

### 3

## A imagem que surge de uma velha caixa de brinquedos

Quando a flauta soou  
um tempo se desdobrou  
do tempo, como uma caixa  
de dentro de outra caixa.

**“Fábula de Anfion”. João Cabral de Melo Neto**  
(MELO NETO, 1979, p. 325)

### 3.1

#### A concepção infantil do mundo e a escrita da poesia

A criança é inocência, esquecimento, novo começar, jogo, roda que gira sobre si mesma, movimento que começa, um sagrado 'Sim'. Para a brincadeira que é a criação, meus irmãos, é necessário um 'Sim' sagrado: o espírito agora quer sua própria vontade, e aquele que foi perdido para o mundo conquista agora o seu próprio mundo.

**Friedrich Nietzsche**  
(NIETZSCHE, 1994)

Um poeta contemporâneo disse que para cada homem existe uma imagem que faz o mundo inteiro desaparecer; para quantas pessoas essa imagem não surge de uma velha caixa de brinquedos?

**Walter Benjamin**  
(BENJAMIN, 1985, p. 253)

O movimento do mar, o passeio pela cidade revisitada, o chá na casa das tias velhas sacodem os sentidos e despertam no leitor da poesia de Álvaro de Campos a capacidade de perceber tanto os contornos do objeto real quanto os da imaginação. As palavras vão construindo uma nova moldura para o quadro que se apresenta.

Neste sentido, compreender a configuração do *outrora* e do *agora* é fundamental para o conhecimento das formas dessa moldura e de novas maneiras do ver, do enxergar, do observar, do perceber esse quadro que está sendo pintado, pois acreditamos que é o eu instaurado pela poesia quem decreta as mudanças nos vários relógios, ampulhetas, clepsidras que medem os tempos, adiantando-os, atrasando-os, talvez, até mesmo, barrando-os. Aquele que está parado no cais, observando a entrada do paquete, o que dirige um automóvel pela estrada de Sintra ou o que observa o homem da tabacaria são o mesmo e outro, são, enfim, o poeta que deseja “sentir tudo de todas as maneiras”.

Se Anfion, ao tocar sua flauta, faz o tempo desdobrar-se do tempo como uma caixa de dentro de outra caixa, o poeta, ao colorir o papel com seus versos,

faz o eu desdobrar-se em vários. Os versos escritos vão deixando entrever esse eu desdobrado pela passagem do tempo, mas que só existe porque outro eu o precedeu, como múltiplas caixas que se abrem pouco a pouco, isto é, uma só passa a existir no momento exato em que a outra é aberta.

Na poesia do engenheiro, de dentro da caixa do *agora*, diversas vezes, vimos desdobrar-se a caixa do *outrora* representado pela infância. Diante de tantas possibilidades interpretativas que se nos apresentam nos estudos críticos e teóricos da obra pessoana, enxergamos dois vieses para o entendimento do *outrora* da infância na poesia de Campos: no primeiro a infância pode ser vista como metáfora da criação poética; no segundo, como momento no qual o sonho ainda é permitido.

Neste sentido, podemos dizer que são já a palavra e a imaginação, ou seja, a capacidade transformadora, a matéria da poesia moderna. A poesia de Campos não tem um caráter simplesmente imitativo e confessional, apesar do seu subjetivismo latente. No artigo “O ensino da literatura portuguesa na Universidade brasileira”, Cleonice Berardinelli defende que as linhas mestras da literatura portuguesa seriam o subjetivismo, o nacionalismo – tanto o laudatório quanto o crítico –, o messianismo e o saudosismo. O subjetivismo funcionaria como núcleo do qual decorrem as outras linhas mestras, pois “seria o próprio cerne da mentalidade portuguesa, sempre presente na sua literatura – mais ou menos presente conforme a época ou o gênero literário, mas com intensidade e frequência notáveis.” (BERARDINELLI, 1975, p. 61). Nosso pensamento vai ao encontro do de Luísa Trias Folch que diz o seguinte:

O fim do Romantismo centra-se justamente em que a morada da poesia já não é o poeta, mas sim o reino das palavras e aí terá o poeta de criar, de construir, sabendo que o seu poema é uma criação, um acto intencional, e não uma confissão. A distância que separa os sentimentos experimentados e os autênticos elementos poemáticos, constitui o “fingimento poético”, que não se identifica com a mentira ou falsificação, pois representa um carácter fundamental da literatura: ser criação imaginativa. (1985, p. 161)

Por isso, ouvimos Pessoa responder à crítica de João Gaspar Simões, em 1931: “nunca senti saudades da infância, em verdade, nunca senti saudades de nada.” (PESSOA, 2004, p.65). Porque a infância tão proclamada na sua poesia não foi a que ele viveu ou experimentou, mas aquela que permitiu o fingir, sem que a poesia se tornasse falsa ou artificial.

A infância como metáfora da criação poética põe em suspenso o real, colocando em confronto a validade da experiência realmente vivida e a da fingida, já que à criança não é estranho o fato de fingir ser qualquer coisa. O estatuto do fingir libera a criança de ser ela mesma, dando-lhe a possibilidade de ser pessoa ou coisa diferente do que realmente é. O poeta mergulha no *outrora* da infância em busca desta reconfiguração da palavra poética, aspirando à total liberdade na sua seleção e combinação. Sendo assim, o poeta, como a criança, pode tornar-se mais tarde ou mais cedo, aquilo com que simpatiza: uma pedra, uma ânsia, uma flor, uma idéia abstrata, uma multidão ou um modo de compreender Deus (Cf. **PAC**, p. 92, v. 6-13)

Pessoa, comentador prodigioso não só da sua obra como da literatura em geral, escreve uma carta, provavelmente em 1914, a Luís de Montalvor - pseudônimo de Luís Felipe de Saldanha da Gama da Silva Ramos, tecendo uma apreciação crítica sobre um livro de poemas deste. Segundo Pessoa (2004, p. 271), o livro era um dos mais belos que tinha lido recentemente, todavia existiam imperfeições e inacabamentos nos versos, pois ainda dava para ver as pegadas do poeta entre as flores, os ramos quebrados e os caules partidos, ou seja, para ele o poeta deveria passar pela sua própria poesia sem ser percebido.

O que mais nos interessa nesta epístola, entretanto, não são os seus conselhos ao poeta, mas as suas considerações acerca da realidade e da imaginação na poesia. Partindo da representação de um encontro, no qual se recordavam dos brinquedos que lhes haviam sido tirados, Pessoa coloca essa questão em termos de um pensamento da criança, ou seja, é como se houvesse um pensamento e uma lógica infantis dos quais a poesia se pudesse apropriar.

Como é um texto não tão conhecido e para que fique claro o que foi dito aqui, faz-se mister a longa citação a seguir:

A sua sensibilidade dói-me. Por certo que outrora nos encontramos e entre sombras de alamedas dissemos um ao outro em segredo o nosso comum horror à Realidade. Lembra-se? Tinham-nos tirado os brinquedos, porque nós teimávamos que os soldados de chumbo e os barcos de latão tinham uma realidade mais preciosa e esplêndida que os soldados-gente e os barcos reais. Nós andamos longas horas pela quinta. Como nos tinham tirado as cousas onde púnhamos os nossos sonhos, pusemo-nos a falar delas para as ficarmos tendo outra vez. E assim tornaram a nós, em sua plena e esplêndida realidade – que paga de seda para os nossos sacrifícios! – os soldados de chumbo e os barcos de latão; e através das nossas almas continuaram sendo, para que nós brincássemos com eles. A hora (não se recorda?) essa era demasiado certa e humana. As flores tinham a sua cor e o seu

perfume de soslaio para a nossa atenção. O espaço todo estava levemente inclinado, como se Deus, por uma astúcia de brincadeira, o tivesse levantado do lado das almas; e nós sofríamos a instabilidade do jogo divino como crianças que apreciam as partidas que lhes fazem, porque são mostras de afeição. Foram belas essas horas que vivemos juntos. Nunca tornaremos a ter essas horas, nem esse jardim, nem os nossos soldados e os nossos barcos. Ficou tudo embrulhado no papel de seda da nossa recordação de tudo aquilo. Os soldados, pobres deles, furam quase o papel com as espingardas eternamente ao ombro. As proas dos barcos estão sempre para romper o invólucro. E sem dúvida que todo o sentido do nosso exílio é este – o terem embrulhado os brinquedos de antes da Vida, terem-nos posto na prateleira que está exatamente fora do nosso gesto e do nosso jeito. Haverá uma justiça para as crianças que nós somos? Ser-nos-ão restituídos por mãos que cheguem aonde não chegamos os nossos companheiros de sonho, os soldados e os barcos? Sim, e mesmo nós próprios porque nós não éramos isto que somos... Éramos duma artificialidade divina...

Escrevo e divago, e tudo isto parece-me que foi uma realidade. Tenho a sensibilidade tão à flor da imaginação que quase choro com isto, e sou outra vez a criança feliz que nunca fui, e as alamedas e os brinquedos, e apenas, no fim de tudo, a supérflua realidade da Vida...

Perdoe-me que lhe escreva assim... A Vida, afinal, vale a pena que se lhe diga isto. Deus escuta-me talvez, mas de si ouve, como todos que escutam. A tragédia foi esta, mas não houve dramaturgo que a escrevesse... (PESSOA, 2004, p. 272)

Estas palavras nos confirmam aquilo que vínhamos dizendo, não exatamente por serem de Fernando Pessoa, mas porque são as de crítico e também de poeta.

Pessoa e Montalvor têm um “comum horror à Realidade” e, contrapondo-se a ela, acreditavam, como crianças, que “os soldados de chumbo e os barcos de latão tinham uma realidade mais preciosa e esplêndida que os soldados-gente e os barcos reais.” Entretanto, os brinquedos, coisas nas quais eles punham os seus sonhos, lhes foram retirados e só restou falar sobre eles para que ficassem sendo seus novamente. A sua poesia, portanto, combate “os soldados-gente e os barcos reais” em favor dos “soldados de chumbo e [d]os barcos de latão” para que de tudo não se fique a dizer apenas a “supérflua realidade.”

O que vimos tentando dizer até agora é que na poesia moderna não há uma negação da realidade, mas uma outra apropriação desta. A referencialidade existe, mas é como se o poeta saltasse da plataforma do real e se jogasse com as asas abertas para a imaginação, sem contudo perder de vista o ponto de retorno.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Diante disso, não pudemos deixar de especular, a partir da data possível do manuscrito, 1914, que os soldadinhos e os barcos poderiam vir a ser também uma referência à Primeira Guerra Mundial. Em carta escrita a Cortes Rodrigues, em 2 de setembro de 1914, Fernando Pessoa demonstra a influência da guerra no seu pensamento e no seu espírito. O poeta escreve o seguinte: “Mau grado a alguma depressão constante desde que lá fora é guerra, tenho passado com razoável calma pela ilusão sucessiva dos dias.” (PESSOA, 2004, p. 45) Podemos citar, ainda, um poema

Para que à imaginação seja garantido o seu espaço, nada melhor do que a representação da infância, momento em que para o eu criança é possível brincar, jogar e fingir sem maiores conflitos, situando-se, portanto, na fronteira do sonho e do devaneio. O teórico alemão Walter Benjamin (1985, p. 235-253) resenhou dois importantes livros que tratam da infância tendo em vista a perspectiva dos livros e dos brinquedos, o primeiro do escritor Karl Hobrecker, **Livros infantis antigos e esquecidos** (*Alte Vergessene Kinderbücher*. Berlim: Mauritius Verlag, 1924), e o segundo de Karl Gröber, **Brinquedos infantis dos velhos tempos. Uma história do brinquedo** (*Kinderspielzeug aus alter Zeit. Eine Geschichte des Spielzeugs*. Berlim: Deutscher Kunstverlag, 1928), publicados em 1924 e 1928, respectivamente.

Karl Hobrecker, que mantinha uma grande coleção de livros infantis alemães, resolveu contar a história desses mesmos livros. História que, segundo o escritor e colecionador, se inicia com o Iluminismo e “em suas primeiras décadas é edificante e moralista, e constitui uma simples variante deísta do catecismo e da exegese.” (BENJAMIN, 1985, p. 236), o que ele critica severamente. Na origem do livro infantil estão presentes também a enciclopédia e o dicionário ilustrados. A narrativa dos contos de fada, as fábulas, as canções e os livros populares constituíam fonte para os textos dos livros infantis. Merece destaque nesta literatura a ilustração, que muitas vezes escapou do tendenciosismo de algumas destas obras.

Sobre o livro de Karl Gröber, Walter Benjamin escreve duas resenhas “História cultural do brinquedo” e “Brinquedo e brincadeira: observações sobre uma obra monumental”. No seu livro, Karl Gröber deixa de lado as considerações sobre a brincadeira infantil para dedicar-se inteiramente à história do brinquedo, concentrando-se no espaço cultural europeu, cujo centro geográfico e espiritual seria a Alemanha. É uma obra que desenha “a árvore genealógica dos cavalinhos de balanço e dos soldados de chumbo” e escreve “a arqueologia das lojas de brinquedos e dos quartos de bonecas.” (BENJAMIN, 1985, p. 249).

---

atribuído a Campos e datado de 2-8-1914, cujo título é composto por sinais astrológicos que indicam a quadratura de Marte com Saturno, numa combinação planetária mais desfavorável do ponto de vista da astrologia (Cf. PAC, p. 259). Seria leviano se omitíssemos esta possibilidade interpretativa sugerida pelo momento em que foi escrito o texto. Nós, porém, o privilegiaremos como exemplo de metáfora da criação poética.

A produção de brinquedos apenas será objeto de uma indústria específica a partir do século XIX. Antes, os brinquedos eram subprodutos de outras atividades produtivas: oficinas de entalhadores de madeira, de fundições de estanho, entre outras. A partir da segunda metade do século XIX, revela-se uma mudança na forma dos brinquedos que deixam de ser miniaturas.

Muito mais do que resenhar estes livros, Walter Benjamin escreveu sobre a maneira como as crianças olham o mundo e lidam com os objetos que lhes são destinados. É claro que à sua escrita vem sempre agregada uma visão social e coletiva, assim não poderia deixar de ser também em relação à experiência da infância. Para ele, a criança não constitui um ser isolado numa ilha, mas faz parte do povo e da classe a que pertence, sendo o brinquedo um diálogo mudo, baseado em signos, entre a criança e o povo. O que pretendemos não é tanto firmar este caráter relacional entre a história do livro infantil e do brinquedo e a vida social, mas nos apoiarmos na sua reflexão para confrontarmos a concepção de mundo infantil com a escrita da poesia.

Segundo Walter Benjamin, para a criança não é necessário que se produzam objetos supostamente apropriados a elas se quisermos distraí-las, pois o seu prazer maior é lidar com coisas comuns. À criança nada é mais comum do que combinar as substâncias mais heterogêneas para criar suas fantasias e brincadeiras.

Elas se sentem atraídas irresistivelmente pelos detritos. Nesses detritos, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas, e só para elas. Com tais detritos, não imitam o mundo dos adultos, mas colocam os restos e resíduos em uma relação nova e original. Assim, as próprias crianças constroem seu mundo de coisas, um microcosmo no macrocosmos. (BENJAMIN, 1985, 237-8)

Walter Benjamin chama atenção também para o duplo sentido, em língua alemã, da palavra *spielen*, que significa brincar e representar, o mesmo ocorre no inglês e francês. “A criança quer puxar alguma coisa e se transforma em cavalo, quer brincar com areia e se transforma em pedreiro, quer se esconder e se transforma em bandido ou policial.” (BENJAMIN, 1985, p. 247). Não é o brinquedo quem determina a brincadeira, mas sim o contrário. Até mesmo aquilo que antes fora imposto à criança como objeto de culto – bolas, arcos, rodas de penas, papagaios – transformou-se através da sua imaginação em brinquedo. Para a criança, “um simples fragmento de madeira, uma pinha ou uma pedra reúnem na

solidez e na simplicidade de sua matéria toda uma plenitude das figuras mais diversas.” (BENJAMIN, 1985, p. 236)

Da mesma maneira, a criança, ao observar no livro infantil uma imagem, que a princípio exigiria dela meramente uma descrição, não se contenta e vai mais além, escrevendo nela. “A criança redige dentro da imagem. Por isso, ela não se limita a *descrever* as imagens: ela as *escreve*, no sentido mais literal. Ela as rabisca.” (BENJAMIN, 1985, p. 242)

Podemos dizer, portanto, que a infância, neste sentido, faz par com a criação poética moderna. O poeta recolhe aquilo que lhe interessa e, a partir de então, constrói o seu mundo de palavras, buscando estabelecer relações novas e originais. Logo, a poesia assumirá um rosto particularmente seu e que não necessariamente será imitação. O poeta é aquele que vai escrever a realidade, rabiscá-la, redigir dentro dela e não apenas descrevê-la.

O pensador francês Georges Bataille, ao escrever um instigante trabalho sobre o livro *Wuthering Heights (O morro dos ventos uivantes)*, de Emily Brontë, “põe acerca da paixão a questão do Mal” (1989, p. 14), recorrendo à infância, tempo de amor entre os personagens Catherine e Heathcliff, para representar o quadro do Bem e do Mal.

O sentimento de Catherine Earnshaw e Heathcliff, órfão trazido para casa pelo pai dela depois de uma viagem, surge na infância. As crianças passam o tempo no abandono de uma vida quase selvagem, correndo pela charneca, sem sofrer qualquer coerção, sem se limitar a nenhuma convenção. A liberdade da infância é posta em confronto com as leis da sociabilidade e da polidez convencional.

O que a sociedade opõe ao livre jogo da ingenuidade é a razão fundada no cálculo do interesse. A sociedade se organiza de maneira a tornar possível a sua duração. A sociedade não poderia viver se se impusesse a soberania desses movimentos impulsivos da infância, que uniram as crianças num sentimento de cumplicidade. A coerção social teria exigido que os jovens selvagens abandonassem sua soberania ingênua, ela teria exigido que eles se submetessem às convenções racionais dos adultos: racionais, calculadas de tal maneira que delas resultasse o proveito da coletividade. (BATAILLE, 1989, p. 14-5)

Apesar de terem vivido plenamente este tempo da infância, é para o mundo adulto que as crianças estão prometidas, um mundo de interesses e convenções racionais que impede os movimentos impulsivos da infância e exige um abandono da liberdade. Com o afastamento de Heathcliff, Catherine deixa-se seduzir por

uma vida cômoda, casando-se com o jovem, rico e sensível Edgar Linton, o que representa uma renúncia ao “reino absolutamente soberano da infância” em favor do “mundo assentado da razão”.

Após o seu retorno como um homem rico para *Wuthering Heights*, Heathcliff deseja vingar-se desta traição e impõe a Catherine um grande sofrimento, pois ao perceber que a irmã de Edgar Linton está apaixonada por ele, rapta-a e casa-se com ela para lhe infligir o maior mal possível, causando assim desespero e dor a todos.

Segundo Georges Bataille (1989, p. 17), Heathcliff encarna “uma verdade primeira, a da criança revoltada contra o mundo do Bem, contra o mundo dos adultos, e, por sua revolta sem reservas, devotada ao partido do Mal.” Diante desta revolta, o que lhe resta para que possa reencontrar o reino da infância onde o amor era possível é a transgressão da lei estabelecida pelo mundo racional dos cálculos. Sendo assim, é a lei da razão, representada pelo mundo adulto e harmonizada com as convenções sociais, que é violada por Heathcliff e Catherine, que continua amando-o mesmo contra a sua própria vontade. É apenas a morte que vai levá-la a reencontrar a pureza do amor vivido na infância. “O caminho do reino da infância – cujos movimentos procedem da ingenuidade e da inocência – é reencontrado desta maneira, no horror da expiação.” (BATAILLE, 1989, p. 21)

É possível, então, aproximarmos de certa maneira o que foi dito sobre o livro de Emily Brontë, de um embate, um confronto entre o reino da infância, a vida “sonhada”, e o mundo adulto, a vida “prática” e “útil”, “aquela em que acabam por nos meter num caixão”. (Cf. PAC, p. 199, v. 17-22). É lógico que na narrativa existem outros desdobramentos dos quais não trataremos aqui, mas fica principalmente a idéia de que para reencontrar os movimentos impulsivos da infância é necessário transgredir as leis da razão.

No livro **Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa**, o filósofo José Gil interrogou-se sobre a convergência de pensamento entre Gilles Deleuze e Fernando Pessoa. Segundo José Gil (2000, p. 14), Deleuze, na filosofia, e Pessoa, na literatura, levaram ao seu extremo limite o projeto da modernidade. Pessoa foi um representante radical, sistemático e rigoroso do que o modernismo realizou em arte e literatura, pois não apenas escreveu, mas teorizou constantemente a sua experiência. Para ele, na poesia pessoana, “o movimento da escrita analisa-se ao mesmo tempo em que se desenvolve” (GIL, 2000, p. 52).

O que mais nos chamou a atenção neste estudo sério e profundo que coloca a poesia em face da filosofia foi a sua tese de que a infância é determinante no dispositivo da heteronímia literária. É Alberto Caeiro quem inaugura a linhagem de poetas heterônimos, dele derivam os outros, pois existe uma relação íntima entre este poeta e a infância. Na sua opinião, a passagem pela infância constitui uma condição necessária ao “devir-outro”, ou seja, à criação de um heterônimo. Isto porque “o processo de outrar-se implica um arrancamento do tempo presente atual” (GIL, 2000, p. 85).

A infância comparece como uma marca no tempo, mas também no espaço. Ao falar sobre o **Livro do Desassossego**, José Gil (2000, p. 90) conclui que a infância é um dispositivo de transformação do tempo em espaço, ou seja, uma maneira de espacializar o tempo. “A infância constitui um mapa onde coisas e espaços se dispõem segundo uma topologia própria que permite *sonhar*.” (GIL, 2000, p. 92)

Acreditamos que esta reflexão é válida também para a poesia de Álvaro de Campos, pois, como afirma o próprio Pessoa (2004, p. 85), “há notáveis semelhanças [...] entre Bernardo Soares e Álvaro de Campos.”

No que diz respeito à condição da infância como fundamental no processo de outrar-se, um dos exemplos decisivos citados por José Gil, ao lado de “Chuva Oblíqua”, é a “Ode Marítima”. No início deste poema, constrói-se um plano de coexistência de todas as sensações, um novo tempo do sentir, a partir da infância e da memória, misturando-se o *agora* e o *outrora* da infância. Antes “do ‘delírio das coisas marítimas’, os barcos são identificados com brinquedos da infância.” (GIL, 2000, p. 85) e mesmo as cenas de pirataria podem ser encaradas “como um longo e complexo processo de devir-infância” (GIL, 2000, p. 86). É a escrita quem determina este novo tempo do sentir, pois

a escrita não descreve ou designa ou mesmo exprime, o sentir, mas o seu movimento é o movimento do sentir; as sensações não têm em si mesmas, outro ritmo que o das palavras, e não dizem outro sentido que o do movimento da escrita poética. (GIL, 2000, p. 131)

As vozes às quais recorreremos para traçar um paralelo entre a concepção de mundo infantil e a escrita da poesia permitem que realizemos um estudo da poesia de Álvaro de Campos tendo como perspectiva a configuração de um *outrora* privilegiado, a infância, que aponta na direção da construção de uma poesia que é

fingimento mas não artificialidade ou falsidade e mais do que isso, na reivindicação da invenção de um tempo no qual ao eu ainda é permitido sonhar. Sendo assim, tomamos alguns poemas como fundamentais nesta análise e, aproveitando o que nos legou José Gil, começamos com a “Ode Marítima.”

### 3.2

#### “Quando no mundo-externo como se abre uma porta”

O mundo que há é esse que o poema faz existir ou inexistir. A impossível viagem aos confins do nosso mar tenebroso e resplandecente é na “Ode Marítima” que a navegamos.

**Eduardo Lourenço**  
(LOURENÇO, 1974, p. 167)

O que é o desejo de fazer arte senão o ser adulto pra brinquedo?

**Álvaro de Campos**  
(PAC, p. 83, v. 2)

Não é à toa que o mar e a viagem regem o poema do “poder sentir isto doutra maneira” (PAC, p. 36, v. 116). É a partir deles, temas recorrentes na literatura portuguesa, que o poeta da “Ode Marítima” anuncia uma nova sensibilidade e uma nova visão da realidade.

Não podemos deixar de lembrar que a “Ode Marítima” foi publicada no segundo número de **Orpheu**, revista representante de um movimento que, segundo Eduardo Lourenço (1974, p. 170), significa uma “revolução poética”. O poema aparece como “objecto-resumo de uma compreensão insólita do Espaço e do Tempo cósmicos e humanos.” (LOURENÇO, 1974, p. 172)

No ensaio “‘Presença’ ou a contra-revolução no modernismo português?”, Eduardo Lourenço (1974, p. 172) afirma que “Ode Marítima” é um “objecto *novo*” mais pelo conteúdo do que pela forma e que

Neste poema passeamos do outro lado do espelho de Alice mas o grande prodígio é o de nos sentirmos lá no nosso verdadeiro mundo e o de poder considerar o que deixamos *para cá* do espelho como um falso e ininteressante mundo. Esta dimensão não existia no mundo da poesia portuguesa. É um *outro mundo* o que o poema desenha e não o mesmo mundo de sempre, tornado *outro* pela magia tradicional do poetar ou por uma dialéctica do imaginário [...]”. (LOURENÇO, 1974, p. 173)

O que diz Lourenço remete-nos aos clássicos da literatura escritos por Lewis Carroll, **Alice no país das maravilhas** e **Alice no espelho**, nos quais a infância é representada a partir da protagonista Alice não de maneira ingênua ou inocente,

mas sim bastante especulativa. É nesta direção que podemos dizer que este poema realiza a sua criação no sentido da concepção infantil do mundo, retomando e reunindo coisas, resíduos, detritos para criar um outro mundo como se fosse o verdadeiro.

O poema tem início no plano da realidade quando um eu sozinho, “numa manhã de verão” (PAC, p. 32, v. 1), observa do cais a entrada de um paquete. Este paquete que se aproxima está “com a Distância, com a Manhã, / Com o sentido marítimo desta Hora” (PAC, p. 33, v. 14-15), ou seja, ele traz o espaço e o tempo de *agora*, mas nos paquetes que entram todas as manhãs na barra estão representados todos que chegam e partem noutros cais e noutros momentos.

É do plano de observação exterior de realidade que o mesmo eu passará a um plano interior de subjetividade, quando declara “Mas a minh’alma está com o que vejo menos” (PAC, p. 33, v. 12). São estes movimentos de ir e vir, de partida e chegada, de exterior e interior, de ausência e presença, de *outrora* e *agora*, que ora se assemelham a marolas, ora a maremotos, determinantes do poema.

Será o giro do volante, que tem como uma de suas definições dicionarizadas peça que regula o movimento de um maquinismo, quem comandará as mudanças nesses movimentos do poema e também no movimento do sentir. O volante começa a girar lentamente e vai acelerando-se pouco a pouco, até acentuar de tal maneira a velocidade que, não suportando o ritmo alucinante, decresce, abranda e pára.

Segundo Vilma Arêas (1985, p. 48), o poema traz um tema obsessivo na poesia de Fernando Pessoa, “a relação duvidosa entre a linguagem e o real, uma vez rompido o conceito de universo como um tecido de relações e equivalências.” O real é colocado sob suspeita, pois no mundo exterior abre-se uma porta e mesmo “sem que nada se altere, / Tudo se revela diverso.” (PAC, p. 34, v. 63-4).

E quando o navio larga do cais  
E se repara de repente que se abriu um espaço  
Entre o cais e o navio,  
Vem-me, não sei por quê, uma angústia recente,  
Uma névoa de sentimentos de tristeza  
Que brilha ao sol das minhas angústias relvadas  
Como a primeira janela onde a madrugada bate,  
E me envolve como uma recordação duma outra pessoa  
Que fosse misteriosamente minha.

Ah, quem sabe, quem sabe,

Se não parti **outrora**, antes de mim,  
 Dum cais; se não deixei, navio ao sol  
 Oblíquo da madrugada,  
 Uma outra espécie de porto?  
 Quem sabe se não deixei, antes de a hora  
 Do mundo exterior como eu o vejo  
 Raiar-se para mim,  
 Um grande cais cheio de pouca gente,  
 Duma grande cidade meio-desperta,  
 Duma enorme cidade comercial, crescida, apoplética,  
 Tanto quanto isso pode ser fora do Espaço e do Tempo?  
 (PAC, p. 33-4, v.32-51, grifo nosso)

É quando “um volante começa a girar, lentamente” (PAC, p. 33, v. 19) que as perturbações surgem, o espaço que se abre entre o cais e o navio que parte é como o espaço do real que se abre para um eu angustiado e triste, confrontado com a recordação daquilo que fora, possivelmente, outrora. As perguntas e inquietações afloram: de que cais partira antes o eu individual transformado em coletivo com seus “Navios-Nações” (PAC, p. 34, v. 65), que viagens fizera, quais oceanos deseja apertar ao peito?

São as “cousas navais” que como “velhos brinquedos de sonho” compõem de fora a vida interior. O brinquedo vai fazer o mundo inteiro desaparecer e gerar um mundo inteiramente novo para a criança. Os brinquedos são o confronto do mundo adulto com o da criança que dispõe da imaginação para transformar aquilo que deseja, qualquer coisa, em objeto de brincadeira.

E vós, ó cousas navais, meus velhos brinquedos de sonho!  
 Componde fora de mim a minha vida interior!  
 Quilhas, mastros e velas, rodas do leme, cordagens,  
 Chaminés de vapores, hélices, gáveas, flâmulas,  
 Galdropes, escotilhas, caldeiras, colectores, válvulas,  
 Caí por mim dentro em montão, em monte,  
 Como o conteúdo confuso de uma gaveta despejada no chão!  
 Sede vós o tesouro da minha avareza febril,  
 Sede vós os frutos da árvore da minha imaginação,  
 Tema de cantos meus, sangue nas veias da minha inteligência,  
 Vosso seja o laço que me une ao exterior pela estética,  
 Fornecei-me metáforas, imagens, literatura,  
 Porque em real verdade, a sério, literalmente,  
 Minhas sensações são um barco de quilha pro ar,  
 Minha imaginação uma âncora meio submersa,  
 Minha ânsia um remo partido,  
 E a tessitura dos meus nervos uma rede a secar na praia!  
 (PAC, p. 38, v. 165-181)

Aquele que antes estava parado sozinho, no cais, observando o pacote é agora a própria embarcação, porque se pode fingir ser aquilo que desejar, se se seguir o movimento das sensações determinado pela escrita de si mesmo. O volante acelera-se cada vez mais e esta aceleração sacode-o nitidamente ao ponto de começarem “a pegar bem as correias-de-transmissão” (PAC, p. 39, v. 215) da sua alma.

O chamamento das águas, dos mares, das épocas marítimas todas do passado e o grito do marinheiro Jim Barns transportam-no para um mundo de sonho, pouco a pouco, o “delírio das cousas marítimas” (PAC, p. 39, v. 211) toma conta do eu poético. Os homens do mar, atual e passado, piratas do tempo de Roma, navegadores da Grécia, fenícios, cartagineses, portugueses de Sagres que se atiraram para a aventura do mar são saudados por tudo aquilo que viram, viveram e sentiram. O desejo de partir com eles, “Ah, seja como for, seja para onde for, partir!” (PAC, p. 41, v. 256), revela o romper de um “cio sombrio e sádico da estrídula vida marítima” (PAC, p. 41, v. 274) proporcionado pela aceleração mais intensa do volante.

Quero ir convosco, quero ir convosco,  
 Ao mesmo tempo com vós todos  
 Pra toda a parte pr'onde fostes!  
 Quero encontrar vossos perigos frente a frente,  
 Sentir na minha cara os ventos que engelham as vossas,  
 Cuspir dos lábios o sal dos mares que beijaram os vossos,  
 Ter braços na vossa faina, partilhar das vossas tormentas,  
 Chegar como vós, enfim, a extraordinários portos!  
 Fugir convosco à civilização!  
 Perder convosco a noção da moral!  
 Sentir mudar-se no longe a minha humanidade!  
 Beber convosco em mares do sul  
 Novas selvagerias, novas balbúrdias da alma,  
 Novos fogos centrais no meu vulcânico espírito!  
 Ir convosco, despir de mim – ah! põe-te daqui pra fora! –  
 O meu traje de civilizado, a minha brandura de acções,  
 Meu medo inato das cadeias,  
 Minha pacífica vida,  
 A minha vida sentada, estática, regrada e revista!  
 (PAC, p. 43, v. 330-348)

A vontade de partir para um mundo longe da noção de moral, fugir à civilização, perder o traje de civilizado, trocar a vida regrada e útil pela aventura é revelada. É como a criança que recusa o “mundo assentado da razão” e precisa



Poderíamos dizer, sem dúvida, que no poema “Ode Marítima” se realiza de maneira completa e extrema o que também se estabelece em “A passagem das horas”, instaurando, pois, uma nova ordem no discurso da poesia.

Sentir tudo de todas as maneiras,  
 Viver tudo de todos os lados,  
 Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,  
 Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos  
 Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.  
 (PAC, p. 92, v. 1-5)

Isto porque o eu que observa a embarcação do cais se transformará na própria embarcação, no próprio cais, nos marinheiros que viajam nessas embarcações e partem/chegam nesses cais, no pirata algoz e nas suas vítimas.

Ser o pirata-resumo de toda a pirataria no seu auge,  
 E a vítima-síntese, mas de carne e osso, de todos os piratas do mundo!  
 Ser no meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres  
 Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas plos piratas!  
 Ser no meu ser subjogado a fêmea que tem de ser deles!  
 E sentir tudo isso – todas estas cousas duma só vez – pela espinha!  
 (PAC, p. 48, v. 481-486)

O movimento do sentir leva-o a perder-se de si mesmo e ser outro: “Perco-me todo de mim, já não vos pertenço, sou vós,” (PAC, p. 49, v. 503). Contudo, todo o jogo de sensações vivido nesta vida marítima esgota-se, chegando ao extremo limite possível do suportar.

Parte-se em mim qualquer coisa. O vermelho anoiteceu.  
 Senti de mais para poder continuar a sentir.  
 Esgotou-se-me a alma, ficou só um eco dentro de mim.  
 (PAC, p. 53, v. 620-623)

A velocidade do volante decresce e já não é o sonho que domina as suas sensações. No grito antiquíssimo, agora não mais barulho, mas ternura, a memória da infância irrompe irreprimível no horizonte.

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

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 noutro 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...)  
 (PAC, p. 54, v. 642-652)

Segundo Ecléa Bosi, a etimologia do verbo *lembrar-se*, em francês (*se souvenir*), significa um movimento de vir de baixo, deixando subir à tona o que estava submerso.

Esse afloramento do passado combina-se com o processo corporal e presente da percepção. [...] Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 2003, p.46-47)

Neste poema, assim como em outros que analisaremos mais adiante, o que haveria é uma representação da memória da infância, mas que segue o processo descrito por Ecléa Bosi na esteira do pensamento de Bergson. Essa memória evocada pelo grito marítimo invadirá de tal maneira o eu que o delírio anterior será arrancado, deixando a boiar os sonhos desfeitos. O afloramento deste passado de ternura carrega em si a culpa já do adulto, relembrando os momentos de selvageria permitidos pela infância. O que o domina é o sentimento de

Um remorso comovido e lacrimoso,  
 Por todas aquelas vítimas – principalmente as crianças –  
 Que sonhei fazendo ao sonhar-me pirata antigo,  
 Emoção comovida, porque elas foram minhas vítimas;  
 Terna e suave, porque não o foram realmente;  
 Uma ternura confusa, como um vidro embaciado, azulada,  
 Canta velhas canções na minha pobre alma dolorida.

Ah, como pude eu pensar, sonhar aquelas cousas?  
 Que longe estou do que fui há uns momentos!  
 Histeria das sensações – ora estas, ora as opostas!  
 (PAC, p. 54, v. 653-663)

A lembrança do amor da tia velha, que cantava a “Nau Catrineta” ou a “Bela Infanta”, do aconchego da infância, da felicidade ali posta à qual já não é mais possível retornar, porque “tudo isto foi o Passado, lanterna a uma esquina de rua velha” (PAC, p. 56, v. 704) provoca um “turbilhão lento de sensações desencontradas” (PAC, p. 56, v.707), do qual deseja sair e para tanto evoca a canção do Grande Pirata.

Mas a canção é uma linha recta mal traçada dentro de mim...

Esforço-me e consigo chamar outra vez ante os meus olhos na alma,  
 Outra vez, mas através duma imaginação quase literária,  
 A fúria da pirataria, da chacina, o apetite, quase do paladar, do saque,  
 Da chacina inútil de mulheres e de crianças,  
 Da tortura fútil, e só para nos distrairmos, dos passageiros pobres,  
 E a sensualidade de escangalhar e partir as cousas mais queridas dos outros,  
 Mas sonho isto tudo com um medo de qualquer cousa a respirar-me sobre a nuca.  
 (PAC, p. 57, v. 718-726)

Depois de passar pela recordação da infância, não é mais possível pensar em enforcar o filho sem sentir-se, mesmo não o querendo, a sua própria mãe, a imaginação recusa-se a acompanhá-lo, porque, como já dissemos, as crianças estão inevitavelmente destinadas ao mundo adulto de racionalidade, o que impede, portanto, um abandono da moral. É para este mundo adulto que, talvez contraditoriamente, a lembrança da infância acorda este sujeito. O pirata já não retorna ao movimento do sentir quando a voz do marinheiro Jim Barns recorda as “pequenas cousas de regaço da mãe e da fita de cabelo da irmã” (PAC, p. 58, v. 747). A concepção de mundo infantil não determina mais a criação poética, a memória que o adulto tem da infância prepara-o para o retorno à realidade. Partiu-se a máscara de criança que o poeta usava.

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!  
 Ei-lo a esta hora matutina em que entram os paquetes que chegam cedo.  
 (PAC, p. 58, v. 761-764)

O mundo de sonho ficou vetado pela realidade e resta apenas o “mundo assentado da razão”. O verso “Eis outra vez o mundo real, tão bondoso para os nervos!” será pura ironia ou exaustão do limite de sensações vividas? Não nos conseguimos decidir com absoluta certeza. Segundo Cleonice Berardinelli (2004, p. 74), a busca voluntária do delírio é frustrada e o poeta retorna à lucidez corrosiva. A “vida sentada, estática, regrada e revista” (PAC, p. 44, v. 348), o dia “perfeitamente já de horas de trabalho” (PAC, p. 60, v. 808), os “sentimentos humanos, tão conviventes e burgueses” (PAC, p. 62, v. 854) também fazem parte deste eu moderno que representa o somatório do delírio e da lucidez.

Após o retorno à realidade e o esgotamento das sensações, a sua imaginação tornou-se “higiénica, forte, prática” (PAC, p. 59, v. 767) e

Preocupa-se agora apenas com as cousas modernas e úteis,  
 Com os navios de carga, com os paquetes e os passageiros,  
 Com as fortes cousas imediatas, modernas, comerciais, verdadeiras.  
 (PAC, p. 59, v. 768-770)

Mais uma vez, assim como já foi apontado na “Ode Triunfal”, a poesia de Campos revela o traço ambivalente da relação com a máquina e a civilização. Depois de exaltar a vida selvagem do pirata, louva a “maravilhosa vida marítima moderna, / Toda limpeza, máquinas e saúde!” (PAC, p. 59, v. 772-773). Continuamos afirmando que isto pode ser consequência da exaustão das sensações ou a sua ironia triste. O fato é que, apesar do “turbilhão lento de sensações desencontradas” (PAC, p. 56, v. 707), no retorno à realidade,

Nada perdeu a poesia. E agora há a mais as máquinas  
 Com a sua poesia também, e todo o novo género de vida  
 Comercial, mundana, intelectual, sentimental,  
 Que a era das máquinas veio trazer para as almas.  
 (PAC, p. 59, v. 780-783)

Há poesia nas coisas mais comuns da vida moderna, nas faturas, nas cartas comerciais de escritórios levadas pelos navios, dentro delas há a “complexidade da vida”, pois “são feitas por gente” (PAC, p. 61, v. 823). E a poesia moderna é espaço para onde converge tudo, o delírio das sensações e a lucidez da modernidade, sem haver qualquer contradição, posto que há o desejo de apreender a globalidade.

Há quem olhe para uma factura e não sinta isto.  
 Com certeza que tu, Cesário Verde, o sentias.  
 Eu é até às lágrimas que o sinto humanissimamente.  
 Venham dizer-me que não há poesia no comércio, nos escritórios!  
 Ora, ela entra por todos os poros... Neste ar marítimo respiro-a,  
 Porque tudo isto vem a propósito dos vapores, da navegação moderna,  
 Porque as facturas e as cartas comerciais são o princípio da história  
 E os navios que levam as mercadorias pelo mar eterno são o fim.  
 (PAC, p. 61, v. 826-833)

A lucidez retornada não livra o sujeito da sua angústia e o pedido é para que a embarcação siga o seu destino. A partida do barco não restitui a ordem dentro da sua alma, deixando um rastro inúmeras interrogações.

Eu quem sou para que chore e interogue?  
 Eu quem sou para que te fale e te ame?  
 Eu quem sou para que me perturbe ver-te?  
 (PAC, p. 63, v. 888-890)

O pacote que provocou o primeiro giro do volante, ou seja, aquele que o arrancou do espaço da realidade e abriu caminho para o mergulho nas profundezas do ser, é agora “ponto cada vez mais vago no horizonte...”. (PAC, p. 63, v. 898), no entanto, nada restou a não ser sua tristeza e o “silêncio comovido” (PAC, p. 63, v. 904) da sua alma.

Segundo Cleonice Berardinelli (2004, p. 73), o poema tem um caráter cíclico, pois “em qualquer tempo haverá um navio que sai ou que entra no cais e provoca no poeta a angústia de existir” e a imagem final resgatada pelo poema, do guindaste que traça um semi-círculo, acentuará plasticamente esta idéia. Assim, esta espera no cais por aquela “criatura que nunca chega em nenhum barco” (PAC, p. 37, v. 133-134), se repetirá incessantemente, porque, no nosso entendimento, o que ele deseja é encontrar a si mesmo e isto, como ficou demonstrado na nossa análise, não ocorre.

Não será apenas nos poemas da sua primeira fase que a busca de si mesmo domina os versos, também na sua fase mais soturna e melancólica este traço será marcante. Vejamos de que maneira isto ocorre.

### 3.3

#### “Não há na travessa achada o número da porta que me deram”

Agora, à luz ampla e alta, a paisagem da cidade é como de um campo de casas – é natural, é extensa, é combinada. Mas, ainda no ver d’isto tudo, poderei eu esquecer que existo? A minha consciência da cidade é, por dentro, a minha consciência de mim.

Bernardo Soares. **Livro do Desassossego**.  
(PESSOA, 1982. p. 119)

No livro **A cavalo no diabo**, José Cardoso Pires revisita Lisboa em duas crônicas, “O viajante anunciado” (199, p. 15-24) e “A cidade inventada” (p. 25-32), ambas reunidas sob o título sugestivo de *Lisbon Revisited*. Em “A cidade inventada”, Cardoso Pires conta uma viagem à cidade de Colombo, no Sri Lanka, ou o “Abençoado Ceilão”, na qual, como os antigos navegadores, só que pelo avesso, “descobriu” uma nova Lisboa. Ele precisou atravessar os mares para encontrar uma Lisboa imaginada por um doutor cingalês de origem lusitana: “Ouvindo aquele doutor na sua linguagem de fábula, perguntava a mim mesmo que cidade estava ele agora a contar para si.” (1999, p. 31). No encontro com o tal doutor, o avançar da noite e dos cálices de vinho do Porto faziam com que o

escritor português pensasse “na mitologia das cidades inventadas sobre a geografia do real” (1999, p. 32). Daquela Lisboa restava-lhe “uma recordação maior porque me foi descrita numa linguagem inventada. Assim, ouvida em mistério, talvez alguém pudesse inventar dela ainda uma outra Lisboa.” (1999, p. 32).

É um pouco disso, desta reinvenção de Lisboa, que ele próprio realiza em “O viajante anunciado”. Mas não apenas a cidade é reinventada, como também os personagens que nela habitam ou por ela transitam. O viajante anunciado que desembarca no aeroporto de Lisboa é ninguém menos que o poeta Álvaro de Campos. Aquele que andou por Lisboa, “fez-se engenheiro naval em Glasgow, viajou (‘perdeu países’, confessou ele ou alguém por ele) e, etcétera, etcétera, acabou por se fixar em Durban como director dos estaleiros do porto ou outro cargo semelhante.” É justamente deste “exílio” em Durban que o poeta se põe “a reviver em versos de poeta secreto a Lisboa que tinha deixado há tanto tempo”, porque “com seu olhar lúcido e a impiedade de si próprio, era na verdade fora do espaço imediato que Campos sentia a pátria mais dentro de si.” (PIRES, 1999, p. 16) Quando um dia deparou-se com os seus versos estampados sob o título de *Obras Completas de Fernando Pessoa* “a alma caiu-lhe aos pés”, decidiu, então, regressar “a Lisboa para confirmar ao real os versos com que ambos [Pessoa e Campos] tinham vivido.” (PIRES, 1999, p. 17).

Não era um personagem à procura do autor porque esse aparecia-lhe por toda a parte, nas montras das livrarias nas estátuas de bronze, nos painéis do metropolitano, no mundanismo cultural. Era, sim, um personagem à procura doutro personagem numa cidade revisitada. Daisy, neste caso. (PIRES, 1999, p. 20).

Nesta busca, Campos é guiado por Fernando Pessoa à porta de uma “boutique elegante de noivas e enxovais na Lisboa nova”, cujo nome *Daisy* estava talhado “em pedaço de granito no empedrado do passeio”. (PIRES, 1999, p. 21) Dentro da loja, o poeta descobriu a própria Daisy, em pessoa. Durante muitas tardes passearam juntos pela cidade, “eram dois velhos elegantes, dois solitários ligados pela memória dum poeta que afinal nenhum deles conhecera senão pela escrita” (PIRES, 1999, p. 22). Resolveram, então, um dia, tirar uma fotografia com a estátua de Pessoa ao fundo e, quando os negativos foram postos à luz, apenas a figura do poeta, sob o disfarce de uma estátua, aparecia. “O Pessoa, só e único, entre duas cadeiras vazias porque ele [Álvaro de Campos] e Daisy se

tinham esvaído como uma miragem, um poema indecifrável” (PIRES, 1999, p. 24). Campos enviou a fotografia para Daisy que, curiosa por entender aquela mensagem muda, procurou-o em seu hotel, ligando vezes sem conta. A resposta era sempre a mesma: “Engenheiro Álvaro de Campos? Por esse nome não consta, minha senhora. Não. Nunca constou dos ficheiros deste hotel.” (PIRES, 1999, p. 24).

Campos é o visitante anunciado que revisita Lisboa, buscando encontrar vestígios de si mesmo, por isso, procura Daisy. Contudo, o que se revela no final é que apenas os seus versos ficaram. O texto de Cardoso Pires abre-nos as portas para importantes poemas de Álvaro de Campos, “*Lisbon Revisited (1923)*” e “*Lisbon Revisited (1926)*”, bem como, “Soneto já antigo”, publicado na revista **Contemporânea**, 6, em 1922. Dos três, no momento, os que nos interessam são os dois primeiros, cujo título é idêntico.

A cidade revisitada pelo Álvaro de Campos inventado por Cardoso Pires tem seu significado na busca do poeta pelo próprio eu. Assim também acontece nos poemas de Álvaro de Campos, “poeta-texto”, heterônimo de Fernando Pessoa. Nos dois poemas *Lisbon Revisited*, o espaço relaciona-se com o itinerário interior. O olhar que avista a cidade é filtrado pela subjetividade de um eu que, apesar de revisita-la, não se encontra mais nela. Mais uma vez, nos dois poemas, a infância aparecerá como um *outrora* privilegiado, fissura do eu que tem no *agora* a solidão, o cansaço e o tédio como determinantes.

Os dois poemas, sem dúvida, estabelecem um diálogo de tensão e ruptura, pois, no primeiro, apesar da solidão buscada, ainda existe uma resistência, um desafio, já no segundo, o cansaço toma conta.

No poema *Lisbon Revisited (1923)*, publicado na revista **Contemporânea**, 8, há um discurso de repúdio contra toda ordem social estabelecida. A recusa em pertencer à organização social é carregada de rebeldia contra tudo aquilo que vem de fora, contra tudo que é imposto pelos outros. É um discurso voltado para fora por ser apontado a outro ou outros que pretendem fazer do eu poético aquilo que ele não é e nem deseja ser. Por isso, as negativas iniciais são imperativas, carregadas de ênfase, cuja marca textual é o ponto de exclamação.

Não me venham com conclusões!

[...]

Não me tragam estéticas!  
 Não me falem em moral!  
 Tirem-me daqui a metafísica!  
 Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas  
 Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) –  
 Das ciências, das artes, da civilização moderna!  
 (PAC, p. 136, v. 3-10)

As conquistas da civilização moderna mais uma vez são colocadas sob suspeita – caminho que já havia sido indicado na “Ode Marítima”, pois, ao mesmo tempo que trazem as vantagens tecnológicas, como a máquina, acarretam um deslocamento do eu, antes certo do seu lugar. Há, ainda, um total descaso e uma zombaria explícita em relação às ciências “(das ciências, Deus meu, das ciências!)”, que na época, ainda representavam um discurso de autoridade, trazendo as explicações possíveis diante de uma sociedade constantemente assolada por mudanças.<sup>2</sup>

Apela-se para a loucura como única saída possível contra o que diz a estética, a moral, a metafísica, as ciências, as artes, a civilização, a técnica. Isto é, tudo aquilo que poderia vir a representar uma verdade ou uma prisão social, como o casamento, o cotidiano, os impostos, é violentamente rejeitado.

Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica.  
 Fora disso sou doido, com todo o direito a sê-lo.  
 Com todo o direito a sê-lo, ouviram?

Não me macem, por amor de Deus!

Queriam-me casado, fútil, cotidiano e tributável?  
 Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer cousa?  
 (PAC, p. 136, v. 13-8)

As negativas, aos poucos, tornam-se mais agressivas e passam a ser reivindicações do direito a desejar nada. Portanto, o descontentamento em relação a quererem que ele “seja de companhia!” é expresso quando declara “tenham paciência!”, “vão para o diabo”, “não me peguem no braço!”, “que maçada” (PAC, p. 136-7, v. 20-7) e no fim “Deixem-me em paz!” (PAC, p. 137, v. 34). E,

---

<sup>2</sup> É possível, no entanto, fazermos uma distinção entre o discurso tradicional da ciência e as teorias de Einstein, visto que a teoria da relatividade não apregoava “sistemas completos”. Conforme a sua teoria defendida em 1905, quando enviou aos *Annalen der Physik* quatro artigos que transformam o mundo, “tudo é relativo”. A relatividade acabou com as noções de tempo e espaço absolutos, propondo uma explicação totalmente nova do universo. Mesmo assim, foi só muitos anos mais tarde que o físico teve as suas idéias tão revolucionárias e contrárias ao senso comum

num procedimento já conhecido, mais uma vez, a memória da infância interrompe o curso do poema e, assim, revisita-se Lisboa.

Ó céu azul – o mesmo da minha infância –,  
Eterna verdade vazia e perfeita!  
Ó macio Tejo ancestral e mudo,  
Pequena verdade onde o céu se reflecte!  
Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!  
Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.  
(PAC, p. 137, v. 28- 33)

O céu azul e o macio Tejo recordam a infância na tentativa de reencontrar neste outrora uma tranqüilidade. Contudo, esta Lisboa de *outrora* já não existe mais, há somente a “Lisboa de outrora de hoje!”, lugar da mágoa revisitada. O poeta rasura, rabisca aquelas imagens antigas do céu e do rio com a sua mágoa de *agora*. Portanto, como já dissemos, a infância é uma marca no tempo, mas também no espaço.

A cidade, no entanto, não traz de volta aquilo que ele desejava, “Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.”, pois aquele eu de *outrora* e aquela cidade de *outrora* já não estão mais ali, já não pertencem mais àquele espaço. E, já que “a única conclusão é morrer” (PAC, p. 136, v. 4), “enquanto tarda o Abismo e o Silêncio”, ele pelo menos quer “estar sozinho!” (PAC, p. 137, v. 35).

Os trinta e cinco versos de 1923 são retomados em “*Lisbon Revisted* (1926)”, quando se estabelece um diálogo entre os dois poemas. O poeta, como um arqueólogo, volta a escavar a cidade em busca de si mesmo, encontrando apenas os restos estilhaçados do sido e do vivido. Não é mais possível no *agora* sonhar com a inteireza que havia *outrora*. Contudo, apesar da continuidade aparente, segundo Maria Luísa Malato Borralho (1985, p. 45), “adivinha-se um conflito” entre os poemas, pois as declarações violentas e revoltadas são substituídas por uma maior passividade. A atitude discursiva do eu já não é a mesma, a rebeldia deu lugar ao tédio. A certeza anterior de não querer nada agora foi substituída pela ânsia de algo que não se sabe bem o que é. Um eu angustiado e desiludido constata que:

---

levadas a sério, já que não é fácil aceitar o fim de tantos conceitos e teorias estabelecidos. (Cf. STRATHERN, 1998). O que a poesia já havia há muito enunciado, a ciência, agora, teorizava.

Fecharam-me todas as portas abstractas e necessárias.  
 Correram cortinas por dentro de todas as hipóteses que eu poderia ver da rua.  
 Não há na travessa achada o número de porta que me deram.

Acordei para a mesma vida para que tinha adormecido.  
 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...  
 (PAC, p. 174, v. 8-14)

Se compararmos o verso “Quando no mundo-exterior como que se abre uma porta”, de “Ode Marítima”, com o seguinte de “*Lisbon Revisited (1926)*”, “Não há na travessa achada o número de porta que me deram.”, veremos que a porta é uma metáfora da tensão entre o real e o sonho, o limite entre a “vida desejada” e aquela que o faria um sujeito “casado, fútil, quotidiano e tributável” (PAC, p. 136, v. 17). Mas, não é apenas isto: a chave que abria as portas necessárias ficou perdida no *outrora*. Como já dissemos, há também, à medida em que se escreve, uma reflexão acerca do próprio ato da escrita. Sendo assim, percebemos que houve uma queda daquela criação poética que tinha na concepção infantil um modelo para a sua realização. Agora, não escreve mais a partir da concepção de mundo infantil, agora é somente o adulto nostálgico dos sonhos de criança, mas preso na teia das convenções sociais. Os exércitos sonhados não chegaram nem a realizar-se e mesmo assim estão derrotados e foram as “coortes por existir, esfaceladas em Deus.” (PAC, p. 148, v. 30) Ainda assim, insiste no retorno à infância como dispositivo de transformação do espaço, uma procura pelo “segredo da sua identidade” (BORRALHO, 1985, p. 46). Neste sentido, consideramos fundamental repetir aqui o que já se disse, que “a infância constitui um mapa onde coisas e espaços se dispõem segundo uma topologia própria que permite *sonhar*.” (GIL, 2000, p. 92)

A cidade de Lisboa outra vez revista parece ser a garantia de que estariam reunidos os restos, os resíduos daquilo que fora na “infância pavorosamente perdida...” (PAC, p. 148, v. 31-2) Contudo, o que se esperava não se realiza, pois já não se é o mesmo que ali vivera e a cidade também já se modificou. Segundo Alexandre Montauray (2002, p. 363), revisita-se o espaço “na tentativa de reencontrar aquela Lisboa perdida para restaurar e recuperar os estilhaços de um tempo bom, perdido na infância”.

Escavar, na cidade, as camadas de tempo que o passado soterrou para descobrir o que era seria então única possibilidade para tentar religar “todos os Eu

que aqui estiveram, / Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memória, Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?” (PAC, p. 148, v. 37-39) Se assim for, ficamos sabendo que se esgotaram as possibilidades. A unidade, antes presente na infância e na cidade de *outrora*, já não é mais possível. O sonho de uma restauração estava desfeito, perdia-se, “definitivamente, a utopia do centramento e da inteireza do eu” (MONTAURY, 2002, p. 369). Segundo Ana Nascimento Piedade (1992, p. 49), “a cidade real funciona assim sobretudo como mediador através do qual Álvaro de Campos expõe uma outra realidade – a sua própria interioridade precária, instável e dividida [...]”.

Outra vez revista a cidade, mas já se sente nela como um “traseunte inútil”, um “estrangeiro aqui como em toda parte”, um “casual na vida como na alma”, um “fantasma a errar em salas de recordações” (PAC, p. 148, v. 43-6). Se antes exigia que o deixassem em paz, pois esperava sozinho o Abismo e o Silêncio, desta vez, não mais uma imposição, mas um lamento, vai encerrar o poema: “Outra vez te revejo, / Mas, ai, a mim não me revejo!”. Um lamento que reflete a angústia de não se poder rever na cidade revisitada. A fratura do eu não pode ser reconstituída porque

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!...  
(PAC, p. 149, v. 56-58)

É só este eu aos bocados que é possível ser diante de uma modernidade que desloca os tempos e os espaços. A infância vem a ser, portanto, o lugar tranquilo no qual se vai buscar a unidade perdida. Só que este mergulho no *outrora* não significa que este projeto se concretizará, pois se vive um *agora* que já não mais permite esta unidade.

Aproveitamos a sugestão de Alexandre Montauray e também citamos alguns versos de “Apontamento”, poema publicado na revista **Presença**, 20, em abril-maio de 1929.

A minha alma partiu-se como um vaso vazio.  
Caiu pela escada excessivamente abaixo.  
Caiu das mãos da criada descuidada.  
Caiu, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso.

Asneira? Impossível? Sei lá!  
Tenho mais sensações do que tinha quando me sentia eu.

Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir.  
(PAC, p. 168, v. 1-7)

Há, portanto, uma perfeita comparação entre o vaso partido e este eu ao qual não é possível reintegrar-se, porque os deuses olham com tolerância para a criada involuntária que deixou cair o vaso. É a modernidade avassaladora que parte o sujeito, deixando apenas que se aviste um “espalhamento de cacos”. O final do poema, no entanto, aponta para uma direção que não encara tanto o fragmento como negatividade, pois

Um caco brilha, virado do exterior lustroso, entre os astros.  
A minha obra? A minha alma principal? A minha vida?  
Um caco.  
E os deuses olham-o especialmente, pois não sabem porque ficou ali.  
(PAC, p. 169, v. 19-22)

Seguindo o que nos apresenta Eduardo Lourenço (1983, p. 164), estamos permanentemente “condenados a ser *outros* por não poder ser *os mesmos*”, contudo a poesia de Fernando Pessoa

não se resigna a essa *ruptura* constatada e sofrida, mesmo quando busca para ela o remédio paradoxal de glorificar a pluralidade como forma suprema de se identificar com o mundo. O seu “sê plural como o universo” é o resumo mítico da consciência infeliz da Modernidade excluída do pensamento da unidade pela aventura de um saber incapaz de unificar a ordem do conhecimento exacto e da acção justa. Assim e contrariamente à inane acusação de niilismo de que reiteradamente foi objecto, o que ressalta em Pessoa é o movimento para a sutura dessa *falha* intrínseca do idealismo moderno como consciência infeliz. Daí a sua mitificação do espaço não dividido da sua infância (de sonho, como todas) como forma de reinvenção da infância imortal de todos os homens. (LOURENÇO, 1983, p. 164)

A *ruptura* e a *falha* constatadas, apesar de se saberem irreversíveis por vezes requerem uma sutura. Portanto, o espaço não dividido da infância representa uma tentativa de recomposição dos cacos. É por este motivo, então, que este *outrora* significa tanto na poesia de Álvaro de Campos. Como veremos a seguir, é este espaço uma representação da possibilidade de realização dos sonhos, em contrapartida a um *agora* repleto de frustrações por aquilo que não se conseguiu realizar.

### 3.4

#### “Raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira!”

De que mais vale ser criança que querer compreender o mundo –  
A impressão de pão com manteiga e brinquedos

De um grande sossego sem Jardins de Prosérpina,  
De uma boa vontade para com a vida encostada de testa à janela,  
Num ver chover com som lá fora  
E não as lágrimas adultas de custar a engolir.

**Álvaro de Campos**  
(PAC, p. 188, v. 22-27)

Na poesia de Álvaro de Campos, nota-se uma falta de algo que ficou perdido na infância, pertencente ao *outrora* e que não faz parte do *agora*. No poema “Dactilografia”, 1933, a lembrança do que fora, em contraste com o que se é hoje - náusea, regularidade, sono (Cf. PAC, p. 198, v. 6-8)-, acomete o engenheiro.

Outrora, quando fui outro, eram castelos e cavalerias  
(Ilustrações, talvez, de qualquer livro de infância),  
Outrora, quando fui verdadeiro ao meu sonho,  
Eram grandes paisagens do Norte, explícitas de neve,  
Eram grandes palmares do sul, opulentos de verdes.

Outrora...  
(PAC, p. 198, v. 9-14)

*Outrora*, havia sido outro, verdadeiro, no sonho, nas paisagens do livro da infância com seus “castelos e cavalerias”. À verdadeira vida sonhada na infância contrapõe-se a vida vulgar.

Temos todos duas vidas:  
A verdadeira, que é a que sonhamos na infância,  
E que continuamos sonhando, adultos, num substrato de névoa;  
A falsa, que é a que vivemos em convivência com outros,  
Que é a prática, a útil,  
Aquela em que acabam por nos meter num caixão.

Na outra não há caixões, nem mortes.  
Há só ilustrações de infância:  
Grandes livros coloridos, para ver mas não ler;  
Grandes páginas de cores para recordar mais tarde.  
Na outra somos nós,  
Na outra vivemos;  
Nesta morremos, que é o que viver quer dizer.  
Neste momento, pela náusea, vivo só na outra...  
(PAC, p. 198, v. 17-30)

No entender de Maria de Lourdes Gonçalves Alves (1995, p. 450), “entre a infância e a maturidade, uma fissura, uma fratura irremediável teria impossibilitado o Eu de adequar-se ao molde da personalidade adulta, ao padrão de personalidade que esperavam dele – o ritual de passagem não se cumprira...”. É

como se algo tivesse ficado perdido neste passado. Apontamos, portanto, para o *agora* como momento da perda da possibilidade de sonhar, quando é permitido apenas ser aquele que vive uma vida prática e útil, enquanto, *outrora*, na vida verdadeira, naquela sonhada na infância, é possível ser o que se quiser.

O adulto não apaga totalmente a vida verdadeira, de alguma forma, ela permanece “num substrato de névoa”, contudo, é impossível realizá-la. Segundo La Salette Loureiro (1996, p. 172), “o tempo/espço da infância corresponde ainda a um outro aspecto positivo, posteriormente destruído pela experiência e reclamado pela saudade: é a esperança de um futuro à medida do sonho, obviamente grande, inigualável pela realidade.”

Em “Dactilografia”, vimos que a morte não tem espaço na vida sonhada, “não há caixões, nem mortes”. Assim também o é no poema “Aniversário”, quando a alegria de fazer anos é celebrada no tempo em que ninguém estava morto.

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,  
Eu era feliz e ninguém estava morto.  
Na casa antiga, até eu fazer anos era uma tradição de há séculos,  
E a alegria de todos, e a minha, estava certa com uma religião qualquer.  
(PAC, p. 172, v. 1-4)

Este tempo está muito distante e o que há, *agora*, é o “Desejo físico da alma de se encontrar ali outra vez” (PAC, p. 174, v. 27) e a “raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira” (PAC, p. 174, v. 44), porque o que restou foi apenas aquela vida “em que acabam por nos meter num caixão”.

O que eu sou hoje é como a humidade no corredor do fim da casa,  
Pondo grelado nas paredes...  
O que eu sou hoje (e a casa dos que me amaram treme através das  
[minhas lágrimas),  
O que eu sou hoje é terem vendido a casa,  
É terem morrido todos,  
É estar eu sobrevivente a mim-mesmo como um fósforo frio...  
(PAC, p. 173, v. 19-24)

No ensaio “Casas na poesia de Fernando Pessoa”, Cleonice Berardinelli (2004, p. 390) afirma que “é esta aversão à vida presente que o impele a lembrar o passado com ternura”. No *agora*, resta apenas a recordação da infância perdida, o seu pensamento hoje é de que *outrora* era feliz. A representação de uma memória da infância é bastante explorada na poesia de Campos, como já dissemos, é um

*outrora* no qual este eu, que hoje olha para o passado, acredita que não vivia a vida vulgar de *agora*. É com revolta e mágoa que pergunta:

Quem fez lenha de todo o berço da minha infância?  
 Quem fez trapos de limpar o chão dos meus lençóis de menino?  
 Quem expôs por cima das cascas e do cotão das casas  
 Nos caixotes do lixo do mundo  
 As rendas daquela camisa que fizeram para me baptizarem?  
 Quem me vendeu ao Destino?  
 Quem me trocou por mim?  
 (PAC, p. 176, v. 15-21)

O seu berço, os seus lençóis de menino, a camisa que fizeram para o seu batismo, tudo, enfim, foi destruído e a grande questão é quem foi o responsável por este aniquilamento daquilo que era e a substituição pelo que é hoje. O que sobrou para ele foi apenas ouvir os sons das casas felizes, pois o jantar na casa das tias velhas e o tempo em que festejavam o dia dos seus anos passou. Mais adiante no mesmo poema, ele conclui o seu “regresso da conferência com peritos” (PAC, p. 175, v. 4) dizendo: “- Paguei o bilhete. Cumpri o dever. Sou vulgar. / E tudo isto são coisas que nem o suicídio cura...” (PAC, p. 177, v. 43-44).

Diante da angústia de sua existência, que nem o suicídio pode curar, exclama: “Que grande felicidade não ser eu!” (PAC, p. 203, v. 14) ou “Minha mágoa externa de ser eu!” (PAC, p. 176, v. 14).

O presente é opressivo e infeliz enquanto a infância é um lugar de aconchego, com a lembrança do lar, das tias velhas e do relógio que “tictaqueava”, quando o tempo andava mais devagar. No presente, ele está só e ninguém mais se lembra dele.

Na ampla sala de jantar das tias velhas  
 O relógio tictaqueava o tempo mais devagar.  
 Ah o horror da felicidade que não se conheceu  
 Por se ter conhecido sem se conhecer,  
 O horror do que foi porque o que está está aqui.  
 Chá com torradas na província de outrora  
 Em quantas cidades me tens sido memória e choro!  
 Eternamente criança,  
 Eternamente abandonado,  
 Desde que o chá e as torradas me faltaram no coração.

Aquece, meu coração!  
 Aquece ao passado,  
 Que o presente é só uma rua onde passa quem me esqueceu...  
 (PAC, p. 232)

O seu desejo é retornar àquela infância, ser *agora* apenas o menino que fora *outrora*: “Quem me dera nunca ter sido senão o menino que fui...” (PAC, p. 178, v. 8) Como se fosse a *madeleine* de Proust, muitas vezes, as cantigas das tias velhas - “Nau Catrineta” e “Bela Infanta”-, ou outra que não se sabe quem canta, trazem esse menino que ficou perdido.

*Que noite serena!*  
*Que lindo luar!*  
*Que linda barquinha*  
*Bailando no mar!*

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

Meu Deus, que fiz eu da vida?

*Que noite serena!*  
*Que lindo luar!*  
*Que linda barquinha*  
*Bailando no mar!*

Quem é que cantava isso?  
 Isso estava lá.  
 Lembro-me mas esqueço.  
 E dói, dói, dói...

Por amor de Deus, parem com isso dentro da minha cabeça.  
 (PAC, p. 345)

Na canção, revive-se o sossego da infância, contrastando com o desassossego interior de *agora*. Naquele tempo, ainda não havia o futuro de desilusão e insatisfação que o *agora* revelou. Estava “tudo bom e a horas”, enquanto hoje, quando tudo isto já está morto, interroga-se o que foi feito da própria vida e a canção recordada torna-se apenas motivo de dor.

Na poesia de Álvaro de Campos, portanto, a infância é tanto um campo de reflexão para a criação artística quanto uma maneira de compreender o mundo. Por trás da máscara do adulto, da normalidade e da convenção, a criança permanece. É preciso, então, saber tirar a máscara e reconhecer o menino que está por detrás escondido, revelando um mundo cuja “impressão de pão com manteiga e brinquedos” perdura. É isto que vimos nos versos seguintes:

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.  
 É-se sempre a criança,  
 O passado que fica,  
 A criança.

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

E volto à normalidade como a um *terminus* de linha.  
 (PAC, p. 209-10)

Neste poema, vimos conjugar-se a infância como máscara, ou seja, como metáfora da criação poética, mas também como aquilo que nos faz escapar um pouco da vida prática e útil que se vive no “mundo assentado da razão”, quando se é possível ter liberdade para sonhar e deixar de lado as leis da sociabilidade e da polidez convencional. Além disso, na infância, não há este eu cuja existência falhada será revelada no presente. O passado, portanto, é revisitado na tentativa de recuperar os estilhaços de um tempo bom. A representação da memória da infância significa a invenção de um tempo no qual é permitido sonhar. Contudo, a possibilidade de tirar a máscara não satisfaz completamente e o melhor mesmo é tornar a pô-la, assim fica melhor, a máscara é aquilo que realmente se é. Não há como fugir totalmente para este mundo da infância e mesmo a criança está destinada ao mundo adulto, depois da experiência de ser “a criança de há quantos anos” volta-se “à normalidade como a um *terminus* de linha”.

O ponto final da viagem pela infância na poesia de Álvaro de Campos, “o *terminus* de linha” da nossa análise, nos deixou entrever uma tensão entre o tempo de *outrora* e o de *agora*, fazendo com que seja possível observar este eu desdobrado pela passagem do tempo e que é já outro e não o mesmo de *outrora*.

Portanto, a este eu de *agora*, crivado de dúvidas, marcado pela derrota e pela frustração e que falhou no seu projeto de integralidade, só restam a melancolia, a angústia, o tédio, a náusea, a abulia e o cansaço.