de sujeito lírico. Destacamos, ainda, a importância do poeta para o Modernismo português e a aproximação de Pessoa ortônimo ao heterônimo Álvaro de Campos.

Na terceira, há, inicialmente, em um breve estudo sobre o olhar como elemento primeiro de percepção e, portanto, suporte de captação da realidade, trabalhada posteriormente pela inteligência do poeta. Embasados em Leyla Perrone-Moisés (1990) e Georges Güntert (1982), discutimos a importância do olhar na poesia de Álvaro de Campos. Para o estudo do espaço, da paisagem e da imagem, apoiamos-nos nas ideias de Michel Collot (2010; 2013), Maurice Blanchot (1987), Gaston Bachelard (1988), Massaud Moisés (1977), Ida Ferreira Alves (2010), Alfredo Bosi (1993), Octavio Paz (2009), entre outros, e a estes estudos, associamos noções de fenomenologia a partir do pensamento de Maurice Merleau-Ponty (2013) e das considerações de Terry Eagleton (1997) sobre o pensamento de Edmund Husserl.

No quarta, apresentamos a leitura analítica do *corpus* selecionado da obra de Álvaro de Campos, a partir de três temáticas encontradas, a saber: cidade, infância e viagem aliada ao sonho, ressaltando a ausência de cor e os sentimentos expressos pelo poeta como revelação lírica. O trabalho visa, finalmente, contribuir à fortuna crítica dos estudos pessoanos. Na quinta e última parte, tecemos nossas considerações finais.

2 FERNANDO PESSOA E A POESIA LÍRICA

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. Não só sente, mas vive os estados de alma que não tem directamente.

(Fernando Pessoa)

2.1 BREVE PERCURSO: DA AUSÊNCIA DA LÍRICA AO RECONHECIMENTO DA IMPORTÂNCIA DO SUJEITO LÍRICO NO FAZER POÉTICO

Fernando Pessoa produz sua obra no decorrer da primeira metade do século XX, momento em que o Modernismo, movimento estético literário, associado às artes plásticas, propositor de um novo código de escrita e também de uma nova abordagem das temáticas literárias, estava em plena ebulição pela Europa. Neste ponto, compreendemos ser pertinente esclarecer que adotamos, neste trabalho, os termos modernismo, modernista e moderno para designar as ideias, os artistas e as produções consequentes do movimento artístico literário, formulado e desenvolvido nas primeiras décadas do século XX pela Europa e, principalmente, Portugal.

Nesse contexto, a poesia de Pessoa compõe o quadro de mudanças propostas e operadas pelos artistas modernos. Sabemos, no entanto, que toda proposta de mudança, em sua raiz, guarda aspectos da tradição, não realizando um rompimento completo e absoluto com o passado. Muitas vezes, transforma, refaz, atualiza e coloca um novo olhar sobre o que se convencionou chamar de tradição.

Entender que o novo se constrói em relação e como consequência do passado nos faz perceber que ao propormos o estudo sobre a produção poética de Pessoa, um poeta moderno, retomar a questão da lírica, ainda que de forma sucinta, contribui para percepção deste processo de avanço e retrocesso da produção literária. Afinal, a expressão poética passou, como as outras formas de manifestação literária, ao longo do tempo, por diferentes abordagens teóricas e transformações no seu fazer. Mais ainda, o papel da poesia lírica dentro das artes literárias, bem como suas especificidades, como a presença da voz de uma subjetividade que por meio dela se expressa e faz poesia, demorou a ser reconhecido. Voltar o olhar à origem dos estudos literários e sobre seus gêneros permite-nos situar e compreender a questão da poesia lírica como expressão de cada momento do desenvolvimento humano e, conseqüentemente, da arte literária.

Falar da poesia lírica exige, necessariamente, ainda que de forma breve, referências à épica e ao drama, pois a definição ou negação do lírico sempre esteve atrelada a estes outros dois gêneros. O percurso inicia-se com Platão, a quem coube, no livro III de *A República*, a primeira abordagem sobre os gêneros. Em seu trabalho, o filósofo defende que todos os textos literários são narrativas de fatos ocorridos no presente, no passado ou no futuro. O poeta pode, ao narrar, atuar de duas diferentes maneiras: de forma direta, sem designar sua fala a outrem, como no ditirambo, ou ocultando sua fala no discurso da personagem, estrutura esta utilizada na tragédia e na comédia. Esta escolha determina uma categorização dos gêneros e a sua consequente valoração, pois Platão considera a narrativa simples, sem a imitação, superior à imitativa. Por último, o filósofo aponta o modo misto que combina as duas formas de apresentação anteriores, alternando as vozes do poeta e das personagens. As epopeias são fruto deste modelo de elaboração narrativa.

Com esses conceitos, temos, nos trabalhos de Platão, a raiz da tripartição dos gêneros, mais tarde reelaborada e divulgada fortemente nos estudos literários. Vemos, entretanto, que a proposição platônica não esclarece a posição ou espaço ocupado pela poesia lírica; nas palavras de Aguiar e Silva, em *Teoria da Literatura* (2011, p. 341), “nesta tripartição, não é claro, nem a nível conceptual nem a nível terminológico, o estatuto da poesia lírica”. O filósofo, no intuito de atingir a superioridade do mundo das ideias, no qual, para ele, residia a essência do ser, e somente seria alcançável pela lógica e pela razão, despreza toda expressão poética resultante da sensação e das emoções. Justifica-se, assim, a total ausência da poesia lírica no tratado de Platão.

Aristóteles, por sua vez, ao escrever *Poética*, elabora reflexões sobre a arte e entende a imitação como pressuposto da expressão artística, e a poesia, como tal, não prescindirá da imitação. Há, para este filósofo, duas diferentes possibilidades de imitar: a primeira é o drama, no qual os imitados estão em ação, correspondendo ao teatro. A segunda é a epopeia, narrativa em que o poeta pode narrar por meio de uma personagem ou diretamente. Costa Lima (2002, p. 255, 6, 7), em *Teoria da Literatura em suas Fontes*, destaca que Aristóteles reformula a visão platônica e procura abranger toda expressão artística verbal, estabelecendo uma “distinta trindade: a tragédia, a comédia e a epopeia”.

Observamos, dessa forma, que a lírica permanece ignorada para Aristóteles, porque tragédia, comédia e epopeia eram igualmente poesia por serem escritas em verso dentro de uma proposta “estritamente baseada na *práxis*, ou seja, na ação”. Massaud Moisés (1977), em *A Criação Poética*, mesmo considerando a *mimese* poética a base do pensamento aristotélico sobre poesia, destaca avanços em suas reflexões sobre a lírica e esclarece que a *mimese*

poética, defendida no texto aristotélico, não apreende a poesia como expressão meramente metrificada. E, apesar de estabelecer a distinção entre os gêneros a partir do metro empregado, o filósofo foi capaz de reconhecer a diferença entre o papel de Homero, um poeta, e o de Empédocles, um fisiólogo.

Ao distinguir a figura do poeta da figura do fisiólogo, Aristóteles explicita que o verso exprime não somente poesia, mas todo tipo de conhecimento, entretanto toda poesia exige a presença do verso. Outra importante distinção feita neste momento foi sobre o papel do poeta. Na visão aristotélica, este não tem a responsabilidade de narrar uma realidade ocorrida, caberia ao historiador, portanto, desempenhar tal tarefa e, ao poeta, tratar do possível verossímil. Reside, neste fato, a diferença entre um e outro (MOISÉS, 1977, p. 16 e 17).

As formulações elaboradas por Aristóteles, na *Poética*, acerca da caracterização e classificação dos gêneros, deram origem às novas formulações desenvolvidas sobre o fenômeno poético até o século XVIII. Aguiar e Silva (2011) explica que, embora a divisão tripartida dos gêneros tenha sido elevada ao nível de verdade absoluta, ocorreu uma alteração de grande importância no seu sistema classificatório entre o século XVI e meados do século XVII, quando a lírica passou a figurar no sistema dos gêneros literários, ao lado do drama e da narrativa. O momento exigia a transformação do sistema triádico, pois, no referido período, a poesia produzida por Petrarca e seus seguidores alcançou alto nível de valorização estética entre os leitores da época e não havia mais como ignorar a produção lírica (AGUIAR e SILVA, 2011, p. 351).

Importa ainda pontuar, de acordo com o referido teórico, que a distinção entre os três gêneros literários era nítida, com regras rígidas a determinar os aspectos formais, estilísticos e temáticos, aos quais as obras de cada gênero deveriam obedecer. A razão desta rigidez na definição dos gêneros deve-se à adoção de uma perspectiva não histórica que entende os gêneros como categorias fechadas e imutáveis. Opondo-se à visão a-histórica, desponta uma perspectiva capaz de reconhecer no gênero um aspecto histórico a determinar seu desenvolvimento, mistura e até o surgimento de novos.

A evolução dessa visão histórica, a qual compreende o homem como fruto de uma realidade e apto a alterá-la, bem como sua produção, leva ao rompimento com os valores clássicos e culmina, na segunda metade do século XVIII, com as produções estéticas do Romantismo. A visão universalista clássica, pautada na razão, é definitivamente substituída pela valorização e reconhecimento da individualidade. Este pensamento é traduzido pelo poeta romântico em um acentuado subjetivismo emocional. O resultado concreto desta postura é o exagero da expressão do sentimento presente nos poemas românticos.

A expressão lírica sofre, de certo modo, naquele momento, um empobrecimento, ao ser confundida com o sentimento exagerado do poeta. Por outro lado, o reconhecimento, em definitivo, das alterações sofridas pelos gêneros no tempo e no espaço e o *status* elevado alcançado pela poesia lírica ao ser considerada expressão da alma trazem liberdade à criação. E, fugindo à regra, alguns poetas românticos superaram as normas de linguagem pré-estabelecidas e transformaram os modelos existentes.

A perspectiva romântica realiza, portanto, uma revolução no conceito de poesia, principalmente na figura dos poetas que foram capazes de ultrapassar a mera confissão da alma e produzir uma poesia em que o trabalho com a imagem, o ritmo e a sonoridade se tornou mais relevante que a sintaxe do metro. As novas reflexões sobre a poesia voltam-se para a linguagem poética e às combinações criadas por ela. A poesia não é mais fruto da *mimese*, a nova perspectiva estabelecida, porém, não situa a atividade poética fora da realidade; toma-a, sim, como um ato de interpretação desta mesma realidade. Neste processo, a palavra é o elo entre o poeta e realidade circundante, ao mesmo tempo em que cria outra realidade, a do poema.

Alfredo Bosi, em sua obra *O ser e o tempo da poesia* (1993), ao tratar das transformações ocorridas com o fazer poético, considera a imagem como o ser da poesia e destaca a singularidade da linguagem poética, capaz de atribuir à palavra uma multiplicidade de significados, elevando-a a um nível superior do habitual. Na tessitura do poema, ou seja, na sua estrutura fonética, na sua sintaxe e no jogo de figuras sintáticas, a palavra é explorada em toda a sua potencialidade, transcendendo o seu aspecto de mero signo verbal para transmutar-se em “imagem-som” e, portanto, em “palavra viva”. Temos, desta forma, dois mediadores entre a realidade e o poeta: a imagem e o discurso em seus diferentes aspectos.

O poeta, apesar da vivência de homem comum, retrata a própria experiência humana no seu tempo, com a compreensão de que a sua fala e a poesia fogem a uma representação de senso comum. Isso ocorre porque o conhecimento da atividade poética é mais intenso, e a relação entre o poeta e a realidade enriquece-se na linguagem poética capaz de, em sua organização, absorver a realidade das imagens do presente, sem fixá-las em nenhum tempo, a não ser o da “memória da linguagem”, condensando toda experiência humana (BOSI, 1993, p.112). Assim, o sentido da palavra poética é singular em sua capacidade de expressão múltipla dentro do tecido do poema.

A partir do Romantismo e da visão inovadora sobre a poesia lírica, iniciam-se novas discussões a respeito desta expressão literária, compreendendo o seu lirismo como fruto da linguagem. Mais tarde, este pressuposto é aprofundado e atinge a consolidação no século XX

com o Modernismo. O poeta moderno percebe-se como homem inserido em uma realidade fragmentada a despedaçá-lo e torna-se consciente do seu ofício com a palavra e com a linguagem. A sua sensibilidade de artista não exime a poesia da responsabilidade de captar os fragmentos da realidade e expressá-los pelo trabalho com a linguagem. Na concepção moderna de lirismo, firma-se a ideia de que poesia, sendo linguagem, constrói o lirismo por meio dela mesma e o seu espaço é o espaço criado pela palavra, não sendo ela realidade objetiva e tampouco subjetiva.

Ao reconhecer a linguagem como o espaço da lírica, essa definição leva à consequente abordagem do sujeito produtor do texto, o responsável pelos arranjos de linguagem que compõem o poema, ou seja, o sujeito lírico. Este não se confunde mais com a figura do poeta. Salette de Almeida Cara (1989), em *A Poesia Lírica*, define que, na moderna concepção de lírica, o sujeito lírico:

[...] sempre existe através das escolhas de linguagem que o poema apresenta [...] fica mais evidente que o *sujeito lírico* é o responsável por esses “atos de denominação” [...] sua existência brota da melodia, do canto, da sintaxe, do ritmo: o sujeito lírico é o próprio *texto*, e é no texto que o poeta real transforma-se em *sujeito lírico* (CARA, 1989, p. 48).

Uma vez dissociada a pessoa do autor, do sujeito poético, não conta a experiência pessoal vivida pelo artista. A cópia, a imitação do real, cede lugar à “fantasia”. O sujeito lírico é, a partir de então, aquele que transforma a realidade, impulsionado pela sua “fantasia”. Cabe a ele, criar, elaborar e intelectualizar a partir do próprio impulso imaginativo e, para tanto, “pode vestir todas as máscaras, estender-se a todas as formas de existência, a todos os tempos e povos”, conforme afirma Hugo Friedrich, em *A Estrutura da Lírica Moderna* (1991, p. 69).

O afastamento da realidade ocorre pelo desejo de o sujeito poético da modernidade querer transpor a realidade limitada por meio da fantasia que é ilimitada. O mundo real, em toda a sua abundância, é objeto do sujeito lírico moderno, mas como material a ser combinado, transformado estilisticamente de acordo com a sua visão. A postura pensante diante da matéria lírica adotada pelo poeta moderno não exclui sua capacidade imaginativa, ao contrário, o seu papel é trabalhar de modo criativo todo conteúdo lírico, garantindo a manutenção do lirismo. Realidade e emoção servem de substância ao sujeito lírico; esta última não se revela, no entanto, como expressão de uma sensibilidade individual. Uma vez trabalhada estilisticamente, a emoção despe-se, na poesia, das formas comuns conhecidas do sentimento humano para tornar-se potência de palavra.

A riqueza de formas de expressão poética desenvolvidas no Modernismo deve-se a liberdade alcançada pelo artista quando a linguagem se tornou o centro da construção poética.

Naquele momento, consciente do papel da linguagem como mediadora entre si e a realidade, o poeta adota-a como meio de apreender o mundo, traduzindo-o, ainda que parcialmente. E, na tentativa de melhor captar e traduzir a realidade que o cerca, aprofunda-se nas experimentações possibilitadas pela linguagem.

Defendendo e gozando da liberdade estética proposta pelo novo movimento artístico literário, encontramos o fazer poético de Fernando Pessoa. O poeta não deixou de refletir, por meio da sua poesia, sobre a função do sujeito lírico. Em seus versos, confirma o papel criativo e recriador da realidade e da emoção que cumpre ao poeta realizar: “Dizem que finjo ou minto / Tudo o que escrevo. Não. / Eu simplesmente sinto / Com a imaginação. / Não uso o coração” (PESSOA, 2006, p.165). Mais que qualquer outro, Pessoa permitiu-se ousar em palavras e criar diferentes heterônimos que se expressam por meio de palavras. Somente neste contexto de reconhecimento do lirismo e do sujeito lírico como construção linguística, o caso da heteronímia pessoana tornou-se possível.

Percorrido, de forma breve, o caminho da poesia lírica dentro dos estudos literários com o objetivo de situar o surgimento da poesia heteronímica de Fernando Pessoa, passamos, nos tópicos a seguir, a tratar de questões que envolvem a produção poética deste autor, discutindo a relação do sujeito lírico com a heteronímia, a importância desta para o Modernismo português e o estilo da produção poética de Campos, atrelado ao de Pessoa.

2.2 O SUJEITO LÍRICO E A HETERONÍMIA PESSOANA

A Europa do início do século XX delineia-se como o espaço de eclosão de uma série de transformações no plano cultural e estético, gestadas no decorrer do século XIX. Definitivamente, a certeza retilínea sobre as coisas é abandonada e o relativismo é incorporado à vida do homem, agora, moderno. Findas as certezas e a ideia de imutabilidade das coisas, conseqüentemente a dúvida, os questionamentos, a incerteza e a multiplicidade passam a ser elementos constitutivos da realidade do homem. Instaura-se, neste momento, o Modernismo.

Portugal, país que preserva a tradição, acompanha o ritmo turbulento de desenvolvimento espalhado pelo continente. Neste contexto, desponta a figura de Fernando Pessoa, intentando elevar seu país e a literatura portuguesa ao nível do que se produzia de mais moderno na Europa. Em seus escritos, Pessoa defende:

[...] que em Portugal é preciso que apareça um homem que, a par de ser um homem de gênio, para que *possa* mover o meio por inteligência, seja um homem de sua natureza influenciador e dominador, para que ele próprio organize o meio que há-de influenciar, e ir influenciando ao construí-lo [...] (PESSOA, 1973, p. 336).

Em outro apontamento, o poeta acrescenta: “Viver não é necessário; o que é necessário é criar” (PESSOA, 2006, p. 15). Assim foi para Fernando Pessoa, que teve sua vida pessoal praticamente anônima e sem grandes acontecimentos. A sua atuação literária, no entanto, apesar das poucas publicações em vida, revelou-se intensa e tomada, sempre, como uma forma de atentado à estagnação cultural portuguesa para transformar a sociedade da época em um “meio culto”, de “importância excepcional” capaz de influenciar outras culturas. Possivelmente, Pessoa estava falando de si próprio ao se referir ao “homem de gênio”, uma vez que investiu a sua vida na elaboração de uma arte poética grandiosa, por meio da qual, reconhecidamente, a modernidade começa por tomar forma e se consolidar na literatura de Portugal.

O processo heteronímico de criação poética não foi uma novidade criada por Fernando Pessoa. Antes dele, outros poetas já haviam se aventurado, mas a amplitude e a complexidade do desenvolvimento deste processo alcançadas na obra pessoana dão a ele a marca da modernidade. A poética de Pessoa traz a diversificação de valores, atitudes e estilos literários possíveis de gestar-se e desenvolver-se somente dentro da nova realidade estabelecida na Europa do início do século XX, o que a torna não uma “invenção gratuita e inconsequente”, mas “um signo de época”, em *Literatura portuguesa moderna e contemporânea*, de Carlos Reis (1990, p. 189).

A transformação iniciada no Renascimento sobre a visão da poesia lírica, enquanto produto de linguagem, evoluiu com o Romantismo; e no Modernismo, houve o desenvolvimento e síntese daquelas ideias. Torna-se claro que a poesia é expressão de uma interioridade que apreende a realidade, mas esta interioridade sentida da realidade é construção na linguagem e pela linguagem. Friedrich (1991), ao estudar a lírica do século XX, explica que a poesia daquele século foi produzida sob o signo da transformação, tanto das coisas vividas e observadas na realidade, quanto da linguagem usada para registrá-las. Não há, nesta poesia, a “intimidade comunicativa”, e ocorre a renúncia ao registro da experiência vivida pelo eu pessoal do poeta:

O artista não participa mais em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo.

Isto não exclui que tal poesia nasça da magia da alma e a desperte. Mas trata-se de algo diferente de estado de ânimo. Trata-se de uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais se pode decompor em isolados valores de sensibilidade (FRIEDRICH, 1991, p. 17).

A queda das certezas e a consciência da pluralidade atingiram a crença na figura que explicava, dava ordem e sentido à vida, Deus. Ao perder a fé em Deus, o homem moderno é invadido pela angústia da impossibilidade de alcançar a transcendência. Gera-se o que Friedrich (1991, p. 49) chama de “tensão sem solução”, e o homem já não tem mais a crença e tampouco se sente capaz de criar algo para ocupar o lugar desta. O sentimento de inadaptação originado torna, deste modo, o fazer poético uma forma de compreensão da desarmonia estabelecida na modernidade.

Massaud Moisés (1988), na obra *Fernando Pessoa: O Espelho e a Esfinge*, afirma que, no centro da obra pessoana, está a sensação da perda do contato com Deus, ou com qualquer ser absoluto que pudesse preencher o espaço deixado. A produção do poeta reflete a busca por um sentido para a vida, por meio dela este se coloca a pensar o mundo e o ser humano. Fernando Pessoa sente-se livre da rigidez do pensamento e da linguagem e entrega-se ao relativismo, fundando sua obra sobre “um exercício dialético sem fim, que traduz radical incerteza, ou a busca do saber sem as amarras da tradição” (MOISÉS, 1988, p. 84 e 85). O sentir é substituído pelo pensar, os sentimentos são apenas rastros a serem seguidos pelo pensamento, não é a emoção do sentir que norteia a construção do verso: “Meus sentimentos são rastros. / Só meu pensamento sente.../ A noite esfria-se de astros” (PESSOA, 2006, p.150).

Ao trazer para o centro da criação poética o ato da intelectualização do sentimento do poeta sobre as coisas e sobre o seu próprio sentir, a expressão lírica da poesia moderna assume força de expressão de conhecimento. Esta atitude reflete o desejo de conhecer, entender e apreender a realidade, que agora se apresenta incompreensível diante da harmonia perdida. Fazer poesia a partir da inteligência, elaborar o sentimento sentido por meio do pensamento é, para Pessoa, o papel do poeta, expresso em um dos versos de Álvaro de Campos: “A capacidade de pensar o que sinto, que me distingue do homem vulgar” (CAMPOS, 2007, p. 251).

Poeta invulgar, Fernando Pessoa, ao construir sua obra, abriu mão de sua personalidade em função da poesia. E por desejá-la grandiosa, transmuta-se, “enquanto poeta, em vários outros poetas”, consciente de que uma obra poética de grandeza, como queria realizar, deveria abarcar o maior número possível da diversidade humana que a arte é capaz de reproduzir. A

heteronímia de Pessoa conjuga-se, desta forma, como uma tentativa de compreensão da desordem instaurada na nova realidade e seus heterônimos, cada um com uma personalidade e diferentes visões de mundo, os quais buscam entender e dar sentido à vida. Apontamentos da obra *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, de José Augusto Seabra (1988, p. 37 e 39), corroboram este pensamento, ao explicar que o poeta cria a sua heteronímia a partir da ideia de pluralização dos seres e, por esse aspecto, a heteronímia pessoana sobrepõe-se a outras expressões heteronímicas. Os seus heterônimos expressam individualidades, apresentam diferentes sujeitos poéticos com autonomia entre si, utilizando linguagens distintas na sua poética. Nesta dinâmica, o desenvolvimento do processo heteronímico foi elevado ao mais alto grau por Fernando Pessoa.

Segundo António Quadros (1984, p. 34), na obra *Fernando Pessoa – vida, personalidade e gênio*, um dos “planos” sob o qual a heteronímia de Fernando Pessoa se elabora é a consciência do autor da “cisão da sua vida psíquica ou à coabitação, nela, de diferentes personalidades virtuais”; em outras palavras, a consciência da existência de vários outros dentro de si. Ricardo Reis, seu heterônimo, diz: “Vivem em nós inúmeros; [...] Tenho mais almas que uma. / Há mais eus do que eu mesmo” (REIS, 2007, p. 109). A heteronímia permite, ao poeta, não só a busca de conhecimento sobre a vida, mais ainda uma pesquisa interior, visando atingir um conhecimento sobre si mesmo. A produção poética, sob o signo da heteronímia, representa para Pessoa um ato de “autointerpretação” em que o poeta “desdobra-se” sobre si em busca de um conhecimento.

Existe a ânsia de apreender o real da vida em si, possível de perceber pela postura de seus heterônimos. Alberto Caeiro, na aparente recusa ao ato de pensar, concentra o seu desejo de conhecer no olhar sobre as coisas: “Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do universo... [...] / Porque eu sou do tamanho do que vejo / e não do tamanho da minha altura...” (CAEIRO, 2005, p. 27). Quanto maior for a capacidade de ver, maior será o conhecimento adquirido. Conhecer o máximo do real é o que faz do homem grande, pois o conhecimento atingido é incorporado ao próprio eu: “E por isso trago aqui o Universo dentro da algibeira” (CAEIRO, 2005, p. 90). Em Campos, verifica-se a mesma ânsia: “Trago dentro do meu coração, / Como num cofre que não pode se fechar de cheio, / Todos os lugares onde estive, [...] E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero” (CAMPOS, 2007, p. 185). Repete-se a ideia do conhecimento incorporado ao eu, mas o desejo de conhecer, em Campos, não é suprido, e percebemos a falta que gera uma nova busca.

Seus heterônimos, cada um com sua particularidade, colocam-se diante da vida de forma ativa em direção à busca de sentido e explicação, até mesmo quando negam a

necessidade de uma explicação da realidade para além da realidade, para além do concreto, como faz Caeiro. As diferentes posturas dos heterônimos para alcançar o conhecimento permitem a Pessoa expressar a realidade plural, objetivando entendê-la por meio de visões diversas, sem cair em contradição. Fernando Pessoa revela a consciência da dinamicidade não só do “eu”, mas também da vida; a dinamicidade, para ele, está justamente na pluralidade da realidade. Os seus heterônimos representam a pluralidade e a dinamicidade que ocorrem paralelamente na vida: “[...] Nada é certo. / Em qualquer hora pode suceder-nos / O que nos tudo mude. / Fora do conhecido é estranho o passo / Que próprio damos” (REIS, 2007, p. 17). O poeta tem consciência de que “tudo” está sujeito à mudança; tanto o externo ao eu quanto o interior estão englobados na incerteza do “Nada”, assim, nada é certo e tudo está sujeito a mudanças diversas e constantes.

O modo como Fernando Pessoa vê a realidade está impresso em sua poesia pela multiplicidade de tons de linguagens poéticas, concretizada pelos diferentes heterônimos. Afinal, conhecer e entender a multiplicidade e talvez até construir um saber sobre ela é o seu desejo. Para isto, analisa a vida a partir de várias perspectivas pelo olhar de seus diferentes heterônimos, os quais permitem mais ainda, pois não se limitam à recriação, ou à transformação da realidade pela linguagem poética. Eles vão além ao estabelecer entre si um diálogo crítico permanente sobre o fazer poético. Caeiro, Reis e Campos estabelecem, assim, uma discussão que revela as múltiplas possibilidades da linguagem poética e permitem a Fernando Pessoa uma realização diversa da poesia em cada um deles, “num movimento de implicação e de explicação recíprocas” (SEABRA, 1988, p. 43). O poeta registra, assim, não só que a pluralidade da realidade não é estanque, mas que se ela entrecruza, interpenetra-se para construir um todo complexo.

Não há, na poética de Pessoa, um ‘eu’ exterior ao processo de criação, pois, a par do pensamento moderno, ele situa-se dentro do próprio ato do fazer poético. Do centro deste espaço, o poeta Fernando Pessoa diz tudo o que diz por meio de seus heterônimos, e o ‘eu’ se estabelece. A partir da criação poética, ocorre o seu descentramento, pulverizando-se nos heterônimos. Podemos dizer, portanto, que a configuração do sujeito poético, na obra de Fernando Pessoa, ocorre pela ausência de uma identidade de fazer poesia e pela presença de um processo poético em constante construção. A cisão entre o eu empírico de Pessoa e o seu sujeito lírico confirma-se à medida que cada heterônimo surge somente com a produção de sua obra, “[...] em Pessoa, [...] os heterônimos não nascem verdadeiramente senão com os poemas de que são autores [...]” (SEABRA, 1988, p. 51).

2.3 AS RAÍZES DO MODERNISMO PORTUGUÊS, FERNANDO PESSOA E *ORPHEU*

O Modernismo português, como todo movimento estético que se propõe a contribuir para a renovação e reformulação das artes de um país, é resultado da insatisfação com a produção cultural e literária portuguesas, realizadas no decorrer do final do século XIX e no início do primeiro quartel do século XX. A Europa passa por profundas transformações culturais e estéticas nos anos iniciais do século XX. Portugal, entretanto, não acompanha o ritmo desse desenvolvimento em razão da estagnação em que se encontrava enquanto povo, história e mentalidade.

Nesse processo de renovação da literatura portuguesa, Fernando Pessoa teve papel fundamental. Para ele, somente a arte perdura e, por isso, é “útil”; e a “arte escrita”, mais que a história, registra e serve de “mestra da vida”. Sendo assim, “a literatura de um povo é [...] o que esse povo pensou de si mesmo, e do universo, da sociedade, e do indivíduo [...] A história de uma literatura é a história da evolução de uma consciência nacional” (PESSOA, 1973, p. 48 e 49). As ideias expressas nestes apontamentos de Pessoa justificam sua crença na elevação da pátria pela literatura e, na busca de colocar em prática tais pensamentos, faz sua estreia no meio cultural literário, unindo-se ao grupo que, na época, defende uma reconstrução nacional.

As revistas culturais foram o principal meio de divulgação de ideias e transformações ocorridas com a arte nos início do século XX. Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra, neste período, estavam à frente da revista *A Águia*. Foram eles duas personalidades que, àquela época, defendiam a reconstrução nacional, não pela ação política direta, mas pela retomada das tradições do país que outrora o fizeram conhecido. Fernando Pessoa aproximou-se do grupo de *A Águia* por ver, no trabalho daqueles homens, a “tentativa mais séria [...] para elevar a cultura nacional do logro de uma fácil mediocridade [...]” (GALHOZ, 2006, p. 17), em *Fernando Pessoa, encontro de poesia*. A sua acolhida, no entanto, pelos mentores da revista impunha restrições, pois eles esperavam “doutrinar” o jovem Pessoa, algo impossível a um espírito inquieto e absurdamente criativo. As diferenças entre Fernando Pessoa e o grupo *A Águia* surgem, acentuam-se e o rompimento foi inevitável.

Em 1912, no mesmo ano de estreia da revista *A Águia*, mas fora deste grupo, Pessoa trava relações com artistas de sua geração como Mário de Sá-Carneiro, Santa-Rita Pintor, Almada Negreiros, Luís de Montalvor, entre outros. A sua inquietude, originalidade e modernidade não causam estranheza a esses companheiros; eles também estavam à frente da estagnação cultural portuguesa e sequiosos por afirmação e reconhecimento de seu talento.

Uma vez desligado de *A Águia*, junto com o grupo de amigos, Fernando Pessoa, em 1915, lança a revista *Orpheu*, marcando o início do Modernismo português.

A revista *Orpheu* tinha como propósito provocar a mentalidade reacionária portuguesa dominante, o que alcança com a ousadia da novidade proposta por sua arte. O grupo de poetas que se reuniu ao redor da revista *Orpheu* escandalizou a burguesia em seu conservadorismo ao propor a renovação não só estética, mas também da mentalidade da época. As transformações propostas pela nova poesia não tinham em si um cunho “europeísta ou estrangeirado”, a nova geração de poetas queria organizar “um movimento literário absolutamente nacional, tendo Fernando Pessoa como inspirador de uma estratégia de transformação mental e estética da sociedade portuguesa”, segundo Natália Gomes, na obra *O Sonho e a Máscara: Antero de Quental e Fernando Pessoa* (2005, p. 48).

Orpheu ultrapassa os limites de uma revista e atinge a dimensão de movimento literário com arroubos poéticos iniciais, sendo identificados na poesia das gerações futuras. A liberdade defendida pela geração órfica resultou em uma doutrina estética pela qual se desenvolveu toda a moderna poesia portuguesa. A sua maior ousadia, no entanto, foi não apenas romper com o estado de estagnação da produção literária da época, mas ainda apresentar um espaço, a revista *Orpheu*, em que o passado e o futuro poderiam se encontrar para criar o novo. Quadros (1984) explica esta questão:

[...] Não bastaria para os *órficos* afirmar a “*verdade portuguesa*” como algo de tradicional, perene, de profundo: era necessário a todo o momento considerar os três vetores de passado, de presente e de futuro, e ao mesmo tempo dinamitar, atacar, derrubar todas as resistências do estático, do rígido, do acadêmico, do anquilosado, do velho (QUADROS, 1984, p. 39).

O “pluralismo estético” compõe as páginas de *Orpheu*, assim e esta possibilidade de diferentes movimentos se encontrarem para atuar juntos torna a revista um caso particular. Com o olhar voltado à transformação e ao novo, Fernando Pessoa dedica-se a criar correntes literárias inovadoras, e uma diversidade de “ismos” integram *Orpheu* e dão ao poeta a marca de modernidade. O primeiro “foi o “Paulismo” [...] Depois, vieram o “Interseccionismo” e o “Sensacionismo”, frutos da influência do “Futurismo”, que alguns críticos consideram a base estética do Modernismo.” [...] (GOMES, 2005, p. 48)

Segundo Galhoz (2006, p. 24), dentre os três “ismos”, o Sensacionismo é o mais “lato e contemporizador” e por isso possibilitava, a todo o grupo, “avançados e conservadores”, expressar suas ideias sem caracterizar incoerências. A teoria sensacionista elaborada por Pessoa passa a ser a base não só da sua poesia, mas de todo o grupo de *Orpheu*. O Sensacionismo quer representar o momento, conjugando o que caracteriza a decadência com

as marcas do progresso intenso, dando o tom da complexidade da interioridade do homem moderno. O externo e interno não estão em oposição; se a exterioridade é diversa, cabe apenas ao homem se aceitar múltiplo e em constante mutação como a realidade que o circunda.

A poesia de *Orpheu*, de fato, scandalizou no que propunha de novidade, e não há como não reconhecer que suas raízes se assentaram sobre o “que tem orientado a evolução histórica portuguesa”, de acordo com Massaud Moisés (1988, p. 14). O grande feito de Pessoa e de seus companheiros foi perceber a importância da tradição na evolução da literatura, não negando a ela o seu espaço dentro da revolução literária cultural por eles proposta.

Uma vez que optamos pelo heterônimo Álvaro de Campos para desenvolver nosso estudo, cabe enfatizar, dentro dos conceitos e reflexões acima abordados, os aspectos especificamente da poética deste referido heterônimo pessoano. Com esta proposição, desenvolvemos o tópico seguinte.

2.4 ÁLVARO DE CAMPOS

Álvaro de Campos publica, no primeiro número de *Orpheu*, a *Ode Triunfal* e choca o público e a crítica pela linguagem, pelo excesso de sensações e pela violência das emoções cujo estilo é aquele que pretende cantar os “grandes ruídos modernos, / com um excesso / De expressão de todas as minhas sensações” (CAMPOS, 2007, p. 78). A sua poesia revela a atração pelas máquinas, pela velocidade e pela energia, o que demonstra a sua paixão pela vida moderna.

Massaud Moisés (1988) ressalta o futurismo e o sensacionismo como fundamentos da poesia de Campos. De acordo com o crítico, o poeta substitui a figura de Deus, perdida na modernidade, pela máquina e, ao mesmo tempo, em que se nutre da modernidade, revela revolta e indignação diante dela. Evidencia-se, assim, ao lado da paixão pela vida moderna, a náusea e a melancolia.

A produção poética de Álvaro de Campos inicia-se com o poema *Opiário*, o qual revela um poeta mergulhado no tédio, na melancolia e sem encontrar sentido para a vida. Para Georges Güntert (1982, p. 159), em *Fernando Pessoa, o eu estranho*: “Pessoa quer, de propósito, fazer passar primeiro perante os nossos olhos um Campos passivo [...]”, pois *Opiário* foi um poema elaborado para apresentar “uma personalidade digna de fé nas suas diversas fases”. Além disso, a passividade (tal como a atividade) pertence à natureza de Álvaro de Campos, que, em seus poemas, vai pouco a pouco conquistando mais peso.

O poema *Ode Triunfal* pertence ao segundo momento da produção de Campos e documenta toda a vertigem do poeta diante do mundo moderno na fase futurista. O entusiasmo faz com que o poeta deseje experimentar o maior número possível de sensações novas. Seabra (1988) observa que uma característica da obra de Álvaro de Campos é o excesso de expressão, correspondendo ao excesso de sensação, uma tendência do heterônimo, “um extravasamento total do significante e do significado” (SEABRA, 1988, p. 189). Tanto Seabra (1988) quanto Moisés (1988) reconhecem ser os traços de exagero da poética de Campos uma consequência da vivência dele enquanto homem moderno, fosse pelo desejo de tudo sentir, ou pelo desencantamento que o excesso de sentir tivesse causado.

O entusiasmo inicial de Campos pela máquina e o seu excesso de sentir levam-no ao vazio, ao nada e resultam numa poesia pessoal e intimista. Nesta terceira fase, Campos apresenta-se como o poeta da angústia e do abatimento, tomado por um profundo vazio no qual a vida externa não atinge a sua interioridade e, conseqüentemente, sua poesia não se traduz em matizes de cores da realidade:

De que te serve o quadro sucessivo das imagens externas
A que chamamos o mundo?
[...]
De que te serve o teu mundo interior que desconheces?
Talvez matando-te, o conheças finalmente...
Talvez, acabando, comeces...
E, de qualquer forma, se te cansa seres,
Ah, cansa-te nobremente,
E não cantes, como eu, a vida por bebedeira,
Não saúdes como eu a morte em literatura!
(CAMPOS, 2007, p. 273).

É possível perceber certa impaciência e exaltação do poeta, muito diversa, porém, da exuberância de sensações iniciais. Não é mais a personalidade excêntrica da fase anterior a manifestar-se, mas antes uma personalidade que se assemelha à de Fernando Pessoa ortônimo. Güntert (1982, p. 158) afirma que “Álvaro de Campos é, de todos os heterônimos, o mais próximo de Fernando Pessoa”. Em um e outro, é possível constatar o desencanto com a realidade e, como Fernando Pessoa, Campos empreende a busca incessante pela integração e não a conseguindo atingir, multiplica-se.

Carlos Felipe Moisés (1981), em *O Poema e as Máscaras*, compreende Campos como “consciência múltipla e desagregada do homem contemporâneo, dilacerado por desgastante conflito com um mundo desumanizado e em crise”, aspecto passível de ser “aferido em seus versos”: “Em mim desejos lívidos, rés-vés/ Do tédio de ser isto aqui e ali/ Outro não-eu... [...]” (CAMPOS, 2007, p. 53), diferentemente de Caetano, Moisés (1981, p. 219 e 221), afirma

que Campos “refugia-se desta realidade no campo e de “Reis [que] se isola na torre de marfim” e até mesmo do próprio “Pessoa *ipse* [que] procura o paliativo inútil do mergulho na própria subjetividade”. O crítico acrescenta, ainda, que a fragmentação da personalidade de Campos é uma forma de o poeta, diante do mundo contemporâneo ausente de comunicação, partilhar da fragmentação externa. Esta estratégia particular de se fazer presente pela fragmentação e dispersão no outro torna este heterônimo o tema da multiplicação heteronímica:

Eu adoro todas as coisas
E o meu coração é um albergue aberto a toda a noite.
Tenho pela vida um interesse ávido
Que busca compreendê-la sentindo-a muito.
Amo tudo, animo tudo, empresto humanidade a tudo,
Aos homens e as pedras, às almas e às máquinas,
Para aumentar com isso minha personalidade
(CAMPOS, 2007, p. 93).

Observamos, porém, que a comunicação não é alcançada, e o poeta entrega-se em definitivo ao tédio e ao nada, completamente inadaptado e descrente da vida. Em meio ao total desencanto, Campos conclui: “Esta velha angústia, [...] / Transbordou. / Mal sei como conduzir-me na vida/ Com este mal estar a fazer-me pregas na alma! / Se ao menos endoidecesse deveras!” (PESSOA, 1967, p. 445).

Segundo João Mendes (1979), em *A literatura portuguesa IV*, nos poemas de Fernando Pessoa sobressai a intelectualização de tudo sobre o que o poeta volta o seu olhar, como consequência da necessidade de a tudo conhecer, entender e interpretar. Há, na poesia de Pessoa, a presença de uma inteligência excessiva que se contrapõe à ausência de predisposição para a ação, para a vida, uma “anemia da vontade e sentimento” (MENDES, 1979, p. 225). O poeta esquiva-se da existência e não a adere nem em pensamento. Falta a ele a vontade de se apossar da realidade, substituindo-a pela inteligência. Por meio dela, procura organizar e entender a existência vazia e angustiante, e tenta dar sentido à vida, incapaz de ter atitudes concretas sobre a realidade.

Nasce daí a sua poesia, do seu “medo de agir, [d] esta distância entre ser e vida” e, incapaz de superá-la pela ação da posse da vida, cai na total inadaptação, afinal “o poeta não foi dotado com este equilíbrio harmonioso de inteligência e vontade” (MENDES, 1979, p. 256 e 257). Isso torna a poesia de Fernando Pessoa um ato contínuo da procura de si mesmo, reflexo de estados de alma, que não reflete os seres propriamente ditos, pois destes não consegue se aproximar. Não se entrega à vida, tampouco ao outro, gerando a ausência de ambos. Tal postura culmina na frustração da busca de si mesmo.

Mendes (1979) acrescenta que, como Fernando Pessoa, Álvaro de Campos apresenta “inadaptação à existência” e o que os difere é a maneira de expressá-la. Campos evidencia, em seu exagero e violência, a frustração diante da vida, com a qual Pessoa lida de forma implícita. A mesma atitude de investigação constante, a dificuldade em agir, o tédio em relação à vida, presentes nos poemas de Álvaro de Campos, são observados em Fernando Pessoa. A inércia dos poetas diante da vida causa dor e gera o desejo de dispersão da personalidade, expressa em Campos de forma mais exaltada e histérica do que em Fernando Pessoa:

Não é assim o engenheiro naval da Escócia, que tem gesticulação psicológica violenta, os tais ataques de histerismo. Mas tais violências são revoltas ou fúrias do passivismo – e é isso que o mantém na linha psicológica de Fernando Pessoa. É o horror à vida activa, o desejo de abandono e irresponsabilidade, a fúria masoquista e sádica de se aniquilar e ser possuído por tudo [...] (MENDES, 1979, p. 264).

No decorrer do capítulo 1, apresentamos a questão do sujeito lírico pessoano, suas implicações no processo heteronímico, bem como a relação do ortônimo com o heterônimo Álvaro de Campos. No próximo capítulo, discutimos a importância do olhar na obra de Fernando Pessoa e Álvaro de Campos, a partir de teorias que servem de base para a leitura analítica dos poemas e excertos selecionados, voltados ao espaço, à paisagem e à imagem.

3 O OLHAR, ESTE SENHOR QUE CONSTRÓI PAISAGENS

*Trazem aos meus olhos consigo
O mistério alegre e triste de quem chega e parte.
(Álvaro de Campos)*

3.1 ENTRE O VER E O CONHECER

Com base na narrativa bíblica da criação divina, iniciamos nossa discussão a respeito da relação do olhar com o conhecimento adquirido pelo homem sobre o mundo. Segundo o texto bíblico, no início da criação, havia um caos sem forma, coberto por trevas, sobre o qual pairava o Espírito de Deus. Até que: 3. “Deus disse: “Faça-se a luz!” E a luz foi feita. 4. Deus viu que a luz era boa, e separou a luz das trevas. 5. Deus chamou a luz de DIA, e às trevas NOITE. Sobreveio a tarde e depois a manhã: foi o primeiro dia”. Assim, a partir da luz, a desorganização do Universo passa a ter ordem. Deus considerou a luz boa, porque permitiu que se visse a Sua criação e se pudesse relacionar com ela. Antes de a criação vê-la, não a sabia, a luz permitiu não apenas “pairar” sobre o caos da sua criação, mas moldá-la, organizá-la e, ao final, “Deus contemplou toda a sua obra, e viu que tudo era muito bom” (BÍBLIA SAGRADA, Gênesis 1:3, 5; 1:31).

Dos excertos bíblicos acima, podemos depreender que, desde a criação divina do Universo, a experiência da visão marca a vida e o desenvolvimento do homem. Ao determinar que houvesse luz, Deus prenuncia a visão como elemento perceptivo, necessário ao conhecimento. Criação e desenvolvimento relacionam-se à percepção visual das coisas e a sua subsequente ordenação e organização; pelo ato da visão, transmitem-se as imagens ao intelecto. Podemos dizer que é crença religiosa e não ciência, sim. Importa-nos, no entanto, desta narrativa bíblica para este trabalho, o fato de o homem reconhecer, desde as primeiras crenças, como a narrativa da criação, até a modernidade, o olhar como um dos máximos responsáveis pela maior parte das informações que são recebidas.

Dessa mesma perspectiva, Marilena Chauí, em seu artigo *Janela da alma, espelho do mundo* (1988), reflete sobre o uso cotidiano de expressões reveladoras de uma posição privilegiada do olhar na construção do nosso pensamento e formulação de nossas ideias, ainda que de modo inconsciente. Segundo a autora, uso de palavras ou expressões de cunho visual como “amor à primeira vista”, “mau olhado”, “ponto de vista”, entre outras, demonstra a nossa crença naquilo que vemos. Somos, portanto, seres visuais apegados a uma realidade

palpável na qual as coisas existem porque são vistas por nós (CHAUI, apud NOVAES, 1988, p. 31 e 32).

Nesse sentido, Terry Eagleton (1997), em *Teoria da Literatura: uma introdução*, apresenta estudos críticos sobre o pensamento de Edmund Husserl (1859-1938), filósofo e matemático alemão, responsável por garantir, nos estudos científicos, espaço possível para a investigação dos fenômenos do espírito, explica que Husserl, em sua fenomenologia, defendia que os objetos não devem ser considerados como coisas em si, mas como são registrados. Com isto, o filósofo não deixa de reconhecer a independência dos mesmos, mas enfatiza que, em termos de conhecimento, para que existam, precisam estar em relação com a consciência. O homem, mesmo munido de vários sentidos, na relação com a exterioridade, estabelece, fundamentalmente, o primeiro contato com o mundo das coisas por meio do olhar. Para a fenomenologia husserliana, esta ação promove a captação imediata dos objetos pela consciência, a qual realiza a confirmação da existência das coisas.

Na esteira de Husserl, Martin Heidegger posiciona-se diferente e parte da ““condição dada” da existência humana” ao realizar suas reflexões a respeito do significado. Assim, o homem é um “ser-no-mundo” e, como tal, sua experiência é validada na relação com o outro em meio a uma realidade material e social. Conseqüentemente, o conhecimento ocorre a partir de um sistema de coisas inter-relacionadas no qual a linguagem e o tempo ocupam papel fundamental, equivalendo dizer que o homem constitui-se tanto pelo tempo quanto pela linguagem. Sendo assim, a existência humana só é humana enquanto possibilidade de projetar o ser humano sempre à frente, tirando-lhe a certeza de uma existência concluída e dando-lhe a clareza de que a vida é sempre possibilidade nova e, portanto, problemática. Desta feita, a linguagem extrapola a mera condição de instrumento de comunicação para ser a dimensão na qual a vida humana constitui-se de fato.

É próprio do ser humano a inquietação e a insatisfação, impulsionando-o à busca constante do conhecimento, do novo, da superação daquilo que já domina. No desejo de avançar para superar, cobrir falhas e lacunas, o homem lança-se ao mundo, e a primeira maneira de fazê-lo é pelo olhar, mais ainda, por meio do olhar, traz o mundo para dentro de si mesmo. Em consulta ao dicionário, temos como definições do vocábulo “ver”, além da definição, “perceber pela visão, enxergar”, os conceitos “encontrar-se (com), ter contato, experiência com, conhecer” (HOUAISS, 2009, p. 765). Desta forma, o verbete explica que “ver” não é apenas olhar, afinal o olhar extrapola os limites da visão e se realiza pelo conhecimento daquilo que é olhado.

Ao pensar, voltamos nossa consciência para algum objeto, assim o ato de pensar e o objeto sobre o qual recai o pensamento estão intimamente relacionados e a consciência não é mero registro passivo do mundo, ao contrário, constitui-o de forma ativa. Deste ponto de vista, a certeza ocorre a partir da experiência imediata, e por meio dela, o mundo exterior reduz-se à significação elaborada sobre ele, pela nossa consciência ao longo de nossas experiências. Seguindo este raciocínio, entendemos que olhamos para ter conhecimento, ou seja, não somos meros observadores das coisas, sem delas abstrairmos um saber; o ato de olhar, portanto, envolve a observação, o exame e a percepção daquilo que se apresenta aos nossos olhos. Afinal, o olho não se fixa indolentemente sobre a realidade, ele perscruta, interroga e promove o conhecimento sobre o real. Nesta dinâmica, compreendemos que a urgência do olhar sobre as coisas, no desejo de suprir a curiosidade do homem, evidencia a relação entre o ver e o pensar, entre o ver e o abstrair, entre o ver e o conhecer.

Alfredo Bosi, em seu artigo *Fenomenologia do Olhar* (1988), destaca as diferentes posições ocupadas pelo olhar na história do pensamento do ocidente. Da Antiguidade Clássica à Modernidade, o olhar ora esteve no centro de importância na apreensão e elaboração do conhecimento, ora relegado à categoria de vilão, capaz de criar embustes.

De acordo com as considerações de Bosi (1988), na Antiguidade, Epicuro e Lucrecio defendiam os olhos como meros receptores da diversidade do mundo concreto com sua gama de conhecimento. Na apreensão da realidade movente, ambos não consideravam erro na captação das imagens pelo olho, pois este apenas registrava, e o “juízo”, de modo falso, interpretava o registro realizado. O pensamento pitagórico faz oposição a esta ideia, ao considerar a mente uma pureza sempre igual capaz de dar unidade à diversidade exterior apreendida pela visão. Sob a nova perspectiva, realiza-se a cisão entre o corpo e a alma. Segundo esta visão, o olhar ideal deve transcender o olhar físico impregnado pelas sensações e alcançar o olhar que pensa, intelectualiza e por isso encontra a essência, a verdade das coisas que o sentir, por ser subjetivo, encobre (BOSI apud NOVAES, 1988, p. 68-70).

Ao tratar do período Renascentista, o crítico afirma que o olhar tem suma importância e passa a ser considerado o responsável por captar as imagens da realidade, mais tarde trabalhadas pela inteligência. A perspectiva determina o olhar e o artista, também cientista, que olha de perto, tateia, observa os detalhes e depois, de longe, mede distâncias, registra imagens que se transformam pelo intelecto. A relação entre as atividades artísticas criativas e as atividades lógicas, pautadas no intelecto, possibilita considerar uma aproximação, até mesmo uma ligação, entre a percepção e o conhecimento.

O artista é também cientista e o impasse de se obter o conhecimento pelos sentidos ou pelo espírito parece superado. Neste momento, a arte realiza a união entre o corpo e a alma, anunciada pela fé cristã. Segundo o Cristianismo, o homem é morada divina, criada à imagem e semelhança de Deus, e sendo assim, corpo e alma não estão separados. O dilema de “conhecer pelos sentidos, ou conhecer pela mente”, criado pela cisão entre o corpo e a alma, não encontra ressonância na antropologia cristã (BOSI apud NOVAES, 1988, p. 71).

Ainda segundo Bosi (1988), o filósofo francês, René Descartes, segue o pensamento renascentista, considerando dele apenas a perspectiva lógica e geométrica. Para este pensador, a verdade, ou a única verdade, repousava na “consciência da própria consciência”. O aprofundamento no empirismo e no racionalismo distancia o pensar e o conhecimento do fazer artístico e a questão da percepção, enquanto produtora de conhecimento, não é mais vista sem questionamentos. A visão perspectiva e móvel da Renascença, capaz de abstrair, é substituída pelo olhar cartesiano: olhar frio e imóvel, reflexo da razão reflexiva, única capaz de chegar ao conhecimento verdadeiro:

O espírito, que Leonardo definira de uma “*potenza congiunta al corpo*”, Descartes o abstrai do mesmo corpo e lhe dá primazia no acesso ao verdadeiro saber científico. Em Leonardo, a *prima verità* era a verdade que o olho do pintor-cientista captava pela sua experiência e passava ao entendimento. Em Descartes, a única verdade segura é o cogito, a consciência da própria consciência, de que deriva a certeza da própria existência: *ergo sum* (BOSI apud NOVAES, 1988, p. 75).

Com base nas reflexões anteriores, podemos depreender que, inaugurado o racionalismo clássico com Descartes, o olhar da ciência aparta-se do olhar da arte e passa a ser ressaltado como aquele que não procura exprimir, apenas analisar e examinar as coisas, percebendo-as em um contexto, não em uma situação de reconhecimento de sujeitos. Assim, a ciência, para fugir de uma tradição de certas formas de pensar, abandona o mundo dos sentidos e despe o homem de suas qualidades sensíveis. É a soberania do dado científico, obtido por meio do intelecto, sobre a experiência sensível.

Ao retomar a questão da fenomenologia, reportamo-nos a Maurice Merleau-Ponty (1971; 2013), filósofo francês que dedicou a maior parte dos seus estudos a desvendar as questões do olhar. Nas obras *O visível e o invisível* (1971) e *O Olho e o Espírito* (2013), pautou-se nos estudos fenomenológicos, desenvolvidos por Edmund Husserl. A interlocução dos seus estudos com os de Husserl permeia toda a sua obra, mas Merleau-Ponty recusa a doutrina do conhecimento intencional do filósofo alemão e estrutura a construção do seu trabalho teórico na experiência do corpo e na captação de impressões dos sentidos pelo olhar.

Importa-nos aqui abordar tais considerações de Merleau-Ponty, somadas às definições gerais sobre a fenomenologia de Husserl e Heidegger, uma vez que, em nosso estudo, a questão da percepção do olhar sobre a realidade é preponderante para análise do *corpus* selecionado da obra de Álvaro de Campos. Sendo assim, destacamos a crítica de Merleau-Ponty voltada à ciência moderna e ao pensamento reflexivo, incapazes de explicar como se desenvolve a experiência do homem no mundo. O procedimento científico para a explicação do mundo e das vivências do homem é de distanciamento, pois “manipula as coisas e renuncia a habitá-las” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.15).

Merleau-Ponty (2013, p. 17) reflete sobre esse rigor científico, com seu “pensamento de sobrevoo”, e o considera gerador de uma realidade fora das coisas, construindo ou reconstruindo o mundo existente, segundo uma série de operações próprias do fazer da ciência e distante do mundo real. Ao priorizar a razão como base do seu trabalho, a ciência elege a organização corporal e o mundo como fonte da sensibilidade; e o homem deve, a partir de então, aprender a ver, a ouvir e a sentir de acordo com o que o saber científico depreende destas duas estruturas. Esta postura rigorosa e reflexiva, de acordo com o referido filósofo, cria princípios indiscutíveis sobre a relação do homem com o mundo empírico, sendo que o conhecimento por ele elaborado não explica, de fato, nossa crença sobre o que vemos e vivemos.

As ponderações de Maurice Merleau-Ponty (1971) permitem compreender que a experiência da realidade pela ciência e conseqüentemente pelo intelecto descarta a sensibilidade, mesmo sendo esta a primeira responsável pela sua apreensão. No entanto, sabemos da imprecisão e da ausência de clareza nas manifestações do real, bem como da necessidade de experimentá-lo e vivenciá-lo pela percepção. Podemos tomar o olhar como exemplo: em o seu aspecto físico é marcado pela luz que entra e sai das pupilas como sensações e impressões, mas, para além deste processo, mantém uma ligação com os afetos e a vontade. Este ato de percepção, portanto, não se restringe a analisar e a examinar as coisas. Passa, ainda, pela expressão do que são estas coisas, pelo reconhecimento da existência de um sujeito, do sujeito nas coisas e no outro.

A partir da crítica feita à postura científica em relação ao conhecimento elaborado acerca da realidade, pelos autores supracitados, podemos concluir que a mesma se manifesta de imediato ao olhar e convida a ser absorvida em forma de imagens daquilo que rodeia o homem. A ciência, por sua vez, pretendeu tornar este homem um ser sem subjetividade, capaz de se colocar frente à própria realidade, de forma fria e objetiva, igual a um autômato que olha e meramente registra-a como dados a serem analisados. Neste sentido, o real passou a ser

considerado algo linear, sem irregularidades ou desigualdades, impondo delimitações ao olhar e contrapondo-se a sua natural avidez em ver sempre mais, em descobrir o oculto sobre o visível e desvendar novas perspectivas. É a violência da linearidade e da ordem sobre a descontinuidade e a desordem captadas pelo olho sobre a realidade, é o trabalho de centramento da realidade vertiginosa.

A literatura, como outras artes, representa, em seu desenvolvimento secular, a partir da unidade e a sua fragmentação, a falta de unidade e, por conseguinte, o descentramento da realidade. Como sabemos, a história literária é marcada por recuos e avanços em sua estética e temas, sendo cada momento histórico abordado e trabalhado por diferentes aspectos. Aparentemente, soa contraditório, mas, na sua totalidade, forma um caleidoscópio coerente da realidade e de sua aparente incoerência. Diante destas considerações, cabe-nos perguntar: Por meio de que instrumento o homem tem construído a história da arte literária, senão pelo seu olhar? O olho do poeta, do prosador capta a realidade e a transforma em literatura. A realidade real apreendida torna-se a realidade da literatura e, ao longo do tempo, vai compondo o caleidoscópio literário em um processo *continuum* de tempo e espaço, criando imagens diferentes com os mesmos elementos.

O conhecer passa pelo olhar, de alguma forma, em algum momento, seja o olhar objetivo, intelectualizado; ou emocionado, aquele considerado turvado pelas emoções. A arte poética nutre-se nas imagens por onde o olhar do poeta passeia e, se é arte, ainda que intelectualize o sentimento e as emoções despertadas pela visão, expressará emoções. Sentidas ou entorpecidas pela incapacidade do sujeito poético de entregar-se, de permitir-se vivê-las, serão, ainda assim, a expressão de um eu que sente.

A obra de Álvaro de Campos registra o olhar e retrata a experiência do homem moderno, entusiasmado diante das novidades tecnológicas da nova era, mas as novidades geram, além da euforia, o desencantamento com as relações vazias e a solidão humana, mesmo em meio à multidão. Seja com aparente alegria ou profundo desencanto, Campos sempre está atento ao que o rodeia, ao movimento e à convivência dos homens. Seu olhar capta a realidade e reflete sobre ela:

Ah o crepúsculo, o cair da noite, o acender das luzes nas grandes cidades,
E a mão de mistério que abafa o bulício,
E o cansaço de tudo em nós que nos corrompe
Para uma sensação exacta e precisa e activa da Vida!
(CAMPOS, 2007, p. 90).

O papel das sensações na captação da realidade evidencia-se nos versos de Álvaro de Campos. O poeta expressa a formulação do saber sobre a vida a partir da sua disposição em “sentir tudo de todas as maneiras” e, em se tratando deste heterônimo, isto, muitas vezes, significa não viver uma experiência além da observação visual transposta em conhecimento por meio de suas reflexões. Portanto, a formulação da precisão e exatidão “da Vida”, para Campos, inicia-se por meio de aspectos sensório-visuais, “o crepúsculo, o cair da noite, o acender das luzes”, para finalizar em “uma sensação”. A base do conhecimento está, portanto, na sua capacidade de perceber o que o cerca, implicando no processo de dar significado às coisas captadas pelos sentidos.

Assim, realizam-se as necessárias conexões entre os objetos perceptíveis, possibilitando vê-los como um todo. Em outras palavras, o universo é absorvido pelo poeta por meio dos seus sentidos, e só depois é possível a ele intelectualizar as suas sensações. A presença constante da sensorialidade visual não traz, entretanto, cor à paisagem observada. No excerto anterior, podemos perceber que o colorido do crepúsculo não penetra a opacidade do olhar de Campos.

Enquanto literatura, a obra de Álvaro de Campos é resultado do olhar do poeta sobre o mundo que o cerca e da relação que ele estabelece com este mundo a partir desse olhar. O todo expresso pelo poeta em forma de ideias, pensamentos e sentimentos dos mais diversos foi, em primeiro lugar, reflexo de uma percepção sobre o a realidade circundante, absorção de um olhar e, depois, a elaboração desse olhar já determinado por uma perspectiva condicionada pela subjetividade deste sujeito poético. A forte presença da percepção visual na obra deste heterônimo torna pertinente a realização de considerações sobre o olhar, aspectos e conceitos a serem desenvolvidos neste estudo sobre a poética do heterônimo em questão no tocante à ausência de cor.

3.2 O OLHAR (QUE CRIA) E A PAISAGEM INTERIOR EM FERNANDO PESSOA E ÁLVARO DE CAMPOS

A vida cotidiana oferece a todos uma profusão de imagens das mais variadas e, primordialmente, vemos. Entre o que vemos no universo exterior e a nossa interioridade, estabelece-se uma tensão que exige uma solução. De acordo com Merleau-Ponty (1971, p.15 e 24), para exprimirmos as nossas verdades internas, é necessário emprestar “[...] da estrutura do mundo” elementos que representam o nosso pensamento e a nossa verdade, pois “o mundo

é aquilo que vemos”. Para o filósofo, isto não ocorre somente porque esta estrutura é comum à sensibilidade do homem, mas também pela sua capacidade de produzir efeito nos espíritos. Deste processo, partilham todos os homens, mas o poeta, mais sensível à realidade de imagens, tem seu conflito acentuado. Fernando Pessoa, na dinâmica de olhar, sentir e pensar, evidencia, em sua poesia, a intensidade deste conflito e traz à tona o que de mais profundo há no ser: “A poesia, como força primária desta nova visão de um ser mais profundo no ser [e ela] mostra-se deste modo tão reveladora do mundo como criadora da realidade” (GÜNTERT, 1982, p. 31).

Sobre a presença do olhar na poesia, Leyla Perrone-Moisés (apud NOVAES, 1988, p. 327), no artigo *Pensar é estar doente dos olhos*, destaca que o “olhar é um tema privilegiado na poesia pessoana porque esta, em suas várias facetas, é uma poesia de vocação filosófica, onde a reflexão sobre a relação sujeito-objeto é constante”. O excerto a seguir exemplifica tal aspecto:

Vejo passar os barcos pelo mar,
As velas, como asas do que vejo
Trazem-me um vago e íntimo desejo
De ser quem fui, sem eu saber que foi.
Por isso tudo lembra o meu ser lar,
E, porque o lembra, quanto sou me dói
(PESSOA, 1967, p. 112).

Nesses versos de Pessoa, observamos a ocorrência do contato revelador do mundo, consolidando-se pelo olhar do sujeito lírico, de modo a revelar o mundo interior deste sujeito lírico. No primeiro verso, temos a declaração de que ele vê passar os barcos pelo mar: “Vejo passar os barcos pelo mar”. Ao visualizar as velas, estas se assemelham a asas, que trazem para o poeta lembranças e desejos: “As velas, como asas do que vejo / Trazem-me um vago e íntimo desejo / De ser quem fui [...]” sem, no entanto, reconhecer-se “[...] sem eu saber que foi”. Do não reconhecer-se, ocorrem-lhe as recordações imprecisas e desejos íntimos daquilo que vê.

A primeira ação do sujeito lírico é visual, sua consciência paira antes sobre a materialidade do mundo objetivo, “Vejo”. A visualidade das velas, semelhantes às asas, metáfora, portanto, de passagem de um momento a outro, de possibilidade de viagem a outro tempo e espaço, leva-o de volta à infância e ao lar, despertando nele o desejo de voltar a ser o que foi, lembranças estas de um passado que lhe causa dor.

O contato visual estabelecido por Fernando Pessoa com a realidade demonstra que, em sua poesia, a ação de olhar não estabelece uma proximidade com a realidade observada. O

poeta aproxima seu olhar para, em seguida, afastar-se e mergulhar, a partir do objeto observado, na sua interioridade. Esta postura denuncia um sujeito poético fora do presente, nunca em consonância com a realidade, abrindo espaço para a manifestação da realidade interior do poeta. Assim, sua consciência acusa-o de sempre estar nele mesmo, no seu “seu lar”. Seu pensar vê e deseja, mas, por pensar, logo torna distante e dolorida a relação entre sujeito e objeto.

O olhar do poeta dirige-se às coisas, no entanto, sem descrevê-las. A visão dele passeia por aqui e ali e interioriza a realidade externa em forma de pensamento sobre a própria forma de olhar, de ver. Fernando Pessoa realiza reflexões sobre si mesmo, o outro, a vida e ainda sobre a sua relação, ou ausência dela, com os outros e com a vida. Inicialmente, a atenção do poeta concentra-se no olhar, em seguida a imagem à sua frente se desfaz, originando a distância entre o poeta e aquilo que contempla. Neste processo, a ligação com o mundo exterior se desfaz: “Assim apreende a diferença entre o pensar e as coisas que vê, entre pensar e ser. [...] Em vez de deixar aproximar as coisas e de recebê-las, o consciente de Pessoa reflecte-as” (GÜNTERT, 1982, p. 30).

A poesia de Pessoa espelha a dissonância entre o eu e a realidade e demonstra a sua incapacidade de absorver algo do mundo que o circunda. As coisas são sempre fugidias para o poeta e nunca estão no agora. Os sentimentos de prazer, alegria e felicidade são projetados, em algum momento, que não é o instante da vida acontecendo. Situam-se sempre em um tempo anterior que também não chegou a ser, pois, no passado, existiu apenas a possibilidade de realização no futuro. O tempo passa, e ele se descobre um “Não-Ser” contínuo, por isso a realidade do momento o remete ao passado e às reflexões interiores. Diante dos olhos do poeta, a vida passa fugidia, fazendo-o sentir-se um ser fluido, o qual não se decalca em nada; apenas vagueia tateando, buscando ser ou apegar-se a algo sem sucesso:

[...]
 Vives tentando ser,
 Papel rasgado de um intento, a esmo
 Atirado ao descrever.
 [...]

Se estou só quero não star,
 Se não stou, quero star só,
 Enfim, quero sempre estar
 Da maneira que não estou.
 [...]
 (PESSOA, 1967, p. 47 e 48).

Alienado, vivendo num afastamento atormentado da vida e de si mesmo, Pessoa sente-se estranho e impelido à busca pelo conhecimento. A procura não resulta em respostas, intensificando a inquietação do poeta pela compreensão do estar na vida. A frustração da ânsia não apaziguada causa a ele mágoa, vazio e tédio. Neste movimento interno, a visão externa apreendida é usada em função de um eu que vive em busca de si mesmo, caracterizando o seu processo de criação poética, temos, desta forma, a transformação da paisagem exterior em paisagem interior. Segundo Georges Güntert (1982, p. 34), “há nele o desejo de traduzir toda espécie de pensamentos poéticos, todo contato com a realidade em “paisagem interiorizada”, como acontecimento no espaço”.

Perrone-Moisés (1988) define o olhar de Fernando Pessoa ortônimo como “estático”, “cego”, pois não estabelece nenhuma relação com o “mundo sensível”. Assim como Güntert (1982), esta autora reconhece em Pessoa uma consciência pensante a olhar. Para ela, não há uma apreensão do objeto olhado pelo poeta, pois a ação de olhar, em Fernando Pessoa, ocorre com o objetivo de desvendar o que há por detrás do visto, mais ainda, é a tentativa do sujeito de ver a si mesmo. Tentativa frustrada, de acordo com Perrone-Moisés (apud NOVAES, 1988, p. 329), pois o “resultado desta operação, além da perda do objeto exterior, é o eclipse do próprio sujeito, que topa com o ponto cego da consciência tentando captar-se a si mesma como objeto”:

Sob os olhos que não olham – os meus olhos –
 Passa o ribeiro, que nem sei se é
 Rápido no lento passar incerto ao pé
 Dos invisíveis espinhos e abrolhos
 Da margem, minha estagnação sem fé.

É como um viandante que passasse
 Por um muro de quinta abandonada
 E, por não ter que olhá-lo, por ser nada
 Para o seu interesse, o não olhasse,
 Fiel somente ao nada sem a estrada
 (PESSOA, 1967, p. 178).

Estranho a si mesmo e às coisas, o sujeito lírico olha, sem se fixar em nada, “os olhos que não olham” e que o poeta admite: “os meus olhos”. Não há certeza da existência da paisagem observada, uma vez que seu olhar não a consegue abstrair e passa sem a ver, sente-se “estagnado”, estancado em sua busca, pois nada encontra. Como um “viandante”, segue buscando sempre. Consciente do nada, não encontra a si mesmo nem ao outro, e o seu olhar espelha a tristeza do nada.

Assim como Fernando Pessoa ortônimo, Campos procura a aproximação de si com as coisas. Güintert (1982, p. 164-165) observa que, na *Ode Marítima*, Campos alterna as perspectivas como fez Pessoa ortônimo. Segundo o crítico, esta alternância de ponto de vista, capaz de captar diferentes imagens isoladas, termina por “não ultrapassar em valor o mundo vazio de Fernando Pessoa. [...] Medo, náusea e saudade – compartilha essas experiências vivenciais com Fernando Pessoa” (GÜINTERT, 1982, p. 164).

Álvaro de Campos busca a luz para enxergar a vida e quem sabe a si mesmo, pois é mais um, como Pessoa, desgarrado no mundo, perdido de si. O esperado não acontece e a luz traz a dor. Ao fazer ver tudo, opõe-se a criar a vida, promove o “estio prematuro”, pois o poeta vê como “se visse da Noite” e “contra a luz”, o que torna a sua visão obscura:

A luz cruel do estio prematuro
Sai como um grito do ar da primavera...
Meus olhos ardem-me como se viesse da Noite...
Meu cérebro está tonto, como se eu quisesse justiça...
Contra a luz crua todas as formas são silhuetas
(CAMPOS, 2007, p. 103).

O poeta volta seu olhar para a luz em busca de uma verdade, mas situa-se “contra a luz” e a “luz”, mesmo com o auxílio do “cérebro”, sua capacidade de pensar, não contribui na procura do poeta que só pode perceber “silhuetas”. Não importa a perspectiva de olhar que adote; enquanto ser, ele estará sempre contra e numa posição distante. Para Leyla Perrone-Moisés, todo excesso do olhar de Campos é um “exercício de alteridade”, levando-o, ao final, de volta a si mesmo, ser “imóvel [...] o que sabe estarem as coisas sempre uma diante da outra, irremediavelmente cindidas no espaço e irremediavelmente perdidas no tempo” (PERRONE-MOISÉS apud NOVAES, 1988, p. 342).

O incômodo presente nos versos de Campos, gerador da sua inconstância e procura incessante, é fruto do seu medo diante do mistério que é o homem e o mundo. O poeta assombra-se perante a realidade e os seres e se retrai. No processo de retração, bloqueia qualquer comunicação do seu eu com a vida e os seres. Deste modo, tudo se assemelha a um mistério inexplicável de “horror” que o “apavora”:

O horror e o mistério de haver ser,
Ser vida, ladearem-me outras vidas,
Haver casas e coisas em meu torno –
A mesa em que me encosto, a luz do sol
No livro em que não leio por alheio –
São fantasmas de haver... são ser absurdo
São mistério inteiro de cada coisa.
Haver passado, com gente nele, e outros
Presentes, e o futuro imaginado –
Tudo me pesa com o mistério dele,

E me apavora.

O que em mim vê tudo isto é o próprio isto!
(CAMPOS, 2007, p. 253).

Ao olhar, o poeta não penetra nas coisas ou na vida, e por isso diz: “Tudo me pesa com o mistério dele, /E me apavora”. Mas, não só olha como também é olhado por “tudo isto”, por tudo o que vê. O seu olhar reflete nas coisas e volta-se para ele. Nesta ação, o poeta sai de si e se objetifica, ao não alcançar o contato com o outro e com a vida. Não há o encontro de um ser com o outro ser, há um “isto” a ver no ser “o próprio isto”, daí a incompreensão e certo sentimento de absurdo percebido no sujeito poético. Álvaro de Campos sente necessidade de relacionar-se com seus pares, mas a eles não consegue se aproximar para alcançar a intimidade. Assim, permanece à distância da própria vida, das “outras vidas” e de tudo o mais em seu entorno. Ao mesmo tempo, distante porque “alheio”, tornam-se distantes “fantasmas”, em qualquer tempo, presente, passado ou futuro.

Campos fragmentou-se tanto, quis ser “um diálogo contínuo”, tudo sentir e perdeu-se. Nada restou a ele e, assim, vê-se sem saída. Nos versos a seguir, temos condensada a dor de um sujeito abatido pelo tempo que passou e que não trouxe para ele o alento da comunhão com “um outro coração” e, por isso, se vê só. Quis “ser lá fora” com a “alma inteira”, mas por não ter atingido o seu intento, sente-se um “mendigo” atropelado pela vida, “estragado estragado”. Afinal, Álvaro de Campos não caminha na “estrada dos felizes”:

Meu coração, mistério batido pelas lonas do vento...
[...]
Queria levar ao menos a um outro coração a consciência do meu!
Queria ser lá fora...
Eu quis fora a minha alma inteira,
E ficou só o chapéu do mendigo debaixo do automóvel,
O estragado estragado,
E o riso dos rápidos soou para trás na estrada dos felizes...
(CAMPOS, 2007, p. 333).

A atitude inicial de Campos, de a tudo se expor na vida, faz com que ele se sinta um mendigo atropelado por ela. No presente, com seu chapéu estendido, sente-se a sua margem depois de tanto dela esperar. Álvaro de Campos, “pelo olhar excessivamente exteriorizado [...] se fratura e se dispersa; pelo olhar interiorizado, o sujeito saudoso só se vê como perdido” (PERRONE-MOISÉS apud NOVAES, 1988, p. 343). Em Campos, como em Pessoa, o olhar procura enxergar algo além, mas não realiza e sobrevêm o tédio e a desesperança, sentimentos de solidão e tristeza diante do desajustamento em relação à vida.

Jacinto do Prado Coelho (1966), em nota introdutória às *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ressalta:

[...] o culto do múltiplo não é nele [Fernando Pessoa] um sinal de confiança construtiva. No lema “ser tudo de todas as maneiras” adivinha-se, não o projeto viril de afirmação plena do eu na devassa do mundo, mas sim a compensação melancólica para o malogro numa busca ontológica primordial (COELHO, 1966, p. 35).

A busca pessoana e o conseqüente olhar sobre a realidade são definidos pela “não afirmação plena do eu”, gerador da paisagem sobre a qual se desenvolve sua poesia. Sendo assim, o contato do poeta com sua exterioridade traduz, na linguagem poética, a paisagem da sua interioridade, definindo “a inclinação de Pessoa para o subjetivo, em consequência do que todas as experiências e estímulos vindos de fora estão exclusivamente ao serviço do conhecimento próprio” (GÜNTERT, 1982, p. 34).

Tanto Pessoa quanto Campos olham, olham para ver, ver a si, ver uma verdade essencial e maior que a realidade concreta. Este olhar investiga-a, inquire-a, no entanto a ausência de respostas o leva a ecoar na própria interioridade, sem encontrar respostas dentro de si mesmo. Resta a ambos o vazio, a dor, a angústia essencial e existencial de um ser que não se encontrou em sua existência.

Em outras palavras, a paisagem vista é apenas uma referência a partir da qual o poeta mergulha em sua interioridade, havendo quase que a ausência de paisagem externa. Todo o universo externo ao sujeito poético parece tomar sentido somente a partir da sua interioridade, a qual se sobrepõe à visão do que está fora de si. Há um movimento em que o poeta vai da sua exterioridade, captada pelo olhar, para a sua interioridade, “Pessoa, [é] viajante mental, [e por isso] apenas deambulou dentro de si, no imaginário” (COELHO, 1966, p. 35). Nestas viagens, capta os seus questionamentos e o seu pensar, sobrepondo-os à vida fora de si. É a dificuldade do poeta de se associar à vida que corre e aos outros homens.

Em vista do exposto sobre o olhar do ortônimo Fernando Pessoa e do heterônimo Álvaro de Campos e da relação do olhar destes dois sujeitos poéticos com a paisagem da poesia criada por eles, tecemos, a seguir, algumas considerações sobre a paisagem, a imagem e o espaço, elementos intrínsecos ao fazer poético e de importância para sua compreensão.

3.3 PAISAGEM E PENSAMENTO: ABERTURA PARA A CRIAÇÃO POÉTICA

Como discutido no tópico anterior, Álvaro de Campos prostra-se diante da realidade de forma cega, e o percurso do seu olhar recai sobre o próprio eu. A existência para Campos é dor, solidão e tédio por não conseguir atingir a compreensão do sentido da vida. Viver resume-se, para este heterônimo, na busca da compreensão do sentido das coisas como uma tentativa de justificar a vida e o ser. O esforço empreendido por ele, porém, fracassa sempre, e seu eu não se integra à vida. Há uma cisão entre eu e mundo em Álvaro de Campos, permeando seu olhar que estagna sobre si mesmo e reflete a interioridade dele na paisagem exterior:

No ocaso, sobre Lisboa, no tédio dos dias que passam,
Fixo no tédio do dia que passa permanentemente
Moro na vigília involuntária como um fecho de porta
Que não fecha coisa nenhuma (CAMPOS, 2007, p. 307).

Nestes versos, temos uma paisagem exterior configurada a partir dos sentimentos internos do sujeito lírico. Lisboa, em seu “ocaso” é o “tédio” não de Lisboa ou dos dias que passam, mas do poeta, aquele que passa a vida sem saber o seu sentido. “Involuntário”, ele está na vida, sem ação sobre ela ou dentro do seu decurso, “mora” em “vigília”, sem realizar “coisa alguma, afinal falta a ele vontade. Assim é Campos: compreende a vida apenas como um “castelo maldito”, ao qual está condenado, por isso a cor da paisagem do pôr-do-sol, em Lisboa, não o atrai, não atinge o seu eu. De modo inverso, o “ocaso” de Lisboa é simbolizado pela ausência de vida e de cor interna do poeta.

Essa experiência da visualidade, refletora de uma vida sem vida, que permeia a relação do sujeito com seu mundo circundante, vivida pelo heterônimo Álvaro de Campos, resulta na composição de uma paisagem lírica destituída de cor. A partir das asserções sobre o papel do olhar na experiência humana, feitas em tópico anterior, compreendemos a prática visual promotora da paisagem como uma vivência de ordem subjetiva. Desta feita, interessamos investigar quais as implicações da subjetividade na construção de uma paisagem em que se destaca a ausência do colorido. Para tanto, faz-se necessário um breve estudo teórico sobre a questão da paisagem e suas implicações na elaboração do texto literário.

O homem, a princípio, sente-se integrado ao meio que o cerca, mas as necessidades dele diante da rusticidade do meio natural levaram-no a criar técnicas para auxiliá-lo no controle e no domínio da natureza, acarretando o desenvolvimento humano. Neste processo evolutivo, a ciência progrediu, a realidade transformou-se e a natureza deixou de ser a mesma.

O reconhecimento deste processo leva-nos a considerar que a realidade e a natureza mudaram, segundo a ação do homem, e a admitir a alteração na paisagem do universo, não sem consequências para a própria subjetividade humana.

Essa sobreposição do homem sobre a rusticidade e a dureza da natureza reinante promoveram o desenvolvimento pautado nas ciências e, como consequência, o homem sofreu um distanciamento gradativo das experiências sensíveis. Neste novo contexto, passou a valer o olhar objetivo e a abstração racional em detrimento da sensível. Torna-se inegável, portanto, a presença do pensamento sobre aquilo que o ser humano capta em sua realidade. O homem vê e pensa sobre aquilo que viu, de modo objetivo ou subjetivo, ou seja, para agir e construir sua vida dentro de uma realidade, ele pensa estimulado por aquilo que observa.

Deste ponto de vista, a paisagem torna-se elemento preponderante, pois, enquanto meio sobre o qual o homem age e em meio do qual se move, é também motivadora do pensamento humano. De acordo com Michel Collot (2013), em *Poética e Filosofia da Paisagem*, há “um novo tipo de racionalidade”, ao qual chama de “pensamento-paisagem”. O crítico explica que a justaposição dos dois termos “permite, ao mesmo tempo, sugerir que a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem”. Defende, ainda, a existência da relação entre o pensamento, o espaço e a linguagem, sendo esta o ponto de conversão e de encontro dos três (COLLOT, 2013, p. 11 e 12).

Segundo Collot (2013), o termo paisagem pode ser definido como “um espaço percebido, ligado a um ponto de vista: é uma extensão de uma região [de um país] que se oferece ao olhar de um observador”, ou ainda, “uma representação pictórica”. Essas definições colocam em destaque o “local”, o “olhar” e a “imagem” como participantes da construção de uma paisagem. Neste sentido, o crítico aponta, por parte das teorias desenvolvidas sobre paisagem, a supervalorização de um destes aspectos, relegando os outros ao esquecimento. Collot recusa tal relação unilateral, para ele, uma paisagem é consequência da interação entre o local, a percepção que dele se tem e a sua consequente representação. Logo, ela não é dada de antemão, tampouco meramente construída; mas “um fenômeno [...] o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (COLLOT, 2013, p. 17 e 18).

Por esse pressuposto, podemos constatar o estabelecimento de uma relação dialética entre o pensamento e a paisagem. A realidade das coisas tem sua existência condicionada ao olhar do sujeito que, no limite do seu horizonte, capta e ordena fragmentos da sua exterioridade e compõe, assim, uma paisagem. Ainda, de acordo com Collot (2013), o olhar, como uma forma de percepção imediata, inicialmente “é um modo de pensar intuitivo, pré-reflexivo”, tornando-se “a fonte do conhecimento e do pensamento reflexivo”. A cena captada

pela percepção, uma vez consubstanciada em paisagem, permite que o pensamento aflore. As ideias e significados estabelecidos sobre as coisas acontecem em decorrência de nossa percepção sobre a realidade sensível e funciona como motivadora, “suporte” do pensamento (COLLOT, 2013, p. 18; 21 e 22). Desta perspectiva, Campos, em seus versos, leva-nos a pensar como, a partir da visão, passamos a buscar o sentido outro das coisas e colocamos nossa própria alma sobre “as faces” “do mundo”:

Ver as coisas até ao fundo...
E se as coisas não tiverem fundo?

Ah, que bela a superfície!
Talvez a superfície seja a essência
E o mais que a superfície seja o mais que tudo
E o mais que tudo não é nada.

Ó face do mundo, só tu, de todas as faces,
És a própria alma que reflectes
(CAMPOS, 2007, p. 264).

Nossa visão não permite abarcar tudo ao mesmo tempo e, por isso, possibilita apenas perspectivas parciais. Considerar este aspecto da visão significa compreender a criação do ambiente visual humano como fruto de um ponto de vista móvel e responsável por elaborar um conjunto no qual as coisas estão em relação de alternância umas com as outras. A não totalidade e a relação de alternância entre os objetos pressupõem uma realidade visual que articula o visível com o oculto, sendo este último uma potencialidade a ser revelada.

Todas essas relações são estabelecidas pela estrutura do horizonte, que “manifesta, ainda mais nitidamente, que a percepção já é um ato de pensamento, [...] uma vez que integra o que não lhe é dado diretamente: por exemplo, os aspectos internos dos objetos, as suas faces ocultas” (COLLOT, 2013, p. 23 e 24). Por este motivo, podemos considerar a percepção como uma forma de pensamento, mesmo não seguindo os caminhos da reflexão a qual sintetiza aquilo que percebe, ultrapassa o meio sensível e vai em direção ao horizonte para representar o invisível e o distante.

Com base no pensamento de Collot (2013), podemos afirmar que a paisagem constrói uma realidade próxima e distante, visível e invisível, pertencente ao sujeito como sua verdade sobre a realidade que observa. A paisagem não é falsa, tampouco verdadeira, assim como a literatura. O texto literário presentifica uma realidade, constrói mundos possíveis, sem a intenção de marcar a verdade ou a mentira, mas apenas a verdade ficcional da literatura. Em vista disto, podemos dizer que paisagem e literatura se relacionam, integram-se.

Quanto às discussões sobre a paisagem propostas por Michel Collot (2013), podemos acrescentar as ideias de Ida Ferreira Alves (2010), em *Paisagens mediterrâneas na poesia portuguesa contemporânea*, pautando-se no pensamento de Berque e Alain Roger, compreende a paisagem como:

[...] “marca de uma matriz cultural”, na medida em que é uma construção da subjetividade, um produto de cultura resultante de uma perspectiva do olhar, ou [...] o resultado de um processo de “artialização”, isto é, a paisagem resulta de uma elaboração da arte (ALVES, 2010, p. 83).

Nesse sentido, sobre a relação entre literatura e paisagem, podemos concluir que esta última, uma vez captada da cultura, oferece-se ao escritor como uma ferramenta a mais de criação. E ambas, ao refletir a expressão da subjetividade de um sujeito, estão condicionadas a um momento histórico e, por isso, ultrapassam a mera expressão de uma subjetividade e tornam-se uma expressão cultural.

Entre o limite do horizonte e o oculto da paisagem, a imaginação do escritor busca o que falta. À sua imaginação, é permitido passear por todas as dimensões da paisagem, descobrindo-as, inventando-as e reinventando-as, pois criar é o seu ofício. Para Michel Collot (2010), em *Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas*, além de vista, a paisagem é “habitada”. O olhar apenas antecipa o deslocamento do corpo pela paisagem, e o sujeito pode inscrever “todos os comportamentos possíveis e imagináveis” sobre ela. A cumplicidade entre o olhar, o corpo e a paisagem permite que esta última seja “vívda”; ou seja, o sujeito nela investe seus “conteúdos psicológicos”, e a procura ou escolha de um horizonte pode significar uma busca de si mesmo (COLLOT apud ALVES e FEITOSA, 2010, p. 206 e 207).

Em outras palavras, para o poeta moderno, a paisagem não é o lugar de projeção de sua alma e sentimentos, mas espaço de busca e procura constantes oferecidas pelo horizonte. É um local para ser constantemente questionado. Nesta relação, a imaginação do poeta flui, inspirando-o na criação de sua poesia. A paisagem não é o objetivo primeiro, é apenas ponto de passagem para a sua produção poética, um ponto de fuga para o qual direciona suas preocupações. Neste sentido, Ida Ferreira Alves (2010) entende que a nova crítica e estudos sobre a paisagem analisam o discurso poético:

[...] como discurso predominantemente imagético, no qual a visualidade mais que um efeito do enunciado é uma experiência fundamental da especificidade da linguagem lírica e um meio de problematização da subjetividade e da identidade que, no poema, também se configuram ou se desfiguram a partir de percepções comuns do cotidiano (ALVES, 2010, p. 83 e 84).

Segundo Michel Collot (2010, p. 2015), a poesia lírica é o gênero que mais se adapta à expressão subjetiva da “experiência da paisagem” por, do mesmo modo, coincidir com o ponto de vista de um sujeito. A sua incompletude fixada pelo traço do horizonte, transforma-a em uma estrutura que faz dela “um conjunto pré-simbólico”. O sujeito lírico investe sobre a limitação da paisagem, inscreve sentidos sobre ela, imagina o não visível e move-se, buscando-o. O limite imposto ao olho pelo horizonte estimula a visão imaginativa, pois “o invisível solicita a imagem” (COLLOT, 2010, p. 210). É o horizonte, portanto, que permite ao artista sonhar, imaginar e, conseqüentemente, criar, pois fixar seu olhar no horizonte permite o afloramento da subjetividade pelo encontro do objetivo com o subjetivo.

A partir desse encontro, a realidade é recriada: “[...] Assim sendo, pelas falhas do visível, insinuam-se linguagem e imagens. A paisagem percebida continua duplê de uma paisagem imaginária” (COLLOT apud ALVES e FEITOSA, 2010, p. 210 e 211).

Nas considerações de Michel Collot (2010), ao compreender a paisagem como um “fenômeno” conseqüente do ponto de vista de um sujeito que recai sobre o mundo das coisas, percebemos o eco do pensamento de Maurice Merleau-Ponty (1971). Outros dois aspectos do pensamento do filósofo francês, usados por Collot, podem ser destacados em seus pressupostos sobre a paisagem. Um deles é a estrutura de horizonte como a responsável pela captação da realidade em sua alternância, possibilitando-nos a percepção do visível e do oculto em sua conseqüente relação. Merleau-Ponty, ao discutir a apreensão da realidade pelo olhar, destaca que “o próximo e o longínquo, o horizonte em seus indescritíveis contrastes formam um sistema, e suas relações no campo total é que constituem a verdade perceptiva”. A ligação do homem com o mundo se faz pelo olhar, é a partir dele que temos a certeza de estar no mundo, “perceber e imaginar nada mais são do que duas maneiras de pensar” (MERLEAU-PONTY, 1971, p.32 e 38). A experiência de crermos naquilo que vemos exemplifica, segundo estas asserções, o que é a presença perceptiva do homem no mundo. Ela é uma experiência anterior a qualquer julgamento, afirmação, negação ou opinião crítica, pois se configura no fato de habitar o mundo por meio de nosso corpo. Eis o segundo ponto de Merleau-Ponty contemplado por Collot, este, ao destacar a mobilidade de um ponto de vista pressupõe a presença de um corpo que se move pelo espaço, alternando seu ponto de vista.

O corpo é o instrumento por meio do qual o poeta se locomove e experimenta os espaços, apoiado em seus sentidos. O poeta Álvaro de Campos muito viajou por meio de sua imaginação aflorada a partir de sua experiência sensorial: “Tanto que ver, tanto que abarcar./ No eterno presente da pupila [...] / O momento embriaga... A alma esquece / Que existe o

mover-se... Cais, carnal... [...] / Passo por casas, fumo em chaminés [...] / Quantas paisagens vivi!” (CAMPOS, 2007, p. 53 e 55).

Percebemos os sentidos do poeta expostos à realidade, à medida que seu corpo se desloca pelo espaço, funcionando como polo de apreensão dos sentidos, das sensações e dos sentimentos. A realidade é para ele aquilo que ele vê, sente e, conseqüentemente, pensa. Nesta fusão entre o poeta, o sujeito, e a realidade exterior, seu objeto, ponto de partida da sua criação, o real é representado, por Campos, por meio de uma paisagem opaca, sem brilho e sem o colorido da vida: “Tão pouco heráldica a vida! / Tão sem tronos e ouropéis quotidianos! / tão de si própria oca, tão do sentir-se despida” (CAMPOS, 2007, p. 50).

O mover-se está presente na poesia de Álvaro de Campos, o poeta observa o movimento e se move, seja viajando de um lugar a outro, ou por sua própria cidade, Lisboa:

Venho dos lados de Beja.
Vou para o meio de Lisboa. (CAMPOS, 2007, p. 296)

Na rua cheia de sol vago há casas paradas e gente que anda.
Uma tristeza cheia de pavor esfria-me.
Pressinto um acontecimento do lado de lá das fronteiras dos movimentos.
(CAMPOS, 2007, p. 299)

Lisboa com suas casas
De várias cores,
Lisboa com suas casas
De várias cores,
Lisboa com suas casas
De várias cores...
À força de diferente, isto é monótono,
Como à força de sentir, fico só a pensar
(CAMPOS, 2007, p. 444).

Como já discutido em tópico anterior, a partir dos séculos XV e XVI, surge uma perspectiva racional e seu desenvolvimento culmina na supervalorização da ciência e da técnica como fatores de interpretação do universo, levando a reprodução da realidade a ocorrer de forma positiva e limitada. Em contrapartida a esta realidade, as manifestações artísticas impõem-se, subvertendo a linearidade, a objetividade, a simetria; enfim, superando o novo modelo unívoco de compreensão da realidade proposto pela racionalidade.

A experiência das artes caracteriza-se por ser instável, incerta, contraditória e como tal, diante da postura restritiva imposta pelo pensamento científico, a percepção artística reage energicamente, voltando-se para a fantasia e para o mundo não objetivo. O ideal de uma realidade coerente e lógica perde-se na modernidade e surge a consciência da ausência de um sentido para a vida. A lírica moderna, a partir deste momento, não representa mais a realidade

do ponto de vista de uma configuração unificada e organizada, dando a impressão de haver lógica e sentido no mundo. Em vez disto, ao retratar a subjetividade angustiada do homem, o poeta reflete cada vez mais a dissonância da realidade.

Na esteira de grandes poetas, como Alan Poe e Baudelaire, capazes de retratar essa nova realidade composta pela fragmentação, incompletude e efemeridade, Fernando Pessoa produz sua obra. Por meio de seu heterônimo Álvaro de Campos, Pessoa realiza a sobreposição da subjetividade sobre a objetividade e o real, ao tomar contato com o olhar de Campos, desobjetifica-se. Em um primeiro momento, o poeta identifica a coerência limitadora do real em que todos vivem; em seguida, questiona-a, aponta suas falhas e a incapacidade de dar respostas para a vida subjetiva, a qual sente profundamente, e na qual vive imerso.

Nesse ponto, retomamos a discussão a respeito da paisagem que se constrói pela possibilidade de o sujeito habitar o mundo com seu corpo e, a partir do seu movimento e captação visual, elaborar a paisagem das coisas. Tais proposições, presentes no pensamento de Maurice Merleau-Ponty (1971) e Michel Collot (2013), podem ser atreladas ao pensamento de Walter Benjamin (1989), em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo*. O último, ao estudar a obra de Charles Baudelaire, tece considerações sobre a figura do *flâneur*. Em seus estudos, Benjamin destaca este tipo que se desenvolveu na Paris do século XIX. O crítico define-o como “o homem das multidões” e o caracteriza como um observador atento, curioso, usando o ambiente das ruas como material base para as suas reflexões. Sendo assim, sua garantia de existência não seria mais propícia que o desenvolvimento urbano intensificado naquele século. Com a urbanização, a aglomeração das pessoas nas ruas, nos meios de transporte, necessários ao cotidiano desta nova forma de vida, promove-se a aproximação física entre as pessoas, porém o distanciamento afetivo e emocional.

Com a intensificação da aglomeração nas ruas, a atividade visual sobrepõe-se às relações, pois, neste contexto, as pessoas pouco se falam, mas observam muito umas às outras. Álvaro de Campos muito cantou a paisagem urbana, registrando a própria presença neste espaço, ao captar o cotidiano da vivência e convivência humana em meio ao desenvolvimento das cidades. O seu corpo movente habita os espaços, vivenciando a realidade, e nesta dinâmica, Campos registra sua vivência da modernidade.

Álvaro de Campos é um entusiasta das grandes cidades e *Ode triunfal* é uma das marcas desta sua admiração pelo mundo moderno. É em uma postura de *flâneur*, deambulando pela cidade, que Campos vê se sucederem diante dos seus olhos os fragmentos da realidade: “À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas”, o olhar corre pelos “motores”, “grandes cidades”, “cafês”, “docas”, “portos”, “ruas”, “praças” e por tantos outros espaços da

vida moderna, fazendo a realidade entrar pela “alma dentro” do poeta. As expressões citadas anteriormente pertencem à *Ode Triunfal*, ponto alto da ruptura que Fernando Pessoa provocou na lírica tradicional portuguesa, quando procura exacerbar todos os sentidos para melhor captar e sentir as coisas.

Como o *flâneur*, Campos é um condenado à existência cotidiana nas grandes cidades modernas. Se a este tipo coube retratar os diferentes aspectos da vida burguesa em ascensão em suas contradições e mazelas, ao poeta português coube evidenciar, dos contrastes da vida moderna, a multidão *versus* a solidão. Em meio à multidão, o poeta é um solitário, refletindo sobre os homens que vê alheios à vida, misturados à massa inconsciente da solidão existencial, que transborda por seus poros.

Álvaro de Campos olha e vê o homem inebriado pela agitação da modernidade, pela máquina, pela rapidez; para o poeta, apesar de reconhecer as ruas como “caleidoscópio em curvas iriadas nítidas rua”, nesta vida não há cor e assim confessa: “Passo adiante, nada me toca; sou estrangeiro” (CAMPOS, 2007, 192-193). Ele descreve o espetáculo da solidão humana em meio à multidão inconsciente, sua solidão ressoa na inconsciência dos homens e, assim, sofre por ser consciente, ressentido com a vida por promover encontros meramente passageiros:

O florir do encontro casual
Dos que hão sempre de ficar estranhos...

O único olhar sem interesse recebido no acaso
Da estrangeira rápida...

O olhar de interesse da criança trazida pela mão
Da mãe distraída...

As palavras de episódio trocadas
Com o viajante episódico
Na episódica viagem...
Grandes mágoas de todas as coisas serem bocados...
Caminho sem fim...
(CAMPOS, 2007, p. 277).

A cidade percorrida, observada e vivida, torna-se paisagem para o poeta. Em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ao tratar de *Orpheu*, Fernando Pessoa deixa claro a importância que dá à paisagem da cidade, da sua cidade, Lisboa: “Há apenas duas coisas interessantes em Portugal – a paisagem e o “*Orpheu*”. [...] Se existisse qualquer instinto do sensato em moderna literatura, eu começaria pela paisagem e terminaria pelo “*Orpheu*””

(PESSOA, 1966, p. 154e155). Segundo Walter Benjamin (1989), a cidade abre-se como paisagem para o *flâneur*, ao mesmo tempo em que o prende como que em um quarto.

Na poesia de Álvaro de Campos, encontramos a cidade como ponto de referência, de inspiração, constante. Como o *flâneur*, o poeta registra as imagens de forma simultânea e constrói a paisagem de seus poemas a partir das ocorrências da vida quotidiana que compõem a existência humana:

Ah, os primeiros minutos nos cafés de novas cidades!
 A chegada pela manhã a cais ou a gares
 Cheios de um silêncio repousado e claro!
 Os primeiros passantes nas ruas das cidades a que se chega...
 E o som especial que o correr das horas tem nas viagens...

Os ómnibus ou os eléctricos ou os automóveis...
 O novo aspecto das ruas de novas terras...
 A paz que parecem ter para nossa dor
 O bulício alegre para nossa tristeza
 A falta de monotonia para nosso coração cansado!...
 As praças nitidamente quadradas e grandes,
 As ruas com as casas que se aproximam ao fim,
 As ruas transversais revelando súbitos interesses,
 E através disto tudo, como uma coisa que inunda e nunca transborda,

O movimento, o movimento
 Rápida coisa colorida e humana que passa e fica...
 (CAMPOS, 2007, p. 99).

A experiência da rua traz diferentes realidades merecedoras de registros, pois é a rua o espaço dos acontecimentos, das relações, onde é possível acompanhar a vida nas suas diferentes circunstâncias. Do mesmo modo que o *flâneur*, o poeta emprenha-se de tudo que chega ao seu sentido visual e transforma em saber sentido. Este é o húmus do poeta Álvaro de Campos, as imagens captadas da vida fermentam seu pensar e sua criação poética e refletem seu eu no meio da multidão disfarçada de alegria. Campos detecta a tristeza, a solidão e o vazio da vida moderna, esta vida não deixa a ele nenhum colorido.

Percebemos, em suas referências, a cor apenas como termos generalizantes, a exemplo do poema citado anteriormente: “colorido”, porque a ele interessa investigar a alma, a interioridade do ser. Ao fazer isto, revela a própria subjetividade e afasta-se das formas coloridas do mundo real, a ele contrapõe-se a tristeza do seu eu, por isso ao “bulício alegre”, oferece a “tristeza”, para a “paz”, há a “dor”, à “falta de monotonia” tem um “coração cansado”. A cor não encontra caminho para transpor todos estes sentimentos negativos e obscuros que compõem a existência de Campos.

3.3.1 Imagem e paisagem: uma parada necessária

Em vista do exposto no tópico anterior, consideramos pertinente apresentar algumas considerações acerca da imagem poética, visando estabelecer a relação desta com a paisagem. A base de nossas reflexões recai nos críticos Gaston Bachelard, Otávio Paz e Alfredo Bosi e as ponderações destes sobre o referido assunto.

Gaston Bachelard (1988), em seu estudo *A Poética do Espaço*, defende que a imaginação poética se dissocia do pensamento racionalista, pois esta não trabalha com o pensamento lógico, mas com a criação de imagens. Segundo o autor, os estudos suscitados pela imaginação poética só podem ser desenvolvidos diante do momento da imagem: “Uma filosofia da poesia, [se existir] essa filosofia deve nascer e renascer no momento em que surgir um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, no êxtase da novidade da imagem” (BACHELARD, 1988, p. 95).

A imagem poética apresenta-se a Bachelard como consequência de uma subjetividade e, como tal, tem “uma atualidade essencial, uma essencial novidade psíquica”. Esta característica da imagem poética distancia-a do ato reflexivo filosófico e do consequente compromisso de adesão a uma corrente de ideias, pensamentos ou imagens anteriores para completar a organização de um todo. O crítico explica “que o ato poético não tem passado – pelo menos não um passado no decorrer do qual pudéssemos seguir a sua preparação e seu advento” (BACHELARD, 1988, p. 95).

Bachelard (1988), ao tratar da atualidade e da novidade da imagem da poesia, destacando a essencialidade dessas duas características, reflete sobre a relação de uma imagem nova com os possíveis “arquétipos adormecidos no inconsciente”. Não existe para ele uma relação causal entre a imagem poética e os arquétipos, porque a “imagem poética não está submetida a um impulso”, tampouco “é o eco do passado”. É o passado que “ressoa” por meio da imagem poética nova não ditada por nada anterior a si, surgida “de uma *ontologia direta*”. A inexplicabilidade da novidade da imagem poética e, ao mesmo tempo o seu enraizamento e “comunicabilidade” no e com o outro a tornam, segundo o autor, “um fato de grande significação ontológica”. A imagem poética configura-se como um fenômeno da imaginação, vindo à “consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade” e “a imagem existe antes do pensamento” (BACHELARD, 1988, p. 96 e 97).

A imagem compreendida como resultado de uma subjetividade e produto “do ser do homem tomado na sua atualidade” e, ainda, como fenômeno da imaginação nos permite aproximar o pensamento de Michel Collot sobre a paisagem ao de Gaston Bachelard sobre a imagem. Collot considera a paisagem um “fenômeno”, produto primeiro de um pensamento “pré-reflexivo”, surgido a partir da comunhão entre uma realidade e uma subjetividade (COLLOT, 2013, p. 18). De acordo com a visão dos dois pensadores, paisagem e imagem são produtos do ser em sua subjetivação; primeiro, surgem como fenômenos em uma ontologia própria, antecedendo a elaboração reflexiva do homem. Deste modo, completam-se mutuamente como teorias dos estudos poéticos.

A apreensão da imagem está condicionada à mundividência de cada um. Deste aspecto da imagem poética, Bachelard (1988, p. 97) ressalta que, embora seja subjetiva, não se esgota em uma única subjetividade. Deve-se isso ao seu caráter “transsubjetivo”; acrescenta-se a esta sua característica uma outra, o fato de a sua “subjetividade” e “transsubjetividade” serem “essencialmente variacion[ais]”. E, se cada indivíduo capta diferentemente uma mesma imagem, não há como determinar ou definir uma imagem poética de forma conclusiva.

Partindo dessas características da imagem poética, Gaston Bachelard ressalta a importância de tomá-la em sua “realidade específica”, o que significa compreender que uma imagem é criada pela linguagem. Resultado da criação do poeta, a imagem reduz a distância entre sujeito e objeto e, por meio dela, a subjetividade pode unir-se à realidade na elaboração da linguagem: “O poeta, na novidade de suas imagens, é sempre origem de linguagem” (BACHELARD, 1988, p. 97).

Michel Collot (2013, p. 12), ao abordar a paisagem no campo da atividade e do pensamento humano, considera que o uso das metáforas espaciais demonstram a relação entre o pensamento, o espaço e a linguagem, sendo a última o elo entre o pensamento e a paisagem. As afirmações de Collot permitem mais uma aproximação entre as teorias da paisagem e da imagem. De acordo com o pensamento dos dois estudiosos, do mesmo modo que a imagem, a paisagem concretiza-se por meio da linguagem e torna-se responsável por permitir ao sujeito a reflexão e exteriorização de um pensamento; nas palavras de Collot (2013, p. 13), “pré-reflexivo”. Acresce-se a esta ideia o aspecto perspectivo da paisagem, possibilitando ao poeta variação, alteração na sua captação e significação, tal qual ocorre com a imagem.

De acordo com Octavio Paz (2009), em *Signos em Rotação*, a imagem é toda forma verbal com a qual o poeta cria o seu poema; dito de outra forma, diferentes expressões retóricas empregadas em sua capacidade de preservar a diversidade de significados das palavras, mantendo a unidade de sentido do todo elaborado. Em razão desta propriedade da

imagem, é possível, ao poeta, por meio delas, unificar a pluralidade, juntar opostos, sem, no entanto, negar a singularidade de cada coisa.

A imagem opõe-se, portanto, ao pensamento científico, criticado por Paz, em sua obstinação de produzir um sentido único às coisas. Esta postura gerou o desmerecimento do pensamento poético e acarretou, segundo o autor, o distanciamento do homem de sua subjetividade, “o homem é um desterrado do fluir cósmico e de si mesmo”. É preciso que se entenda que o universo da imagem poética não tem compromisso com a realidade e com o pensamento lógico. Ao contrário, desafia o mundo das verdades racionais. Afinal, ao “poema não [importa] diz[er] o que é e sim o que poderia ser” (PAZ, 2009, p. 40 e 38).

Uma frase é a atualização de uma língua dentre suas infinitas possibilidades de significação, convertendo-a, propriamente, em linguagem. O seu uso corrente tende a fixar em uma única direção os seus diferentes significados. Já o poeta, ao fazer poesia, percorre um caminho inverso daquele que leva à unidade de sentido e, para isso, utiliza-se da imagem. Para criar suas imagens, no entanto, vale-se da linguagem, pois é necessário “retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer”. Dentro do funcionamento da linguagem, a imagem, enquanto uma de suas construções, “é uma frase na qual a pluralidade de significados não desaparece” e, mesmo assim, mantém-se o sentido. Isto porque a “unidade da imagem” não se estabelece pelos aspectos formais da língua (PAZ, 2009, p. 44 e 45).

A imagem poética é “genuína”, “autêntica”, uma manifestação “psicológica”, ou seja, da subjetividade do poeta. Em razão desse caráter subjetivo, o sentido da imagem transcende os limites da linguagem e passa a compor “uma realidade objetiva, válida por si mesma [...]”. O poeta trabalha com o real e, ao mesmo tempo, cria outra realidade independente da realidade referencial, “faz algo mais do que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência” (PAZ, 2009, 45).

A realidade apresenta-se como uma pluralidade unificada no momento da percepção. Por meio do sentido, afinal, buscamos sentido nas coisas. A imagem poética, em sua capacidade de reproduzir a pluralidade da realidade e, paralelamente, dar-lhe unidade, assemelha-se à percepção habitual. Desta, no entanto, difere em seu potencial de recriar as coisas e nos apresentá-las como “presença instantânea e total”, ultrapassando os limites da mera descrição: “O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta [...] Recria, revive nossa experiência do real. [...] O poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente” (PAZ, 2009, p. 46 e 47).

Ao recuperar a realidade em sua totalidade de uma só vez, representando seus diferentes aspectos, a imagem promove uma comunhão entre o “nome” e a “coisa”, entre o “sujeito” e o “objeto”. Paz (2009, p. 47) esclarece que essa identificação é possível pelo uso da linguagem. O poeta, ao criar as imagens por meio da linguagem, dá, novamente, às palavras a sua “riqueza original” que, uma vez transformadas em imagens poéticas, não apresentam mais “mobilidade e intermutabilidade”. Não temos mais linguagem, pois, na criação de uma imagem, palavra alguma pode ser substituída, sem alteração da imagem construída e de seu consequente sentido.

A experiência da imagem poética nasce da palavra e se torna externa ao sujeito poético somente por meio daquela. No entanto, ultrapassa os limites da linguagem para tonar-se outra forma de linguagem, a poesia. Aproximando o diverso, dizendo o indizível, a imagem poética retrata a experiência humana, “é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos” (PAZ, 2009, p. 48).

Há, entre o pensamento de Gaston Bachelard (1988), Octavio Paz (2009) e Michel Collot (2013), aspectos concordantes. Os três teóricos apontam o papel da subjetividade. Bachelard e Paz, na construção da imagem; e Collot ressalta-o na elaboração da paisagem. Tanto Collot, que teoriza sobre a paisagem, quanto Bachelard e Paz, que definem a imagem, reconhecem a linguagem como forma de expressão concreta da subjetividade do poeta, porque, tomada pelo artista, é posta fora do seu uso habitual, tornando-se o meio pelo qual se cria a paisagem e a imagem.

Para Bachelard (1988, p. 102), a imagem poética resulta da linguagem, a qual, na execução destas imagens, coloca-se um tom acima da linguagem denotativa, ao que acrescentamos, segundo Octavio Paz (2009, p. 48), que a linguagem, ao tomar contato com a poesia e com suas imagens, deixa de ser linguagem. Nesta mesma postura crítica, Michel Collot (2013, p. 52) defende que “as múltiplas dimensões da paisagem [...] encontram uma expressão privilegiada na literatura”, mantendo na paisagem “afinidades” com a poesia lírica.

Para concluir nossa discussão acerca da relação entre paisagem e imagem, lançamos mão dos estudos de Alfredo Bosi. Na obra *O ser e o tempo da poesia* (1993), no capítulo *Imagem, Discurso*, o autor defende a ideia de que nossa experiência imagética ocorre antes de qualquer experiência verbal, afinal o homem primeiro registra a realidade pelo olhar:

O objeto dá-se, aparece, abre-se (lat.: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto *aparência*: esta é o imago primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se *parece* com o que nos apareceu. Da

aparência à aparência: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos (BOSI, 1993, p. 14).

A imagem apresenta, segundo Alfredo Bosi (1993), uma dupla relação na sua formulação, devido ao seu aspecto visível. O primeiro nível de ocorrência imagética acontece enquanto uma “aparência” daquilo que se vê, para elaborar-se, em seguida, na “reprodução da aparência”, a imagem daquilo que nos apareceu.

Voltamos ao pensamento de Michel Collot (2013, p. 19), quando o crítico expõe a ideia: “Um ambiente não é suscetível a se tornar uma paisagem, senão a partir do momento em que é percebido por um sujeito”. Compreendemos que esta afirmação corresponde às palavras de Alfredo Bosi (1993, p. 13), ao afirmar que “[o] ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência”. Há, sem dúvida, uma relação entre imagem e paisagem, e ambos os estudiosos, ao destacar a subjetividade (por meio da percepção visual) como responsável na elaboração da imagem e da paisagem, eles deixam clara esta relação entre uma e outra. Podemos, assim, concluir que imagem e paisagem resultam de uma criação, da formulação de um sujeito que não só apreende o real, mas também sobre ele trabalha com seus conteúdos subjetivos. Temos, aqui, a reafirmação do pensamento de que paisagem e imagem se completam.

Ainda sobre as ideias de Bosi, é importante destacar, nesse processo, o papel da linguagem na construção da imagem. A palavra permite externar a imagem interiorizada a princípio e, por meio dela, descreve-se como parece a imagem em nossa mente, unindo os dois momentos da sua apreensão. Isto garante à imagem um tom de realidade, de possibilidade de aprisionamento tão desejado pelo sujeito, pois o olho que vê procura, sempre, agarrar o visto. Na sua incapacidade de tal realização, a linguagem possibilita esta ilusão.

As coisas são dadas ao nosso olhar e nos permitem, por meio da imagem, a sua construção mental. No entanto, a imagem não é cópia do real, mas uma construção resultante “de um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância” (BOSI, 1993, p. 15); não é, por conseguinte, racional em sua aparição primeira. A reflexão ocorrerá a partir do momento em que se transforma a imagem em verbalização e a percepção depreende a imagem que, aparentemente, é fixa. O imaginário é determinado pelo inconsciente e trabalha de acordo com os nossos desejos, ao realizar a apreensão desta imagem. Em outras palavras, nossa subjetividade atua sobre a imagem do mundo real, e a imagem elaborada é a “mediação formal” entre o real visto e o imaginado.

Em suas considerações sobre a imagem, Bosi esclarece que a mobilidade da palavra ocorre pela associação de imagens criadas pela imaginação. No espaço aberto à imaginação e

ao “devaneio”, criam-se outras imagens. A dor da finitude humana aplaca-se na possibilidade de sonhar, devanear e, assim, o homem cria para preencher o vazio da dor. Ele questiona a total responsabilidade da imaginação pela criação das imagens e retoma, neste ponto, o papel da palavra na criação da imagem. O crítico esclarece que as criações imaginativas são trabalhadas por “um processo novo, transubjetivo, a palavra” (BOSI, 1993, p. 20 e 21).

A imagem poética distancia-se muito daquela formulada pela imaginação ou apreendida pela visão. Uma imagem poética é criada por meio da articulação das palavras, pelo trabalho com a linguagem, pois as palavras, no poema, não são escolhidas ingenuamente, mas definidas para resultar em determinado efeito imagético e tornar-se expressão. Todo o processo de construção verbal de elaboração da imagem busca a apreensão do real para “presentificar o mundo”. O poeta presentifica o mundo num plano que não é o geográfico, histórico ou filosófico; a imagem, portanto, não é uma imitação da realidade. Ao contrário, ele substitui criando outra realidade verossímil, a da literatura: “A linguagem se vale de uma tática toda sua para recortar, transpor e socializar as percepções e os sentimentos que o homem é capaz de experimentar” (BOSI, 1993, p. 22).

Os aspectos destacados anteriormente sobre os estudos de Alfredo Bosi (1993) acerca da imagem permitem relacionar as ideias dele com as de Gaston Bachelard (1988) e de Octavio Paz (2009). Bosi, ao construir seu pensamento, como seus antecessores, também considera a subjetividade do sujeito como ponto de partida para a construção da imagem, reconhecendo-a como a base da criação poética. As contradições da realidade tornam-se realidade poética pela imagem, pois somente esta é capaz de aproximar realidades opostas e, ao mesmo tempo, manter a pluralidade de significados, própria do poema. A linguagem, portanto, é considerada pelos três críticos como forma de expressão da imagem poética; é a elaboração da linguagem que permite a criação da imagem pulsante no poema.

3.4 ESPAÇO: ESCRITA DO VERSO, CENÁRIO DA POESIA

Conforme as leituras teóricas até aqui efetuadas, compreendemos que o trabalho realizado por meio da literatura é o de compor uma realidade de palavras, estabelecendo a criação a partir da linguagem. Neste consenso, a palavra é a matéria base da composição literária, explorada nas suas variadas possibilidades de usos e significações, gerando um campo novo de atuação, criação e vivência para o homem, aquele homem que se atreve a ser escritor. A literatura é, portanto, o meio possível para o acontecimento poético, é o espaço

propício para a sua emersão. Neste campo de uso infinito da palavra, reside o poder de criar o poema e despertar o sentimento poético, afinal os protagonistas do acontecimento poético, poeta e poesia, pertencem ao universo da palavra.

Maurice Blanchot, em *O espaço literário* (1987), debruça-se sobre essa questão e, por meio de estudos da obra de Mallarmé, Kafka, Hölderlin e Rilke, investiga o espaço no qual se situa o escritor durante o processo de criação. Segundo o pensamento de Blanchot, a escrita literária requer a adesão a um espaço no qual nada mais se situa além da literatura e por isso é único. O escritor, no ato de entrega à escrita, adentra no universo das palavras o qual é “interminável” e “incessante” e “já não pertence ao domínio magistral em que exprimir-se significa exprimir a exatidão e a certeza das coisas e dos valores segundo o sentido dos seus limites” (Blanchot, 1987, p. 16). Isto porque a realidade da escrita não se compromete com a realidade social e, diferentemente, não busca a segurança, a razão e a lógica, orientadoras da vida cotidiana. A palavra literária exime-se de expressar qualquer verdade sobre o mundo ou mesmo de dizer algo.

A obra literária pertence a duas diferentes realidades, a que a circunda a sua produção e a sua própria. O meio externo impõem à obra um fim, e o escritor finaliza-a, criando a falsa impressão de estar acabada e completa. Mas, segundo explica Blanchot, a obra literária, por ela mesma, não tem começo nem fim, apenas se torna um espaço fechado dentro do qual o trabalho pode ser infinito, porque o texto literário é trabalho de linguagem cultivada em sua maior potência. Sendo assim, a obra é silenciosa e solitária, mas passível de manifestar-se, de tornar-se um “evento, que se concretiza quando a obra é intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê” (BLANCHOT, 1987, p. 13).

É engano acreditar, portanto, no pertencimento entre obra e autor e em uma significação *a priori*. A obra está no mundo e torna-se impessoal, a palavra do escritor foge ao seu controle, ele já não diz mais nada, porque a palavra “nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida”; cabe a ele, apenas, imerso no universo da literatura, explorar a palavra. Aventurar-se pelo literário é reconhecer e expor-se ao risco da palavra por sua capacidade ambígua de tudo e nada dizer, por isso não há um dizer próprio ou uma verdade do eu. O escritor “já não é ele mesmo, já não é ninguém. [...] “Ele” sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro” (BLANCHOT, 1987, p.15, 18 e 19).

Ao imergir no campo da arte literária, o escritor coloca-se fora de si, de sua experiência social e renuncia, também, ao tempo. A escrita é a entrega “ao fascínio da ausência de tempo”, em que o artista, distante do mundo e mergulhado no imaginário, pode criar. Da perspectiva de Blanchot (1987, p. 20), nesta ausência de tempo, não há negação ou

decisão a ser tomada, e o escritor e a palavra libertam-se das limitações impostas pela realidade.

A experiência com a escrita faz-nos reconhecer a duplicidade das palavras. Na vida diária, em que precisamos representar as coisas, torná-las presentes em nossa comunicação eliminando as diferenças, tomamos as palavras em seu estado bruto. Neste estado, a palavra está no mundo para criá-lo e dar a este sentido, serve para revelar as coisas reais ou substituí-las. Esta especificidade da palavra ilude-nos, dando a impressão de tudo manifestar, mas entre ela e aquilo que significa, há uma cisão e uma conseqüente distância. Neste vazio, estabelece-se a palavra essencial, cujo uso se diferencia do uso da palavra bruta. Seu contexto de atuação é o literário e, neste campo, o compromisso da palavra é de, realmente, distanciar-se das coisas. Ao contrário de dizê-las, de sugeri-las, de evocá-las, a sua realidade (se existe para ela) é a do espaço discursivo, no qual se encontra inserida.

As palavras, no entanto, não têm apenas “o poder de fazer desaparecer as coisas, de as fazer aparecer enquanto desaparecidas [...] também têm o poder de se dissiparem a si mesmas, de se tornarem maravilhosamente ausentes no seio de tudo o que realizam” (BLANCHOT, 1987, p. 37). Eis o centro da experiência literária para este crítico: realizar-se na ambigüidade da linguagem, ou seja, na sua capacidade de ser presença e ausência ao mesmo tempo, uma vez que a presença suscitada é apenas “aparência”. A aparência da presença surge por meio do imaginário, não temos mais palavras, mas imagem. A imagem foge à realidade e à concretude, mas tem profundidade e é “absolutamente presente”.

A escrita literária pressupõe o adentrar no espaço em que, pela linguagem, estamos em contato com o absoluto da imagem. O trabalho da poesia é este, levar a palavra à essencialidade, sem o compromisso de ser a voz do poeta e tampouco de ter um fim utilitário. Com efeito, a linguagem ocupa o centro do processo poético e, para tal, a palavra precisa esvaziar-se de significações e, assim, retornar a sua essência e tudo significar. Este é o espaço do imaginário, no qual a palavra se anula enquanto fala bruta para dar voz a quem quer que seja, e todo o seu potencial é explorado nas combinações sonoras, rítmicas e em sua capacidade figurativa.

O trabalho do poeta é criar sua obra da pura linguagem, assim o poema é um objeto de linguagem. De acordo com Blanchot, “por ele mesmo [torna-se], forma, existência e ser: obra”. Por conter a palavra em sua essencialidade, o poema fecha-se em si mesmo, uma vez que a palavra não tem um fim utilitarista e não é produzida para dizer. Deste modo, o espaço da palavra poética é uma dimensão do imaginário, sem cronologia ou necessidade de dizer, nele tudo é incerto, pois é o espaço de toda negação que, ambigüamente, é também afirmação.

A materialidade do poema, as palavras, será apenas o espaço que permite aparecer aquilo que na palavra bruta desaparece, a poesia. Esta, no entanto, é inapreensível, inexplicável e pode ocorrer como um acontecimento a quem lê o poema (BLANCHOT, 1987, p. 35).

Concluimos que o poema faz aparecer a potencialidade de significação da palavra, sua poesia negada pelo seu uso comum. O poeta, ao servir-se dela, o faz de maneira a revelá-la em sua obscuridade e conduzi-la a ela mesma. Assim, a poesia é a capacidade de a palavra tudo dizer, tudo significar, pois a situa antes de qualquer uso ou sentido, tornando-a essencial.

Também Fernando Pessoa ocupou-se em compreender o papel da palavra no fazer poético. Em sua obra, ao elaborar suas considerações sobre estética, teoria e crítica literária, encontramos reflexões sobre o papel da palavra e a exploração do seu potencial significativo resultante em poesia. O poeta considera três aspectos distintos compondo a palavra. O primeiro deles é o sentido próprio que a palavra tem; o segundo, os sentidos que evoca; e o terceiro compreende todo o significado possível de ser gerado pelos dois aspectos anteriores, projetados no ritmo de uma palavra em relação a outras dentro de um texto. Relacionando estes três aspectos à arte, o poeta reconhece, como prosa, aquela “que vive primordialmente do sentido direto da palavra”; chama de literatura “a que vive primordialmente dos sentidos indiretos da palavra – do que a palavra contém, não do que simplesmente diz” e conclui, afirmando que “a que vive primordialmente da projeção de tudo isso no ritmo, com propriedade se chamará poesia” (PESSOA, 1973, p. 79;80 e 81). Dos seus versos, podemos depreender a realização desta ideia, como no poema *Depus a máscara e vi-me ao espelho*:

Depus a máscara e vi-me ao espelho...
Era a criança de há quantos anos...
Não tinha mudado nada...

É essa vantagem de se tirar a máscara.
É-se sempre a criança
O passado que fica,
A criança.

Depus a máscara, e tornei a pô-la.
Assim é melhor.
Assim sou a máscara.

E volto à normalidade como a um término de linha
(CAMPOS, 2007, p. 462).

Não pretendemos aprofundar nossas explicações sobre o poema ora citado, tomamo-lo, somente, para exemplificar como o poeta explora o potencial significativo da palavra na poesia e, para tal, destacamos a palavra “máscara”. Todo o texto desenvolve-se a partir do trabalho com ela. Sua primeira ocorrência, no primeiro verso, remete-nos ao objeto. A leitura

do segundo verso, porém, coloca-a em relação com a palavra “criança”, conotando outro significado. A partir desta relação, a palavra “máscara” abandona o sentido direto, bruto, e passa a ser explorada no seu potencial indireto, essencial de significação. A poesia instala-se a partir da relação opositiva estabelecida entre “máscara” e “criança”. Máscara ressoa em criança não só pela oposição da ideia da máscara que esconde a criança, mas, ainda, pela assonância da vogal “a” nesta palavra e ao longo do poema. O sentimento poético desenvolve-se nas diferentes significações estabelecidas, e máscara é o homem que esconde o menino com seus sonhos frustrados, o menino que chora escondido na máscara do homem que não soube realizar os sonhos do menino.

Podemos perguntar: o eu lírico é o homem ou o menino? Ambos, um e outro são máscara de um mesmo ser incompleto, um ser frustrado. Tirar a máscara é ser capaz de olhar a si mesmo, voltar-se para si, reconhecendo-se mais que um; um sobre o outro. O homem sobre o menino, o homem como consequência do menino.

O espelho reflete o outro lado do poeta, como o eu lírico se vê: um menino, não o homem que os outros veem e, por isso, chama esta sua faceta de máscara. Por mais que tenha presente em si mesmo o menino, revelando a não superação do passado, exercita para os outros o homem, afinal, no presente, tem as feições, a máscara de homem. Deste modo, a palavra máscara torna-se potência de sentido, podendo ser aparência sobre a essência do que o poeta diz ser de fato. Pode ser outra faceta do poeta já que a vive, mesmo reconhecendo algo sob ela, e ainda porque revela ser máscara e, mesmo assim, reconhece-se normal. Desta ideia, podemos ainda depreender uma ironia; mesmo ciente de ter mais de uma faceta, ele precisa afirmar uma apenas, para a sociedade considerá-lo normal. Máscara pode significar a verdade do ser, mesmo não sendo, porque o ser essencial não tem uma verdade ao se concretizar em um corpo, vivendo uma realidade empírica. Sob o objeto máscara há um eu desajustado do seu tempo, no presente perdido ainda em seu passado não resolvido; o presente é a máscara que encobre a dor do passado. Assim, poderíamos levantar inumeráveis sentidos para a palavra máscara, explorando seu infinito potencial de significar.

Massaud Moisés (1977), ao discutir o espaço, recusa a ideia de um espaço geográfico no qual a poesia ocorra; não nega, entretanto, a existência de um espaço a ser reconhecido na poesia. Há, segundo o autor, na poesia, modos diferenciados e manifestações poéticas de espaço. Um deles corresponde ao espaço externo da realidade; o outro, o espaço criado pelo poema; por último, teríamos o próprio poema como espaço.

No primeiro caso, do “espaço referido”, a realidade empírica é trazida para o corpo do poema de modo descritivo ou não. Ao fazer parte do poema, o mundo referencial passa a

compor um “universo específico, constituído segundo leis próprias e uma verossimilhança interior”. A realidade espacial, ao ser chamada para compor o poema, não é determinada, transforma-se em metáfora, e toda referencialidade é sobreposta pela subjetividade. Sua função é “servir de ambiente de projeção do “eu”, que constitui a base do fenômeno poético [...], atua como seu prolongamento natural. Desse ângulo, se o fenômeno poético percorre algum espaço é o do ‘eu’” (MOISÉS, 1977, p. 75 e 76).

Pelo fato de percorrer os espaços do eu, o “fenômeno poético” é considerado por Moisés como a “geografia do “eu””. O trabalho da poesia corresponde a percorrer caminhos e espaços de um sujeito lírico, e a descrição ou referência a uma espacialidade geográfica qualquer objetiva descrever a interioridade do “eu” expresso no poema; assim, “*a poesia é a arte da descrição do “eu”*” (MOISÉS, 1977, p. 77). Na poesia de Álvaro de Campos, a deambulação pelos espaços é uma marca deste heterônimo, característica esta responsável por constantes referências espaciais, nas quais é notadamente perceptível a espacialização do eu poético, como podemos verificar nos excertos a seguir do poema *Lisbon Revivited* (1926):

Outra vez te revejo – Lisboa e Tejo e tudo -,
 Transeunte inútil de ti e de mim,
 Estrangeiro aqui como em toda a parte,
 Casual na vida como na alma,
 Fantasma a errar em salas de recordações,
 Ao ruído dos ratos e das tabuas que rangem
 No castelo maldito de ter que viver...
 (...)
 Outra vez te revejo,
 Mas, ai, a mim não me revejo!
 Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico,
 E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim –
 Um bocado de ti e de mim!...
 (CAMPOS, 2007, p. 270-271).

O eu lírico percorre a cidade da sua infância e, nesta ação, é “transeunte” não só de Lisboa, mas de si mesmo. O ir e vir a este espaço, marcado pelo pleonasma “Outra vez te revejo”, e repetido com ênfase por todo o poema, é o próprio ir e vir do eu lírico à sua interioridade. Ao locomover-se por Lisboa, a subjetividade do poeta aflora em sua dor, em seus sonhos de infância frustrados e seu sentimento de inutilidade da vida. O eu lírico é “estrangeiro”, “fantasma” de si mesmo e, da mesma forma, sente-se em relação ao espaço no qual se projeta, o ponto de fundir-se com ele. As imagens criadas já não dizem mais da cidade, a sua subjetividade se sobrepõe a ela, que se tornam as “salas de recordações”, ou seja, a memória do poeta suscitada pelo espaço. Lisboa não é mais Lisboa, é a vida do poeta, é

o “castelo maldito de ter que viver”, próprio da experiência de Campos em sua incapacidade da assumir a vida e tampouco de abandoná-la.

Com todos os sonhos e esperanças perdidas, para o poeta, voltar a Lisboa não traz a ele mais reconhecimento de si mesmo; ele perdeu de uma vez por todas a possibilidade de inteireza do próprio ser e, portanto, de reconhecimento e vivência de uma vida plena. Ao final, rever a cidade da sua infância não possibilita a ele mais ver-se, reconhecer-se, pois o tempo e as frustrações estilhaçaram o “espelho mágico” da sua esperança de menino. A cidade fora espelho de um momento feliz da vida do poeta, esperança de retorno e perpetuação daquela felicidade. Adulto, restaram para ele apenas fragmentos de si mesmo e, no presente, este espaço é reflexo do pouco que foi a vida para ele. Subjetividade e espaço fundem-se e concluem o poema em total integração. O poeta está em Lisboa e Lisboa está no poeta: “E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim – / Um bocado de ti e de mim!...”.

Ao estabelecer a poesia como descrição, Massaud Moisés destaca o acontecimento poético como “criação de [um] espaço” próprio. A poesia ocorre no espaço do poema, no qual a forma gráfica prepondera, tal como no “grafismo, solução tipográfica, ou ideograma e, mesmo, poema figurado”; ou na sua forma de construção em “verso regular, ou em prosa”. Nesta última, a expressão do conteúdo sobrepõe-se à arquitetura do poema, e o espaço da poesia configura-se na ocorrência e organização das palavras a cada poema, garantindo a cada criação poética uma nova geografia “que resulta de os vocábulos se organizarem conforme várias coordenadas, verticais e horizontais” (MOISÉS, 1977, p. 77 e 79). Desta dinâmica:

[...] o fenômeno poético parece subtrair dos espaços notórios os espaços latentes, ou gestá-los por sobre a determinação dos espaços conhecidos. Espaço autônomo, não reproduz os espaços da Natureza ou do Cosmos, antes, reflete o mecanismo criador que, na base da Natureza e do Cosmos, lhes confere organicidade e permanência (MOISÉS, 1977, p. 79).

Para o crítico, a dinâmica que mantém a Natureza e o Cosmos se repete na criação poética. A poesia acontece, porque é uma força que produz um espaço próprio; o poema em si é um espaço único, o do acontecimento poético. A força que impulsiona a criação da poesia é também geradora do espaço da sua manifestação. O espaço do poético mantém certa referencialidade com o espaço geográfico sensível, mas toda a sua organização ocorre da própria determinação. A “sintaxe”, a “dicção”, o “nexo semântico entre as imagens” criam o espaço poético, lugar em que habita a alma do poema, ou seja, o “eu”.

Desse modo, o “eu”, ou o sujeito lírico, manipulado pelo poeta, responsável pela articulação das palavras em forma de poesia, cria o espaço da revelação dos sentimentos e

emoções. O sentimento poético, para ser expresso, necessita de um espaço singular que permita se revelar, estar presente, e este espaço é o poema. Em outras palavras, “sem espacializar-se (ou seja, sem “traduzir-se” em poema), a poesia permanece presa ao limbo, [...] criando-se, espacializa-se, converte-se em espaço acessível ao olhar e, sobretudo, ao ouvido e à mente. Em suma, torna-se real o que dantes era virtual” (MOISÉS, 1977, p. 83).

Moisés (1977), assim como Blanchot (1987), reconhece o poema como o espaço de manifestação do poético. Entendemos que a palavra essencial para Blanchot é traduzida por Massaud Moisés como a possibilidade de a palavra organizar-se em “várias coordenadas”, ou seja, a palavra ausente de significado, organizando-se para criar significações múltiplas. É possível identificar, no pensamento dos dois críticos, o reconhecimento da poesia como expressão de uma força externa à referencialidade social, aquém da palavra, o “absoluto” para Blanchot e para Moisés, os “espaços latentes”. Tal visão não deixa de reconhecer, porém, a importância da palavra em forma de poema para expressar a subjetividade, reconhecida, tanto por um quanto pelo outro, como impessoal.

O verso é o meio de revelação da poesia, porque é a forma de organização que permite explorar a palavra em sua total liberdade. O verso recria a palavra a cada uso que dela faz, pois seu compromisso é despertar a força interna do imaginário. Portanto, a relação estabelecida com a palavra não é da ordem do significar, mas de suscitar e sugerir imagens. O sentido da poesia gera-se a partir da palavra-imagem, não da palavra significado, pois a poesia não quer significar. Afinal, a força das imagens do imaginário não é apreensível, como nos esclarece Maurice Blanchot e Massaud Moisés.

Destacados até aqui aspectos teóricos que embasam nosso trabalho; no próximo capítulo, iniciamos o estudo analítico dos poemas selecionados da obra de Álvaro de Campos.

4 AS PAISAGENS SEM COR NOS VERSOS DE ÁLVARO DE CAMPOS

Eu, a paisagem por detrás de tudo...
(Álvaro de Campos)

O excesso de emoção era a marca da poesia lírica portuguesa até o surgimento da geração de *Orpheu* e de Fernando Pessoa, um dos seus principais mentores. A obra poética defendida por Pessoa e por toda a sua geração tinha como base a consciência da diferença entre o sentimento sentido e o sentimento subtraído dos versos. Nas palavras de Adolfo Casais Monteiro, em *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa* (1958, p. 125), a criação poética exige sentir profundamente sem se ter vivido, necessariamente, todo conteúdo trazido no poema. Ao artista, basta a consciência de haver dentro de si mesmo “o lugar [...] onde tôdas as experiências podiam caber – mas que o poeta não precisa de realizar para elas serem verídicas nos seus poemas”. É a consciência do papel do poeta de criar poesia, sem a obrigação de cantar o seu próprio sentir, mas, sim, transformar o sentimento em arte poética, como fruto do trabalho entre a emoção e a razão, que norteia a criação dos versos de Fernando Pessoa, reconhecido por sua incomum capacidade de elaboração do sentimento poético.

A poesia pessoana é produto de uma experiência histórica bem definida, a modernidade e a consciência afirmada por ela da ausência de uma substância unificadora do sujeito. É fruto do sentimento mais profundo da fragmentação e total ausência de unidade do ser, e como tal reflete as contradições do homem e uma incansável busca pela unidade. Sua poesia realiza uma profunda pesquisa da interioridade humana, cujo resultado foi se ausentar de si próprio e da vida. O distanciamento da poesia moderna em relação à vida e às pessoas comuns, bem como a exclusão da “pessoa particular” do poeta é descrito por Hugo Friedrich (1991, p. 110) como uma das suas características fundamentais.

Para Maurice Blanchot (1987), o espaço da literatura é o da obra, ao qual o escritor, se quiser ter acesso, renuncia ao da realidade empírica. No espaço da obra, toda a amplitude criativa pode ser explorada, pois a ambiguidade da palavra literária o permite. Radicalmente, Fernando Pessoa privilegia o espaço da obra literária, despersonaliza-se, recria-se em formas diversas e faz poesia da vida que não viveu. Dá vida aos seus heterônimos, ficção de si mesmo que, por não sê-lo, vivencia toda contradição e ambiguidade do ser. Podemos ainda dizer que “o poeta [Fernando Pessoa] é aquele que escolheu ter um ser por meio de sua linguagem” conforme registra Eduardo Lourenço, em *Fernando Pessoa Revisitado: leitura estruturante do drama em gente* (1973, p. 18).

A consciência e a lucidez pessoana sobre a vida e os homens causaram ao poeta descrença e desesperança em uma solução para a condição humana, sujeita a uma vida sem sentido à medida que viver é morrer: “Quem sabe o valor exato da vida? / Sei que há uma vida, e que apagam essa vida – não sei é quem apaga” (CAMPOS, 2007, p. 256). Mistério insolúvel ao qual, por meio dos heterônimos, tentou formas de solucioná-lo. O heterônimo Alberto Caeiro resignou-se a não pensar, aceitar as coisas como são, opondo-se a qualquer metafísica. O último “representa a consciência que aparentemente adere à superfície das coisas para afirmar a realidade fenomênica do universo objetivo” (MOISÉS, 1981, p. 81). Ricardo Reis, seguindo a linha de seu mestre Caeiro, nada questiona e tampouco procura desvendar o mistério da vida. Reis aceita-o, adotando uma postura contemplativa que “corresponde a uma *solução*, ou a um simulacro disto” (MOISÉS, 1981, p.78). Para além de toda complexidade submersa a estas visões e às discussões que possa suscitar, chegamos a Álvaro de Campos, heterônimo de nosso estudo.

A obra de Fernando Pessoa situa-se entre o sentir e o pensar, entre a intelectualização e a sentimentalidade, sua poesia ortônima é investigadora do “eu”. Álvaro de Campos, admitido pelo próprio Pessoa e reconhecido por toda a crítica, é irmão de Fernando Pessoa na alma e, como tal, aprofunda-se, pelo pensar, na busca de sentido para o “eu”: “O cansaço de pensar, indo, até ao fundo de existir”. O excesso de pensamento, além do cansaço, gera o sentimento de inadaptação, ausência de gosto pela vida e o tédio mortal de existir. Estes companheiros de Pessoa são divididos com Álvaro de Campos, para quem “a vida é uma quinta/ Onde se aborrece uma alma sensível” (CAMPOS, 2007, p.71 e 62).

A insistente tentativa de explicar ou desvendar o “pavoroso mistério de existir” não permite a Campos se situar na realidade dos homens reais. A distância, contempla a vida por não a conseguir significar, observa os homens “sem metafísica” e não se identifica com eles. A inconsciência do homem permite a sua quotidianidade, nisto todos são iguais, mas Campos é “diverso”, pois sente “o que há de morte” na vida. Numa tentativa de integrar-se à vida real, quer “sentir tudo de todas as maneiras”, no entanto a subjetividade prevalece, e o poeta não alcança mais que se sentir “tão real quanto uma metáfora” (CAMPOS, 2007, p. 173 e 174).

Metáfora de si mesmo, significando o que não é, Álvaro de Campos contempla a vida como “consciência desgarrada”. De fora da experiência real, constata a ficção deste real e a sua ausência de sentido: o tempo e a morte balizam a vida. Viver ou situar-se no tempo é morrer – eis a contradição e o mistério da existência. É assim que Campos, ao pensar em demasia nestes enigmas, enclausura-se no seu próprio ser, angustia-se por não alcançar a explicação desejada e passa a sentir mágoa da vida: “Chega através do dia de névoa alguma

coisa do esquecimento. / Vem brandamente com a tarde a oportunidade da perda. / Adormeço sem dormir, ao relento da vida” (CAMPOS, 2007, p. 359). “Ao relento da vida” está não só fora dela, mas totalmente desprotegido, esquecido por ela e desejando esquecê-la por não a ter e não a viver. A “névoa” envolve o dia, coincidindo com o olhar sem brilho do poeta para a vida: “Através do dia de névoa não chega coisa nenhuma”. Ao indagar pelo sentido da vida, buscando pela essência da unidade do ser, Campos dobrou-se sobre o “tropol das [suas] sensações confusas”, perdeu-se em meio a elas e produziu uma poesia “intemporal e incolor” (MENDES, 1979, p. 256 e 257):

Começo a conhecer-me. Não existo.
Sou o intervalo entre o que desejo ser e os outros me fizeram,
Ou metade deste intervalo, porque também há vida...
Sou isso, enfim...
Apague a luz, feche a porta e deixe de ter barulhos de chinelos no corredor.
Fique eu no quarto só com o grande sossego de mim mesmo.
É um universo barato (CAMPOS, 2007, p. 389).

Consciente de si mesmo, saber ser porque justamente não é, está entre, é o “intervalo”, ou metade dele, sendo assim, não existe. A existência condiciona-se, de algum modo, à relação com o outro, e o poeta está totalmente voltado para si próprio; abandonado em si mesmo, quer estar sozinho no quarto, sem contato algum com a exterioridade, sem ver, sem ouvir: “Apague a luz, feche a porta e deixe de ter barulhos de chinelos no corredor”. Quer estar distante da vida, sente-se seguro na solidão do quarto e de si mesmo, em seu “universo barato” está confortável e é mais seguro que ao relento da vida. Não procura outros seres, persegue, em seus poemas, “estados de alma”; não importa a realidade, não importa o outro e assim vai formulando uma poesia na qual as matizes coloridas não ocupam grande espaço. Não há por que descrever seres, objetos e paisagens no calor da sua coloração.

Ainda a respeito da cor na poesia de Campos, no artigo *A ausência da cor na poesia de Álvaro de Campos* (1969), Maria Luísa Guerra assinala a existência de reduzidas referências a cores nos versos do poeta. A autora constata que não só as referências às cores são escassas, bem como a diversidade de cores identificadas. O branco, o negro, o azul, o verde e o vermelho são os únicos tons presentes em apenas trinta versos dos quatro mil oitocentos e sessenta e cinco versos pesquisados.

Lourenço (1983, p. 195) refere que “Álvaro de Campos não aceita nem se extasia com o espetáculo multimodo da realidade”, não importa a realidade colorida que estimula os sentidos primários do homem e o desvia do pensar e da sua real realidade. Interessa a este a pesquisa da alma e, assim, a realidade externa serve a ele apenas de mote para a imaginação

realizar uma viagem metafísica: “Tenho uma grande constipação, / e toda a gente sabe como as grandes constipações/ Alteram todo o sistema do universo, / Zangam-nos contra a vida, / E fazem espirrar até a metafísica” (CAMPOS, 2007, p. 394). A poesia flui não da realidade externa, mas da elaboração dos seus sentimentos internos. É a “mais íntima fusão da vivência cotidiana, da prosa da sua vida sem sê-la, com a preocupação metafísica em estado de pura incandescência”, da banalidade irrompe de maneira inesperada a reflexão subjetiva e sensível redundando em poesia (LOURENÇO, 1973, p. 170).

Aprofundando-se no espaço da sua interioridade, Campos abandona não só a realidade empírica, mas também a cor que a envolve; ou talvez possamos mesmo dizer que a encobre, uma vez que sua busca é pela verdade das coisas, pela essência da vida. Resulta numa poesia de abstração metafísica, que se sobrepõe à vivência concreta e revela todo o imaginário desprovido de cor da sua criação poética, consciente da ausência de si no mundo. Deste fato, decorre ainda, o nada em que, constantemente, recai o poeta:

Chove muito, chove excessivamente...
Chove e de vez em quando faz um vento frio...
Estou triste, muito triste, como se o dia fosse eu.

Num dia no meu futuro em que chova assim também
E eu, à janela, de repente me lembre do dia de hoje,
Pensarei eu “ah nesse tempo eu era mais feliz”
Ou pensarei “ah, que tempo triste foi aquele”!
Ah, meu Deus, eu que pensarei deste dia nesse dia
E o que serei, de que forma; o que será o passado que é hoje só presente? ...

O ar está mais desagasalhado, mais frio, mais triste
E há uma grande dúvida de chumbo no meu coração....
(CAMPOS, 2007, p. 95).

No presente, o poeta, à janela, olha a chuva excessiva e sente a sua tristeza tão descomunal quanto ela. Ao comparar-se ao dia chuvoso, a imagem da paisagem exterior transfere-se para a subjetividade e, no espaço poético, fica grafada a sua paisagem interior. O presente à sua frente não lhe serve a vida, mas à imaginação e a perguntas, por isso, a partir dele projeta-se no futuro e indaga se, num outro dia como este, que já será passado, o sentirá como um tempo mais feliz ou mais triste. Prisioneiro dos próprios pensamentos em busca de si mesmo, sem encontrar-se em tempo algum, sofre a dor da ausência de respostas seguras para a sua busca.

A última estrofe do poema retoma a primeira, ao referir-se ao “ar [...] desagasalhado” em substituição de “vento frio” referido anteriormente, ao usar as expressões “mais frio”, “mais triste” que intensificam a tristeza do poeta. Assim, a dor da reflexão é reforçada,

porque, depois das suas conjecturas, a realidade pareceu a ele menos acolhedora. “À janela” observando um dia chuvoso, imaginação e reflexões tomam conta do poeta causando-lhe “cansaço”, deixando o seu “coração vazio” ou com “uma grande dúvida de chumbo”.

Sua poesia demonstra um olhar voltado aos acontecimentos triviais da vida, e o poeta, ao fitá-los, volta-se para sua interioridade e passa a desvendar a sua alma. Nos seus versos, explodem toda dor e angústia que o sufoca, ao revelar repetidamente a falta de vontade de reagir diante da vida, de atuar na vida dos homens reais marcadamente presente no poema, pela maneira como se coloca diante da realidade, observando-a apenas. Em seus poemas está descrito o “inferno da Subjetividade” humana e a dor da consciência da solidão desta “Subjetividade” (LOURENÇO, 1973, p. 170).

Retomando o pensamento de Michel Collot (2013), relembremos que a definição de paisagem passa pela consciência de que o espaço externo é percebido pelo olhar do sujeito, segundo o ponto de vista e a subjetividade deste, tornando-se, desta forma, representação resultante da interação entre o espaço percebido e a subjetividade projetada sobre ele. A criação literária não foge do visível e da experiência sensível em relação ao que se vê. A paisagem poética contém “um sentido próprio a um sujeito, é [...] uma forma de expressão e criação”. A partir da sensibilidade, o poeta busca os sentidos da própria paisagem, compondo-a “por tudo o que [...] valoriza positiva ou negativamente no mundo sensível, porque o sentir é inseparável de ressentir”. O crítico adverte ainda que a paisagem tratada em relação com um escritor é considerada “temas provenientes da vida sensorial e emocional do autor, que aparecem com insistência em sua obra, onde assumem uma significação específica” (COLLOT, 2013, p. 56 e 55).

A relação entre a paisagem e o pensamento, estudada por Michel Collot, pode ser encontrada no pensamento de Fernando Pessoa, que, em um dos seus apontamentos, registra:

[...] ao mesmo tempo que temos consciência de um estado de alma, temos diante de nós, impressionando-nos os sentidos que estão virados para o exterior, uma paisagem qualquer, entendendo por paisagem [...] tudo o que forma o mundo exterior num determinado momento da nossa percepção (PESSOA, 1981, p. 35).

A citação anterior faz-nos perceber que não é sem justificativa que a ação do olhar é uma constante na obra pessoana e, no nosso estudo, apontamos esse aspecto, especificamente nos versos de Álvaro de Campos. O poeta demonstra lucidez e consciência sobre a incorrência da percepção pessoal do sujeito sobre sua realidade circundante; mais ainda, tem a noção exata da existência da paisagem interior: “Todo estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo o

estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem” (PESSOA, 1981, p.35).

Fernando Pessoa aprofunda sua posição teórica sobre a relação entre a paisagem e os estados interiores do poeta, porque, para ele, mais que representação de uma subjetividade, uma paisagem imaginada artisticamente deve fundir a paisagem interior com a exterior. O ponto de vista pessoano, em sua época, já propunha a perspectiva de Michel Collot em seus estudos sobre a paisagem. Sua proposta interseccionista encontra ecos nas ideias do crítico francês, quando aquele defende a ideia de uma paisagem ser a consequência da ação mútua do espaço captado pela percepção visual e da subjetividade projetada sobre ele:

Assim tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora essas paisagens fundem-se, interpenetram-se, de modo que nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo [...] e, também a paisagem exterior sofre do nosso estado de alma [...] a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá de tentar dar uma intersecção de duas paisagens (PESSOA, 1981, p. 35).

À arte, cabe representar a existência das duas paisagens, a interior e a exterior, interseccionando os planos do objeto e da sensação. Tal procedimento estético possibilita a representação da complexidade do sentir e do pensar, ações caras ao poeta. Pautando-nos nestas ideias, reconhecemos, na poesia de Álvaro de Campos, a presença de uma paisagem extremamente subjetiva e reveladora de um ‘eu’ angustiado, investindo numa busca incansável por si mesmo, pela resposta às perguntas “quem sou eu?”, “qual é o sentido da vida?” O olhar de Campos, ao promover a interação entre o que vê e a sua sensibilidade, recorta as imagens externas, dá ao leitor centelhas de locais, coisas e de pessoas que ele vê numa seleção fragmentária e caótica da exterioridade. Suas imagens poéticas formam-se, conseqüentemente, não pela descrição de formas e colorido de uma realidade que pretende ser coerente, mas pela interioridade do poeta que se sobrepõe aos lampejos do real: “A bondade da chama nocturna em casas distantes, / Os lares dos outros meras estrelas humanas na noite/ A indefinida felicidade para nós de ver outros a distância” (CAMPOS, 2007, p. 94).

A superação da sensação para atingir o pensamento, no seu fazer poético, é outro ponto da abordagem interseccionista. No tocante ao papel representativo da arte (a arte poética), ao valer-se do processo interseccionista na elaboração de sua poesia, Álvaro de Campos situa-se no plano das sensações para garantir a possibilidade de uma vasta experiência, sentindo “tudo de todas as maneiras” e suas diferentes possibilidades. Ao fazê-lo,

entretanto, não realiza a adesão completa ao plano das sensações, os limites do sensível são quebrados e a reflexão sobrevém, sobrepondo-se ao sentir.

A Casa Branca Nau Preta, poema subscrito por Álvaro de Campos em 1916, apresenta características interseccionistas em sua feitura. Sua leitura permite-nos reconhecer um jogo de interpenetração de paisagens sucessivas e reveladoras de sensações, emoções e de estados de alma. O poema compõe-se a partir do plano dos objetos captados pelo olhar, pelas sensações despertadas e pelas reflexões sobre o sentir e o ver. Esta sobreposição de planos produz quadros imagéticos que deixam o leitor em dúvida quanto à realidade de cada imagem ou se sentindo, por vezes, incapaz de identificar o que é real e o que é apenas fruto do sonho do poeta. Composto por 59 versos, distribuídos em 13 estrofes, destacaremos apenas um excerto para estudo e comprovação de nossas afirmações sobre a questão anteriormente descrita:

A Casa Branca Nau Preta

Estou reclinado na poltrona, é tarde, o Verão apagou-se...
 Nem sonho, nem cismo, um torpor alastra em meu cérebro...
 Não existe manhã para o meu torpor nesta hora...
 Ontem foi um mau sonho que alguém teve por mim...
 Há uma interrupção lateral na minha consciência...
 Continuam encostadas as portas da janela desta tarde
 Apesar de as janelas estarem abertas de par em par...
 Sigo sem atenção as minhas sensações sem nexos,
 E a personalidade que tenho está entre o corpo e a alma...

Quem dera que houvesse
 Um terceiro estado pra alma, se ela tiver só dois...
 Um quarto estado pra alma, se são três os que ela tem...
 A impossibilidade de tudo quanto eu nem chego a sonhar
 Dói-me por detrás das costas da minha consciência de sentir...

As naus seguiram,
 Seguiram viagem não sei em que dia escondido,
 E a rota que deviam seguir estava escrita nos ritmos,
 Os ritmos perdidos das canções mortas do marinheiro de sonho...

Árvores paradas da quinta, vistas através da janela,
 Árvores estranhas a mim a um ponto inconcebível à consciência de as estar
 vendo,
 Árvores iguais todas a não serem mais que eu vê-las,
 Não poder eu fazer qualquer coisa gênero haver árvores que deixasse de
 doer,
 Não poder eu coexistir para o lado de lá com estar-vos vendo do lado de cá.
 E poder levantar-me desta poltrona deixando os no chão...

Que sonhos? ... eu não sei se sonhei... que naus partiram, para onde?
 Tive essa impressão sem nexos porque no quadro fronteiro
 Naus partem – naus não, barcos, mas as naus estão em mim,
 E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta,

Porque o que basta acaba onde basta, e onde acaba não basta,
E nada que se pareça com isto devia ser o sentido da vida...
[...]

A casa branca nau preta...
Felicidade na Austrália...
(CAMPOS, 1981, p. 288).

Na primeira estrofe, o eu lírico revela-se como uma presença solitária, recostado em uma poltrona, num certo estado de inconsciência. Tomado pela inércia cerebral, não pensa e nem sonha. Por outro lado, ao falar da inconsciência, refletindo sobre o “torpor” que toma conta de seu “cérebro”, demonstra haver consciência ao lado deste entorpecimento. O pensar e o sentir mesclam-se, pois, segundo a afirmação do próprio eu lírico, a ausência de consciência não é total: “Há uma interrupção lateral na minha consciência...”. À frente de seus olhos, há janelas abertas, mas esta realidade é transfigurada com a perda parcial da sua consciência e, na paisagem interna, as janelas estão “encostadas”.

O poeta é e está entre as dimensões do sentir e do pensar: “E a personalidade que tenho está entre o corpo e a alma...”. A reflexão sobressai-se na segunda estrofe, em que há a ponderação sobre a possibilidade da existência de diferentes estados de alma no desejo de mais e mais variações, desejo do indefinido e do incompleto. O poeta sente-se consciente do sentir: “Dói-me por detrás das costas da minha consciência de sentir...”. O propósito inicial de Campos de afogar-se no mundo das sensações frustra-se, o poeta vai de um plano a outro, sem perder jamais a sua “consciência de sentir”. O estar entre, o ir e vir de um plano a outro relacionam-se à ânsia especulativa e ao desejo de desvendar o ser e a realidade, próprios de Álvaro de Campos.

Imagens de um passado surgem, deixando a dúvida de estas terem existido ou não, são “as naus [que] seguiram”. Em oposição à inércia da primeira estrofe, na terceira se interpõe o movimento pela presença das “naus”. Estas parecem ter pertencido a um passado remoto, talvez apenas imaginado, sonhado, pois o eu lírico não tem certeza de quando foi: “não sei em que dia escondido”; e o “marinheiro [era] de sonho”. As imagens iniciais do poema vão sendo sobrepostas por reflexões, por um passado incerto, pelo movimento na incerteza entre visto e o imaginado, entre presente e passado.

Eis que, na quarta estrofe, opondo-se às imagens de um passado incerto, surge o presente diante dos olhos: “Árvores paradas da quinta, vistas através da janela”. A visão das árvores estáticas é o retorno à realidade. Primeiro, somos colocados no plano do objeto para, em seguida, revelar-se a captação do objeto pelo olhar e, ao mesmo tempo, iniciam-se

reflexões: “Árvores estranhas a mim a um ponto inconcebível à consciência de as estar vendo, / Árvores iguais todas a não serem mais que eu vê-las, / Não poder eu fazer qualquer coisa gênero haver árvores que deixasse de doer”. Em meio ao pensar, surge o sentir e toda a paisagem externa causadora da reflexão torna-se responsável ainda pela sensação de dor. A visão da realidade e a consciência da sua distância em relação a ela tocam o sentir e causam dor ao poeta.

Nos últimos versos, a divisão do poeta apontada anteriormente, mais uma vez se destaca, de dentro olha e deseja estar fora: “Não poder eu coexistir para o lado de lá com estar-vos vendo do lado de cá. / E poder levantar-me desta poltrona deixando os sonhos no chão...”. Mais uma vez dividido, agora, entre o dentro e o fora, entre o visto e o imaginado, entre a realidade da sua própria estaticidade, sentado em uma poltrona, e tudo o que a vida poderia ser se abandonasse sua inércia, ou seja, saísse de si mesmo e fosse ao encontro do outro e realizasse os fatos da sua imaginação. Fica dividido entre o desejo de ser fora e a falta de ânimo para a ação, por isso a presença da dor. Entregar-se à imaginação não é suficiente para viver a vida, e Álvaro de Campos sabe disso. Caio Cagliardi (apud MARTINS 2010, p. 147), ao tratar do interseccionismo nesse poema, considera que a “intromissão constante da imaginação sobre os sentidos fá-lo sofrer, talvez por não poder entregar-se à exterioridade das suas sensações” .

A leitura da estrofe como um todo nos faz perceber uma movimentação por meio da estaticidade do plano para o qual aponta o primeiro verso, o do objeto percebido: as “Árvores paradas”. Imagens reais, imaginadas e reflexionadas mesclam-se, sobrepõem-se, criando um quadro irreal das árvores reais observadas. Na quinta estrofe, a imprecisão e a desconexão das imagens se aprofundam na dúvida se o poeta sonhou: “Que sonhos?... eu não sei se sonhei... que naus partiram, para onde? / Tive essa impressão sem nexos porque no quadro fronteiro/ Naus partem – naus não, barcos, mas as naus estão em mim”. A sua frente, há um quadro com barcos, mas, na história das navegações e na sua imaginação, há naus. O plano do sonho contrapõe-se à realidade e, entre a certeza limitadora da realidade e a imprecisão sem limites do sonho, ele fica com a última.

Por meio dessa profusão de planos interseccionando-se, o poema formula-se, mas atentemos para o fato de Fernando Pessoa ter alertado quanto ao duplo fenômeno da percepção, próprio da atividade mental. A partir da intersecção da nossa percepção externa com a nossa interioridade, todos os outros planos podem se realizar, gerando novas paisagens, novos planos como o das “Árvores estranhas”, das “naus [que] não [são], [são] barcos”. Esta sobreposição parcial de dimensões resulta não na representação de uma ou outra dimensão,

que não exatamente as originais, mas naquelas possíveis somente na arte. Somente esta é capaz de ir além de uma simples metáfora e representar a realidade em sua desordem estimuladora de sensações. Temos, deste modo, o espaço poético preconizado por Maurice Blanchot (2011). O sensacionismo pessoano é um processo que aciona a consciência do poeta e mostra a este que a sensação pura não existe. Toda sensação recebida pela consciência é uma mistura, uma síntese de várias sensações.

Entre o real e o imaginado, a poesia formula-se, fruto do sentido, do imaginado e do reflexionado. A simultaneidade dos planos desbota a cor da paisagem do poema, porque o sentir, em Campos, é porto de passagem para a reflexão, para a análise e, neste processo reflexionante, não sobra espaço para a cor, pois o colorido se aproxima, em seu aspecto sensível, demasiadamente das sensações. A força da paisagem de Campos está nas reflexões e questionamentos que trazem e não na possibilidade descritiva das cores; os questionamentos fogem ao plano material ao qual a cor é fundamental.

Nascido em Tavira, uma pequena cidade litorânea pertencente a uma região de tradição marítima, Álvaro de Campos realiza seus estudos básicos em Lisboa para depois ir para Glasgow, na Escócia, estudar engenharia naval. Concluídos os estudos, ganha o mundo e mora em diferentes cidades. É um homem moderno, viajando e vivendo a urbanidade latente do início do século XX. Assim, em seus textos, a paisagem do quotidiano, da vida e das pessoas são referências constantes. O poeta parece mover seu olhar de um espaço a outro. Em alguns momentos, olha a cidade, as pessoas, a vida que passa ao seu redor e reflete, buscando um sentido nas coisas que vê. Em outros, em trânsito pela cidade, ou de uma cidade a outra, faz reflexões e alimenta sua imaginação poética.

No intuito de investigar a paisagem poética de Álvaro de Campos construída a partir do olhar dele mesmo, debruçamo-nos sobre os seus poemas nos tópicos a seguir. Nossa leitura busca compreender como a subjetividade lírica do poeta culmina na sua paisagem sem cor.

Sabemos que a análise poética não é mera descrição e explicação de ideias expressas no poema, pois este, enquanto construção formal, tem significação dada a partir da composição estrutural e dos aspectos estilísticos explorados pelo poeta. Desta forma, o levantamento dos vários aspectos que compõem o poema estilística e estruturalmente se mostram preponderantes para sua leitura analítica. Entretanto, em função da necessidade de conclusão do trabalho, obedecendo aos prazos exigidos, concluímos que é impossível trabalhar detalhadamente todos os pontos dos dois aspectos da composição poética em todos os poemas analisados neste trabalho. Diante deste fato, optamos por realizar uma análise

minuciosa das questões estruturais e estilísticas apenas do poema *Lisbon Revisited* (1923), estudado no item a seguir, intitulado “A cidade e a infância visitadas”.

Nos demais poemas, em razão da consciência e até mesmo da impossibilidade de apresentar uma análise mais aprofundada dos textos selecionados para o *corpus*, lançamos mão dos dados estruturais e estilísticos, identificando-os imediatamente à sua criação de sentido dentro do texto, à medida que integram a leitura para qual direcionamos nossa análise, embora conscientes da vastidão da obra pessoana.

4.1 A CIDADE E A INFÂNCIA VISITADAS

A poesia de Álvaro de Campos apresenta uma linha evolutiva em sua produção, iniciando-se com o tédio e o desencanto pela vida, para assumir uma desmedida euforia e paixão pela civilização industrial moderna, logo em seguida. Ao final, deságua no abatimento profundo. Nesta última fase, sua alma é habitada pelo vazio, e a descrença e a desesperança contaminam definitivamente o poeta. A existência tornou-se uma experiência vazia e absurda de profunda dor e sofrimento: “Estou vazio como um poço seco. / Não tenho verdadeiramente realidade nenhuma” (CAMPOS, 2007, p. 442). O sentimento negativo sobre a vida torna o presente conflitante e voltar ao passado, segundo Galhoz (2006), é uma forma de captar “o nostálgico tempo da infância mítica com a sua anterioridade inocente e calma”:

[...]
 Suave, todo o passado – o que foi aqui de Lisboa – me surge...
 O terceiro andar das tias, o sossego de outrora,
 Sossego de várias espécies,
 A infância sem futuro pensado,
 O ruído aparentemente contínuo da máquina de costura delas,
 E tudo bom e a horas,
 De um bem e de um a-horas próprios, hoje morto.
 [...]
 (CAMPOS, 2007, p. 430).

Dos três momentos distintos em que se divide a obra de Álvaro de Campos, a terceira importa-nos nesta etapa do trabalho, pois a ela pertence o poema *Lisbon Revisited* (1923), *Lisbon Revisited* (1923), *Notas Sobre Tavira* (1931) e *Passo, na noite da rua suburbana* (1930), *corpus* de estudo selecionado para o desenvolvimento deste item.

A terceira fase da produção poética de Campos é chamada de pessoal ou intimista, tendo como marca inicial o poema *A Casa branca nau preta* (1917), culminando com a morte

do poeta, em 1935. Campos apresenta-se como poeta da angústia e do abatimento. A sua alma é habitada por um profundo abandono do qual procura se libertar, recorrendo, por vezes, à exaltação e à impaciência. Contudo, já não é mais a personalidade excêntrica da fase anterior a manifestar-se, mas, antes, uma personalidade que se assemelha à de Fernando Pessoa ortônimo, versando temáticas que se inclinam para ternura, saudade e infância. Segundo Gomes (2005), Álvaro de Campos explora a subjetividade ao limite e realiza uma “viagem transontológica”, na qual o sentimento ultrapassa os limites impostos pelo pensamento, revelando-se em lágrimas, dor e tristeza em razão de seu sentimento de orfandade metafísica. O cansaço existencial que se traduz em Campos na forma do sentimento de desamparo e abandono é mais fortemente percebido nos poemas que tratam da infância perdida do poeta (GOMES, 2005, p. 289). A seguir, transcrevemos o poema *Lisbon Revisited* (1923), o primeiro a ser estudado:

Lisbon Revisited (1923)

Não: não quero nada.

Já disse que não quero nada.

Não me venham com conclusões!

A única conclusão é morrer.

Não me tragam estéticas!

Não me falem de moral!

Tirem-me daqui a metafísica!

Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas

Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) –

Das ciências, das artes, da civilização moderna!

Que mal fiz eu aos deuses todos?

Se têm a verdade, guardem-na!

Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica.

Fora disso sou doido, com todo direito a sê-lo.

Com todo direito a sê-lo, ouviram?

Não me macem, por amor de Deus!

Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?

Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa?

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

Assim, como sou, tenham paciência!

Vão para o diabo sem mim,

Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!

Para que havemos de ir juntos?

Não me peguem no braço!

Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho,
 Já disse que sou só sozinho!
 Ah, que maçada quererem que eu seja de companhia!

Ó céu azul – o mesmo da minha infância –,
 Eterna verdade vazia e perfeita!
 Ó macio Tejo ancestral e mudo,
 Pequena verdade onde o céu se reflete!
 Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!
 Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.

Deixem-me em paz! Não tardo, que eu nunca tardo...
 E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho!
 (CAMPOS, 2007, p. 242-243).

Iniciamos a leitura do poema *Lisbon Revisited* (1923), pela descrição dos elementos estilísticos e estruturais e, em um segundo momento, procuramos atrelá-los à temática.

Publicado na *Revista Contemporânea*, nº 8, em Lisboa, o poema caracteriza-se como uma composição de onze estrofes de tamanho irregular, marcadas, também, pela irregularidade da extensão dos seus versos. É perceptível a presença de versos curtos no início do poema que, à medida do seu desenvolvimento, alongam-se e, em alguns momentos, intercalam-se para fechar o texto poético com versos extensos. A irregularidade constatada neste aspecto da construção poética gera um desequilíbrio e cria a impressão de um diálogo que termina por configurar-se em monólogo, pois não é dada a réplica ao eu lírico.

O primeiro contato com o poema *Lisbon Revisited* (1923) causa um estranhamento imediato ao leitor pelo título se apresentar em inglês e suscitar questionamentos sobre a motivação do uso de outra língua para nomeá-lo. Atentando um pouco mais sobre a nomenclatura do texto, ficamos em dúvida se ele versa sobre a cidade de Lisboa ou sobre a experiência do eu lírico em relação a ela. A leitura da primeira estrofe apresenta um eu subentendido no uso verbal e não a descrição ou alguma referência à cidade de Lisboa, frustrando a expectativa da abordagem da cidade.

O eu presente no poema adota, desde o primeiro verso, um tom enfático de recusa que se sobressai pelo uso repetido do advérbio “não”; a negação de um querer. O eu lírico afirma “não” querer “nada”, o vazio do nada e a negatividade do não se completam semanticamente e a sua afirmativa é marcada pelo uso do ponto final. A recusa da primeira estrofe tem continuidade na segunda, ao iniciar-se também pela negação: “Não me venham com conclusões!”. O eu lírico recusa qualquer argumentação em um tom exasperado, marcado pelo uso da exclamação. No verso seguinte, a razão da sua recusa e a negação ficam demonstradas, ao dizer que “a única conclusão é morrer”. Surge uma oposição entre vida e

morte, permitindo considerar que ele não encontra sentido na vida, pois o leva à morte, ao nada. Na sílaba final de conclusão, ecoa a negação, e mais uma vez, marca a sua afirmação com o ponto final.

A exasperação da segunda estrofe eleva-se na terceira, e o emprego da pontuação exclamativa enfatiza a irritação do eu lírico. A negação iniciada no primeiro verso do poema ainda se faz presente pela repetição do “não”, que tem a sua sonoridade ecoando não apenas na repetição, mas também nas formas verbais: “tragam”, “falem em”, “tirem-me”, “apreguem”, “enfileirem” perceptíveis pelo uso da pontuação exclamativa no final dos versos. Na primeira e segunda estrofes, temos o eu rejeitando tudo, ao afirmar não querer nada, não aceitar conclusões. A amplitude do nada leva-o à indefinição e à dúvida sobre sua oposição. Na terceira estrofe, ocorre a nominação e o delineamento do nada por meio dos termos: “estéticas”, “moral”, “metafísica”, “sistemas completos”, “conquistas das ciências, das artes, da civilização moderna”. O nada se torna tudo, tudo aquilo que se relacione ao desenvolvimento científico e a conquistas da modernidade. É possível perceber um embate entre o interior do eu lírico e a realidade da sociedade em que ele vive.

O poema segue em uma estrofe de apenas um verso interrogativo: “Que mal fiz eu aos deuses todos?” O eu parece ressentir-se da necessidade de querer provar-lhe algo, convencê-lo sobre a vida, sobre a existência. Na estrofe seguinte, também de um verso, mais uma vez ele recusa as verdades oferecidas (“Se têm a verdade, guardem-na!”). Na sexta estrofe, pela repetição dos fonemas /t/, /d/, /k/ explosivos e /s/ sibilante, sobressaem os sentimentos raivosos e de angústia, reflexos da recusa em se enquadrar em um comportamento racional, ideia já expressa na terceira estrofe pela recusa de um desenvolvimento racional científico da humanidade (“Não me tragam estéticas! / Não me venham com conclusões”). Neste momento, há a reivindicação ao direito de ser “doido”, irracional na sociedade: “Fora disso sou doido, com todo direito a sê-lo. / Com todo direito a sê-lo, ouviram?”.

Na estrofe seguinte, o eu lírico demanda que não o cansem, porque a argumentação racional e a realidade oferecida sobre a vida não o convencem; ao contrário, aborrecem-no (“Não me macem, por amor de Deus!”). A oitava estrofe demonstra que essa postura gera o seu isolamento, mas como um desejo seu, consequência da recusa de pertencer às convenções sociais, não se reconhece casado, não se julga previsível, cumpridor de expectativas sobre ele e parece acusar alguém ou a sociedade por cobrar o que não é e nem pode ser (“Queriam-me casado, fútil, cotidiano e tributável?”). Irrita-se contra a não aceitação do que ele é e contra a insistência de o enquadrar às convenções. O tom de raiva e irritação permanece expresso na cadeia sonora dos versos da estrofe pela repetição dos fonemas /k/ e /t/; na agressividade das

perguntas feitas no primeiro, segundo e sétimo versos da estrofe, bem como nas exclamativas: “Assim, como sou, tenham paciência! / Vão para o diabo sem mim, / Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!”

A nona estrofe retoma a negação geradora da ideia inicial do poema e liga-se à sua evolução temática, à solidão e a sua não adaptação, bem como à realidade ao seu redor. Há um retorno ao início, perceptível pelo uso das mesmas estruturas de versos. Se, no princípio, tínhamos duas estrofes de dois versos, exprimindo a recusa e a não aceitação, temos aqui uma estrofe de quatro versos que repetem parte da estrutura sintática usada nas estrofes iniciais: “Não me peguem no braço!” / Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho”. A retomada de parte da mesma estrutura sintática remete à reiteração da negação inicial ao ser empregada para recusar o outro. Ao mesmo tempo, por meio dela, o eu lírico afirma o que quer e o que é, desdenhando da realidade ou daqueles que acreditaram que poderia fazer parte de uma coletividade, que pudesse ser de companhia. A recusa chega ao ápice, ele é e deseja ser só.

O tom do poema é quebrado, e a Lisboa referida no título surge e, nesse momento, o eu lírico parece situar-se no espaço. Reconhece o mesmo céu da sua infância e depois o rio Tejo, sua visão estende-se de um extremo ao outro. Ao redor dos dois substantivos, “céu” e “Tejo”, configura-se uma adjetivação expressiva e definidora do sentido desses dois elementos e a referência é evocativa: “Ó céu azul”, “Ó macio Tejo”, tornando-se lamentosa pelo significativo uso dos adjetivos. O céu, além de azul, é uma “eterna verdade vazia e perfeita”; o rio Tejo é “ancestral e mudo”, uma “pequena verdade” em oposição ao céu que nele se reflete. Desta forma, opositivamente, é demonstrado que o céu é o mesmo da sua infância, que pertence ao seu passado, do mesmo modo que o Tejo é “ancestral e mudo”. E, finalmente, Lisboa surge a englobar o céu e o Tejo, o passado e o presente do eu lírico. A cidade é, por sua vez, mágoa e nada oferece ao poeta: “Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje! / Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.” O vazio ecoa pela repetição da palavra “nada”, podendo significar o desejo do poeta de demonstrar o vazio da vida dele, tanto a passada quanto à presente.

A leitura da última estrofe revela uma retomada da ideia da primeira estrofe. Se, na estrofe inicial, o eu lírico declarava não querer nada, nesta última ele exige a paz: “Deixem-me em paz!”, em equivalência ao não querer. Mais ainda, ele conclui que a vida não representa mais nada além do “Abismo e o Silêncio”, metáforas da morte.

Realizado o levantamento dos aspectos estilísticos, iniciamos a segunda etapa da leitura, direcionando-a à construção de uma significação totalizante do texto, apoiando-nos

em dados já levantados. A irregularidade constatada na composição do poema (versos curtos no início, acelerando-se no final) e seu conseqüente desequilíbrio levam-nos à identificação da presença de três planos distintos. O primeiro deles compreende as estrofes de um a nove e nele desenvolve-se um jogo de oposição entre os verbos principais “querer” e “ser”. Ao “querer”, alia-se o emprego do advérbio de negação “não” e, por meio dessa construção, o eu lírico revela não querer nada, postura que se opõe ao que é o sujeito lírico, ao utilizar o verbo “ser”, nas expressões: “**Sou** um técnico [...]; **sou** doido [...]; se eu **fosse** outra pessoa; Assim, como **sou** [...]; Quero **ser** sozinho; [...] **sou** sozinho! [...] quererem que eu **seja** da companhia!” (grifos nossos).

O segundo plano compõe-se pela décima estrofe e nele vemos surgir a imagem da cidade de Lisboa do momento atual, em oposição à Lisboa de sua infância, revelando uma orfandade metafísica, um profundo saudosismo, nos versos: “Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje! / Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta”. Os dois versos da última estrofe formam o terceiro plano e expressam a significativa solidão e o desejo de ficar em paz: “/Deixem-me em paz! Não tardo, que eu nunca tardo... / E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho!”

O levantamento desses três aspectos estéticos levou-nos à percepção de uma construção opositiva do texto que ocorre na estrutura geral do poema, a construção de estrofes e versos, ao repetirem-se no seu aspecto semântico pelo uso dos verbos “querer/ser” (acima comentados) e referência à Lisboa do passado e do presente. Partindo da ocorrência do uso dos verbos ter e ser, cabe perguntar se existe, na aplicação destes, a expressão de um conflito entre o universo interno do poeta e o meio externo que o rodeia. Do ponto de vista, ainda, da construção em opostos, podemos retomar o questionamento sobre o sentido da existência para o sujeito lírico. Concluímos que eu lírico ao lançar seu olhar sobre a vida em seus diferentes aspectos não se reconhece e nem o seu modo de ser/estar no mundo. As convenções sociais não traduzem verdades para ele, uma vez que nelas não parece acreditar, pois nenhuma delas o desvia do destino da morte, a única verdade e certeza, expressa no verso: “A única conclusão é morrer”.

Vemos surgir, nesse primeiro plano, a angústia do eu lírico ao negar toda atuação humana na vida que corre, sentimento apreendido sob a exasperação marcada nas estrofes 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9. A aparência de diálogo presente no poema não se afirma, mas ao mesmo tempo pode-se inferir, com base na primeira leitura, a presença, sim, de um debate com a totalidade da realidade que o cerca e a ação dos homens sobre ela. Esta ação humana é o grande incômodo do eu poético, parece soar a ele como um convite insistente a atuar também,

ao qual sempre volta a recusar. Sua recusa é a da lógica da vida estabelecida pelo homem, nos primeiros versos afirma enfaticamente que não deseja conclusões (“Não me venham com conclusões”) e que diante da morte a vida não tem sentido, resultado da angústia do início do século XX.

Diante da lógica criada para a vida, a sua opção de viver caminha em direção oposta: o ilógico. É o que o sujeito lírico deseja na sexta estrofe, reservar-se o direito de ser como é, reiterando a oposição “ser interno” *versus* “querer externo”. Volta-se ao externo e revela que essa luta não o convence, apenas resulta em cansaço. E retoma, na oitava estrofe, a negação do desejo de ser igual a todos.

A realidade exterior queria-o cumpridor da trajetória de um homem comum, como casar-se, estabelecer uma rotina para a vida, estar em dia com a sociedade, ou seja, oferecendo o seu quinhão para a reprodução de uma realidade medíocre. Ele, no entanto, replica o que é como forma de reafirmar e confirmar a sua diferença, a sua opção por uma posição marginal diante do querer da sociedade: “Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade. / Assim, como sou, tenham paciência!”

Encerrando a primeira parte, temos a nona estrofe, em que o querer e o ser são unidos: “Quero ser sozinho, / Já disse que sou sozinho!”. “Querer” e “ser” são aproximados para expressar uma totalidade, o seu real desejo e o que demonstra ser, um solitário por opção, resultado da recusa de se enquadrar nas convenções da sociedade, preferindo a solidão: “Já disse que sou só sozinho! / [...] quererem que eu seja de companhia!”. O eu lírico é “só”, expressão do sentimento interior.

O sentimento de solidão gera nele o desejo de estar “sozinho”, sua maneira de colocar-se no mundo. Não há como estabelecer vínculo com aqueles com os quais não se identifica. À angústia interior e ao sentimento de solidão, o homem costuma responder, buscando a companhia do seu semelhante; o outro se torna parceiro na existência, diminui a dor de viver e engana a solidão. Pelo seu tom angustiante e exasperado diante dessa atitude, demonstra a consciência do engano e o erro de aceitar a companhia de outro.

A aparente mudança no tom do poema, na décima estrofe, apontada na primeira leitura, revela, nesta etapa, o segundo plano. O resgate da imagem da cidade de Lisboa, lançada no título, remete ao saudosismo da infância, período considerado ideal e perfeito. Entretanto, há apenas o vazio, o “nada”, repetido no último verso da estrofe. O presente o faz perceber que a completude pensada na infância não foi real. Hoje, aquele espaço traz para ele a dor, não do presente, mas do passado: “Ó mágoa revisitada”. Neste ponto do poema, temos resposta para os questionamentos formulados no decorrer do levantamento dos aspectos

estilísticos. É possível compreender que Lisboa, a cidade revisitada, suscita todas as emoções, reflexões e recusas desenvolvidas. É a cidade da infância do poeta, período de sua vida em que havia promessas de felicidade as quais, entretanto, não se concretizaram.

O seu olhar de homem do século XX sobre a cidade desmascara a idealização da vida, consciência que gera a extrema angústia do eu. Não reconhecer, na cidade, a idealização de outrora torna o poeta um estrangeiro em sua própria terra, daí o título em inglês, *Lisbon Revisited*. Em seu olhar, reflete-se a visão de um estrangeiro; estrangeiro porque estranho àquela realidade na qual não se reconhece, pois ela não o desvia do resultado fatal da vida, que é a morte, ideia que se infere na insistente repetição de não apresentar a ele conclusões. Nega a vida, no verso: “A única conclusão é morrer”. Toda oposição do eu lírico de se integrar à vida social corresponde à resistência à própria vida, por não acreditar nela, além da dor de viver.

Formula-se o terceiro plano do poema, o espaço da solidão. A consciência de que o viver é, de alguma forma, realizar uma caminhada para a morte, e de que, por mais que o homem tente se cercar por seus pares, esta experiência é solitária, fato que gera no sujeito lírico a incredulidade de tudo.

Solidão e angústia existencial compõem a temática do poema, em uma circularidade iniciada desde os primeiros versos pelo uso do “nada”, “não” e “morte”. A última estrofe fecha o poema, retomando a ideia de negação, do nada e da morte. Se, na primeira estrofe, o eu lírico afirma “Não: não quero nada.”, em correspondência à declaração, temos, na última estrofe, “deixem-me em paz!”, voltando ao vazio, à resistência, à negação. Se, no início do poema, a única certeza era “morrer”, ele conclui: “E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho”. Neste verso, está o resumo de todo o pensamento dele ao longo do poema, e nada tem sentido diante de uma experiência que nega a si mesma. Incrédulo e desacreditado, o poeta opta pela solidão até o momento da chegada do reverso da vida, o Abismo e o Silêncio.

Segundo Maurice Merleau-Ponty, em *O Olho e o Espírito* (2013, p. 66), a “linguagem significa quando, em vez de copiar o pensamento, deixa-se desfazer e refazer por ele”. Tal feito ocorre em *Lisbon Revisited* (1923), no qual o sujeito lírico se entrega às suas reflexões poéticas, e o sentido de suas revelações se faz a partir de questões e de respostas negativas e raiosas. Em meio ao fluxo do pensamento confuso, surge uma imagem concreta, Lisboa, aparentando desconexão com a subjetividade irritada do poeta. Imagem solta a princípio, Lisboa configura-se de fato como a razão do poema, espaço da experiência empírica da interioridade de Campos que se revela ao longo do poema. Por meio das palavras de Gaston

Bachelard, podemos compreender a presença da imagem da cidade da infância presente antes mesmo de qualquer reflexão. Segundo a visão deste crítico, a imagem tem uma fenomenologia e isto confirma “que a imagem existe antes do pensamento” (BACHELARD, 1988, p. 97).

Os três planos identificados no texto se sucedem como consequência de uma linguagem forjada pelo pensamento e, como tal, flexível e descontínua, não cabe na poética pessoana o aprisionamento do pensar pela linguagem ou sua mera descrição. Assim, por meio da lacuna existente entre as reflexões e a imagem da cidade, flui a compreensão da cidade como uma espécie de estopim do poema. A Lisboa da infância e do presente, ou seja, de toda a vida do poeta, é espaço de vivência e busca; a partir dela, Álvaro de Campos constrói-se ou se frustra ao reconhecer-se como “nada”. A cidade sempre esteve no poeta, antes mesmo de ele chegar ao fundo da angústia existencial. A imagem de felicidade prometida quando criança busca a realização da promessa feita ao menino, e por isso a cidade se torna lugar do desencontro: “Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta”.

O retorno à cidade da infância apenas confere a ele a certeza de que nada faz sentido. Entre o olhar do poeta e a cidade, há frustração, angústia, solidão, raiva e renúncia à vida. Todos estes sentimentos embaçam a visão dele e, ao olhá-la, vê a si mesmo, reproduzindo não a imagem efetiva da cidade, mas da sua interioridade desbotada e gasta por todos os sentimentos negativos e produtores de sua infelicidade.

Na sequência, o poema *Lisbon Revisited* (1926), publicado igualmente na *Revista Contemporânea*, no nº 2 da sua 3ª série, liga-se ao primeiro, além dos aspectos formais e do título comum, aproxima-se da temática. Ambos revelam o pessimismo, o abatimento, a desilusão e a angústia do eu fragmentado, a saudade de uma infância perdida.

O poema divide-se em duas partes distintas. À primeira, pertencem as seis estrofes iniciais (trinta primeiros versos), nas quais o eu lírico trata especificamente do vazio e da angústia. A segunda parte é composta pelas cinco últimas estrofes, espaço poético reservado ao surgimento da imagem de Lisboa.

De acordo com a compreensão estrutural do poema descrita anteriormente, selecionamos as cinco últimas estrofes para o desenvolvimento da leitura analítica do poema. Encontramos nelas a imagem da cidade da infância do eu lírico, tema do item em desenvolvimento. Não desconsideramos, porém, a importância da primeira parte, que caracteriza o estado de alma em que se encontra mergulhado o eu lírico (versos de 1 a 30), recorrendo a imagens sugestivas, por meio de aliteraões, paradoxos e anáforas, além de uma musicalidade expressiva. Este trecho transmite ao leitor uma visão de derrotismo

profundamente enraizado em Campos: nada o prende a nada, ideia expressa na repetição do advérbio de negação “nada”. Todas as portas foram fechadas para ele (v.8); a porta que foi indicada ao eu lírico não existe (v.10), ou seja, as aberturas para o mundo exterior, simbolicamente representadas em portas e janelas. Neste poema, com maior intensidade, Campos expressa sua angústia, e Lisboa é a cidade da sua “infância pavorosamente perdida”.

Para Gustavo Rubin, o primeiro verso do poema, “Nada me prende a nada”, retoma os dois primeiros de *Lisbon Revisited* (1923) (RUBIN, 2010). De fato, isolamento e vazio, o “nada” é recuperado do poema anterior, já no verso inicial. Substituindo, entretanto, o tom exasperado de recusa do poema anterior, verifica-se a profunda angústia expressa nas reflexões sobre a própria vida, porque a consciência do seu fracasso se acentuou à medida que o tempo passou.

De acordo com Rubin (apud MARTINS, 2010, p 411), “há uma retórica do falhaço explorada em todas as direções temporais” e, do fundo do seu desalento, Campos expressa a consciência do fracasso de ter perdido a vida e o sonho: “Nos campos últimos da alma, onde memoro sem causa/ [...] Fogem desmantelados, últimos restos/ Da ilusão final, / Os meus exércitos sonhados, derrotados sem ter sido, / As minhas coortes por existir, esfaceladas em Deus”. No presente, as forças esgotam-se: “Escrevo por lapsos de cansaço; / E o tédio que é até do tédio arroja-me à praia.” E o futuro não se desenha como possibilidade de superação do fracasso atingido, é incerto e obscuro e também projeção de fracasso: “Não sei que ilhas do Sul impossível aguardam-me naufrago; / [...] Não, não sei isto, nem outra coisa, nem coisa nenhuma...” (CAMPOS, 2007, p.269 e 270).

Da angustiante consciência da sua inércia e do fracasso diante da vida, o poeta retorna a Lisboa, cidade da sua infância. Empreendeu uma busca por si mesmo, sempre foi um ser impulsionado pela angústia a buscar “Definidamente pelo indefinido” e, por isso, voltou-se para abstrações sobre a vida, mas nada pode encontrar. No presente, invadido pelo cansaço e pelo tédio, sente-se falido e fracassado com uma “angústia sem leme”. Não há mais o sonho: “Fogem desmantelados, últimos restos / Da ilusão final”.

Sufocado pelo presente, sem a glória sonhada, assim revê Lisboa:

Outra vez te revejo,
 Cidade da minha infância pavorosamente perdida...
 Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...
 Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,
 E aqui tornei a voltar, e a voltar,
 E aqui de novo tornei a voltar?
 Ou somos, todos os Eus que estive aqui ou estiveram,
 Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memória,
 Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?

Outra vez te revejo,
Com o coração mais longínquo, a alma menos minha.

Outra vez te revejo – Lisboa e Tejo e tudo -,
Transeunte inútil de ti e de mim,
Estrangeiro aqui como em toda a parte,
Casual na vida como na alma,
Fantasma a errar em salas de recordações,
Ao ruído dos ratos e das tábuas que rangem
No castelo maldito de ter que viver...

Outra vez te revejo,
Sombra que passa através de sombras, e brilha
Um momento a uma luz fúnebre desconhecida,
E entra na noite como um rastro de barco se perde
Na água que deixa de se ouvir...

Outra vez te revejo,
Mas, ai, a mim não me revejo!
Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico,
E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim –
Um bocado de ti e de mim! ...
(CAMPOS, 2007, p. 270 e 271).

Iniciamos a análise desse poema por uma breve descrição dos aspectos estruturais e estilísticos. Como a primeira, esta segunda parte se compõe por estrofes irregulares, nas quais versos longos e curtos são intercalados, marcando a irregularidade também em sua métrica. A segunda parte do poema sustenta sua construção a partir de uma marcação paralelística na elaboração dos versos, bem como pela repetição do verso de abertura: “Outra vez te revejo”, repetido cinco vezes (versos 31,40. 42, 49, 54), que tem a função de epígrafe a partir da qual o poeta desenvolve cada estrofe. Esta forma de construção contribui com o tom da intensidade dos sentimentos e das emoções do eu lírico. Na composição dos versos, os *enjambements* encadeiam as ideias e suas imagens, contribuindo para gerar a imagem da paisagem da subjetividade do poeta refletida na cidade. Com efeito, a imagem da cidade é puro reflexo desta interioridade.

Com o verso-epígrafe, o poeta abre a segunda parte do poema e qualifica a cidade revisitada (“infância pavorosamente perdida”, “triste e alegre”), dando-nos a noção da falência de suas forças, que outrora, em *Lisbon Revisited (1923)*, apesar do desencanto, ainda se exprimiam em recusa e revolta. Nesta fase, em desalento, o poeta cobre-se de perguntas. Para Gustavo Rubin (apud MARTINS, 2010, p. 412), neste poema, há “uma enunciação que se dobra sobre si mesma e não encontra sequer modo de entender os signos que profere e repete”. O poeta, assim, pergunta, num tom de incredulidade sobre si mesmo: “Eu? Mas sou

eu mesmo que aqui vivi, e aqui voltei, / E aqui tornei a voltar, e a voltar, / E aqui de novo tornei a voltar?”

A cidade é Lisboa, mas o eu lírico duvida se seria ele o mesmo que lá viveu e que voltou e “torn[ou] a voltar, e a voltar”. A construção paralelística e as anáforas da conjunção “e” reiteram o movimento do retorno, sempre ao mesmo lugar. No presente, olha a cidade, espaço das recordações, e a reconhece como imagem concreta das suas perdas: “infância pavorosamente perdida”. A ênfase aos retornos à cidade da sua infância marca uma oposição entre ambos, pois a volta, no desejo sempre de recuperar o período de sonho da sua vida, frustra-o a cada retorno e distancia-o deste espaço. Um dia fora o lugar da infância, mas o tempo trouxe a certeza da impossibilidade do retorno a este momento ideal da vida dele, gerando o pavor e o distanciamento. Consciente do sonho, ele duvida se seria ele mesmo aquele que retornara tantas vezes e, em resposta a sua dúvida, lança outra pergunta: “Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?” Em verdade, não é o menino de outrora que está diante de Lisboa, com a cabeça cheia de sonhos; reconhece-se como a soma de “todos os Eus” que lá estiveram, “ligados por um fio-memória”, fruto de “sonhos”.

Nas duas estrofes seguintes, sem as ilusões da infância, o poeta revê a cidade e passa a fazer um inventário da real relação dele com ela. A repetição da expressão “Outra vez te revejo” denota a ideia de uma revisão do que foi Lisboa no sonho do poeta menino e do que ela é de fato, no presente, aos olhos do homem adulto. O homem, diferente do menino, tem alma e coração frios, distantes diante da cidade. Ao perder a infância, perdeu-se de si mesmo e esta consciência sobrevém. Como consequência, vai se apagando não só a imagem de Lisboa, mas do próprio eu do poeta. Se anteriormente havia a busca por si mesmo, da compreensão sobre o eu que tantas vezes buscara o passado; nesta antepenúltima estrofe, não há sequer a configuração de um eu como o conjunto “de contas-entes ligadas por um fio-memória”, produto “de sonhos”.

Na sequência, em uma estrofe breve, com dois versos apenas, temos condensados os sentimentos do poeta em relação à cidade. A combinação entre um verso curto, seguido por outro longo, gera a imagem da distância entre o poeta e a cidade, enfatizando, mais uma vez, a distância entre eles. Confirmando, ainda esta ideia, temos a construção: “Com o coração mais longínquo”, metáfora dos afetos gastos, não mais direcionados à cidade. Já, nesta estrofe, ocorre uma marcação da perda do Eu proporcional à perda da cidade, e à medida que o coração se distancia da cidade, a sua alma distancia-se dele: “a alma menos minha”.

Na antepenúltima estrofe, a repetição da epígrafe “Outra vez te revejo” denota a ideia de uma revisão do que foi Lisboa no sonho do poeta menino e do que ela é de fato, no

presente, aos olhos do homem adulto. O homem, diferentemente do menino, tem alma e coração frios, distantes diante da cidade. O poeta revê a cidade, sem as ilusões da infância, e passa a fazer um inventário da sua real relação com ela. Enquanto homem, alcançou ser apenas um “transeunte inútil”, e não só da cidade, mas de si mesmo. Sempre à parte, “casual”, na busca por si mesmo, não alcançou o encontro no percurso da vida, e esta busca figura-se, para ele, como um “castelo maldito”, no qual vaga com suas recordações da infância. O poeta reconhece-se vazio, aquele que passa e não se fixa, não se estabelece, ainda que obstinadamente tentasse, obstinação marcada no uso do prefixo “re”, anteposto à palavra ver: “revejo”, repetida cinco vezes.

Álvaro de Campos vagou por aqui e por ali, como nos mostra sua biografia marcada por viagens constantes pelo Oriente, China e Índia; desapegado, não se dedicou com afincamento aos estudos, tampouco a sua profissão. Esta característica de “transeunte inútil” reforça-se não só por sua biografia, mas ainda por meio da elaboração da estrofe. A construção a partir da justaposição dos versos, dada pela elisão da conjunção comparativa (como) no início do segundo, terceiro e quinto versos, bem como da expressão “de forma”, no início do quarto verso, impulsiona a leitura para o verso seguinte, numa cadência de leitura contínua, quase que sem pausas entre um verso e outro, apesar das vírgulas ao final de quase todos eles, corroborando os sentimentos do poeta de transeunte e errante.

Cada retorno marca a passagem do tempo e maior se torna a distância entre ele e a cidade. O afastamento ocorre pela consciência da perda da infância, e a visão da imagem da cidade obscurece-se porque não é mais a imagem da Lisboa da infância, não é mais o menino de volta ao seu lar citadino. Na penúltima estrofe, a cidade evocada na apóstrofe do primeiro verso da antepenúltima: “Outra vez te revejo – Lisboa e Tejo e tudo –,” transformou-se em “sombra”. Por meio da elipse do nome da cidade evocada na estrofe anterior, substituindo esta construção sintática, temos uma oração apositiva, explicando o termo omitido: “Outra vez te revejo, / Sombra que passa através de sombras, e brilha”. Tal elaboração estilística contribui para a ideia de apagamento da imagem da cidade que, se ainda brilha, é somente a “Um momento a uma luz fúnebre desconhecida”, portanto já não brilha mais. A construção desta estrofe, em forma de *enjambements* dos versos, formula um processo gradativo de apagamento da imagem da cidade, que de “sombra” mistura-se definitivamente à escuridão da noite, sem deixar marcas: ideia expressa na comparação dos versos: “E entra na noite como um rastro de barco se perde / Na água que deixa de se ouvir”: escuridão e silêncio, igual a vazio e nada, Lisboa não está mais no poeta.

Na última estrofe de *Lisbon Revisited* (1926), a cidade e a infância estão totalmente desintegradas; a sua repetida experiência com Lisboa não acarretou vida alguma ao poeta. Ao contrário, como anunciara em verso da estrofe anterior, tornou-se “fantasma” a vagar “em salas de recordações” / “No castelo maldito de ter que viver”. Viver foi apenas projeção de sonho de criança, morreu o sonho da infância, contrariamente ao esperado, Lisboa “partiu-se [n]o espelho mágico”, no qual se via ainda o menino feliz e amado, sonhando com o futuro. O tempo passou, e o presente trouxe a consciência da sua vida irreal, da sua incapacidade de ser. O cansaço, o tédio e a angústia invadem o poeta. Perdeu a cidade e a infância e, conseqüentemente, a possibilidade de vida, perdeu-se de si mesmo, restam a ele apenas fragmentos do que fora um dia.

Michel Collot (2013), ao reconhecer a desvalorização da experiência sensível em detrimento do pensamento racional, ressalta a necessidade de retomá-la, mas de uma perspectiva que alie o viver e sentir com o pensar. Deste ponto de vista, o homem não vive e, meramente, atua sobre o meio, porque este lhe desperta também o pensamento. Temos, em outras palavras, o pensamento-paisagem, aquele despertado pela paisagem, ao mesmo tempo em que ao se desenvolver cria uma nova paisagem. Partindo destes pressupostos, no poema anteriormente estudado, o poeta, ao adotar a cidade de Lisboa como paisagem referencial, metaforiza este espaço como uma paisagem do seu pensamento. Assim, a cidade deixa de ser um paisagem/espaço referencial e torna-se linguagem, propriedade do espaço poético, com imagens da paisagem próprias do sujeito poético. Nestes termos, ancorados no pensamento de Massaud Moisés (1977), o qual defende que se o “espaço referido”, abordado no poema, funciona como extensão do eu poético com o objetivo de descrever a interioridade do poeta, observamos a espacialização do poeta nas cinco últimas estrofes analisadas do poema *Lisbon Revisited* (1926).

Na análise desenvolvida, pudemos verificar o desaparecimento da cidade no desenrolar da elaboração poética. A organização estilística e estrutural do poema contribui para o apagamento de sua referencialidade, ao focar a consciência de Campos em seu fluir psíquico emocional. Lisboa, cidade de sua infância, “triste e alegre”, não é invocada como elemento externo que testemunhou as alegrias ou tristezas do poeta, o primado da sua subjetividade devora a referencialidade e produz uma paisagem em que se sobressai a formulação de imagens negativas e pessimistas, correspondendo à paisagem da interioridade do poeta e não a uma paisagem externa a ele. Desta forma, elimina-se a distância entre o eu e o não-eu, e tudo fica reduzido à subjetividade totalmente exilada do mundo exterior e de suas cores.

A presença de um Campos cansado, abatido, descontente e com secura interior transbordante, é própria deste terceiro período de produção. Reflexo desta fase do poeta, esfacelado interiormente, tomado pelo abatimento, a sombra e a obscuridade compõem o seu interior e são projetadas para o exterior, espacializando-se enquanto poema e resultam numa poética quase sem referencialidade de cores e de imagens que, se despertam algum tom colorido ao imaginário do leitor, são tons obscuros, cinzentos e sem brilho, reforçando, portanto, a ausência de matizes coloridas. Podemos inferir esta ideia, por exemplo, pelas expressões: “infância pavorosamente perdida”, “transeunte inútil”, “fantasma a errar”, “castelo maldito”, “sombrias”, “luz fúnebre”, “noite”, “fragmento fatídico”, entre outras.

Os dois poemas tratados anteriormente refletem a cidade de Lisboa, inicialmente, como objeto de inspiração lírica do poeta, enquanto cidade da infância do sujeito poético e, por isso, não podemos deixar de destacar a relação deles com a biografia do ortônimo. Sabemos que Fernando Pessoa viveu a infância em Lisboa e não Álvaro de Campos; mas sabemos mais, Campos foi, segundo o próprio Pessoa, o heterônimo que melhor o conheceu. Eduardo Lourenço (1973, p.170) refere que “Campos é o Pessoa mais nu, deixando correr à solta a torrente de angústia que o sufoca”, portanto, uma aparente incoerência dissipa-se, Campos canta Pessoa, ou Pessoa, pela voz de Campos, canta suas dores.

Lisboa não é a única cidade a ser analisada como paisagem da infância perdida; Tavira, berço do nascimento de Álvaro de Campos e dos antepassados judeus de Fernando Pessoa, é chamada para compor este quadro. Para lá, Campos retorna e reflete sobre o estado das coisas no presente, reforçando a visão pessimista sobre as perdas da sua infância. A seguir, transcrevemos o poema na íntegra para que possamos realizar a análise do mesmo:

Notas Sobre Tavira

Cheguei finalmente à vila da minha infância.

Desci do comboio, recordei-me, olhei, vi, comparei.

(Tudo isto levou o espaço de tempo de um olhar cansado).

Tudo é velho onde fui novo.

Desde já – outras lojas, e outras frontarias de pinturas nos mesmos prédios –

Um automóvel que nunca vi (não os havia antes)

Estagna amarelo escuro ante uma porta entreaberta.

Tudo é velho onde fui novo.

Sim, porque até o mais novo que eu é ser velho o resto.

A casa que pintaram de novo é mais velha porque a pintaram de novo.

Paro diante da paisagem, e o que vejo sou eu.

Outrora aqui antevi-me esplendoroso aos 40 anos –

Senhor do mundo –

É aos 41 que desembarco do comboio [? indolentão?].

O que conquistei? Nada.

Nada, aliás, tenho a valer conquistado.

Trago o meu tédio e a minha falência fisicamente no pesar-me mais a mala...

De repente avanço seguro, resolutamente.
 Passou toda a minha hesitação
 Esta vila da minha infância é afinal uma cidade estrangeira.
 (Estou à vontade, como sempre, perante o estranho, o que me não é nada)
 Sou forasteiro, *tourist*, transeunte.
 É claro: é isso que sou.
 Até em mim, meu Deus, até em mim
 (CAMPOS, 2007, p. 406 e 407).

O poema trata do retorno do sujeito lírico à terra de origem, espaço da infância dele, como em *Lisbon Revisited* (1923) e *Lisbon Revisited* (1926), com a diferença de que Tavira é a vila da infância e não a cidade. Para efeito de análise, podemos dividi-lo em três partes: os quatro primeiros versos compõem a primeira parte, na qual há a descrição da chegada do poeta; os quatro verso seguintes tratam da descrição do que ele vê, ao desembarcar; e do nono verso até o final do poema, temos um terceiro momento, o das reflexões.

No primeiro e no segundo versos, destacamos a presença de cinco verbos de ação, o primeiro deles noticia a chegada e a ele encadeiam-se quatro outros, numa enumeração de ações desenvolvidas a partir da chegada: “Cheguei”, “Desci”, “recordei”, “olhei”, “vi”, “comparei”. A sequenciação dos verbos denotam a brevidade e a simultaneidade das ações, confirmadas pelo terceiro verso em que o poeta abre um parêntese para afirmar: “(Tudo isto levou o espaço de tempo de um olhar cansado)”. Descer do “comboio” assume significação metafórica especial, é uma forma de destacar-se da multidão para olhar para a própria história pessoal e, por isso, recorda, compara e rapidamente conclui: “Tudo é velho onde fui novo”. No primeiro verso, tínhamos o advérbio “finalmente”, conotando ansiedade em relação à chegada, quebrada, entretanto, na conclusão de que tudo envelheceu e de novo só existe o que ficou no passado, esta quebra traz uma primeira marca de melancolia ao poema.

Nos quatro versos seguintes, o poeta explicita e desenvolve as ações de ver, relembrar e comparar, citadas nos primeiros versos. A melancolia permeia estas ações, ao descrever o lugar que vê, pois “outras lojas, e outras frontarias” existem no momento, mas sob elas estão os “mesmos prédios”. Em aparência, as coisas mudaram; a essência, no entanto, permanece a mesma, e isso desencanta o eu lírico, pois parece inviabilizar uma mudança verdadeira. Do ponto de vista do desencanto com o novo, podemos destacar, neste trecho, o automóvel. Como máquina, é símbolo de modernidade, elemento fundamental na fase inicial da poética de Álvaro de Campos. Neste poema, desponta por outra abordagem, não ter pertencido a este espaço não lhe garante ser novo, pois “Estagna amarelo escuro ante uma porta entreaberta”. Característica apontada anteriormente sobre Campos, a defesa e o entusiasmo pela modernidade, inicial, guardam, no fundo, a incapacidade de o poeta situar-se na vida perante

os outros, revelada em sua poesia posterior. Eis que, neste poema, da terceira fase de sua produção, o poeta já não canta mais a modernidade e a máquina, estas imagens se obscurecem no abatimento e no desencanto que tomam conta do poeta.

Importa destacar, ainda, sobre as circunstâncias do automóvel, o fato de ele ser um instrumento de locomoção, portanto símbolo de movimento: está parado, mais ainda, “estagnado” e, por que não dizer, decadente pelo aspecto de sua cor “amarelo escuro”, dando-nos a ideia de envelhecimento. Assim, encerra-se a segunda parte, reafirmando a ideia da primeira como em um refrão: “Tudo é velho onde fui novo”.

A partir do nono verso, temos outro momento do poema, iniciam-se reflexões, e o plano da realidade plausível é substituído, ou melhor, transposto pela imaginação do poeta. O verbo pintar, mais uma vez, é utilizado para conotar a ideia de que escondida na aparência reside a essência, enunciada anteriormente no verso cinco. Para construir esta imagem, Campos lança mão de um espaço muito significativo, a “casa”.

Em consonância com o pensamento fenomenológico, Gaston Bachelard (1988) defende que os espaços abarcados pela imaginação não se entregam a uma análise geométrica fria, pois estes são vividos com todas as possibilidades para as quais a capacidade imaginativa se abre. Na relação entre a realidade exterior e a intimidade, surgem imagens que abrigam o ser em sua interioridade, ou seja, as suas ideias. A casa é, desta feita, uma imagem de intimidade e representa o ser interior. A simplicidade da representação deste espaço, submetido ao olhar do poeta, fortalece a imaginação dele e, por esta razão, a casa pintada de novo é mais velha, é a casa mais antiga. É a casa primeira, a da memória de Álvaro de Campos e por isso a mais viva. É neste momento que a consciência sobrevém e o poeta reconhece-se como a paisagem que vê diante de si. Nas palavras de Pessoa, é o duplo fenômeno da percepção dando-se por meio da atividade mental, “é a consciência do exterior e do nosso espírito”, sendo este uma paisagem que se funde com a exterior. Da fusão entre o velho e o novo, entre o passado e presente, interno e externo, real e imaginário, formulam-se as reflexões do poeta, gerando outro plano no poema (BACHELARD, 1988, p. 142).

Em confissão, Campos explicita o porquê de tudo ser velho, e já no segundo verso destaca a ação de comparar e sintetizar seu resultado no verso: “Tudo é velho onde fui novo”. Nesta etapa, desenvolve a comparação, ao descrever os sonhos projetados no passado para o futuro, no qual se imaginou “esplendoroso aos 40 anos – / Senhor do mundo”. Diante da vila da sua infância, choca-se com a realidade, a expectativa de uma reconstrução positiva de sua história pessoal frustra-se, de regresso a este espaço do passado, diferentemente do projetado, desembarca do comboio com mais de 40 anos e de mãos vazias, sem glórias.

Importa retornarmos ao título do poema: *Notas sobre Tavira*. Atentemos para a palavra “notas” que tanto pode significar breves anotações, uma indicação sucinta para se lembrar de algo, quanto uma avaliação, apreciação sobre alguma coisa ou alguém. No poema, temos o seu emprego coincidindo com o seu duplo significado; a chegada do eu lírico é marcada por breves notas, ou seja, breves apontamentos, registros mentais sobre a Tavira que vê. Diante daquilo que observa sobre a cidade, das notas/anotações que retira da sua memória, avalia-se no presente em relação ao passado. Torna-se inevitável a pergunta: “O que conquistei?” E a fatídica conclusão: “Nada”.

Ecoando dos versos de *Lisbon Revisited* (1923) e (1926), a palavra nada perpassa a obra de Pessoa-Campos e em oposição à palavra tudo é um dos seus “germes temáticos”. A oposição entre os termos não é, entretanto, paradoxal na obra de Fernando Pessoa, ao contrário, o nada leva a tudo, e tudo leva a nada, numa ação recíproca, em que um está na essência de outro: “Essa totalização do Nada, ou esta nadificação de tudo” se dá de forma “intensa” e “dramática” na obra de Álvaro de Campos (SEABRA, 1988, p. 99; 100; 101). Assim, a decepção e o vazio da sua conclusão são reforçados no verso: “Nada, aliás, tenho a valer conquistado”. Ao contrapormos a este o verso “Tudo é velho onde fui novo”, evidencia-se a relação tudo e nada, presentes no poema. O poeta sonhou tudo, pois imaginou-se “Senhor do mundo”, no regresso está de mãos vazias, não traz nada em suas mãos. Sonhou tudo, os sonhos envelheceram, e o poeta também, e, sem nada ter realizado, a consciência do fracasso pesa: “Trago o meu tédio e a minha falência fisicamente no pesar-me mais a mala”.

Mais evidente se torna a expressão da interioridade na exterioridade pela visão de que tudo está envelhecido, consequência de uma negatividade subjetiva que se sobressai nos termos “tédio” e “minha falência”, os quais pesam na avaliação que ele faz e que tinge o presente de sombras. Voltando à imagem do automóvel que “estagna amarelo escuro”, é a própria inércia do poeta, o termo escuro encobre o brilho da cor, da mesma forma que a sua interioridade obscurece a exterioridade observada e identifica o seu envelhecimento, mesmo em pintura nova. Segundo o Dicionário de Símbolos de Jean Chevalier (1982, p.41), uma das simbologias do amarelo é justamente demonstrar “a passagem da fertilidade da juventude para a o declínio da velhice e aproximação do fim”.

Em *Lisbon Revisited* (1923) e (1926), há o prenúncio da falência, da perda da idealização e ausência total de esperança; em 1923, Campos expõe sua mágoa de viver e coloca-se à parte, negando-se a solidarizar-se com o outro. Em 1926, todas as batalhas travadas estão perdidas e o castelo de sonho é, agora, o “castelo maldito de ter que viver”. Verdade é que, a partir desta fase, os poemas de Álvaro de Campos apresentam “um lado de

sobrevivência e por vezes de agonia de si mesma cansada”, passando a destilar o abandono e a orfandade metafísica do “estrangeiro aqui como em toda a parte” (LOURENÇO, 1973, p.191).

O desalento parece se dissipar repentinamente, e o poeta, momentaneamente, supera a inércia e o cansaço, ao afirmar, nos versos seguintes, “avanço seguro, resolutamente. / Passou toda a minha hesitação”. A segurança e a decisão são fruto de uma nova perspectiva adotada, “a vila da [...] infância é uma cidade estrangeira”, e o olhar do poeta sobre a vila passa a ser de um estranho, nega o conhecimento e reconhecimento do espaço da sua infância, é um estrangeiro. O olhar de estranhamento promove toda a disposição de seguir em frente; não reconhecendo o lugar, não reconhece a si mesmo, portanto não precisaria lidar com seu fracasso. Por outro lado, olhar-se do alto da vida, aos 41 anos, sem se identificar com o próprio lugar de origem, desperta nele o reverso do primeiro impulso. Ele se reconhece, neste momento, como um homem capaz de se sentir à vontade somente diante do estranho, daquilo com o que não se identifica; é a incapacidade de Campos de superar a fragmentação e a complexidade da sua vida interior e, de alguma forma, estabelecer um vínculo com o mundo exterior: “Estou à vontade, como sempre, perante o estranho, o que me não é nada”. A consciência, capacidade incontrolável de pensar, estilisticamente marcada nos parênteses, como as reflexões anteriores, acusam-no e não há como fugir do que é de fato e concluir, ao final: “Sou forasteiro, *tourist*, transeunte./ É claro: é isso que sou./Até em mim, meu Deus, até em mim”. Como nos poemas *Lisbon Revisited* (1923) e (1926), o uso de palavra, em inglês, reforça a ideia do não pertencimento dele às cidades visitadas; nos primeiros, o título; no último, o próprio termo turista.

A visão das cidades de Lisboa e Tavira motiva o pensar do eu lírico. Nesta realidade, o eu lírico viveu sua infância e gerou expectativas e, por isso, a paisagem destas cidades é provocativa a ele. Nos termos de Michel Collot (2013), torna-se “pensamento-paisagem”, invadindo o pensar do poeta que simultaneamente é tomado por reflexões. Isto porque a linguagem poética permite o encontro entre um e outro, lembrando o papel do espaço na construção das imagens sobre uma paisagem. O poder mover-se sobre um espaço, na busca pelo não visto, gera o estímulo à elaboração de diferentes imagens. Em se tratando de Álvaro de Campos, a espacialização é fundamental, pois a leitura dos seus poemas permite perceber a marcação clara do espaço; no caso dos poemas estudados, Lisboa e Tavira. É a existência dessas cidades, habitadas por ele em sua infância, e a visitação a elas a motivação dos poemas. Desta forma, o espaço real, da experiência concreta, ao ser novamente habitado pelo eu lírico, traz as imagens do sonho da infância dele e, pela linguagem, torna-se espaço de

poesia e retratam paisagens poéticas. Lembrando Gaston Bachelard (1988), a imagem poética é o eco do passado, o movimento, a relação ocorre de forma contrária, o passado apresenta-se por meio desta imagem poética nova. Assim, as imagens de Lisboa e Tavira da infância, passado, surgem, em meio às imagens novas, as cidades visitadas no presente, e novas porque se tornam imagens do presente da interioridade do poeta.

O ressoar do passado no presente dá, ao eu lírico, a consciência da sua frustração e fracasso ao longo da própria vida. Rever a trajetória do passado até o presente é reassumir todos os sonhos não realizados, a vida que não foi, que não aconteceu. Álvaro de Campos viveu para dentro, ainda que de olhos voltados para fora. Olhar incrédulo e distante do real, pois jamais foi capaz de se reconhecer dentro da realidade observada. Desta forma, imediatamente se vira para dentro e o externo já é interno e, como tal, torna-se pensamento, sensações e sentimentos. Estes três pilares componentes da essência humana servem de ponte entre o ser e a sua realidade empírica, mas, em Campos, isto não ocorre. Como já discutimos, o poeta vive enclausurado em si mesmo e, por isso, tem a visão do externo, e assim, o “pensamento-paisagem” dele produz uma poesia essencialmente da experiência subjetiva. Se o poeta vive, e ele vive, não é a experiência de Lisboa e Tavira cidades em sua materialidade, mas cidades da vivência apenas de sua subjetividade. Tal aspecto da posição do poeta na vida elimina de sua poesia estados de cor. Campos não produz uma poesia de descrição de espaços e paisagens exatamente concretos. As cidades referidas nos poemas, embora existam e façam parte da vida dele, não é a elas exatamente que quer cantar, mas a si mesmo em relação a elas, a sua experiência subjetiva nestes espaços. A cor deixa de ter funcionalidade, pois os estados de alma e a introspecção do eu lírico demandam sua poesia e ainda, como um ser vivente, Campos não foi dos mais entusiasmados com a vida. A sucessão de fracassos gera nele estados de alma depressivos, obscuros e é esta paisagem que sobressai em sua poesia.

Coube a Campos expressar a “dor de ter que viver” pessoas, percorrendo as profundezas da subjetividade; e o trajeto dessa viagem interior passa pela cidade da sua infância “pavorosamente perdida”. Em fase designada de metafísica por Teresa Rita Lopes, a partir de 1926, Álvaro de Campos abandona as viagens marítimas, fixa-se em Lisboa e, a pé ou de eléctrico, anda pela cidade: “Já não temos o Campos voltado para o exterior, na sua fúria de encontrar “um caminho para a vida”, mas um personagem sozinho consigo mesmo, encerrado nas quatro paredes de si próprio (LOPES apud MARTINS, 2010, p. 123; 131).

A experiência da vida adulta do poeta, marcada pela incapacidade de dar-se ao outro e com ele estabelecer uma intimidade, tornou-o um homem solitário para quem rememorar a infância é uma forma de retornar a um tempo em que parecia ainda se sentir integrado à vida.

A vida de criança representa o afeto, a não solidão, a ausência de pensamento e a possibilidade de realização de todo o sonho. Nos momentos de rememoração do passado, a cidade serve como contraponto entre a solidão e a tristeza da vida presente do poeta e as imagens da felicidade perdidas com a infância, como poderemos constatar na análise do poema *Passo, na Noite da Rua Suburbana*, transcrito a seguir:

Passo, na noite da rua suburbana,
 Regresso da conferência com peritos como eu.
 Regresso só, poeta agora, sem perícia nem engenharia,
 Humano até ao som dos meus sapatos solitários no princípio da noite
 Onde ao longe a porta da tenda tardia se encobre com o último taipal.
 Ah, o som do jantar nas casas felizes!
 Passo, e os meus ouvidos vêm para dentro das casas.
 O meu exílio natural entenece-se no escuro
 Da rua meu lar, da rua meu ser, da rua meu sangue.
 Ser a criança economicamente garantida,
 Com a cama fofa e o sono, da infância e a criada!
 Ó meu coração sem privilégio!
 Minha sensibilidade da exclusão!
 Minha mágoa extrema de ser eu!

Quem fez lenha de todo o berço da minha infância?
 Quem fez trapos de limpar o chão dos meus lençóis de menino?
 Quem expôs por cima das cascas e do algodão das casas
 Nos caixotes de lixo do mundo
 As rendas daquela camisa que usei para me baptizarem?
 Quem me vendeu ao Destino?
 Quem me trocou por mim?

Agora, a caminho do carro eléctrico do término de onde se volta à cidade,
 Passo, bandido, metafísico, sob a luz dos candeeiros afastados,
 E na sombra entre os dois candeeiros afastados tenho vontade de não seguir.
 Mas apanharei o eléctrico.

(...)

Apanharei o eléctrico.
 Ai de mim, apesar de tudo sempre apanhei o eléctrico -
 Sempre, sempre, sempre...
 Voltei sempre à cidade,
 Voltei sempre à cidade, depois de especulações e desvios,
 Voltei sempre com vontade de jantar.
 Mas nunca jantei o jantar que soa atrás de persianas
 Das casas felizes dos arredores por onde se volta ao eléctrico,
 Das casas conjugais da normalidade da vida!
 Pago o bilhete através dos interstícios,
 E o condutor passa por mim como se eu fosse a Crítica da Razão Pura...

Paguei o bilhete. Cumprido o dever. Sou vulgar.
 E tudo isto são coisas que nem o suicídio cura.
 (CAMPOS, 2007, p. 352-353).

Destaca-se, de início, o uso do verbo de movimento, “passo”, introduzindo o primeiro verso. Ao longo do poema, ocorre a repetição deste, bem como o emprego dos verbos “regresso” e “voltei” repetidamente, o que marca o caráter deambulatório do poema. Teresa Rita Lopes (2010) já anunciara a presença de um eu lírico a perambular pela cidade nas poesias produzidas por Campos em seu momento metafísico, ao qual pertence *Passo, na Noite da Rua Suburbana*, datado em 06 de janeiro de 1930. Tal marca reporta ao pensamento de Walter Benjamin (1989) e às discussões sobre a *flânerie*, pois a movimentação marcada nos verbos identificados anteriormente constrói a figura de um deambulador.

Na ação de passar pela “rua suburbana”, o poeta vive a cidade e experimenta as imagens e sons recolhidos no decorrer de sua errância: “Onde ao longe a porta da tenda tardia se encobre com o último taipal. [...] Ah, o som do jantar nas casas felizes!”. Ao longo desta experiência, as percepções apreendidas direcionam a mente dele para a reflexão e a “rua meu lar”, para Campos, transforma-se em paisagem, a qual percorre com os olhos e o corpo em uma relação dinâmica, própria da experiência deambulatória. A perspectiva do olhar do poeta desdobra-se pelo movimento do corpo em várias direções e torna-se possível abarcar simultaneamente o perto e o longe, o presente e as reminiscências, a coletividade e o indivíduo, o agradável e o repulsivo. Nas palavras de Merleau-Ponty (2013, p.39), podemos acrescentar: o “espaço [é] contado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não vejo segundo seu envoltório exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. Pensando bem, o mundo está ao redor de mim, não diante de mim”.

Para Bachelard (1988, p. 95), “a imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar”. Este processo de resgate e de formulação de imagens fortalece-se na mobilidade e na sensorialidade aguçadas do deambulador Álvaro de Campos e, por meio dele, surgem as imagens do poema: *Passo, na noite da rua suburbana*. A movimentação do poeta pelo espaço de acontecimentos, no qual a rua se tornou, estimula a percepção simultânea de captação de imagens diversas e, desta perspectiva, ele pode fazer referência às lembranças da reunião que abandonara há pouco, falar do som dos seus passos, “da tenda tardia” que vê ao longe, do “som do jantar das casas felizes” que observa no momento da sua errância e voltar-se para as lembranças da sua infância. Os tempos presente e passado intersectam-se, delineando as vivências interiores do poeta.

Nos quatro primeiros versos, além de enfatizar o seu mover-se pelas ruas da cidade, apresenta-se como um homem solitário, sem o aconchego de uma família ou de um lar, o seu

espaço é a rua. Despido da sua função social, engenheiro, portanto sem as marcas desta máscara, permite-se ser “humano”. Fora da relação social, “regress[a] da conferência” com homens aparentemente como ele, mas não esclarece para onde vai, importa apenas dizer que “pass[a]” e enfatizar o “regresso” de modo a gerar uma ideia de volta ao tempo, como nos poemas estudados anteriormente, *Lisboa Revisited* (1923) e (1926) e *Notas Sobre Tavira*, em que, a partir do regresso observa a realidade, rememora e avalia as perdas do passado de menino. Percebemos, assim, o retorno a si mesmo, ao que é de verdade, poeta. Como tal, sente-se humano e com profundo sentimento de solidão. Deste ponto de vista, olha para a realidade e vê um horizonte “ao longe”, não tão nítido e já envolvido pela ambientação noturna. Esta construção imagética permite o entrelaçamento entre realidade e imaginação, presente e passado, no decorrer da caminhada do poeta pela cidade.

Cerrada “a porta da tenda tardia”, ou seja, finda a vida comercial da cidade, sobressai outro aspecto da realidade, o ambiente íntimo das casas familiares, afinal por onde ele passa é a “noite da rua suburbana”, demonstrando seu desejo de marcar a paisagem deste espaço onde se fixam as residências para onde todos se dirigem ao final da faina diária, esperando o descanso e o acolhimento do lar. Cria-se uma oposição entre o sujeito lírico, situado no espaço externo dos lares, e os acontecimentos da interioridade das casas. No verso, “Ah, o som do jantar nas casas felizes!”, a personificação das casas é um estímulo ao poeta para retornar à infância. A percepção aguça-se e a simultaneidade das suas sensações traduz-se na sinestesia: “meus ouvidos veem”, e o som das mesas de jantar das casas felizes é interpretado por imagens do passado de criança feliz. Dois tempos interpõem-se: o presente, no qual a rua é o seu “lar”, o seu próprio “ser”, o seu próprio “sangue”, revelando-o como um exilado do afeto das “casas felizes”; o passado coloca-se entre este momento, possível de perceber pela elipse do verbo gostaria: gostaria de “ser a criança” que fora um dia, com todos os cuidados recebidos. Consciente, no presente, não goza mais do “privilégio” do afeto, excluído deste universo resta a ele apenas a mágoa de ser como é.

A pontuação, marcadamente exclamativa, refletora da angústia de solitário esfomeado por afeto, contrapõe-se aos versos interrogativos da estrofe seguinte. Questionar é uma forma de refletir para encontrar respostas e o culpado por sua dor e perda da infância, marcada nas cinco repetições do pronome interrogativo e da própria pontuação: “Quem[...]?”. As perguntas feitas geram imagens de ações destruidoras e agressivas praticadas sobre símbolos caros à infância, como o berço transformado em lenha, seus lençóis transformados em trapos e a camisa do batizado jogada no lixo. Esta ideia completa-se nos termos “exílio” e “exclusão”, tomados da estrofe anterior para alcançar pleno sentido ao serem contrapostas às questões

deste ser angustiado, tentando compreender a perda da sua infância; para ele, não houve a passagem de uma fase à outra da vida, seu sentimento é o de ter sido exilado, excluído brutalmente da própria infância.

Negada como foi ao poeta esta fase de sua vida, sente-se objetificado, deixado de lado, ou “vend[ido] ao Destino”, sem afeto algum. A maiúscula na palavra destino tira-lhe o sentido de um substantivo comum que designaria a fortuna de todas as pessoas e atribui o sentido de um substantivo próprio, sendo assim o “Destino” do poeta. Todas as pessoas, de algum modo, em algum momento da vida, estarão entregues ao destino, à sorte. Sem, no entanto, estarem entregues somente a si mesmas. Eis a diferença entre o poeta e todas as outras pessoas, criança banida da infância, desamparada, perdeu-se de si mesmo e, ao mesmo tempo, tonando-se outro, irreconhecível na criança que foi.

O plano do presente destaca-se novamente, e a imagem da cidade sobressai-se por meio de um dos seus símbolos, o “eléctrico”. Da infância, foi exilado, excluído; agora anda pela cidade como um salteador, “metafísico”, “na sombra”, ou seja, à margem da vida. À parte de uma vida que apenas observa, os versos nos transmitem fraqueza e desânimo do sujeito lírico, por isso pensa em não seguir, desistir da vida, talvez. Isto não ocorre, pois decide “apanhar[ar]o eléctrico”. Este meio de transporte urbano torna-se, para ele, símbolo da ação de entrar na vida, empreender em direção à cidade, lugar onde as pessoas vivem e, quotidianamente, constroem o sentido da vida.

Como destacado em parágrafo anterior, retornar, voltar à cidade, para Campos, é voltar-se para a infância, no desejo de recuperar o que perdeu outrora e, conseqüentemente, voltar-se para si mesmo. Por isso, o poeta revela que sempre volta “com vontade de jantar”, mas não desfruta dessa refeição, servida com o calor humano que envolve um jantar “nas casas felizes”. Afinal, ele é o “solitário” da rua, o “marginal”, o “metafísico”, é o homem que se assemelha às ideias da “Crítica da Razão Pura”. As casas observadas afirmam a incapacidade de o poeta de se irmanar à “normalidade da vida”, e a angústia, dor, lamento e tristeza permeiam os versos do poema. No presente, a cidade é apenas a negação da felicidade dele, o retrato do passado perdido, da inocência infantil que permitia a ele ser feliz. Hoje, a consciência leva-o a “especulações e desvios”; o “metafísico” busca por algo além daquilo que observa. Quer encontrar a razão da vida além das experiências sensíveis. Esta postura retira-o da vida plena e coloca-o nos intervalos, nos “interstícios”, que também trazem dor para ele. Vem daí a desqualificação atribuída a si próprio, “bandido”, mais ainda: “Paguei o bilhete. Cumpri o dever. Sou vulgar”. Entrou na vida sem, no entanto, vivê-la o que o torna “vulgar” como quem não sabe apreciar o que a vida oferece de especial. Não há disposição

para viver e tampouco para abrir mão da vida: “E tudo isto são coisas que nem o suicídio cura”. É própria de Álvaro de Campos a indecisão, a ausência de ação, é o poeta da reflexão que se afunda na autoflagelação pela consciência. Gomes (2005, p.239) afirma que a angústia e o terror vividos por Pessoa/Campos, relativos ao mistério da vida e o seu não desvendamento, não levam o heterônimo ao suicídio, apesar de abordar a temática com naturalidade. A autora observa, ainda, que “a vida fracassada, o desconsolo e a auto-acusação, juntamente com esse medo assustador da Morte é que mantêm viva a chama da produção poética, até o ano da sua morte”.

Entre o presente e o passado constrói-se o poema, as cenas captadas no presente são invadidas e obscurecidas por memórias que surgem “na noite” e, do escuro, a emoção do poeta aflora: “O meu exílio natural entenece-se no escuro”. As cenas quotidianas desenvolvendo-se “nas casas felizes” chocam-se com a obscuridade interna do poeta causada por sua “sensibilidade da exclusão”. Desabrigado dos afetos do lar, com o “coração sem privilégio”, tem dentro de si “mágoa extrema” e ressentimento, os quais se sobrepõem às cenas felizes numa exaltação dramática, revelando a paisagem interior de Álvaro de Campos. O lugar em que se coloca reforça a sua escuridão; traço característico do poeta é estar entre, nos “interstícios”, não se fixa sob a luz: “sob a luz dos candeeiros afastados, / E na sombra entre os dois candeeiros afastados tenho vontade de não seguir”. A sua obscuridade prende-o à sombra e a luz não atinge o interior dele. Os “ouvidos [que] veem” absorvem as cenas quotidianas e devolve-as na tonalidade do seu íntimo e, neste processo, desenha-se a paisagem não daquilo que o poeta vê, mas do que sente. Ao final da leitura, nada há do quadro feliz “do jantar das casas felizes”, mas, sim, a paisagem de dor e angústia corroendo o sentido da existência, reforçada na figura do deambulante solitário, enfraquecido pela “vontade de jantar” jamais satisfeita.

4. 2 A CIDADE: PAISAGEM DE ÊXTASE E DE ANGÚSTIA

Ode Triunfal, publicada na revista *Orpheu*, em 1915, representa o entusiasmo do poeta Álvaro de Campos diante da vida moderna. A cidade, com sua massa quotidiana e as marcas do progresso, em plena ação do início do século vinte, é um dos caminhos percorridos pela consciência interrogante do poeta. Neste percurso, registra o movimento, elege a máquina como o grande deus da modernidade e canta a vida mecânica e industrial. Para nosso estudo,

destacamos alguns trechos desse poema que auxiliam na compreensão de um dos aspectos da paisagem urbana, representada na poesia de Campos. O poeta escreve de dentro de uma fábrica, canta a modernidade da máquina:

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!
 Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
 Em fúria fora e dentro de mim,
 Por todos os meus nervos dissecados fora,
 Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
 Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos, de vos ouvir
 demasiadamente de perto,

E arde-me a cabeça de vos querer cantar com excesso
 De expressão de todas as minhas sensações,
 Com excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!
 (CAMPOS, 2007, p. 78).

De forma metonímica e gradativa, o eu lírico evoca a máquina com seus movimentos “em fúria”, no desejo de absorvê-los em seu corpo, ao mesmo tempo em que pretende levar os seus sentidos para fora do próprio corpo: “nervos dissecados fora”, “papilas fora de tudo com que eu sinto”. A proximidade com a máquina e o desejo de cantá-la com o “excesso” das suas “sensações” despertam nele reações físicas: “lábios secos”, “arde-me a cabeça”.

A realidade de uma imagem poética é o resultado da criação do poeta por meio da linguagem (BACHELARD, 1988). Nestes termos, o processo metonímico com o qual Campos evoca a máquina, revelando-a como um todo somente ao final, “ó máquinas”, colabora na criação da imagem de fusão entre o poeta e a máquina, como se estivesse sendo absorvido gradativamente pelos movimentos, partes e ruídos dela, enfatizando a primazia das sensações que defende. Em outro trecho do poema, podemos observar um tom diferente:

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!
 (CAMPOS, 2007, p.79).

Toda estrofe apresenta um tom exclamativo, marcado em sua pontuação. A princípio, podem-se ligar esses versos exclamativos ao entusiasmo sensacionista do poeta. Observando, porém, mais atentamente a construção da estrofe, verificamos o uso o verbo poder: “poder exprimir-me”, “poder ir na vida triunfante como um automóvel”; colocando em dúvida a certeza da adesão do poeta à máquina e das sensações despertadas por ela. As expressões

propagam mais o desejo de realizar as ações do que de fato as realiza, tanto que culmina em um terceiro uso: “Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto”. O verso denuncia a vontade de ser atingido, “ao menos fisicamente”, pelas coisas, ainda que “negra(s), artificia(is) e insaciável(is)”, mas o poeta não atingiu a comunhão com a máquina e tampouco sentiu todas as sensações que desejou expressar. Sua tentativa de sentir tudo em excesso, figura-se a uma maneira de criar afinidade com a realidade, tão difícil ao poeta por causa da apatia, do tédio e da inadaptação à vida.

De acordo com Eduardo Lourenço (1973, p. 96), podemos considerar Álvaro de Campos um “*des-cantor*” da modernidade e das conquistas desta, pois a poesia dele revela um “caráter intensamente *negativo* em relação a toda e qualquer apropriação do Moderno. Este caráter negativo é apontado desde o início da *Ode Triunfal*, em que o esforço do poeta e a proximidade geram as sensações negativas de lábios secos e dor de cabeça. Mesmo dizendo-se desejoso por absorver “os perfumes de óleos e calores e carvões”, a paisagem composta da realidade não é positiva. O poeta olha para a realidade mecânica “como a uma Natureza tropical”, que, embora tenha uma “flora estupenda”, acrescenta a ela adjetivos negativos: “negra, artificial e insaciável”. Tanto quanto à flora descoberta pelos europeus nos trópicos, a máquina impressiona por sua exotividade, beleza de luz e movimento. Mas, do mesmo modo, oculta, como aquela esconde por detrás de si, a mesma aridez que agrediu os sentidos do poeta.

O olhar de Campos volta-se para a cidade, espaço em que as pessoas se movem. Nas “ruas” e “praças”, registra os mais variados tipos: “comerciantes”, “esquálidas figuras dúbias”, “chefes de família vagamente felizes”, “burguesinhas”, “*cocottes*”, “pederastas” – todos passam a desfrutar da nova realidade por fazer parte do movimento das grandes cidades. Logo em seguida, em uma estrofe de apenas um verso, declara: “(Ah, como eu desejaria ser o *souteneur* disto tudo!)” (CAMPOS, 2007, p. 80). O verso revela um sujeito poético fora, à parte da realidade, sem conseguir, como as pessoas que obseva, explorá-la. Enquanto metáfora, o termo “*souteneur*” demonstra o desejo dele de ser um gigolô da modernidade, tirando proveito da vida possibilitada por ela. Mais à frente, reconhece-se inapto a tal atitude, seu desejo é frustrado e não adere à multidão observada: “Ó multidões quotidianas nem alegres nem tristes das ruas, / Rio multicolor e anônimo e onde eu não me posso banhar como quereria!” (CAMPOS, 2007, p. 83). O arroubo sensacionista logo se esvai, revelando um poeta apenas desejoso de entrar na vida, incapaz, porém, de ter uma atitude concreta nesta direção.

A poesia de Álvaro de Campos inicia-se, propalando a paixão pela dinamicidade múltipla das coisas. Esta euforia inicial é uma aparente tentativa de superar a apatia do poeta e a descrença em relação à vida. Toda dinâmica da vida moderna, fortemente exaltada em *Ode Triunfal*, dá-nos a impressão de que o poeta adere à realidade de modo exageradamente sensacionista. Como adverte, no entanto, Eduardo Lourenço (1973, p. 176), o seu sensacionismo não deve ser “tomado demasiado a sério”, pois não efetiva-se na realidade, “é só um frio deboche do imaginário”. O próprio poema denuncia a desconfiança de Campos em relação a toda realidade exclamada como capaz de compensar a dor metafísica do poeta à qual procura dar uma resposta.

O poeta abandona a realidade e o seu olhar volta-se para a dor do outro:

Ah, que vidas complexas, que coisas lá pelas casas de tudo isto!
 (...)

 Maravilhosa gente humana que vive como os cães,
 Que está abaixo de todos os sistemas morais,
 Para quem nenhuma religião foi feita,
 Nenhuma arte criada,
 Nenhuma política destinada para eles!
 Como eu vos amo a todos, porque sois assim,
 Nem imortais de tão baixos que sois, nem bons nem maus,
 Inatingíveis por todos os progressos,

Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida!
 (CAMPOS, 2007, p. 83-84).

A invisibilidade dos miseráveis diante do progresso toca o poeta, a dor irrompe em seus versos, fruto de uma consciência lúcida em relação à condição da coletividade. A sua lucidez deve-se, no entanto, à consciência de si mesmo. Todo esforço para sair de si próprio e aderir à exterioridade pela união à máquina se revela inútil. Eis o poeta enclausurado no seu eu:

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

Em meio ao presente tingido de novidade, na qual desfilam “multidões” quotidianamente, em que “a gente humana” é reduzida a condição animal, o eu lírico é um parêntese, não apenas fechado em si mesmo, mas conduzindo a própria consciência a um

tempo em que ele ainda não questionava, a infância. O mistério do mundo, naquele tempo, reduzia-se ao quintal da casa dele; sua visão sobre o mundo era outra, pois o eu lírico era diferente do que é no presente. O mistério do mundo ampliou-se, os pinheiros da infância tornaram-se “sombrios ao crepúsculo”. Entre sua subjetividade e a vida, estabeleceu-se o “crepúsculo”, o mistério inexplicável da existência em oposição à morte. Agora, ele sabe que “havemos todos de morrer”, e diante desta certeza, sente-se reticente sobre o que é “hoje”.

Uma paisagem só existe a partir de quem a vê, do olhar que percorre o espaço e a transforma em paisagem de acordo com a percepção que tem. Deste modo, a consciência relaciona-se com o mundo e se torna “ser no mundo”, à medida que o sujeito “se amplia enquanto o mundo se interioriza em paisagem (COLLOT, 2013, p.83). No poema em estudo, diferentes planos da paisagem foram tomados, o universo das máquinas, o vai e vem das pessoas nas ruas, a infância e o próprio presente em oposição ao passado. O poeta não se fixa em nenhum destes planos, pois da realidade não extraiu todas as sensações. Estas esgotaram-se apenas como desejo, uma vez que entre os outros homens não pode se colocar e, ao olhar para o passado, lá não está mais.

O poeta, enquanto consciência que se relaciona com o mundo, distancia-se deste e da sua relação com a realidade urbana frenética. Desperta aquele que pergunta, busca por si mesmo e por um sentido da vida. A realidade por ele não é vivida, pois é uma “flora estupenda, negra, artificial e insaciável” e o homem, “fauna maravilhosa do fundo do mar da vida”. As imagens criadas de aparente positividade sobre o real guardam uma negatividade destruidora da paisagem da vida e do homem moderno, aos olhos do poeta. Para quem busca verdades, uma realidade que se ergue como “flora [...] artificial” não basta, e aqueles que seriam seus companheiros são “inatingíveis”, não só pelo progresso, pois, olhando-os como quem está “no fundo do mar da vida”, o poeta coloca-os distante de si.

Na interiorização da paisagem externa pelo sujeito poético, sobressai a paisagem da sua própria interioridade, desgarrada da vida e do homem. O último verso de *Ode Triunfal*, “Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!”, pode ser interpretado enganosamente como uma negação que afirma o propósito do poeta de ter atingido seu objetivo anunciado de “sentir tudo de todas as maneiras”. O verso, porém, reafirma a visão negativa do poeta e a sua inadaptação à vida. De fato, ele não foi ninguém em parte alguma.

Destacamos, com *Ode Triunfal*, a relação de Campos com a paisagem urbana, na qual o poeta, embora expresse o desejo de se incluir à vida, participando da modernidade da cidade, não chega a experimentar uma vivência real. De fundo, revelam-se suas vivências íntimas, e a cidade torna-se um cenário sem substância. Neste contexto, a cor torna-se

desnecessária e a elaboração de suas imagens poéticas prescinde da cor e seu consequente poder de sugestão sobre a realidade.

O poema *Acordar na cidade de Lisboa, mais tarde do que as outras* apresenta ainda a ânsia de incorporar a si toda a realidade externa como forma de se sentir completo, como já revelado pelo poeta nos versos da *Ode Triunfal*. A paisagem da cidade, na poesia de Álvaro de Campos, surge como esperança de possibilidade de integração à vida. Vamos analisá-la em dois momentos diferentes; o primeiro, em que se observa a esperança latente do poeta em relação à vida; e um segundo, no qual, apesar do esforço do poeta, olha para a vida e ela não lhe apetece:

Acordar na cidade de Lisboa, mais tarde do que a outras,
 Acordar da rua do Ouro
 Acordar do Rossio, às portas dos cafés,
 Acordar
 E no meio de tudo a gare, a gare que nunca dorme,
 Como um coração que tem que pulsar através da vigília e do sono.

Toda a manhã que raia, raia sempre no mesmo lugar,
 Não há manhãs sobre cidades, ou manhãs sobre o campo
 À hora em que o dia raia, em que a luz estremece a erguer-se
 Todos os lugares são os mesmo lugar, todas as terras são a mesma,

E é eterna e de todos os lugares a frescura que sobe por tudo
 [...]

Uma espiritualidade feita com a nossa própria carne,
 Um alívio de viver de que o nosso corpo partilha,
 São os sentimentos que nascem de estar olhando para madrugada,
 Seja ela a leve senhora dos cumes dos montes,
 Seja ela a invasora lenta das ruas das cidades que vão de leste-oeste,
 [...]
 (CAMPOS, 2007, p. 92).

O verso: “São os sentimentos que nascem de estar olhando para madrugada,” revela o poeta olhando fixo para a realidade. A paisagem captada pelo olhar dele tem como horizonte “a madrugada”. Mesmo sem referência alguma à cor, gera a imagem de escuridão, silêncio, vazio, e ele pode, pela imaginação, remeter-se à outra temporalidade, o nascer do dia. Esta informação, entretanto, não é dada logo de início. Antes de revelar ao leitor este dado, situa-o, no nascer do dia, momento em que a cidade vai despertando, num processo gradativo, em que a paisagem de Lisboa se revela por imagens criadas pela referência ao espaço e à ação repetida do verbo “acordar”. Tal processo favorece a ideia da claridade da manhã, opondo-se à escuridão da noite; a movimentação marcando o início do dia e da vida que segue.

Entre a noite e o dia, entre o dormir e o despertar, ou nas palavras do poeta: “E no meio de tudo a gare, a gare que nunca dorme, / Como um coração que tem que pulsar através da vigília do sono”. A gare está sempre lá, seu papel é estar para servir de ponto de chegada e partida, por meio dela a vida pulsa, à medida que o homem se locomove de um lugar a outro. Comparada ao coração, é o centro que mantém a vida, já que é o coração o responsável por mandar o sangue a todo o corpo, mantendo-o vivo. A partir destas inferências, podemos concluir que estar vivo é estar em movimento. A vida é, portanto, um processo movente incessante e, metaforicamente, o poeta revela que, entre a vida e a morte, existe a atitude de viver.

Nos versos seguintes, inicia-se uma reflexão sobre o nascer do dia, concluindo que o movimento do tempo responsável por marcar o dia que nasce é o mesmo sempre em todo lugar. A monotonia da repetição do nascer do dia, igual em todo o lugar, parece dar tranquilidade, segurança, serenidade, entusiasmo, esperança ao poeta, a ponto de sentir “alívio de viver”. Os seus sentimentos, porém, atingem apenas o seu corpo, uma vez que sua “espiritualidade [é] feita com [sua] própria carne”. Pela imaginação, o poeta teve seu momento de sonho em relação à vida, houve um sopro enganoso em direção ao viver, pois toda a descrição da cidade e do dia se esgotam em “sentimentos que nascem de estar olhando para madrugada”, e não se concretizam em forma e cores de uma cidade ao nascer do dia.

Num segundo momento, flagramos o poeta em movimento, captando as imagens observadas nas ruas:

A mulher que chora baixinho
 Entre o ruído da multidão em vivas...
 O vendedor de ruas, que tem um pregão esquisito,
 Cheio de individualidade para quem repara...
 O arcanjo isolado, escultura numa catedral,
 Siringe fugindo aos braços estendidos de Pã,
 Tudo isto tende para o mesmo centro,
 Busca encontrar-se e fundir-se
 Na minha alma
 (CAMPOS, 2007, p. 92 e 93).

O olho do sujeito, ao captar uma paisagem, tem a sua frente o horizonte a delimitar o espaço abarcado pelo seu olhar, condicionado ao movimento do próprio corpo, assim “a paisagem não é [...] apenas vista, ela é habitada” (COLLOT, 2010, p. 206). Na poesia de Campos, vemos a expressão do desejo de superar a cisão entre seu eu e o espaço no qual se move, habitando-o, fundindo a sua “alma” às imagens que vê. Há a “busca” pela integração entre a interioridade e a exterioridade do sujeito lírico, mas o esforço dele resulta em uma enumeração de imagens externas, não vivificadas por sentimentos reais.

Há uma insistência em afirmar seus sentimentos:

Eu adoro todas as coisas
 E o meu coração é um albergue aberto toda a noite.
 Tenho pela vida um interesse ávido
 Que busca compreendê-la sentindo-a muito.
 Amo tudo, animo tudo, empresto humanidade a tudo,
 Aos homens e às pedras, às almas e às máquinas,
 Para aumentar com isso a minha personalidade.
 Pertencço a tudo para pertencer cada vez mais a mim próprio
 E a minha ambição era trazer o universo ao colo
 Como uma criança a quem a ama beija
 (CAMPOS, 2007, p. 93).

Aparentemente de “coração” aberto a “todas as coisas”, o sujeito lírico inunda-se de afetividade, “ama tudo”, e, num ataque megalômano, determina-se como o centro do qual irradia a vida, emprestando ânimo não só “aos homens”, mas a seres inanimados e até “às almas”. Detendo-nos no exagero de demonstração afetiva, podemos fazer uma leitura equivocada da real condição do poeta, acreditando ser ele aquele que de fato sente tudo em excesso. Ao revelar, no entanto, o excesso de sentimento, paralelamente o nega, ao afirmar: “Tenho pela vida um interesse ávido/ Que busca compreendê-la sentindo-a muito”. O objetivo verdadeiro do poeta é entender a vida, não vivê-la, mais ainda, não pretende a ela pertencer, mas a si “próprio”.

Os sentimentos, em Campos, não se verticalizam, ficam na linha do horizonte:

Eu amo todas as coisas, umas mais do que as outras –
 Não nenhuma mais do que outra, mas sempre mais as que estou vendo
 Do que as que vi ou verei.
 Nada para mim é tão belo como o movimento e as sensações.
 A vida é uma grande feira e tudo são barracas e saltimbancos.
 Penso nisto, entorneço-me mas não sossego nunca
 (CAMPOS, 2007, p. 93).

Longe de atingir a alma, ficam todas as coisas, vale ao poeta somente o que está a sua frente, diante do seu olhar. Não há um registro afetivo da realidade, somente o movimento momentâneo o atinge. Desta forma, a vida não se afigura a ele mais que “uma grande feira e tudo são barracas e saltimbancos”, incapaz de sensibilizá-lo, o ponto de interromper a sua busca. Ele a vê como mera representação, sem condições, portanto, de conter a verdade buscada por ele. Deste modo, na feira da vida, o poeta nada encontra para si e “não [há] sossego nunca”, o desejo de amor e completude permanece e por isso encerra pedindo: “Dá-me lírios, lírios/ E rosas também”.

A cidade e a vida urbana, com o desenvolvimento da modernidade e a agitação capazes de ofertar diferentes experiências ao homem, deixam de ser o espaço de esperança para configurar-se em dor e sofrimento, como podemos observar no poema *Carnaval*:

A vida é uma tremenda bebedeira.
Eu nunca tiro dela outra impressão.
Passo nas ruas, tenho a sensação
De um carnaval cheio de cor e poeira...
(CAMPOS, 2007, p. 66).

A intensidade das sensações buscada na vida como forma de conhecer-se melhor e ampliar o seu ser parece a Campos, neste momento, uma “tremenda bebedeira”. As ruas causam nele “a sensação/ De um carnaval cheio de cor e poeira...”. De agitação vibrante com promessa de vida, a rua torna-se uma confusão carnavalesca na qual a cor não se destaca, pois a poeira tira a vivacidade do colorido dele. O poeta sente-se como aquele que apenas segue um sentimento, uma “alegria” que não é sua:

A cada hora tenho a dolorosa
Sensação, agradável todavia,
De ir aos encontrões atrás da alegria
Duma plebe farsante e copiosa...
(CAMPOS, 2007, p. 66).

As sensações causam ao poeta dor, ainda que uma dor “agradável”, talvez porque a sua dor lhe revele a consciência da diferença entre si a “plebe farsante e copiosa”. Não está entre o povo por escolha:

Cada momento é um carnaval imenso,
Em que ando misturado sem querer.
Se penso nisso faça-me viver
E eu, que amo a intensidade, acho isto intenso

De mais... Balbúrdia que entra pela cabeça
Dentro a quem quer parar um só momento
Em ver onde é que tem o pensamento
Antes que o ser e a lucidez lhe esqueça...
(CAMPOS, 2007, p. 66).

O excesso de sensações causadas pela tentativa de se incluir à vida exterior a si mesmo o torna confuso; não há comunhão entre a exterioridade e a interioridade pensante do poeta. Viver é um carnaval, com toda a intensidade a que remete esta festa intensa e, por vezes, insana de uma liberação inconsciente dos recalques do homem. Campos não busca a inconsciência da vida, é lúcido e, por mais que tente seguir a “balbúrdia da plebe farsante”, reconhece que pensa sobre a vida e, por isso, “faça-[lhe] viver”. Entrar na vida e seguir como

todos extrai a consciência tão cara ao poeta. Eduardo Lourenço (1973, p. 179) acrescenta a este respeito que “Só como sinônimo de *não consciente* e visada a este título, a multiforme experiência sensível e do sensível importa a Pessoa, tanto sob a *indiferença serena* de Caetano de Campos que sob a exaltação fingida de Álvaro de Campos.”

Campos, assim sendo, não se contagia de fato pela realidade, fala do movimento da vida moderna, do seu “carnaval”, mas sem entusiasmo. Registra o movimento, o barulho, sem, no entanto, dar forma e cores a este “carnaval”. O espaço explorado por Álvaro de Campos revela-se, verdadeiramente, em seu espaço interior:

É Carnaval, e estão as ruas cheias
De gente que conserva a sensação,
Tenho intenções, pensamento, ideias,
Mas não posso ter máscara nem pão.

Esta gente é igual, eu sou diverso –
Mesmo entre os poetas não me aceitariam.
Às vezes nem sequer ponho isto em verso –
E o que digo, eles nunca assim diriam
(CAMPOS, 2007, p. 69).

O olhar do poeta ultrapassa a linha do horizonte da paisagem concreta e repousa em sua interioridade, marcando a oposição dele em relação à vida. Seu entusiasmo pelo sentir era falso, houve apenas “intenções”, as quais não mantêm como os outros que “estão [n]as ruas cheias” e “conserva[m] a[s] sensaç[ões]”. Pertence ao poeta “pensamento, ideias”, a “máscara” da inconsciência não consegue vestir ou alimentar. A sua atitude pensante não o coloca apenas à margem da vida, distancia-se do outro, reconhece-se “diverso” de toda “gente [que] é igual”. Nem mesmo entre os poetas encontra solidariedade, fazer versos, para ele, é pensar, e assim canta a vida em seus poemas diferentemente dos outros poetas e, por isso, acredita que não seria aceito entre eles. O excesso de pensar cansa, gera solidão, desespero, atingindo a dor física:

Dêem-me um sentir que cansa e é bom e cessa
Prendam-me para que eu não faça mais versos
Façam [?ad finem?] com que o sentir cesse¹
Proibam-me pensar com a cabeça.

Dói-me a vida em todos os meus poros
Estala-me na cabeça o coração,
□

¹ □ Espaço em branco deixado pelo autor; [? ?] leitura conjecturada: Sinais adotados por Teresa Rita Lopes ao fazer a fixação dos textos de Álvaro de Campos para a edição de **Poesia completa de Álvaro de Campos** (2007).

Para que escrevo? É uma pura perda
(CAMPOS, 2007, p. 70).

Surge um aspecto importante da poesia de Álvaro de Campos, a poesia como forma de vida e o espaço poético em sua total complexidade. De acordo com Blanchot (1987), a realidade da poesia não se submete à realidade social e tampouco tem o compromisso de exprimir uma verdade. Por ter a sua própria realidade, a poesia permite a Campos expressar sua contradição, a indecisão entre viver ou apenas existir. A consciência, entretanto, acusa as limitações do pensar, tornando-o consciente de que a poesia não resolve todos os problemas. Não responde suas perguntas e não supre a sua falta.

Entre as contradições do poeta, há a do desejo de resgatar a própria infância: “Sou a máscara que volve a ser criança, / Mas reconheço, adulto, aonde estou”. O homem do presente perdeu “inúteis horas inteiras” à procura de si mesmo, “talho[u] planos” e não os concretizou: “Antes que eu chegue desse plano ao fim/ Já estou como antes fora dele”. Temos um poeta amargurado, descrente, reconhecendo-se perdido de si mesmo e carregando ainda consigo sua infância. O menino de outrora conhece e reconhece, mas o homem não sabe quem é, e a sua existência resume-se em tentar compreender o mistério de si:

Tenho náusea carnal do meu destino.
Quase me cansa me cansar. E vou,
Anônimo, menino,
Por meu ser fora à busca de quem sou
(CAMPOS, 2007, p. 72).

Todas as transformações modernas e a consciência da transformação levam à descrença, ao nada, à perda de Deus. Campos busca explicação e entendimento para a vida neste contexto, sem os encontrar, e por vezes, volta-se para a infância como período de integridade e de harmonia humana. Essa tendência de Álvaro de Campos foi brevemente referida anteriormente ao tratarmos de *Ode Triunfal*.

4.3 A VIAGEM E O SONHO

Apesar de ter viajado uma única vez na vida, quando da sua ida para Durban, na África do Sul, aos oito anos, com sua mãe, para viverem com seu padrasto, a viagem habitou sempre a mente de Fernando Pessoa. Portugal tem uma história de Grandes Navegações, e Lisboa, sua cidade natal, é voltada para o mar e, como tal, chegadas e partidas faziam parte do cotidiano do poeta; por outro lado, em seu trabalho de correspondente comercial, Pessoa

lidava diariamente com as questões de importação e exportação, aspectos que bem podem ter sugestionado o poeta português: “Além disso, o poeta viveu no momento em que os grandes paquetes transatlânticos e os comboios luxuosos alimentavam a imaginação de todos” (MARTINS, 2010, p. 887).

Dentre as diferentes conotações dadas à viagem na poética pessoana, destacamos a sua relação com o sonho. Segundo Leyla Perrone-Moisés (2010), no *Cancioneiro*, do cais, o poeta sonha com as grandes navegações do passado por preferir as paisagens interiores às paisagens reais. Em *Mensagem*, livro no qual as viagens dos descobridores são evocadas, a estudiosa afirma haver a sobreposição do sonho à viagem, pois essa traz dor e sofrimento e, muitas vezes, ao final, decepciona, vale mais, portanto, o poder de realizar contido no sonho: “Deus quer, o homem sonha, a obra nasce” (PESSOA, 1981. p. 12). O imaginário dos heterônimos também esteve permeado pela temática, sem, no entanto, enxergar nela o mesmo heroísmo que viam os navegadores. Para aqueles, a viagem termina por ser inútil e aliada ao sonho não impulsiona mais a partida para procurar a sua realização, ele a substitui (PERRONE-MOISÉS apud MARTINS, 2010, p.887).

Álvaro de Campos foi o heterônimo pessoano que mais viajou; saiu da pequena Tavira e foi estudar em Glasgow, esteve na Escócia e Irlanda, transitou entre Portugal e Inglaterra. Campos não só realizou viagens, mas as registrou e as tematizou em seus poemas como a viagem de juventude evocada em *Opiário*, *Ode Marítima*, “celebração efusiva do imaginário marítimo aventureiro” (RUBIN apud MARTINS, 2010,p. 553). Nos dois poemas, o poeta conclui que as viagens nada acrescentam:

Opiário

[...]

Eu acho que não vale a pena ter
Ido ao Oriente e visto a Índia e a China.
A terra é semelhante e pequenina
E há só uma maneira de viver.

[...]

(CAMPOS, 2007, p. 60).

Ode Marítima

[...]

Eu o engenheiro, eu o civilizado, eu o educado no estrangeiro,
Gostaria de ter outra vez ao pé da minha vista só veleiros e barcos de
madeira,
De não saber doutra vida marítima que a antiga vida dos mares!
Porque os mares antigos são a Distância Absoluta,

[...]

(CAMPOS, 2007, p. 108).

Comprovada a inutilidade das viagens, as aventuras marítimas parecem não entusiasmar mais o poeta e seus passeios se tornam mais curtos, feitos de carro, comboio ou eléctrico. Desta perspectiva, interessa-nos abordar esta temática, período em que o sonho pode ser entendido como a grande viagem. A consciência de Pessoa leva-o a encarar a experiência de estar no mundo como um ato que deve extrapolar ao dado factual, assim o sonho toma em sua poesia um carácter particular, pois, por meio dele, atinge o incompreensível. Na poética do heterônimo Álvaro de Campos, o sonho configura-se como via de acesso à realidade, permitindo perguntar “não o “porquê” das coisas, mas “o que poderia ser”. Sonho e lucidez são sinônimos e, para o poeta, sonhar significa “ver” para além do visível” (GOMES, 2005, p. 143; 144 e 145).

A relação entre o sonho e a imaginação não ficou de fora das considerações teóricas tecidas por Fernando Pessoa sobre a arte. Segundo ele, a palavra sonho resumiria “a característica principal da arte moderna” (PESSOA, 1973, p. 153). O sonho ao qual se refere nada tem de idealização, é, sim, a capacidade imaginativa do homem, contraposta à realidade, jogo que ocorre a partir da visão. O poeta liga-se à realidade a pela sua capacidade visual, o seu saber ou sonho “é *da vista*”, assim sendo, a partir da realidade observada, instaura-se a realidade sonhada, denominada de “paisagem” por Fernando Pessoa (PESSOA, 1973, p. 153).

Segundo Gomes (2005), em Campos, o sonho e a realidade se intercalam, formando um jogo dialético que envereda pela exploração da memória, de maneira que podemos identificar outro aspecto além da recuperação do passado, possibilitado a partir desta dialética. Do jogo entre a realidade e a imaginação, cria-se uma nova realidade, abrem-se as portas para a exploração da subjetividade, a paisagem interior do poeta se projeta para fora partir das cenas reais que vê, então, do fenômeno exterior observado e do sentimento íntimo experimentado, o poeta desenha a sua paisagem interna em seus poemas.

Dessa perspectiva, abordaremos a relação entre a viagem e o sonho, em dois poemas de Álvaro de Campos: *Viagem* e *Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra*. Em ambos, temos a viagem do sujeito lírico por meio do sonho em que as imagens de uma possível viagem real servem de pretexto para a viagem interior e conseqüente elaboração de uma paisagem da alma do poeta. A seguir, transcrevemos o primeiro dos dois poemas a ser estudado:

Viagem

Sonhar um sonho é perder outro. Tristonho
 Fito a ponte pesada e calma...
 Cada sonho é um existir de outro sonho,
 Ó eterna desterrada em ti própria, ó minha alma!

Sinto em meu corpo mais conscientemente
 O rodar estremecido do comboio. Pára?...
 Como um como de intento intermitente
 De □ mal roda, estaca. Numa estação, clara

De realidade e gente e movimento.
 Olho p'ra fora... Cesso... Estagno em mim.
 Resfolgar da máquina... Carícia de vento
 Pela janela que se abre... Estou desatento...
 Para... seguir... parar Isso é sem fim

Ó o horror da chegada! Ó Horror. Ó nunca
 Chegares, ó ferro em trêmulo seguir!
 À margem da viagem prossegue... Trunca
 A realidade, passa ao lado de ir
 E pelo lado interior da Hora
 Foge, usa a eternidade, vive...
 Sobrevive ao momento □ vai!
 Suavemente... suavemente, mais suavemente e demora
 □ entra na gare... Range-se... estaca... É agora!

Tudo o que fui de sonho, o eu-outro que tive
 Resvalam-me pela alma... Negro declive
 Resvala, some-se, para sempre se esvai
 E da minha consciência um Eu que não obtive
 Dentro de mim de mim cai
 (CAMPOS, 2007, p. 51-52).

O poema *Viagem* é composto por cinco estrofes, das quais duas, a primeira e a última, tratam do sonho; e três, a segunda, a terceira e a quarta referem-se à viagem. A primeira estrofe traz uma reflexão sobre o sonho e nela sustenta-se o desenvolvimento do poema. Ao ponderar sobre os sonhos, o sujeito lírico revela um traço marcante de Álvaro de Campos, a negatividade, dando ênfase à perda existente na ação de sonhar, pois a projeção de um sonho pressupõe a existência de outro já perdido, à medida que se estabeleceu o novo sonho. Intercalada à reflexão, ou até mesmo como consequência dela, apresenta-se o estado de alma do poeta, tristonho, fruto de uma alma perdida em si mesma. Em um tom lamentoso, evocando a própria alma, entre o seu pensar e sentir, o poeta embrenha-se num processo imaginativo, tendo como ponto e partida a observação de um dado real, uma ponte: “Fito a ponte pesada e calma”.

Segundo Merleau-Ponty (2013, p. 51), “A visão não é um certo modo de pensamento ou presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro a fissão do ser, ao término do qual somente me fecho sobre mim”. Com estas palavras, o estudioso explica que o ato de se voltar à exterioridade é também uma forma de se voltar para a própria interioridade, ou seja, a partir das coisas captadas no mundo externo, por nossa

percepção, e dos nossos sentimentos, emoções, julgamentos e reflexões que fazemos sobre o objeto percebido, podemos olhar para nós mesmos e saber do nosso eu, da nossa alma.

Estilisticamente, a repetição ternária da palavra “sonho”, o emprego do verbo “sonhar”, o eco da sonoridade do vocábulo “sonho” no termo “tristonho”, bem como “calma”, rimando com “alma”, e ainda a expressão “eterna desterrada” constroem semântica e imageticamente a ideia de um plano fora da realidade, o da imaginação ou do sonho, sem recorrer à idealização. A marca de referência ao real ocorre somente no segundo verso, destacando a presença da percepção do olhar: “Fito a ponte pesada e calma...”, mas como uma denúncia da intersecção entre o real e o sonho. A imagem da ponte simboliza o elo e a passagem entre estes dois planos; olhar para “a ponte pesada e calma” leva o poeta a ter contato com a própria alma que, em oposição à ponte com sua fixidez e serenidade, está banida de si mesma, aparentemente perdida na eternidade. O tom evocativo e lamentoso ocorre pela pontuação exclamativa e pela própria construção do verso em apóstrofe, com um epíteto na primeira parte: “Ó eterna desterrada em ti própria, ó minha alma!”. A rima dos versos é interna e externa. A rima interna entre sonho e tristonho anuncia a insatisfação pela perda que a escolha acarreta, tornando o sonho triste e não alegre. As rimas externas cruzadas (ABAB) reforçam a duplicidade e cruzamento dos planos real e do sonho.

Na segunda estrofe, inicia-se o desenvolvimento do processo imaginativo e associativo entre o maquinismo que provoca sensações e as sensações do sujeito lírico, expressa pela metáfora do comboio. O poeta volta-se para as sensações do próprio corpo e sente o “rodar estremecido do comboio”, bem como suas paradas, num processo gradativo de assimilação dos movimentos da máquina. A fusão entre ele e a locomotiva pode ser constatada pela cadência melódica construída nos versos desta estrofe. Primeiro, temos a rima intercalada (CDCD), em que a maneira como o sujeito lírico sente o corpo, “conscientemente”, rima com a forma do comboio rodar, “intermitente”. A musicalidade dos versos obtida pela assonância das vogais “i” e “e”, aliterações de “s” e “m”, nos três primeiros versos desta estrofe; no último verso, a aliteração do “t”, “r”, “c” e a assonância do “a” dão o ritmo do movimento do comboio, entrecortado por paradas, tudo sentido no corpo do poeta.

À sensação de mover e parar, o último verso acrescenta a percepção visual, ao anunciar a parada “Numa estação clara” e prepara para a próxima estrofe em que, em um processo sinestésico de sentir o movimento da máquina no corpo, ver o movimento das pessoas fora do trem e sentir o vento na pele, já não podemos mais dissociar homem e máquina. A partir da terceira estrofe, intensifica-se o entrecruzamento do real dos movimentos da locomotiva com as sensações do poeta. A realidade é de “gente e

movimento”; Campos olha e percebe isto, mas volta-se para si mesmo: “Olho p’ra fora... Cesso... Estagno em mim”. Do mesmo modo que a máquina, o poeta está parado, não porque ela parou na estação, mas porque ele parou em si mesmo, ao olhar para fora. A ideia da parada acontece pelo uso dos vocábulos “Cesso” e “Estagno”. O movimento constrói-se pela pontuação da estrofe, ao utilizar as reticências entre palavras e expressões dos versos, imitando o movimento do trem, ao reduzir a velocidade para a parada, como nos versos: “Olho p’ra fora... Cesso... Estagno em mim./ Resfolgar da máquina... Carícia de vento”. E depois de recuperar o fôlego, intensificando o movimento: “Pela janela que se abre... Estou desatento.../ Parar... seguir... parar... Isto é sem fim”. Deste modo, temos o reforço da identificação dos planos da realidade da máquina com as sensações do poeta.

A temática do poema é abordada já no título, sugerindo uma viagem, a princípio, por algum espaço geográfico. O seu desenrolar, entretanto, pouco ou quase nada aborda a respeito de um lugar específico ou sobre um deslocamento de um canto a outro. Quase todo o poema é o relato da atividade de um comboio, e ele é o responsável pela dinâmica do texto, mas não para indicar uma viagem real. Já, na primeira referência ao comboio, percebe-se a sua imagem funcionando como o despertar das sensações: “Sinto em meu corpo.../ O rodar estremecido do comboio...”, desde as sensações iniciais do movimento do comboio até a fusão entre o poeta e a máquina, culminando no apagamento da última.

A primeira referência ao meio de transporte utilizado para viajar foi como “comboio”, na segunda estrofe. Tornou-se uma máquina, na terceira, e, na quarta estrofe, há apenas a designação de “ferro em trêmulo seguir”. É possível identificar um processo em que o sonho referido na primeira estrofe, a partir da visão da ponte, realidade exterior, projetou-se de forma figurativa, imagética, conduzindo o poeta à abstração calcada em imagens concretas. Por se ligarem à abstração e à subjetividade do poeta, estas imagens não se desenvolvem por meio de uma descrição baseada no real, e por isso tornam-se elementos simbólicos a serem interpretados como manifestação dos aspectos emocional, afetivo e espiritual do poeta. Assim, a imagem do trem, com seus vagões, apaga-se definitivamente e consolida-se a interioridade do sujeito.

Dessa forma, na quarta estrofe, saltam a angústia e o temor contidos pelo sujeito lírico até então: “Ó o horror da chegada! Ó horror. Ó nunca/ Chegares, ó ferro em trêmulo seguir!”. A pontuação exclamativa, a escolha vocabular, a repetição da interjeição “ó”, bem como da palavra “horror” ressaltam a carga emocional do extravasar do sentimento. A imagem do “ferro em trêmulo seguir”, ao substituir a do “comboio”, passa a simbolizar o mundo interior do poeta com seu medo, sua inflexibilidade diante da vida, colocando-se à margem dela. A

estagnação, a postura marginal e a fuga para a vida interior expressam-se nos versos: “À margem da viagem prossegue... Trunca / A realidade, passa ao lado de ir / E pelo lado interior da Hora / Foge, usa a eternidade, vive... / Sobrevive ao momento □ vai!”. A subjetividade impõe-se “pelo lado interior da Hora”, ou seja, os acontecimentos são da interioridade do poeta, marcados de forma ainda mais pessoal pelo emprego do “H” maiúsculo na palavra “Hora”. E a estrofe encerra-se com a aparente chegada do “comboio” à gare, que primeiro se aproxima lentamente e vai freando até parar, ideia construída pela repetição do advérbio de modo “suavemente”, da expressão “e demora”, uso da pontuação em reticências, e o emprego do verbo “range-se” como que a imitar o barulho do freio, seguido do verbo “estaca”. O último verso fecha-se com a exclamação “É agora!”, criando a expectativa de que, com a chegada, algo fosse acontecer.

Na última estrofe, entretanto, a expectativa do acontecimento frustra-se e o sujeito lírico retoma a ideia inicial, aparentemente abandonada a partir da segunda estrofe, o sonho. Mas a construção do poema, ao privilegiar a separação das estrofes que tratam do sonho daquelas que tratam da viagem, produz o efeito inverso e une as duas temáticas, pois a terceira, a segunda e a quarta estrofes, ao abordar a viagem, fazem-no, colocando-a no plano sensorial, vivido pelo sujeito poético apenas na imaginação, aspecto discutido nos parágrafos anteriores. A viagem como sensação e pela imaginação verifica-se, ainda, em outros poemas do poeta como, por exemplo, em *A Passagem das Horas*: “Fui educado pela Imaginação, / Viajei pela mão dela sempre,” (CAMPOS, 2007, p. 190) e no verso “Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir” (CAMPOS, 2007, p. 224). Deste modo, a viagem torna-se metáfora da vida, vida sonhada, vida imaginada e, por isso, o poeta retorna ao sonho na última estrofe e discute a si mesmo.

O sonho sonhado e perdido, referido na primeira estrofe, ressurgiu como o eu do poeta, mas estranho e perdido no tempo, ou nas palavras dele: “Tudo o que fui de sonho, o eu-outro que tive / Resvala-me pela alma...”. A vida foi uma experiência de perdas de si mesmo em “Negro declive” e o poeta continua a reforçar a perda no verso seguinte, no emprego dos termos: “Resvala”, “some”, “sempre” e “esvai”. Da ausência do sonho do “eu-outro” do passado, aparece um “Eu” não esperado, desconhecido, o poeta parece nos dizer que sob o sonho jazia a realidade, pois este “Eu” “cai” da “consciência” dele. Embora chegue a reconhecer a existência deste “Eu”, não o alcança e admite: “um Eu que não obtive”.

A viagem como metáfora da vida, aliada ao sonho, é possibilidade de adentrar em si mesmo, percorrer os caminhos internos, revendo-se e revelando-se para si mesmo. O sonho possibilita a viagem interna e leva à constatação de que o sentimento de um eu vazio

permanece; mesmo tendo buscado e tentado, ou sonhado, estabelecer um eu, isto não ocorreu, seu ser parece imutável. Campos inicia sua trajetória como uma personalidade cansada, sem objetivos na vida, em *Opiário*, já “em “Ode Marítima” e em obras posteriores , [surge] um poeta activo, que confere o máximo valor à acção e a energia” (GÜNTERT, 1982 , p. 165); para, na sua última fase, ser novamente dominado pela apatia, pelo desânimo de viver. Todas as incursões dele na vida, pelo mar, pelo excesso de sensações e exaltação excessiva à máquina e à modernidade lograram em fracasso, visto que em nada o modificaram. O eu desejado e sonhado não foi alcançado com as experiências vividas, e tanto a viagem quanto à vida se revelaram inúteis, pois em nada modificaram o poeta. Na mesma linha, desenvolve-se o poema *Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra*, transcrito a seguir:

Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra,
 Ao luar e ao sonho na estrada deserta, sozinho guio, guio quase devagar, e
 [um pouco
 Me parece, ou me forço um pouco para que me pareça,
 Que sigo por outra estrada, por outro sonho, por outro mundo,
 Que sigo sem haver Lisboa deixada ou Sintra a que ir ter,
 Que sigo, e que mais haverá em seguir senão não parar mas seguir?

Vou passar a noite a Sintra por não poder passá-la em Lisboa,
 Mas, quando chegar a Sintra, terei pena de não ter ficado em Lisboa.
 Sempre esta inquietação sem propósito, sem nexo, sem consequência,
 Sempre, sempre, sempre,
 Esta angústia excessiva do espírito por coisa nenhuma,
 Na estrada de Sintra, ou na estrada do sonho, ou na estrada da vida...

Maleável aos meus movimentos subconscientes no volante,
 Galga sob mim comigo, o automóvel que me emprestaram.
 Sorrio do símbolo, ao pensar nele, e ao virar à direita.
 Em quantas coisas que me emprestaram eu sigo no mundo!
 Quantas coisas me emprestaram guio como minhas!
 Quanto que me emprestaram, ai de mim!, eu próprio sou!

À esquerda o casebre – sim, o casebre – à beira da estrada.
 À direita o campo aberto, com a lua ao longe.
 O automóvel, que parecia há pouco dar-me liberdade,
 É agora uma coisa onde estou fechado,
 Que só domino se me incluir nele, se ele me incluir a mim.
 À esquerda lá para trás o casebre modesto, mais que modesto.
 A vida ali deve ser feliz, só porque não é minha.
 Se alguém me viu da janela do casebre, sonhará: Aquele é que é feliz.
 Talvez a criança espreitando pelos vidros da janela do andar que está em cima
 Fiquei (com o automóvel emprestado) como um sonho, uma fada real.
 Talvez à rapariga que olhou, ouvindo o motor, pela janela da cozinha
 No pavimento térreo,
 Sou qualquer coisa de príncipe de todo coração de rapariga,
 E ela me olhará de esquelha, pelos vidros, até a curva em que me perdi.
 Deixarei sonhos atrás de mim, ou é o automóvel que os deixa?

Eu, guiador do automóvel emprestado, ou o automóvel emprestado que eu guio?

Na estrada de Sintra ao luar, na tristeza, ante os campos e a noite,
 Guiando o Chevrolet emprestado desconsoladamente,
 Perco-me na estrada futura, sumo-me na distância que alcanço,
 E, num desejo terrível, súbito, violento, inconcebível,
 Acelero...
 Mas meu coração ficou no nome das pedras, de que me desviei ao vê-lo sem vê-lo,
 À porta do casebre,
 O meu coração vazio,
 O meu coração insatisfeito,
 O meu coração mais humano do que eu, mais exacto que a vida (CAMPOS, 2007, p. 312 e 313).

Nesse poema, temos um sujeito solitário e em trânsito, à noite, “pela estrada de Sintra” e num tom narrativo ele conta o que vê ao longo da viagem. A ambientação noturna com luar propicia o devaneio e, aliada à narratividade do poema, gera ambiguidade, deixando dúvidas entre o que é real e o que é sonho.

Dessa forma, já, na primeira estrofe, o poeta situa o lugar em que se encontra e o que está a fazer: “Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra,” entre ele e esta realidade há o “sonho”. Aparentemente entregue à paisagem da estrada de Sintra, revela, pelo sonho, seu desejo de fuga da realidade e a busca de uma outra, e chega a “forç[ar]” para sentir que segue “por outro mundo”. Há a repetição dos verbos “seguir” e “guiar”, reforçando a ambiguidade entre o imaginado e o real, pois, em meio às referências à realidade, o poeta dirige e segue em direção oposta aos dados externos mencionados. Tal processo sucede-se de forma gradual de transposição da realidade para a não realidade, iniciando-se pela repetição do verbo “guiar”, dando a ideia de continuidade da ação de seguir uma direção. Pela repetição do verbo “seguir”, dentro de uma construção paralelística, ocorre a gradação da transposição da realidade para o sonho, revelando a real direção para a qual o sujeito se dirige. Assim, temos: primeiro, ele segue por outra estrada, não aquela de Sintra; depois segue, e Lisboa não existe mais; e, por último, apenas segue, sem nada mais. Pelo sonho, abandonou a realidade exterior e submergiu na sua interioridade, na sua subjetividade, a partir de então, o poeta apenas segue e questiona o que poderia haver “em seguir senão não parar mas seguir?”.

É sua a subjetividade que pergunta sobre si mesma, a partir da experiência real, revelando: “Sempre esta inquietação sem propósito, sem nexos, sem consequência, / Sempre, sempre, sempre, / Esta angústia excessiva do espírito por coisa nenhuma, / Na estrada de Sintra, ou na estrada do sonho, ou na estrada da vida...” (CAMPOS, 2007, p. 312).

Nesse último verso, a paisagem e o eu se fundem. O desenvolvimento do poema processa-se na ocorrência do cruzamento entre as referências às imagens externas e à interioridade, desenhando, ao longo do poema, a paisagem da subjetividade do poeta, questionadora porque inquieta, ligada diretamente ao “espírito”, não à fatalidade das coisas. A paisagem externa é o espaço de busca do poeta, é um estímulo para seus questionamentos e liberação da sua imaginação. Desta perspectiva, o valor das imagens na construção do discurso poético ultrapassa o mero efeito visual para pôr em jogo, enquanto especificidade da linguagem lírica, a problematização da subjetividade e da identidade, segundo Ida Alves (2010, p. 83 e 84).

Um aspecto a ser considerado em Álvaro de Campos é a sua agitação interior, responsável por sua instabilidade e distanciamento da realidade. Este alvoroço interior move-o em diferentes direções, de Lisboa a Sintra, da realidade ao sonho, e comunica a sua insatisfação e “angústia excessiva”, em qualquer plano em que se situe, real momentâneo da estrada, imaginário pelo qual quer criar “outro mundo”, ou num plano mais amplo, toda a “estrada da vida”. Esta instabilidade emocional e psíquica é fruto da falta de finalidade que Campos vê na vida, a escolha lexical deste trecho denuncia esta ideia: “sem nexos”, “sem consequência”, “coisa nenhuma”. É a “angústia excessiva do espírito” do poeta estrangeiro em qualquer lugar, porque, como já disse em outro poema: “Não tirei bilhete para a vida, / Errei a porta do sentimento, / Não houve vontade ou ocasião que eu não perdesse. [...] Grandes são os desertos, e tudo é deserto. / Grande é a vida, e não vale a pena haver vida” (CAMPOS, 2007, p. 383). Sem apetite para a vida, a existência, para Álvaro de Campos, não é motivo de alegria, mas de busca constante.

Na sequência da viagem, o sujeito guia o automóvel com “movimentos subconscientes”, ou seja, no primeiro plano da sua consciência não está mais a viagem no “Chevrolet pela estrada se Sintra”, estabeleceu-se o plano do sonho anunciado no segundo verso da primeira estrofe e as referências à realidade passam a ser simbólicas, partindo do próprio automóvel. Máquina condicionada ao homem segue os comandos do sujeito poético, numa sucessão de imagens dinâmicas: “Maleável aos meus movimentos subconscientes no volante, / Galga sob mim comigo, o automóvel que me emprestaram”. Diferentemente do seu pensamento e da imaginação e, por isso, a partir da viagem no Chevrolet, o poeta reflexiona e sonha sem controle destas ações.

O automóvel, símbolo do deslocamento, da viagem, da realização ou possibilidade de realização de um percurso serve de pretexto para percorrer a consciência do poeta que reconhece o aspecto simbólico do fato de ele dirigir um automóvel emprestado. O processo de

empréstimo passa por uma análise que o leva de um plano restrito a um mais amplo; primeiro, o automóvel é emprestado; em seguida, a constatação do poeta de que a sua existência no mundo tem dependido de vários empréstimos; e, por último, o próprio poeta é emprestado: “Quanto que me emprestaram, ai de mim!, eu próprio sou!”. Reconhecimento, mais uma vez da inutilidade da sua vida em uma explosão de angústia, refletida na pontuação exclamativa e na locução interjetiva “ai de mim!”.

O relato da viagem é pontuado apenas pelo movimento do carro, seguindo sempre em frente. Na quarta estrofe, a partir da sua relação com a máquina, o poeta amplia seu campo de ação, incluindo novos elementos da paisagem visível “à esquerda” e “à direita” da estrada. Esta paisagem, compreendida como uma unidade perceptiva, extrapola os limites do horizonte visível e passa a buscar o oculto por meio da imaginação e da inteligência perceptiva. Pensando nos termos de Michel Collot (2013, p. 191),

[...] O horizonte não é uma fronteira: dá seus contornos familiares à paisagem, mas abre também a um alhures invisível, que convida à viagem e à extrapolação. Por isso, a paisagem não é necessariamente o lugar de um enraizamento; ela comporta um longínquo interior, que nos inicia à “relação de desconhecido” [...].

As observações de Collot (2013) confirmam a perspectiva fenomenológica que considera a indissociabilidade entre sujeito e objeto na apreensão do real, da qual tentamos nos aproximar em capítulo anterior. Em vista do exposto, notamos que, a partir dos contornos do horizonte e do seu estímulo ao desvendamento do não visível, ocorre a interpenetração de paisagens, fruto das referências à realidade, reflexões e imaginação. Assim, habitando a paisagem geográfica observada, surgem tipos humanos numa vida oposta à do poeta, porque felizes. De imediato, salta a reflexão sobre quanto a felicidade pode ser relativa; é comum a Campos ver a felicidade no outro, longe de si mesmo e, neste momento de consciência crítica, o poeta pondera se este sentimento também não ocorre ao outro. Reflete ainda sobre a relatividade da liberdade; estar preso em um automóvel pode muito bem trazer, contraditoriamente, o sentimento de ser livre. Da autoanálise, o sujeito passa a imaginar os conteúdos da “criança” e da “rapariga” sobre si. Entremeando a consciência que observa e questiona e com a imaginação que cria, o poeta elabora uma depreciação sobre si próprio, ao se perguntar: “Deixarei sonhos atrás de mim, ou é o automóvel que os deixa? / Eu, guiador do automóvel emprestado, ou o automóvel emprestado que eu guio?”. No sonho, poderia ser o “príncipe de todo coração de rapariga”, mas de volta à atitude reflexiva não se vê correspondendo a tal figura, pois levanta a dúvida quanto a ser ele o responsável por despertar

os sonhos da rapariga ou o automóvel; afinal quem é ele? A resposta é dada por meio do aposto do verso que define o “Eu”, é apenas o “guiador do automóvel emprestado”.

Após esse longo processo imaginativo e reflexivo, Campos retoma a sua referência inicial e situa-se novamente na “estrada de Sintra ao luar”, mas “na tristeza” e “desconsoladamente”, entrando em oposição à ideia inicial de sonho quimérico, passível de ser vivido no decorrer do percurso entre Lisboa e Sintra. A sua tentativa de encontrar um sentido para si mesmo e para o outro cai no vazio e a “angústia excessiva” toma conta do poema. A viagem parece chegar ao fim, e o poeta, a partir de então, volta à realidade; o sonho é abandonado e a viagem feita não foi real, aspecto constatado pelo uso do vocábulo sonho permeando o poema até a penúltima estrofe e, já na primeira estrofe, ao dizer: “Ao luar e ao sonho, na estrada deserta, [...] Me parece, ou me forço um pouco para que pareça, / Que sigo por outra estrada, por outro sonho, por outro mundo”, ou seja, se o poeta segue “por outra estrada, por **outro sonho**”, a estrada em que está, a de Sintra, não é real. Deste modo, a sua inquietação, presente em qualquer lugar em que estivesse, revelada na segunda estrofe, nesta penúltima, mais ciente da realidade, faz o poeta sentir-se um solitário, abandonado e sem destino: “Perco-me na estrada futura, sumo-me na distância que alcanço”.

O poeta cai no abandono absoluto de sua alma angustiada que não se satisfaz com coisa alguma; de coração endurecido, não foi tocado por nada daquilo que viu e segue “insatisfeito”, consumido pelo “desejo terrível, súbito, violento, inconcebível” de não sei o que ou apenas de fugir de sua fatídica realidade e por isso “aceler[a]”. A viagem a Sintra, imaginária, não chega ao fim, e tudo o que experimentou neste percurso resultou em nada, pois, ao final, sente “cansaço [extremo] da própria imaginação” e “cada vez menos perto de” si mesmo.

É possível identificar um processo em que o sonho referido nos dois poemas, *Viagem* e *Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra*, ocorre de forma figurativa. No primeiro poema, a partir da visão da ponte, a imagem leva o poeta à abstração; no segundo, isto acontece pela ambientação da situação em que se encontra, guiando por uma estrada em direção a Sintra, entregue ao luar e, conseqüentemente, ao sonho. Percebemos, portanto, a elaboração de um contexto abstrato no qual a subjetividade vai se desenhando. Tal postura suprime a realidade, passível de ser colorida, destacando dela apenas o suficiente para alimentar a subjetivação. Este aspecto enfatiza o caráter imaginário das viagens e a ausência de cor nos versos que as retratam. O sonho, para Pessoa, foi um espaço habitado e entendido até como real, mas, talvez por ser consciente da irrealidade, o poeta admite a impossibilidade de haver cor neste plano da sua consciência: “Eu vejo diante de mim, no espaço incolor mas

real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos” (PESSOA, 1960, p. 713).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fernando Pessoa está entre os escritores do século XX responsáveis por denunciar a perda de utopias, sejam elas representadas por Deus, pela unidade subjetiva, ou pelo sonho Iluminista. Por isso, verificamos, na obra do escritor, a presença de um discurso que problematiza as relações entre o eu e o mundo, apontando para uma realidade hostil ao poeta, sensível em sua condição humana. Partindo deste pressuposto, primeiramente, este estudo procurou retratar o percurso da lírica até surgir o contexto que fermentou a produção do projeto heteronímico pessoano. Abordamos aspectos da criação do heterônimo Álvaro de Campos, relacionados ao ortônimo, ressaltando a coerência entre as linguagens e os perfis biográfico e psicológico.

Álvaro de Campos é o poeta das grandes odes, da exaltação da modernidade e da máquina, ansioso por viver toda a vertigem do mundo moderno. O seu excesso de sentir o faz também um poeta da dor, da angústia e desencantamento com a existência. A inadaptação de Campos à existência iguala-se à de Fernando Pessoa, e distancia-se deste apenas em sua expressão inicial movida pelo excesso como forma de reação a sua natural estagnação perante a vida. Mas, ao final, Álvaro de Campos é o próprio Pessoa, com a mesma atitude de investigação constante, dificuldade de agir e tédio diante da vida, gerando para ele muita dor.

Dentre os vários aspectos constitutivos da produção poética de Fernando Pessoa e Álvaro de Campos, despertou-nos a atenção a insistência com que ambos os poetas evocam imagens construídas pelo olhar. A projeção do olhar sobre as coisas, na obra dos poetas, é consequência da postura reflexiva deles perante a relação do homem com o mundo. Diferentemente da proposta cartesiana que propunha a separação entre o sujeito e o objeto, por crer em uma visão abstrata, a perspectiva do olhar de Campos e de Fernando Pessoa elimina as fronteiras entre o eu e a realidade observada. A estes poetas, interessa ver além do visto e, por isso, a visão da paisagem externa torna-se um pretexto para o mergulho na interioridade, em uma tentativa de enxergar a si mesmo.

Amparados pelos estudos sobre a paisagem, realizados por Michel Collot, observamos como a estrutura de horizonte estimula e determina a criação poética por possibilitar a relação entre a paisagem e o pensamento, pois é a partir do registro do objeto externo, transformado em paisagem, que o pensamento do poeta vem à tona. Álvaro de Campos, a partir do registro da paisagem, busca sentido para o mundo e para si mesmo e, nesta ação, projeta sua paisagem interior sobre toda paisagem exterior captada por seu olhar, eliminando o colorido da realidade. Assim, seus versos são reflexo do próprio eu angustiado e doído por não “ser útil

mesmo sentindo, [por não] ser prático, cotidiano, nítido./ [por não] Ter um lugar na vida, [por não] ter um destino entre os homens” (CAMPOS, 2007, p. 188).

A visão que abole os limites entre o interior e o exterior insere o sujeito no mundo, como propõe Merleau-Ponty, a habitá-lo com seu corpo movente, responsável por garantir aos seus sentidos experimentar os espaços. O deambulador Álvaro de Campos elege a cidade como um dos seus principais espaços de vivência, mas não qualquer cidade, a cidade é sempre a da sua infância e, nos momentos de entusiasmo, ressalta o carnaval da vida nas cidades modernas.

As proposições referentes à construção da paisagem a partir da cumplicidade entre o olhar e o corpo, que permite ao sujeito a vivência da paisagem, levaram-nos ao conceito de *flâneur*, de Walter Benjamin. A partir da leitura de Benjamin e o olhar do *flâneur*, examinamos a relação do poeta com a cidade, identificando, no olhar de Campos, o registro da vida moderna. Ao poeta, destacam-se as contradições e feridas da vida nas cidades modernas; para ele, a solidão permeia a experiência do homem e ali se sente estrangeiro, conseqüentemente, seu olhar sobre a diversidade pulsante da cidade não reconhece nela brilho ou cor. Enquanto sujeito, para Álvaro de Campos, estar no mundo é uma experiência de exílio, de não identificação, de inadaptação à realidade.

Para Blanchot e Massaud Moisés, o poema é o espaço de manifestação do poético em que a palavra é posta em total liberdade para despertar e representar o imaginário. Sendo assim, a poesia vincula-se à palavra-imagem, numa tentativa de expressar o inapreensível do imaginário; mais ainda, é onde se espacializa a subjetividade do poeta, revelando os sentimentos dele.

Conforme os estudos fenomenológicos, os estudos da paisagem e ainda a estética pessoana, a exterioridade percebida influencia a “paisagem interior” e do mesmo modo a interioridade exerce influência sobre a percepção do espaço externo. Desta forma, o espaço retratado por Álvaro de Campos transforma-se em paisagem, seus poemas são envolvidos por sua subjetividade, neles ela se espacializa e, por ter sido obscurecida pela inadaptação do poeta a vida, escurece seus versos roubando deles o colorido.

Sendo assim, na parte final dessa dissertação, identificamos, em relação ao olhar do poeta sobre a cidade da sua “infância pavorosamente perdida”, um exercício de consciência do fracasso da vida do poeta. A cidade da infância motiva o poeta a refletir sobre o fracasso dos seus sonhos e gera nele estados de alma depressivos e obscuros. A cidade deixa de ser espaço/paisagem referencial e torna-se linguagem poética, ou melhor, espaço poético no qual a interioridade do poeta se espacializa em forma de imagens sombrias de uma subjetividade

exilada do mundo exterior e suas cores. O que o poeta canta de fato é a sua experiência subjetiva em relação à cidade da sua “infância pavorosamente perdida”.

Ao tratar da cidade em sua modernidade, a princípio o poeta demonstra entusiasmo e desejo de inclusão, mas o excesso de sensações causado por sua tentativa de integrar-se à vida exterior o tornam confuso. Não ocorre, portanto, a desejada comunhão entre a exterioridade e a interioridade, e as imagens exteriores não alcançam sua alma, não o sensibilizam e o seu vazio permanece. Constatamos que de fundo está sua subjetividade a corroer a coloração da realidade moderna e a cidade e a vida urbana, de promessa de esperança, passam a uma experiência de dor e sofrimento. Aderir à realidade como os outros, assumir, de fato, toda a intensidade externa da vida moderna leva à inconsciência, e Campos quis permanecer lúcido da sua condição humana.

Álvaro de Campos, engenheiro naval e viajante, depois dos arroubos sensacionistas, fixa-se em Lisboa, abandona as grandes viagens e limita-se a fazer breves passeios aos arredores da cidade. O sonho, nesta fase, é uma forma de viajar, e por meio dele, cria outra realidade na qual explora sua própria subjetividade. Viagem, metáfora da vida, aliada ao sonho, é possibilidade de adentrar em si mesmo, percorrer os caminhos internos o que leva à constatação de um eu vazio que, ao final da viagem, compreende-a como inútil, pois nada acrescentou a ele. Sendo assim, a viagem real serve de pretexto para a interior e para a elaboração da própria paisagem. O poeta viaja pela imaginação e pela sensação. Aprofundando-se na sua interioridade, Álvaro de Campos abandona a realidade empírica e a cor que a envolve, revelando seu imaginário desprovido de cor, decorrente do nada em que vive.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 8 ed. Coimbra: Almedina, 2011.

ALVES, Ida Ferreira. Paisagens mediterrâneas na poesia portuguesa contemporânea: Sophia de M. B. Andresen e Nuno Júdice. In.: ALVES, Ida Ferreira e FEITOSA, Marcia Maria Miguel (Org.). **Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos**. Niterói: Editora da Universidade Fluminense, 2010. p. 81-98.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Remberto Francisco Kuhnen e outros. (Trad.) São Paulo: Nova Cultural, 1988.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras Escolhidas III. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. (Trad.). São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 9-98; 185-236.

BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada. Tradução do Centro Bíblico Católico, revisada por Frei João José Pereira de Castro, O. F. M. e equipe auxiliar da editora. São Paulo: Editora Ave Maria Ltda, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Álvaro Cabral. (Trad.). Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.

_____. Fenomenologia do Olhar In.: NOVAES, Adauto. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 3. Ed. São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, 1996.

CARA, Salete Almeida. **A poesia lírica**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 31-64.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 13. ed. Vera da Costa e Silva e outros.(Trads.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COLLOT, Michel. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In.: ALVES, Ida Ferreira e FEITOSA, Marcia Maria Miguel (Orgs.). **Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos**. Eva Nunes Chatel.(Trad.). Niterói: Editora da Universidade Fluminense, 2010. p. 205-232.

_____. **Poética e filosofia da paisagem**. Ida Alves et al. (Trads.) Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 3 ed. Waltensir Dutra. (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 75-123.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. (Trads). 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GAGLIARDI, Caio. Casa Branca Nau Preta, A. In.: MARTINS, Fernando Cabral. **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português**. São Paulo: Leya, 2010. p.147-148.

GALHOZ, Maria Aliete. Fernando Pessoa, encontro de poesia. In.: PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Organização, Introd. e Notas de Maria Aliete e Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

_____. Fernando Pessoa, encontro de poesia. In.: PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Organização, Introd. e Notas de Maria Aliete e Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

GOMES, Natália. **O sonho e a máscara: Antero de Quental e Fernando Pessoa**. São Paulo: Scortecci, 2005.

GUERRA, Maria Luísa. **Ensaio sobre Álvaro de Campos**. v. 1. Lisboa: Ed. da Autora, 1969.

GÜNTERT, Georges. **Fernando Pessoa, o eu estranho**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

HOUAISS, Antonio. **MINI DICIONÁRIO HOUAISS**. 3. ed. Rio de Janeiro: Houaiss/Objetiva, 2008.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Sérgio Tellaroli.(Trad.). São Paulo: Ática, 1994.

_____. O poético na mudança do horizonte da leitura. In.: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. V. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LOPES, Teresa Rita. Campos, Álvaro de. In.: MARTINS, Fernando Cabral. **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português**. São Paulo: Leya, 2010, p. 123-131.

LOURENÇO, Eduardo. **Fernando Pessoa Revisitado: leitura estruturante do drama em gente**. Porto: Editorial Inova, 1973.

_____. **Poesia e Metafísica**: Camões, Antero, Pessoa. Lisboa: Sá da Costa editora, 1983.

MENDES, João. **A literatura portuguesa IV**. Lisboa: Editorial Verbo, 1979.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. (Trads). Paulo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971. p. 7-56.

_____. **O olho e o espírito**. Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. (Trads). São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MOISÉS, Carlos Felipe. "O poeta ou o mito?" In: MOISÉS, Carlos Felipe. **O desconcerto do mundo**. São Paulo: Escrituras Editoras, 2001. p. 259 - 278.

_____. **O Poema e as Máscaras**. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.

MOISÉS, Massaud. **A criação poética**. 8.ed. São Paulo: EDUSP, 1977.

_____. **Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge**. 2. ed. São Paulo: Cultrix /Edusp, 1988.

_____. **A Literatura Portuguesa**. 29. Ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

MORNA, Fátima Freitas. **A poesia de Orpheu**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1982.

NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In.: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 9-20.

PASCOAL, Isabel. **Fernando Pessoa**, Antologia Poética. Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1992.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. Sebastião Uchoa Leite. (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____. Pensar é estar doente dos olhos. In.: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.327-346.

_____. **Flores da Escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Seleção, Organização e Notas de Maria Alice Galhoz. Introdução por Nelly Novaes Coelho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1960.

_____. **Obra Poética**. Seleção, Organização e Notas de Maria Alice Galhoz. Introdução por Nelly Novaes Coelho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

_____. **Páginas de estética e de teoria e crítica literárias**. 2. ed. Edições de Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind. Lisboa: Ática, 1973.

_____. **Poesia Completa de Álvaro de Campos**. Edição de Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Poesia Completa de Ricardo Reis**. Organização Manuela Parreira a Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Poesia Completa de Alberto Caeiro**. Edição de Fernando Cabral Martins e Ricardo Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Poesias Inéditas (1930-1935)**. Vitorino Nemésio e Jorge Nemésio. (Orgs.). Lisboa: Edições Ática, 1967.

QUADROS, António. **Fernando Pessoa – vida, personalidade e gênio**. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

REIS, Carlos. **Literatura portuguesa moderna e contemporânea**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

RUBIN, Gustavo. Lisbon Revisited (1923). In.: MARTINS, Fernando Cabral. **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português**. São Paulo: Leya, 2010. p. 410-411.

_____. Lisbon Revisited (1926). In.: MARTINS, Fernando Cabral. **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português**. São Paulo: Leya, 2010, p. 411-413.

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Celeste Aída Galeão. (Trad). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 160-199.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

DÉCIO, João. **Notas Sobre a Poesia de Álvaro de Campos**. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/3360/3082> Acesso em: 31/10/2016.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia. **Corpo, Percepção e Conhecimento em Merleau-Ponty**. Estudos de Psicologia, 2008113(2), 141-148. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf> Acesso em: 27/07/2016

SILVA, Denise Grimm da. **Paisagens Revisitadas: Visualidade em Fernando Pessoa e Ruy Belo**. Tese de Doutorado, UFF, 2012. Disponível em: http://www.gtestudosdepaisagem.uff.br/?page_id=287 Acesso em: 19/09/ 2015.

SOIFER, Miguelina. **Sonho e Criação na Poesia de Fernando Pessoa**. Disponível em: https://www.google.com.br/?gws_rd=ssl Acesso em: 24/10/2016