

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

DANIELLE CRISTINA PEREIRA PENHA

AS PAISAGENS AQUÁTICAS EM *POESIAS*, DE ÁLVARO DE CAMPOS

Maringá – 2023

DANIELLE CRISTINA PEREIRA PENHA

AS PAISAGENS AQUÁTICAS EM *POESIAS*, DE ÁLVARO DE CAMPOS

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá para obtenção do grau de Doutor(a) em Letras.

Área de Concentração: **Estudos literários.**

Linha de Pesquisa: **Literatura e Historicidade**

Orientação: Dr.^a Clarice Zamonaro Cortez.

Maringá – 2023

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

P399p

Penha, Danielle Cristina Pereira

As paisagens aquáticas em poesias, de Álvaro de Campos / Danielle Cristina Pereira Penha. -- Maringá, PR, 2023.

155 f.

Orientadora: Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez.

Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

CDD 23.ed. 801.9

DANIELLE CRISTINA PEREIRA PENHA

AS PAISAGENS AQUÁTICAS EM POESIAS DE ÁLVARO DE CAMPOS

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovada em Maringá, **17 de fevereiro de 2023**.

BANCA EXAMINADORA

Clarice Z. Cortez

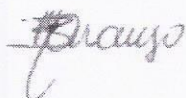
Prof^a Dr^a Clarice Zamonaro Cortez
Presidente da Banca – Orientadora (UEM/PLE)



Prof^a Dr^a Luzia Aparecida Berloff Tofalini
Membro Titular (UEM/PLE)



Prof. Dr. Milton Hermes Rodrigues
Membro Titular (UEM/PLE)



Prof^a Dr^a Márcia Maria de Melo Araújo
Membro Externo (UEG – Cidade de Goiás/GO)

Maria Alice Souza Milani
Prof^a Dr^a Maria Alice Sabaine de Souza Milani
Membro Externo (UNIR – Porto Velho/RO)

DEDICATÓRIA

À minha amada mãe Angelina, *in memoriam*, que me aconselhou, antes de partir, para eu nunca desistir dos meus sonhos.

Obrigada, Mãe!

AGRADECIMENTOS

A Deus por minha vida, minha família e a realização deste sonho.

Ao meu esposo Fabiano e às minhas filhas Giovana e Mariana, pelo incentivo, apoio e ajuda. Vocês foram fundamentais ao longo de todo processo do doutorado, socorrendo-me física e emocionalmente. Esse sonho, nós o realizamos juntos, sem vocês eu não teria conseguido. Amo muito vocês!

Aos meus pequenos Pedro e João, juntos com Giovana e Mariana – minhas razões de viver.

A minha irmã e amiga Fernanda, que foi mãe dos meus filhos durante esse período e cuidou deles quando eu não podia parar de escrever.

Aos professores da banca examinadora do Exame de Qualificação, Dr. ^a Ida Maria Ferreira Alves e Dr. Wesley Roberto Cândido, meu agradecimento pelas correções e apontamentos importantes para o enriquecimento do trabalho.

Aos professores convidados para a Banca de Defesa, Dra. Marcia Melo Araújo (UEG) e Dra. Maria Alice Souza Milani (UNIR) e Dra. Luzia Aparecida Berloff Tofalini (PLE) e Dr. Milton Hermes Rodrigues (DTL) os meus mais sinceros agradecimentos pelas participações e valiosas contribuições à minha tese.

À Dra. Clarice Zamonaro Cortez, pela orientação, apoio e confiança. A quem agradeço grandemente, não apenas pela orientação do trabalho, mas também pelas lições de dedicação e carinho que, certamente, levarei para a minha vida toda. Seus ensinamentos são lições de vida, que me incentivam ser uma profissional melhor. Sua orientação foi preciosa e sua amizade vale mais do que ouro. Meu mais sincero muito obrigada!

À CAPES pela oportunidade de cursar do doutorado com o auxílio imprescindível da bolsa de estudos. Muito obrigada!

EPÍGRAFE

Escrito Num Livro Abandonado em Viagem

Venho dos lados de Beja.

Vou para o meio de Lisboa.

Não trago nada e não acharei nada.

Tenho o cansaço antecipado do que não acharei,

E a saudade que sinto não é nem no passado nem no futuro.

Deixo escrita neste livro a imagem do meu desígnio morto:

*Fui, como ervas, e não me arrancaram*¹.

¹ PESSOA. Fernando. **Obra completa de Álvaro de Campos/ Fernando Pessoa**. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2015, p. 206.

RESUMO

A presente tese tem como objetivo principal estudar as imagens e as paisagens aquáticas em versos do heterônimo pessoano Álvaro de Campos, como formas de representação lírica. A presença da água na literatura e na poesia apresenta questionamentos acerca da existência humana, considerando sua simbologia como elemento de conhecimento coletivo, desde a formação do mundo e a geração no ventre materno. A água se posiciona ao lado dos demais elementos, a terra, o ar e o fogo, sendo essencial à vida humana. Em textos selecionados da *Obra Completa de Álvaro de Campos – Fernando Pessoa*, encontramos, nos versos, as águas dos rios e lagos que constituem imagens e paisagens vivas, mudas, diurnas, noturnas e, do mesmo modo, as águas em pleno movimento, os rios caudalosos e as ondas do mar, que compõem paisagens mais complexas, indefinidas e reveladoras das inquietações da vida do poeta. As paisagens naturais diurnas e noturnas, combinadas com as palavras poéticas, a simbologia e a função da água despertam no sujeito lírico, angústia, solidão, morte e lembranças da infância. A hipótese da tese concentra-se no estudo da simbologia da água e seus cognatos como produtores de sentido, de emoção e revelação lírica, por meio das imagens e paisagens que emanam dos versos. O aporte teórico sobre a água e sua simbologia está alicerçado nas ideias filosóficas de Gaston Bachelard, Mircea Eliade e Tzvetan Todorov. Outros autores, como Gilbert Durand, Maurice Merleau-Ponty, Fernando Cabral Martins, Leyla Perrone-Moisés, Natália Gomes e Eduardo Lourenço, dão suporte às leituras interpretativas do *corpus* selecionado. As ideias teóricas de Maurice Blanchot, Michel Collot, Anne Cauquelin, Ida Alves, entre outros, são fundamentais nos estudos sobre as teorias do espaço e da paisagem. No desenvolvimento da tese, também recorreremos às teorias da poesia e artigos da crítica especializada na poesia pessoana, sua origem e seus valores. O objetivo final é contribuir com a fortuna crítica dos estudos pessoanos e fortalecer a linha de pesquisa Literatura e Historicidade, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEM.

PALAVRAS-CHAVE: Álvaro de Campos. Poesia. Paisagens Aquáticas. Simbologia.

RÉSUMÉ

L'objectif principal de ce travail est d'étudier les images et les paysages aquatiques de la théorie du symbole, dans les vers de l'hétéronyme de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, comme forme de représentation lyrique. Dans son œuvre poétique, la présence de l'eau révèle des interrogations sur l'existence humaine et son langage est considéré comme une réalité poétique, puisque les symboles sont des éléments de savoir collectif et l'eau, puisque la génération dans le sein maternel, est l'élément naturel connu de l'être humain. Dans les textes choisis parmi les œuvres complètes d'Álvaro de Campos - Fernando Pessoa, nous trouvons des eaux de rivières et de lacs qui véhiculent des images muettes et des paysages et des eaux en plein mouvement, comme les vagues de la mer, qui nous emmènent dans des paysages complexes et indéfinis. et à l'agitation de la vie du poète. Les eaux des rivières, des lacs, des mers et de la pluie encouragent le joyeux chant des oiseaux, nous montrant la beauté des paysages naturels. Dans la poésie d'Álvaro de Campos, le symbolisme de l'eau se combine avec des mots poétiques et réveille des sentiments oubliés ou inexistant dans le sujet lyrique. L'hypothèse de la thèse à prouver se concentre sur l'étude de la symbologie de l'eau et de ses apparentés en tant que producteurs de sens, d'émotion et de révélation lyrique, compte tenu des images et des paysages qui émanent des vers. L'apport théorique sur le symbolisme en littérature s'appuie sur les idées philosophiques de Gaston Bachelard, Mircea Eliade et Tzvetan Todorov. D'autres auteurs comme Gilbert Durand, Maurice Merleau-Ponty, Cabral Martins et Perrone-Moisés, nous aident dans les lectures interprétatives du corpus sélectionné, Michel Collot, Anne Cauquelin, entre autres, dans les théories sur l'espace et le paysage. Dans le développement de la thèse, nous avons eu recours à des théories de la poésie et à des articles de critiques spécialisés sur la poésie de Pessoa, son origine et ses valeurs. L'objectif final est de contribuer à la fortune critique des études de Pessoa et de renforcer la ligne de recherche Littérature et Historicité du Programme d'études supérieures en lettres de l'UEM.

MOTS-CLÉS : Álvaro de Campos. Poésie. Paysages Aquatiques. Symbolisme.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1. OS SÍMBOLOS NA POESIA – ELEMENTOS ESTILÍSTICOS DA ARTE LITERÁRIA DE ÁLVARO DE CAMPOS	16
1.1 A poesia do <i>Orpheu</i> – afirmação da modernidade literária em Portugal.....	42
1.2 Álvaro de Campos – a modernidade traduzida em sensação.....	57
2. A ÁGUA E AS PAISAGENS AQUÁTICAS NA POESIA DE ÁLVARO DE CAMPOS.....	64
3. A ÁGUA E SEU SIMBOLISMO: CONCEITOS DE GASTON BACHELARD, MIRCEA ELIADE E TZVETAN TODOROV.....	74
4. IMAGENS E PAISAGENS AQUÁTICAS COMO FORMAS DE REPRESENTAÇÃO LÍRICA NA POESIA DE ÁLVARO DE CAMPOS.....	92
4.1 A água como evocação da profundidade da alma.....	95
4.2 A água como veículo transformador que viabiliza a metamorfose.....	105
4.3 A água como experiência individual.....	117
4.4 A água ligada à morte.....	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	151

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A nossa tese apresenta um estudo sobre imagens, paisagens e a simbologia da água em textos selecionados do heterônimo pessoano Álvaro de Campos. Elegemos a edição de 2015, da editora Tinta da China, Rio de Janeiro, a **Obra Completa de Álvaro de Campos - Fernando Pessoa**, organizada pelos pesquisadores Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, com a colaboração de Jorge Uribe e Filipa Freitas. A escolha da temática foi motivada por um verso do poeta, presente em um poema sem título, escrito em 1929: “Estou nu, e mergulho na água da minha imaginação” (p. 234), encontrado durante a leitura do livro citado, que nos motivou a elaborar o projeto de doutorado. Iniciamos, a partir dessa escolha, a investigação por obras teóricas que tratassem da presença da água como símbolo na literatura e, principalmente, de iniciar uma pesquisa em plataformas digitais sobre os temas já estudados da poesia de Álvaro de Campos.

A obra de Fernando Pessoa nasceu em meio a todas as transformações culturais e políticas ocorridas em Portugal, no início do século XX. Mais do que qualquer autor, expressou com inteligência e sensibilidade os sentimentos gerados pela dualidade do homem moderno e, ao mesmo tempo em que exaltava as novas descobertas da tecnologia, sentia-se oprimido e desambientado na nova sociedade que os avanços anunciavam. Álvaro de Campos, filho indisciplinado da sensação, sente a cidade na mesma medida do campo e o registro das paisagens naturais e da água comportam imagens reveladoras da sua visão de mundo. As imagens presentes da água representadas em seus textos legitimam a consciência da sensação intelectualizada e a rememoração do valor histórico e simbólico de um povo que viveu fama, riqueza e perdas pelo sucesso dos descobrimentos marítimos, nos séculos XV e XVI. Nossa justificativa, para o desenvolvimento deste tema tem como base sólida a continuidade das leituras e dos estudos da poesia pessoana, desde a Graduação em Letras, seguida no Mestrado com a dissertação sobre a poesia do heterônimo Ricardo Reis.

Na escolha do *corpus* da tese, foram selecionados poemas completos e também fragmentos que o elemento água encontra-se presente. Iniciamos pela “Ode

Marítima” (1914), que possui 904 versos, seguindo do Poema 12² (“Com as malas feitas e tudo a bordo” - 1915), em seguida, os poemas 24 (“Quando nos iremos, ah quando nos iremos daqui?” - 1924) e 25 (“Encostei-me para trás da cadeira do convez e fechei os olhos” - 1924); *Lisbon Revisited* (1926); *Trapo* (1930); Ah, um soneto... (1932); *Poesia* (Anexos) um conjunto de 36 poemas divididos em quatro partes³: I CLEARLY CAMPOS (1915) com 13 poemas; II PASSAGEM OU WHITMAN (1915), com apenas 01 poema; III DE CAEIRO A CAMPOS (1914), com 4 poemas e IV MAYBE CAMPOS (1914), com 10 poemas, além de versos esparsos em outros textos. Os organizadores do livro esclarecem que os poemas dos Anexos são fragmentários, ficaram inacabados, considerados esboços, no entanto, foram atribuídos explicitamente a Álvaro de Campos, com exceção de MAYBE CAMPOS, cujos poemas deixam dúvidas de autoria, por ocuparem um espaço textual indefinido. Finalmente, BARROW-ON-FURNESS, composição de 5 partes distintas, sem data, também fazem parte do *corpus* da tese. De acordo com os organizadores, provavelmente, a data desse poema perdeu-se com o fechamento da edição da Editora Ática, que não conservou o autógrafo, porém, admitem que o poema pode ser enquadrado na primeira fase de Campos. No decorrer do desenvolvimento teórico e crítico dos capítulos, exemplificamos com versos desses e outros textos que compõem essa e outras edições.

Os textos selecionados para nossa leitura interpretativa fazem parte da ideia de que o poeta, motivado pelas vanguardas, rompeu com a tradição e aliou-se ao proposto pelas novas correntes artísticas que fervilharam no meio cultural da Europa. No estudo da heteronímia, Álvaro de Campos foi o que mais cantou a modernidade e as transformações dessa época. Seus versos onomatopaicos, da “Ode Triunfal”, por exemplo, constituem uma verdadeira canção elogiosa do triunfo da técnica que o próprio título sugere, havendo, também, uma busca da assimilação dos sons das máquinas, sintetizando o espírito revolucionário dos artistas modernos.

Quanto ao estudo da imagem/paisagem a partir da presença da água, a imagem desempenha um papel fundamental no texto, ao admitir que o lirismo atinja um elevado grau de fruição, permitindo ao leitor experimentar as mesmas sensações

² Esclarecemos que os textos poéticos da edição escolhida são numerados de 1 a 189, salvo os Anexos e os Textos em Prosa, que também recebem numeração.

³ Para a nossa tese utilizaremos apenas os poemas ou versos desse item, que tenham representação da imagem da água.

e impressões reveladas pelo sujeito lírico, nos versos. Desde sua criação, o texto literário apresenta-se carregado de sentidos, as palavras combinadas indicam e sugerem ideias, criam imagens e paisagens. O autor de uma obra literária, como a poesia de Fernando Pessoa, lança mão de elementos da realidade externa, que se revela no interior da alma do poeta, para assegurar ao texto a carga lírica necessária para a sua obra, suas palavras, “Eu o complexo, eu o numeroso, / Eu o quebrar de diques de todas as personalizações, / Que tenho desembarcado em todos os portos da alma,”. (PESSOA, 2015, p. 65). Entretanto, quando os versos retratam elementos reais, há um minucioso trabalho de escolha das palavras para a criação de um poema. O texto literário pessoano permite, assim, expressar sua individualidade pela escolha e combinação das palavras.

Para melhor compreensão das imagens que decorrem dos versos, os estudos de Octavio Paz, Alfredo Bosi, Northrop Frye, Nuno Júdice, Gaston Bachelard, Wolfgang Iser, Mircea Eliade, entre outros, sobre a imagem, foram de grande valia para compreender que não necessitam estar ligadas ao real. O mundo descrito na poesia de Campos concentra-se nas sensações que o levam às lembranças da cidade e da infância, às emoções e ao sonho, à solidão e ao pensamento sobre a morte e outras experiências de vida. De conformidade com Paz (2009, p.38): “Épica, dramática ou lírica, condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si”. Na criação poética, as imagens ganham uma espécie de vida própria, independente da vontade real do poeta, são elaboradas e recebem uma densa carga de originalidade e subjetividade. O objeto se faz presente e o poeta transforma essa aparição, de acordo com o que lhe parece relevante. Ao elaborar o jogo entre a imagem do objeto e a imagem interiorizada, a escolha semântica exerce um papel fundamental para descrever o objeto do autor que, após a leitura, será domínio do leitor. Caracterizando essa escolha como primordial à interpretação, o jogo gerado pelas palavras do texto torna-se responsável pela exteriorização daquilo que está por trás das palavras.

Esses elementos convergem na criação de uma linguagem menos lógica e mais rica em representações. Sendo assim, entendemos que a imagem e a paisagem são responsáveis por introduzir um sentido analógico, simbólico e metafórico num texto. E quando assumidas e recodificadas pelo discurso criam uma textura, situando-o entre o pensamento e a intuição. Nesse sentido, a linguagem frásica serve como forma de nos conduzir às analogias que recuperam o sabor da imagem, desde nomes

aos elementos sensíveis ao referente, concluímos que a beleza de uma paisagem é sentida pela maneira de olhá-la.

Como representação do lirismo aquático, o mar está sempre muito presente nos textos de Campos. O mar é parte integrante do imaginário português, presente na Literatura Portuguesa, desde a Idade Média. O seu valor histórico, sua beleza e os mistérios que lhe foram atribuídos presentificam-se nas cantigas trovadorescas, juntamente com a natureza, os campos e as flores presentes nos versos. No século XVI, a obra ímpar de Camões, *Os Lusíadas*, sintetizou, ao longo dos dez Cantos, as grandes conquistas marítimas, a coragem de Vasco da Gama e dos marinheiros demonstrada no desbravamento dos mares. As gerações subseqüentes continuaram a destacar o mar, as ilhas perdidas ou desconhecidas, a vida dos pescadores, tanto na poesia quanto na prosa portuguesa.

No século XX, Fernando Pessoa, em 1932, publica *Mensagem*, enaltecendo a Pátria e transmitindo uma mensagem de fé aos destinos da nação, por acreditá-la predestinada. Composta de três partes, “Brasão”, “Mar Português” e “O Encoberto”, o poeta apresenta a fase mais gloriosa da história de Portugal, na segunda parte, “Mar Português”. São doze poemas que tratam dos grandes descobrimentos, desde a origem da posse do mar à morte dos seus heróis, como exemplificam os versos do poema XII, “Prece”: “E outra vez conquistemos a Distância / Do mar ou outra, mas que seja nossa!”. (Pessoa, 1981, p.17). Natália Gomes (2005, p. 151) esclarece que na obra de Pessoa: “O mar sofre uma interiorização, penetrada na alma do poeta, fazendo parte da sua procura de realização, misturando-se com os sonhos”.

Quanto à metodologia de leitura dos textos, baseamo-nos em aspectos apontados, primeiramente por Antonio Candido, seguindo por Fernando Cabral Martins, Teresa Rita Lopes, Leyla Perrone- Moisés, Cleonice Berardinelli, Eduardo Lourenço, entre outros autores que julgamos pertinentes à justificativa do trabalho. Desde o Romantismo e do surgimento do poema em prosa, da “depuração do lirismo”, não confundimos a poesia com o verso, muito menos com o verso metrificado, porque há poesia em textos em prosa e poesia em verso livre. Existem textos que não são poesia, embora apresentados em versos, como por exemplo, o teatro de Gil Vicente. Segundo Antonio Candido, a poesia deve ser estudada em sua forma e conteúdo, tal como ela se manifesta no poema, em versos curtos ou longos, metrificados ou livres.

No estudo da poesia pessoana, a interpretação, necessariamente, deve iniciar com o levantamento dos aspectos formais dos poemas, devendo-se ressaltar, porém,

que os aspectos modernistas que regem os versos de Álvaro de Campos, na sua grande maioria, rompem com a tradição quanto à questão formal, apresentando alterações com versos longos, irregulares, ausência de rimas, vocabulário e sintaxe complicados, além das irregularidades na extensão dos poemas. Na leitura interpretativa, as teorias de Gaston Bachelard, Mircea Eliade e Tzvetan Todorov, além de outros autores, são fundamentais às nossas considerações.

A voz expressa nos textos pessoais, principalmente na figura dos heterônimos, é sentida nas palavras que criam quadros perfeitos das paisagens, resultantes, quase sempre, do sentimento melancólico ou de uma lembrança magoada. Há um resgate da sensação das coisas conforme sentidas, que a melancolia ou o sofrimento lhe pertencem, uma cumplicidade que se realiza pelas emoções expressas nas palavras dos versos.

O resgate do simbólico, o trato das imagens formando paisagens, a ausência das regras aristotélicas de criação, o jogo de trabalho minucioso com as palavras, todo e qualquer recurso que demonstre o poder inventivo do poeta, são recursos estilísticos que permitem a liberdade de direcionar os versos por vários caminhos interpretativos. “Não precisamos dos poetas ou das psiques em crise para confirmar a atualidade e a força das Imagens e dos símbolos”, conforme explica Mircea Eliade (1991, p. 12). As respostas para a interpretação da poesia devem ser buscadas no contexto e o lirismo está aliado ao simbólico do texto, de acordo com as palavras de Todorov (2014, p.45): “Uma vez tomada a decisão de interpretar, pega-se o caminho da associação (ou evocação) simbólica, que permite absorver a estranheza constatada; essa evocação comportará múltiplos aspectos”.

A tese divide-se em quatro capítulos distintos. O primeiro, sob o título: *Os símbolos na poesia – elementos estilísticos da arte literária de Álvaro de Campos*, evidencia características dos estudos do simbólico, da estética literária e temas, encontramos na escrita do heterônimo. O capítulo traz uma apresentação do momento histórico vivido por Fernando Pessoa em seu tempo, além das principais características acerca do fazer poético e estético de Álvaro de Campos. No capítulo 2: *A água e as paisagens aquáticas*, demonstramos quais aspectos da toeira da paisagem levaremos em conta na aplicação da leitura analítica dos textos que selecionamos. O capítulo 3, *A água e seu simbolismo: conceitos de Gaston Bachelard, Mircea Eliade e Tzvetan Todorov* apresenta a exposição da teoria acerca da simbologia da água que norteará a leitura interpretativa do *corpus* selecionado. O

capítulo 4, *Imagens e paisagens aquáticas: formas de representação lírica na poesia de Álvaro de Campos*. O capítulo é dedicado à leitura interpretativa dos poemas com a aplicação da teoria estudada nos capítulos anteriores, para comprovar o valor simbólico da água na poesia de Álvaro de Campos e, finalmente, comprovar que a imagem e a paisagem evidenciam o lirismo no texto poético.

1. OS SÍMBOLOS NA POESIA – ELEMENTOS ESTILÍSTICOS DA ARTE LITERÁRIA DE ÁLVARO DE CAMPOS

Só o parvo dum poeta, ou um louco
 Que fazia filosofia,
 Ou um geômetra maduro,
 Sobrevive a esse tanto pouco
 Que está lá para trás no escuro
 E nem a história já história.⁴

Começamos nossos estudos, refletindo sobre a poesia pessoana e o simbolismo de sua linguagem, especificamente a do heterônimo Álvaro de Campos, considerado o expoente da representação do Modernismo literário em Portugal. É o poeta cantor da vida moderna, da velocidade e da energia mecânica. Na leitura de seus versos, experimentamos uma atração quase erótica pelas máquinas, símbolos da modernidade. Há no poeta, inicialmente, em sua escrita uma paixão visceral pela civilização moderna industrial, tal como foi revelada nos versos da “Ode Triunfal” (2015, p.49): “Ah! não poder exprimir-me todo como um motor se exprime! / Ser completo como uma máquina!”.

Todavia, a par dessa paixão, há a náusea e a neurastenia provocadas pela poluição física e moral da vida moderna, demonstrada nos primeiros versos da “Ode Triunfal” (2015, p. 48) “À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica / Tenho febre e escrevo. / Escrevo rangendo os dentes [...]”⁵. No decorrer do texto, nem tudo é entusiasmo, desde o início, perpassa uma ironia crítica relacionada com os escândalos da civilização industrial (... “tenho febre e escrevo”), a desumanização, a hipocrisia, a miséria, a corrupção, os desastres e os naufrágios são as faces negativas da visão irônica do poeta, orientada para a criação de sensações novas e violentas para a exaltação das máquinas: “Banalidade interessante (...) das burguesinhas (...); “A maravilhosa beleza das corrupções políticas, / Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos / Agressões políticas nas ruas / (...)”, entre outros.

Campos aprende com Caeiro a urgência de sentir, porém, a sensação não lhe basta. Ele precisa “sentir tudo de todas as maneiras” e não se satisfaz senão com

⁴ PESSOA, Fernando. **Obra completa de Álvaro de Campos/ Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2015, p. 187.

⁵ Ao longo do trabalho, alguns símbolos serão utilizados para identificar citações: o sinal de /, será identificador de mudanças de verso em estrofes; o sinal de [], identificará a continuidade do verso; o sinal de (), além de identificar as características dos textos que são estabelecidas pela ABNT, também poderá identificar ao longo da leitura do trabalho que algumas palavras foram propositalmente suprimidas da citação.

“sensações brutais”. Esse seu desmedido Sensacionismo deu origem a um estilo desmesurado que constitui a maior ruptura na literatura portuguesa e o ponto mais alto do Modernismo e do Futurismo em Portugal. Nos versos da “Ode Triunfal” (2015, p. 52): “Ó coisas todas modernas, / Ó minhas contemporâneas, forma actual e próxima / Do sistema imediato do Universo! / Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus”.

Fernando Cabral Martins esclarece que: “[...] o Modernismo é uma corrente global situada nas primeiras décadas do século XX, caracterizada por uma vontade de experimentação, alteração ou instabilidade das regras na arte”. (MARTINS, 2017, p. 18-19). O poeta Pessoa-Campos reúne em seus poemas todos os aspectos que configuram o Modernismo⁶ literário, Pessoa o elege para inaugurar o movimento em 1915, porque conseguiu sintetizar na sua obra, a alusão às mudanças pelas quais a sociedade passou. No decorrer da celebração das novas possibilidades das descobertas tecnológicas, ao mesmo tempo, o homem sente que está sozinho e essa solidão será a única companheira que o acompanhará até o fim, como nos versos de um poema sem título, publicado em 1934: “Na casa defronte de mim e dos meus sonhos, / Que felicidade há sempre! / Moram ali pessoas que desconheço, que já vi mas não vi. / São felizes, porque não sou eu”. (PESSOA, 2015, p. 297).

A linguagem literária de Campos provocou uma ruptura na lírica tradicional portuguesa, poucos a entenderam, sobretudo, na sua fase futurista-sensacionista. Essa ruptura se manifesta, primeiramente, na irregularidade das estrofes, resultando em um ritmo igualmente irregular e nervoso, que traduz a dinâmica da vivência do poeta e a sua energia interior. Ao escrever o verso “Sentir tudo de todas as maneiras”, o sujeito lírico revela um ideal confessado de modo exultante, sentir tudo é identificar-se com tudo, mesmo com as aberrações, conforme os versos da “Ode Triunfal”: “Fraternidade com todas as dinâmicas! / Promíscua fúria de ser parte-agente / Do rodar férreo e cosmopolita (...)” (2015, p. 49).

Esse ideal opõe-se ao clássico da estética aristotélica, que enfatizava a ideia da beleza, do agradável, do equilíbrio comandado pela inteligência, e não pelas sensações modernas da energia explosiva. Os versos despontam um novo processo

⁶ Salientamos que Modernismo e Modernidade não são sinônimos. Para nós, o Modernismo é um conceito ligado a aspectos mais específicos de determinados ramos ou manifestações sociais, no nosso trabalho por exemplo, tratamos especificamente do modernismo literário e todas as mudanças que ele proporcionou para a escrita a partir de seu advento. Ao passo que Modernidade possui um conceito mais abrangente e está relacionada com mudanças sociais, artísticas, filosóficas, políticas, etc. Sendo ela a responsável pela forma de organização social e cultural historicamente perceptível e documentável na sociedade ocidental a partir do século XIX.

de descompressão do subconsciente de Fernando Pessoa, sua inteligência e sua “dor de pensar”, tudo era subordinado à criação literária. Questiona a existência, ao mostrar-se profundamente triste diante de uma realidade vazia, a ineficácia do eu diante dos fatos imutáveis da vida humana, sobretudo, da irrelevância do eu diante da morte: “O artista verdadeiro é um foco dynamogeneo; o artista falso, ou aristotélico, é um mero aparelho transformador, destinado apenas a converter a corrente contínua da sua própria sensibilidade na corrente alterna da inteligência alheia”. (PESSOA, 2015, p. 442).

Álvaro de Campos foi motivador da modernidade, contudo, volta seu olhar para o símbolo, busca na simbologia uma forma de significar com mais intensidade suas reflexões. Nesse aspecto, a paisagem da água irá corroborar com os questionamentos sobre a existência humana, ao criar uma paisagem aquática real ou imaginada para intensificar o lirismo no momento de tecer considerações acerca da própria condição do homem em meio a desordem de sentimentos e pensamentos, instituída pelo avanço do modernismo do século XX. Na “Ode Marítima”, os versos: “E eu, que amo a civilização moderna, eu que beijo com a alma as máquinas, / Eu o engenheiro, eu o civilizado, eu o educado no estrangeiro, / Gostaria de ter outra vez ao pé da minha vista só veleiros e barcos de madeira, / De não saber doutra vida marítima que a antiga vida dos mares!” (PESSOA, 2015, p. 79).

A poesia é o gênero literário fundamental para despertar a imagem criada pelo rio que corre, o movimento das ondas do mar, a beleza da chuva, ou de tantas outras situações que a água se faz presente, ou na lembrança do sujeito lírico retratada em seus versos. Estudiosos dessa simbologia esclarecem que os símbolos vivem da (re)significação que a tradição lhes atribui. Unidos à poesia de Campos, as imagens da água exaltam o resgate da memória, dando início às suas considerações por meio do onirismo proporcionado pelas paisagens formadas por ela.

Álvaro de Campos, desde 1914, ano da publicação da “Ode Triunfal” e a urgência da modernidade levou-o a criar um estilo desordenado, mas expressivo das convulsões da alma. As palavras são plenas de conotações de uma expressividade até então desconhecida, ao refletirem o seu posicionamento diante da vida. E há níveis de experimentação lírica em seus textos que são possíveis, graças a combinação das paisagens por ele criadas e a simbologia das palavras combinadas. Para Alfredo Bosi (2000), a poesia sobrevive porque ressignifica e encanta, graças ao poder intrínseco da palavra. Porém, as respostas apresentadas em seus estudos são

apenas sondagens, não esgotam o assunto. Sua busca para definir a funcionalidade da poesia justifica nomear o poeta como “o definidor de massa amorfa de coisas que passam pela rua”. Dessa maneira, a poesia aproxima as ideias, definindo-as:

A poesia devolveu corpo e alma, forma e nome ao que a máquina social já dera por perdido. Poderá também sobreviver um gesto em sentido contrário: a imagem do ser familiar converte-se, de súbito, em figura estranha. O rosto que se dava tão facilmente aos nossos olhos domesticados pelo hábito de todo dia ensombra-se como se uma fuligem o cobrisse. (BOSI, 2000, p. 266-267).

A poesia é ainda nossa melhor parceira para exprimir o outro e representar o mundo. Ela o faz aliado num só lance verbal sentimento e memória, figura e som. Momento breve que diz sensivelmente o que páginas e páginas de psicólogos e sociólogos buscam expor e provar às vezes pesadamente mediante o uso de tipologias. (BOSI, 2000, p. 271-272).

Baseando-nos nesses pressupostos de Bosi, reafirmamos que a poesia transforma o real, dá outro sentido ao que nos parece conhecido, leva-nos ao familiar pelo emprego do poder da palavra. Quando distinguimos os fatos e objetos sob a perspectiva do olhar poético, os nossos sentidos e opiniões são transformados e somos sensibilizados pelo poder criador e recriador das palavras. Campos exemplifica essa ideia com versos de um poema sem título, publicado em 1928: “A pena em que pego, a letra que escrevo, o papel em que escrevo, / São mistérios menores que a Morte? / Como se tudo é o mesmo mistério? / E eu escrevo, estou escrevendo, por uma necessidade sem nada”. (PESSOA, 2015, p. 222).

Álvaro de Campos nega a tradição da poesia, manifestando sua irreverência por meio das inovações textuais que sugere:

De resto, até hoje, data em que aparece pela primeira vez uma autêntica doutrina não aristotélica da arte, só houve três verdadeiras manifestações de arte não-aristotélica. A primeira está nos assombrosos poemas de Walt Whitman; a segunda está nos poemas mais que assombrosos do meu mestre Caeiro; a terceira está nas duas odes — a *Ode Triunfal* e a *Ode Marítima* — que publiquei no «*Orpheu*». Não pergunto se isto é imodéstia. Afirmo que é verdade. (PESSOA, 2015, p. 444)

O caráter refratário da poesia contribuiu à existência e à resistência da poesia. Existindo e resistindo, adaptou-se às mudanças propostas (e impostas) pela sociedade, ao longo da História. Mesmo que a palavra, matéria prima da poesia, permaneça a mesma, o poeta, em cada época, molda-a de acordo com seu tempo. É

assim que ela sobrevive à hostilidade dos tempos, mostrando-se como marca de resistência ao discurso dominante desde o Romantismo⁷. Os grandes momentos de transformação da poesia estão ligados aos momentos importantes da História. Bosi explica que:

Diante da pseudototalidade forjada pela ideologia, a poesia deverá “ser feita por todos, não por um”, era a palavra de ordem de Lautréamont. Este “ser feita por todos” não pode realizar-se materialmente na forma de criação grupal, já que as relações sociais não são comunitárias; mas acabou fazendo-se, de algum modo, como produção de sentido contra ideológico válida para muitos. E quero ver em toda grande poesia moderna, a partir do Pré-romantismo, uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes. (BOSI, 2000, p. 167)

Nas propostas teóricas do renomado crítico, mesmo sendo um exercício solitário, a poesia representa o coletivo. Essa é sua função social, que a torna não resistente apenas, mas fundamental. A poesia resiste, porque ela atualiza os mitos, nomeia o inominado, resgata no homem a capacidade de pensar e sonhar, mostra o poder plural da língua e o seu leque de significados, libertando a alma e os sentimentos do poeta. Nos versos de “Apontamento”, Álvaro de Campos assim se expressa: “A minha alma partiu-se como um vaso vazio. / Caiu pela escada excessivamente abaixo. / Caiu das mãos da criada descuidada. / Caiu, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso (...)”. (PESSOA, 2015, p. 231).

Tomando os versos transcritos como exemplo, reportamo-nos à imaginação simbólica, explicada por Gilbert Durand, em seu livro *A imaginação simbólica* (2000). De acordo com o filósofo, existem duas formas possíveis de se representar o mundo, uma direta e outra indireta. A primeira é feita de descrição direta do objeto, a segunda depende da sensibilidade de quem a resgata, em ambas, a imagem coopera para que sejam compreendidas. Partindo dessas premissas, apreendemos que a comparação que o poeta inicia o poema, declarando: “A minha alma partiu-se como um vaso vazio”, imagem, sugerindo, de início, a ideia da alma como um recipiente constituído por um material muito frágil. Há no texto, a lógica de que qualquer recipiente se destina a ser preenchido por qualquer coisa e, se assim não acontecer, se o vaso permanecer vazio, não estará cumprindo a sua função.

⁷ De acordo com Octavio Paz, em seu livro *Os filhos do barro* (1974), o espírito revolucionário dentro da manifestação artística nasce com o desprendimento da sociedade cristã, ou seja, a resistência ao discurso dominante remonta ao que se convencionou chamar de Modernismo.

A alma do poeta partiu-se, como “um vaso vazio”. Sua multiplicidade é verdadeira e os fragmentos “(...) fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso”, são reforçados pela hipérbole que reforça o dramatismo do vaso partido. O poeta tem mais sensações do que antes de separar o seu eu, de fracionar a sua personalidade, mesmo assim, não passa de muitos cacos; a sua alma não significa mais do que um vaso que se partiu ou que teria, forçosamente, se quebrado, revelando-se um objeto inútil: “Estou vazio como um poço seco”. (PESSOA, 2015, p. 372)

Tzvetan Todorov, em *A Literatura em Perigo*, no capítulo intitulado *O que pode a Literatura?* tece uma série de considerações acerca da influência dos textos literários na vida dos seres humanos. Segundo suas palavras:

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. (TODOROV, 2012, p. 76)

Como a filosofia e as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos. A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a experiência humana. (TODOROV, 2012, p. 77).

No poema “A Passagem das Horas” (1916), Álvaro de Campos comprova a experiência humana, afirmada por Todorov, ao revelar desejos e agruras dos seus sentimentos. Seus versos nos conduzem ao pensamento e ao conhecimento do mundo e sua literatura nasce, individualmente, da imaginação e da imitação do real, transformando-se em múltiplas vozes e sensações fortes, porque para o poeta, a sensação é tudo, não a sensação das coisas como são, mas das coisas conforme sentidas e das possibilidades que elas apresentam:

Fluido de intuições, rio de supor - mas,
Sempre ondas sucessivas,
Sempre o mar — agora desconhecendo-se
Sempre separando-se de mim, indefinidamente.
Ó cais onde eu embarque definitivamente para a Verdade,
Ó barco com capitão e marinheiros, visível no símbolo,
Ó águas plácidas, como as de um rio que há, no crepúsculo
Em que me sonho possível. (PESSOA, 2015, p. 176-177).

Michel Collot, em *A Matéria-Emoção* (2018), explica que a sensação começa por uma emoção: “A emoção não é um fenômeno puramente subjetivo, e sim a

resposta afetiva de um sujeito, ao encontrar um ser ou uma coisa do mundo exterior que ele pode tentar interiorizar ao criar outro objeto, fonte de uma emoção análoga, porém nova: o poema ou a obra de arte” (COLLOT, 2018, p. 15). Portanto, ‘sentir’ é tudo para Campos e seus versos de “Passagem das Horas (1916) resistem ao tempo, atualizam o passado e expressam o sentimento de sua alma, ao enfatizar as diversidade das funções de seu coração, palavra repetida por 8 vezes, no fragmento abaixo:

Meu coração *rendez-vous* de toda a humanidade,
 Meu coração banco de jardim público, hospedaria,
 Estalagem, calabouço número qualquer cousa,
 Meu coração *club*, sala, plateia, viagem, leilão, feira, arraial,
 Meu coração postigo,
 Meu coração encomenda,
 Meu coração carta, bagagem, satisfação, entrega,
 Meu coração a margem, o limite, a súmula, o índice,
 Eh-lá, eh-lá, eh-lá, bazar o meu coração.” (Pessoa, 2015, p. 137).

A arte está ligada à nossa criação, ao nosso desenvolvimento e o homem passa a ser a morada da arte, mantendo-a viva. Nos 904 versos da “Ode Marítima” (1915), Campos reitera a presença e a função da poesia: “[..] Venham dizer-me que não há poesia no comércio, nos escritórios! / Ora, ela entra por todos os poros... Neste ar marítimo respiro-a, [...]” (Pessoa, 2015, p. 103)

Para efetivar a tarefa de análise, sem emitir juízo de valor que possa encerrar a obra em seu tempo, Todorov aconselha utilizar todas as possibilidades disponíveis de análise, iniciando pela qualidade do texto, porém, sem utilizar o seu próprio gosto como medida: “[...] as obras produzem o sentido; o papel do crítico é o de converter em sentido e esse pensamento na linguagem comum de seu tempo – e pouco nos importa saber quais os meios utilizados para atingir seu objetivo”. (Todorov, 2012, p. 91). O texto deve ser atualizado no tempo vivido pelo estudioso ou crítico, o caráter da imortalidade lhe deve ser atribuído. Essa significação levará em conta os símbolos, como conhecimentos anteriores.

Gilbert Durand (2000, p.10) esclarece que: “Finalmente, chegamos à imaginação simbólica propriamente dita quando o significado não é de modo algum apresentável e o signo só pode referir-se a um sentido e não a uma coisa sensível”. A imaginação simbólica está presente em uma grande variedade de textos da obra poética de Fernando Pessoa, mesmo a figuração dos heterônimos pode ser compreendida como arquétipo. Para alguns críticos existem controvérsias no estudo

dos símbolos e é por seu intermédio que o devaneio e a sugestão da poesia atingem um expressivo nível de significação, conforme nos esclarece Durand (2000, p.12): “O símbolo é, pois, uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério”.

Percy Bysshe Shelley, em *Uma defesa da poesia e outros ensaios* (2008), ressalta a importância da caracterização e da valorização da poesia. Para o autor, a poesia não necessitou da existência do homem para surgir, nasceu sem a participação humana. A relação do homem com a poesia pode ser comparada à lira eólica, mesmo que ninguém toque em suas cordas, o vento produzirá o som melódico dos acordes. O poeta, nesse sentido, recorre à sua imaginação criadora para alcançar os limites da arte e da poesia. A linguagem da poesia é, essencialmente, metafórica, segundo Shelley, está intrinsicamente ligada aos sons e ao ritmo. Os elementos formadores do pensamento humano, a ideologia que influencia as ações humanas, tais como um momento histórico, uma atuação, uma foto, uma cor, um lugar, ou seja, tudo o que faz parte da vida pode ser transformado em poesia e tornar-se imortal. Depende apenas da forma como o poeta, partindo de sua emoção, ativou a sua imaginação criadora, escolhendo as palavras, ligando-as, ao ritmo e à melodia.

A poesia transforma até mesmo as palavras consideradas grotescas, causando-lhe um efeito especial e agindo como instrumentos de aprimoramento da conduta e da moral humana. A linguagem poética revela a beleza que se esconde nas coisas mais simples, ao evidenciar o belo, por isso, é imortal. O tempo do texto poético é o da sua leitura, sempre que uma poesia é lida, é ressignificada por quem a lê e a compreende:

Um grande poema é uma fonte, sempre a jorrar as águas da sabedoria e do prazer, e, depois de que uma pessoa e uma época exaurem toda a sua divina efluência, que suas peculiares relações os capacitam a compartilhar, outro e ainda outro seguem-se, e novas relações são constantemente desenvolvidas, a fonte de um prazer inconcebível, nunca antes visto. (SHELLEY, 2008, p. 108 -109).

As afirmações de Shelley atribuem à poesia o poder de transformar o feio em belo, o simples em complexo, o comum em sublime. Para ele, a poesia é atemporal, imortal e o poeta é quase um “instrumento tocado” pela poesia, ele cria a combinação dos sons das palavras e a musicalidade dos versos. A poesia converte em encanto os momentos, os ritos, os mitos e os símbolos que a formam e habitam o imaginário

humano, compõe e immortaliza tudo o que pertence à humanidade, sendo capaz de ressignificar a nossa própria existência. Ela é capaz de transformar o sensível em virtual, o profano em sagrado, simplesmente porque consegue sublimar o poder da palavra e transformá-la em resgate do símbolo.

Fernando Pessoa (1981, p.297), na abertura da obra de Álvaro de Campos, aponta a necessidade de se compreender a capacidade da poesia de decompor:

“Um poema é a projeção de uma ideia em palavras através da emoção. A emoção não é a base da poesia: é tão somente o meio de que a ideia se serve para se reduzir a palavras (...) A palavra contém uma ideia e uma emoção. Por isso não há exclamação, nem a mais abstratamente emotiva, que não implique, ao mesmo tempo, o esboço de uma ideia”.

Para Pessoa, a poesia possui o poder transformador das coisas e a palavra empregada no texto poético ganha a capacidade de revelar a beleza, graças ao emprego que o poeta lhe dá. Para tanto, as estrofes, os versos, o ritmo e a rima expressam a subjetividade da ideia revelada no texto. Todas essas combinações resultam no extravasar de uma emoção: “[...] e o ritmo, ou a rima, ou a estrofe são a projeção desse contorno, a afirmação da ideia por meio de uma emoção, que, se a ideia não a contornasse, se extravasaria e perderia a própria capacidade de expressão”. (PESSOA, 1981, p. 297).

Aponta, também, a capacidade expressiva da utilização da palavra e o seu emprego demonstra a capacidade de observação e de revelação que o poeta possui. Combinadas com o ritmo, as palavras immortalizam a ideia que a poesia revela. É o ajuste delas no texto que definirá a imortalidade do que foi declarado no poema. Campos, em versos de “A Fernando Pessoa” (Depois de ler o seu drama estático “O Marinheiro”, em Orpheu I - 1929)⁸, escreveu os versos:

Depois de doze minutos
Do seu drama *O Marinheiro*,
Em que os mais ágeis e astutos
Se sentem com sono e brutos,
E de sentido e nem cheiro,
Diz uma das veladoras
Com langorosa magia:
De eterno e belo há apenas o sonho. Por que estamos falando ainda?
(...)

⁸ O testemunho manuscrito encontra-se na margem superior de um poema, “Marinetti Acadêmico”, datilografado a 7 de abril de 1929 e publicado no mesmo ano. Pessoa publicou-o com a data fictícia de “1915”, para que não parecesse que Campos tinha lido o drama estático em 1929.

É evidente que o poder das palavras no texto poético não deve ser a palavra estanque, dicionarizada, mas a palavra que significa além daquilo que está dito, quase mágica e que imortaliza o texto. De conformidade com Durand (2000):

[...] o símbolo apela igualmente à linguagem, e à linguagem que mais brota, logo, mais concreta. Mas, também a outra metade do símbolo, a parte de invisível e de indizível que faz dela um mundo de representações indiretas, de signos alegóricos sempre inadequados, constitui uma espécie lógica bem à parte. Enquanto num simples signo o significado é limitado e o significante, ainda que arbitrário, é infinito: enquanto a simples alegoria traduz um significado finito por um significante e não menos delimitado, os dois termos do *Symbolon* são, por sua vez, infinitamente abertos. (DURAND, 2000, p. 12).

Depreendemos que a poesia é a grande reveladora do significado da palavra, o trato que o poeta lhe dá sublima a sua capacidade e revela um mundo adormecido que, ao ser acordado, será imortalizado. Portanto, ao investigarmos a simbologia da água e a significação dos elementos aquáticos em poemas de Álvaro de Campos, essas noções sobre o texto poético são fundamentais. Campos ultrapassa o sentido denotativo, sua poesia não é superficial, seus textos revelam uma emoção profunda e o sentido atribuído à paisagem aquática manifesta-se em sentimentos de infinita angústia. Os questionamentos acerca da existência humana tornam-se possíveis, graças ao poder dos símbolos resgatados na memória e na emoção de seus versos.

Toda criação poética é fruto da inspiração, do apuro do artista, de seu trabalho intelectual, não importa quais elementos estejam representados em maior ou menor grau, mas o elemento fundamental que os une encontra-se na mimese e na emoção. Exemplificam os versos da “Ode Marítima” (1915): “O Cais Absoluto por cujo modelo inconscientemente imitado, / Insensivelmente evocado, / Nós os homens construímos / Os nossos cais nos nossos portos”. (...) (PESSOA, 2015, p. 74).

Nos versos, o poeta lança mão dos recursos estilísticos para alcançar e transformar a visão do leitor. A escolha das palavras, sons, rimas e imagens, quando unidos em versos, funcionam em conjunto orquestrado pelo poder de criação do escritor, revelando-nos um mundo que não conhecíamos, ou que o habitual nos fez ignorar, contudo, a poesia nos desloca do ponto estático e nos revela um mundo novo, que até aquele momento permanecia adormecido em nós. Provando que a poesia não

apenas se faz necessária, mas, torna-se um elemento de sobrevivência para o ser humano, que sem ela não conseguiria sair do automatismo do cotidiano.

Quanto à poesia lírica, não se apoia apenas na realidade e nem no conhecimento empírico do poeta. Ela é a expressão máxima do subjetivismo, do conhecimento e do sentimento individual do ser. O artista alcança a máxima significação no texto lírico quando consegue trabalhar a inspiração, a imitação e o apuro da escrita em níveis que demonstram toda sua capacidade inventiva. O poeta lírico representa em sua obra poética todos os seus anseios, alegrias, tristezas, sentimentos que o cercam enquanto indivíduo. Mesmo que ele trate em sua poética de algum elemento ligado ao real, não o faz de maneira objetiva. Aguiar e Silva (1973) assevera que os acontecimentos externos são pretextos para o poeta:

O acontecimento exterior, quando está presente num texto lírico, permanece sempre literalmente como um pretexto em relação à estrutura e ao significado desse texto: o episódio e a circunstância exteriores podem funcionar como elementos impulsionadores e catalíticos da produção textual, mas a essencialidade do poema consistirá, graças à fulguração da palavra, na emoção, nas vozes íntimas, na meditação, na ressonância mítica e simbólica, enfim, que tal episódio ou tal circunstância suscitem na subjetividade do poeta. (AGUIAR e SILVA, 1973, p. 584)

A linguagem direta, descritiva, não cabe na poesia lírica, a menos que a descrição sirva apenas para mostrar os sentimentos despertados pelas imagens, na figura do eu lírico. O movimento simbolista valeu-se desse caráter de refutação da descrição, adotando a palavra enquanto símbolo, que não descreve o objeto, mas deixa-o suspenso, apenas sugerindo o seu significado. Em *Primeiro Fausto*, no Primeiro Tema, O Mistério do Mundo, Parte VI, os versos exemplificam:

VI

Ah, tudo é símbolo e analogia!
O vento que passa, a noite que esfria
São outra coisa que a noite e o vento
Sombras de vida e de pensamento.

Tudo que vemos é outra coisa.
A maré vasta, a maré ansiosa,
É o eco de outra maré que está
Onde é real o mundo que há.

Tudo o que temos é esquecimento.
A noite fria, o passar do vento,

São sombras de mãos, cujos gestos são
A ilusão madre desta ilusão.
(PESSOA, 1981, p. 453-454).

A poesia acima, pode ser considerada lírica, e, exemplifica o símbolo e a analogia. O poeta, por sua vez, discorre sobre os objetos e acontecimentos, de maneira a figurar neles nada mais do que suas próprias impressões e reflexões, transparecendo ideias e ideais do eu. Nesse sentido, Moisés (1984) explica que: Por isso pouco ou nada lhe importa o mundo circundante: “o lírico é um ser solitário, ignora a existência de um público, e poetiza para si”, daí que “a poesia lírica se nos revele como arte solitária, uma arte que unicamente se percebe entre duas almas harmonizadas em idêntica solidão”. (MOISÉS, 1984, p. 230 e 231).

Emil Staiger (1997) esclarece que a linguagem da poesia lírica é crepuscular, não desvenda o mistério da obra. O valor da palavra no verso lírico acontece naquilo que o poeta vela e não revela de forma clara o seu sentimento. A métrica, a rima e o ritmo surgem em uníssono com o verso, não dissociando a forma do conteúdo. O poeta lírico não cria, ele se entrega à inspiração, conforme explicam os autores, ele é um ser solitário, cria para si. Do ponto de vista de Staiger, a poesia lírica é singular e irreproduzível: “O autor lírico não se “descreve” porque não se “compreende”. Os verbos “descrever” e “compreender” pressupõem um defrontar-se objetivo”. (STAIGER, 1997, p.54) Nortrop Frye (1973) complementa a ideia em seu texto de *Anatomia da Crítica*:

Mais amiúde do que qualquer outro gênero, a lírica depende, em seu efeito principal, da imagem surpreendente ou louçã, fato que, muitas vezes, dá origem à ilusão de que tal uso das imagens é radicalmente novo ou não convencional. (FRYE, 1973, p. 277)

Não restam dúvidas que há uma preocupação dos teóricos quanto à divisão da literatura em gêneros e, por vezes, essa divisão se mostra contraditória e equivocada, embora seja necessária para estabelecer uma organização didática dos estudos literários. Também existe um consenso de que o lirismo é poético, tanto apresentado em prosa quanto em poesia. De conteúdo subjetivo, o lírico é a expressão máxima do eu, sem preocupação com o mundo que o cerca.

Conforme Frye (1973), a música também está presente na poesia lírica, manifestando-se no papel e na métrica que determinam a leitura do poema. É na

musicalidade e no jogo de sentidos das palavras que o poeta expressa seus sentimentos, sem se preocupar com o leitor dos seus versos. O universalismo desses sentimentos aproxima o leitor da obra e reconhece-se nela, não permanecendo distante, pelo contrário, vê-se inserido no contexto ali representado.

Em *Poesia Lírica*, de Salete de Almeida Cara (1985), um percurso histórico da poesia lírica é apresentado pela autora, desde o seu advento à modernidade. Esse percurso objetiva esclarecer que a divisão e a classificação exatas da poesia lírica não são estanques, mas regidas por regras fechadas. Desde os filósofos clássicos, buscava-se construir uma teoria sobre o exato enquadramento dos gêneros literários, entretanto, essa teoria ainda se encontra distante de se efetivar:

Este volume chama-se *A poesia lírica*, mas, ao contrário do que o título sugere, não supõe ser possível fechar a questão sobre o tema, e muito menos procurar auxílio de normas preceitos ou regras. O leitor que chegar ao fim da leitura vai observar que o caminho é o seguinte: partir de uma visão histórica da questão da poesia lírica e, assim, ir abandonando qualquer pretensão classificatória. (ALMEIDA CARA, 1985, p. 5)

Como os demais textos teóricos, a questão dos gêneros é retomada a partir das ideias dos pensadores da Antiguidade Clássica, precisamente, no que se refere à mimese. Segundo Almeida Cara (1985), para Platão, a imitação tem suas raízes na realidade humana, que se afasta do mundo que ele considerava “ideal”. Diferentemente para Aristóteles, criar imagens é natural ao ser humano, ou seja, a própria obra de arte é uma realidade, podendo ser ainda maior e mais importante que a própria história. Para a autora, a imitação vai muito além da simples cópia, imitar seria preservar o que se fez de bom, enriquecendo o que já foi criado. Para enfatizar essa ideia, Camões, seguidor dos preceitos clássicos, porém, inovador da forma e do conteúdo da língua portuguesa, comprova nos versos do soneto:

Apolo e as nove Musas, discantando
com a dourada lira, me influíam
na suave harmonia que faziam,
quando tomei a pena, começando:

(...)
Converteu se me em noite o claro dia;
e, se algũa esperança me ficou,
será de maior mal, se for possível”.
(CAMÕES, 1994, p. 142).

No sentido de “seguidor dos preceitos clássicos, mas inovador”, Camões inova a forma clássica do soneto petrarquista, adotando a ‘medida nova’. Atinge um autêntico conceptismo, ao usar os jogos lúdicos, enigmáticos de difícil decifração, conforme os versos do último terceto: “Converteu-se me em noite o claro dia; / e se *algũa* esperança me ficou, / será de maior mal, se for possível”. O poeta não se limita a imitar, todavia, ele recria os textos, explora a ambiguidade da palavra poética, sua riqueza fônica, a sua intensidade expressiva e sua musicalidade. Salete de Almeida Cara (1985) esclarece que a principal diferença entre os gêneros está na lírica, o poeta se apresenta em primeira pessoa ou como ela registra, em primeira voz. Começando na poesia medieval criada, inicialmente, na região da Provença, ressalta a influência que esses versos tiveram sobre a poesia do Ocidente. Porém, não se detém na questão da musicalidade, como registram os demais críticos, complementando que a musicalidade é inerente ao trato dado às palavras pelo poeta. Sua presença na história da literatura, resgatou a importância que as cantigas tiveram na formação da literatura escrita em língua portuguesa, representando a poesia produzida em Portugal:

As cantigas portuguesas, de influência provençal, eram cantadas com acompanhamento musical e, muitas vezes, dançadas com coreografia, como nos provam alguns dos manuscritos coligidos nesses cancioneiros. As cantigas de amigo, onde o poeta falava em nome da mulher, enquanto as cantigas de amor apresentam um trovador que idealiza a relação amorosa e repetem o tema do amor cortês provençal. Já a linhagem mais erótica e realista da poesia amorosa aparece nas chamadas cantigas de escárnio e maldizer, valorizadas pela história literária, apenas pelo seu caráter de registro da época e da vida social mundana. (ALMEIDA CARA, 1985, p. 22 e 23)

As cantigas tiveram desenvolvimento na poesia de Camões e de outros poetas do Classicismo, principalmente na produção poética conhecida como “medida velha”, denominada Redondilhas. A grande ruptura da poesia lírica aconteceu no Romantismo, quando deixou de ser justificada como imitação e atingiu o grau de criação inspirada na alma. Vale registrar que, na literatura moderna, ou na modernidade, o lirismo da poesia toma outro aspecto:

[...] Mas ao contrário do poeta romântico, que ainda acredita na poesia como expressão do “eu”, o poeta moderno sabe perfeitamente que qualquer recorte do mundo será apenas linguagem e não lhe é possível mais do que isso: o poeta moderno se vê projetado no mundo

exterior, sabendo que desse mundo poderá fazer apenas uma tradução parcial. (ALMEIDA CARA, 1985, p. 40)

O poeta, ao expor aquilo que o cerca, tem a consciência de que não cabe em seu texto o que está ao seu redor. A representação do mundo exterior acontece de maneira parcial, apropria-se da língua e lhe atribui o aspecto que deseja. Seu sentimento, entretanto, transborda o sentido do signo e a complementação de suas ideias depende do sentimento que seu texto provoca e faz calar aquele que o sente (o leitor).

O lirismo do poeta moderno apresenta-se diferentemente, reflete, a partir da própria sintaxe, aceitando o lugar do sujeito da poesia. O poeta se transforma em sujeito lírico no decorrer da produção de seu texto e sua representação. O poema, por sua vez, proporciona-lhe a liberdade de sua imaginação. A poesia lírica foge de explicações, ao revelar a alma do artista, plena de dúvidas, medos e de todas as angústias do ser humano. Sobre o fazer poético de Pessoa, nas palavras de Eduardo Lourenço, trata-se de “[...] uma poesia para a qual não só o mundo exterior existe, e esse momento de existir é o da própria transcendência”. (LOURENÇO, 2008, p. 22).

Retomando as ideias de Almeida Cara, concluimos que a divisão da literatura em três gêneros torna-se insuficiente, uma vez que a produção de um texto literário significa muito além de um mero enquadramento das características intrínsecas do texto. A literatura tem a função de não apenas educar e divertir, mas de apresentar a possibilidade de ampliar sua própria essência: “Destá maneira a lírica também não pode ser vista como um gênero fechado, mas, sim, como um conjunto de preceitos, que desempenham papéis mútuos dentro do quadro da crítica literária”. (ALMEIDA CARA, 1985, p. 68).

T. S. Elliot (1972), em *A essência da poesia*, considera a poesia uma sintetização dos sentimentos que não conseguimos exteriorizar. Poeta e escritor, explica que estamos em constante mudança, não somos iguais aos nossos pais e também não somos hoje como éramos ontem: “[...] há sempre a comunicação de alguma experiência nova, de algum entendimento novo do familiar, ou a expressão de alguma coisa que sentimos, mas para a qual não temos palavras, que amplia nossa conscientização ou apura nossa sensibilidade” (ELLIOT, 1972, p.32). Para confirmar esses importantes conceitos, exemplificam os versos da *Ode Marítima* (1915), quando

o sujeito lírico relembra a “velha casa” e a descreve em detalhes. O tempo dessa casa já passou e as janelas não mais existem:

(...)

Era na velha casa sossegada ao pé do rio...

(As janelas do meu quarto, e as da casa-de-jantar também,

Davam, por sobre umas casas baixas, para o rio próximo,

Para o Tejo, este mesmo Tejo, mas noutra ponto, mais abaixo...

Se eu agora chegasse às mesmas janelas não chegava às mesmas janelas. Aquele tempo passou como o fumo dum vapor no mar alto...). (PESSOA, 2015, p. 95-96).

Elliot (1972) procura, em sua conceituação, contrariar as estéticas e as críticas literárias vigentes em seu tempo, justificando a busca pela mudança do olhar lançado sobre a poesia. Sua visão não é apenas a de um crítico, é também a de um poeta:

As pessoas [...] são com mais facilidade levadas a dizer que não consideram aquilo poesia quando discordam do ponto de vista em questão [...] devo dizer que [...] a verdadeira poesia sobrevive não só a uma mudança de opinião popular, como à total extinção do interesse nos assuntos que tão profundamente agradaram o poeta. (ELLIOT, 1972, p. 31)

Ao mesmo tempo em que a poesia pertence apenas ao “eu” que a produz, de alguma forma, os versos ‘conversam’ com os outros “eus” que estão em contato com ela, expressando os sentimentos mais íntimos e quase inexprimíveis do poeta. Compartilha objetos comuns a uma mesma comunidade ou sociedade. De acordo com o autor:

[A] distinção da poesia com outras artes: por ter para o povo da mesma raça e língua do poeta um valor que não tem para os outros [...] que a poesia é muito mais local do que a prosa [...] está primeiramente ligada à expressão dos sentimentos e das emoções, e que sentimentos e essas emoções são particulares, embora isso seja geral. (ELLIOT, 1972, p.33)

As emoções e os pensamentos, então, expressam-se melhor na língua comum ao povo – ou seja, a língua comum a todas as classes, a estrutura, o ritmo, o som, o idioma de uma língua, expressam a personalidade do povo que a fala. (ELLIOT, 1972, p. 34).

As afirmações de Elliot (1972) nos permitem concluir que a obra de um poeta lírico requer um conhecimento linguístico preciso e apurado, realizado com as palavras que possibilitam a exteriorização das suas ideias. A magia da poesia encontra-se, justamente, no fato de que as palavras apenas sugerem – “o poeta é um

“fingidor” – o seu objetivo maior é sensibilizar o leitor a sentir a mesma dor. Essa identificação do leitor com o texto torna-se possível graças às palavras e símbolos presentes, que ligam à memória e ao mundo. Confirmam os versos de Fernando Pessoa, no *Cancioneiro*:

*Ela canta pobre ceifeira,
Julgando-se feliz talvez;
Canta, e ceifa, e a sua voz, cheia
De alegre e anônima viuvez,*

*Ondula como um canto de ave
No ar limpo como um limiar,
E há curvas no enredo suave
Do som que ela tem a cantar;*

*Ouvi-la alegre e entristece,
Na sua voz há o campo e a lida,
E canta como tivesse
Mais razões p’ra cantar que a vida.*

*Ah, canta, canta sem razão!
O que em mim sente, ‘stá pensando.
Derrama no meu coração
A tua incerta voz ondeando!*

*Ah! poder ser tu, sendo eu!
Ter a tua alegre inconsciência,
E a consciência disso! Ó céu!*

Ó campo! Ó canção! A ciência

*Pesa tanto e a vida é tão breve!
Entra por mim dentro! Tornai
Minha alma a vossa sombra leve!
Depois, levando-me, passai!”.
(PESSOA, 1981, p. 144).*

Nos versos do poema, a subjetividade do poeta compõe a subjetividade da ceifeira, que é modelo real de uma outra ceifeira, anônima, que canta enquanto ceifa, num dia luminoso. O poeta, porém, produz uma “pobre ceifeira”, coitada, infeliz, diferentemente do canto que deveria significar alegria e felicidade, todavia, a julga “feliz **talvez**”. (Grifo nosso). Reflete sobre a brevidade da vida e ao peso da ciência, do conhecimento. A ceifeira torna-se o símbolo da inconsciência e da felicidade, o sujeito lírico submete-se ao sentimento da razão, gerando angústia e infelicidade.

Os versos aparentam simplicidade, contêm marcas habituais do Pessoa ortônimo, organização em quadras, versos octossílabos isométricos, com rima

cruzada (a/b/a/b), porém, apresentam-se depurados pela racionalidade e por trocadilhos significativos muito profundos. Nesses versos, a palavra “ceifeira” remete ao símbolo da morte, representado por muitas culturas como uma mulher vestida de preto tal como se vestiam as viúvas, com a foice na mão que passa ceifando as vidas e levando-as para o outro lado. Mesmo que essa descrição não tenha sido feita de maneira realista, o contato com a simbologia ligada ao passamento do ser, terá essa lembrança registrada na memória, no momento da leitura. O verso emblemático “O que em mim sente ‘stá pensando” traduz toda poesia pessoana, ortônima e heterônima (o sentir e o pensar).

Quanto à parte formal do poema, retomando Elliot (1972), não existe uma maneira de se enquadrar um poema metodicamente, algumas vezes, pelo contrário, parece ser contra o enquadramento de versos, rimas, ritmos e métricas em regras fechadas. Na verdade, Elliot transmite a ideia da liberdade de criação:

A complexidade em si mesma não é um objetivo adequado: seus propósitos devem ser, em primeiro lugar, a expressão precisa de tonalidades mais requintadas de sentimentos e pensamento; em segundo lugar, a introdução de um maior refinamento e variedade musical.". Ou seja, quando um autor diz algo de maneira elaborada, que seria mais eficaz dizer de maneira simples, o autor perde o contato com a língua falada, limita seu "âmbito de expressão". (ELLIOT, 1972, p. 88)

A poesia lírica difere do texto em prosa, graças à ambiguidade linguística que os comporta. Seus elementos composicionais são relevantes, porém, a capacidade de transformar a linguagem deve ser fator relevante para o leitor, no momento de interpretar um texto poético. Há de se ressaltar que os tempos sofrem mudanças e junto dessas passagens, as pessoas adquirem um olhar crítico do texto poético, de acordo com a época que este se insere.

Hugo Friedrich, em seu livro *Estrutura da Lírica Moderna*, explica

(...) na lírica, a composição autônoma do movimento linguístico, a necessidade de curvas de intensidade e de sequências sonoras, isentas de significado, têm por efeito não mais permitirem, de modo algum, compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações. Pois o seu conteúdo verdadeiro reside na dramática das forças formais tanto exteriores como interiores. (FRIEDRICH, 1978, p. 18)

Esclarece, ainda, que:

(...) a lírica foi, de ora em diante, definida como o fenômeno mais puro e sublime da poesia que, por sua vez colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com a transcendência vazia. (FRIEDRICH, 1978, p. 20)

Trata-se da possibilidade de o poeta apropriar-se da realidade e moldá-la de acordo com sua necessidade. Fernando Pessoa, que se dividiu e criou heterônimos, sem, contudo, perder-se de si próprio, buscou uma realidade, na qual viveu o ideal, mas não o real. Sua poesia simboliza a fragmentação do homem moderno, da qual foi vítima, com a ajuda do artifício da heteronímia sentiu transbordar o seu ser e a sua alma.

Nuno Júdice, em *As Máscaras do Poema* (1998), apresenta uma valiosa definição da representação do lírico, denominando-a “a voz do coletivo” e o poema, “a voz da coletividade”. Para o crítico, a poesia pode immortalizar a voz do homem de determinada época e, por ser responsável, o poeta traduz a realidade, recebendo um valor social importante. Para atingir esse grau de relevância, o poeta não conta apenas com a inspiração, mas, principalmente, com o trabalho e a palavra que o auxiliam no emprego da imagem, elemento fundamental da poesia, para Júdice:

O resultado, então, é a criação de “mundos dentro da linguagem”, funcionando como realidades próprias, e que nem sequer serão, necessariamente, imitações da realidade ou do mundo em si, segundo o princípio da mimese aristotélica. (JÚDICE, 1998, p. S/P)

A imagem revela o seu passado, assim denunciando a fonte criadora do poeta. Ela serve, por outro lado, para que o próprio poeta se defina em relação a um espaço cultura. (JÚDICE, 1998, p. S/P).

No estudo do poema, é preciso identificar a imagem criada nos versos pelo poeta. Essa imagem, extremamente subjetiva, busca apresentar a dimensão realista do mundo, assim como os artistas impressionistas tentaram fazê-lo, no século XIX, na arte pictórica. O lirismo que nasce desse exercício pode ser considerado uma espécie de revolta contra a vivência desumana da sociedade e o objetivo que o poeta encontra para chegar a isso, sem dúvida, é o emprego das palavras no texto poético.

O poeta e crítico Octavio Paz (1982) explica que a função e o trabalho do poeta transcendem a arte de escrever. A poesia desenvolve um papel de portadora do conhecimento, ela é salvação, poder e abandono, bem como revela o mundo que o cerca e, ao mesmo tempo, cria outros. Desta forma, podemos encarar a poesia como uma espécie de cópia, não apenas do real, mas, também, do Ideal. Para Paz, o poeta lança mão de recursos como ritmo, métrica e rimas para apresentar a música que ele ouve da orquestra do mundo, afirma que o poema não explica nem representa, ele apresenta. Não alude à realidade; pretende e, às vezes, consegue recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade. (PAZ, 1982, p. 137)

O autor também distingue poesia de poema. A poesia se apresenta quando percebemos um fato ou uma paisagem deixa de ser visto como mero utensílio e carrega consigo uma carga de significações que ultrapassam sua funcionalidade. Dessa maneira, tanto há poesia na música quanto em uma paisagem natural ou representada nas artes plásticas. Ela se encontra onde o 'eu' se reconhece de forma diferente do convencional, despertando um sentimento que o cotidiano não o faz. Registra Paz (1982, p.15): "A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo [...] Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal".

O poema é resultado do trabalho com a palavra e a inspiração sentida, além de todos os outros recursos existentes para produzir seus versos, é uma espécie de máscara que expõe e oculta, ao mesmo tempo, a representação do mundo que nos cerca. E por meio do elemento verbal - as palavras - o poema transmite poesia ao leitor. O texto de Paz (1982, p.18) defende o ofício de escrever, de nomenclaturas e classificações: "Classificar não é entender. E menos ainda compreender. Como todas as classificações, as nomenclaturas são instrumentos de trabalho. No entanto, são instrumentos que se tornam inúteis quando queremos empregá-las para tarefas mais sutis do que a simples ordenação externa". Nas palavras de Fernando Gómez Redondo, no livro *El lenguaje literário: teoría y práctica*:

El poema debe, entonces, ser pensado como un filtro, con unos rasgos y unos elementos que pueden funcionar de dos maneras: a) dinamismo interior, cuando el poema va de fuera a dentro, es decir, cuando el poeta, sin tener una idea muy precisa de qué es lo que quiere decir, adecua su conciencia creadora a esas estructuras signícas y poemáticas de modo que el poema se convierta em una manifestación de su sensibilidad poética, en una verificación de su

actitud personal ante el mundo que le rodea; b) dinamismo exterior, cuando el poeta va de dentro a fuera, es decir, cuando es previo el sentimiento, la noción poética y el poema subraya, con sus moldes y elementos formales, las ideas que van a ser expuestas⁹. (REDONDO, 1994, p. 61-62).

A poesia é o resultado de um movimento continuo de dentro pra fora do texto e de fora para dentro. É preciso lançar mão de aspectos internos e externos para se conseguir interpretar a mensagem por trás da poesia. O trabalho do poeta está além das classificações sugeridas pelos estudiosos, que desejam incluir a poesia em uma ciência. A classificação poética serve apenas para fins didáticos, não explana com clareza e exatidão o verdadeiro objetivo do poeta quando expressa, no papel, os seus anseios. Esses fatores são responsáveis por desvendar o mundo e a alma do poeta. Conforme Paz (1982, p.45), “Enquanto não se opera essa mudança (reconciliação do homem com o mundo), o poema continuará sendo um dos poucos recursos do homem para ir mais além de si mesmo, ao encontro do que é profundo e original”.

Em defesa da importância da linguagem poética, acrescentamos os apontamentos de Tzvetan Todorov, no artigo “Teorias da poesia”, publicado na revista *Poétique*, em 1982. Nesse artigo, ele diferencia o discurso da poesia e da linguagem poética, chamando a atenção para o fato de que a poesia se manifesta pelo verso, elemento diferenciador do texto poético e outros textos artísticos. O metro, a rima e a cadência são elementos fundamentais para gerar o lirismo necessário à poesia, todavia, seu foco principal mantém-se na língua, carregada de sentidos atribuídos pelo poeta, no momento de sua criação:

[...] Neste caso, a diferença semântica entre poesia e não-poesia já não é procurada no conteúdo da significação, mas na maneira de significar: sem significar outra coisa, o poema significa de outro modo. Uma maneira diferente de dizer o mesmo seria: os vocábulos são (somente) signos de linguagem cotidiana, ao passo que se tornam, em poesia, símbolos; de onde o nome de *simbolista* de que me sirvo para designar estas teorias. (TODOROV, 1982, p. 10).

⁹ O poema deve, então, ser pensado como um filtro, com características e elementos que podem funcionar de duas maneiras: a) dinamismo interno, quando o poema vai de fora para dentro, ou seja, quando o poeta, sem ter uma ideia muito precisa do que quer dizer, adapta sua consciência criativa a esses signos e estruturas poéticas para que o poema torne-se uma manifestação de sua sensibilidade poética, uma verificação de sua atitude pessoal em relação ao mundo ao seu redor; b) dinamismo externo, quando o poeta vai de dentro para fora, ou seja, quando o sentimento é prioritário, a noção poética e o poema enfatizam, com seus moldes e elementos formais, as ideias que vão ser expostas.

As ideias confirmam as particularidades da linguagem poética, sugestivas e carregadas de gestos, tornam-nas diferentes de outras manifestações linguísticas. Na poesia, o sentido de uma palavra ultrapassa a significação lexical, ganha carga simbólica sentida na leitura do poema, alcançando o que o poeta apresentou no momento de sua produção. O lirismo existente no tratamento da linguagem poética não sofre alteração. Quando a métrica parece ser abolida, o ritmo continua presente e o poeta molda a sua linguagem de acordo com sua intenção: “Quizá la manera más sencilla de definir lo que sea poesía no sea más que ésta: emoción convertida en ritmo, o lo que es lo mismo: una experiencia (emotiva o intelectual) trascendida a belleza por el poder articulatorio de la palabra¹⁰”. (REDONDO, 1994, p. 61).

Consoante às definições acima expostas, retomamos as ideias de Octavio Paz, em *O arco e a lira* (1982), sobre a importância dos elementos constitutivos do poema, tais como a linguagem, a métrica, o ritmo e a rima. Ao traçar a linha evolutiva da literatura, desde o advento do Romantismo, nos anos de 1980, Paz adaptou-se às transformações ocorridas na sociedade e, conseqüentemente, na obra literária, cujos elementos poéticos sofreram transformações, como, por exemplo, o ritmo: “[...] o poema é um caracol, onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal”. (PAZ, 1982, p. 15).

O ritmo torna-se indispensável para a compreensão do poema. Em primeiro lugar, deve ser considerado um elemento diferenciador da prosa e essencial para a existência dos versos: “O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo e uma imagem suscita outra. Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundada no ritmo”. (PAZ, 1982, p. 67). O ritmo e o verso identificam-se e possuem a mesma importância no texto poético, o ritmo representa mais do que uma simples medida, é a expressão da visão de mundo do poeta, ao traduzi-lo como modelo.

O significado do poema encontra-se entre o jogo do ritmo e o da imitação de um mundo nomeado por ele, de acordo com a sua originalidade. Para Paz (1982), ritmo e metro são vistos distintamente, o primeiro posiciona-se além da simples classificação de acentos e pausas, responsável, todavia, por provocar a imagem e o sentido nos versos. O metro, por sua vez, conforme Paz, (1982, p. 85) “[...] nasce do

¹⁰ Talvez a forma mais simples de definir o que é poesia não seja mais do que isso: emoção transformada em ritmo, ou o que é o mesmo: uma experiência (emocional ou intelectual) transcendida à beleza pelo poder articulatório da palavra.

ritmo e a ele retorna (...) é procedimento, maneira (...). Com base nas considerações acima, o texto moderno, no momento de sua criação, inovações e sugestões, não abriu mão da importância do ritmo.

Retomamos, como exemplificação, mais um fragmento da “Ode Marítima” (1915):

(...)

Todo o vapor ao longe é um barco de vela perto.
 Todo o navio distante visto agora é um navio no passado visto próximo.
 Todos os marinheiros invisíveis a bordo dos navios no horizonte
 São os marinheiros visíveis do tempo dos velhos navios,
 Da época lenta e veleira das navegações perigosas,
 Da época de madeira e lona das viagens que duravam meses”.

(...)

(PESSOA, 2015, p. 80).

Álvaro de Campos, neste fragmento, apresenta fatos e cenas do passado, que permaneceram em sua memória. Os versos acompanham o ritmo lento de uma embarcação em pleno mar: “**Todo o vapor ao longe** é um barco de vela perto. / **Todo o navio distante visto agora** é um navio no passado visto próximo. **Todos os marinheiros invisíveis** a bordo dos navios no horizonte”. O uso dos pronomes Todo / Todos no início dos três primeiros versos confirmam, primeiramente, o ritmo lento e sincopado de um navio sobre as águas do mar e revelam a grande densidade emotiva do sujeito lírico, intimamente relacionada ao tema desenvolvido – uma “ode ao mar” e sua história. (Grifos nossos).

As palavras estabelecem um contraste entre o passado, suas lembranças, e o presente, o que o sujeito lírico vê “um barco de vela” perto, distante, visto agora; próximo, invisíveis: “(...) um **barco de vela perto** (...). Todo o navio **distante visto agora**, identificando-se com um navio no passado, **visto próximo** (as lembranças ainda estão vivas). No quarto verso, os **marinheiros invisíveis** dos navios no horizonte (a memória e as lembranças do passado) são os mesmos marinheiros, hoje, visíveis “do tempo dos velhos navios” (grifos nossos). Os versos referem-se às navegações ocorridas no passado, relembando as glórias de Portugal, reforçando a “época lenta e veleira”, a “época de madeira e lona das viagens”, porém, conclui que, nessa época, embora lentas, veleiras e que “duravam meses”, as viagens também eram perigosas.

Quanto ao uso do ritmo e das imagens, o poeta apresenta-os de maneira independente do real. Sua preocupação se centraliza na nomeação dos seres e do

mundo, que pertence à sua história gloriosa e que continua lhe pertencendo, porém, com outra roupagem. Só o poeta pode traduzi-lo de forma singular, de modo que relembre o real ou o imaginário que, apesar de se mostrar insólito, é incontestável, diz mais que a realidade, recriando-a.

Platão, no livro III de *A República*, tece considerações importantes acerca da figura do poeta. Para o filósofo, trata-se de um ser possuído, que se expressa com palavras e vozes, as quais, antes de lhe pertencerem, foram do mundo. No entanto, transformou-as e apropriou-se delas, dando-lhes ritmo, imagem, forma, novas significações e expressões de um mundo pertencente apenas ao poeta. As suas palavras ressignificam o mundo e criam o poema.

Quanto às imagens, são recursos estilísticos que permitem a liberdade de direcionar a poesia por vários caminhos interpretativos, são as expressões máximas dos sentimentos do poeta. Alfredo Bosi (2000, p.19) comenta que “A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual”. Para o autor, o ato de “ver” é a atitude primeira para, em seguida, nomear e a experiência alcançada pela visão do objeto é interiorizada. A imagem substitui o contato direto com o objeto, não é necessário vê-lo ou tocá-lo, porque já existe dentro de nós. Para os indivíduos, o mesmo objeto se mostra de maneira particular, cada ser possui sua memória e a utiliza com o que melhor lhe convém, ou seja, carrega na memória o que teve maior significado em determinado momento de sua vida. A carga de representatividade do objeto é atribuída pelos seres (ou objetos) que, individualmente, a experimentaram.

O texto poético envolve o leitor de tal forma, capacitando-o a deter seus elementos, mesmo os que não se encontram explícitos na escrita. Essa ideia ganha força nos conceitos de Gaston Bachelard (2008), que reconhece os perigos subentendidos em sua escrita, assegurando que a ideia do texto poético está ligada ao psiquismo, rompendo qualquer ligação com a que foi criada pela poesia, ou que se considerou racional, a carga de subjetividade atribuída à imagem é muito ampla. Para o filósofo, a alma é uma palavra esquecida, entretanto, deveria ser a principal motivadora da produção do poeta. O desejo de compartilhar a inspiração no momento da criação dos versos, deve, necessariamente, antecipar a ideia que a criação poética pertence ao campo mais abstrato do ser humano – nasce na alma do poeta. A ligação da poesia com a alma possui uma função bem marcada na teoria bachelardiana, ao esboçar uma estreita relação entre o texto poético e o leitor.

Motivados pelo sentimento de renovação que o poema nos proporciona, ao ouvirmos suas palavras (ressonância) e as repetirmos (repercussão), os versos passam a nos pertencer. Esses dois elementos – ressonância e repercussão – unem-se no momento da leitura, despertando sentimentos revelados pelas palavras e conduzindo a criação de imagens. Bachelard esclarece que, “Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado... a expressão cria o ser”. (BACHELARD, 2008, p. 7 e 8)

A imagem é tão importante quanto à linguagem, uma vez que está ligada à sensação visual, retomando a teoria de Bosi (2000). A imagem nunca é um elemento único do texto, embora apresente uma comunicação imediata, um passado que a constitui e um presente que a mantém viva, permite a sua recorrência pelo imaginário. Além desse caráter imediato e finito, a imagem apresenta mais dois aspectos que a caracterizam: a simultaneidade e o hiato. Sobre a primeira, Bosi (2000, p.17) explica que decorre do fato de ser um simulacro da natureza: “A imagem de um rio dará a fluidez das águas, mas não sob as espécies da figura que é, por força, da construção, um todo estável”. O caráter de hiato imagético foi proposto por Santo Agostinho e explicado por Bosi (2000) “[...] o olho é o mais espiritual dos sentidos, ao captar o objeto sem tocá-lo”. Esse hiato também se faz presente no texto poético, ao proporcionar um intervalo entre a imagem e o som. A diferença é que o código verbal parece mover-se dentro do texto, em função da ‘aparência-parecença’ construída num segundo momento, já a semelhança do som-imagem resulta de um encadeamento de relações, no qual não se reconhece a mimese inicial própria da imagem.

A imagem do poema não está ligada ao real, mas às impressões que o poeta apresenta do objeto descrito. Bosi (2000, p.23) explica que “Outro caráter da imagem (...) é a simultaneidade, que lhe advém de ser um simulacro da natureza dada”. A imagem representa as sensações e apreensões do poeta diante do objeto. Sua significação não se liga à realidade, tendo em vista que cada ser apreende o que melhor representa sua experiência de vida e de leitura. Essa imagem não deve ser pensada como um simples ícone do objeto fixado na retina, nem tampouco como um fantasma, porém, como um conjunto de palavras que se articulam para indicar os seres ou evocá-los. Moldar essa linguagem é trabalho do poeta, visando despertar no leitor diferentes sensações. A similaridade com o real e o não real exige a capacidade de se estabelecer analogias.

Na teoria de Candido (1977, p.77) encontramos aspectos ligados às analogias: “Quando a linguagem direta se faz presente, o poeta expõe uma força poética especial, devido à transfiguração operada pelo sentido geral do poema”. Nesse caso, é como se a figuração estivesse no intuito do poeta e emprestasse as suas virtudes transfiguradoras a cada palavra ou ao efeito geral das palavras. Candido comenta a capacidade do poeta de transformar as palavras em figuração de sentido. As possíveis imagens, o poeta as utiliza para atribuir às palavras um significado além do sentido semântico, como a comparação, a metáfora, figuras que mantêm a intenção do poeta menos explícita, demandando um pouco mais de atenção do leitor. Bosi (2000) explica que o texto poético possui a capacidade de envolver o leitor, capacitando-o a captar elementos que nem sequer foram ditos. Os recursos estilísticos e o conhecimento do público leitor dão formas ao que está escrito, graças às experiências visuais antes vividas. A imagem, de acordo com o crítico, é um fator tão importante quanto a linguagem poética ligada à sensação visual, permitindo a apreensão da primeira noção da realidade circundante, a partir das formas reconhecidas pelo leitor.

As imagens provocadas pela poesia levam a diversas direções e possibilitam a exteriorização do que permanece guardado no interior da alma. A linguagem é de extrema importância para a expressão das artes, inegavelmente, todavia, ela permite que visualizemos os experimentos do poeta, no período da sua produção, permitindo uma interação entre a obra e o leitor, ligando-os, no mesmo instante, à mesma realidade possível, graças ao reconhecimento dos objetos representados no texto.

Para Wolfgang Iser (1999), o leitor vê e observa a imagem, toma o seu lugar de direito, ao criar outras imagens e a (re) significação do que foi escrito. O espaço no texto poético é o agrupamento de todas as imagens que o poeta utiliza para criar o cenário. Nesse sentido, Bachelard (2008) elucida que o autor lança mão de seu conhecimento e vivência para dar forma ao “cenário”. A vivência dá origem ao que encontra no espaço imaginado e a imagem formada completa o sentido do texto escrito. Portanto, a imagem é considerada um ‘espaço imaginário’, graças a um conjunto de elementos convergentes, criadores de uma linguagem menos lógica e mais rica em representações. Compreende-se, assim, que a imagem se torna responsável por introduzir um sentido analógico, simbólico e metafórico ao texto.

Quando assumidas e recodificadas pelo discurso, as palavras criam texturas e situam o discurso entre o pensamento e a intuição. A linguagem frásica transporta e induz na realização de analogias, que recuperam o sabor da imagem, desde os nomes

aos elementos sensíveis ao referente. Quanto ao símbolo, muito mais do que a competência de criar imagens, existem desde o início da formação da humanidade. Sempre apresentados de maneira a educar ou distrair, foram introduzidos na sociedade como forma de organizar e doutrinar os homens. Desde a criação do homem, a árvore da vida é o símbolo do conhecimento do bem e do mal¹¹: “E ordenou o Senhor Deus ao homem, dizendo: De toda a árvore do jardim comerás livremente, mas da árvore do conhecimento do bem e do mal, dela não comerás; porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás”. (Gênesis 2:16,17). Os símbolos habitam o nosso imaginário, não importa a qual cultura pertencemos ou participamos.

1.1 A poesia do Orpheu – afirmação da modernidade literária em Portugal

O Modernismo literário em Portugal, bem como em toda a Europa, tem seu início entre a euforia dos avanços tecnológicos, a tensão e a rivalidade entre países europeus. Para Octavio Paz (1984, p.43): “A modernidade é um conceito exclusivamente ocidental e não aparece em nenhuma outra civilização”. Na história da literatura, o Modernismo representa a tomada de consciência de uma ruptura com as escolas literárias e artísticas que o antecederam. A busca pela liberdade de criação dos poetas e escritores modernos encontra um terreno profícuo nas vanguardas europeias, valorizando-as, sobremaneira, no meio literário da época. Os movimentos Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo movimentaram o cenário cultural e artístico da Europa, principalmente na França e na Itália.

O objetivo principal dos envolvidos nesses movimentos era negar a cópia e cultivar a liberdade formal. Entre 1920 e 1940, surge, em Portugal, o Movimento Saudosista ou Saudosismo, movimento estético, literário, religioso e filosófico, de caráter nacionalista, iniciado por Teixeira de Pascoaes e ligado à revista *A Águia*, órgão da Renascença Portuguesa. O Saudosismo consubstanciou a atitude humana perante o mundo, cuja base era o sentimento da saudade, considerado por Pascoaes, o grande traço espiritual definidor da alma portuguesa. O movimento atrelava-se a uma expectativa messiânica e profética, causando o afastamento do historiador António Sérgio, que não reconhecia no seu passadismo a capacidade de renovação e nem a proposta renovadora de Fernando Pessoa, que, embora compartilhando o elemento messiânico, preferiu o projeto revolucionário da *Revista*

¹¹ Citamos um exemplo retirado da Bíblia sem intenção doutrinária, apenas porque consideramos a simbologia aqui representada conhecida de uma grande parte dos possíveis leitores da nossa tese.

Orpheu (1915). Os textos dos autores saudosistas voltavam-se ao passado para relembrar os grandes feitos dos portugueses, como forma de resgatar o brilho do povo que dominou os mares.

Nuno Júdice (1986), em *A Era do Orpheu*, apresenta uma análise histórico-crítica das primeiras manifestações do Modernismo português, apontando a reação da crítica às primeiras obras literárias, nas décadas iniciais do século XX. Nesse momento, Fernando Pessoa mostrava-se como o grande sintetizador do espírito moderno literário, consolidado nos anos vindouros. A publicação de *A Águia* revela as marcas dos aspectos modernos da sociedade, deixando marcas transformadoras à produção artística em Portugal. No entanto, em 1915, o grupo de jovens liderado por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, que buscavam propostas literárias originais e novas estéticas, propagou o surto das vanguardas em Portugal, consolidando o Modernismo, ao investirem na publicação do primeiro número da *Revista Orpheu*. Como marco inicial desse importante momento, esse primeiro número inaugurou o movimento denominado Orfismo, entre seus colaboradores, além de seus idealizadores, estavam também José Sobral de Almada Negreiros, o brasileiro Ronald de Carvalho, Santa Rita-Pintor, Amadeo de Souza-Cardoso, entre outros.

Massaud Moisés (2006, p.54) explica que produziam uma literatura com o intuito de “(...) provocar o burguês, símbolo acabado da estagnação em que se encontrava a cultura portuguesa”. Com a morte precoce de Sá-Carneiro, desaparece a *Revista Orpheu*, no entanto, o espírito inovador gerado pelos idealizadores permanece. A obra de Fernando Pessoa nasce em meio a todas essas transformações culturais e políticas, responsáveis pelas realizações de novos feitos da literatura moderna, expressando com sensibilidade os sentimentos gerados pela dualidade do homem moderno que, ao mesmo tempo em que exaltava as novas descobertas da tecnologia, sentia-se oprimido e desambientado na nova sociedade que os avanços chegavam. Suas primeiras publicações coincidem com o auge do nacionalismo em Portugal, ocorrido entre 1910 e 1915.

Pessoa trazia consigo um forte sentimento saudosista, buscando resgatar o brilho da pátria portuguesa. Em 1912, publica “A nova poesia portuguesa”, uma série de artigos de valor indiscutível para o momento literário, cuja proposta era demonstrar as diferenças literárias e suas particularidades. Em 1915, a poesia moderna em Portugal tem o seu início, com a apresentação do drama escrito e dois poemas de autoria de Álvaro de Campos. O último número da *Revista Orpheu* publicou a extensa

“Ode Marítima”, de Álvaro de Campos e o poema “Chuva Oblíqua”, de Fernando Pessoa. Considerando as análises histórico-críticas acerca dessas publicações iniciais do modernismo literário, as reações dos críticos não foram favoráveis. Contudo, o grupo não se coíbe e, com a ajuda e empenho de Pessoa, o objetivo foi “(...) desenvolver esforços para uma manifestação coletiva que dê a conhecer a existência de uma geração, ou de um grupo unido por estética comum”. (JÚDICE, 1986, p. 33).

Eduardo Lourenço (2008) esclarece que, ao se buscar uma explicação acerca de Pessoa, deve-se, antes de tudo, ler seus poemas, porque ninguém explica o autor melhor do que ele próprio. No entanto, para Lourenço, os leitores que se esforçam para compreender a poesia pessoana devem levar em consideração alguns aspectos:

Mito de existência discreta que se ofereceu a todas as sensações, a todos os sentimentos, a todas as ideias, a todos os fantasmas de um mundo em mutação vertiginosa e que voluntariamente se crucificou nas suas contradições, redimindo-as pela invenção de poemas, claros como uma fotografia. (LOURENÇO, 2008, p. 12).

A colaboração de Pessoa ao Modernismo português não foi apenas inspirar os jovens que experimentaram e vivenciaram os acontecimentos históricos e sociais de sua época. A sua vida circunspecta, cercada de pressuposições reveladas apenas ao círculo de amigos mais próximos, quase confidentes, mostra um homem moldado pela modernidade. A solidão revelada sintetiza a alma do homem moderno e o processo de isolamento descrito, periodicamente, vem de encontro à produção de outros artistas, que também vivenciaram a mudança inevitável e a instalação da modernidade. Entregar o seu poder criativo ao surgimento daquilo que seria considerado o início do modernismo literário português, talvez, tenha sido a maneira para encontrar-se, contudo, quanto mais buscava a saída do labirinto de sua alma, mais perdido e fragmentado permanecia. Retomando as ideias de Lourenço (2008), “Para ele, não somente a vida real é ausência: toda vida é ausência”. (LOURENÇO, 2004, p. 26). Tais considerações encontram respaldo nos versos de Campos, publicados no poema “Tabacaria”:

(...)
 Fiz de mim o que não soube,
 E o que podia fazer de mim não o fiz.
 O dominó que vesti era errado.
 Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.

Quando quis tirar a máscara¹²,
 Estava pegada à cara.
 Quando a tirei e me vi ao espelho,
 Já tinha envelhecido.
 (...)
 (PESSOA, 2015, p. 203).

A frase final de Lourenço (2008): [...] “toda vida é ausência”, confirma-se nos versos pelo uso de palavras e expressões que retratam a ausência, a negatividade da vida: “**não** soube”; “**não** o fiz”; “era **errado**”; “por quem **não** era **não** desmenti, e **perdi-me**”. (Grifos nossos). Quanto à **máscara**, historicamente, era usada nas antigas Grécia e Roma para festivais e teatros. Na vida comum, foi usada como forma de documento que alcançasse mundos imaginários ou explicações de fatos naturais inexplicáveis. Nos versos em questão, o sujeito lírico declara que a máscara “estava pegada à cara”, ou seja, era o seu próprio rosto, porém, ao retirá-la e olhar-se no espelho, reconheceu-se velho.

A leitura da crítica acerca da obra pessoana com o olhar de hoje, reporta-nos à crítica da época, que não aceitou as manifestações dos jovens artistas defensores da renovação do meio cultural em Portugal. Dentre inúmeras razões, os críticos (também escritores) publicavam textos que feriam o orgulho de quem buscava uma maneira diferente de escrita: “O Modernismo começa a entrar no anedotário nacional. Para lá das rábulas revisteiras e das referências de *O Século Cómico*, os cafés tornam-se os centros das atenções”. (JÚDICE, 1986, p. 85). Esse papel da crítica, provavelmente, teria sido o motivo do abandono de Fernando Pessoa ao Paulismo¹³, ou talvez, ele tenha se cansado da ideação vaga desse movimento, que se revelou complexo demais por elevar o movimento simbolista ao nível mais alto da sugestão, quase que impossível de ser interpretado pelo número excessivo de alusão das palavras. Segundo o próprio Pessoa:

¹² Ao longo da história da humanidade, as **máscaras** foram utilizadas com os fins mais distintos, de acordo com a cultura e a religiosidade do povo que as adotavam. Geralmente, permitiam o acesso a universos regidos pela imaginação ou a dimensões espirituais invisíveis.

¹³ O Paulismo, segundo Fernando Pessoa “é o culto insincero da artificialidade”. Trata-se de uma corrente literária que se exprime por ambientes sombrios como o pântano, de águas escuras e paradas, nas quais o poeta “não se encontra”. (SERRÃO, 2014, p. 172)

Sem dúvida que os decadentes têm todos os 3 defeitos citados, e vulgarmente os têm – em especial o do prosaísmo. Mas o defeito natural nas obras deles não é nenhum dos apontados. É um outro mais curioso, o qual consiste na justaposição delirante dos epítetos, na incoerência geral do frasear. É o [...] usual do místico. (PESSOA, 1973, *apud* LIND e COELHO, p. 152).¹⁴

A leitura e o estudo da obra de Fernando Pessoa, considerando as suas contribuições para a instauração do modernismo literário, confirmou a tão almejada mudança da arte e da literatura em Portugal, ao criar o Pauísmo (ou Paulismo) e o Sensacionismo. Eduardo Lourenço (2008, p.59-60) acrescenta: “Para poder ser tudo, viveu-se até o limite da desintegração do eu, como *não-pessoa*. Foi esse o conteúdo real da sua ficção”. Como exemplo desse primeiro *-ismo*, criado pelo poeta, transcrevemos um fragmento de “Impressões do Crepúsculo”, publicado em o *Cancioneiro*, no ano de 1913:

PAUÍS de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro...
 Dobre longínquo de Outros Sinos...Empalidece o louro
 Trigo na cinza do poente... Corre um frio carnal por minh'alma...
 Tão sempre a mesma, a Hora!... Balouçar de cimos de palma!...
 Silêncio que as folhas fitam em nós... Outono delgado
 Dum canto de vaga ave... Azul esquecido em estagnado...
 Oh que mudo grito de ânsia põe garras na Hora!
 (...)

Publicado na revista *A Renascença*, em 29 de março de 1913, o texto completo de *Impressões do Crepúsculo* possui 22 versos irregulares. Seu objetivo foi servir como “texto-programa” ou “poema-manifesto” do Paulismo, teoria que Pessoa havia apresentado no ano anterior, 1912, na revista *A Águia*. Os elementos que melhor caracterizam o seu pensamento no poema constituem um arcabouço espiritual de três elementos: o *vago* (exprimir-se o menos nitidamente), o *sutil* (a ideia que traduz uma sensação simples por uma expressão que a torna minuciosa, detalhada) e o *complexo* (traduz uma sensação simples por uma expressão que a complica). (Grifos nossos).

O poema se desenvolve em torno das impressões, sensações sugeridas nos versos, em torno de uma motivação exterior – o crepúsculo. Trata-se de um pretexto para uma viagem interior e intimista, muito comum ao poeta. O cair da tarde, o crepúsculo, é o momento de indefinição que prolonga o dia e antecipa a noite; luz e sombra são indefinidas e constituem a “Hora”. Nesse entardecer, o poema traz

¹⁴ Prefácio da obra pessoana.

elementos objetivos como o clarão diluído do sol que desaparece: “o louro/Trigo na cinza do poente” (versos 2 e 3).

Nessa “Hora”, possivelmente, os sinos são ouvidos quando há quietude e silêncio, costume secular das ave-marias: “Balouçar de cimos de palma! ... / Silêncio que as folhas fitam em nós... Outono delgado”. Da realidade objetiva (o crepúsculo), o poeta parte para a realidade subjetiva, que lhe marca a alma com profundidade: a sua alma está em ouro – influência da realidade externa - o pôr do sol – e a Hora é especial, ao apresentar a relação exterior / interior.

Pessoa abandonou o Paulismo, diante das apreciações negativas, sofrendo com o descrédito da maioria dos críticos. Nos envolvidos da *Revista Orpheu*, ele confirmou a possibilidade da instauração do Modernismo nas artes portuguesas e, juntamente com Mário de Sá-Carneiro, publicou uma antologia de poemas interseccionistas. Influenciado pelas ideias do Futurismo e do Cubismo, Pessoa produziu textos complexos, que anunciavam, duplamente, a tendência paúlca (de paús) e o ritmo acelerado dos “ismos” mais icônicos do modernismo.

Em o *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Fernando Cabral Martins (2010) define o Interseccionismo:

Deste modo, e agora no âmbito da literatura, a metáfora liberta-se completamente das suas amarras, ganha asas, e permite ao poeta, muito em particular, trabalhar a aparente velocidade com que as imagens se sucedem aos nossos olhos/consciência e, nu perfeito prisma de intersecções, apresentá-la já fundidas, por vezes, de um modo aparentemente não lógico, motivando e provocando quem as lê a encontrar lugares de sentido diversificados. (MARTINS, 2010, p. 263-264).

As possibilidades de movimento representadas pelas artes plásticas passam a ser também representadas no texto poético. Nas seis partes que formam o poema “Chuva Oblíqua” (1914), a poesia ortônima de Pessoa agrupa a velocidade e o apreço pelo moderno do Futurismo, pelo onirismo do Cubismo, o recurso da imagem e à intersecção das palavras, de modo a enaltecer o movimento. O Interseccionismo pode ser considerado um movimento de dupla linha imagética: o eu exterior e o eu interior. O poema exige uma leitura geométrica, cadenciada pelos movimentos gerados entre o subjetivismo do ‘eu interior’ e a ‘paisagem exterior’:

I

ATRAVESSA esta paisagem o meu sonho dum porto infinito

E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
 Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
 Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...

O porto que sonho é sombrio e pálido
 E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
 Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
 E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
 O vulto do cais é a estrada nítida e calma
 Que se levanta e se ergue como um muro,
 E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
 Com uma horizontalidade vertical,
 E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...

Não sei quem me sonho...
 Súbito toda a água do mar do porto é transparente
 E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada,
 Esta paisagem toda, renque de árvores, estrada a arder em aquele porto,
 E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa
 Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem
 E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,
 E passa para o outro lado da minha alma...
 (PESSOA, 1981, p. 113-114).

Transcrevemos somente as quatro estrofes da Parte I, do poema completo, composto por seis partes. Texto-exemplo de Interseccionismo, “Chuva Oblíqua” pertence à poesia ortônima, possui versos livres, estrutura e forma irregulares. Na primeira estrofe, da primeira parte, expõe uma definição de uma série de planos contrapostos: a paisagem *versus* o porto infinito; as flores x as velas dos grandes navios; as árvores x o cais; a paisagem cheia de sol x o porto sombrio. Pares de planos que se resumem em uma oposição: terra, sol e luz *versus* água e sombra.

Na segunda estrofe, ocorre uma unificação dos elementos que se interseccionam na primeira estrofe, no espírito do sujeito lírico: “Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio / E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...” Na terceira estrofe, o eu lírico sente-se “liberto em duplo”, porém, há outra oposição entre os elementos terrestres e aquáticos: o cais x a estrada; os navios x por dentro dos troncos das árvores; amarras na água x pelas folhas uma a uma dentro; a horizontalidade (a água) x a verticalidade (das árvores da terra).

Na quarta estrofe, a interpenetração dos elementos intensifica-se: paisagens das árvores e da estrada nascem no fundo da água. Pode-se dizer que ocorreu uma fusão ou união dos elementos. Entretanto, “a sombra duma nau mais antiga” passa

para o outro lado... da alma. A interiorização revela os dois lados da alma, já sugeridos na terceira estrofe, na expressão “liberto em duplo”. Concluímos que o sonho é mais forte que a realidade exterior, o porto imaginado liberta o eu da realidade: “Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...”.

Nessa primeira parte, como em todo o poema, há a um movimento do ‘eu’, que se sente fragmentado para a totalidade que nunca é atingida. O próprio intelecto é instrumento de divisão, o sujeito lírico busca e aspira a uma totalidade ou procura materializar-se em cada uma das seis partes do poema, no entanto, nunca se alcança de modo irreversível. Vale lembrar que a modernidade e a velocidade cultuadas pelos autores futuristas evidenciam-se nas palavras *súbito*, *estrada*, *sombra*, sugerindo que os navios partem tão depressa que logo todas as lembranças tornam-se apenas vultos indefinidos, os quais o eu lírico os visualiza por entre árvores. O sonho valorizado pelo movimento cubista é evidente na leitura dos versos, seja pelo emprego do vocábulo *sonho*, ou pelas imagens formadas com base na leitura de versos como: “E os navios passam por dentro dos troncos das árvores / com uma horizontalidade vertical (...)”. (Grifos nossos)

A imagem, indubitavelmente, é um recurso de grande importância para o entendimento do poema, por ser responsável na ampliação dos aspectos que compõem o texto. A imagem permite visualizar o lirismo que emerge do ‘quase’ delírio vivenciado pelo sujeito lírico, que se vale do ambiente marinho para refletir a emoção que carrega dentro de si. A intersecção corrobora-se pelo uso recorrente das vírgulas e das reticências no final dos versos, demonstrando a não conclusão do pensamento e da voz que fala no texto. Conforme Nuno Júdice (1986), Pessoa preocupava-se em criar diferentes “ismos”, por exemplo, o Sensacionismo, do qual Álvaro de Campos foi expoente e que pode ser registrado em poemas anteriores, no processo de instauração do Modernismo português. O poema “Hora Absurda”, escrito em 1913, é um perfeito representante dos aspectos sensacionistas. Presentifica-se a intersecção do ‘eu interior’ com as impressões do mundo exterior.

O texto completo é composto por 25 quartetos, de versos irregulares e longos, que não apresentam métrica regular, mas mantêm o ritmo pelo emprego das rimas:

- A B A B (primeiro quarteto: pandas/andas; sorriso/paraíso);
- A BB A (segundo quarteto: parte; canto/entanto; arte);
- Rimas repetidas ao longo de todo o texto.

Hora Absurda (fragmento)

O teu silêncio é uma nau com todas as velas pandas...
 Brandas, as brisas brincam nas flâmulas, teu sorriso...
 E o teu sorriso no teu silêncio é as escadas e as andas
 Com que me finjo mais alto e ao pé de qualquer paraíso...

Meu coração é uma ânfora que cai e que se parte...
 O teu silêncio recolhe-o e guarda-o, partido, a um canto...
 Minha ideia de ti é um cadáver que o mar traz à praia..., e entanto
 Tu és a tela irreal em que erro em cor a minha arte...

(...)

Chove ouro baço, mas não no lá-fora... É em mim... Sou a Hora,
 E a Hora é de assombros e toda ela escombros dela...
 Na minha atenção há uma viúva pobre que nunca chora...
 No meu céu interior nunca houve uma única estrela...

(...)

(PESSOA, 1981, p. 109)

A leitura das quadras revela os elementos que serviram de base para a instauração do Modernismo em Portugal, por apresentarem os componentes das vanguardas que se firmaram no ambiente artístico português, após o Orpheu. O Futurismo, tão caro aos escritores modernos, pode ser percebido, na 7ª estrofe, a crítica ao medieval: “Os pendões das vitórias medievais nem chegaram às cruzadas..., ou na 9ª estrofe: “O palácio está em ruínas...Dói ver no parque o abandono / Da fonte sem repuxo... (...)”. Os aspectos do sonho estão presentes em todo o texto, tornam-se aparentes nos versos da 17ª estrofe: “E eu deliro...De repente pauso no que penso...Fito-te / E o teu silêncio é uma cegueira minha...Fito-te e sonho” ... Esses versos revelam o lirismo amplificado pelo emprego das imagens, elementos basilares, reveladores da subjetividade do poeta.

Atraído pela qualidade dos poemas pessoanos, o crítico conclui que encontrou as respostas para todos os seus questionamentos. Entretanto, o mais atento deles compreende que a obra poética reflete a fragmentação da alma e o poeta que se sabia moderno não conseguiu o reconhecimento que desejava, porque, talvez, não soubesse exatamente o que buscava e o que esperava da vida. Nesse sentido, Eduardo Lourenço (2008, p.59) esclarece: “Do ponto de vista humildemente humano, a vida e a obra de Pessoa configuram um desastre brilhante”.

Pessoa tinha a consciência do seu poder criativo, porém encerrava em si a consciência de que o leitor de seu tempo não estava apto, preparado para compreender os versos que escrevia. Nos versos de “Tabacaria” (1928): “[...] Deitei fora a máscara e dormi no vestiário / Como um cão tolerado pela gerência / Por ser

inofensivo / E vou escrever esta história para provar que sou sublime”. (PESSOA, 2015, p.204). Retomando as palavras do crítico Eduardo Lourenço (2008, p.53), ele explica que “[...] o ‘eu’ como ficção é, para Pessoa, uma missão, uma das mais radicais do século XX – e sobretudo, o sinal de um sofrimento”.

A geração da *Revista Orpheu* desempenha, de fato, um papel fundamental para a instauração do modernismo literário português, nas palavras de Nuno Júdice (1986):

De todo este vasto material, algumas conclusões se podem tirar com segurança. *Orpheu* atinge plenamente um dos objetivos dos que o lançaram: dar a conhecer **a nova geração**. As críticas são publicadas nos principais jornais do país, do Porto e de Lisboa e em importantes jornais de expansão mais restrita, como sejam jornais partidários (republicanos e monárquicos) e regionais. (JÚDICE, 1986, p. 75 – grifo do autor).

A crítica não conseguiu silenciar o grito perturbador dos envolvidos e o objetivo principal de seus participantes foi atingido, embora tenha pretendido diluir o valor da Revista e do espírito revolucionário incompreendido dos jovens líderes do movimento órfico. Mesmo sem o reconhecimento unânime da crítica, a importância e o valor dessa geração, na época, os escritores conseguiram cumprir o papel político e social da *Revista Orpheu*, desde a publicação dos textos preparados para o primeiro número. Os participantes demonstraram o poder inventivo dos autores e os textos de Fernando Pessoa, revelados ao mundo, possibilitaram o nascimento de seus heterônimos.

Nos estudos do movimento órfico, compreendemos que a contribuição dos envolvidos foi além dos subsídios no campo literário. Os membros e colaboradores da Revista inovaram a produção artística, ao contribuírem pelas mudanças do pensamento político. O apego à tradição que impedia Portugal de avançar, de acordo com o ponto de vista do grupo, contaminou os simpatizantes das novas ideias artísticas e literárias. Massaud Moisés (1998, p.11) esclarece que: “[...] o movimento órfico empreendeu mais do que uma reformulação dos estereótipos líricos e épicos”. Intentou uma reforma que implicava toda a cultura portuguesa, no sentido de que redimensionou uma mentalidade, um estilo de pensamento.

Corroborando com o espírito da busca pela inovação e pela transformação de pensamentos, Pessoa elege Álvaro de Campos como o heterônimo mais participativo do Orfismo. Foi preciso atingir o grau máximo da emoção para que o *pensamento da*

*emoção*¹⁵ fosse revelado. De acordo com as palavras de Moisés (1998), o intuito dos jovens ligados ao movimento órfico era ir além da reformulação dos modelos literários da época e mudar o seu modo de pensar, como exemplificam os versos da “Ode Marítima” (1915):

(...)

“Perder convosco a noção da moral!

Sentir mudar-se no longe a minha humanidade!

Beber convosco em mares do sul

Novas selvajarias, novas **balbúrdias da alma**,

Novos fogos centrais no meu **vulcânico espírito!**

Ir convosco, **despir de mim** – ah! põe-te daqui pra fora!”

(...)

(PESSOA, 2015, p. 84 – Grifos nossos).

Involuntariamente, Pessoa conseguiu atingir os objetivos dessa geração. Seus textos são inegavelmente inovadores, seus versos inéditos não foram cultivados por nenhum outro poeta, nem mesmo por aqueles que lhe serviram de inspiração, conterrâneos ou estrangeiros. Moisés (1998) esclarece que, se o tempo da poesia é o presente, compreendemos o seu “quarto grau de poesia lírica”¹⁶, torna esse presente quase eterno com a produção poética de Álvaro de Campos. A emoção de seus versos não cessa, mesmo quando o tema é o passado contextualizado pelo poeta, ao eternizar o lirismo. Nos versos da “Ode Triunfal”: “Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro, / Porque o presente é todo o passado e todo o futuro / E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas”. (PESSOA, 2015, p. 48).

A obra poética de Fernando Pessoa foi de fundamental importância para que a Geração Orpheu se consolidasse e ganhasse importância no cenário literário moderno de Portugal e de outros países. De acordo com Moisés (1998): “E assim se criou a melhor poesia de *Orpheu* e da literatura portuguesa moderna, quiçá de todo o Ocidente deste século”. (MOISÉS, 1998, p. 29). O Modernismo permitiu que Pessoa se tornasse único na literatura portuguesa, ao criar os heterônimos que consagraram a sua obra poética. Seu projeto heteronímico atendeu aos anseios do seu criador, mesmo com toda sua complexidade, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos representam o que Fernando Pessoa desejava ser, esclarece Berardinelli (2004,

¹⁵ Massaud Moisés, no livro, *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge* (1998) utiliza essa expressão para definir o que ele considera ser uma das funções do grupo envolvido na Revista Orpheu.

¹⁶ Massaud Moisés, no livro, *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge* (1998) define os quatro graus de poesia lírica que ele acredita existir. Segundo ele, a obra pessoana se enquadra no quarto grau.

p.64): “A angústia metafísica, cerne de sua problemática, constitui o tema central da sua poesia”. Os versos de um poema sem título, publicado em 1928, assim o definem: “(...) Depois, tenho sido eu, sim eu, por minha desgraça, / E eu, por minha desgraça, não sou eu nem outro nem ninguém. / Depois, mas por que é que ensinaste a clareza da vista, / Se não me podias ensinar a ter a alma com que a ver clara?” (...) (PESSOA, 2015, p. 211). O peso do que ele escreveu, ao traduzir quem ele era, causou-lhe sofrimento. Eduardo Lourenço (2008) esclarece que:

Fernando Pessoa é, assim, ele mesmo, e Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Bernardo Soares, António Mora, mais alguns. Em suma, todo mundo e ninguém. Como toda a gente, encarnações do anonimato essencial do eu enquanto eu moderno. O génio de Pessoa reside na antecipação: multiplicou máscaras sobre o rosto do nosso nada. (LOURENÇO, 2008, p.52)

A poesia impediu-o de dissimular sua angústia, obrigando-o a deixá-la em evidência, não o “eu” (porque esse nunca foi encontrado ou traduzido), mas o “ser”. Não conseguiu separar-se de suas máscaras, uma vez que compunham sua personalidade. Podia ser o heterônimo e também o ortônimo e, nessa *mélange*¹⁷, não foi nem ele e nem o outro, apenas reflexos de uma sala de espelho. Os versos do poema “Lisbon Revisited” (1926), exemplificam: “(...) 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! ...” (...) (PESSOA, 2015, p. 186).

Os heterônimos foram tão idênticos ao seu criador, que chegaram a confundir sua vida particular com as suas inspirações. Lourenço (2017, p.60), nesse aspecto, ilustra: “Inútil procurar um homem atrás da multiplicidade de suas máscaras, ou um texto em seus textos espalhados e quebrados, fragmentados para sempre”. A cada um de seus “outros eus” atribuiu uma personalidade, pensamentos, princípios e uma vida muito próxima à real que, por vezes, remete ao próprio Pessoa. No ponto de vista de Nuno Júdice (1986):

É como se o poeta, olhando à sua volta, visse uma série de lacunas na paisagem estética que os seus amigos lhe apresentam. Os heterônimos vêm preencher essas lacunas, possibilitando uma abertura para formas diversas de expressão – mais clássica, com

¹⁷*Mélange*: mistura.

Ricardo Reis, mais filosófica, com Caeiro, mais vanguardista, com Campos. (JÚDICE, 1986, p. 45).

Não podemos afirmar que sua busca era apenas um ponto diferencial para sua obra, ou se os heterônimos constituíam, na verdade, a exteriorização de sua capacidade criativa. O valor de sua obra poética é o próprio texto, o poder do verso que ultrapassa a questão heteronímica, é mais que isso. Devemos entender Pessoa, esclarece o crítico Eduardo Lourenço, pelo **texto-pessoa**: “[...] os guias de quem os comenta, obra e acto de génio que o leitor se descobre leitor de poemas e passa da relativa turva espiritual à mais funda claridade”. (LOURENÇO, 2017, p. 24 – Grifo nosso).

A verdade é que nem mesmo o poeta soube definir o advento dos heterônimos, expressando sua indefinição na carta que escreve ao amigo Adolfo Casais Monteiro. Talvez não tivesse intenção de fazê-lo, entretanto, esclarece Lourenço (2017, p.19) que, “Pessoa não escreveu para vencer qualquer coisa de nomeável, mas para nomear aquilo mesmo que visionado determinou de o fabuloso fracasso de que os poemas são o lugar e o signo de uma redenção... “. Nesse sentido, a leitura da carta explica detalhes sobre o seu projeto heteronímico, no entanto, não soluciona a questão sobre a sua verdadeira intenção, ao criar novas personalidades.

Natália Gomes (2005), em conformidade com Lourenço, explica:

Surge assim, para Pessoa, a base que fornecerá todo o “fingimento”, conseguido através da intersecção entre a sensibilidade e o pensamento. É no eixo sentir/pensar que se constituem os heterônimos pessoanos e também o pessoa ortônimo, quando afirma que “o que em mim sente 'sta pensando.” Ricardo Reis dirá “severo narro. Quando sinto, penso.” Caeiro por sua vez preconiza que “sou um guardador de rebanhos. / O rebanho é os meus pensamentos/ e os meus pensamentos são todos sensações.” E Campos traduzirá o seu cansaço de sentir: “Sentir demais para continuar a sentir” e também o cansaço de pensar: “símbolos.../ estou cansado de pensar...” E ainda: “como à força de sentir, fico só a pensar.” (GOMES, 2005, p. 141)

A obra de Casais Monteiro (1958), *Estudo Sobre a Poesia de Fernando Pessoa*, contribui didaticamente para a compreensão da vida e da obra de Fernando Pessoa, apresentando um percurso quase histórico-didático de sua obra poética. Sua proximidade com Pessoa facilita esse didatismo, as experiências acerca da obra

personagens são aquelas que ele próprio viveu ao lado do amigo e das cartas trocadas entre eles. Ao explicar a gênese dos heterônimos, por exemplo, o ponto de vista de Casais Monteiro (1958) é o mesmo contido na carta em que Pessoa lhe havia escrito. Na realidade, sua definição do livro é bem clara, desde o início da obra:

É este livro uma tentativa de interpretação e não de explicação. Tanto à personalidade quanto à obra de Pessoa, não se pretende ao longo destas páginas dar a “chave” que tornaria visíveis os elementos constitutivos de uma e da outra, nem as “causas” das ideias, dos atos e das obras. (CASAIS MONTEIRO, 1958, p. 13).

No decorrer da leitura desse importante documento, a afirmação do fragmento acima não foi apenas manifestação da falsa modéstia do autor, os nomes Caeiro, Reis e Campos foram confirmados, considerando-os o artifício inovador de Fernando Pessoa e sua maior criação. Outra relevante contribuição da obra é a reafirmação de que a biografia seja a do ortônimo ou a imaginada dos heterônimos, pouco importa para se interpretar os versos de Pessoa ou de seus heterônimos, a verdadeira explicação está na própria poesia. Deixa claro ainda que existe uma relação da poesia pessoana com o próprio leitor, a qual Casais Monteiro (1958) se inclui.

O sentido múltiplo das palavras poéticas também é notado no livro em questão. A própria linguagem poética é duvidosa, o poeta procura esconder o que realmente tinha a intenção de dizer, ao configurar o que é de senso comum aos leitores de Pessoa: “O poeta é um fingidor”. (PESSOA, 1981, p. 164). O verso parece rodear toda e qualquer intenção de análise ou interpretação da poesia pessoana, exime o poeta de qualquer responsabilidade com aquilo que ele cria e, ao mesmo tempo, explica tudo e nada, afinal podemos esperar a dissimulação do real e do imaginário, mas não podemos afirmar onde começa um e termina o outro.

No texto do livro *Fernando Pessoa Revisitado* (1981), Eduardo Lourenço evidencia que a poesia pessoana é uma espécie de ‘demonstração de genialidade’, diante das inúmeras possibilidades que a leitura de sua poesia possa apresentar. O fato de o autor buscar um viés que não o conduza ao deslumbre, não significa, necessariamente, uma depreciação de sua obra. Pelo contrário, o seu valor é reconhecido e merecido de acordo com seu ponto de vista, sem retomar o lugar comum das críticas anteriores. Para Lourenço (1981), uma leitura que não demonstre ingenuidade acerca da obra pessoana deveria se desvencilhar da preocupação em

compreender sua poesia, a partir da tentativa de explicar cada um de seus heterônimos, deixando de lado a figura do próprio criador. Essa divisão em vários autores foi, na visão do crítico, a maneira que o poeta encontrou para manifestar sua poética de forma original, que se caracterizasse como obra pertencente à modernidade da época. De acordo com o crítico, a explicação ou a retomada do fenômeno da heteronímia significa “A solução que Pessoa encontrou para as dificuldades pessoais, espirituais e literárias -... - só nos interessa na medida em que é de princípio ao fim, *criação poética*”. (LOURENÇO, 1981, p. 24 – Grifo do autor).

Dessa maneira, ao longo da explicação do renomado crítico, somos levados a crer que os heterônimos e o próprio ortônimo existem, habitam, explicam-se e revelam-se nos poemas. Lourenço confirma que “[...] esses heterônimos não têm outra realidade que *a poesia que são*”. (LOURENÇO, 1981, p. 28). Retomando Casais Monteiro (1958, p.77), “Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, estas individualidades devem ser consideradas como distintas das do autor delas. Cada um, forma uma espécie de drama; e todas juntas formam outro drama”. Os versos de “Dois Excertos de Odes”, publicados em 1914, confirmam: “A esta hora em que eu não posso ver que tu me olhas, / Olha-me em silêncio e em segredo e pergunta a ti – própria / — Tu que me conheces — quem eu sou .../”. (PESSOA, 2015, p. 62).

Para encerrar essa primeira parte do nosso texto, adotamos, a seguir, a opinião do professor Fernando Cabral Martins, em *Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa*, que as nomenclaturas dadas ao momento da ebulição da escrita pessoana e de outros autores valiosos para o que se chama Modernismo português, não têm relevância: “É difícil definir o conceito de Modernismo, dado que os traços de sentido entre si se contradizem. (...), ao mesmo tempo, caótico e coerente; irracional e racionalista; fluido e estático; (...); anárquico e hierárquico. (MARTINS, 2017, p. 18).

Ao definir o Modernismo português e o espírito moderno das manifestações artísticas em Portugal, nos primeiros anos do século XX, ecos de autores de outros movimentos já consolidados pela crítica literária portuguesa, foram divulgados ao público: “A primeira hipótese de datação do Modernismo português iria no sentido do Simbolismo (...)”. (MARTINS, 2017, p. 16). Entretanto, os jovens ligados ao movimento órfico despontam como aqueles que tiveram a coragem de mudar e de transformar as artes consideradas formais em seu tempo. Tudo isso manifesto e registrado na *Revista Orpheu* que, além de exaltar uma nova maneira de escrita literária em Portugal, revelou ao mundo um poeta singular, único. Pessoa não é apenas a

demonstração de um caso raro de criação literária, mas, sim, uma síntese do espírito moderno.

1.2 Álvaro de Campos – a modernidade traduzida em sensação.

Fernando Pessoa assimilou o espírito da modernidade em sua obra poética, no início do século XX. Eduardo Lourenço (2017, p.35) explica que, “Daí nasceu um teatro em segundo grau (...) convertendo os autores fictícios em criadores de poemas quando só os poemas são os criadores dos autores fictícios”. Motivado pelas vanguardas, rompe com a tradição e alia-se ao proposto pelas novas correntes artísticas que fervilhavam no meio cultural da Europa. Ainda sobre o caráter histórico e as influências modernas, Lourenço assevera: “... atravessando a própria galáxia dos heterônimos, denoto o lugar de onde foi escrita – Lisboa entre uma tradição pesada e uma modernidade frustrada – ao mesmo tempo que acusa sem disfarce a cronologia dos agitados eventos da sua época”. (LOURENÇO, 1988, p. 29).

No estudo da heteronímia, Álvaro de Campos foi o que mais cantou a modernidade e as transformações dessa época: “[...] aquele em que maior número de leitores reconhece como num espelho desmedido e familiar, a quotidiana dificuldade de existir como se sonham e todos nós sonhamos. (LOURENÇO, 2017, p. 101). Os versos onomatopaicos da “Ode Triunfal” (1914) constituem uma verdadeira canção elogiosa do triunfo da técnica que o próprio título sugere, há, também, uma busca da assimilação dos sons das máquinas, sintetizando o espírito revolucionário dos artistas modernos: “Ó rodas, ó engrenagens, *r-r-r-r-r-r-eterno!* / Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!”. (PESSOA, 2015, p. 48).

Segundo a carta da gênese dos heterônimos, Álvaro de Campos surge como um impulso. Pessoa escreve: “Como escrevo em nome desses três? Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (PESSOA, 1990, p. 98). Essa impulsividade se transforma em emoção na obra de Campos, sua poesia transborda sensação: “O próprio Álvaro de Campos é, no grande jogo heteronímico, a floresta onde todos os heterônimos confluem e refluem por ser o lugar da contradição”. (LOURENÇO, 2017, p. 194).

Nascido em Tavira, em 1890, no dia 15 de outubro, exatamente, às 13h30min, depois de Ricardo Reis (1887), de Fernando Pessoa (1888) e de Alberto Caeiro (1889), porém, na mente de seu criador, Campos surgiu em 08 de março de 1914. Recebeu uma educação comum e lições de latim de um tio padre, formou-se em

engenharia mecânica e naval. Gostava de viajar e de observar a cidade de Lisboa, suas duas grandes inspirações, corroborando com seu gênio moderno, em *Poesia* (Anexos)¹⁸,

Parte IV, “MAYBE CAMPOS”, Anexo 31 (1929), os versos:

Acordar da cidade de Lisboa, mais tarde do que as outras, ¹⁹
 Acordar da Rua do Ouro,
 Acordar do Rocio, 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.”
 (PESSOA, 2015, p. 368).

Discípulo de Alberto Caeiro, avesso à ideologia de Reis, Campos é toda emoção. Em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (PESSOA, 1990, p.348-350), ele declara que se encontra “no extremo oposto, inteiramente oposto a Ricardo Reis”. Porém, não é menos discípulo de Caeiro ou menos sensacionista. Acrescenta Lourenço (2008, p.24) que “[...] com Campos regressamos dos impossíveis sonhos imperiais para a aventura labiríntica do quotidiano moderno”.

A pesquisadora Cleonice Berardinelli (2004), em seu livro *Fernando Pessoa: outra vez te revejo*, assegura que:

Do mesmo modo que, em decassílabos rimados, heroicos ou sáficos, Camões cantou tanto os seus próprios problemas existenciais – tendo por centro o amor –, como as glórias da pátria, utilizando, pois, um mesmo veículo para diferentes fins, o verso livre e branco dos heterônimos pessoanos será usado por Caeiro como linguagem entre narrativa e reflexiva, totalmente despida de ênfase, por vezes quase tocando a prosa; a linguagem de Campos é também por vezes narrativa, por vezes reflexiva, diferindo ele de Caeiro por não propor uma filosofia, como o mestre; suas reflexões são sobre alguém (sobretudo ele mesmo) ou alguma coisa; não pretendem generalizar, atingindo a totalidade. Muitas vezes é passionalmente enfática. (BERARDINELLI, 2004, p. 282)

Mesmo influenciado por poetas clássicos, Fernando Pessoa deixou seu legado de inovação nos textos da poesia ortônima e nos versos de seus heterônimos. Quando

¹⁸ De acordo com os organizadores dessa edição *Obra Completa de Álvaro de Campos, Fernando Pessoa*, os textos de *Poesia* (Anexos) são fragmentários, ficaram inacabados ou podem considerar-se esboços, mas foram atribuídos explicitamente a Álvaro de Campos.

¹⁹ Versos manuscritos a lápis no verso de um testemunho datilografado do poema “Lisbon Revisited” (1926).

voltamos nossa atenção aos textos assinados por Álvaro de Campos, fica evidente que ele segue as regras do Modernismo artístico, a “Ode Triunfal” e a “Ode Marítima”, (1914 e 1915) não seguem o padrão clássico. São extensas e carregadas de expressões modernas, imitadoras do movimento e dos sons da modernidade que assolava a Europa. Exemplifica o fragmento da “Ode Triunfal” (1914):

(...)
 “Horas europeias, produtoras, entaladas
 Entre maquinismos e afazeres úteis!
 Grandes cidades paradas nos cafés,
 Nos cafés - oásis de inutilidades ruidosas
 Onde se cristalizam e se precipitam
 Os rumores e os gestos do Útil
 E as rodas, e as rodas-dentadas e as chumaceiras do Progressivo!
 Nova Minerva sem-alma dos cais e das gares!
 Novos entusiasmos de estatura do Momento!
 Quilhas de chapas de ferro sorrindo encostadas às docas,
 Ou a seco, erguidas, nos planos-inclinados dos portos!
 Actividade internacional, transatlântica, *Canadian-Pacific!*”
 (PESSOA, 2015, p. 49-50).

Campos cria o seu próprio mundo e descreve aquilo que captou de sua época, início do século XX. Para Eduardo Lourenço (2008, p.55): “Álvaro de Campos é real, como poeta do presente, como lugar da contradição ou, se você quiser, da irrealidade da realidade. Está claro que é dentro dessa relação que ele forma um mundo”. Citando, ainda, Lourenço:

Muito outro será aquele Álvaro de Campos que Pessoa construirá à sombra de Marinetti e Walt Whitman, poeta da *diversidade*, da diferença nas suas múltiplas manifestações, do mundo com o seu tumulto e a sua luta de contrários, *selva selvaggia* e fascinante. A esse, nenhum dos seus poemas o pode encarnar, pois ele é, em permanência e sem cessar, ele mesmo e o seu contrário, presença do mundo e consciência de queda nesse mesmo mundo. (LOURENÇO, 2008, p. 81- 82 – grifos do autor).

Os textos de Campos revelam a fragmentação do homem moderno, por se tratar de um heterônimo, consegue revelar os seus sentimentos e sua angústia traduzidos nos versos de sua poesia. Outrossim, essa angústia se transforma na conclusão inevitável da eminência da morte, e todos esses sentimentos estão dentro dele, por isso seus grilhões são seus próprios pensamentos, segundo Lourenço: “Nenhuma estratagem, nenhuma pirueta, forma alguma de humor a quente ou a frio, de sarcasmo ou raiva terão poder para afastar um só milímetro os muros da imemorial prisão”. (LOURENÇO, 2002, p. 156). Seus textos expressam a solidão que começava

a ser experimentada pelo homem de sua época, como nos versos do poema sem título, publicado em 1924:

Encostei-me para trás na cadeira de convez e fechei os olhos
 E o **meu destino apareceu-me na alma como um precipício**
 A minha vida passada misturou-se-me com a futura,
 (...)
 Ah, todo eu anseio
Por esse momento sem importância nenhuma
Na minha vida,
 Ah, todo eu anseio por esse momento, como por outros análogos —
 Aqueles **momentos em que não tive importância nenhuma,**
 Aqueles em que compreendi todo o vácuo da existência sem inteligência para o compreender
 E havia luar e mar e a solidão, **ó Álvaro**".
 (...)
 (PESSOA, 2015, p.180 e 181 Grifos nossos).

Nos versos, a angústia e a solidão são as marcas constantes na poesia de Campos, único heterônimo que apresentou “fases” criativas. Para Berardinelli (2004, p.285): “Em Campos, há nitidamente três tempos em que se apresentam sucessivamente, três tipos de poemas”. Divididas em três períodos, essas fases retratam o estado de espírito do poeta em determinadas épocas. O 1º período, conhecido como “Fase Decadentista”, relembra o Romantismo e o Simbolismo, quando retrata o enfado diante da monotonia da vida e não ter sentido para existir levam-no a refletir sobre sua presença no mundo, como expressam os versos do poema “Opiário” (1915): “A vida a bordo é uma coisa triste, / Embora a gente se divirta às vezes. / Falo com alemães, suecos e ingleses / E a minha mágoa de viver persiste”. (PESSOA, 2015, p. 38).

O 2º período é chamado de “Fase Futurista/Sensacionista”, seus poemas cantam com entusiasmo a modernidade e exalta as descobertas tecnológicas da época, visando apresentar a beleza por trás do movimento das máquinas. Voltado para a vida cosmopolita, Campos passa a observar as cidades e as pessoas que nela habitam. Buscando fortalecer o espírito libertário da época, seus versos não apresentam métrica fixa, havendo preferência pelas onomatopeias, apóstrofes e paradoxos como figuras alegóricas. O Futurismo e o Sensacionismo foram os movimentos vanguardistas que influenciam essa fase, como exemplificam os versos da “Ode Triunfal” (1914): “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,”. (PESSOA, 2015, p.48).

A euforia da segunda fase dá lugar a uma tristeza profunda no 3º período, conhecido como “Fase Intimista/ Pessimista”. Consciente da sua insignificância diante do mundo, Campos escreve textos que revelam um ‘eu’ solitário e frustrado, que não vê sentido na vida. Os estados de sonolência e sofreguidão são recorrentes na produção poética dessa fase. Configuram os versos do poema sem título e sem data: “Vai pelo cais fora um bulício de chegada próxima”²⁰ (primeiro verso)

(...)

Mas **eu**, em cuja alma se refletem
As forças todas do universo,
Em cuja reflexão emotiva e sacudida
Minuto a minuto, emoção a emoção,
Coisas antagônicas e absurdas se sucedem,
Eu o foco inútil de todas as realidades,
Eu o fantasma nascido de todas as sensações,
Eu o abstrato, eu o projetado no écran,
Eu a mulher legítima e triste do Conjunto
Eu sofro ser eu através disto tudo como ter sede sem ser de água”.

(...)

(PESSOA, 2015, p. 335 – Grifos nossos).

Para Natália Gomes (2005), Álvaro de Campos é o mais triste de todos os heterônimos, porque retrata com frequência a tristeza, conforme os versos acima: “Eu foco o inútil”; “Eu o fantasma”; “Eu o abstrato” “Eu sofro ser eu” (...). A autora explica que: “[...] como autêntico poeta “fingidor”, incumbiu Álvaro de Campos de exprimir a sua sensação dolorosa da existência negativa e absurda”. (GOMES, 2005, p. 288). Em seus versos, a dor é sintetizada e a imagem que deles emana reflete toda tristeza e solidão que o sujeito lírico vivencia. O fato de ele ter ‘sentido tudo de todas as maneiras’, trouxe-lhe a certeza de encontrar-se sozinho no mundo. Essa solidão é retratada nas palavras destacadas dos versos do poema “Datilografia” (1933):

Traço, **sozinho**, no meu cubículo de engenheiro, o plano, /
Firmo o projeto, **aqui isolado**,
Remoto até de quem eu sou. (...)
Que **náusea de vida!**
Que **abjeção esta regularidade!**
Que sono este ser assim.
(...) (PESSOA, 2015, p. 290 – grifos nossos).

Campos permitiu a Fernando Pessoa ‘sentir’. No estudo da criação dos heterônimos como forma de reunir a alma fragmentada e para se encontrar, Pessoa

²⁰ Texto publicado no livro *Testemunho impresso em Poesias de Álvaro de Campos* (1944, p. 112).
Nota dos autores/organizadores.

precisou se dividir em outras almas. Entendemos que em Ricardo Reis, Pessoa experimenta a certeza do nada, em Alberto Caeiro privilegia a metafísica e em Campos reúne todas essas sensações: “Depois de muito tempo nós sabemos que a criação de Caeiro, Reis e Campos não é a solução de Pessoa para seu sofrimento do eu-ficção, mas a prova tangível da eclosão / estouro do eu / ego”. (LOURENÇO, 2008, p. 56). Reportando-nos às explicações de Cleonice Berardinelli (2004):

Tendo Pessoa ele-mesmo como ponto de origem, Caeiro é o que dele mais se afasta. Caeiro, o mais objetivo; Campos, o mais subjetivo, e, pois, emotivo, extrovertidamente emotivo, a lamentar, em versos de insuperável beleza, o não poder ser o outro, o mestre que tentou levá-lo “para o alto dos montes” onde ele, “criança das cidades do vale, não sabia respirar”. (BERARDINELLI, 2004, p. 281).

Berardinelli (2004) esclarece que Campos foi o principal motivo de inspiração na produção poética de Pessoa, mesmo tendo registrado a modernidade em *Poesias*. Suas conclusões tristes acerca da existência humana representam o espírito do poeta que, apesar de ter revelado a alma humana, não encontrou seu próprio sossego e a paz que tanto buscou e aspirou em seus versos. A euforia das descobertas científicas e tecnológicas expressas em seus versos iniciais, estreamam o Modernismo português, concedendo lugar à melancolia e à angústia quase rouca, presentes na maioria dos seus poemas.

Jacinto do Prado Coelho, em *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, assevera que:

No íntimo, a divergência é mais temperamental, e daí estilística, do que de opiniões ou preocupações. É palpável sobretudo na poesia. Campos, desordenado, febril, ora nos surge na dependência da circunstância exterior, do estado dos nervos, das sensações do momento, ora mergulha em si próprio para sentir o terror do mistério de todas as coisas; em qualquer caso é o poeta da inspiração sem comando, da expressão solta e desleixada, dos hiatos da inteligência que organiza e clarifica. Pelo contrário, Pessoa, fiel a uma longa tradição estética, procede a uma estilização mais avançada da matéria lírica; transmite em versos musicais, densos, sóbrios, serenos, translúcidos, vivências subtis e dignas de recato. Distinção, aliás, que nem sempre se observa com a mesma nitidez. (COELHO, 1969, p. 71-72).

As afirmações acima ratificam as teorias aqui apresentadas acerca do fazer poético e estético de Álvaro de Campos, cuja obra consagrada transpassa os pensamentos de Fernando Pessoa. Mesmo quando o sujeito lírico deseja ‘sentir tudo’

o que a modernidade proporcionaria ao homem do início do século XX, ou ainda quando se declarava 'saudosista', identifica-se com a ideologia do seu criador. A inquietação que não encontra solução ou uma resposta, nos versos do poema "Escrito num livro abandonado em Viagem" (1928):

Não trago nada e não acharei nada.
Tenho o cansaço antecipado do que não acharei,
E a saudade que sinto não é nem do passado nem do futuro.
(...) (PESSOA, 2015, p. 206).

Nos versos de Álvaro de Campos, encontramos a fúria que nele habita, revelada no lirismo emergente dos seus textos, toda a fragmentação, toda a tristeza de se saber em desacordo com as aparências sociais e não se sentir adequado ao meio em que vive. Sua melancolia é verdadeira e fere, ao revelar uma saudade do que não se pode viver.

No próximo capítulo, apresentamos o estudo das paisagens aquáticas, seu papel e sua simbologia, em textos selecionados da poesia de Álvaro de Campos.

2. A ÁGUA E AS PAISAGENS AQUÁTICAS NA POESIA DE ÁLVARO DE CAMPOS

“Mas o poeta mais profundo encontra a água viva, a água que renasce de si, a água que não muda, a água que marca com seu signo indelével as suas imagens, a água que é um órgão do mundo, um alimento dos fenômenos corredios, o elemento lustrante, o corpo das lágrimas”.²¹

O estudo da paisagem na poesia tem início com as considerações sobre o espaço literário no texto poético, compreendido sob um ponto de vista único, implicando um horizonte, no qual sujeito e objeto se fundem: “Clímax a ferro e motores! / Escadaria pela velocidade acima, sem degraus! / Bomba hidráulica desancorando-me as entranhas sentidas!”. (PESSOA, 2015, p. 114).

No texto em prosa, são feitas as ponderações acerca da visualidade do espaço poético, ressaltando os conceitos narrativos de ambientação, manifestação, tipologia e relação, quando assimilados pela poesia. Para tanto, faz-se necessário relacioná-los às ideias de teóricos que, restritamente, se voltaram ao estudo do espaço literário, como Dimas (1985), Blanchot (1987), Santos e Oliveira (2001), Borges Filho (2009), Collot (2013), Merleau-Ponty (2014), entre outros.

Para Santos e Oliveira (2001, p.74), “A necessidade em separar o espaço narrativo do poético é que, em ambos os casos, ele tem a função de situar a personagem e o sujeito lírico, revelando a sua significação que, diferentemente, ocorre nos dois gêneros”. Os autores atentam para a problemática existente sobre a similaridade estabelecida entre o objeto em si e sua imagem, as quais se baseiam em dois aspectos distintos: no primeiro aspecto, a imagem apenas reproduz as condições da percepção do objeto, mas, verdadeiramente, não o constrói; no segundo, as imagens visuais são figurativas e nem sempre representam algo, somente a paisagem prolonga o mundo interior e sua busca pode indicar a procura da identidade do poeta.

Sobre a paisagem na poesia, recorreremos às ideias de Michel Collot (2013, pp.52, 53 e 89):

Entre os gêneros literários, a poesia, e especialmente a poesia lírica, parece particularmente apta a exprimir esses componentes subjetivos da experiência da paisagem. A enunciação lírica, em primeira pessoa, corresponde à focalização da paisagem no ponto de vista de um

²¹ Gaston Bachelard: *A Água e os Sonhos*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi, 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 2018.

sujeito. [...] A voz lírica dá a ver o invisível da paisagem, graças à musicalidade do poema que dela exprime a ressonância afetiva, e a metáfora, que abre para além do visível o campo desta segunda visão que é a imaginação. [...] A paisagem é o lugar de uma troca em duplo sentido entre o eu que se objetiva e o mundo que se interioriza [...].

Com base nesses dois aspectos (“o eu que se objetiva” e “o mundo que se interioriza”), a questão da similaridade pode ser pensada sob duas perspectivas: a da referência que considera o objeto anterior ao signo e a perspectiva de significação na qual o objeto é criado pela imagem. Nesse sentido, a poesia insere-se no primeiro aspecto, considerando que a palavra reproduz características do objeto em si. Sendo assim, não existe neutralidade quando Pessoa inicia um texto com título de *Trapo*, por exemplo. Aceitando que na paisagem formada pelo texto, reverbera a imagem do objeto como o poeta a sente, e, não como ele realmente é, temos que considerar que toda a palavra que forme uma imagem, sintetiza o estado de alma de quem a produz.

Ao leitor, Campos mostra o objeto tal qual ele sente, portanto, ele é carregado de possibilidades interpretativas, nas palavras de Ida Alves: “Não simplesmente a paisagem como tema, como enunciado descritivo (*in situ*), mas, fundamentalmente, como uma estrutura de sentido que configura e/ou desfigura a relação entre sujeito, palavra e mundo por meio do olhar”. (ALVES, 2010, p. 85). E o sentido será amplificado pela carga emotiva que a imagem proporciona. Vejamos um poema que a imagem da chuva,²² forma a paisagem textual:

TRAPO

O dia deu em chuvoso.
A manhã, contudo, estava bastante azul.
O dia deu em chuvoso.
Desde manhã eu estava um pouco triste.
Antecipação? Tristeza? Coisa nenhuma?
Não sei: já ao acordar estava triste.
O dia deu em chuvoso.

Bem sei: a penumbra da chuva é elegante.
Bem sei: o sol oprime, por ser tão ordinário, um elegante.
Bem sei: ser susceptível às mudanças de luz não é elegante.
Mas quem disse ao sol ou aos outros que eu quero ser elegante?
Dêem-me o céu azul e o sol visível.
Névoa, chuvas, escuros — isso tenho eu em mim.

²² Além do sentido particular que eles atribuem a essa fórmula, não se pode deixar de prestar atenção no seu simbolismo literal e de aproximá-la do fato de que, segundo a doutrina hindu, os seres sutis descem da lua à terra dissolvidos dentro das gotas de chuva. Essa chuva é a graça, e também a sabedoria. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 236).

Hoje quero só sossego.
 Até amaria o lar, desde que o não tivesse.
 Chego a ter sono de vontade de ter sossego.
 Não exageremos!
 Tenho efectivamente sono, sem explicação.
 O dia deu em chuvoso.

Carinhos? Afectos? São memórias...
 É preciso ser-se criança para os ter...
 Minha madrugada perdida, meu céu azul verdadeiro!
 O dia deu em chuvoso.
 Boca bonita da filha do caseiro,
 Polpa de fruta de um coração por comer...
 Quando foi isso? Não sei...
 No azul da manhã...

O dia deu em chuvoso.
 (PESSOA, 2015, p. 261-262)

A paisagem do texto reflete, primeiramente, o contraste entre as imagens da chuva e do céu azul: “O **dia** deu em **chuvoso**” e “A **manhã**, contudo, estava bastante **azul**”. O contraste e as lembranças justificam-se pelos sentimentos contrários do sujeito lírico: “Desde manhã eu estava **um pouco triste**”; “(...) já ao acordar estava **um pouco triste**”; “Névoa, chuvas, escuros — isso tenho eu em mim”. O seu estado de espírito reflete a paisagem exterior, o azul e a chuva; as emoções interiores, como: “Névoa, a tristeza, seguida do desejo de sossego e o sono chuvas, escuros — isso tenho eu em mim”; “Hoje quero só sossego”. Fica evidente que a paisagem externa, “A manhã, contudo, estava bastante azul” sofre uma expressiva mudança no estado de espírito do poeta:

Carinhos? Afectos? São memórias...
 É preciso ser-se criança para os ter...
 Minha madrugada perdida, meu céu azul verdadeiro!

O “céu azul verdadeiro” ficou na memória de sua infância perdida (“pavorosamente perdida”), perdeu-se na memória. Nos versos finais, a pergunta e a resposta: “Quando foi isso? Não sei... / No azul da manhã...”.

Em outros textos de Álvaro de Campos, a paisagem da água é como uma evocação ou atestado do sentimento de tristeza refletido na paisagem, no poema “Chove muito, chove excessivamente ...”, escrito em 20/11/1914: “Chove muito, chove excessivamente.../ Chove e de vez em quando faz um vento frio.../ Estou triste, muito triste, como se eu fosse o dia.../”. (PESSOA, 2015, p. 362). Nos versos transcritos, a noção de projecção do eu na paisagem que descreve, declara ser o dia, e as imagens manifestam o sentimento de tristeza, provocada pela imagem da chuva

e do frio combinados, aumentam sua angústia. A tristeza, o sossego e o sono excluem a beleza de uma manhã azul, de “sol elegante”, solicitada pelo sujeito lírico, no último verso da segunda estrofe: “Dêem-me o céu azul e o sol visível”.

Quanto ao título do poema, “Trapô”, no sentido literal, tem o significado de andrajo, farrapo. Entendemos que diante das lembranças: “Minha madrugada perdida, meu céu azul verdadeiro!”, a infância (a madrugada) perdida e o céu (sempre) azul provocam-lhe um estado de espírito deprimente, angustiante. Nem mesmo a promessa de uma “manhã azul” o torna feliz, pelo contrário, um súbito sono o acomete, “Tenho efetivamente sono, sem explicação”, modo de eximir-se desses sentimentos contraditórios.

De acordo com Maurice Merleau-Ponty (2014, p. 107), no livro *O visível e o invisível*: “As questões são interiores à nossa vida, à nossa história: nascem aí se transformam; em todo caso, é um passado de experiência e de saber que termina um dia nesse abismo”. As interrogações que o poeta faz, não esperam respostas, apenas atestam o abismo carregado de emoções.

Maurice Blanchot (1987), ao refletir sobre o espaço poético, parte de uma visão mais geral, na medida em que não toma o espaço do vocábulo como base do seu estudo, entretanto, volta-se, inicialmente, ao espaço que a literatura constrói, por ser solitária, exige a solidão do leitor:

Bem sei: a penumbra da chuva é elegante.
 Bem sei: o sol oprime, por ser tão ordinário, um elegante.
 Bem sei: ser susceptível às mudanças de luz não é elegante.
 Mas quem disse ao sol ou aos outros que eu quero ser elegante?
 Dêem-me o céu azul e o sol visível.

Blanchot (1987, p.12) assegura que “[...] a obra de arte, a obra literária – não é acabada e nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada”. O autor reconhece que a escrita possui um relevante papel, ao fazer eco ao que não se pode calar. O escritor, por sua vez, torna-se sensível e se cala para que a linguagem se converta em imagem e resulte num profundo significado ao leitor. Santos e Oliveira (2001) compartilham com Blanchot (1987, p.45) a ideia de que o texto poético gera imagens, considerando que o poeta, ao ouvir a fala da obra, torna-se seu intérprete, todavia não consegue brotar na alma, o sentido real da palavra. Por isso, é necessário que a obra se torne íntima não só do seu escritor, mas, também, do seu leitor para que seja considerada uma obra de fato:

“[...] o poeta é aquele que ouve uma linguagem sem entendimento”. Com relação à fala poética, Blanchot (1987, p.35) esclarece que:

A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”. A linguagem assume então toda a sua importância; torna-se essencial; [...] e é por isso que a fala confiada ao poeta pode ser qualificada de fala essencial.

O poeta se exclui do mundo por sua capacidade artística de fazer versos e pela necessidade de exilar-se no imaginário, tomando consciência de que não tem outra morada a não ser o espaço das imagens poéticas. Assim, a arte cumpre o papel de manifestar-se pela imagem, considerada uma verdade inalcançável. Ao ser reconhecida pelo teórico, a arte passa a ser uma necessidade no exercício da poesia, tornando-se estágio do domínio do espírito: “[...] para se escrever um só verso é preciso ter esgotado a arte, é necessário ter esgotado a vida” (BLANCHOT, 1987, p.85). Os versos são, em sua visão, experiências ligadas a uma abordagem viva que se concretiza no trabalho da vida.

Maurice Merleau-Ponty (2011), na obra *Fenomenologia da Percepção*²³, discorre acerca do espaço, considerando-o o “meio que torna possível a posição das coisas (...) uma potência universal de suas conexões”:

[...] é preciso aproximar-se mais diretamente dessa nova intencionalidade, examinando a noção simétrica de uma forma de percepção e, particularmente, a noção de espaço. [...] O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo com uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um caráter que lhes seja comum, devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 327; 328).

O espaço para o filósofo, não é considerado “ambiente” em que os objetos se arranjam, mas o meio que torna possível suas posições, e deve ser pensado como “potência universal” de suas vinculações. É pela conversão do exterior para o interior que o indivíduo se encaminha para significações mais elevadas e exigentes,

²³ A primeira edição de *Fenomenologia da Percepção*, de Maurice Merleau-Ponty, foi publicada no ano de 1945. O título original é *Phénoménologie de la perception*. A tradução, a qual utilizamos em nossa pesquisa, foi realizada por Carlos Alberto Ribeiro de Moura.

distanciando-se do vazio e transmutando as coisas que se tornam interiores a si próprias. É com base nessa interiorização gerada pela conversão que resulta da transformação do visível²⁴ em invisível (o negativo do visível, segundo Merleau-Ponty) e do invisível em cada vez mais invisível. Sobre essa transformação Blanchot (1987, p.139) explica que:

No mundo, as coisas são transformadas em objetos a fim de serem apreendidas, utilizadas, tornadas mais seguras, na firmeza distinta de seus limites e na afirmação de um espaço homogêneo e divisível – mas, no espaço imaginário, transformadas no inapreensível, nos introduz sem reserva num espaço onde nada nos retêm. [...] o espaço interior “traduz as coisas”. Fá-las passar de uma linguagem para outra, da linguagem exterior para uma totalmente interior. O espaço [que] nos supera e [que] traduz as coisas é, portanto, o transfigurador, o tradutor por excelência.

O papel transfigurador e transcendental do espaço ocorre, portanto, na medida em que promove a interiorização dos elementos, abrindo as portas para a formação de um espaço imaginário.

A este respeito, Viesenteiner (2005, p.95)²⁵, na leitura do texto de Blanchot, expõe dois sentidos da impossibilidade:

O poeta existe na impossibilidade quando vive como pressentimento de si mesmo, abandono inexorável na torrente trágica do devir. Não tem morada nem fixação e, portanto, nomadismo em que só resta ao poeta a existência sempre extemporânea, nunca localizada, eternamente por vir. [...]. O segundo sentido de existir na impossibilidade é precisamente a sintonia de dependência entre poema e poeta, num curso de temporalidade que não se deixa captar pela história, pois se trata de um outro tempo.

Esse tempo, no qual a impossibilidade se evidencia, é próprio da noite, decorrendo do sono, do sonho e da imaginação, que arrebatam o poeta. No entanto, esse arrebatamento nem sempre é acolhedor, intimista, inspirador e proporcionador de repouso. Pode ser, por vezes, não-acolhedor, impenetrável e impuro, porque traz à tona a lembrança sem repouso do que o ser tem de mais repugnante. Essa

²⁴ Maurice Merleau-Ponty, em **O Visível e o Invisível** (2014, p.18) explica: “[...] nada se pode fazer em contrário. Ao mesmo tempo é verdade que o mundo é o *que vemos* e que precisamos aprender a vê-lo (...) dizer o que é *nós* e o que é *ver* [...]”

²⁵ Jorge Luiz Viesenteiner. *Blanchot e Höderlin: impulso ao abismo e infidelidade divina*. **Revista Letras**. Curitiba, 2005, nº 67.

lembrança é amplificada se combinada com outros elementos imagético, como por exemplo a água. Segundo Ida Ferreira Alves:

[...] 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).

A paisagem não é, portanto, o objetivo do poeta. Ela é pretexto para que ele projete seus sentimentos e desperte a sensação pretendida, pela combinação da imagem e das palavras, o lirismo é amplificado. A experiência da imagem vai possibilitar a insinuação do não dito e das interrogações sem resposta do poeta modernista. Portanto, a imagem da poesia não precisa estar necessariamente ligada ao real, isso possibilita ao poeta a liberdade para criar sensações e emoções no leitor, que se sente imerso na paisagem que visualiza na leitura do texto. Como por exemplo, a combinação da noite e da água, afim de carregar de sentidos os versos que sugestionam a morte: “Como eu desejaria ser parte da noite, / Parte sem contornos da noite, um lugar qualquer no espaço /... / Corre para o mar a água do rio, abandona a minha vista, / Chega ao mar e perde-se no mar, / Mas a água perde-se de si-própria?”. (PESSOA, 2015, p. 70).

É preciso reconhecer o duplo ‘serviço’ que o poeta presta à natureza: o primeiro é cantá-la, dando-lhe existência como seu mediador e o segundo, o poema em si – é por meio dele que a natureza é celebrada numa linguagem que permanece:

O poeta é aquele que assume a função de aniquilação ao nomear a própria natureza por meio da poesia. Sem a existência poética a natureza perderia sua essência de todo presente e o mundo seria apenas o universo. Ora é o que aconteceria se no mundo faltasse poema. O poeta, pois é justamente aquele arrebatado por um impulso artístico que presta serviço à natureza. (BLANCHOT, 1967, p.168)

Tais “serviços” apontados por Blanchot são imprescindíveis, visto que seu objetivo principal é analisar a influência da natureza no estado de espírito do sujeito lírico. Justifica-se, assim, a leitura e a colaboração dadas ao tratamento de temas recorrentes na produção poética em questão, como a morte, a conotação da noite, a relação entre a arte poética e a natureza e a construção de imagens sugeridas nos

poemas: “Toda a noite choveu/ Nas gargulinhas da praça.../ E eu aqui, eu aqui, eu aqui, / Tão definitivamente aqui!”. (PESSOA, 2015, p. 313).

Ao afirmar que “depois do objeto viria a imagem,” Blanchot (1987, p.257) considera que “[...] a imagem, segundo a análise comum, está depois do objeto: é sua continuação; vemos, depois imaginamos”. Duas possibilidades de imagens apresentam-se na teoria do autor: 1) a que surge a partir do contato com o objeto e 2) a que é recapturada e adaptada para atribuição de sentido. Nessa dualidade, a imagem recebe o poder da magia de transformar-se ao ser absorvida no vazio (de sentido) do seu reflexo e ao aproximar-se da consciência para que seja reconstruída no íntimo do leitor. Para Bosi (2000, p. 13-17): “A experiência da imagem, anterior à palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. [...] A imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho [...] Para Santo Agostinho, o olho é o mais espiritual dos sentidos”.

Sobre essa intimidade da imagem e o paradoxo que a circunda, Blanchot (1987, pp. 263-264) assevera que:

Intima é a imagem, porque ela faz de nossa intimidade uma potência exterior a que nos submetemos passivamente: fora de nós, no recuo do mundo que ela provoca, situa-se desgarrada e brilhante, a profundidade de nossas paixões. [...]. O paradoxo da magia da imagem aparece evidente: ela pretende ser iniciativa e dominação livre, enquanto que para constituir-se aceita o reino da passividade, esse reino onde não existem fins. Mas a sua intenção continua sendo instrutiva: o que ela quer é agir sobre o mundo (manobrá-lo), a partir do ser anterior do mundo, o aquém eterno em que a ação é impossível.

A imagem é, portanto, o elo entre o exterior e a intimidade, torna-se íntima ao leitor, quando ela o fascina e atribui um novo sentido ao vocábulo. Antonio Dimas (1985), no livro *Espaço e Romance*, explica que o texto literário está permeado de armadilhas para ao leitor decifrá-las. E uma dessas armadilhas refere-se à existência do espaço, apontando três hipóteses: 1) pode estar diluído; 2) ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação; 3) dar a conhecer a funcionalidade e a organicidade. Para Dimas:

[...] esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, sua importância torna-se secundária. Em outras palavras, ao contrário, ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante. Uma terceira hipótese ainda, está

bem mais fascinante, é a de ir-se descobrindo-lhe a *funcionalidade* e a *organicidade* gradativamente, uma vez que o escritor soube dissimulá-lo tão bem a ponto de harmonizar-se com os demais elementos narrativos (DIMAS, 1985, p. 6 – grifos do autor).

Oziris Borges Filho, no artigo “Espaço, Percepção e Literatura”²⁶, inicia o seu texto mencionando o aparelho sensorial humano como “muito complexo e sua evolução remonta a milhões de anos”, como imprescindíveis na representação do espaço no texto literário: “Salgar de espuma arremessada pelos ventos/ Meu paladar das grandes viagens. / Fustigar de água chicoteante as carnes da minha aventura, / Repassar de frios oceânicos os ossos da minha existência”. (PESSOA, 2015, p. 85). As personagens de um texto relacionam-se com o espaço mencionado pelo autor, a partir do seu ponto de vista sensorial. Borges Filho (2009, p.167) comenta os gradientes sensoriais: “[...] entendemos os cinco sentidos humanos através dos quais o homem percebe o espaço, relaciona-se com ele: visão, audição, olfato, tato e paladar”.

Desses cinco gradientes, estabelecendo uma gradação, apreendemos que a visão é o sentido em que a percepção do espaço ocorre numa maior distância, enquanto que “o paladar é o polo oposto”, segundo o autor. A visão é o primeiro sentido que entramos em contato com o mundo, capta o espaço em sua distância máxima e destaca as cores. Borges Filho (2009) explica que para se analisar o espaço na literatura, devemos saber quais são os estímulos visuais existentes no texto, para dar início ao estudo sobre a visibilidade e a invisibilidade. Todo espaço relaciona-se com a luz, o que nos leva a interpretar os vários efeitos de sentido e suas múltiplas conotações. Esse posicionamento do autor, conduz ao estudo do símbolo, que faz parte da cultura humana, desde os desenhos das cavernas primitivas e, com as cores, ocorre o mesmo.

Álvaro de Campos desenha por meio das palavras, a paisagem de seus textos. As imagens que ele utiliza para delinear essa construção são permeadas de um ressentimento do mundo, suas sensações revelam um remorso de tudo. A vida lhe parece pouco, as relações mesquinhas e as pessoas vazias. A interioridade subjetiva que ele transcreve em seus textos, o aproxima verdadeiramente de Fernando Pessoa. Tanto Campos quanto Pessoa, buscam se encontrar nas paisagens que descrevem, mas não encontram nada mais do que imagens que ressaltam a angústia de suas

²⁶ *Poéticas do Espaço Literário*. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009.

existências, resumindo as suas conclusões acerca dos pensamentos existências em solidão, dor e desilusão: “A microscópio de desilusões/ Findei, prolixo nas minúcias fúteis.../ Minhas conclusões práticas, inúteis.../ Minhas conclusões teóricas, confusões...”. (PESSOA, 2015, p. 333).

No Capítulo 3, apresentamos um estudo sobre a água, suas funções e simbologia, de acordo com as ideias de Gaston Bachelard, Mircea Éliade e Tzvetan Todorov.

3. A ÁGUA E SEU SÍMBOLISMO: CONCEITOS DE GASTON BACHELARD, MIRCEA ELIADE E TZVETAN TODOROV.

Conversa perfeitamente natural... Mas os símbolos?
 Não tiro os olhos de tuas mãos... Quem são elas?
 Meu Deus! Os símbolos... Os símbolos...²⁷

No início do século XX, o mundo experimenta os adventos tecnológicos e científicos proporcionados pela exploração e aperfeiçoamento das técnicas científicas. As tecnologias e as correntes de pensamentos filosóficos e os ligados à ciência despertam o interesse dos pesquisadores adeptos do pensamento pragmático, difundido nas teorias positivistas, na primeira metade do século passado. Fernando Pessoa emite o seu parecer sobre a estética:

Hoje tudo tem o como e o porquê exacto. Explorar a África seria aventureiro, mas não é já tenebroso e estranho; procurar o Pólo seria arriscado, mas já não é. O Mistério morreu na vida: quem vai explorar a África ou [...] o Pólo não leva em si o pavor do que virá a encontrar, porque sabe que só encontrará coisas cientificamente conhecidas ou cientificamente cognoscíveis. (...). É que são homens de ciência, homens de prática. E os grandes homens antigos eram homens de sonhos. (PESSOA, 1973 apud LIND e COELHO, p. 154)

Foi durante a propagação do pensamento modernista que a obra de Álvaro de Campos surgiu no horizonte da produção literária de Fernando Pessoa. Sua primeira aparição está ligada à fundação da *Revista Orpheu*, responsável por difundir as ideias modernistas no âmbito literário em Portugal. Os versos da “Ode Triunfal” (1914) reforçam a ideia de que a modernidade deveria ser sentida e cantada aos quatro cantos do mundo, o homem imitaria a perfeição e a repetição dos movimentos das máquinas, para se tornar forte e mecânico como um motor a vapor:

(...)
 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.
 (...)
 (PESSOA, 2015, p. 49)

²⁷ PESSOA, Fernando. **Obra completa de Álvaro de Campos/ Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2015, p. 287.

Poema espetacular, tanto na forma quanto no conteúdo, ponto alto da ruptura que Fernando Pessoa provocou na lírica tradicional portuguesa. Com o significado de um canto laudatório, na “Ode Triunfal”, o sujeito lírico louva e deseja materializar-se, identificar-se com os fenômenos da vida moderna, ao enfatizar sua emoção: “Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime! / Ser completo como uma máquina”. O passado está vivo no presente, assim como no futuro. No decorrer do texto, fica evidente a ideia: Se a vida moderna mudou, por que não haveria de mudar também o conteúdo ideológico das palavras?

Considerando como basilar para o nosso estudo, a obra *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*, de Gaston Bachelard (1989)²⁸, esclarece o modo de abordagem dos autores/poetas, em seus textos, a simbologia da água. Esse enfoque, na maioria das vezes, está vinculado à alma do heterônimo Álvaro de Campos, e expresso em seus versos. Bachelard defende a ideia de que a água é um elemento feminino que seduz os poetas na imaginação. Empregada como “ornamento de suas paisagens; não é verdadeiramente a substância de seus devaneios”. (BACHELARD, 1989, p. 6). A água habita o imaginário do poeta de forma involuntária, sua beleza e significado estão presentes na imaginação e nos sonhos, imagem concluída para ser expressa, tornando-se elemento original e revelador da própria essência humana. Esse conceito assim se reafirma: “A imagem da água, nós a vivemos ainda, vivemo-la sinteticamente em sua complexidade primordial, dando-lhe muitas vezes a nossa adesão irracional”. (BACHELARD, 1989, p. 8).

A questão é: “Por que a imagem da água é simbólica?” Gaston Bachelard responde, ao longo de sua introdução, confirmando-a no decorrer dos capítulos de seu livro, que, desde a concepção, a água é um ‘elemento familiar do homem’ e, para que haja vida, ela deve estar presente. A proximidade e a intimidade da água com a vida humana sempre foram retratadas nas mais diversas manifestações artísticas. Na poesia, por exemplo, a água presentifica-se nos versos de vários poetas e na poesia pessoana, nos versos da poesia ortônima também a água está presente: “Ao longe, **ao luar / No rio** uma vela, / Serena a passar, / Que é que me revela?”.

Na poesia dos heterônimos, a água está presente nos versos de Caetano: “Esta tarde a trovoadas caiu / Pelas encostas do céu abaixo / Como um pedregulho enorme.../

²⁸ A primeira edição, com o título original *L'Eau et les Rêves*, datada de 1942, foi publicada na *Librairie José Corti*. A 1ª edição brasileira, traduzida por Antonio de Pádua Danesi, foi publicada em 1989, pela Editora Martins Fontes.

(...) A **chuva chovia** do céu/ E enegreceu os caminhos...”. Na poesia de Ricardo Reis: “Uma após uma **as ondas** apressadas / Enrolam o seu verde movimento / E chamam a **alva spuma** / No moreno das **praias**”.²⁹ (Grifos nossos). Para Bachelard (1989, p.8), “O indivíduo não é a soma de suas impressões gerais, é a soma de suas impressões singulares. Assim, se criam em nós os mistérios familiares, que se designam em raros símbolos”.

Estamos, sem dúvida, diante de ideias de um filósofo. A pesquisa sobre a imagem da matéria é original e nos transporta a uma verdadeira meditação sobre a imaginação da água. Bachelard (1989) explica a transformação dos pensamentos científicos de sua época e o modo como a literatura tem construído a imagem reveladora da ligação íntima entre o objeto e o ser. Sobre Bachelard e suas lições, transcrevemos as explicações de Marcelo Bolshaw Gomes:

Da mesma forma que é um erro classificá-lo como filósofo metafísico, também parece equivocado tentar enquadrá-lo como crítico literário. Bachelard não analisa livros ou poemas completos, mas apenas versos soltos; Edgar Allan Poe é o único poeta que é estudado em profundidade (pois é um poeta das águas pesadas). Mais do que um crítico literário, Bachelard é um poeta, mas um poeta que utiliza de outros poetas, agregando a eles sua poesia. (BOLSHAW GOMES, 2015).

Considerando as palavras acima, a intenção é ampliar as possibilidades de interpretação da poesia de Álvaro de Campos. Na escolha do tema, buscamos conceitos e afirmações de renomados críticos literários, iniciando pela leitura das ideias do livro de Bachelard, *A Água e os Sonhos* (1989), cuja contribuição é fundamental. De acordo com o autor, a água é embrionária, porque carrega em si o símbolo da fertilidade e tem a capacidade de impulsionar a vida com uma única gota. Um pingo de água é capaz de movimentar uma quantidade bem maior que ela, e modificar o reflexo daquilo que parecia nítido, estático e definido: “A fada das águas, guardiã da miragem, detém em sua mão todos os pássaros do céu. Uma poça contém um universo. Um instante de sonho contém uma alma inteira”. (BACHELARD, 1989, p. 53).

A grandeza e a força da água manifestam-se desde sua nascente, quando rompe a terra como um fio e vai ganhando força, velocidade e vida, até tornar-se um

²⁹ Fragmentos de textos retirados do livro **Fernando Pessoa – Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981. (Páginas: 77; 139; 207).

rio caudaloso e, ao atingir uma região montanhosa, precipita-se com força na forma de cachoeira, encerrando o ciclo e desaguando no mar, um plano ainda maior. Álvaro de Campos registra a beleza e a força da água em seus versos, em um poema de 15 estrofes, sem título (“Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir” – o primeiro verso), publicado em 1916: “(...) A fúria de todas as chamas, a raiva de todos os ventos, / A espuma furiosa de todos os rios, que se precipitam”, (...) (PESSOA, 2015, p. 167).

Outro elemento estritamente ligado à água é a pureza. Segundo as afirmações de Bachelard (1989, p.15), a água é objeto de uma das maiores valorizações do pensamento humano: a valorização da pureza. Que seria da ideia de pureza sem a imagem de uma água límpida e cristalina, sem esse belo pleonasma que nos fala de uma água pura? A ligação da imagem de pureza com a água, defendida pelo autor, é recorrente em textos cujo tema principal é a água dos mares ou dos rios. Exemplificam os versos de Campos: “Porque os mares antigos são a Distância Absoluta, / O Puro Longe, liberto do peso do Atual... / E ah, como aqui tudo me lembra essa vida melhor, /.” (PESSOA, 2015, p. 79).

O primeiro verso pode ser interpretado como menção à criação do mundo “Porque os ‘mares antigos’ (...), no livro de Gênesis³⁰ (1: 6): “E disse Deus: Haja uma expansão no meio das águas, e haja separação entre águas e águas”. No versículo bíblico de número 10, Deus chamou “terra” a porção seca e “Mares” o ajuntamento das águas. A expressão “Distância Absoluta” refere-se ao tempo decorrido, desde a criação do mundo, o verso “O Puro Longe, liberto do peso do Atual”, a expressão “Puro Longe” sugere o momento da criação do céu e da terra. Complementando: “E ah, como aqui tudo me lembra essa vida melhor”, a interjeição “Ah”, neste exato momento e lugar (visualizando as águas e a terra) ‘tudo’ faz lembrar a vida melhor, as águas purificam, amenizam e suavizam a imagem e nos remetem ao momento da criação do mundo. A pureza da água estimula a alma humana e a envolve de maneira intensa, permitindo a restauração do ser com a natureza. Bachelard (1989, p.23) esclarece que “a água serve para *naturalizar* a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima”. (Grifo do autor).

O filósofo explica, ainda, sobre os sons da água e os considera ‘elementos essencialmente poéticos’, que reafirmam a ideia de tranquilidade e pureza. Esses

³⁰ *Idem nota 6.*

sons estão intrínsecos à ideia de água trazida conosco, as vozes da água e dos seres humanos, por vezes, se confundem: “a linguagem das águas é uma realidade poética direta, ... ensinam os pássaros e os homens a cantar, a falar, a repetir, e que há em suma, uma continuidade entre a palavra da água e a palavra humana”. (BACHELARD, 1989, p. 17). Bachelard ainda registra:

A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. (BACHELARD, 1989, p. 18)

Essa adesão ao invisível, eis a poesia primordial, eis a poesia que nos permite tomar gosto por nosso destino íntimo. Ela nos dá uma impressão de juventude ou de rejuvenescimento ao nos restituir ininterruptamente a faculdade de nos maravilhamos. A verdadeira poesia é uma função de despertar. (BACHELARD, 1989, p.18)

A imagem da água ultrapassa a simples representação icônica. O caráter sonhador do homem encontra em sua simbologia uma carga de sentimentos e emoções sentidas de forma natural, que transcendem o próprio conhecimento sobre ela. O poeta é o nosso meio de ligação com as emoções, o uso poético das palavras cria a imagem que nos desperta os sentimentos experimentados, no momento da leitura dos versos. É o poeta que alinhava o texto de maneira tal, que sua tessitura envolve e transporta para perto do ambiente tranquilo que o marulhar da água sugere. Portanto, apesar de estarmos diante de um elemento disforme, a intimidade com a água é inerente às nossas crenças e culturas, apresenta-se diante de nós com corpo, voz e alma: “O **chamamento** confuso das **águas**, / A **voz inédita** e implícita de todas as coisas **do mar**, /”. (PESSOA, 2015, p. 80). (Grifos nossos)

É inegável que a água vive em nós, e nos transporta para lugares alcançados graças à imagem que dela temos, mesmo que a imaginação esteja ligada àquilo que apreendemos do nosso inconsciente, de acordo com as declarações de Bachelard: “[...] a crítica literária que não quer limitar-se ao levantamento estático das imagens deve acompanhar-se de uma crítica psicológica, que serve o caráter dinâmico da imaginação, seguindo a ligação entre os complexos originais e os complexos de cultura”. (BACHELARD, 1989, p. 20).

A imagem da água e sua representação no texto poético origina-se de um sentimento de ligação entre seus elementos e o homem. Porém, ela continua atrelada

à sua simbologia, desde o instante de nossa concepção. Para Bachelard (1989, p.53), “Só uma matéria pode receber a carga das impressões e dos sentimentos múltiplos”. Essa matéria é sentimental, ativa nossas experiências, o sentimento de conforto por ela proporcionado surge no instante em que estamos dependentes dela, ainda no útero materno e segue conosco para sempre e de maneira inconsciente. Portanto, a água presente no texto poético e o lirismo dos versos contribuem com o resgate de um sentimento de apreço e acalento em nossa memória. Nos versos, “Lembro-me e **as lágrimas caem sobre o meu coração e lavam-no da vida**, / E ergue-me uma leve **brisa marítima** dentro de mim”. (PESSOA, 2015, p. 97). (Grifos nossos)

Filósofos como Gaston Bachelard contribuem de forma positiva para os estudos literários, possibilitando a interpretação de textos poéticos complexos. Sobre a água e seu simbolismo, o autor nos encaminha a julgamentos além do que conhecemos em nosso cotidiano. Bachelard (1989, p.54) contribui com um alto valor para a leitura crítica dos textos pessoanos: “[...] a água é a matéria em que a Natureza, em reflexos comoventes, prepara os castelos dos sonhos”. É importante salientar que o filósofo revela imagens representativas da água relacionadas à morte, tema nem sempre de carga positiva, porém a ela ligado. Nesse sentido, configura-se o caráter ambíguo da água, que purifica e faz renascer, todavia, aprisiona e transporta para a morte. O sentido positivo ou negativo dependerá do autor do texto, do tipo de lirismo que deseja despertar.

A ligação da água com a morte é inerente ao pacto com a vida. Tanto as culturas primitivas quanto as mais modernas associam a passagem da vida com a chegada da morte, conforme esclarece Bachelard (1989, p.82): “Quando um poeta retoma a imagem de Caronte³¹, pensa na morte como numa viagem. Revive o mais primitivo dos funerais”. A junção vida e morte é inevitável para qualquer pensamento que considere uma das duas. Exemplifica Campos: “Ah, aproveita! que eu, que tanto **amo a morte e a vida**, / Se ousasse matar-me, também me mataria...”. (PESSOA, 2015, p. 181 – grifo nosso). A relação paradoxal entre vida e morte está presente na representação imagética da morte, tornando-se ‘elemento essência’ para o surgimento e o apagamento da vida, o que a transforma de acordo com o filósofo em um “elemento melancolizante”.

³¹ Na mitologia grega, Caronte é o barqueiro de Hades, que carrega as almas dos recém-mortos sobre as águas do rio Estige e Aqueronte, que dividiam o mundo dos vivos do mundo dos mortos.

Se o símbolo revela o mundo, nos versos de Álvaro de Campos, o símbolo da água mostra o interior do sujeito lírico. A sensação da água permite a manifestação dos sentimentos que o angustiam: “Ah, pouco a pouco, entre as árvores antigas, / A figura dela emerge e eu deixo de pensar... / Pouco a pouco, da angústia de mim, vou eu mesmo emergindo... / As duas figuras encontram-se na clareira ao pé do lago...”. (PESSOA, 2015, p. 236). As imagens que configuram a paisagem na poesia de Álvaro de Campos são compostas por instantes oníricos, que surgem em conjunto com a imagem da água. Nos versos transcritos, imagens da angústia e do ‘eu’ emergem das águas do lago, assumindo um caráter simbólico, combinado com as palavras poéticas. De acordo com a teoria de Gaston Bachelard, a água é um ser total, com corpo, alma e voz.

Para os que aceitam a origem do mundo pelo ponto de vista de um único Deus, na criação do mundo, de acordo com as palavras bíblicas do livro de Gênesis, a água teve papel preponderante como a primeira ação de Deus, conforme já exposto. Porém, para aqueles que admitem a origem do mundo por uma explosão e aglomeração de moléculas, a água representa a possibilidade de reprodução. Fator irrefutável é que ela marca e possibilita a vida humana, desde a gestação, como nutriente imprescindível ao ser em formação no ventre da mãe. A mitologia apresenta a água como um dos três reinos ocupados pelos filhos de Cronos. Ou seja, independente da maneira como se aceita ou explica a origem da vida na terra, a água é elemento presente em qualquer teoria.

De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no *Dicionário de Símbolos*: “As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência”. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 15). Todas culturas e povos cultuam a água, de acordo com a definição dos autores. Graças a sua essencialidade, mantém a vida dos seres vivos; seus aspectos místicos encerram em si purificação e transformação dos seres. A ligação entre a água e a imagem da morte, de conformidade com Bachelard e outros teóricos, apontam-na como invocação imagética do elemento fúnebre, seja em forma de rio, lágrima ou chuva ou qualquer outra imagem que amplie a tristeza e o luto, ou a sensação de luto mesmo sem que a morte tenha acontecido. Nas palavras de Durand, 2000, p. 98: “[...] a imaginação define-se como uma reação defensiva da natureza contra a representação da inevitabilidade da morte, através da inteligência”. Para Tzvetan Todorov (2014, p.317), em *Teorias do Símbolo*: “Longe de caracterizar

a razão abstrata, o símbolo é próprio à maneira intuitiva e sensível de apreender as coisas”, portanto, tribos, sociedades e nações possuem uma ligação simbólica com a água. Retomando as explicações sobre a simbologia da água, no dicionário de Chevalier e Gheerbrant:

Dos símbolos antigos da água como fonte de fecundação da terra e de seus habitantes podemos passar aos símbolos analíticos da água como fonte de fecundação da alma: a ribeira, o rio, o mar, representam o curso da existência humana e as flutuações dos desejos e dos sentimentos. CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 21).

Os estudos dos símbolos da água como fonte de fecundação da terra e seus habitantes e da água como fonte de fecundação da alma (o rio e o mar) pertencem à teoria dos símbolos, que nos levam a concluir que esse importante elemento da natureza recebeu diferentes significados no texto poético. Fernando Pessoa lhe dedicou amor, respeito e admiração, quando, historicamente, representou as conquistas alcançadas graças ao posicionamento do país na conquista dos mares. Os poemas da segunda parte da obra *Mensagem* estão ligados à representação simbólica da água. São os versos mais celebrados por leitores e estudiosos: “Ó mar salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal! / Por te cruzarmos, quantas mães choraram, / Quantos filhos em vão rezaram! / Quantas noivas ficaram por casar / Para que fosses nosso, ó mar!”. (PESSOA, 1981, p. 82).

As palavras dos versos refletem imagens históricas que induzem ao leitor sentir e compartilhar da mesma emoção do poeta (“lágrimas de Portugal, das mães, dos filhos, das noivas”). E esses pensamentos revelam o lirismo contido nas palavras, que vão de encontro à parte humanizadora da imagem, porque ela é quem humaniza o ser: “[...] o que liga os homens entre si ao humilde nível das felicidades e das penas quotidianas da espécie humana, é a representação afectiva porque vivida, que o império das imagens constitui.”. (DURAND, 2000, p. 104).

Na obra pessoana, essa representação dos elementos ligados à água está intimamente unida ao simbolismo que ela contém. Nos versos de Campos, as paisagens aquáticas demonstram tristeza e a ‘dor de existir’ como sentimentos permanentes. Verdadeiros e profundos, tais sentimentos manifestam a revelação depressiva de angústia eterna, originada na alma do poeta, companheira constante do sujeito lírico até a morte. Há textos em que o movimento do mar que leva o

navegante, ou o balançar das ondas como sensação positiva revelam a paisagem representativa dos sentimentos infelizes do eu lírico.

As religiões, em sua maioria, consideram a imersão nas águas como momento de purificação, um renascimento de sacralidade, segundo Mircea Eliade (1991). Ao se atribuir uma nova acepção ao poder da água, deve ser mantido seu significado original de elemento sagrado, atribuído ao texto literário que registra a água como componente que amplia o sentido lírico dos versos, levando-se em conta o simbólico como elemento primordial. Eliade (1991, p.152) esclarece que a água permite uma regeneração, “[...] um novo nascimento, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial de vida. Compreendemos que, sem dúvida, o contato com a água representa libertação e purificação do corpo e da alma. Todas as formas se rendem ao seu poder, apaziguam a destruição quando cessa o fogo, ou destrói, quando se rebelam [...]”. Nos versos de Álvaro de Campos, esse desvelo vem seguido de uma triste conclusão acerca da essência humana: “Quantas vezes me tenho debruçado/ Sobre o poço que me suponho/ E balido "Uh!" p’ra ouvir um echo, / E não tenho ouvido mais que o visto/ — O vago alvor escuro com que a água resplandece/ Lá na inutilidade do fundo”. (PESSOA, 2015, p. 315). Nos versos, a água, segundo Campos, é simbólica porque aproxima a realidade do devaneio, desponta mais que os mitos e ritos ligados ao culto das águas. Sua imagem desenha paisagens que manifestam a desilusão do eu poético diante da vida como símbolos indeléveis da angústia que o acomete, por não se reconhecer nem mesmo no seu reflexo mudo e sem utilidade, revelados no fim do poço.

Mircea Eliade (1991, p.176) explica que: “[...] o símbolo, em si, expressa o conhecimento de uma situação limite”. Ou seja, mesmo um objeto comum pode ser elevado ao patamar de símbolo em uma determinada comunidade, ou período de sua história. Os símbolos não estão ligados apenas aos movimentos do cosmos ou aos elementos naturais. Despontam sobre a história e o costume de um povo; não apenas a passagem do tempo ou as mudanças climáticas reveladoras de tradições e sentimentos de uma determinada cultura, todavia, necessita da apropriação da filosofia para explicar conceitos e comportamentos: “A história de um simbolismo é um estudo apaixonante e aliás completamente justificado, pois é a melhor introdução ao que chamamos de filosofia”. (ELIADE, 1991, p. 172).

Em *Tratado de História das Religiões* (1997), Eliade discute acerca do aspecto germinativo, restaurador e purificador da água, apresenta-nos mitos e lendas ligadas

ao simbolismo aquático para demonstrar como as tribos e os povos distantes temporal e geograficamente, acreditavam no simbolismo da água. De todas as atribuições místicas e religiosas a ela conferidas desde a formação da humanidade, o autor a considera uma “água viva”:

Mas, por detrás destas crenças como por detrás de todos os mitos da descendência da Terra da vegetação, da pedra, encontramos a mesma ideia fundamental: a vida, quer dizer, a realidade, acha-se concentrada numa substância cósmica de que derivam, por descendência direta ou participação simbólica, todas as formas vivas. Os animais aquáticos, sobretudo os peixes (que acumulam também os símbolos eróticos) e os monstros marinhos tornam-se os emblemas do sagrado porque substituem a *realidade absoluta*, concentrada nas águas. (ELIADE, 1997, p. 157 – grifo do autor).

A água guarda suas características simbólicas em qualquer que seja a formação cultural de um povo – pensamento congruente aos pensamentos de Bachelard. Nesse sentido, na linha histórica apresentada pelo autor, ao retratar a simbologia da água, esses levantamentos reforçam, sobremaneira, o seu caráter simbólico e sagrado, o autor esclarece que vários ritos miraculosos a elegem como cenário, para se tornarem viáveis e possíveis de acontecer. Diferente da imersão, que significa purificar-se e renascer, mergulhar na água permite que o homem desfrute do sagrado. Nesses ritos, a água é corrente, “viva” e segue seu fluxo contínuo:

A esta multivalência religiosa da água correspondem, na história, numerosos cultos e ritos concentrados à volta de fontes, rios e riachos. Cultos que se devem, em primeiro lugar, ao valor sagrado que a água incorpora em si, como elemento cosmogônico, mas também a epifania local, manifestação da presença sagrada em certo curso de água ou em certa fonte. Estas epifanias locais são independentes da estrutura religiosa sobreposta. A água corre, é “viva”, agita-se; inspira, cura, profetiza. Em si mesmos, a fonte ou o rio manifestam o poder, a vida, a perenidade; eles são vivos. Deste modo adquirem uma autonomia e o seu culto permanece. (ELIADE, 1997, p. 162).

Conhecer esse estado quase onírico nas margens de um rio ou do mar, mais do que uma experimentação de epifania, é um ato curativo e regenerador, conforme exemplificam os versos da *Ode Marítima*, de Álvaro de Campos, recordando sua infância e sua casa “ao pé do rio”:

(...)

Mas todo este tempo não estive a reparar para nada.
Tudo isto foi uma impressão só da pele, com uma carícia.
Todo este tempo não tirei os olhos do meu sonho longínquo,

**Da minha casa ao pé do rio,
Da minha infância ao pé do rio,
Das janelas do meu quarto dando para o rio de noite,
E a paz do luar esparso nas águas! ...**

(...)

E ergue-se uma leve brisa marítima dentro de mim

(...) (PESSOA, 2015, p. 96-97 – grifos nossos).

O estudo da teoria de Mircea Eliade remonta à formação do povo grego, que cultuava as águas, um grande número de ritos e divindades eram ligados à água: “E o ritmo do mar homérico trepa por cima do meu cérebro/ Do velho mar homérico, ó selvagem do mundo grego”. (PESSOA, 2015, p. 196). Na narrativa mitológica, Poseidon é um dos deuses mais poderosos, filho de Cronos e deus guardião das águas. Nas epopeias gregas, encontram-se os grandes feitos de seus heróis que combateram e enfrentaram a fúria e os perigos dos mares. Além dos heróis, completaram a mitologia e o imaginário do Ocidente, as ninfas sedutoras que habitavam as águas místicas gregas. Questiona Eliade (1997. p. 166): “Quem, entre os gregos, podia gabar-se de conhecer o nome de todas as Ninfas? Elas eram as divindades de todas as águas correntes, de todas as fontes, de todas as nascentes?”.

A ideia de continuidade e fluidez não se repete e, desde a origem dos pensamentos de Heráclito, os mitos e os ritos ligados à água não são exclusividade do povo grego, na verdade, são universais. Eliade (1997, p.171) explica que “Todas essas tradições manifestam o valor sagrado da função consagrante das águas. (...). Elas precedem toda a criação e reintegram-na, periodicamente, a fim de nelas refundir e “purificá-las”, enriquecendo-as, ao mesmo tempo, com os novos estados latentes e regeneradores”, nos versos de Campos: “Vivam, vivam, vivam/ Os montes, e a planície, e as ervas! / Vivam os rios, vivam as fontes!”. (PESSOA, 2015, p. 171).

Historicamente, os acontecimentos também registram o homem sujeito ao poder destruidor da água, como, por exemplo, o Dilúvio, na Bíblia³², descrito no livro de Gênesis. Ou se considerarmos os desastres naturais, as chuvas avassaladoras, ou tsunamis causadores de destruições pelo poder das gigantes ondas do mar, não anulam sua capacidade de renovação, no ato de reconstruir uma aldeia ou uma cidade. Eliade adverte que: “O simbolismo acrescenta um novo valor a um objeto ou a uma ação, sem por isso prejudicar seus valores próprios ou imediatos”. (ELIADE,

³² Quando citamos trechos da Bíblia, fazemos com intuito meramente explicativo, não doutrinário, apenas para expandir nossos conceitos, assim como Mircea Eliade apresenta em seus textos.

1997, p. 178). Considerando a simbologia da água, mesmo subjugada ao extermínio de uma civilização, o homem não deve considerá-lo negativo, mas, uma oportunidade de reconstrução e de renascimento.

O homem, apesar de viver no mundo contemporâneo, não se desvencilha dos símbolos, da significação das imagens e dos mitos, ou, ainda, das lendas e histórias ligadas à significação dos mitos criados pelas culturas anteriores. Em *Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*, Mircea Eliade (1991) considera o símbolo um objeto dotado de autonomia do conhecimento. Isso implica dizer que o símbolo, mesmo quando uma comunidade deixa de cultuar ou de o propagar, permanece adormecido, porém, vivo na memória de seu povo. O mesmo ocorre com o poeta moderno, Álvaro de Campos, que cantou a modernidade, mas não deixou de registrar a água enquanto memória de sua cidade e infância. Eliade elucida que “Começamos a compreender hoje algo que o século XIX não podia nem mesmo pressentir: que o símbolo, o mito, a imagem, pertencem à substância da vida espiritual, podemos camuflá-los, mutilá-los, degradá-los, mas jamais poderemos extirpá-los”. (ELIADE, 1991, p. 7)

Para o autor, o romance do século XIX, embora permeado de aspectos e teorias científicas, continuou criando mitos. A Literatura não apenas auxiliou nesse processo de imortalização dos símbolos, como considerou sua resistência, juntamente com imagens e mitos: “Veríamos como, humildes, enfraquecidos, condenados a mudar incessantemente de emblema, eles resistiram a essa hibernação, graças, sobretudo, à literatura. (ELIADE, 1991, p. 7). Michael Hamburger, em sua obra *A verdade da poesia* (2007) complementa e defende as mesmas ideias:

Que a poesia encarna ou representa a verdade de um tipo ou de outro dificilmente o negaram os próprios poetas, nem mesmo os que foram além de Baudelaire na busca de uma sintaxe liberada do uso da prosa, de um imaginário não sujeito a uma argumentação, ou de um léxico determinado por valores acústicos do que exigências semânticas. (HAMBURGER, 2007, p. 35)

O poeta transforma a realidade de acordo com a intenção de convencer o estudioso acerca de características de determinada época. Porém, para que esse conhecimento seja compartilhado por ambos (poeta e estudioso), a simbologia de conceitos universais deve ser atualizada. O poeta imita a realidade difundida pelo conceito da mimese aristotélica e atualiza o sentido dos símbolos para amplificar e

ampliar o lirismo em seu texto. Nesse sentido, a água, algumas vezes, sugere calma ou pode ser apresentada no texto de maneira tempestuosa, corroborando com o espírito agitado do eu lírico, em outros instantes, a água pode ter relação direta com a morte. Retomando Gaston Bachelard (1989, p.92): “A imaginação da infelicidade e da morte encontra na matéria da água uma imagem material especialmente poderosa e natural. Assim, para certas almas, a água guarda realmente a morte em sua substância. Ela transmite um devaneio onde o horror é lento e tranquilo”.

A simbologia da água suporta elementos que a unem aos aspectos positivos e revigorantes do nascimento e do renascimento. Sua representação textual abrange e suscita a imagem negativa da morte, tornando-a um elemento de significação aberta. O lirismo de sua simbologia necessitará da intenção do poeta e do resgate desse elemento em seu texto, exigindo a capacidade interpretativa mais ampla de vários elementos, os quais serão suportes ao crítico literário. Quando inserido em um momento da História, que abordou de forma convulsiva os adventos proporcionados pelo avanço da modernidade, o homem não abandonou sua capacidade de transformar os elementos à sua volta. A competência de atribuir uma significação simbólica ultrapassa o pensamento objetivo do homem moderno e, conforme Eliade, o inconsciente é mais poético, filosófico e mítico do que o próprio homem imagina. E qual o elemento mais profícuo para que o símbolo seja criado e mantido de acordo com o pensamento de Mircea Eliade?

A imagem, segundo os apontamentos do filósofo, permite, de maneira mais eficaz, que a imaginação humana continue atualizando os símbolos: “A mais pálida das existências está repleta de símbolos, o homem mais “realista” vive de imagens”. É por esse motivo que ele defende a teoria dos símbolos que não esvanecem: “... eles podem mudar de aspecto, porém, sua função permanece a mesma”. (ELIADE, 1991, p. 13). Buscando fixar o pensamento nas práticas positivistas, difundidas pelas correntes de pensamento de seu tempo, para Eliade, o homem moderno não conseguiu libertar-se de sua capacidade de imaginar e de sonhar. Na realidade, a fragmentação da alma humana, justamente, gerada pelo pensamento moderno de que o homem é um ser solitário, sem uma distração capaz de amenizar sua dor do momento presente, quando experimenta a ausência de qualquer subterfúgio para aliviar suas dores, o inconsciente se mostra mais propício à manifestação da imaginação que o distrai e alivia suas dores.

Pessoa teve experiência semelhante, ao sofrer as consequências de uma modernização desenfreada, levando-o a uma fuga do real e à criação de seus heterônimos. Ao se multiplicar para compreender-se, seu fascínio pela poesia ressaltou seus traços marcantes, conduzindo ao reconhecimento de que estava diante de uma realidade sentida e de um simulacro da verdade. O sujeito lírico pessoano interpreta as tensões e os conflitos de um mundo individual e social, que discute temas representados com uma pluralidade de pontos de vista subjetivos e com uma variedade formal dos esquemas estróficos, métricos, rítmicos e fono-rimáticos, em conformidade com a expressão estilística do mundo imagético e metafórico. Além do jogo sintático-semântico das antíteses, inversões e trocadilhos, há a matéria lírica estimuladora da sensibilidade do leitor, espécie de apelo para compartilhar ideias, emoções, sentimentos e atitudes.

Segundo Eliade (1991, p.15): “Toda essa porção essencial e imprescritível do homem - que se chama imaginação – está imersa em pleno simbolismo e continua a viver dos mitos e das teologias arcaicas”. Os símbolos ganham na poesia pessoana um caráter de jogo e, amparados pelas imagens poéticas, nos levam a direções diversas e possibilitam a exteriorização do que permanece guardado na alma e revelam tanto os sentimentos do presente, quanto, os sentimentos que o passado causa no eu-lírico: “E beber água como se fosse todos os vinhos do mundo! / .../ Ah, tenho uma sede sã. Deem-me a liberdade/ Deem-me no púcaro velho ao pé do pote/ Da casa do campo da minha velha infância...”. (PESSOA, 2015, p. 258)

Um pouco mais afastado do tom subjetivo, vinculado aos estudos filosóficos de Bachelard e Eliade, são as ideias de Tzvetan Todorov, presentes nas obras *Teorias do Símbolo* (1977) e *Simbolismo e Interpretação* (1978)³³. Seus textos apresentam considerações acerca da importância do símbolo como forma de acréscimo na capacidade interpretativa de textos literários. Em suas afirmações, o símbolo ecoa nas palavras, auxiliando no processo de interpretação para quem decide ler e compreender um texto literário.

Todorov foi filósofo, historiador, crítico literário e autor de dezenas de obras, que propõem teorias sob vários aspectos ligados ao conhecimento humano, tais como a psicanálise, a semiótica, a gramática, a linguística, entre outras. Sobre o símbolo textual, ele esclarece que:

³³ Edições utilizadas do ano de 2014, publicações da EDUNESP.

Todo processo psíquico, dizem, comporta duas fases ou dois aspectos, que Piaget chama de acomodação e assimilação. O psiquismo humano, em qualquer momento, é rico de certos esquemas que lhe são próprios e, quando se encontra confrontado com ações e situações que lhe são estranhas, reage, de um lado, adaptando os esquemas antigos ao novo objeto (é a acomodação); e, por outro lado, adaptando o novo fato aos esquemas antigos (é a assimilação). O processo interpretativo também comporta essas duas fases (que se seguem aqui numa ordem fixa). Primeiramente, deve-se distinguir a sequência verbal para a qual é necessária uma interpretação; essa percepção da diferença é condicionada pelo fato de que a sequência não se deixa absorver pelos esquemas disponíveis; reconhece-se então, num primeiro momento, o fato novo, adaptando-se a ele (acomodação). Em seguida, absorvem-se essa novidade e essa não integralidade, submetendo-as à interpretação, isto é, fazendo-se associações, até que a sequência verbal se torne conforme aos esquemas já construídos (assimilação). (TODOROV, 2014, p. 29-30).

A interpretação textual segue esquemas psíquicos e de conhecimento cognitivo. Na leitura de um texto, reconhecemos a organização das palavras e seus significados denotativos, formulando uma sequência lógica da leitura. Contudo, quando existe uma ruptura dessa sequência, ou uma palavra (ou expressão) causadora de estranhamento, a ordem de leitura deve ser reestabelecida para que ocorra a apropriação do texto e de seu conteúdo. No momento em que essa ação ultrapassa o sentido denotativo, outra forma de leitura pode ser buscada, a fim de compreender a simbologia existente nas palavras do texto. No entanto, de acordo com Todorov, são os 'índicios textuais'³⁴ que norteiam o trabalho interpretativo, os índices deixados pelo próprio autor, no ato da criação do texto e no uso dos recursos estilísticos e linguísticos, incluindo o simbolismo das palavras.

No livro *Simbolismo e interpretação* (2014), o autor nos alerta para o fato de que nem mesmo a modernidade capacitou o afastamento do homem do poder intrínseco da representação de determinados símbolos. Apesar das incongruências na determinação daquilo que é ou não simbólico, na adoção de determinadas nomenclaturas aceitas pela crítica literária para a definição do símbolo, Todorov acredita ser esse um elemento importante da tessitura de um texto literário, principalmente, como forma de enriquecer a escrita e exigir a cooperação do leitor:

³⁴ Todorov descreve vários elementos que devem ser levados em conta no momento da interpretação. Como pertencem a vários campos da análise literária e da linguística, decidimos não os citar de forma explícita, apenas mencioná-los, caso seja necessária uma retomada dessas teorias na análise, no capítulo 4.

Essa troca de informações sobre o barco, o mar e as luzes não tem nenhuma justificação narrativa. Porém, por essa razão, o espectador julga que ele tem alguma outra, “simbólica”. (...). ...ela implica uma cumplicidade do leitor/ auditor, que todo instante deve suplementar os sentidos que faltam e aproveitar-se do fato de que as palavras foram colocadas em ressonância. (TODOROV, 2014, p. 105).

A capacidade de imaginação do homem não pode ser retirada, não importa a idade ou a posição social que ele ocupa, manterá viva sua competência de vislumbrar tudo o que distrai ou modifica a sua realidade. Seja por meio dos símbolos ou das imagens, permanecem guardados na memória. Por não se tratar de um estado mental exclusivo de uma faixa etária ou de uma camada da sociedade, os símbolos continuam vivos, habitam o imaginário de todo ser social, quando buscam uma realidade diferente. Eliade (1991, p.9) esclarece que: “[...] são forças que projetam o ser humano, historicamente condicionado em um mundo espiritual, infinitamente mais rico que o mundo fechado em seu “momento histórico”.

Levando em consideração a continuidade dos apontamentos sugeridos por Todorov, atentamos ao fato de que o simbolismo textual se presentifica, no momento em que o autor cria um texto de caráter ambíguo, ou seja, quando a interpretação mostra suas múltiplas facetas, como demonstram os versos do fragmento do poema, “Ao volante de um Chevrolet na estrada de Sintra”, de Álvaro de Campos, publicado em 1928:

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?”
 (...) (PESSOA, 2015, p. 214).

Nos versos, há o sentido fundamental do texto, segundo Todorov, somos levados a imaginar que, desde o título do poema, o sujeito lírico encontra-se “ao volante de um Chevrolet”, em uma viagem pela estrada de Sintra, cujo significado é evidente, literal. Na sequência, há descrições que transparecem uma grande dúvida ou insatisfação da parte do sujeito lírico: “Me **parece, ou me forço um pouco** para **que me pareça, / Que sigo sem haver Lisboa deixada ou Sintra a que ir ter**”: as palavras grifadas denotam dúvida e uma angústia que se estende na pergunta: Lisboa

ou Sintra? Na sequência, os movimentos das palavras são inconscientes, o eu lírico está a caminho de Sintra, mas o seu desejo era ter ficado em Lisboa, a amargura cresce: “Que **sigo por outra estrada, por outro sonho, por outro mundo**”. (Grifos nossos)

Na passagem do sentido real das palavras: volante, guio, Chevrolet, estrada, Sintra, Lisboa, para o simbólico, há um reforço no sentido textual que o eu lírico não desejava deixar Lisboa: “Me parece”; “me forço um pouco para que me pareça”; “sem haver Lisboa deixada ou Sintra a que ir ter”, “Que sigo por outra estrada, por outro sonho, por outro mundo”. Vale lembrar que o verbo “parecer” também possui o significado de “ser realizável”, substituindo o sentido da imagem real: “Esta angústia excessiva do espírito por coisa nenhuma, / Na estrada de Sintra, ou na estrada do sonho, ou na estrada da vida...” Porém, ao longo do poema, na sequência da viagem, surge o casebre, a rapariga, as curvas da estrada e o luar”.

Cresce, juntamente, a angústia, na medida em que Sintra se aproxima, causando-lhe “o cansaço da imaginação” e o distanciamento de si próprio. Nos versos finais, sempre surpreendentes, o poeta conclui: “Na estrada de Sintra, perto da meia-noite, ao luar, ao volante, / Na estrada de Sintra, que cansaço da própria imaginação / Na estrada de Sintra, cada vez mais perto de Sintra / Na estrada de Sintra, cada vez menos perto de mim...”. Todorov esclarece que alguns elementos componentes da ciência literária evocam o simbólico no texto, a enunciação e o enunciado, a ironia, a intertextualidade, as questões extra e intratextuais e os contextos paradigmáticos e sintagmáticos. Segundo o autor:

O simbolismo que repousa sobre a memória coletiva é aquele mesmo que inúmeros dicionários dos símbolos tentam repertoriar, quaisquer que sejam a inspiração e a ambição. É também uma ferramenta indispensável das interpretações religiosas ou psicanalíticas: essas estratégias exegéticas possuem cada uma seu “vocabulário”, listas preestabelecidas de equivalências que permitem substituir mais ou menos automaticamente um sentido de uma imagem. (TODOROV, 2014, p. 77).

Isso posto, o simbolismo está além do sentido literal das palavras. Encontra-se no momento da leitura em que os recursos literários como forma, ritmo, escolha semântica, período em que o texto foi produzido, entre tantas outras marcas interpretativas possíveis, se esgotam. Entram em cena para auxiliar o trabalho do crítico outras possibilidades que contarão com o auxílio do simbólico para que o efeito estético seja alcançado e o texto seja interpretado.

Na obra poética de Fernando Pessoa é de extrema pertinência apreender a simbologia presente. A criação de seus heterônimos pode ser considerada um elemento simbólico e válido para leitura e compreensão, bem como as imagens carregadas de lirismo presentes em alguns textos e que também são simbólicas. A violência que ele acende ou a calma que expressa em alguns versos significam a representação alegórica do homem de seu tempo. Quanto ao símbolo, os versos do poema “Psychotypia” (1933) exemplificam: “Symbolos. Tudo symbolos.../ Se calhar, tudo é symbolos.../ Serás tu um symbolo também?” (...) (PESSOA, 2015, p. 286).

Sopesando a teoria de Todorov, o símbolo é um elemento auxiliador da possibilidade interpretativa. Para os textos de Álvaro de Campos, com toda a sua complexidade, a aplicação dos conceitos sobre a simbologia colabora positivamente, também para a compreensão de seus pensamentos inconstantes. Um poema sem título, escrito em 1933, exemplifica essa complexidade: “E o esplendor dos mapas, caminho abstrato para a imaginação concreta / Letras e riscos irregulares abrindo para a maravilha. / O que de sonho jaz nas encadernações vetustas, / Nas assinaturas complicadas (ou tão simples e esguias) dos velhos livros. (...) Tudo quanto sugere, ou exprime o que não exprime, / Tudo o que diz o que não diz, / E a alma sonha, diferente e distraída” (...) (PESSOA, 2015, p. 284).

Dos três estudiosos apresentados neste capítulo, recebemos ideias coerentes e mesmo sob pontos de vistas diferentes, eles abordaram o mesmo assunto. Suas teorias asseguram as definições sobre os aspectos literários da imagem aquática e das paisagens por ela formadas. O símbolo é um assunto vasto, porém demonstrado na pluralidade de interpretações, viabilizadas pela aplicação de conceitos teóricos. As referências poéticas sobre a água ampliam e reforçam o sentimento de angústia declarado por Álvaro de Campos. O devaneio e o estado onírico possibilitam a criação imagética da paisagem aquática, além de revelarem a profunda tristeza diante do remorso da existência: “Através do ruído do café cheio de gente/ Chega-me a brisa que passa pelo convés/ Nas longas viagens, no alto mar, no verão/ E essa brisa traz um ruído de mar-alto, pluomar/ E a nossa civilização não pertence à minha reminiscência”. (PESSOA, 2015, p. 362). No próximo capítulo, apresentamos o texto de análise e aplicação teórica do *corpus* selecionado.

4. IMAGENS E PAISAGENS AQUÁTICAS: FORMAS DE REPRESENTAÇÃO LÍRICA NA POESIA DE ÁLVARO DE CAMPOS.

Número rio sem água — só gente e coisa,
Pavorosamente sem água!³⁵

Neste capítulo, nosso principal objetivo é comprovar a hipótese de que a água apresenta uma função simbólica na poesia de Álvaro de Campos. O nosso apoio teórico para a leitura interpretativa dos poemas está ancorado nos pressupostos de Gaston Bachelard, Mircea Eliade e Tzvetan Todorov, entre outros, que servirão de base para a leitura, além das ideias de críticos especializados na obra de Fernando Pessoa. Intencionamos apresentar da melhor forma as características da obra de Pessoa, mesmo sabendo que outras abordagens possam ser investigadas, pois como afirma José Augusto Seabra, em seu livro *Fernando Pessoa ou o poetodrama*: “Lá onde pensávamos tê-lo finalmente agarrado, já de todo se não encontra: desertou, exilou-se algures (embora estando ainda lá)”. (SEABRA, 1974, p. 172).

Metodologicamente, a nossa análise segue primeiramente as lições de Antônio Candido, constantes em *O Estudo Analítico do Poema* (1977), que define a poesia como um texto possuidor de uma essência incomunicável, de irracionalidade profunda e significativa à intuição de cada leitor. O poeta transmite conteúdo humano na mensagem do texto e, por meio dela, apresenta sua visão de mundo, aspecto fundamental da arte e da literatura. O estudo do texto poético, segundo Candido, deve ser considerado uma comunicação e, ao mesmo tempo, uma expressão. A linguagem poética concentra nas palavras o poder supremo de expressão, além de ser a matéria-prima do poeta.

Esses aspectos principais da poesia regem os versos de Álvaro de Campos, porém, não segue o padrão da poesia tradicional ou clássica, pelo contrário, a poesia sofre grandes alterações, no momento de sua criação e das influências do início do século XX. A animação inicial não é mantida até o fim de seus poemas; determinados textos iniciam violentos, impactantes, carregados de fúria e insatisfação, contudo, terminam sobejando lirismo e tristeza. Exemplificam os versos do poema “Passagem das Horas”, (PESSOA, 2015, p. 143), quando a recordação do ‘eu’ segue seu fluxo de pensamento e delinea imagens desconectadas de suas lembranças:

³⁵ PESSOA, Fernando. **Obra completa de Álvaro de Campos/ Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2015, p. 154.

“(...) **Viajei por mais terras** do que aquelas em que toquei...
Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos...
Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti,
 Porque, por mais que sentisse, **sempre me faltou que sentir**
E a vida sempre me doeu, sempre foi pouco, **e eu infeliz**”.
 (...) – Grifos nossos

Nos três primeiros versos, a animação está presente. O sujeito lírico ensaia uma suposta satisfação de ter viajado e contemplado diferentes paisagens, que lhe causaram sensações. Porém, tudo isso não foi suficiente para completar esses sentimentos, ao declarar que a vida sempre foi sofrida, restrita, sem sentimentos, acima de tudo, dolorosa, plena de infelicidade. É o mesmo sentimento que encontramos nos versos: “Meu cérebro fotográfico.../ Vaga náusea física... o cais no longe cheira-me a aqui perto.../ Que tristeza a de partir! What time did the captain say an order to leave³⁶? de partir e deixar atrás de nós”. (PESSOA, 2015, p. 363).

Para comprovarmos que a água possui uma função simbólica na produção poética de Álvaro de Campos, iniciamos com a afirmativa de Gaston Bachelard, que se trata de um elemento de “carga lírica incontestável”. Compara o efeito da simbologia da água com o fogo, o ar e a terra e conclui que a água acolhe e envolve o sentimento de quem lê e interpreta o texto, trazendo pureza, sensação de regeneração e ideia de renascimento, de acordo com Bachelard (1989, p. 6):

[...] se pudermos convencer nosso leitor de que existe, sob as imagens superficiais da água, uma série de imagens cada vez mais profundas, cada vez mais tenazes, ele não tardará a sentir, em suas próprias contemplações, uma simpatia por esse aprofundamento; verá abrir-se, sob a imaginação das formas, a imaginação das substâncias. Reconhecerá na água, na substância da água, um tipo de intimidade, intimidade bem diferente das que “profundezas” do fogo ou da pedra. (BACHELARD, 1989, p. 6)

Em seu texto, o filósofo registra também a atração do homem pela fonte, que ocorre não porque o seu reflexo na água pode ser contemplado, mas, sua presença pode experimentar a tranquilidade e a paz, sensações vividas no útero materno. Do mesmo modo, esse aspecto feminino da água é considerado e explicado na teoria de Eliade, não somente na sua representação imagética, mas, também, nos elementos pertencentes à água, como a concha e a pérola. A delicadeza e a sutileza desses

³⁶ Que horas o capitão disse que iríamos partir?

elementos marinhos simbolizam os laços de amor, ternura e fidelidade, representados em rituais antigos e de diversos povos.

Todorov assevera que nas teorias dos dois autores, o símbolo está de acordo com a intenção de quem pretende utilizá-lo e atualizá-lo. As funcionalidades a ele atribuídas dependem do sentido e do efeito que se pretende criar, conforme Todorov (2014, p. 144), “[...] a razão do simbólico reside na própria relação entre simbolizante e simbolizado; a expressão simbólica está presente visto que não podia deixar de estar”. Quando o poeta resgata a lembrança de imagem e segurança no seio ou no útero materno, a água sustenta a ideia por meio da figura criada. Quando a pretensão é sugerir a sensualidade, as imagens dos elementos marinhos que se assemelham às formas femininas são resgatadas para criar a sedução sugerida, graças ao que lhe foi atribuído, ao longo da história.

Fernando Pessoa apresenta um incontestável apreço pela água e pelo ambiente aquático, desde a produção da poesia ortônima. Em *Mensagem*, descreve o orgulho pelo desbravamento dos mares, a coragem dos homens de abandonar a família e a terra natal para se lançarem ao mar desconhecido, sem a certeza do retorno. Na produção poética dos heterônimos, iniciando por Caeiro, nos *Poemas Completos*, o espírito pagão do poeta escreve versos com ordem e disciplina, livres da modernidade. No texto, *O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia*, refere-se ao rio Tejo, ao rio de sua aldeia e ao mar:

*O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.*

O Tejo tem grande navios
E navega nele ainda,
(...)
O Tejo desce de Espanha
E o Tejo entra no mar em Portugal
Toda a gente sabe disso.
Mas poucos sabem qual é o rio da minha aldeia
E para onde ele vai
E donde ele vem
E por isso, porque pertence a menos gente,
É mais livre e maior o rio da minha aldeia.
(...)
(PESSOA, 1981, p. 150)

Do mesmo modo, nas *Odes* de Ricardo Reis, o pensamento deve ser sóbrio e expressar emoção. O rio e o mar são mencionados pelo poeta em vários poemas. Como exemplo, os versos escritos em 1914:

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.
 Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos
 Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas
 (Enlacemos as mãos)
 (...)
 Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.
 Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio
 (...)
 Mais que vale é estarmos sentados ao pé um do outro
 Ouvindo correr o rio e vendo-o.
 (...)
 (PESSOA, 1981, p.90)

4.1 A água como evocação da profundidade da alma humana.

A água é o elemento presente em vários textos pessoanos, um veículo transformador que viabiliza a metamorfose e a evocação das profundezas da alma humana. Na leitura dos poemas de Álvaro de Campos, encontramos, no abandono da consciência, a criação de imagens alcançadas graças a liberdade do sonho e das lembranças do poeta. Nesse sentido, Todorov (2014, p.93) esclarece que existe: “[...] uma diferença evidente e radical entre o encadeamento discursivo e a evocação simbólica, reside no fato de que um está objetivamente presente, enquanto a outra se produz somente na consciência de quem fala e de quem ouve”. O autor registra, além disso, a existência de elementos que não estão presentes na tessitura do texto, contudo, devem ser resgatados para a interpretação não ficar comprometida. Entram em cena as exterioridades como o simbólico, a imagem, o lirismo das palavras e os aspectos literários de criação, que viabilizam a decodificação do sentido do texto.

A tristeza que Álvaro de Campos revela, nasce em Fernando Pessoa. A alma fragmentada de Campos é irmã da alma fragmentada de Pessoa. Os dois partilham da mesma sensação de não pertencer a lugar algum e ao mesmo tempo pertencer a tudo. Campos é a parte mais insurrecta da personalidade de Pessoa, os outros autores a quem ele dá vida também serão importantes no seu projeto de unificação. Ele adota as figuras heteronímicas para se agrupar, mas em Campos ele se permite rebelar-se, sentir de forma desenfreada, insubordinar as leis que a sociedade impõe: “Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas”. (PESSOA,

2015, p. 281). De acordo com Leyla Perrone-Moisés: “Ele é a ficção mais rica de Pessoa, porque nele o Poeta deixou as contradições às soltas, em processo...”. (PERRONE- MOISÉS, 2001, p. 121). Cada um dos seus heterônimos é uma peça do quebra-cabeça chamado Fernando Pessoa e, justamente é nessa necessidade de dividir-se para se explicar que reside a inovação mais positiva de Pessoa e o grau máximo do lirismo de seus versos.

Ao iniciarmos os estudos acerca da água, ficou claro que existe uma forte ligação entre a representação da imagem aquática e a revelação lírica de uma alma infeliz e conturbada. No decorrer da leitura dos poemas, os elementos poéticos já referidos como o ritmo, a imagem, o momento histórico e a valorização do poético conduzem-nos aos sentimentos, que sintetizam o sensacionismo de Fernando Pessoa. Sentimentos que expõem as transformações ao já experimentado e ao recorrente espírito de conformidade com a insignificância do homem e de sua alma humana perante a vida, eram sublimados pelo poder simbólico da água. Campos é, sem dúvida, a sintetização da sensação em Pessoa, mesmo diante de versos modernistas, o lirismo origina-se da alma, ligando as transformações do homem moderno ao já experimentado e recorrente espírito de conformidade com a insignificância do homem diante da vida. A água e as paisagens dela originadas são capazes de suportar essa evocação da profundidade da alma humana. De acordo com Todorov, o discurso ambíguo é um produtor de sentido e essa ambiguidade é a marca do texto poético, as palavras na poesia não possuem significado, transfiguram e revelam sentidos: “Não obstante, é possível obter efeitos simbólicos a partir da ambiguidade, apesar de serem todos diretos, os sentidos de uma palavra ou de uma frase podem ser hierarquizados...”. (TODOROV, 2014, p. 62).

Gaston Bachelard, por sua vez, explica o caráter feminino atribuído às características de beleza e delicadeza, que escondem ou revela sentimentos mais profundos:

Deverá reconhecer que a imaginação material da água é um tipo particular de imaginação. Fortalecido com esse conhecimento de uma profundidade num elemento material, o leitor compreenderá enfim que a água é também um tipo de destino, não apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser. (BACHELARD, 1989, p. 6)

O elemento água está ligado aos aspectos oníricos e sublimam o sentimento do sujeito lírico nos versos. Quando combinado com outros elementos, evoca uma reflexão alcançada em um mergulho profundo na essência do ser, que pode ser iniciado por imagens aquáticas, propriamente ditas, ou por outros elementos. A linguagem da poesia, na qual se encontra essa imersão, muitas vezes, cria paisagens confusas, combinadas com o sonho e a realidade experimentados pelo sujeito lírico, que deseja o mesmo destino das águas, ela o atinge sem ter que pensar, indiferente: “Corre raio, de rio, e leva ao mar/ A minha indiferença subjetiva”. (PESSOA, 2015, p. 332).

Para Mircea Eliade, a água também não é um elemento único. Se ela possui caráter germinativo, pressupõe-se a existência de uma ligação com outros elementos que dela dependem para existir. A figura feminina, de acordo com o autor, associa-se a ela, fazendo-a nascer e renascer, seja pela origem da vida, ou para um outro plano, na pós-morte, por exemplo. Eliade esclarece que os povos remotos relacionavam a figura da água com a lua e a mulher, atribuindo-lhes a sutileza e a delicadeza combinadas com a força e o poder regenerador do feminino. A epifania gerada pela água está presente na teoria de Eliade, na explicação dos rituais religiosos que se valem da água para alcançar a sublimação ou renovação da alma. Se o elemento aquático é alegórico, seu aspecto lírico existe graças ao símbolo representado por ele. Devemos, assim, levar em consideração o efeito causado no momento da leitura, para que a interpretação seja ampliada e se coadune com o aspecto ambíguo da linguagem literária.

Dentro dessa premissa, compreendemos que a revelação do estado de alma é uma possível probabilidade. Nos estudos da poesia pessoana, vários são os momentos poéticos que a alma humana é revelada pelo sujeito lírico, compreendendo que não se trata da alma, no sentido de alcance do divino como sugerem as religiões, porém, a alma fragmentada, triste, inconformada com a condição humana. A alma que revela a dor de existir, a revelação epifânica, pode ser viabilizada pela paisagem aquática, criada pela descrição de um fato ou de uma imagem. Por exemplo os versos da “Ode Marítima”³⁷.

³⁷ A palavra vem do grego *odé* e desde Homero faz referência a um poema destinado a ser cantado, significa também qualquer forma de canto alegre ou triste, ou mesmo o próprio ato de cantar. Os significados para esta palavra são bem abrangentes e podiam, na Antiguidade, significar por exemplo o canto de louvor, o canto fúnebre, canto religioso, canto mágico, canto de guerra ou hino e pressupunha o acompanhamento de instrumentos musicais. Dentro da Literatura, no entanto, o sentido

Esse emblemático poema, publicado em 1915, foi dedicado a Santa Rita Pintor, ou Guilherme de Santa Rita (Lisboa, 1889-1918), considerado uma “figura mítica” da primeira geração de pintores modernistas portugueses, o mais ativo participante do breve movimento futurista, em Portugal. Santa-Rita Pintor teve morte prematura aos 29 anos, vítima de uma pneumonia. Deixou à família uma expressa ordem para que toda sua obra fosse queimada, restando, apenas, um conjunto de reproduções publicadas nas revistas *Orpheu* e *Portugal Futurista*, de 1917.

O poema conta com 904 versos, figurando como o mais longo texto da obra de Álvaro de Campos, apresenta versos divididos em estrofes irregulares e não expõe um esquema específico de rimas, e tão pouco uma sonoridade regular das palavras. A falta de apego às questões formais revela uma arte que não segue o padrão aristotélico de criação e faz desse texto um expoente da representação da primeira fase do modernismo em Portugal e das ideias dos fundadores da *Revista Orpheu*, onde ele foi publicado, pela primeira vez, em 1915.

Na leitura da “Ode Marítima”, várias características estilísticas do poeta estão presentes, tais como o verso livre muito longo, as interrogações, exclamações, interjeições, repetições de palavras e expressões, o uso expressivo de pontuação e reticências, construções nominais e infinitivas, onomatopeias, estrangeirismos, entre outros importantes recursos linguísticos. Segue, abaixo, um fragmento do texto:

Ode Marítima

Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de Verão,
 Olho pro lado da barra, olho pro Indefinido,
 Olho e contenta-me ver,
 Pequeno, negro e claro, um pacote entrando.
 Vem muito longe, nítido, clássico à sua maneira.
 Deixa no ar distante atrás de si a orla vã do seu fumo.
 Vem entrando, e a manhã entra com ele, e no rio,
 Aqui, acolá, acorda a vida marítima,
 Erguem-se velas, avançam rebocadores,
 Surgem barcos pequenos de trás dos navios que estão no porto.
 Há uma vaga brisa.
 Mas a minh'alma está com o que vejo menos,
 Com o pacote que entra,
 Porque ele está com a Distância, com a Manhã,

da palavra passou a designar uma poesia rimada de assunto elevado, normalmente escrita em forma dedicatória de acordo com um estilo e sentimentos nobres. Para nós Campos qualifica de “marítima” para frisar o seu significado.

Com o sentido marítimo desta Hora,
 Com a doçura dolorosa que sobe em mim como uma náusea,
 Como um começar a enjoar, mas no espírito.
 Olho de longe o paquete, com uma grande independência de alma,
 E dentro de mim um volante começa a girar, lentamente,
 Os paquetes que entram de manhã na barra
 Trazem aos meus olhos consigo
 O mistério alegre e triste de quem chega e parte.
 Trazem memórias de cais afastados e doutros momentos
 Doutro modo da mesma humanidade noutros pontos.
 Todo o atracar, todo o largar de navio,
 É — sinto-o em mim como o meu sangue -
 Inconscientemente simbólico, terrivelmente
 Ameaçador de significações metafísicas
 Que perturbam em mim quem eu fui...
 (...)

(PESSOA, 2015, p. 72-73)

O título do poema remete ao ambiente marítimo e a lembrança da água, elemento caro às lembranças históricas. Segundo Bachelard (1989, p.120), “O mar, realidade, por si só, não bastaria para fascinar, como o faz, os seres humanos. O mar canta para eles um canto de duas pautas, das quais as mais alta, a mais superficial, não é a mais encantatória. É o canto profundo... que, em todos os tempos, atraiu os homens para o mar”. Essa última parte do texto, “É o canto profundo... que, em todos os tempos, atraiu os homens para o mar”. Remete à representação da sereia, que atraía os marinheiros durante suas viagens. Chevalier e Gheerbrant, no *Dicionário de Símbolos*, esclarecem que “se compararmos a vida a uma viagem, as sereias aparecem como emboscadas oriundas dos desejos e das paixões”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 814).

O eu lírico contempla a água na expectativa de conseguir enxergar a si próprio. Ela revela, durante a leitura do poema, a passagem do próprio tempo e o fluir das águas, na procura de justificar sua existência. De acordo com Maria da Glória Padrão, em seu livro *A metáfora em Fernando Pessoa*: “Contemplar a água é conhecer-se vivido pelo tempo e existir assim é deparar com o tédio e com o absurdo”. (PADRÃO, 1981, p. 76). Entregar-se ao desconhecido não é uma característica da obra de Álvaro de Campos, a vastidão do mar dá lugar ao rio que, para ele, é mais íntimo do que o mar. Os oceanos estão mais ligados aos mitos e deuses e o rio é mais ligado ao humano, portanto, Bachelard (1989, p.163) explica que: “A água doce sempre há de ser, na imaginação dos homens, uma água privilegiada”. Em outros textos, Campos abandona o mar e volta o seu olhar e sentimentos para o rio.

A primeira palavra do primeiro verso da “Ode Marítima” – **Sozinho** – dá início à primeira cena do imaginário marítimo do poeta: o eu lírico está só, no cais deserto, o qual, geralmente é um ambiente movimentado, porém, naquela manhã de Verão, está calmo e favorável para ver “um pacote entrando”. Como o dia que nasce, o sentimento também vai surgindo devagar para ressaltar o **Indefinido**, o mar. Concomitantemente, o ritmo da leitura lembra o ritmo da água, as pausas são ritmadas como as ondas do mar que batem devagar nas pedras do cais, como a **“vaga brisa”**. (Grifos nossos)

Como quem pinta um quadro, o poeta, nesse início do texto, vai desenhando a imagem que os seus olhos enxergam. O leitor, aos poucos, cria a imagem do pacote que, entrando pela barra, prende a atenção do sujeito lírico. A partir desse momento, as palavras referem-se à água e ao ambiente aquífero para evocar a profundidade da alma humana. Todos os elementos ligados à caracterização do pacote são também as características físicas e psicológicas do homem: olhos; alegre e triste; memórias; humanidade; sangue; inconsciente. Essas características terminam por individualizar ele mesmo: “Que perturbam em mim quem eu fui...”

As imagens evocativas são desenhadas nos primeiros versos do poema. A intenção é delinear na lembrança de quem lê, as imagens líricas que a água provoca. A experiência da água é individual, conforme Bachelard, renascem as lembranças trazidas no inconsciente sobre a sua vivência/experiência com a água. Segundo Bachelard:

O *imaginário* não encontra suas raízes profundas e nutritivas nas imagens; a princípio ele tem necessidade de uma presença mais próxima, mais envolvente, mais material. A realidade imaginária é evocada antes de ser descrita. A poesia é sempre um vocativo. O caráter cósmico das lembranças orgânicas não deve, aliás, surpreender-nos desde que compreendamos que a imaginação material é uma imaginação primordial. Ela imagina a criação e a vida das coisas com as luzes vitais, com certezas da sensação imediata, isto é, escutando as grandes lições cenestésicas dos nossos órgãos. (BACHELARD, 1989, p. 126 – grifo do autor)

Suárez e Cuesta (1983) explicam que a “Ode Marítima” possui uma estrutura circular. Inicia com a imagem de um pacote, ou navio de linha, que entra pelo cais como o primeiro ponto do círculo e que vai terminar com a imagem de outro navio, um cargueiro inglês (um *tramp-steamer* inglês), saindo do mesmo ponto inicial: “Despeço-me desta hora no corpo deste outro navio / Que vai agora saindo. É um *tramp-steamer*

inglês, / Muito sujo, (...). Em seguida, temos o “volante”, uma roda que também se movimenta conforme as mudanças de rota, elemento primordial de uma embarcação e de uma estrutura circular: “E dentro de mim um volante começa a girar, lentamente (...). Esse mesmo “volante” domina, ao longo dos versos a ideia de uma "viagem", do ir e vir, navegar, correr o mundo, fazer e viver muitas coisas: “Acelera-se ligeiramente o volante dentro de mim” e no final da viagem, “O volante dentro de mim para”.

O poema se refere à partida (“Ah, seja como for, seja para onde for, partir! / Largar por aí fora, pelas ondas, pelo perigo, pelo mar” – versos 256-257) e o afastamento do navio cargueiro que deixa o cais desperta no poeta uma profunda angústia metafísica, além de apresentar imagens da morte e de aniquilação: “Quilhas partidas, navios ao fundo, sangue nos mares!” /conveses cheios de sangue, fragmentos de corpo Morte é Mar, sem controle”. Para Campos, a água é sempre dissolvente e só se confirma o vazio, a total falta de sentido da existência. Os verbos são frequentes e lembram o movimento estrutural das ondas do mar: “E o giro lento do guindaste que, como um compasso que gira, / Traça um semicírculo de não sei que emoção / No silêncio comovido da minh'alma ...”, são os versos que encerram o texto e o movimento do volante.

Na teoria de Eliade, a água é um elemento cíclico, assim como a lua. Os movimentos lunares significam nascer, morrer e renascer. A água também é dotada desse poder de transformação, tanto pode revelar a vida, quanto suscitar a morte e, se ligada à alma, sugerir recomeço. Há uma coerência na funcionalidade da água, seu ciclo é perfeito, mesmo quando a extinção acontece para haver um recomeço. Esse movimento de mutação presente no início do poema está ligado à paisagem da água que provoca o devaneio do sujeito lírico e a análise de si mesmo. E é na paisagem aquática que ele finaliza suas reflexões acerca do seu estado de espírito.

As imagens da água estão ligadas ao imaginário individual e a voz do poema exclama, em tom de lamento, todas as lembranças e possibilidades tristes que aquela manhã, ao lado da água, podem sugerir. O eu lírico relembra sua infância, a partir do verso 641: “E a minha infância feliz acorda, como uma lágrima, em mim”. / O meu passado ressurgiu, como se esse grito marítimo / Fosse um aroma, uma vez, o eco duma canção”. Vem à lembrança, a “velha casa sossegada, ao pé do rio”, as janelas do quarto, o rio Tejo (“Uma inexplicável ternura”) e as “casas de Almada”. “Minha velha

tia” que o adormecia e cantava a “Nau Catrineta”³⁸: “Lá vai a Nau Catrineta / Por sobre as águas do mar” e a “Bela Infanta”³⁹: “Estando a Bela Infanta / No seu jardim assentada / Seu pente de ouro na mão, / Seus cabelos penteava...”. E junto de tudo isso, vem o lamento do sujeito lírico: “Ó meu passado de infância, boneco que me partiram!” (...). Ao recobrar seu presente, porém, declara: “Mas tudo isto foi o Passado”.

Além da infância, outras lembranças são declaradas: os sofrimentos das famílias que ficavam órfãs, das fúrias das piratarias, dos crimes marítimos e a lembrança de Deus: “Lembro-me de Deus, do Transcendental da vida”. Essas recordações são interrompidas pela voz do marinheiro inglês Jim Barns: “(...) Vinda de sobre e de dentro da solidão noturna dos mares, / Chama por mim, chama por mim, chama por mim...” (versos 750 e 751). Desses versos, até o final do poema, o sujeito lírico desperta e se depara com o mundo real versos 760 a 882:

Tremo com um frio da alma repassando-me o corpo
E abro de repente os olhos, que não tinha fechado.
Ah, que alegria a de sair dos sonhos de vez!
Eis outra vez o mundo real, tão bondoso para os nervos!
(...)
Já não me importa o pacote que entrava. Ainda está longe.
A minha imaginação higiênica, forte, prática,
Preocupa-se agora apenas com as coisas modernas e úteis.
(...)
Maravilhosa vida marítima moderna,
Toda limpeza, máquinas, saúde!
(...)
Boa viagem! Boa viagem!
Boa viagem, meu pobre amigo casual, que me fizeste o favor
De levar contigo a febre e a tristeza dos meus sonhos,
E restituir-me à vida para olhar para ti e te ver passar.
Boa viagem! Boa viagem! A vida é isto...
(...)
O volante dentro de mim para.
(...)
(PESSOA, 2015, pp.100 a 105)

Na leitura que apresentamos fica aparente que a realidade exterior não explica a realidade interior. O mergulho profundo que o eu lírico faz dentro dele proporcionado

³⁸ A *Nau Catrineta* foi, provavelmente, o nome popular de algum navio favorito; ou um diminutivo afetivo posto na Ribeira das Naus e algum galeão Santa Catarina. Esse nome foi dado, possivelmente, pelo modelo elegante do casco do navio ou de algum navio bem conhecido, que os seus tripulantes cantaram as mil aventuras das caravelas que, destemidas, enfrentavam os perigos do mar. O poema foi recolhido por Almeida Garrett e incluído em seu *Romanceiro* (1838).

³⁹ A *Bela Infanta* é considerada, em Portugal, uma das mais cantadas xácaras populares. Foi traduzida do inglês e recolhida também por Almeida Garrett em seu *Romanceiro* (1838).

pela presença ao lado da água, revela-nos um ser angustiado, que experimenta o delírio da modernidade e testemunha a desilusão com a vida. Busca reconhecer-se, ao resgatar a voz e o sentimento originários das águas verdadeiras, que significam vida. Tudo isso combinado com o conhecimento pré-adquirido do leitor. De acordo com Anne Cauquelin:

Com os “quatro elementos” – o ar, a terra, a água, o fogo – a tradição pré-socrática chegou até nós por meio da doxa, portadora de imaginário. O mito, aqui, é poderoso. Devaneios em repouso, sonhos em nuvens, os quatro adquirem direito de cidadania. Eles frequentam nossos medos e nossas esperanças, e temos acerca deles atitudes de crenças milenares. (...). A água é ao mesmo tempo, salvadora e imunda. (CAUQUELIN, 2007, p. 143-144).

Acompanhamos a voz do poema, nesse percurso, compartilhando dos conhecimentos simbólicos revelados pela escolha semântica do poeta. A memória do eu lírico harmoniza-se com a memória afetiva do leitor em relação à água, deste modo, leitor e autor participam do mesmo lirismo. Nas palavras de Todorov: “saber compartilhado necessário à interpretação deve ser explicitamente enunciado e, portanto, assumido por seu locutor; enquanto a referência implícita característica da outra impõe aos interlocutores a cumplicidade”. (TODOROV, 2014, p. 79). O *Cais Absoluto* é estar ali, naquela hora, revelando o próprio despertar. De acordo com Gaston Bachelard:

O conto da água é o conto humano de uma água que morre. O devaneio começa por vezes diante de uma água límpida, toda em reflexos imensos, fazendo ouvir uma música cristalina. Ele acaba no âmago de uma água triste e sombria, no âmago de uma água que transmite estranhos e fúnebres murmúrios. O devaneio à beira da água, reencontrando os seus mortos, morre também ele, como um universo submerso. (BACHELARD, 1969, p. 49).

Considerando a citação acima, a água é o elemento presente no texto, e as palavras de Bachelard são confirmadas, ao denominá-la de “imaginação criadora”. Definida do ponto de vista da Literatura, a água é a capacidade transformadora do poeta e sua criatividade e imaginação são provocadas pelas imagens ligadas aos arquétipos. São sublimadas e servem como forma de movimentar ou atualizar o simbolismo dos elementos essenciais: fogo, ar, terra e água. Ou seja, na “Ode Marítima”, a água é o elemento que permite ao eu poemático revelar a profundidade

da tristeza e da decepção que o toma, ao refletir sobre sua própria existência: “Às horas cor de silêncios e angústias / Não é ponte entre qualquer cais e O Cais!”.

Ao iniciar o texto, a solidão já está definida pela palavra “sozinho” e sua presença no “cais deserto” não lhe traz a calma experimentada diante da grandeza e da paz geradas pela água. Contudo, no verso 30 (“Ah! Todo o cais é uma saudade de pedra!”), chega-lhe à angústia ao mesmo tempo que o navio sai do cais: “Vem-me, não sei porque, uma angústia recente, / Uma névoa de sentimento de tristeza (...)”, que permanecem em sua alma até o verso 124, transformando-se em medo e saudade: “Uma saudade a qualquer coisa / Uma perturbação de afeições a que vaga pátria?” / A que costa? a que navio? a que cais?”. Desse sentimento de inadaptabilidade o sentimento de angústia é reforçado e repetido cinco vezes até o verso 114. Avaliando esse conjunto, há uma reflexão acerca da condição humana no mundo. No verso 125, o poeta faz a retomada do tempo: “A manhã de verão está, ainda assim, um pouco fresca” e o volante se acelera dentro dele, em sua imaginação o pacote já é visível e se aproxima.

O início do poema é evocação, mergulho no mais abissal do ser humano. A água (e tudo o que está ligado a ela), descrita no poema, sugere o conhecimento de si mesmo e comprova a teoria de Bachelard (1989, p.8): “Foi perto da água e de suas flores que melhor compreendi ser o devaneio um universo em emanção, um alento odorante que se evola das coisas por mediação de um sonhador”. O chamamento conduz ao que o autor chama de “devaneio”, que permite, juntamente ao poeta, compartilhar o sentimento de solidão desse momento junto ao rio, no cais, “cheio de silêncios rumorosos” e acomoda-se na alma do poeta.

A continuação da leitura dos versos do poema revela ao leitor uma significativa ruptura com a tradição literária portuguesa. Os versos pictóricos, longos e sem pretensão de rimas traçam uma viagem pelo interior do eu-lírico. Evidencia-se o exercício estético de Pessoa para propagar as ideias do Modernismo Português, no âmbito literário. Somos apresentados a estados de alma diversos, revelados pelo simbolismo da água. Quando o devaneio é provocado por uma água limpa e calma, o estado de espírito do poeta encontra-se reflexivo e sereno e o movimento inicial do pacote é lento. Nos versos, conforme a paisagem vai sendo traduzida pela angústia, a água e os seus elementos vão se transformando: “Ser o pirata-resumo de toda a pirataria no seu auge, / E a vítima-síntese, mas de carne e osso, de todos os piratas

do mundo! / Ser o meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres / Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas pelos piratas!”. (PESSOA, 2015, p. 88).

Surge na paisagem marítima a selvageria dos piratas, a volúpia imaginada, a violência que o eu lírico gostaria de praticar ou de se submeter, tudo isso pelo chamamento das águas: “Chamam por mim as águas, / Chamam por mim os mares, / Chamam por mim, levantando uma voz corpórea, os longes. / As épocas marítimas todas sentidas no passado, a chamar”. (PESSOA, 2015, p. 80). Os versos passam a ter um dinamismo fílmico, criam uma paisagem que exala modernidade, mas que também resgata a tradição. Demonstram urgência em se reconhecer e encontrar-se no mundo, mas, o eu lírico permanece perdido no seu imaginário, visita várias partes do mundo, conhece muita gente, experimenta diversas sensações, resgata lembranças e anseia por se reconhecer em alguém ou algum lugar, entretanto, não se situa. Testemunhamos uma partida, uma viagem sinuosa e um nunca se encontrar, tudo revelando a própria existência humana.

Caminhando para o final da Ode, o volante vai decrescendo na alma do sujeito lírico: “Decresce sensivelmente a velocidade do volante”, verso 622, e o texto quase se descaracteriza no tom de elegia que o conclui. A metáfora do fluxo e do refluxo, no movimento de uma onda, pode ser aplicada, segundo Guimarães (1999), à estrutura e à desestruturação que marcam sua figuração e composição, a poética modernista e suas inovações. A água que iniciou o devaneio é a mesma que o finaliza. Todavia, em instantes, a água que ganhou teor de positividade, volta ao seu simbolismo negativo, porque revela a falta de sentido da existência, configurando um elemento aquático impresumível, resultante do vazio da alma humana que permanece repleta de interrogações:

Eu quem sou para que chore e interrogue?
 Eu quem sou para que te fale e te ame?
 Eu quem sou para que me perturbe ver-te?
 Larga do cais, cresce o sol, ergue-se ouro,
 Luzem os telhados dos edifícios do cais.
 (PESSOA, 2015, p. 105).

4.2 A água como veículo transformador que viabiliza a metamorfose

Não existe uma forma exata e objetiva de se caracterizar a criação poética. O poeta é uma espécie de ser que não permite uma definição concreta a seu respeito, o ato de criar é único, envolve inspiração e cuidado formal. Devemos interrogar a

própria poesia para sermos capazes de decifrá-la, segundo Eduardo Lourenço, na obra *Tempo e Poesia*: “A poesia é expressão de origens. Solicitado pela noite animal e a plenitude solar, um poeta talhou na rocha uma forma visível de sua condição”. (LOURENÇO, 1974, p. 29). O poeta é dotado de uma visão de mundo que se destaca ou diferencia das pessoas comuns, sempre à frente de seu tempo, sua poesia manifesta a extrema sensibilidade com que sente o mundo e as coisas ao seu redor, Pessoa, por exemplo, tem um mundo só dele: “Passa tudo, todas as coisas num desfile por mim dentro, / E todas as cidades do mundo rumorejam-se dentro de mim...”. (PESSOA, 2015, p. 137).

Dedicado à escrita poética, mas sem passar despercebido pelos problemas sociais e políticos do seu tempo, escreveu seus textos influenciado por todas as transformações sociais que testemunhou em Portugal, no início do século XX. Alguns críticos atribuem ao seu tempo, a indignação de buscar uma realidade, na qual se viva o ideal e não o real que é uma dentre tantas facetas de Fernando Pessoa. Poeta que precisou se dividir e criar outros escritores com personalidade, pensamentos e ideologias diferentes para tentar encontrar-se, sem, contudo, perder-se de si próprio: “Ó meu sol, meu luar, minhas estrelas, meu momento, / Ó parte externa de mim perdida em labirintos de Deus!”. (PESSOA, 2015, p. 137).

Assim sendo, as características ligadas ao processo de metamorfose são colaborativas na interpretação do texto pessoano, porque ele conhece e representa o ser humano que foi moldado por seu século. No dicionário de símbolos, a definição de metamorfose aponta para todas as histórias mitológicas, que narram algum tipo de metamorfose, seja algo punitivo ou exitoso. Elas suscitam a ideia da possibilidade de libertação, transformação total ou parcial do indivíduo. Quadram também a representação do ser que não atingiu a totalidade de suas potencialidades. A água colabora com a metamorfose, uma vez que serve como condução ao estado de purificação e mutação, exigido pela metamorfose. Bachelard explica a questão acerca do sentido transformador da água. De acordo com ele:

[...] o leitor compreenderá com mais simpatia, mais dolorosamente, uma das características do heraclitismo. Verá que o mobilismo heraclítico é uma filosofia concreta, uma filosofia total. Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. (BACHELARD, 1989, p. 6 – 7).

Ao afirmar que o heraclitismo⁴⁰ é uma filosofia concreta, Gaston Bachelard evidencia a linha de pensamento de que a água é um elemento de transição. Mais do que confirmar as mudanças do homem, a água e o homem são seres de profundidade incontestável, e os dois têm o mesmo destino. Por isso, afirma que o ser que se entrega à água **é um ser em vertigem**, porque assim como o rio que corre em direção ao desconhecido, no fim se precipitará e acabará encontrando o mar, o homem também segue o seu destino tendo como certeza apenas a morte: “Água do rio, correndo suja e fria / Eu passo como tu, sem mais valer...”. (PESSOA, 2015, p. 332). É o desconhecido da morte que traz a inquietação vertiginosa tão comentada durante o início do pensamento moderno: “Não será melhor / Não fazer nada? / Deixar tudo ir de escantilhão pela vida abaixo / Para um naufrágio sem água”. (PESSOA, 2015, p. 294).

Do ponto de vista crítico, devemos considerar a água um elemento alegórico responsável pelo início do estado epifânico, o qual resultará no lirismo textual pretendido. É a atribuição de sentido ao símbolo que fará surgir no texto a experimentação estética da obra. De acordo com Todorov: “Quanto mais intensa é a atividade simbolizante, mais ela secreta esse anticorpo que é a afirmação metassimbólica segundo a qual o símbolo nos é desconhecido”. (TODOROV, 2014, p. 354). A multiplicidade de sentidos atribuídos à água faz desse elemento um meio para a revelação de várias acepções que vão desde os aspectos míticos e religiosos, às exterioridades científicas.

Para o nosso trabalho, o que prevalece é o sentido literário que a imagem ou paisagem da água cria para reforçar o lirismo no texto poético. Para Mircea Eliade, a água é viva e tem o poder germinativo. Destaca as religiões e os rituais que lançam mão dela, valorizando, assim, o seu aspecto positivo. Todavia, junto ao poder regenerador, há em seus escritos a questão da transitoriedade da água. Para Eliade:

À cosmogonia aquática correspondem – no nível antropológico – as hilogenias, as crenças segundo as quais o gênero humano nasceu das Águas. Ao dilúvio ou à submersão periódica dos continentes (mitos do tipo «Atlântida») corresponde, ao nível humano, a «segunda morte»

⁴⁰ **Heraclitismo:** doutrina de Heráclito de Éfeso, filósofo grego pré-socrático (s. V a.C.), marcada pela convicção de que o movimento, a luta e a contradição acham-se na essência das coisas. Ou qualquer doutrina que encare o Universo como em perpétuo movimento e transformação. (DUROZOI, 1993, p. 225)

da alma (a «humidade» e leimon dos Infernos, etc.) ou a morte iniciática pelo baptismo. Mas, tanto no plano cosmológico como no plano antropológico, a imersão nas águas equivale, não a uma extinção definitiva, mas a uma reintegração passageira no indistinto, seguida de uma nova criação, de uma nova vida ou de um homem novo, conforme se trate de um momento cósmico, biológico ou soteriológico⁴¹. (ELIADE, 1991, p. 152)

Podemos conferir à água o símbolo de reestruturação, de mudança dos estados das coisas, o meio eleito pelo poeta para figurar seu estado de espírito. Ela é a paisagem que permite o devaneio, participa desse sonho, propiciando o estado onírico, entorpece, chama e convida. Conhecida de todos os seres humanos, é amiga, sedutora, traiçoeira ou reveladora do desconhecido. A água comporta uma magia fascinante porque temos a sensação de pertencermos a ela, a tal ponto de sermos capazes de ignorar seus perigos. Mergulhar na água nos dá a sensação de renascimento, de pureza, de água primordial, como se fossemos novos seres depois de nos lavarmos de corpo e alma. Eliade esclarece que: “Quando mergulhamos nossa cabeça na água como em um sepulcro, o velho homem é imerso sepultado inteiramente; quando saímos da água, o novo homem surge simultaneamente”. (ELIADE, 1991, p. 154).

Na poesia de Fernando Pessoa, a água exerce o papel de destaque tanto nos textos do ortônimo, quanto nos textos dos heterônimos. Nos poemas que compõem o poema “Mensagem”, existe um exercício de celebração dos feitos portugueses, graças ao privilégio geográfico de se situar ao lado do mar: “E a orla branca foi de ilha em continente, / Clareou, correndo, até ao fim do mundo, / E viu-se a terra inteira, de repente, / Surgir, redonda, do azul profundo”. (PESSOA, 1981, p. 78). Alberto Caeiro, há em sua aldeia um rio mais bonito que o Tejo, porque ele é íntimo seu e por ser o único que ele conhece é mais bonito que o Tejo: “Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia / Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia”. (PESSOA, 1981, p. 215). Ricardo Reis faz da água doce, testemunha de suas conversas com as musas e consigo mesmo: “Severo narro. Quanto sinto, penso. / Palavras são ideias. / Múrmuro, o rio passa, e o que não passa, / Que é nosso, não do rio”. (PESSOA, 1981, p. 288). Álvaro de Campos, por sua vez, usa a água como veículo para os mergulhos existenciais, que realiza na busca de encontrar-se, pelas

⁴¹ A **soteriologia** é o estudo da salvação humana. A palavra é formada a partir de dois termos gregos Soterios, que significa "salvação" e logos, que significa "palavra", "princípio", ou "ensino".

sugestões de imagens presentes em seus versos: “E vós, ó coisas navais, meus velhos brinquedos de sonho! / Componde fora de mim a minha vida interior!”. (PESSOA, 2015, p. 78).

Não obstante, devemos refletir que, apesar da carga positiva que se pode pressupor sobre a água, ela é triste na poesia de Campos. O contato do eu lírico com ela resulta em um fim triste ou vazio, a água serve somente para intensificar a dor de existir: “Afogai-me, ó ruído da ação, no som dos vossos oceanos!”. (PESSOA, 2015, p. 33). Ela permite o sonho, revela e alcança o devaneio, mas, resulta sempre na contestação de uma existência inútil. Dessa contemplação, o mais lírico é o fato de que, o “eu” do poema se imagina grande, porém, tem a consciência de sua inépcia diante do destino, por isso ele não se entrega genuinamente à paisagem aquática que cria, sugere essa entrega e tudo não passa de um devaneio: “Daí que os escritos de devaneio resultam sempre num repetido sentimento de desalento e inutilidade”. (OSAKABE, 2002, p. 121).

Quando a simbologia da água parece ser algo apenas sugestionado, o papel de sua representação se faz lírico e subjetivo. Nos textos que apresentam esse tipo de configuração encontra-se o momento do devaneio criador⁴². Em Álvaro de Campos o devaneio, geralmente termina na conclusão de nulidade do eu diante do mundo: “O devaneio frequentemente desemboca no seu próprio esvaziamento, confirmando-se a si mesmo como ser autônomo à margem de tudo, autônomo e à deriva”. (OSAKABE, 2002, p. 120). O estado onírico e revelador criado pelo devaneio é possível pela presença da água. Bachelard explica que: “Mas pode-se também ler tais páginas tentando simpatizar com o devaneio criador, tentando penetrar até o núcleo onírico da criação literária, comungando, pelo inconsciente, com a vontade de criação”. (BACHELARD, 1989, p. 53). Na poesia de Álvaro de Campos, encontramos as mudanças pelas quais o homem passa.

Exemplificam os versos de *Lisbon Revisited* (1926):

Lisbon Revisited

Nada me prende a nada.

Quero cinquenta coisas ao mesmo tempo.

(...)

Acordei para a mesma vida para que tinha adormecido.

⁴² **Devaneio:** Termo encontrado no livro *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, de Gaston Bachelard. Segundo sua linha de pensamento seria o ato de se deixar levar pelas imagens da imaginação.

Até os meus exércitos sonhados sofreram derrota.
 Até os meus sonhos se sentiram falsos ao serem sonhados.
 Até a vida só desejada me farta - até essa vida...

Compreendo a intervalos desconexos;
 Escrevo por lapsos de cansaço;
 E um tédio que é até do tédio arroja-me à praia.

Não sei que destino ou futuro compete à minha angústia sem leme;
 Não sei que ilhas do sul impossível aguardam-me naufrago;
 Ou que palmares de literatura me darão ao menos um verso.
 Não, não sei isto, nem outra coisa, nem coisa nenhuma...
 E, no fundo do meu espírito, onde sonho o que sonhei,
 Nos campos últimos da alma, onde memoro sem causa
 (E o passado é uma névoa natural de lágrimas falsas),
 Nas estradas e atalhos das florestas longínquas
 Onde supus o meu ser,
 Fogem desmantelados, últimos restos
 Da ilusão final,
 Os meus exércitos sonhados, derrotados sem ter sido,
 As minhas cortes por existir, esfaceladas em Deus.

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 Eu que estive aqui ou estiveram,
 Uma série de contas-entes ligados 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 das 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!...
 (PESSOA, 2015, p. 184 - 186).

O poema foi escrito com o mesmo título em dois anos diferentes, 1923 e 1926⁴³. De acordo com Pizarro & Cardiello, a primeira apresentação de *Lisbon Revisited* significa o ressurgimento de Campos: “[...] e com toda a força e a intensidade ... Campos é capaz de acordar o Portugal mais dormente”. (PIZARRO & CARDIELLO, 2015, p. 20)⁴⁴. Jacinto do Prado Coelho, em *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* (1969) explica que “A partir de 1916, Campos é o poeta do abatimento, da atonia, da aridez interior, do descontentamento de si e dos outros (...)”. Na primeira versão do poema temos uma composição de trinta e cinco versos, dispostos em estrofes irregulares, o ritmo é dado pela pontuação e pela métrica irregular. De alguma forma o texto é retomado na segunda versão, contudo, percebemos que em 1923 havia uma raiva velada, um inconformismo que parece revolta diante das imposições sociais, já manifestada no primeiro verso: “Não: não quero nada. / Já disse que não quero nada.”. (PESSOA, 2015, p. 175). A água só aparece enquanto paisagem quando ele menciona o Tejo, mas ele é **ancestral e mudo**. (Grifos nossos)

Nos três anos que separam os dois poemas, alguns fatos marcaram a vida de Fernando Pessoa⁴⁵: o rompimento definitivo com Ofélia Queirós, a morte da mãe em 1925, restando como família íntima apenas a irmã, o cunhado e dois sobrinhos. Outros dois irmãos viviam na Inglaterra. Aumentam também as crises de neurastenia e o isolamento permite a organização de seus escritos, mesmo que ele não viesse a publicar. De acordo com Isabel Murteira França: “Em 1926 um jornalista tinha-lhe feito a pergunta: “Qual fora a maior compensação moral que lhe dera a literatura?”. Foi Álvaro de Campos quem respondeu: “A única compensação moral que devo à literatura é a glória futura de ter escrito as minhas obras presentes”. (FRANÇA, 1987, p. 315).

Mesmo que a interpretação não estabeleça ligação direta com a vida biográfica, devemos atentar também para o título. A língua inglesa faz parte da formação pessoal de Pessoa, toda a base dos anos escolares iniciais foi recebida em Durban, desde a sua alfabetização. A escolha pelo título em inglês reforça os aspectos modernistas,

⁴³ Ano em que segundo Pessoa, Álvaro de Campos volta para Lisboa.

⁴⁴ Autores da apresentação da obra *Poesia de Álvaro de Campos*, 2015.

⁴⁵ Embora o próprio Fernando Pessoa tenha registrado em carta endereçada a João Gaspar Simões que fatos psicanalíticos não influenciaram sua obra, consideramos importante a apresentação dos fatos ligados à sua biografia, porque mesmo que eles não sejam capazes de explicar o texto, servem como amplificadores dos sentidos que ele comporta. Não ignoramos, porém, aquilo que afirma Octávio Paz: “Os poetas não têm biografia. A sua obra é sua biografia”. (PAZ, 1983, p. 7)

havia grande admiração pela Inglaterra enquanto país difusor dos aspectos modernos. Denise Grimm da Silva explica que “[...] há que considerar a intenção cosmopolita que atravessa a perspectiva modernista, e que o sujeito pessoano, seja pela voz do ortônimo ou do heterônimo Campos, empenha-se em consolidar”. (SILVA, 2012, p. 118).

No poema de 1926, a irritação e o inconformismo de 1923, dão lugar ao tédio e à recordação do passado que provoca a angústia do ser. Permanecem nos dois textos a inadequação do ‘eu’ diante da vida e das convenções. Álvaro de Campos é o heterônimo da rebeldia⁴⁶ que Pessoa, ele mesmo, não demonstrava: “Se eu fosse mulher — na mulher os fenómenos histéricos rompem em ataques e coisas parecidas — cada poema de Álvaro de Campos (o mais histericamente histérico de mim) seria um alarme para a vizinhança”. (PESSOA, 1990, p. 98). A raiva e a histeria ficam perceptíveis no poema de 1923, mas diminuem no texto de 1926. No segundo texto, a água sem voz dá lugar ao rio⁴⁷ que transporta o sujeito lírico ao estado de epifania, necessário para que ele e a cidade tornem-se apenas um.

O aspecto criador, moderno de Campos, manifesta-se nos dois textos, tanto ao que se refere à forma, quanto a escolha semântica e o tema do poema. Seguindo as características típicas do estilo de Álvaro de Campos, vislumbramos no segundo poema de “Lisbon Revisited”, a destreza da escrita inovadora do heterônimo. O poema é longo, com 58 versos, divididos em 11 estrofes heterogêneas. Não há rimas tradicionais e o ritmo é dado pelo emprego da pontuação expressiva, das pausas marcadas pelas vírgulas e das reticências no final de alguns versos e não pela métrica que é irregular. O ritmo muda de acordo com a leitura dos versos e, na primeira parte do poema, predominam as palavras de pronúncia oclusiva, as consoantes **n** e **m** estão

⁴⁶ Transcrevemos aqui algumas características que Pessoa atribui a Álvaro de Campos em 1935, ano da morte de ambos: 1 - E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos — a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem. 2 - Quando foi da publicação de «*Orpheu*», foi preciso, à última hora, arranjar qualquer coisa para completar o número de páginas. Sugeriu então ao Sá-Carneiro que eu fizesse um poema «antigo» do Álvaro de Campos — um poema de como o Álvaro de Campos seria antes de ter conhecido Caeiro e ter caído sob a sua influência. E assim fiz o *Opiário*, em que tentei dar todas as tendências latentes do Álvaro de Campos, conforme haviam de ser depois reveladas, mas sem haver ainda qualquer traço de contacto com o seu mestre Caeiro. 3 - E, é verdade, um complemento verdadeiro e histórico: ao escrever certos passos das *Notas para recordação do meu Mestre Caeiro*, do Álvaro de Campos, tenho chorado lágrimas verdadeiras.

⁴⁷ A sugestão da água está presente no texto porque os versos a partir da segunda parte do poema o Tejo e os elementos aquáticos são incorporados na paisagem que ele vai criando por meio das imagens que descreve em seu caminho no retorno pra cidade revisitada.

em várias palavras, lembrando o lamento e acentuando a tristeza que os versos revelam. Na segunda parte, a sonoridade muda e passa a ser aberta pelo uso recorrente da consoante **v** e da vogal **a**, por exemplo. O verso 30 marca essa transição: “**Outra vez te revejo**”. A partir desse verso, o ritmo da leitura sugere uma proximidade do eu lírico e da cidade, havendo uma afetividade entre os dois.

Do ponto de vista lexical, o uso recorrente dos verbos no presente do indicativo cria uma narração com descrições. Os adjetivos e substantivos reforçam a ideia de tristeza e de desilusão do eu-lírico e restauram a relação desse poema com as composições do ortônimo, principalmente na saudade da infância e da contemplação do passado diante de um presente repleto de fracassos refletidos na cidade, que parece ser, tão fantasma quanto o próprio sujeito lírico do texto. Assim, como no poema de 1923, o eu poemático, novamente explora a cidade como uma espécie de pesquisador, mas o tom imperativo e febril do primeiro texto dá lugar ao ritmo lento de quem se cansou pelo caminho e resolveu aceitar sua impotência e atestou sua inadequação aos ditames sociais.

O poema pode ser estudado em duas partes lógicas. A primeira abrange os 30 versos iniciais, em que o poeta nos apresenta “uma consciência aguda de seu tempo humano, definitivamente bloqueado”, de acordo com Eduardo Lourenço, em *Pessoa Revisitado* (1981, p. 191). O primeiro verso pode ser classificado de niilista e conclusivo: “Nada me prende a nada”. No segundo verso, há uma continuidade dessa certeza e do desejo exagerado: “Quero cinquenta coisas ao mesmo tempo”. Os versos seguintes revelam a incerteza e o mal estar declarados pela dificuldade de dormir e de sonhar: “Durmo irrequieto, e vivo num sonhar irrequieto”.

Na terceira estrofe, do verso 11 ao 23 à quinta estrofe, o sujeito lírico confirma o bloqueamento definitivo do espaço humano, expresso com palavras negativas: “Não”, “Não sei”, “Não sei isto, nem outra coisa, nem coisa nenhuma...”, incluindo as derrotas até dos seus exércitos e sua “ilusão final”. A partir da sexta estrofe, o sujeito lírico projeta a sua desorientação, o seu esfacelamento interior na cidade que revê. Há um momento de ruptura, quando o passado é caracterizado como doloroso e triste: “E o passado é uma névoa natural de lágrimas falsas”. A palavra névoa evidencia a incerteza ou a transitoriedade de um estado para outro, segundo Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 634), a névoa ou o nevoeiro simboliza o indeterminado de uma fase evolutiva que precede uma revelação importante.

A litania no poema é indicada pela repetição do verso: “Outra vez te revejo”. Ele é repetido cinco vezes no início das estrofes finais do texto. Como uma espécie de ladainha, ele invoca a cidade, o rio, o sentimento de reencontro que ele busca ao voltar para a cidade que deixou. Contudo, os versos que sucedem, mostram adversativas ou adjetivações expressivas que evidenciam o eu perdido e sem direção, que anda pela cidade em busca de si mesmo, resultando em um ‘eu’ esgotado pelos sentimentos negativos relacionados à frustração de existir e que não consegue nem ao menos sonhar. O ritmo da leitura fica mais lento e colabora com o espírito ressentido evidenciado pelo eu lírico, corroborando com os aspectos criativos de Pessoa, nas palavras de Redondo: *“El alma del poeta dicta la forma del poema y los versos han de reproducir los estados emocionales por que atraviesa el poeta⁴⁸”*. (REDONDO, 1994, p. 69)

A segunda parte do texto, a partir do trigésimo primeiro verso, o poeta nos apresenta a sua desorientação na cidade que revê: “Outra vez te revejo / Cidade da minha infância pavorosamente perdida...”, ao dirigir-se à cidade de Lisboa e ao Tejo, sente-se inútil e estrangeiro: “Estrangeiro aqui como em toda a parte”. Nas palavras de Osakabe (2002, p. 130): “Desaparecer, ser ninguém, pela deslembração, esse é o resultado mais palpável da lei do tempo, contra a qual nada pode a apologia da contemporaneidade tão patente nas grandes odes iniciais do heterônimo”. Ao mesmo tempo em que conclui a relação do ‘eu’ com o passado, preanuncia o que vai vivenciar no presente. Definitivamente, a ilusão é suprimida e culmina na terminação de qualquer tipo de auxílio ou demasiada esperança, ele não conta nem mesmo com a clemência de Deus, pensamento comum do homem angustiado pelos aspectos negativos da modernidade:

(...)
 Nas estradas e atalhos das florestas longínquas
 Onde supuz o meu ser,
 Fogem desmantelados, os últimos restos
 Da ilusão final,
 Os meus exércitos sonhados, derrotados sem ter sido,
 As minhas coortes por existir, esfaceladas em Deus.
 (...) (PESSOA, 2015, p.185)

Na leitura do poema, encontramos uma sucessão de palavras, figuras e símbolos de negatividade, pessimismo e morte. Iniciando com os advérbios **nada**,

⁴⁸ A alma do poeta dita a forma do poema e os versos devem reproduzir os estados emocionais pelos quais o poeta passa. (REDONDO, 1994, p. 69)

não, nem e a preposição **sem**. Todas essas expressões apresentam sentido negativo. O mesmo ocorre com os adjetivos com conotação negativa e pessimista: **indefinido, irrequieto, desconexos, (lágrimas) falsas**, etc. Os substantivos expressam dor ou desalento: **angústia, derrota, cansaço, tédio, naufrago, névoa, ilusão, estrangeiro, noite, água, fragmento**, entre outros. Os verbos que sugerem negatividade: **Fecharam-se** (todas as portas), **correram** (cortinas), **sofreram, partiu-se**, entre outros. Quanto ao título, estamos diante de um texto que apresenta um resgate, uma lembrança, ao visitar a cidade de Lisboa. (Grifos nossos)

Do verso 31 em diante, há elementos ligados à água, que dão início ao que Bachelard denomina de ‘devaneio’. A inconclusão sugerida pelo uso das reticências pode ser considerada o momento em que esse mergulho terá início: “Até a vida só desejada me farta – até essa vida...”. Ao rever a cidade (Outra vez te revejo) pela quarta vez, suas lembranças são sombras, “E entra na noite como um rastro de barco se perde / Na água que deixa de se ouvir...”. Ao rever a cidade pela última vez, ele não se encontra, não se revê. Restam apenas as lembranças, que são “um bocado de mim”. O tédio leva-o (de súbito) à praia: “Escrevo por lapsos de cansaço / E um tédio que é até do tédio arroja-me à praia. / Não sei que destino ou futuro compete à minha angústia sem leme / Não sei que ilhas do Sul impossível aguardam-me naufrago”. Reportando-nos à “Ode Marítima”, o “volante” auxilia o sujeito lírico a viajar no seu imaginário e nos versos de “Lisbon Revisited”, o poeta se encontra perdido nas suas lembranças, “sem leme”, mergulhado em uma extrema angústia.

Retomando Bachelard (1989, p. 54), “[...] a lenta introdução, totalmente dedicada à glória das construções aéreas da água, diz com bastante clareza que a água é a matéria em que a Natureza, em reflexos comoventes, prepara os castelos dos sonhos”. Porém, o sono e os sonhos trazem angústia e um sentimento reforçado, quando combinados com as dificuldades de dormir e sonhar, quando desperta, não lhe traz alegrias ou esperanças: “Acordei para a mesma vida para que tinha adormecido, (...) / Até os meus sonhos se sentiram falsos ao serem sonhados”. Segundo Bachelard (1989, p.107), “A água misturada com a noite é um remorso antigo que não quer dormir...”.

A cidade é resgatada em dois momentos diferentes, o eu-lírico já não é mais o mesmo e suas ideias e ideologias foram mudadas com o passar do tempo. Por isso, volta para visitar aquilo que deixou para sentir as sensações do modernismo e da vida que idealizou como pertencente a ele, mas que não alcançou. Para suprir a falta

de afetividade que encontrou na jornada, resgata todos os elementos que poderiam de alguma forma consolar o ser no qual resultou, por isso evoca o que lhe é conhecido, **o Tejo, a cidade, Lisboa**, na intenção de ressignificar esses elementos e atribuir um novo sentido ao que esses símbolos representam. Porém, todo seu esforço resulta inútil, ele não consegue se adequar ao que lhe foi dado. E não alcança mais o sentimento de conforto que poder-lhe-iam sugerir, e não passam, de mera fuga, amplificam a realidade que ele atesta. Segundo Eliade (1991, p. 178): “Resta saber se essas ‘aberturas’ são meios de fuga ou se, ao contrário, constituem a única possibilidade de alcançar a verdadeira realidade do mundo”: “Tudo isso parece que ficou aqui, deixado aqui, e nós indo sem levar/ isso tudo... *Non, Monsieur, c'est de l'autre bord*⁴⁹”. (PESSOA, 2015, p. 363).

Nos últimos versos, o devaneio cessa ao rever Lisboa, deixando clara a sensação de não conseguir encontrar-se (“Mas, ai de mim não me revejo!”). Conclui que “Lisboa e o Tejo e tudo” não são os mesmos da sua infância e o espelho mágico das suas lembranças se quebrou: “Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico”, restaram os cacos (“um bocado”) e, em cada um deles, viu apenas um bocado de si e de Lisboa. O espelho que deveria sugerir a **verdade** e a **sinceridade**⁵⁰, está partido. Essa partição liga o eu lírico de Álvaro de Campos e de Fernando Pessoa (ortônimo), revelando a fragmentação dos dois, esses fragmentos do espelho contêm suas imagens, ele está em todos e em nenhum: “Mas, repito, se bem repararmos, há identidade na multiplicidade pelo simples fato de os heterônimos trazerem cada um a sua resposta à inquietação crucial do poeta”. (COELHO, 1969, p. 202).

Estamos, mais uma vez, diante de uma linguagem crepuscular, toda a viagem que o eu-lírico faz não desvenda o mistério da obra, afinal resulta na contestação de um não existir, ou mais importante, um existir sem se saber explicar. Se o valor da palavra no verso lírico acontece no que o poeta vela e não revela de forma clara do seu sentimento, em Álvaro de Campos esse lirismo é sentido, porque ele improvisa esse mergulho que resulta nulo. A métrica, a rima e o ritmo surgem em uníssono com o verso; por isso o ritmo moderno está presente e não está associado à forma ou ao conteúdo, mas com a intimidade e as impressões do eu-lírico que se mostra um ser

⁴⁹ Não, senhor, é do outro lado.

⁵⁰ De acordo com o dicionário de símbolos: “Vem daí que o espelho, enquanto superfície que reflete, seja suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento. O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 393).

solitário, que cria para si. Em Campos, a solidão é significação lírica e singular portanto, irreproduzível: “O autor lírico não se “descreve” porque não se “compreende”. As palavras “descrever” e “compreender” pressupõem um defrontar-se objetivo”. (STAIGER, 1997, p.54). Assim sendo, em Álvaro de Campos a metamorfose resulta improfícua, porque a tristeza já estava dentro dele. Não importa quantas sensações ele experimente, ou quantas paisagens conheça, quantas cidades visite e torne a visitar. Sua desolação é verdadeira, portanto, imutável.

4.3 A água como experiência individual

A subjetividade é a incontestável característica da poesia de Fernando Pessoa. A carga emocional que os versos pessoanos despertam, liga-se à capacidade de envolver o leitor que, por vezes, sente-se incapaz diante da complexidade e subjetividade do texto. Estabelecer regras que auxiliam na interpretação textual é um trabalho necessário do leitor. Um dos caminhos é a recuperação da ideia de que a heteronímia não apagou os mais importantes traços do gênio criador de Fernando Pessoa, ao contrário, evidenciou-os com maior ênfase, de acordo com Bréchon: “Mas também não há dúvida de que teve consciência aguda do próprio gênio, e de que dele extraiu amargo prazer. Não somente aceitou e assumiu a infelicidade – escolheu-a”. (BRÉCHON, 1999, p. 21). A individualidade e a infelicidade manifestam-se em versos e em seu próprio estilo:

Pedi tão pouco à vida e esse mesmo pouco a vida me negou. Uma réstia de parte do sol, um campo, um bocado de sossego com um bocado de pão, não me pesar muito o conhecer que existo, e não exigir nada dos outros nem exigirem eles nada de mim. Isto mesmo me foi negado, como quem nega a esmola não por falta de boa alma, mas para não ter que desabotoar o casaco. (PESSOA, 2018, p. 21).

Nos textos de *Mensagem*, o poeta utiliza o tom visionário, que recupera o passado de Portugal para predestinar, no futuro, a glória de seu país e de seu povo português. Sua individualidade e lirismo ganham também destaque em o “Cancioneiro”⁵¹, ao se mostrar comprometido com a produção de uma poesia verdadeiramente lírica, deixando registrado nos poemas suas conclusões acerca da

⁵¹ Para nós a escolha do título revela a vontade de Fernando Pessoa em perpetuar não apenas a poesia portuguesa, mas sua própria poesia, porque as poesias reunidas nele manifestam a História de Portugal e revelam o poder criativo e o domínio da técnica de escrita que Pessoa tem, ele mostra que é capaz de escrever texto rimados e ritmados bem ao gosto tradicional, apenas prefere não o fazer ao longo de sua carreira.

existência. Parece abandonar o fingimento de outros escritos, para adotar o perfil confessional de seus versos escritos em 10/08/1929, no poema sem título:

Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar,
Sem nada já que me atraia, nem nada que desejar,
Farei um sonho, terei meu dia, fecharei a vida,
E nunca terei agonia, pois dormirei de seguida”.
(PESSOA, 1981, p. 150).

É também nessa compilação que Pessoa apresenta em verso a explicação⁵² para o seu fingimento ou a necessidade de criar outras figuras para expressar tudo aquilo que ele sente e considera diante da sua própria existência, nos versos do poema “Autopsicografia” (1923):

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente
(...)
(PESSOA, 1981, p. 164)

No poema “Autopsicografia”, o sujeito lírico descreve a sua própria alma. Considerando a poesia uma representação mental, estão presentes duas realidades distintas, uma real e uma artística. O poeta tem o poder de criar, de ser um “fingidor” e a sua dor pode ser real ou imaginária. Fernando Pessoa, nesses poucos versos do poema (12 versos), destruiu o conceito historicista da Literatura, ao criar uma dor diferente da sua. Dor que foi partilhada por todos os heterônimos e que apagou qualquer marca de alegria, logo após o surgimento dessa dor. O artifício da heteronímia ressalta a individualização de Pessoa e na explicação de Haquira Osakabe, no livro *Fernando Pessoa entre almas e estrelas*, o poeta se considerou tão suficiente que criou outros poetas para expressar por eles suas impressões acerca da existência: “Estou falando da heteronímia, nome que o próprio autor confere ao seu processo criativo fundamental, dando origem ao conjunto dos poetas criados por ele, interdependentes, mas, ao mesmo, estilisticamente autônomos”. (OSAKABE, 2013, p. 18).

⁵² Chamamos de explicação por uma questão de didatismo e de entendimento nosso, contudo ela não foi esgotada, por isso tantos teóricos tentam explicar o fenômeno.

Por trás da simplicidade contida nos versos de um poema, para Fernando Pessoa, a criação artística é muito mais complicada do que se pode imaginar. Apresenta uma dor conhecida, que lhe pertence e, ao reconhecer essa dor, sente-se livre para fingi-la, utilizando-se da ambiguidade da linguagem literária, tão necessária para a representação da subjetividade do texto poético. De acordo com Eunice Cabral (2009, p.1):

[...] subjetividade é o termo relativo ao sujeito implícito ou explícito no texto literário, é o conjunto de manifestações discursivas do sujeito implicado em um texto, quer seja o autor, o narrador, a personagem ou o sujeito lírico. Opõe-se à objetividade, que designa aspectos referentes à opacidade dos fatos representativos no texto. A subjetividade refere-se ao conhecimento de um sujeito/ indivíduo em contato com o mundo quer o objeto de conhecimento seja ele próprio, quer sejam os aspectos desse mesmo mundo”.

Devemos salientar que o poeta manifesta em seu texto sua individualidade, e ela se relaciona diretamente com o leitor que se identifica na leitura dos versos. Para ambos os estudiosos, o poeta implícita ou explicitamente, manifesta sua subjetividade nos versos. É tarefa do leitor, entendê-la e senti-la, de acordo com Pessoa: “Por isso escrevo em meio/ Do que não está ao pé, / Livre do meu enleio, / Sério do que não é. / Sentir? Sinta quem lê!”. (PESSOA, 1981, p. 165).

Campos, em contato com o mundo, refere-se à água como seu objeto de conhecimento, interpretado como revelador de seus sentimentos: “Nos dias de chuva lenta, contínua, monótona, uma, / Custa-me levantar-me da cadeira onde não dei por me ter sentado, / E o universo é absolutamente ôco em torno de mim”. (PESSOA, 2015, p. 192). O sentimento de sofrimento é implícito à produção poética, todavia, sua subjetividade terá validade se puder ser alcançado pelo leitor, o que faz do texto literário um tratado partilhado por vários indivíduos capazes de utilizar ferramentas com o intuito de compreender e significar sua mensagem. Nas palavras de Sedlmayer: “As vozes que se cruzam dentro de um texto potencializam a figuração da subjetividade, [...]. Sabemos que o leitor se lança, projeta-se no espaço literário. Identifica-se. É capsulado, lê a sua própria subjetividade”. (SEDLMAYER, 2001, p. 40).

É necessário estabelecer quais elementos internos e externos influenciaram a produção do texto e quais desses elementos podemos lançar mão em nosso tempo para atualizarmos a escrita. Como afirma Anne Cauquelin, na obra *Teorias da Arte*:

“Eis portanto a doxa dando lugar aos lugares-comuns sobre a arte. Detenhamo-nos por um momento nessas proposições e vejamos como elas são oriundas e tecidas a partir das teorias que vimos passando em revista até agora”. (CAUQUELAIN, 2005, p.165). Compreendemos que a imagem e a paisagem da água amparam a representação e a significação da subjetividade e da individualidade da obra pessoana. A água deveria conduzir o eu lírico pessoano ao momento da revelação:

Sem dúvida que as ilhas dos mares do sul têm possibilidades para o sonho,
E que os areais dos desertos todos compensam um pouco a imaginação;
Mas no meu coração sem mares nem desertos nem ilhas sinto eu,
Na minha alma vazia estou,
E narro-me prolixamente sem sentido, como se um parvo estivesse com febre.
(PESSOA, 2015, p. 193).

O simbólico transformador da água não consegue dissolver da alma do eu lírico o seu não pertencimento ao que lhe fora imposto pela existência, e ele permanece perdido e desconhecido de si mesmo. A água evidencia quase sempre um sentimento de tristeza, ligado às memórias, à infância e aos remorsos de uma vida que se pensava capaz de mudar a realidade do mundo. Retomando os versos de “Lisbon Revisited” (1923), não só a água do Tejo, “ancestral e mudo”, não lhe causa mais nenhum encanto, apenas revela os seus sentimentos. Do mesmo modo, o céu azul e a cidade de Lisboa completam o sentimento de tristeza e saudade, ligados às suas memórias da infância: “Ó céu azul – o mesmo da minha infância – / Eterna verdade vazia e perfeita! / Ó macio Tejo ancestral e mudo,”. (PESSOA, 2015, p. 176).

O poema de 1923, completo, quanto à subjetividade, revela a angústia do homem do início do século XX. Nos versos acima, além da subjetividade manifestada metafisicamente, do mesmo modo, ressalta a orfandade do sujeito lírico e seu estado depressivo, que o conduz ao saudosismo, à falta da família e à solidão. Desse caráter de individualidade, o lirismo da imagem do céu azul, do rio Tejo onde o azul se reflete na água e a cidade de Lisboa (de outrora e de hoje) são elementos presentes também na teoria de Bachelard (1989, p.120-121): “Quando amamos uma realidade com toda a nossa alma, é porque essa realidade é já uma alma, é porque essa realidade é uma lembrança”.

Quanto à água, está representada no texto pelo rio Tejo “ancestral e mudo”, antigo, eternamente presente, que não se manifesta, mas lhe traz uma lembrança única, a infância experimentada de forma individual, a triste emoção de uma grande

mágoa revisitada. Essa interioridade absoluta remete à subjetividade da arte moderna, considerada um princípio libertador do sujeito lírico, um confessionalismo presente desde a época romântica. O tom confessional não foi abandonado pela poesia modernista, os autores desse momento literário, atualizaram o sentimentalismo exagerado e o derramamento do eu à moda modernista, e alcançaram uma representação ainda mais latente da dor. O poeta do início do século XX sublimou o lirismo ao atingir um grau ainda maior da representação da dor de existir e do isolamento voluntário do homem fragmentado e triste do século XX.

Colaborativo a essa sublimação, o símbolo das coisas e dos seres exerce na memória do homem moderno o passado pelo prisma da negatividade ou da positividade. O sujeito lírico lembra da infância, da paisagem que viu, das sensações, das pessoas a quem nutriu algum sentimento, ou todas as coisas que traziam conforto, na intenção de resgatar ou atribuir simbologia a esses elementos, com a vontade que isso o explicasse de alguma forma, ou que essas lembranças simbólicas insurgissem nele uma justificativa da própria existência. Mircea Eliade explica que: “As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser”. (ELIADE, 1991, p. 8-9). Podemos perceber em outros versos de Campos que ele busca a paisagem aquática ou a água, voluntária ou involuntariamente e parece acreditar no símbolo renovador da água, como se, ambientado nela ou perto dela, fosse possível experimentar o seu poder regenerativo: “Ah, tudo isto é para dizer apenas / Que não estou bem na vida, e quero ir / Para um lugar mais sossegado, ouvir / Correr os rios e não ter mais penas”. (PESSOA, 2015, p. 45).

Resgatar a água enquanto paisagem textual, permite o resgate de todos os símbolos que estão ligados a ela. Essa foi a forma que Pessoa encontrou para transfigurar nos versos de Álvaro de Campos o sentimento de inadequação do mundo: “Nisto o romantismo é forte, porque está na grande tradição civilizacional europeia, que é a tradição helênica, do individualismo racionalista”. (PESSOA, 2015, p. 565). Campos inicia sua produção literária, quando publica o manifesto futurista, elogiando todos os avanços tecnológicos descobertos pelo pensamento positivista do seu século. Pessoa, porém, não poupou de se reconhecer inadequado aos padrões de seu tempo: “Traço, sozinho, no meu cubículo de engenheiro, o plano, / Firmo o projeto, aqui isolado, / Remoto até de quem eu sou”. (PESSOA, 2015, p. 290).

Alinhado ao resgate da simbologia e da individualização desse heterônimo, seus versos revelam isolamento, solidão e uma certeza de não pertencer ao mundo moderno, quando declara: “A nossa época está farta de inteligência. A inteligência é infecunda, e, prova-o a ciência, secundária. As filosofias irracionalistas”. (PESSOA, 2015, p. 566). A melancolia revelada no presente, projeta na tristeza sentida, imagens do passado, em que ele acreditava que poderia compreender as coisas sob o prisma da lógica. Essa nostalgia demonstra a individualidade dos pensamentos do sujeito lírico, que buscou romper com a sacralidade dos símbolos do passado, na expectativa de as tecnologias e as ciências serem suficientes, entretanto, isso não foi possível e a busca se reencontrar foi a única saída: “A dessacralização incessante do homem moderno alterou o conteúdo da sua vida espiritual; ela não rompeu com as matrizes da sua imaginação: todo um refugio mitológico sobrevive nas zonas mal controladas”. (ELIADE, 1991, p. 14).

O poema intitulado *Ah, um soneto...*, de 12 de outubro de 1931, nos exemplifica de forma notória a experiência individual.

Ah, um Soneto...

Meu coração é um almirante⁵³ louco
 Que abandonou a profissão do mar
 E que a vai lembrando pouco a pouco
 Em casa a passear, a passear ...

No movimento (eu mesmo me desloco
 Nesta cadeira, só de o imaginar)
 O mar abandonado fica em foco
 Nos músculos cansados de parar.

Há saudades nas pernas e nos braços.
 Há saudades no cérebro por fora.
 Há grandes raivas feitas de cansaços.

Mas — esta é boa! — era do coração
 Que eu falava... e onde diabo estou eu agora
 Com almirante em vez de sensação? ...

Publicado na “Revista Presença”, nº 34, em fevereiro de 1932, o soneto transcrito figura entre alguns dos poucos poemas de Álvaro de Campos que

⁵³ Em 1935, Pessoa escreveu outro soneto, sem título, em que o eu lírico compara o coração com o almirante errado. Nesse soneto, todas as ações do almirante renderam-lhe a derrota que ele experimenta no presente. O ambiente aquático não desempenha o mesmo artifício alegórico e simbólico do que o soneto que apresentamos na íntegra no nosso trabalho.

apresentam a forma da poética clássica, o soneto⁵⁴, forma fixa que foi de predileção do heterônimo Ricardo Reis, a quem Campos se posicionava sempre contrário aos pensamentos e à sua estética. O título do texto chama a atenção porque ele utiliza a interjeição, conferindo um ar emblemático ao título, a interjeição, do ponto de vista gramatical, pode sinalizar alegria, tristeza, dúvida, suspense, etc. Por sua volubilidade, está extremamente ligada com as sensações de quem a profere.

Campos atribui ao título um caráter interrogativo, que será desvendado pela leitura, intensificando a individualidade da poesia. Quanto à subjetividade, ficará sob a responsabilidade de caracterização do sujeito lírico do poema, que declara encontrar-se: “Nesta cadeira só de o imaginar” (verso 6), e fala, a princípio, do seu coração: “Meu coração é um almirante louco” (verso 1).

Do ponto de vista da forma, esse soneto é composto por dois quartetos e dois tercetos, com rimas alternadas em ABAB, nos quartetos:

... louco A
 ... mar B
 ... pouco A
 ... passear B

Nos tercetos permanecem alternadas em C, D, C / E, D, E.

... braços C
 ... fora D
 ... cansaços C
 ... coração E
 ... agora D
 ... sensação E

Quanto à metrficação, os versos, são decassílabos sáficos e heroicos⁵⁵, a acentuação variante é de fundamental importância para a leitura do texto, porque o ritmo acompanha as reminiscências do eu lírico e mais do que demonstrar o domínio da técnica de escrita, a variação do movimento sugestionada pelo ritmo, configura também, o movimento das ondas, que são importantes para a formação da paisagem aquática, assim sendo, mesmo o eu lírico estando longe do mar, ele sente o

⁵⁴ Os estudiosos da poesia de Pessoa atribuem a Álvaro de Campos, a escrita de mais alguns sonetos. Há os que seguem o mesmo padrão de soneto apresentado em nossa tese. Outros por sua vez, mostram uma indefinição no último verso do segundo quarteto e do segundo terceto, descaracterizando o soneto clássico.

⁵⁵ “O verso decassílabo geralmente, acentua-se na sexta sílaba; quando o acento recai na sexta e na décima, recebe o nome de heroico, de cadência marcial e solene; se o acento incide na quarta, oitava e décima sílabas, o decassílabo chama-se sáfico”. (MOISÉS, 2004, p. 468)

movimento das ondas e recria-o pelo emprego do ritmo do poema. A imagem de calma e movimento das ondas do mar estão representadas pelo balanço da cadeira onde ele se encontra sentado, o deslocamento dela segue o pensamento e a retomada da memória do eu lírico, o seu balançar origina o adágio onírico necessário para o mergulho interior, nos versos 5 e 6: “(eu mesmo me desloco/ Nesta cadeira, só de o imaginar)”. (PESSOA, 2015, p. 267).

Nos demais versos, há o emprego de pausas evidenciadas pelas vírgulas e reticências. As reticências interrompem o verso 13, na 4ª sílaba: “que eu falava... e onde diabo estou agora”, elas significam, a par dos vulgarismos “esta é boa” (v12) e “onde diabo” (v13), e das irregularidades métricas do verso 13, da exclamação e da interrogativa retórica (vv.12, 14), o espanto do eu lírico, se efetiva ao constatar que o seu coração é tão indissociável quanto o do “almirante louco”.

O “almirante” da primeira estrofe é apresentado como “louco”, por ter abandonado a profissão do mar. Trata-se de um velho ‘lobo do mar’, fora do seu importante cargo, que não se adapta às novas circunstâncias da vida nem se conforma ter abandonado o mar. Por isso, relembra e simula sua viagem, “em casa a passear, a passear”, ou seja, sem descanso, incessantemente. Sente-se deslocado e usa o movimento da cadeira para resgatar o balançar das ondas e completar a paisagem do mar, íntima para ele. Busca uma ligação em sua relação individual com os elementos da paisagem aquática, para ressaltar e relatar ao leitor suas próprias impressões acerca da vida. Para Eliade: “Aconteceu a essas imagens, [...]: elas mudaram de forma. Para assegurar sua sobrevivência, as imagens tornam-se familiares”. (ELIADE, 1991, p. 14).

O mar, na segunda estrofe, foi abandonado pelo almirante, com destaque apenas em seus músculos viciados no movimento do mar, que o marcaram sobremaneira. Sobre o mar, as marcas deixadas pelo almirante são de saudades: “Há saudades nas pernas e nos braços. / Há saudades no cérebro por fora. / Há grandes raivas feitas de cansaços”. Pernas, braços e cérebro, além das raivas (grandes e cansaços), obedecem ao mesmo ritmo, além da presença da anáfora: Há...Há...Há. Quanto às “saudades **no cérebro por fora**”⁵⁶, a ideia comprova a imensa falta e a saudade que não cabe mais no seu cérebro, daí, ficar “por fora”. (Grifos nossos)

⁵⁶ Grifos nossos.

Nos aspectos lógicos e científico, o ritmo é um movimento motor que indica automação. Para o caráter alegórico e literário, o ritmo é indispensável para a interpretação e atribuição de sentido ao que se lê. Brik explica que: “O movimento rítmico é anterior ao verso. Não podemos compreender o ritmo a partir da linha do verso: ao contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rítmico”. (BRIK, 1976, p. 132).

O último terceto é introduzido com uma expressão de oralidade; “Mas – esta é boa! – era do coração / que eu falava – e onde o diabo estou eu agora / com almirante em vez de sensação? ...” Inicialmente, o sujeito lírico aproximou ao seu coração a figura do almirante e entendeu a impossibilidade de um distanciamento. Os fatos agiram independentes da sua vontade. Vale lembrar que a predestinação ressalta a impotência das nossas vontades, mesmo que tenhamos sonhos de grandes coisas. Na obra de Álvaro de Campo, a ideia da cadeira se repete em um poema publicado em 1924, sem título: “Encostei-me para trás na cadeira de convés e fechei os olhos, / E o meu destino apareceu-me na alma como um precipício.” (PESSOA, 2015, p. 180). Nesses primeiros versos, há o retrato do sujeito lírico que sonha e anseia por algo esquecido, sem se preocupar com o tempo que passa:

Ah, balouçado
 Na sensação das ondas,
 Ah, embalado
 Na ideia tão confortável de hoje ainda não ser amanhã,
 (PESSOA, 2015, p. 180)

Em *Ah! um soneto...*, o título que era apenas uma interjeição indefinida, leva-nos à memória, à lembrança e ao resgate do passado. Se no início do texto ocorre um estranhamento, no fluir da leitura há o resgate das lembranças perdidas, o mar e a profissão de almirante. O poeta escolheu a imagem expressiva de um “almirante louco”, de coração inconformado, que sofre de angústia e inadaptação.

No soneto, a água é imaginada. Os elementos imagéticos sugestionam a presença da água: a profissão é a de “almirante” e o “mar”, o “movimento da cadeira” que imita o vai e vem das ondas. O caráter de individualidade já se apresenta no primeiro verso com o pronome pessoal “meu”, vem, depois a palavra “coração” que, de acordo com o *Dicionário de Símbolos*, possui uma gama de definições. Dentre elas, ressaltamos: “O coração tem papel central na vida espiritual. Ele pensa, decide, faz

projetos, afirma suas responsabilidades. Conquistar o coração de alguém é fazer com que perca o controle de si mesmo”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 282).

Há, no texto, uma dualidade na representação do coração nos versos: “coração/ almirante”. O paradoxo encontra-se na relação do alto posto que ele ocupa (almirante é a mais alta patente da Marinha), porém, o sujeito lírico é um almirante “louco”, guiado pela emoção e abandono da profissão do mar. A memória da água, após o abandono da “profissão do mar”, tem início no terceiro verso do primeiro quarteto: “E que vai relembando pouco a pouco”. Rememorar, aos poucos, “em casa a passear, a passear...”, que pode ser interpretado como “errar, andar a esmo, errante, zanzar”. O ambiente aquático está representado pelas lembranças reveladoras desses movimentos. O mar abandonado permanece na memória e nos movimentos e, com eles, chegam cansaços e saudades. De acordo com Bachelard:

Dos quatro elementos, somente a água pode embalar. É ela o *elemento embalador*. Este é mais um traço de seu caráter feminino: ela embala como uma mãe. O inconsciente não formula o seu princípio de Arquimedes, mas o vive. Em seus sonhos, o banhista que nada procura, que não acorda gritando Eureka, como um psicanalista espantado com os menores achados, o banhista, que reencontra à noite “seu ambiente”, ama e conhece a leveza conquistada nas águas; goza dela diariamente como de um conhecimento sonhador, conhecimento, como veremos daqui a pouco, que abre um infinito. (BACHELARD, 1989, p. 136).

A água é o veículo que embala e permite sonhar e, por meio do sonho, alcançar lembranças e memórias reveladoras da subjetividade oculta na alma do poeta, segundo Bachelard (1989, p.137), “Assim como todos os sonhos e todos os devaneios ligados a um elemento material, a uma força natural, os devaneios e os sonhos *embalados* proliferam”. (Grifo do autor). A água possibilita o resgate da memória. Sua ligação com o homem é evidente, a maneira como representamos essa ligação é que atribui sentido simbólico ou não. Em Álvaro de Campos, a simbologia da água evidencia o mergulho do eu do presente, nas lembranças do passado, que projeta no futuro a não em conformidade do ser. Essa ideia se repete em outros textos, como nos versos: “Toda a noite choveu / Nas gargulinhas da praça / E eu aqui, eu aqui, eu aqui / Tão definitivamente aqui!”. (PESSOA, 2015, p. 158).

A água permite em Campos sentir e viver os estados de devaneio e abandono, necessários ao poeta, que deseja revelar em seus versos o lirismo nascido de suas reflexões acerca de sua não adequação ao tempo. O aspecto lírico é alcançado,

quando o leitor aceita o fingimento poético e a atribuição do simbolismo nos versos, necessário à interpretação. Para Todorov: “Ao falar por símbolos, não se diz coisa diferente que em sua ausência; a vantagem situa-se na ação que se exerce no espírito do receptor”. (TODOROV, 2014, p. 150). A significação depende, assim, da cooperação interpretativa do leitor que é diretamente influenciado pelo autor, são as subjetividades de sua escrita que induzem as impressões, como, por exemplo, nos versos: “A água de aqui é boa, não é? / Se é! Quantos vinhos que julguei melhores bebi! / A água de aqui — a verdade! / A verdade não — a melhor aparência dela...”. (PESSOA, 2015, p. 356).

A paisagem da água na poesia desse heterônimo canaliza a conclusão de infortúnio ao qual o eu lírico está/é sujeito, e assim, segue o *ritmo cósmico* que ela sugere, porque ele atualiza a simbologia que a água revela: “Tudo o que podemos dizer é que a atualização de um símbolo não é mecânica: ela está relacionada às tensões e às mudanças da vida social, e em último lugar aos ritmos cósmicos”, (ELIADE, 1991, p. 21). Campos utiliza os recursos estilísticos da escrita modernista, para ressignificar os símbolos atrelados à água e evidenciar toda a sua insatisfação e sua inadequação com o mundo, a água é lírica, particular e simbólica, porque revela a tristeza sentida por não se encontrar; seus planos e sonhos não importam, tudo resultou em nada: “O que falhei deveras não tem esperança nenhuma / Em sistema metafísico nenhum / Pode ser que para outro mundo eu possa levar o que sonhei, / Mas poderei eu levar para outro mundo o que me esqueci de sonhar?”. (PESSOA, 2015, p. 218).

4. 4 A água ligada à morte

O tema da morte é recorrente na poesia de Fernando Pessoa, principalmente nos textos dos heterônimos. A sugestão, dos aspectos ligados à morte, geralmente, está ligada à imagem ou à paisagem em seus poemas. A morte tem uma ampla significação, traz tristeza e libertação ao indicar o fim de uma existência. Para aqueles que acreditam no paraíso, a morte é passagem para uma vida melhor e há, os que creem ser o momento de cruzar o limbo. Nas palavras de Octavio Paz no livro *O labirinto da solidão*: “A morte é um espelho que reflete as gesticulações vãs da vida”. (PAZ, 2006, p. 51). Seja como for, a morte é estranheza e dor inevitavelmente. Em Campos, percebemos que a morte é evocada, ele a chama, como se a desejasse conhecer: “Vem sobre os mares,/ Sobre os mares maiores,/ Sobre o mar sem

horizontes precisos,/ Vem e passa a mão sobre seu dorso de fera,/ E acalma-o misteriosamente,/ Ó domadora hipnótica das coisas que se agitam muito!”. (PESSOA, 2015, p. 59). O chamamento da morte acontece porque não sabemos qual o resultado dela, o modernismo sugere uma utilidade das coisas, tudo deve ser explicado pelo ponto de vista da racionalidade, mas a morte, não se submete a isso, ela permanece indecifrável diante dos pensamentos positivistas do século XX: “Nenhuma utilidade pode legitimar o risco imenso de partir sobre as ondas. [...]. São os interesses que sonhamos e não o que calculamos. São os interesses fabulosos”. (BACHELARD, 1989, p.76).

Talvez, esse convite seja fingimento, afinal, algo grandioso capaz de acalmar o mar e tão desconhecido que apaga o horizonte, não pode ser abafado pelo homem, e esse chamamento seja apenas uma maneira de disfarçar o medo de impotência diante da morte. Vemos esse traço na poesia de Ricardo Reis, por exemplo. Quando reproduziu a obra horaciana, na poesia de seu heterônimo epicurista, Pessoa transformou os preceitos lançados para o homem do seu século, apreendendo o mundo ao seu modo, incluindo o tema da morte. A incerteza diante da prerrogativa da morte revela um lirismo triste e carregado de dúvidas, o “caminho pelo bosque”, tal qual o de Horácio, que nos estimula a aproveitar o dia – *carpe diem* – reafirmando que a vida é breve e o tempo é célere, “[...] quer gozemos ou não gozemos ela passa”. A atitude correta é a de espectadores resignados com as vontades do Fado, que rege e guia ao mesmo fim, a morte: “Breve o dia, breve o ano, breve tudo. / Não tarda, nada somos”. (PESSOA, 1981, p. 286).

Declarando-se contrário aos pensamentos e ideologias de Ricardo Reis, Álvaro de Campos revela imagens e paisagens que significam desesperança diante da inevitabilidade da morte. Cantar a morte e desejá-la, em sua fase inicial pessimista, não lhe causa medo: “E toda a morte me doeu sempre pessoalmente, / Sim, não só pelo mistério de ficar inexpressivo o orgânico, / Mas de maneira direta, cá do coração”. (PESSOA, 2015, p. 337). Campos possui um passado bem delineado na biografia que Pessoa lhe criou. Em seus textos ele resgata frequentemente as imagens de tias, pessoas que conheceu, pessoas que trabalharam em sua casa, uma vasta lista de gente com quem conviveu. Deixar tudo isso para traz no instante de não existir lhe causa sofrimento. Álvaro de Campos se diferencia assim, de Ricardo Reis, por exemplo, porque confessa em seus versos as agruras de seus questionamentos existenciais.

Não obstante, o seu passado cheio de gente, resultou em nada. Ele encontra-se no presente sozinho. E mais do que a solidão, assombra-o a ideia de desaparecer sem ser lembrado: “Mas ao menos a ele alguém o via,/ Ele era fixo, eu, o que vou,/ Se morrer, não falto, e ninguém diria/ Desde ontem a cidade mudou. (PESSOA, 2015, p. 372). Para o eu lírico dos versos transcritos, a morte significa a extinção de sua existência. O dono da tabacaria será lembrado, simplesmente por ele ser o dono da tabacaria, já o eu do poema, não fará falta para ninguém, a cidade será a mesma quando ele partir. Segundo Haquira Osakabe:

Em princípio, Campos resultaria da invenção pessoana desse homem novo, disponível à absorção sensorial do ritmo da máquina. Mas, como se viu, nele se revelaria com mais força o homem antigo, o indivíduo anterior à dissolução, que cobraria progressivamente um movimento contrário, isto é, a negação da sensação e a recomposição do sentimento. E, se para Reis ou Guedes, a alteridade é acrônica, em Campos, ela se situa toda no passado; num tempo existencial mais palpável, mas nem por isso redimível: Campos é o que o passado negou. (OSAKABE, 2002, p. 133).

O projeto de criar um outro que fosse capaz de sentir tudo de todas as maneiras não resultou tal qual Pessoa pensou. Álvaro de Campos deixa de ser o Engenheiro sensacionista e passa a ser o engenheiro metafísico e saudoso. Suas lembranças resultam em versos imagéticos, carregados de lirismo: “Não me peguem no braço!/ Não gosto que me peguem no braço./ Quero ser sozinho./ Já disse que sou sozinho!”. (PESSOA, 2015, p. 176). Os versos de Campos revelam que a alteridade dele transformou-se em símbolo de esquecimento e solidão: “Vim aqui para não esperar ninguém,/ Para ver os outros esperar,/ Para ser os outros todos a esperar,/ Para ser a esperança de todos os outros”. (PESSOA, 2015, p. 334). No cais⁵⁷ cheio de gente ele vai para sentir pelos outros, para significar suas sensações nos outros, porque ele mesmo não sabe o que é esperar, porque ninguém o espera. E essa representação de solidão, mais uma vez conta com a imagem da água para evocar o lirismo sugerido pelo autor. De acordo com Gaston Bachelard:

Agora precisamos ir à própria essência dessa água morta. Compreenderemos então que a água é o verdadeiro suporte material da morte; ou ainda, por uma inversão perfeitamente natural da

⁵⁷ Os versos transcritos foram retirados de um poema maior, novamente o eu lírico encontra-se no cais, mas assim como na *Ode Marítima*, nesse poema sem data, o cais está cheio de gente, mas o eu lírico continua sozinho.

psicologia do inconsciente, compreenderemos em que sentido profundo, para a imaginação material marcada pela água, a morte é a hidra universal. (BACHELARD, 1989, p. 67).

O autor explica que é intrínseca a imagem da água na morte, ambas possuem uma ligação clara e absoluta, que habita o consciente e o inconsciente do ser humano. As imagens da água e da morte, de acordo com Bachelard, são registradas no texto como águas paradas: “Eis a proposição a demonstrar: as águas imóveis evocam os mortos porque as águas mortas são águas dormentes”. (BACHELARD, 1989, p. 67). Fernando Pessoa consegue unir a representação da imagem aquática com o ambiente funesto da morte. Quando ele combina esses dois elementos consegue se valer da descrição metafórica do rito, como por exemplo nos versos: “O cais está cheio de gente a ver-me partir./ Mas o cais é à minha volta e eu encho o navio —/ E o navio é cama, caixão, sepultura — E eu não sei o que sou pois já não estou ali...”. (PESSOA, 2015, p. 190).

Nos textos de Álvaro de Campos não é preciso que a água esteja turva ou parada para que a morte, ou a sensação de morte sejam evocadas. Mesmo os rios límpidos ou o mar a quem ele tem tanto apreço, podem sugerir a não existência do ser. A paisagem será um reflexo do seu estado de alma e não aquilo que ele realmente vê. No cais pode haver gente, a estra de Sintra pode ser bonita, ele pode ter conhecido os mais belos lugares do oriente. Contudo, a tia morreu, não se comemoram mais os dias de seus anos e a velha casa já não existe mais, e logo ele também deixará de existir: “Todos os mares, todos os estreitos, todas as baías, todos os golfos,/ Queria apertá-los ao peito, senti-los bem e morrer!”. (PESSOA, 2015, p. 78).

A relação próxima da imagem da água com a significação da morte atribui a esse elemento o caráter de multivalência mencionado por Eliade. Ela comporta os dois momentos mais importantes da vida, o início e o fim, momentos de total falta de consciência do ser. Por esse motivo, as imagens e paisagens de sua representação estão impregnadas de simbolismo: “Em qualquer conjunto religioso em que as encontremos, as águas conservam invariavelmente sua função: desintegram, abolem as formas, “lavam os pecados”, purificam e, ao mesmo tempo, regeneram. Seu destino é preceder a Criação e reabsorvê-la, incapazes que são de ultrapassar seu próprio modo de ser, ou seja, de se manifestarem em formas”. (ELIADE, 1991, p. 152).

Contudo, o homem moderno aboliu de sua vivência os ritos, os aspectos religiosos pagãos ou cristãos não fazem mais sentido. A presença da água já não

consola como em tempos anteriores ao seu, segundo Eliade: “Para o homem religioso, portanto, a morte não põe um termo definitivo à vida: a morte não é mais do que uma outra modalidade da existência humana”. (ELIADE, 1992, p. 73). Para o homem moderno a morte é mais triste porque ela significa o fim de tudo: “A morte moderna não possui nenhuma significação que a transcenda ou se refira a outros valores. Em quase todos os casos é, simplesmente, o fim inevitável de um processo natural”. (PAZ, 2006, p. 54). Ele não se apega aos artifícios de fuga que as religiões oferecem. Seu tempo não conta com a presença de nenhum deus que o guie ou o espere do outro lado do desconhecido. Ele viveu sozinho, sofreu sozinho e vai morrer sem ninguém dar conta de sua ausência: “Só és lembrado em duas datas, aniversariamente:/ Quando faz anos que nasceste, quando faz anos que morreste./ Mais nada, mais nada, absolutamente mais nada”. (PESSOA, 2015, p. 182)

A imagem e a paisagem da água, se tornam o elemento melancolizante, que permite o devaneio do poeta. Esse estado de sonho, se inicia quando ela é resgatada simbolicamente em seus versos, e termina quase sempre na conclusão triste e inevitável da morte: “Se à água se associam tão fortemente todos os intermináveis devaneios do destino funesto, da morte, não é de admirar seja a água para tantas almas, o elemento melancólico por excelência”. (BACHELARD, 1991, p. 93-94). Na poesia de Álvaro de Campos, a água surge para intensificar toda a tristeza que emana de seus versos que concluem a mesma prerrogativa de outros versos pessoanos, o homem é um ser voltado para a morte. A água não só conduz o homem para a morte, ela a provoca, ela dissolve todos os outros elementos – terra, fogo e ar – e dissolve também a existência do homem, ela consome toda matéria. O ar maternal e metamorfo, dão lugar ao pressentimento ruim do momento da não existência: “A água dissolve mais completamente. Ajuda-nos a morrer totalmente”. (BACHELARD, 1991, p. 94).

Evidenciando que a paisagem da poesia é um estado de alma, em Álvaro de Campos, e que revela tristeza e certeza da morte, podemos citar o poema de número 24, datado de 28-10-1924:

Quando nos iremos, ah quando iremos de aqui?
Quando, do meio destes amigos que não conheço,
Do meio destas maneiras de compreender que não compreendo,
Do meio destas vontades involuntariamente
Tão contrárias à minha, tão contrárias a mim?!

Ah, navio que partes, que tens por fim partir,

Navio com velas, navio com máquina, navio com remos,
 Navio com qualquer coisa com que nos afastemos,
 Navio de qualquer modo deixando atrás esta costa,
 Esta, a sempre esta costa, esta sempre esta gente,
 Só válida à emoção através da saudade futura,
 Da saudade, esquecimento que se lembra,
 Da saudade, engano que se deslembra da realidade,
 Da saudade, remota sensação do incerto
 Vago misterioso antepassado que fomos,
 Renovação da vida antenatal, [...]
 Absurdamente surgindo, estática e constelada
 Do vácuo dinâmico do mundo.

Que eu sou daqueles que sofrem sem sofrimento,
 Que têm realidade na alma,
 Que não são mitos, são a realidade
 Que não têm alegria do corpo ou da alma, daqueles
 Que vivem pedindo esmola com a vontade de perdê-la...
 Eu quero partir, como quem exemplarmente parte.
 Para que hei-de estar onde estou se é só onde estou?
 Para que hei-de ser sempre eu se eu não posso ser quem sou,
 Mas isto tudo é como uma realidade longínqua
 Daqueles que não partiram ou daqueles
 Cujo lar é nenhum e de memória
 Quando, navio naufragado, deixaremos o lar que não temos?

Navio, navio, vem!
 Ó lugre, corveta, barca, vapor de carga, paquete,
 Navio carvoeiro, veleiro de mastro, carregado de madeira,
 Navio de passageiros de todas as nações diversas,
 Navio todos os navios,
 Navio possibilidade de ir em todos navios
 Indefinidamente, incoerentemente,
 À busca de nada,
 À busca de não buscar,
 À busca só de partir.
 À busca só de não ser
 À primeira morte possível ainda em vida —
 O afastamento, a distância, a separar-nos de nós.

Porque é sempre de nós que nos separamos quando deixamos alguém,
 É sempre de nós que partimos quando deixamos a costa,
 A casa, o campo, a margem, a gare, ou o cais.
 Tudo que vimos é nós, vivemos só nós o mundo.
 Não temos senão nós dentro e fora de nós,
 Não temos nada, não temos nada, não temos nada...
 Só a sombra fugaz no chão da caverna no depósito de almas,
 Só a brisa breve feita pela passagem da consciência,
 Só a gota de água na folha seca, inútil orvalho,
 Só a roda multicolor girando branca aos olhos
 Do fantasma inteiro que somos,
 Lágrima das pálpebras descidas
 Do olhar velado divino.

Navio quem quer que seja, não quero ser eu! Afasta-me

A remo ou vela ou máquina, afasta-me de mim!
Vá. Veja eu o abismo abrir-se entre mim e a costa,
O rio entre mim e a margem.
O mar entre mim e o cais,
A morte, a morte, a morte, entre mim e a vida!
(PESSOA, 2015, p.178)

O poema transcrito comprova o caráter inovador da poesia de Álvaro de Campos. Poema longo, sem regularidade na extensão das sete estrofes construídas no seguinte esquema:

- 1ª estrofe com 5 versos;
- 2ª estrofe com 13 versos;
- 3ª estrofe com 12 versos
- 4ª estrofe com 13 versos
- 5ª estrofe com 13 versos
- 6ª estrofe com 6 versos.

Os versos são heterométricos e há ausência de rimas. Contudo, o ritmo é mantido como elemento fundamental, de acordo com Antônio Candido: “Podemos chamar de ritmo a cadência regular definida por um compasso e, noutro extremo, a disposição das linhas de uma paisagem”. (CANDIDO, 1977, p. 67). No poema em análise, a cadência que auxilia na criação das imagens é mantida pelo emprego das pausas, representadas pelas vírgulas e pontuação expressiva. Outro elemento que caracteriza o ritmo no poema é a extensão dos versos, ora versos longos com quinze sílabas métricas ou mais: Porque é sempre de nós que nos separamos quando deixamos alguém / É sempre de nós que partimos quando deixamos a costa (...) Do meio destas maneiras de compreender que não compreendo, / Ó lugre, corveta, barca, vapor de carga, pacote. Ora versos curtos: Navio, navio, vem! / O mar entre mim e o cais (...). Quando longos, os versos retratam uma confissão, refletem as indagações e os pensamentos de solidão da voz do sujeito lírico. Quando curtos, finalizam a estrofe ou o poema, evocando o navio, o mar, o rio e a morte.

Chama-nos a atenção outro fator que contribui à manutenção do ritmo e à escolha semântica. Trata-se das palavras que trazem uma sonoridade marcante para o texto, como por exemplo, o uso das vogais fechadas, combinadas com as consoantes nasais, que auxiliam na formação do som de lamento profundo,

corroborando com o sentimento de morte. De acordo com Candido: “No poema, as palavras se comportam de modo variável, não apenas se adaptando às necessidades do ritmo, mas adquirindo significados diversos conforme o tratamento que lhes dá o poeta”. (CANDIDO, 1977, p. 111)

A primeira estrofe do poema questiona o momento desconhecido da morte, quando ela ocorrerá, desde o primeiro verso: “Quando nos iremos, ah quando iremos de aqui?” Os demais versos são interrogativos e argumentativos sobre o tempo ou o momento da partida: Quando, do meio destes **amigos** que **não conheço**, / Do meio destas **maneiras** de compreender **que não compreendo**, / Do meio destas **vontades** involuntariamente / Tão **contrárias** à **minha**, tão **contrárias a mim**?! (Grifos nossos)

A segunda estrofe apresenta o que Bachelard registrou como ‘devaneio’, no texto, um estado de espírito proporcionado pela presença e função do navio. Fabricado por mãos humanas, historicamente, além da travessia entre a vida e a morte, ele simboliza o próprio percurso da vida, transporta a alma para o mundo dos mortos e atravessa a escuridão da noite entre as perigosas águas do mar em direção à luz da eternidade, de acordo com o *Dicionário de Símbolos*:

Todos esses significados conjugam-se na nave, que é o espaço interior de uma grande construção. É melhor concebê-la, não como um imenso vazio, mas como o local onde a vida deve circular, a vida que vem das alturas, a vida espiritual. Se o centro de uma igreja é uma nave, não se deve apenas a sua forma de casco de navio invertido: ela simboliza a circulação da vida espiritual e o convite para a grande viagem. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 632)

No poema, todos os tipos de navio (com velas, máquina, remos, com qualquer coisa) transportam para longe e se afastam da ‘costa’ e das pessoas que eram comuns ao cotidiano do sujeito lírico. Todas as vivências do poeta estão marcadas pelo significado e função do navio que, ao partir, traduz sentimentos carregados de angústia e tristeza. Seu devaneio é a possibilidade de o navio partir, transportar e deixar tudo para trás, sem lembranças. O tema da morte é profundo, todavia, não há sentimento de remorso em partir, pelo contrário, ao mencionar a palavra **saudade**, não deixa transparecer a melancolia, mas o “esquecimento”, o “engano” e a “sensação do incerto”. A água abraça todas essas realidades, e as dissolve. Transforma a vida pregressa em esperança do futuro. Tudo o que ele busca é afastar-se dele mesmo, negar sua existência nula. Não importa que está no navio, o eu lírico pede apenas para esquecer aquilo que abandonou no cais.

(...)

Só é válida à emoção através da **saudade futura**,
 Da **saudade, esquecimento** que se lembra,
 Da **saudade, engano** que se deslembra da realidade,
 Da **saudade**, remota **sensação do incerto**

(...)

De acordo com Bachelard,

Eis, portanto, por que a água é a matéria da morte bela e fiel. Só a água pode dormir conservando sua beleza; só a água pode morrer, imóvel, conservando seus reflexos. Refletindo o rosto do sonhador fiel à Grande Lembrança, à Sombra Única, a água da beleza a todas as sombras, faz reviverem todas as lembranças. Nasce, assim, uma espécie de narcisismo delegado e recorrente que dá beleza a todos os que amamos. O homem mira-se em seu passado, toda imagem é para ele uma lembrança. (BACHELARD, 1989, p. 69)

A terceira estrofe demonstra o pensamento de Bachelard. Todos os versos apontam sentimentos do 'eu', pronome repetido ao longo dos doze versos da estrofe. O eu lírico apresenta um derramamento dele que é permitido graças ao estado de clareza que a morte revela. A lucidez de se conhecer surge porque a morte pode escutar seu chamamento. Na quarta estrofe, os navios representam o atendimento desse convite. Ele se refere a morte com vida, que ele relaciona com a inexistência humana. A quinta estrofe revela a nulidade do homem diante da vida, o sentimento niilista pulula os versos e preparam o leitor para o surgimento inevitável da imagem da morte que encerra o texto no fim da sexta estrofe.

Dessa forma, o texto é cortado por partes. Os versos, primeiramente, manifestam sua confissão e suas interrogações. Declara que se inclui entre aqueles que "sofrem sem sofrimento" (primeiros versos) e sentem ausência da alegria do corpo ou da alma, partir é a única solução (...) "Eu quero partir" (...) O questionamento continua até o último versos da estrofe. O lirismo dessa estrofe é reforçado no verso de número 12, da estrofe: **Quando, navio naufragado, deixaremos o lar que não temos?** (Grifo nosso). Esse verso emblemático potencializa o subjetivismo no texto, evidencia a incerteza diante da morte e todos os sentimentos de insuspeição são invalidados, para o eu lírico não há confiança da inexistência do consolo na vida. Sua "falsa segurança" na morte vem dos reflexos de si mesmo na água imaginada. Tudo é imaginação, confirmando os apontamentos de Bachelard: "A imaginação profunda, a imaginação material quer que a água tenha a sua parte na morte; ela tem

necessidade da água para conservar o sentido de viagem da morte”. (BACHELARD, 1989, p. 78).

Na quarta estrofe, a figura do navio é retomada, sugerindo a possibilidade de viajar. Para melhor compreensão do significado da figura do navio, presente em muitos poemas de Campos, retomamos as palavras de Chevalier e Gheerbrant: “O símbolo é aplicável tanto à navegação espacial quanto à marítima. A nave assemelha-se a um astro que gira em torno de um centro, a terra, e dirigida pelo homem. É a imagem da vida, cujo centro e direção cabe ao homem escolher”. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 632). Por todas essas possibilidades de interpretação, a invocação do ‘navio de todos os modelos’ sugere a possibilidade de uma saída, de uma viagem sem volta. O navio o levará ao desconhecido, não importa sua origem ou quem o tenha trazido, comporta a evocação da imagem do cais. Na “Ode Marítima”, o cais é o local de permanência do sujeito lírico, no momento em que observa os navios que chegam e partem. Esse movimento no mar reforça em sua alma o sentimento e o desejo de partir. O que busca o sujeito lírico? Nos versos:

(...)
 À busca de nada,
 À busca de não buscar,
 À busca só de partir.
 À busca só de não ser
 À primeira morte possível ainda em vida —
 O afastamento, a distância, a separar-nos de nós.

Inicialmente, o sujeito lírico procura o ‘nada’. Nos demais versos, declara a busca de “não buscar”, “só de partir”, “só de não ser”; “a primeira morte possível ainda em vida” e, finalmente, o “afastamento, a distância, a separar-nos de nós”, confirmada nos versos finais do poema. Tudo o que deixamos, quando partimos, separamo-nos de nós mesmos, porque nada temos (“Não temos nada, não temos nada, não temos nada”). De conformidade com o poeta, o homem é apenas uma compilação de ‘tristezas reveladas’ pela “Lágrima das pálpebras descidas”. O olhar humano não distingue o outro, não cumpre seu papel de mostrar-se e, por se tratar de um simples olhar, permanece encoberto pelas lágrimas, segundo Bachelard (1989, p. 94): “Quando o coração está triste, toda a água do mundo se transforma em lágrimas”.

A tristeza sugerida pelas estrofes anteriores potencializa-se na sexta e última estrofe, pelo uso do vocativo: “Navio quem quer que seja, não quero ser eu! Afastame”, verdadeiro apelo ao navio (mais uma vez presente) e a confissão de não desejar ser ele mesmo e pede que o navio o afaste de si. Não importa como esse

distanciamento será realizado, “a remo ou vela ou máquina”, o desejo é afastar-se de si próprio. Ordena ao navio que “vá” e o “veja” mergulhado no desconhecido ‘abismo’ que se mostra entre ele e a costa. A imagem do abismo é definida pelos autores do *Dicionário de Símbolos*:

Abismo, tanto em grego como em latim, designa aquilo que é sem fundo, o mundo das profundezas ou das alturas indefinidas. Nos textos apócrifos simboliza globalmente os estados informes da existência. Do mesmo modo aplica-se ao caos tenebroso das origens e às trevas infernais dos dias derradeiros. No plano psicológico, também, pode corresponder tanto à indiferenciação da morte, decomposição da pessoa. Mas, pode indicar igualmente a integração suprema na união mística. A vertical já não se contenta em afundar-se, eleva-se: há, também, um abismo das alturas como há das profundezas; um abismo de ventura e luz, como o há de infelicidade e trevas. Todavia, o sentido de elevação apareceu posteriormente ao de descida. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 5)

O abismo simboliza o desconhecido e, mesmo assim, o eu lírico abandona a costa e entrega-se às trevas. Recorda o rio e o mar, sempre presentes em suas lembranças, que permanecem entre ele, a margem e o cais. Ao contrário da *Ode Marítima*, eu poemático abandona a intimidade do rio e prefere o mar, no texto em questão, entre todas essas incertezas, a imagem da morte surge entre ele e a vida: “A morte, a morte, a morte, entre mim e a vida!”. Antônio Candido (1977, p.151) explica que “A imagem significa, então, um tipo de expressão simbólica condensada da experiência humana”. A imagem do navio reforça a constante busca do sujeito lírico, que deseja a morte, paisagem triste, onde tudo é estranho e desconhecido. Quanto ao valor simbólico da palavra, Candido esclarece que:

A importância do valor simbólico da palavra é um dos postulados da psicologia moderna, mostrando que a palavra é não apenas um signo arbitrário, mas invólucros simbólicos de um sentido que radica em camadas profundas do espírito. (CANDIDO, 1977, p. 151).

É um erro dizer que a poesia se faz apenas de imagens. Mas o fato é que a linguagem figurada e, sobretudo, a metáfora, representam um tipo muito mais condensado e carregado de sentido. (CANDIDO, 1977, p. 154).

Na teoria apresentada e nas imagens criadas pelas palavras do poema, surgem os símbolos ligados à água (navio, rio, mar), reveladores da grande tristeza do sujeito lírico diante da vida, que o conduz ao desejo da morte, libertadora de sua infeliz

realidade. O navio e a água surgem como afastamento, saída para longe, para dar fim ou transportá-lo para longe das incertezas da vida. Em um movimento de continuidade, a ideia final da quarta estrofe inicia a quinta estrofe: “O afastamento, a distância, a separar-nos de nós / Porque é sempre de nós que nos separamos quando deixamos alguém”. Os três primeiros versos da quinta estrofe declaram a solidão do eu lírico que, ao se afastar, aproxima-se daquilo que lhe revelam: a casa e o campo, e a gare e o cais. Quanto à casa, Bachelard, em *A Poética do Espaço*, postula:

Evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho. Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida. Assim, abordamos as imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade entre a memória e a imaginação, podemos que nos comover em graus de profundidade insuspeitados. Pelos poemas, talvez mais que pelas lembranças, chegamos ao fundo poético do espaço da casa. (BACHELARD, 2008, p. 26).

A imagem que emana da combinação das palavras da quinta estrofe é carregada de lirismo, as imagens de ambientes sugerem segurança como a casa, a margem, a costa, que lhe provoca uma vontade imensa de partir, porém, mais uma vez, ele prefere ir ao encontro ao desconhecido e lá permanecer. Acentuando não apenas o desespero de se saber que é, os versos revelam uma vontade latente em não ser mais, por isso o eu lírico anseia a passagem para o outro lado, o abandono do cais é similar ao abandono da própria vida: “A água torna a morte elementar. A água morre com o morto em sua substância. A água é então um nada substancial. Não se pode ir mais longe no desespero. Para certas almas, a água é a matéria do desespero”. (BACHELARD, 1991, p. 95). No poema o desespero é configurado na sucessão de palavras, e no ritmo rápido suggestionado na leitura dos versos.

Em contraposição ao sentimento de desesperança, em um poema de 1915 o eu lírico também se compara ao viajante a poucos instantes da partida, contudo o texto apresenta uma progressão mais lenta da leitura, resultando na ausência de desespero dos versos analisados acima, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 951): “O simbolismo da viagem, particularmente rico, resume-se no entanto na busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual”, esse simbolismo está evidenciado nos textos de Campos em que o eu lírico declara-se em viagem, ou se chama de viajante. Com relação ao tema, a

morte continua sendo a tônica. E a paisagem permanece sendo a aquática. Por se tratar de um poema longo, transcrevemos alguns fragmentos:

Com as malas feitas e tudo a bordo
 E nada mais a esperar da terra que deixamos,
 Já com os trajes moles característicos dos viajantes, debruçados da amurada
 Digamos adeus com um levantar da alegria ao que fica,
 Adeus às afeições, e aos pensamentos domésticos, e às lareiras, e aos irmãos,
 E enquanto se abre o espaço entre o navio lento e o cais
 Gozemos uma grande esperança indefinida e arrepiada,
 Uma trémula sensação de futuro.
 Eis-nos a caminho, e quase a meio do rio
 Aumenta a nitidez deixada na terra
 Dos alpendres e dos guindastes ou das mercadorias descarregadas
 E não é a nós, felizmente, que diz adeus aquela família
 Aglomerada no extremo do cais, com um cuidado subjectivo e visível
 De não cair dentro de água no meio da emoção.
 Olhemos para os companheiros de bordo. Como são diversos!
 Uns vão em trânsito. Não é com eles nenhuma destas despedidas.
 Outros, com um ar palidamente sorridente de não querer chorar,
 Acenam com um gesto deselegante e pouco afoito com os lenços
 Para lenços que se acenam de outra gente que ficou no cais
 No cais — ah reparem — subitamente tão mais longe do que notámos.

 Sensação metafísica das outras pessoas e das suas realidades, e do seu décor...
 O doença humanitária dos meus nervos vibrando cheios de outras pessoas,
 Volúpia de gozar e sofrer através de hipóteses dos outros...
 E eu ser só eu, só eu eternamente, e não ter outras vidas senão a minha!
 Como se tocassem o fado de repente à meia-noite numa aldeia na América do Norte,
 Um fatalismo metafísico com os nervos de toda a gente vibra em mim a cada momento
 Quando reparo cosmopoliticamente nos outros, e ouço várias línguas
 E vejo nos gestos e nos trajes — que parecem idênticos mas são tão diferentes —
 várias pátrias, vários costumes,
 E entrevejo lares diversos, vidas comerciais complexas, amores desconhecidos, mas
 de cidades que desconheço,
 Tudo como num animatógrafo num teatro do tamanho do Universo,
 Onde se soubesse que acabava o mundo e saindo para fora,
 Não há casa para onde se regresses, nem automóvel que nos leve para um lugar
 qualquer,
 Mas a Noite Absoluta, e Deus talvez como uma Lua Enorme significando
 ...
 (PESSOA, 2015, p. 125)

O poema segue as características da escrita de Álvaro de Campos. Novamente estamos diante de um poema longo, composto de 95 versos, divididos em sete estrofes⁵⁸, sem rimas e de métrica irregular. Os sinais gráficos que identificam as dúvidas e os questionamentos do eu, são substituídos pelo emprego das reticências,

⁵⁸ A versão que analisamos, enumera a primeira e a última estrofe do poema, entre as duas aparece de acordo com os organizadores a palavra *Fim*.

vírgulas, exclamações e pontos finais. E sugerem a continuidade das coisas e as indefinições dos pensamentos. Porém, esses temas não lhe causam mais estranhamento. O eu lírico está na verdade calmo, tranquilo com tudo pronto, esperando apenas o momento de partir.

Ao contrário de outros poemas analisados, não percebemos a manutenção de uma sonoridade regular no que tange a escolha semântica. A repetição dos sons das palavras sugere um movimento tranquilo, a repetição das consoantes **s** e **v**, indicam um movimento calmo pelas ondas que se sucedem. A paisagem projetada pelo eu lírico tem como imagem a calmaria do rio que será apresentado ao longo do texto.

Na primeira estrofe ele se despede novamente do que lhe é conhecido, **afeições e pensamentos domésticos e aos irmãos**. E não existe tristeza em deixar essas lembranças, a partida desperta nele **uma grande esperança indefinida e arrepiada, tremula sensação de futuro**.⁵⁹ A imagem que vamos formando pelas impressões da leitura, sugestionam um contentamento, uma quase felicidade em partir. Mas, essa ambientação feliz abre para o cenário de ironia da segunda estrofe, a partir dessa parte do texto é que seremos apresentados ao mergulho existência que o sujeito do texto realiza. O primeiro verso da estrofe indica passagem de tempo, ele está na metade do rio, metaforizando a imagem da água, e reforçando a ideia de maturidade do terceiro verso da primeira estrofe, **trajes moles característicos dos viajantes**. O traço irônico se materializa na ideia de contentamento do adeus não ser para ele e no cuidado que tomam para não caírem na água.

O mergulhar na água pode ser o momento de despertar para si, por isso não o fazem os outros que ficam em terra firme, só vai experimentar o sentimento de descoberta os que tiveram coragem de se lançar ao rio. De acordo com Eliade no livro *O sagrado e o profano*: “O ‘homem velho’ morre por imersão na água e dá nascimento a um novo ser regenerado.”. (ELIADE, 1992, p. 66). E só estão imersos, figurativamente nas águas dessa viagem os que estão a bordo. Os que acompanham do cais são tristes e estão cada vez mais longe. Tudo é sensação na viagem, os cheiros, os sabores e a visão que se tem, tudo é sentido no íntimo do eu lírico, por isso ele sente o arrepio na espinha, descrito na terceira estrofe.

Na quarta estrofe temos mais uma vez identificado o sentimento de solidão latente no versos de Álvaro de Campos, em tom de lamento, o eu lírico afirma: **E nós**

⁵⁹ Grifos nossos.

não deixamos ninguém... . O silêncio deixado pelo emprego das reticências no fim do verso intensifica a conclusão do eu que se sente sozinho. A imagem da água se coaduna com a imagem da morte. Voltam novamente os questionamentos acerca da existência. E o eu do poema, começa a interpelar acerca dos deuses, e das coisas circundantes. Perguntas que resultam inútil, porque parte-se, mas não se sabe para onde, não se conta com Deus, o mistério não explica nada e resulta dessa indefinição a angústia.

Na quinta e na sexta estrofe, o eu lírico faz uma análise das pessoas que o acompanham a bordo: **Pelo convés a fora a gente que já está acostumada a estar aqui a bordo/ .../ Sofridas, e tão curioso o traje, interessante e moral, de cada pessoa.** Ele as analisa e se mostra, ora comovido com o sofrimento delas, ora irritado com o barulho que fazem e o alheamento que elas demonstram durante a viagem. Não há perversidade nas críticas que faz aos seus parceiros de viagem, ele não parece não gostar apenas da sensação que eles incutem na alma. A nós parece que, a descrição desses outros seres, representa a tentativa de uma totalidade.

As figuras de todas as pessoas a bordo sugerem ao eu lírico tudo o que ele deixou e tudo o que ele gostaria de ter sido e sabe que não será, nas palavras de Cleonice Berardinelli: “Esta visão egocêntrica do mundo não é, em absoluto, narcísica”. (BERARDINELLI, 2004, p.266). É como se ele pudesse encontrar nas pessoas que o acompanham aquilo que ele perdeu nele mesmo, e não sabe explicar o que é: “Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas,/ Quanto mais personalidades eu tiver,/ .../ Mais possuirei a existência total do universo,/ Mais completo serei pelo espaço inteiro fora,/ Mais análogo serei a Deus, seja ele quem for”. (PESSOA, 2015, p. 164 – 165).

Na última estrofe do poema a viagem termina, o eu lírico está diante **da noite absoluta, Deus como uma lua enorme**, continua alheio ao sentimento humano. Sobra a solidão que o acompanhou desde o início da viagem, e evidencia a vastidão dos mistérios da vida: **Profunda e religiosa solidão do indefinido Universo.** Ele vislumbra a outra margem do rio, figurando a passagem da vida para a morte. E a morte chega, representada pela seda preta que envolve todas as imagens e as paisagens que ele criou durante a cruzamento da água. Todos os movimentos que ele aplicou durante a travessia de um lado para o outro da margem do rio, não o levou senão para o fim único de todos os seres animados, a morte: “No mundo moderno, tudo funciona como se a morte não existisse. Mas a morte, já não como trânsito, e sim

como uma grande boca vazia que nada sacia, habita tudo que empreendemos”. (PAZ, 2006, p.54). A transposição do rio resulta no vislumbre da morte: “May you just come & see that village on the other side of the river, it's just perfect in this brightness⁶⁰”. (PESSOA, 2015, p. 363).

Outro poema com data diferente, apresenta a figura do viajante como eu lírico responsável pela significação da passagem da vida para a morte. Esse datado de 27-06-1916, é dividido em quatro estrofes irregulares, totalizando 37 versos. Também não temos a presença de rimas e o ritmo se dá pela construção semântica no interior dos versos. Os sinais gráficos novamente indicam angústia e incerteza. E revelam os questionamentos sem respostas feitos pelo eu do poema:

Foi numa das minhas viagens...
 Era mar-alto e luar.
 Cessara o ruído da noite a bordo.
 Um a um grupo a grupo, recolheram-se os passageiros,
 A banda era só uma estante que ficara a um canto não sei porquê...
 Só na sala de fumo em silêncio jogava xadrez...
 A vida soava pela porta aberta para a casa das máquinas.
 Só... E um era uma alma nua diante do Universo...
 (Ó minha vila natal em Portugal tão longe!
 Porque não morri eu criança quando só te conhecia a ti?)
 Ah. quando nos fazemos ao mar
 Quando largamos da terra, quando a vamos perdendo de vista,
 Quando tudo se vai enchendo de vento puramente marítimo,
 Quando a costa se torna uma linha sombria,
 Nessa linha cada vez mais vaga no anoitecer (pairam luzes) —

Ah então que alegria de liberdade para quem se sente.
 Cessa de haver razão para existir socialmente.
 Não há já razões para amar, odiar, dever,
 Não há já leis, não há mágoas que tenham sabor humano...
 Há só a Partida Abstrata, o movimento das águas
 O movimento do afastamento, o som
 Das ondas arrulhando à proa,
 E uma grande paz intranquila entrando suave, no espírito.

Ah ter toda a minha vida
 Fixa instavelmente num momento destes,
 Ter todo o sentido da minha duração sobre a terra
 Tornado um afastamento dessa costa onde deixei tudo —
 Amores, irritações, tristezas, cumplicidades, deveres,
 A angústia irrequieta dos remorsos,
 A fadiga da inutilidade de tudo,
 A saciedade até das coisas imaginadas,
 A náusea, as luzes,
 As pálpebras pesadas sobre a minha vida perdida...

⁶⁰ Que você venha e veja aquela vila do outro lado do rio, é simplesmente perfeita nessa claridade.

Irei p'ra longe, p'ra longe! P'ra longe, ó barco sem causa,
 Para a irresponsabilidade pré-histórica das águas eternas,
 Para longe, p'ra sempre para longe, ó morte.
 Quando [souber?] onde para longe e porque para longe, ó vida...
 (PESSOA, 2015, p. 163)

O primeiro verso do poema indica a passagem para o estado onírico do eu lírico e confere um tom de fábula aos versos, aproximando o poema da prosa e configurando os aspectos inovadores da escrita de Álvaro de Campos. A imagem da água vem logo depois para sustentar o sonho que se inicia, e junto com a lua evidência o caráter austero do que será apresentado a seguir: “O terror aumenta no coração do homem. Os fantasmas do rio alimentam-se pois da água da noite”. (BACHELARD, 1989, p. 107). O tom solene é enfim decretado pelo silêncio que se fez a bordo. Nesse momento o eu, inicia seu mergulho interior. Sua consciência será revelada e ele deseja ter morrido criança para não ter consciência desse instante.

A segunda estrofe inicia com uma interjeição que confere ao texto o lamento que resultou dessa tomada de consciência. Quem dá origem a isso é a imagem do mar, quando ele se atira ao mar e larga a terra: “A santidade do mundo fechado revela-se ainda nos lagos com água perfumada e cobertura que simbolizam o Mar e as Ilhas dos Bem Aventurados”. (ELIADE, 1992, p. 76). A consternação do eu se sobrepõe a tudo e a todos. O sentimento paradoxal, **paz intranquila da Partida Abstrata** é desperto pelo movimento e os sons das ondas. As únicas imagens e ruídos que se ouve e vê são os que simbolizam a paisagem aquática.

Surge, então, a nitidez das considerações acerca da própria vida do eu lírico na terceira estrofe. A lucidez do instante da morte que Álvaro de Campos menciona em outros textos: “Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade./ Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,/”. (PESSOA, 2015, p.), abrolha também nesses versos. E a constatação de que o tempo passou e que ele não alcançou o sentido da existência por intermédio das coisas que sentiu e viveu, desencadeia outra vez o sentimento de angústia que atravessa toda a obra de Álvaro de Campos. E resulta no cansaço e na rejeição de tudo que se conhece. Os olhos pesam sobre a **vida perdida**. E da lassidão surge a vontade de experimentar a morte, não porque ele a deseje, mas porque ela significa a última sensação do eu.

E então de toda a paisagem que poderia ter resultado em algo feliz, que nasce tão bela simbolizada pela imagem do mar e da lua, a projeção de alma que se tem, é

de uma tristeza verdadeira. Esse sentimento levará o eu lírico para **longe**. Palavra que é repetida três vezes no verso 34. De acordo com o dicionário de símbolos: “o três, de acordo com os chineses, é um número perfeito, a expressão da totalidade, da conclusão: nada lhe pode ser acrescentado”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 899). Após concluir que esse mergulho interno resultou no afastamento de si mesmo por meio da revelação do fim inevitável da morte, ele se dirige diretamente a ela **ó morte**. O paradoxo de decifrar a vida por intermédio da morte finaliza o texto, porque quando ele estiver longe suficiente para compreender o fim da existência, é que saberá qual o valor da vida **ó vida**: “E é natural que assim aconteça: vida e morte são inseparáveis, e cada vez que a primeira perde o significado a segunda se torna intrascedente. [...]. E então, à altura do arrebatamento, sentimos a vertigem: morte nos atrai”. (PAZ, 2006, p. 55).

Em Álvaro de Campos, o lirismo é alcançado no texto o eu lírico se declara impotente diante das coisas imutáveis da vida. O “eu” irrompe com força homérica, mas resulta em uma nulidade irremediável. A água que deveria servir como elemento de acalento, vai intensificar a certeza de impotência, porque todos os símbolos ligados a ela são inúteis ante ao fim trágico e a vida vazia que foi experimentada. A fatalidade em Álvaro de Campos é ter sido pouco. É ter cantado a modernidade que resultou em nada, porque trouxe junto com ela o isolamento do ser. Que agora está sozinho, todos os que lhe queriam bem morreram, e ele não quer bem a ninguém. Por isso o cansaço da existência o encaminha para o inevitável da morte. E ter a consciência disso tudo é o que mais lhe dói: “Minha dor é velha Como um frasco de essência cheio de pó. / Minha dor é inútil / Como uma gaiola numa terra onde não há aves, / E minha dor é silenciosa e triste / Como a parte da praia onde o mar não chega”. (PESSOA, 2015, p. 369-370).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizarmos o nosso estudo, o importante papel e a função da água nos textos selecionados de Álvaro de Campos foram confirmados, bem como os sentidos simbólicos da imagem da água e das paisagens aquáticas presentes nos versos.

Na edição organizada pelos pesquisadores Jerónimo Pizarro e Antonio Cardillo, com a colaboração de Jorge Uribe e Filipa Freitas, publicada pela editora Tinta da China, em 2015, os textos mostram que tanto os poemas iniciais, como a “Ode Triunfal”, quanto os demais de sua produção, em *Poesia* (Anexos), um conjunto de 36 poemas divididos em quatro partes: I CLEARLY CAMPOS (1915) com 13 poemas; II PASSAGEM OU WHITMAN (1915), com apenas 01 poema; III DE CAEIRO A CAMPOS (1914), com 4 poemas e IV MAYBE CAMPOS (1914), com 10 poemas, além de versos esparsos em outros textos, apresentam uma carga simbólica da imagem da água ou de sua falta, como alegoria e sublimação do seu significado lírico nos textos do poeta.

A imagem da água⁶¹ e as paisagens aquáticas presentes nos versos de sua criação poética e fértil imaginação despertaram o nosso interesse de pesquisa e estudo, reafirmando o nosso desejo de compreender e nos aprofundar na proposta poética de Fernando Pessoa e seu heterônimo Álvaro de Campos. Das imagens e paisagens aquáticas dos poemas emergem, primeiramente, um forte sentimento de angústia, seguido de questionamentos, desejos impossíveis, saudade, devaneios, além da dor de existir e desejar a morte. Em determinados textos, esses sentimentos contraditórios revelam fúria e revolta para compreender sua própria existência: “Minhas marítimas feras, maridos da minha imaginação”. (PESSOA, 2015, p. 89). Em determinados textos, a água compartilha com a tristeza e a solidão do poeta: “Grandes desabamentos de imaginação sobre os olhos dos sentidos, / Lágrimas, lágrimas inúteis/ Leves brisas de contradição roçando pela face da alma.../”. (PESSOA, 2015, p.98). Esse sentimento lhe causa dor e um inconsolável sofrimento: “Dói-me a imaginação não sei como, mas é ela que dói”. (PESSOA, 2015, p. 142).

É incontestável que os acontecimentos políticos e sociais do início do século XX influenciaram a obra de Fernando Pessoa. Sua sensibilidade e inteligência traduziram em textos os sentimentos experienciados pelo homem de seu tempo. E na

⁶¹ Todas as formas líquidas que identificamos nos textos apresentados na nossa tese.

mesma medida em que ele exalta as transformações positivas que esse começo de século proporcionou ao homem, ele desvela as máculas que o pensamento científico e positivista imprimiu no homem moderno, um dos principais motivos da presença de um lismo triste em seus poemas. A subjetividade atinge o grau máximo de tristeza quando ele recorre à água no seu sentido de regeneração ou de transformação, mas não encontra abrigo seguro nem mesmo na água que, desde o início da formação da humanidade, simboliza conforto, paz e tranquilidade, pelo contrário, reforça a ideia do “nada”, nada resulta em nada, mas, ainda assim seu imaginário continua povoado de sonhos e desejos inconclusos: “Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada. / À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo”. (PESSOA, 2015, p. 199).

As impressões suscitadas nos muitos momentos de leitura da poesia de Álvaro de Campos originaram-se da sensação que seus versos descrevem e repassam aos seus leitores. Essa sensação nos foi esclarecida pela pesquisadora e especialista nos textos pessoanos, a ilustre professora Cleonice Berardinelli: “O mesmo processo reiterativo que antes acelerava o ritmo e acentuava o dinamismo, o rumor, a ação, é agora usado para intensificar o sono, o cansaço, o desalento”. (BERARDINELLI, 2004, p. 289). As representações imagéticas que seus versos expõem da água e das paisagens aquáticas legitimam a tristeza do poeta, daí as paisagens aquáticas, em sua maioria, não são de águas em movimento, mas de águas paradas, inertes. As lembranças e as memórias que são resgatadas no encontro ou na presença das águas, atestam a solidão, a saudade da casa, das tias e da infância perdida e a não concretização de seus sonhos, tudo termina em uma profunda angústia confessada, no instante da revelação de si próprio através do mergulho profundo provocado pela presença da água: “Cada alma é um rio correndo por margens de Externo”. (PESSOA, 2015, p. 165).

Álvaro de Campos foi o único dos heterônimos pessoanos a apresentar sua poesia dividida em fases distintas. São três fases organizadas com o intuito de apresentar ao estudioso um caminho didático, cujo ponto de partida é a sua própria obra. A primeira entoa versos laudatórios ao modernismo, as vanguardas são cultuadas e os escritores vanguardistas exaltados. Porém, essa fase de euforia abre espaço para as outras duas, a sensacionista/decadentista e a fase intimista, cujos poemas aproximam sua poética do seu próprio criador, Fernando Pessoa ortônimo. Pessoa mesmo confessa que se torna difícil identificar, em alguns textos, quando é

ele quem escreve e quando o texto pertence a Álvaro de Campos: “Menos simples é a distinção entre Pessoa e Campos. Na fase inicial, quando Pessoa ainda oscilava entre vários “ismos”, [...], o próprio Pessoa tem dificuldade de atribuir a si mesmo ou ao engenheiro”. (BERARDINELLI, 2004, p. 224).

Podemos esclarecer que em Pessoa existe a máscara⁶² da máscara, porque ele se dividiu para se sentir inteiro: ‘Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas’. (PESSOA *in* LIND & COLEHO, 1966, p. 93), contudo, as máscaras criadas também usam do mesmo ardil para envolver os textos e ‘distrair’ o leitor da dor inevitável revelada nos versos: “Depus a máscara e vi-me ao espelho.../ Era a criança de há quantos anos.../ Não tinha mudado nada.../ É essa a vantagem de saber tirar a máscara”. (PESSOA, 2015, p. 304).

Todo o fingimento do poeta ortônimo perpassa a poesia dos poetas heterônimos, por isso seus textos insinuam ares de alegria e contentamento, entretanto, são concluídos pelas premissas de tristeza e solidão que coadunam com as emoções de Fernando Pessoa. Ele está por trás de todos, sua personalidade múltipla e desolada influencia as outras personalidades criadas por ele e qualquer sugestão de sentimento feliz é mero “engano” para enleiar o leitor.

Não foi, porém, a questão da gênese dos heterônimos que perpetuou a obra de Fernando Pessoa, mas os muitos artifícios encontrados por ele, na produção de sua obra poética. As vanguardas foram, sem dúvida, um terreno profícuo em suas inspirações. Na produção poética de Álvaro de Campos, por exemplo, o Futurismo é aparente, e os versos sem medida, plenos de sons vocálicos e silábicos, dão origem a poemas inovadores da Literatura Portuguesa, ao mesmo tempo em que assimilou a revolução social do pensamento moderno do início do século XX. Contudo, essas transformações não modificaram a essência da poesia pessoana, que continuou contando com a subjetividade e o lirismo. A produção poética de Fernando Pessoa / Álvaro de Campos apresenta a paisagem aquática como artifício poético e revelador da angústia do homem moderno. Para Michel Collot (2013, p.17): “Se a paisagem suscita um tão grande interesse por parte das ciências humanas, é porque não apenas

⁶² A máscara é, assim, uma síntese ingênua de dois contrários muito próximos: a dissimulação e a simulação. Porém, um engodo tão fácil, tão total, tão imediato, somente poderia ser objeto de uma psicologia limitada. [...]. Do rosto à máscara e da máscara ao rosto existe, porém, um trajeto que a fenomenologia deve necessariamente percorrer. Nesse trajeto é que se poderão distinguir os diversos elementos da vontade de dissimulação. (BACHELARD, 1985, p. 164-165).

dá a ver, mas também a pensar: “A paisagem tem ideias e faz pensar”, escreveu Balzac”.

Concentrando nossas considerações no que se refere à paisagem e à imagem da água, concluímos, pelas nossas reflexões que a água revela os sentimentos de saudade, regeneração, transformação, acolhimento e revelação espiritual, que os estudos teóricos sobre o símbolo apresentam, juntamente, com a imagem da água, a impossibilidade para apaziguar a dor existencial presente nos versos de Álvaro de Campos. Um poeta e um homem deslocado, não contou com nenhuma intervenção que pudesse amenizar a sua dor de existir, sempre sozinho, desconhecido e predestinado à morte, deixando, com sua expressiva ligação com a água, sua experiência individual do homem do início do século XX.

Essa individualização de Álvaro de Campos, sentida e interpretada pelas representações da linguagem e de seu simbolismo, conforme Tzvetan Todorov: “A individualização existe de forma tão maravilhosa no interior da harmonia geral, que seria tão correto falar de uma só língua própria a todo o gênero humano, como de uma língua particular, própria a cada um dos homens”. (TODOROV, 2014, p. 487). Nos textos por nós escolhidos, a água e as paisagens aquáticas foram o principal veículo de acesso ao estado onírico do sujeito lírico, possibilitando compreender e identificar o devaneio criador defendido por Gaston Bachelard e Mircea Eliade. O resultado desse mergulho abissal foram as tristes e depressivas conclusões reveladoras da imensa angústia sempre presente, refletida e resultante da paisagem de seus versos e o seu sentido transformado para que o lirismo textual pudesse ser alcançado.

Foram, também, verificados os aspectos da estrutura formal dos poemas. Mesmo mantendo as características modernistas, Álvaro de Campos valeu-se de aspectos tradicionais da escrita de determinados poemas, para evidenciar a poesia⁶³ em seus versos. Comprovamos, principalmente, a questão do ritmo definido na leitura, a escolha semântica, a ausência de rimas e métrica. Nas palavras do próprio Pessoa, “A poesia difere da prosa apenas em que escolhe um novo meio exterior, além da palavra, para projetar a ideia em palavras através da emoção. Esse meio é o ritmo, a rima, a estrofe; ou todas, ou duas, ou uma só. Porém menos que uma só não creio que possa ser”. (PESSOA, 1990, p. 297).

⁶³ Fazemos aqui, a distinção formulada por Octavio Paz, no livro *O arco e a lira*, sobre as diferenças entre poema e poesia que definimos no capítulo 1 página 34.

As sensações do heterônimo sobre visão da cidade fizeram-no lembrar com tristeza sua infância, as emoções, os sonhos e a morte, que lhe trouxeram imagens da casa, das tias e da Lisboa que conheceu outrora. A teoria do simbolismo, essas imagens deveriam acariciar-lhe a alma e nela imprimir a sensação maternal dos tempos da infância, considerada por ele, “pavorosamente perdida”. Quanto às paisagens aquáticas, a subjetividade emanada por elas transforma o objeto descrito, de acordo com as sensações, tenta se manter conformado com a realidade, mas a sua lucidez o impede de disfarçar sua solidão e o desejo de partir, deixar tudo para trás. No entanto, depara-se com ele mesmo a todo instante, a imagem da água transfigurada em lágrimas proporciona o mergulho em sua consciência: “Tenho vontade de chorar, / Tenho vontade de chorar muito de repente, de dentro...”. (PESSOA, 2015, p. 209). Os instantes de devaneio, despertados pela água, possuem sentidos simbólicos, analógicos e metafóricos despertados pelas paisagens e imagens e projetam todas as suas decepções. “Quando era criança o circo de domingo divertia-me toda a semana. / Hoje só me diverte o circo de domingo de toda a semana da minha infância”. (PESSOA, 2015, p. 209).

Álvaro de Campos é, também, poeta do longe, das experiências imaginárias: “Trago dentro do meu coração, / Como num cofre que se não pode fechar de cheio, / Todos os lugares onde estive, / Todos os portos a que cheguei, / Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias, / Ou de tombadilhos, sonhando, / E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero...”. (PESSOA, 2015, p. 143). Suas sensações, traduzem uma tristeza ressentida: “A certos momentos do dia recordo tudo isto e apavoro-me, / Penso em que é que me ficará desta vida aos bocados, deste auge, / Desta estrada às curvas, deste automóvel à beira da estrada, deste aviso / Desta turbulência tranquila de sensações desencontradas”. (PESSOA, 2015, p. 144). Sonhou grandes coisas e aspirou grandes realizações, mas resultou em nada: “Vi todas as coisas, e maravilhei-me de tudo, / Mas tudo ou sobrou ou foi pouco - não sei qual - e eu sofri.”. (PESSOA, 2015, p. 146).

Sua interioridade demonstra que todos os devaneios que sua imaginação permitiu formular revelam a mesma imagem triste e solitária de alguém deslocado e desconfortável em sua própria existência. De nada importa a memória do rio da casa da tia ou da cidade de Lisboa, todos morreram e ele já não é mais o mesmo. Ele mergulhou o mais profundo que pode na sua imaginação: “Estou nu, e mergulho na água da minha imaginação. / É tarde para eu estar em qualquer dos dois pontos onde

estaria à mesma hora, / Deliberadamente à mesma hora.../ Está bem, ficarei aqui sonhando versos e sorrindo em *itálico*.”. (PESSOA, 2015, p.234). E desse mergulho insurgiu um ser lúcido e consciente da sua insignificância diante do destino: “Sou desgraçado por meu morgadio. / Os ciganos roubaram minha Sorte. / Talvez nem mesmo encontre ao pé da morte/ Um lugar que me abrigue do meu frio”. (PESSOA, 2015, p. 38).

Sua individualização tornou-o solitário e a solidão foi e será seu espólio e sua única companheira presente em seus versos, legados à eternidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

ALMEIDA CARA, Salete de. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1985.

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**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **O direito de sonhar**. Tradução José Américo Motta Pessanha *et al.* São Paulo: DIFEL, 1985.

BERARDINELLI, Cleonice. **Fernando Pessoa: Outra vez te revejo**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

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

BRÉCHON, Robert. **Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa**. Tradução de Maria de Abreu e Pedro Tamem. Rio de Janeiro: Record, 1999.

BRIK, TYNIANOV, VINOGRADOV, *et al.* **Teoria da Literatura**. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CABRAL, A. S. **Camões Lírico**. Lisboa: Edições Sebenta, 1994.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: FFLCH (USP), 1977.

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

CAUQUELAIN, Anne. **Teorias da arte**. Tradução Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

_____. **A invenção da paisagem**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.

CHEVALIER, Jean. & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva ... [et al]. 12ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa**. 3ª edição. Lisboa: Editorial Verbo, 1969.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Trad. Ida Alves *et ali*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

_____. **A matéria - emoção**. Tradução Patrícia Souza Silva. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2018.

CUESTA, Benedicto; SUÁREZ, José. **Estrutura e Movimento na Ode Marítima, de Álvaro de Campos**. *Revista Estudos Ibero-Americanos*, I-II, 1983.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Tradução Carlos Aboim de Brito. 6ª edição. Lisboa: Edições 70, 2000.

DUROZOI, Gérard. **Dicionário de filosofia**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. Tradução Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **Tratado de História das Religiões**. 3ª edição. Tradução Fernando Tomaz e Natália Nunes. Lisboa: Edições Asa, 1997.

_____. **O sagrado e o profano**. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELLIOT, T. S. **A essência da poesia**. Trad. Maria Luiza Nogueira. São Cristóvão: Artenova, 1972.

FRANÇA, Isabel Nogueira Murteira. **Fernando Pessoa na intimidade**. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

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

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura**. Uma teoria do efeito estético. Vol. I. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

JÚDICE, Nuno. **A era do “Orpheu”**. Lisboa: Editorial Teorema, 1986.

_____. **As máscaras do poema**. Lisboa: Aríon, 1998.

LOURENÇO, Eduardo. **Pessoa Revisitado: Leitura Estruturante do Drama em Gente**. 2ª edição, Lisboa: Moraes Editores, 1981a.

_____. **Pessoa Revisitado: Leitura Estruturante do Drama em Gente**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China-Brasil, 2017b.

_____. **Poesia e Metafísica**. Lisboa: Gradiva, 2002.

_____. **O Lugar do Anjo: ensaios pessoanos**. Lisboa: Gradiva, 2004.

_____. **Fernando Pessoa Rei da Nossa Baviera**. Lisboa: Gradiva, 2008.

_____. **Fernando Pessoa no Seu Tempo**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1988.

_____. **Tempo e Poesia**. Lisboa: Relógio D’ Água, 1974.

MARTINS, Fernando Cabral. **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português**. São Paulo: Leya, 2010.

_____. **Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa**. Cotia, SP: Atêlie Editorial, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução José Artur Gianotti e Amando Mora D’Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014

_____. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. Poesia. São Paulo: Cultrix, 1984. MOISÉS,

_____. **Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge**. São Paulo: Cultrix, 1998.

_____. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **Dicionário de termos literários**. 12ª edição rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

OSAKABE, Haqira. **Fernando Pessoa entre almas e estrelas**. Compilação Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2013.

_____. **Fernando Pessoa resposta à decadência.** Curitiba: Criar Edições, 2002.

PADRÃO, Maria da Glória. **A metáfora em Fernando Pessoa.** Porto: Limiar, 1981.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982a.

_____. **Signos em rotação.** Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Os filhos do Barro.** Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Fernando Pessoa o desconhecido de si mesmo.** Trad. Luís Alves da Costa. Lisboa: Vega, 1983.

_____. **O labirinto da solidão e *post scriptum*.** Tradução Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa, aquém do eu além do outro.** 3ª edição rev. e ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética.** Seleção, organização e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

_____. **Obra em prosa.** Seleção, organização e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

_____. **Quadras ao gosto português.** Texto estabelecido e prefaciado por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1973.

_____. **O livro do desassossego.** Barueri: Ciranda Cultural, 2018.

_____. **Obra completa de Álvaro de Campos/ Fernando Pessoa: edição de Jerónimo Pizarro.** 1ª Edição. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2015.

Portugal Futurista, nº 1. Lisboa: 1917. Ed. fac-símile. Lisboa: Contexto, 1981. p. 25 - 30.

REDONDO, Fernando Gómez. **El lenguaje literario: teoría y práctica.** Madri: EDAF, 1994

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SEDLMAYER, Sabrina. **QUANTO A MIM, EU: A SUBJETIVIDADE LITERÁRIA EM PESSOA E BORGES**. Tese de doutoramento disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD9ZPXK/1/tese_sabrinasedlmayer.pdf. Acesso em 13-01-2023.

SERRÃO, Pedro Manuel Marques. **FERNANDO PESSOA: CONTROVÉRSIAS LITERÁRIAS E MODOS DE ENGRANDECIMENTO NA REPÚBLICA DAS LETRAS**. Tese de doutoramento disponível em: <https://livrozilla.com/doc/280529/fernando-pessoa-2014-pedro-serrao---run>. Acesso em 26-02-2023.

SHELLEY, Percy Bysshe. **Uma defesa da poesia e outros ensaios**. Tradução Fábio Cyrino e Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2008

SILVA, Denise Grimm. **PAISAGENS REVISITADAS: VISUALIDADE EM FERNANDO PESSOA E RUY BELO**. Tese de doutoramento disponível em: <https://qtestudosdepaisagem.uff.br/wpcontent/uploads/sites/552/2022/01/tesedenise-grimm.pdf>. Acesso em 10-01-2023

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do Símbolo**. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. **Simbolismo e interpretação**. Tradução Nícia Adan Bonatt. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. **A Literatura em Perigo**. 4ª edição. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.

_____. **"Poétique": revista de teoria e análise literárias**. Tradução Carlos Reis. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

Sites consultados:

<https://edtl.pt/encyclopedia> by Eunice Cabral, Dez, 2009. Acesso em 02/06/22.
[29-108-1-PB.pdf \(gastonbachelard.org\)](https://gastonbachelard.org) by Marcelo Bolshaw Gomes, Agosto, 2015. Acesso em 29/06/22.