

INTRODUÇÃO

1. Escolha do tema

Auto-conhecimento, sinceridade, mistério, fome de um absoluto, sede existencial de um ideal, de uma realização pessoal e nacional, de um sonho, procura de unidade, galáxia heteronímica, diversidade, pluralidade, erudição, patriotismo, inconformismo, cisão entre pensar e sentir, complexidade, estranheza... eis algumas palavras-chave que nos remetem para o complexo e fascinante mundo de Fernando Pessoa.

Pessoa é o poeta múltiplo, o poeta atípico e paradoxal, cuja riqueza reside exactamente na sua dificuldade em saber mandar em si mesmo, em saber descortinar quem é e o que é ser para ele próprio, poeta de uma inquietude existencial que nos toca e leva a reflectir sobre a nossa própria identidade.

Poeta modernista e não só, poeta interseccionista, paúlco, futurista, sensacionista, que abarcou em si não só os vários “ismos” de uma geração ávida de mudança, como ainda diferentes estilos e mundividências consubstanciados em cada um dos seus heterónimos. E, quando julgamos que estes e outros motivos bastaram para “fazer correr muita tinta” e torná-lo num dos autores do cânone da literatura portuguesa e mundial, eis que surgem novos elementos passíveis de estudo. Assim, com a abordagem do tema «Elementos clássicos na poesia de Álvaro de Campos» procurámos demonstrar a riqueza e a complexidade da heteronímia pessoana, que oferece sempre novas possibilidades de abordagem e de análise. Quisemos também confirmar a convicção de que Fernando Pessoa granjeia o título de maior poeta português do século XX.

O gosto antigo pela poesia, o fascínio pelo mundo pessoano complementado pelo exercício de docência e a surpresa face a novos elementos passíveis de estudo respeitantes, em concreto, ao heterónimo Álvaro de Campos, foram os principais motivos que nos instigaram à realização deste estudo.

2. Objectivos

Este trabalho tem como principal objectivo o aprofundamento de uma faceta menos conhecida do heterónimo Álvaro de Campos, designadamente, qual é o seu intuito em servir-se de formas poéticas clássicas, como a ode e o soneto, para enformar uma ideologia de vanguarda, de que Whitman e Marinetti foram os principais inspiradores.

Pretendemos, assim, fazer um levantamento quer das influências clássicas quer ao nível formal, quer ao nível morfossintáctico e estilístico, quer ao nível temático, na sua poesia, com o intuito de contrariar o lugar-comum de que Álvaro de Campos é tão somente o heterónimo modernista.

3. Metodologias de trabalho e técnicas de investigação

Para levar a bom termo os objectivos propostos e com vista à investigação, delineámos o seguinte plano:

- leitura do *corpus* poético de Álvaro de Campos;
- levantamento de todas as referências estilísticas, temáticas e formais que, directa ou indirectamente, remetessem para o contacto com autores clássicos e neoclássicos;
- explicitação do sentido e alcance do Classicismo e do Neoclassicismo na literatura;
- leitura de literatura atinente a poetas e filósofos gregos e latinos e de autores do Renascimento, como Luís Vaz de Camões;
- análise comparativa entre aspectos supostamente clássicos na poesia de Álvaro de Campos e a poesia clássica;
- inferência de conclusões relativamente à permanência de vestígios clássicos em Campos.

Quanto à arquitectura do nosso projecto, optámos por começar a dissertação fazendo uma breve referência à questão da heteronímia, tendo como base a famosa *Carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos*, a fim de averiguarmos em que medida, numa formação direccionada para as

engenharias mecânica e naval, houve lugar para os primeiros contactos de Álvaro de Campos com elementos clássicos.

De seguida, tentámos perceber qual é o intuito do modernista quando cita ou faz referências a personalidades antigas de renome; questionámos também se o uso de algumas figuras e sintaxe da retórica clássica ao serviço de um conteúdo vanguardista é uma mera estratégia de irreverência ou se visa algo mais, e se existe uma relação entre a forma de alguns poemas e indícios temáticos clássicos.

Em suma, almejamos dar resposta a uma questão aparentemente paradoxal: terá sido Álvaro de Campos um seguidor convicto do poeta norte-americano Walt Whitman e do italiano Marinetti, ou a sua complexidade levou-o a uma conciliação entre o moderno e o clássico?

4. Limitações de estudo

Uma das limitações de estudo ao nosso trabalho residiu na dificuldade em discernir o que é tipicamente clássico, nos hábitos culturais e linguísticos, do que poderá ser uma influência clássica já padronizada, ou seja, nem sempre foi fácil distinguir aquilo que Álvaro de Campos imita deliberada e efectivamente, do que parece imitação do clássico sem o ser.

Além disso, pese embora a nossa formação académica e experiência profissional, tivemos, no entanto, a preciosa ajuda do nosso orientador Henrique Manso, no que tange às traduções do grego e do latim.

Outra limitação com que nos deparámos foi que, embora haja grande quantidade de bibliografia relativamente ao facto de Álvaro de Campos ser o heterónimo modernista por excelência de Fernando Pessoa, são muito mais escassas as fontes de pesquisa no que refere a eventuais interferências clássicas. Deste modo, é vulgarmente dito e transmitido, inclusivamente em manuais escolares de décimo segundo ano (ano de escolaridade em que é leccionada a poesia de Pessoa ortónimo e dos três principais heterónimos), que Alberto Caeiro é o mestre sensacionista que liberta o seu criador da dor de pensar, que Ricardo Reis é o heterónimo clássico de influência horaciana e que Álvaro de Campos é o poeta futurista, para onde Pessoa canaliza a emoção que não dá à sua própria vida.

Por conseguinte, é este o clichê associado a Álvaro de Campos, sendo praticamente inexistentes estudos exaustivos e sistemáticos atinentes ao tema que pretendemos explorar. No entanto, aquilo que é efectivamente uma limitação evidente também se constitui num desafio estimulante.

5. Critérios de citação

Em virtude de a totalidade da poesia de Álvaro de Campos constituir o nosso *corpus* textual, e dada a recorrência das notas em rodapé que remetem para a sua poesia, entendemos destacar em itálico o título de cada poema. A edição escolhida foi a das Edições Ática que, embora não tenha numeração de versos – aspecto que acrescentámos por questões lógicas de leitura do texto –, nos pareceu a melhor edição de Álvaro de Campos. Igual critério de citação usamos para toda a restante poesia ortónima ou heterónima de Fernando Pessoa referida no trabalho, cujas edições estão referenciadas na «Bibliografia activa».

Para os poetas líricos gregos, seguimos a recente tradução de Frederico Lourenço (2006), colocando também em itálico o título do poema. Esta opção advém do facto de esta poesia grega estar dispersa e ser fragmentária e justificar assim o recurso a uma única obra que reúna todos esses autores. Em todos os outros casos, observamos os critérios gerais de citação.

Optámos geralmente por destacar em corpo de texto as frases ou versos citados, recorrendo, por vezes, ao negrito ou ao sublinhado, que nunca se encontram no original, por forma a dar a ênfase a determinadas palavras ou expressões.

6. Agradecimentos

Aos meus pais, agradeço o incentivo e o apoio incondicional que sempre me deram para seguir as minhas metas de concretização pessoal e profissional.

Ao Rui, a paciência e compreensão pelos longos serões e fins-de-semana em que me recolhi, solitariamente, no escritório para trabalhar.

Ao meu colega Rui Bidarra, pelas elucidativas conversas filosóficas que me deram algumas luzes para aperfeiçoar o cotejo entre Campos e Platão.

Por último, mas não menos importante, agradeço ao meu orientador, Professor Doutor Henrique Manso, por, uma vez conhecido o meu interesse por Pessoa, me ter

sugerido o tema «Elementos clássicos na poesia de Álvaro de Campos» que tanto gozo me deu explorar, e pela sua disponibilidade incansável e exigência e rigor essenciais para o meu crescimento intelectual.

I – HETERONÍMIA E CONTACTO DE CAMPOS COM O CLASSICISMO

1. O poeta plural

Aventura sem ele próprio.

(Eduardo Lourenço)

Fernando Pessoa afigurou-se a si mesmo uma floresta densa a desbravar, a ponto de ter de apurar e sintetizar as possíveis causas da sua heteronímia.

Conhecidas são a explicação psiquiátrica da sua histero-neurastenia, a tendência orgânica para a despersonalização e a sua tendência inata, com raízes na infância, para criar um mundo fictício pautado por amigos virtuais. Estes “outros-eus” eram tão reais na sua mente, que era mister fazer um esforço para se lembrar que eram, de facto e tão só, recriados intelectualmente. É o caso do capitão Thibeaut e de Chevalier de Pas¹.

Com efeito, ainda que o surgimento dos heterónimos seja, aparentemente, um processo espontâneo e alheio à vontade do próprio autor, pouco importa se Pessoa o fez deliberada ou inconscientemente. É esse carácter múltiplo, essa maneira intrínseca de ser plural que faz dele um dramaturgo ímpar, ao criar um palco interior dentro de si, onde desfila a tal «côterie inexistente»².

Essas individualidades que reflectem mundividências, estilo literário, biografia, horóscopos³, maneiras de sentir e pensar e idiosincrasias diferentes das do seu criador, acabam por reforçar ainda mais a individualidade deste e, simultaneamente, por

¹ Cf. *Carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro – génese dos heterónimos*, in *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*, in *Edição crítica de Fernando Pessoa*, vol. 2, ed. de Enrico Martines, Lisboa, IN-CM, 1998, p. 254.

² Vd. *ibidem*, p. 257.

³ É interessante verificar os horóscopos de Alberto Caeiro e Ricardo Reis feitos por Fernando Pessoa, em *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, (textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho) Lisboa, Ática, s/d., (p. 272-273 e 384-385), e ainda, a título de curiosidade, os horóscopos que o poeta faz para várias individualidade célebres, como Shakespeare, Milton e Chopin, Cf. Joaquim Vieira e Richard Zenith, *Fotobiografias do século XX – Fernando Pessoa*, Lisboa, Círculos de Leitores, 2008. p. 114-117.

confundi-lo. Assim, para melhor se compreender o fenómeno da heteronímia, é necessário conhecer a reacção do ortónimo a ela:

Não sei quantas almas tenho.
Cada momento mudei.
Continuamente me estranho.
Nunca me vi nem achei.
De tanto ser, só tenho alma.
Quem tem alma não tem calma.
Quem vê é só o que vê,
Quem sente não é quem é,

Atento ao que sou e vejo,
Torno-me eles e não eu.
Cada meu sonho ou desejo
É do que nasce e não meu.
Sou minha própria paisagem,
Assisto à minha passagem,
Diverso, móbil e só,
Não sei sentir-me onde estou.

Por isso, alheio, vou lendo
Como páginas, meu ser.
O que segue não prevendo,
O que passou a esquecer.
Noto à margem do que li
O que julguei que senti.
Releio e digo: <<Fui eu?>>
Deus sabe, porque o escreveu.⁴

Temas recorrentes na poesia de Fernando Pessoa como a despersonalização, a angústia e a frustração explicam-se a partir da auto-consciência aguda que o poeta tem de si mesmo e do processo da heteronímia. Este poema deixa evidente a alienação do poeta em relação a si próprio. Assim, quanto mais se conhece, menos percebe quem ele

⁴ Vd. Fernando Pessoa, *Não sei quantas almas tenho*, v. 1-24.

é. A fragmentação proveniente da multiplicação do *eu* em vários outros-eus, corroborada pelos versos «Atento ao que eu sou e vejo, / Torno-me neles e não eu», deixa-o confuso quanto à sua identidade: «por isso alheio, vou lendo, / Como páginas, meu ser». Em suma, o *eu* observa-se, quer intervir, mas não consegue obstar a força presencial heteronímica que há em si, como aliás Pessoa confessa, nas suas *Páginas íntimas e de auto-interpretação*:

Há autores que escrevem dramas e novelas; e nesses dramas e nessas novelas atribuem sentimentos e ideias às figuras, que as povoam [...]. Aqui a substância é a mesma, embora a forma seja diversa.

A cada personalidade mais demorada, que o autor destes livros conseguiu viver dentro de si, ele deu uma índole expressiva, fez dessa personalidade um autor, com um livro, ou livros, com as ideias, as emoções e a arte dos quais, ele, o autor real [...] nada tem, salvo o ter sido, no escrevê-las, o médium de figuras que ele próprio criou. Nem esta obra, nem as que se lhe seguirão têm nada que ver com quem as escreve. Ele nem concorda com o que nelas vai escrito, nem discorda. Como se fosse ditado, escreve;⁵

Conhecida a dificuldade de Pessoa em sentir instintivamente (recorde-se a ânsia ou o desejo de ter a alegre inconsciência da ceifeira e a consciência disso⁶ ou o desejo de permuta com o gato que brinca na rua⁷), a única maneira de sentir é intelectualizando ou, por outras palavras, recriando emoções novas, artísticas e virtualmente verdadeiras, como refere em *Páginas de estética, teoria e crítica literárias*:

O poeta superior diz efectivamente o que pensa. O poeta médio diz o que decide sentir. O poeta inferior diz o que julga que deve sentir. Nada disto tem que ver

⁵ Vd. Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, p. 95-96

⁶ Vd. Fernando Pessoa, *Ela canta, pobre ceifeira*, de que transcrevemos apenas alguns versos mais exemplificativos da dor de pensar do ortónimo: «Ah, poder ser tu, sendo eu! / Ter a tua alegre consciência, /E a consciência disso!», v. 18-20.

⁷ Recordemos o desejo de permuta entre a vida instintiva expressa no poema *Bom servo das leis fatais* e a vida pensante do poeta: «Gato que brincas na rua / Como se fosse na cama / Invejo a sorte que é tua / Porque nem sorte se chama [...] És feliz porque és assim, / Todo o nada que és é teu / Eu vejo-me e estou sem mim, / Conheço-me e não sou eu.», v. 1-4 e 9-12.

com a sinceridade...A maioria da gente sente convencionalmente, embora com a maior sinceridade humana; o que não sente é com qualquer espécie ou grau de sinceridade intelectual, e essa é que importa ao poeta.⁸

Assim, Pessoa opõe à sinceridade humana convencional a sinceridade intelectual:

A sinceridade é o grande obstáculo que o artista tem de vencer. Só uma longa disciplina, uma aprendizagem de não sentir senão literariamente as cousas, podem levar o espírito a esta culminância.

Os poemas que expressam cabalmente a novidade desta reformadora concepção do processo de criação poética estão plasmados em dois carmes famosos, de que apresentamos duas estrofes elucidativas:

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

Dizem que finjo ou minto
Tudo o que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação
Não uso o coração.⁹

Porém, esse grau superior de fingimento poético, de que a heteronímia é, então, a expressão máxima, tem consequências ao nível da interioridade do poeta, constituindo o reverso da medalha: a frustração e a crise de identidade.

Intelectualizar é algo que Fernando Pessoa, enquanto mentor de uma poesia órfica que Júlio Dantas apelidou de «literatura de manicómio», tenta desenvolver e aperfeiçoar em si. No entanto, isso vai-lhe roubar a calma e, inclusivamente, uma vida

⁸ Fernando Pessoa, *Páginas de Estética, teoria e crítica literárias*, (textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho), Lisboa, Ática, 2.^a ed., 1994.

⁹ Vd. Fernando Pessoa, *Autopsicografia*, v. 1-4; e *Isto*, v.1-5.

normal, bastando para tal recordar a instabilidade do seu relacionamento com Ophélia de Queiroz¹⁰...

A intromissão e o apoderamento da heteronímia na vida de Pessoa é de tal ordem que subscrevemos o humor e a ironia fina de Jorge do Sena:

Os seus heterónimos (e V., quando escreveu em seu próprio nome, não foi menos heterónimo do que qualquer deles) não são personagens independentes, protagonistas do «drama em gente», do qual falou.¹¹

Para corroborar a ideia de que em arte é necessário despir a individualidade para melhor abarcar mundividências diferentes, é de salientar, ainda, a influência do ensaísmo inglês dos anos noventa, em Pessoa-ele-mesmo e em Álvaro de Campos («engenheiro naval por Glasgow»¹²), e a demanda da *verdade*, em moldes nietzscheanos:

O poeta capaz de mentir
Conscientemente, voluntariamente,
Só ele é capaz de dizer a verdade.

Segundo Nietzsche, para alcançar a verdade, expressão autêntica do conhecimento do Mundo, o poeta terá de mentir, não no sentido de fingir ou «criar ficções», mas de permanecer incólume às circunstâncias factuais da criação que podem condicionar a escrita: ambiente, idiossincrasia, cultura, educação, tendências ideológicas, momento político, entre outras.

Deste modo, a verdade é visão, processando-se através de uma superação do «em-si» do poeta, que exige quer a «abolição do dogma da personalidade», quer a

¹⁰ É célebre a frase em que Fernando Pessoa justifica a sua falta de dedicação a Ophélia Queiroz, conforme escreve numa carta a ela endereçada: «O meu destino pertence a outra Lei, de cuja existência a Ophelinha nem sabe e está subordinado cada vez mais à obediência a Mestres que não permitem nem perdoam.» Vd. Fernando Pessoa, *Cartas de Amor*, Sintra, Zéfiro, 1.ª ed. 2010, p. 98-99.

¹¹Vd. Jorge do Sena, *Fernando Pessoa & Companhia Heterónima (Estudos Coligidos)*, Porto, Edições 70, 2.ª ed., 1984, p. 28.

¹² Vd. Fernando Pessoa, *Carta a Adolfo Casais Monteiro*, p. 257.

«abolição do dogma da individualidade artística», quer a «abolição do dogma do objectivismo pessoal»¹³.

Melhor explicitando, o artista deve despir-se de si e da sua individualidade para melhor «sentir um certo número de Outros, todos diferentes uns dos outros, uns do passado, outros do presente, outros do futuro. O artista seria uma «Síntese-Soma, e não uma Síntese-Subtracção dos outros em si, como a arte dos actuais», abolindo assim, o «conceito de verdade absoluta»¹⁴.

Ainda que a influência de Nietzsche não seja uma causa, mas um incentivo ao fito do poeta em ser universalmente plural, a verdade é que Fernando Pessoa, aparte isso, admite a sua multiplicidade como algo mais característico da sua personalidade do que a unidade:

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. [...] Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada, por uma suma de não-eus sintetizados num eu postiço.¹⁵

Se Fernando Pessoa advoga que a «verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes do mundo»¹⁶, é justamente o heterónimo Álvaro de Campos quem melhor vai espelhar a abertura a uma universalidade, à ideia totalizante de cosmopolitismo, em que todas as nações dão o seu contributo para uma nacionalização universal, como é possível verificar no poema *Passagem das horas*:

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 [...]
Multipliquei-me para me sentir,

¹³ Vd. Jorge de Sena, op. cit, p. 121.

¹⁴ Vd. ibidem, p. 21.

¹⁵ Vd. Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, p. 93-94.

¹⁶ Vd. ibidem, p. 114.

Para me sentir, precisei sentir tudo,
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
Despi-me, entreguei-me.¹⁷

Note-se, por conseguinte, que tanto Pessoa como Campos (a par de outros modernistas como Mário de Sá Carneiro e Almada Negreiros) encarnam em pleno o espírito do *Orpheu*, qual soma e síntese de todos os movimentos literários modernos, em que a literatura surge associada às artes plásticas e é por elas influenciada.

Outro factor que explica a ânsia pessoana de universalidade é a propensão histórica do povo português para a descoberta do desconhecido e a adaptabilidade a novos universos. É o próprio Pessoa que o afirma:

Sendo nós portugueses, convém saber o que é que somos.

a) adaptabilidade, que no mental dá instabilidade, e portanto a diversificação do indivíduo dentro de si mesmo. O bom português é várias pessoas. [...]

Nunca me sinto tão portuguêsmente eu como quando me sinto diferente de mim – Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Fernando Pessoa, e quantos mais haja havidos ou por haver.¹⁸

Portanto, Pessoa alberga em si inúmeras pessoas que ele sente distintas de si mesmo. Mas urge perguntar: até que ponto essas outras individualidades não reflectem o próprio criador? Até que ponto essa fronteira é bem delineada, como aparentemente Fernando Pessoa faz crer?

Atevemo-nos a perguntar: inconscientemente, não terá Pessoa também bebido da religião cristã o mistério da Santíssima Trindade: três pessoas em um só Deus? Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos são, afinal, o três mais importantes heterónimos dentre as dezenas que Pessoa criou. Afinal, a simbologia do número três está desde sempre associada à perfeição...

Parece-nos que a questão da heteronímia é tão complexa como um labirinto: quanto mais nos embrenhamos nela, mais novos caminhos e encruzilhadas se nos deparam. A prova está na contradição do próprio Pessoa, nas missivas a Gaspar

¹⁷ Vd. Álvaro de Campos, *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa, Edições Ática, col. «Poesia», 1993, *Passagem das horas*, v. 118-121 e 152-155.

¹⁸ Vd. Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, p. 94.

Simões e a Casais Monteiro, quando chama de «ficções do interlúdio» ou «a natureza lúdica da sua invenção¹⁹» aos seus heterónimos.

Em síntese, Fernando Pessoa, por um lado, explica que o processo de heteronímia é inato à sua maneira de ser, caracterizada pela forte propensão para simular e se despersonalizar, mas sugere, por outro lado, que molda deliberadamente esse drama em gente. É o que concluímos ao ler a carta a Adolfo Casais Monteiro, quando, uma vez nascidos os heterónimos, procura fixar-lhes dados biográficos e graduar influências:

Foi dos poemas [*Opiário*] que tenho escripto, o que me deu mais que fazer, pelo duplo poder de despersonalização que tive de desenvolver. Mas, enfim, creio que não saiu mau, e que dá o Álvaro em botão.²⁰

Por conseguinte, daqui decorre que Pessoa, dentro dele, alberga várias personalidades poéticas, incluindo a sua, que projecta nos heterónimos, pelo menos num dele. Deste modo, Álvaro de Campos faz uma autocaracterização que o faz assemelhar-se ao seu criador, Fernando Pessoa, como podemos depreender pelos versos abaixo transcritos:

Fiz de mim o que não soube,
E o que podia fazer de mim não o fiz.
O dominó que vesti era errado.
Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
Quando quis tirar a máscara,
Estava pegada à cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho,
Já tinha envelhecido.²¹

José Augusto Seabra sintetiza o alcance destes versos do seguinte modo: «Eis o ortónimo – ele mesmo – volvido heterónimo: máscara por sua vez de máscaras, numa reversibilidade infinita.»²²

¹⁹ Vd. Jacinto do Prado Coelho, *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, Lisboa, Editorial Verbo, 11ª ed., 1998, p. 157.

²⁰ Vd. Fernando Pessoa, *Carta a Adolfo Casais Monteiro*, p. 256.

²¹ Vd. Álvaro de Campos. *Tabacaria*, v. 111-118.

É justamente em Álvaro de Campos que vamos centrar o nosso trabalho, tentando demonstrar que é o heterónimo mais parecido com Pessoa, na sua imprevisibilidade e originalidade, em virtude de, não obstante as suas influências modernistas, estabelecer ecos com a cultura clássica.

2. A formação clássica de Fernando Pessoa

Com esta parte do trabalho pretendemos evidenciar os aspectos da educação de Fernando Pessoa que explicam as duas componentes da sua formação, a greco-latina e a inglesa. De idêntico modo, partindo da carta de Pessoa a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos, também relacionaremos o surgimento abrupto de Álvaro de Campos com uma poesia impetuosa, violenta, arrebatadora e arrojada, onde a cultura clássica também tem lugar.

Em 1888 nasce Fernando António Nogueira Pessoa, no Largo de S. Carlos, em Lisboa.

Em 1893, nasce o seu irmão Jorge e falece o pai, vítima de tuberculose. No ano seguinte, sua mãe conhece o futuro padrasto de Pessoa, em Durban, na África do Sul. Casam por procuração em 1895 e a família acaba por se mudar definitivamente para Durban. Em 1897, o poeta inicia a instrução primária no convento de freiras irlandesas West Street. Estuda na Durban High School durante três anos e em 1899, cria o heterónimo inglês Alexander Search.

Em 1901 é aprovado com distinção no exame nacional que põe fim ao seu primeiro ciclo de estudos e começa a escrever os seus primeiros poemas em inglês.

Em 1902 matricula-se na Commercial School e, no ano seguinte, ganha o Prémio Rainha Vitória pelo melhor ensaio em inglês.

Em 1904, volta à High School, frequenta o equivalente a um primeiro ano universitário, obtendo as melhores notas da Colónia do Natal, o que lhe permitiu ganhar uma bolsa para estudar numa Universidade de Inglaterra. Porém, a bolsa acabou por ser atribuída a um inglês (que ficou em segundo lugar). Entretanto, Pessoa vai aprofundando os seus conhecimentos de literatura clássica e inglesa.

²² Vd. José Augusto Seabra, *O heterotexto pessoano*, Lisboa, Dinalivro, 1985, p. 27.

Em 1905, escreve poesia em inglês e lê Baudelaire e Cesário Verde e, nesse mesmo ano, regressa a Portugal. Em 1906, matricula-se na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, abandonando o curso no ano a seguir.

Em 1908, começa a trabalhar como correspondente estrangeiro para empresas comerciais.

Em 1914, surgem os três principais heterónimos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, e sai o primeiro número do *Orpheu*, a revista do primeiro núcleo Modernista Português, onde se evidenciam Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Mário de Sá-Carneiro.

É nessa altura que Pessoa «desenvolve ideias muito precisas sobre o Classicismo» e chega «à conclusão de que antes dele e dos seus heterónimos só tinha havido pseudoclassicismo»²³, como é possível sustentar a partir dos seguintes apontamentos *Para a compreensão de Ricardo Reis*:

A disciplina é natural ou artificial, espontânea ou reflectida. O que distingue a arte clássica, propriamente dita, a dos gregos e até dos romanos, da arte pseudoclássica, como a dos franceses em seus séculos de fixação, é que a disciplina de uma está nas mesmas emoções, com uma harmonia natural da alma, que naturalmente repele o excessivo, ainda ao senti-lo; e a disciplina da outra está em uma deliberação da mente de não se deixar sentir para cima de certo nível. A arte pseudoclássica é fria porque é uma regra; a clássica tem emoção porque é uma harmonia.»²⁴

O fascínio pela cultura clássica é ainda bem visível nos seus apontamentos sobre *Orpheu, sensacionismo e paulismo*:

Devo a minha compreensão dos literatos de «Orpheu» a uma leitura aturada dos gregos, que habilitam quem os saiba ler a não ter pasmo de cousa nenhuma. Da Grécia Antiga vê-se o mundo inteiro, o passado com o futuro, a tal altura emerge, dos menores cumes das outras civilizações, o seu alto píncaro de glória criador²⁵.

²³ Vd. Luís de Sousa Rebelo, *A tradição clássica na literatura portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1982, p. 282-283.

²⁴ Vd. Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, p. 397.

²⁵ Vd. *ibidem*, p. 117.

Em 1915, sai o segundo número do *Orpheu*, mas por falta de verba, o terceiro número não chega a ser publicado.

Em 1921, Pessoa funda a *Editora Olisipo*, onde publica poemas em inglês.

Em 1926, tem início a publicação da *Revista de Comércio e Contabilidade*, que Pessoa dirige com o seu cunhado e na qual colabora com vários artigos.

Em 1927, sai o primeiro número da revista *Presença*, onde Pessoa colabora.

Em 1934 publica a *Mensagem*, sendo-lhe atribuído o segundo prémio do Concurso Antero de Quental.

Em 1935 escreve a famosa carta a Adolfo Casais Monteiro, explicando a génese dos heterónimos e, nesse mesmo ano, adoece com doença hepática, morre no dia 30 de Novembro, sendo sepultado no cemitério dos Prazeres. Em 1988, aquando do centenário do seu nascimento, os seus restos mortais são trasladados para o mosteiro dos Jerónimos.

A partir desta singular biografia do autor, podemos afirmar que desde cedo que Pessoa revelou uma enorme propensão para uma intensa actividade literária, ligada sobretudo à língua que lhe deu o engenho e o espírito sintético, o inglês. Partilhamos, no entanto, a mesma dúvida de Fernando Lemos: será que o «conhecimento da literatura latina, que Fernando Pessoa manifestamente revela, se deve a um contacto directo de leitura dos originais ou à mediatização da cultura inglesa profundamente imbuída de matriz clássica»?²⁶ Com base no cotejo entre as odes de Ricardo Reis e as odes de Horácio torna-se claro que, e «de acordo com Rocha Pereira e Costa Ramalho, Pessoa deverá ter estudado algumas odes de Horácio em Durban»²⁷ e terá tido, efectivamente, um contacto não só com autores latinos, como também com autores gregos, pelo que nos parecem viáveis as duas hipóteses avançadas por Fernando Lemos.

²⁶ Vd. Fernando Lemos, *Fernando Pessoa e a nova métrica. A imitação de formas e metros líricos greco-romanos em Ricardo Reis*, Mem Martins, Editorial Inquérito, 1993 p. 25.

²⁷ Vd. idem, p. 25.

3. O nascimento de Álvaro de Campos : *excertos da Carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro* – génese dos heterónimos

*A mim pessoalmente, nenhum me conheceu, excepto Álvaro de Campos.*²⁸

Tomando por base a carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos, é possível constatar que o nascimento de Álvaro de Campos é impetuoso, violento, arrebatador, arrojado e imprevisível:

Se eu fosse mulher – na mulher os phenomenos hystericos rompem em ataques e cousas parecidas – cada poema de Alvaro de Campos (o mais hystericamente hystérico de mim) seria um alarme para a vizinhança [...].

E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo individuo. Num jacto e à machina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triumphal* de Alvaro de Campos. [...]

Como escrevo em nome desses trez? [...] Campos, quando sinto um subito impulso para escrever e não sei o quê. [...]²⁹

Conjugando uma formação algo heterodoxa, a de engenharia naval e mecânica e a clássica, a natureza do surgimento deste heterónimo oferece já algumas pistas sobre como será a sua poesia, como se depreende das palavras seguintes, da lavra do seu criador, Fernando Pessoa:

Alvaro de Campos teve uma educação vulgar de lyceu; depois foi mandado para a Escocia estudar engenharia, primeiro mechanica e depois naval. Numas ferias fez a viagem ao Oriente de onde resultou o “Opiario”. **Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre.**³⁰

²⁸ Vd. Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, p. 99.

²⁹ Vd. Fernando Pessoa, *Carta a Adolfo Casais Monteiro*, p. 254, 256 e 258.

³⁰ Vd. *ibidem*, p. 157 e 258.

Em síntese, o nascimento abrupto e repentino de Álvaro de Campos faz desde logo adivinhar uma poesia vertiginosa. De facto, o sensacionismo de Walt Whitman e o futurismo de Filippo Marinetti são as traves-mestras que enformam essa poesia. No entanto, verificaremos, ao longo do trabalho, que as influências deste heterónimo não se confinam àquelas fontes, havendo, de facto, uma modulação clássica, na sua poesia, ainda que por vezes subvertida.

II – EXPLICITAÇÃO DO SENTIDO E ALCANCE DO TERMO «CLÁSSICO EM LITERATURA

1. Classicismo

A fim de podermos mais facilmente averiguar até que ponto a poesia de Álvaro de Campos manifesta influências temáticas, formais ou linguísticas efectivamente clássicas, (distinguindo-as de outras que parecendo clássicas não o são), e também com o intuito de entendermos o porquê do interesse e da valorização do classicismo por um poeta modernista como Álvaro de Campos, o aprofundamento do sentido e alcance do termo clássico em literatura foi bastante importante.

Classicus designava em latim o cidadão que fazia parte da primeira das cinco classes em que a reforma censitária atribuída a Sêrvio Túlio dividira a população romana. Tratava-se, portanto, de um vocábulo com significado sociológico e político, associado, conotativamente, à ideia de excelência e de prestígio.

Surge, pela primeira vez, aplicada a matérias literárias nas *Noites Áticas* de Aulo Gêlio, quando cita um político e orador seu contemporâneo, Marco Cornélio, exprimindo o conceito de escritor excelente e modelar, cuja obra patenteia correcção linguística. É, então, feita a transferência do vocábulo do domínio sociológico para o domínio literário, distinguindo-se o «scriptor classicus» do «scriptor proletarius»³¹.

O termo classicismo apareceu, na cultura helenística, quando os eruditos alexandrinos escolheram, dentre os autores gregos antigos, aqueles que deviam ser considerados como modelos, procedendo ao estabelecimento de cânones de autores segundo os grandes géneros literários. Por conseguinte, várias são as obras que fazem parte desse fundo clássico, tais como: a *Poética*, a *Política* e a *Ética a Nicómaco*, de Aristóteles; a *Antígona* e o *Rei Édipo*, de Sófocles, a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero; *Prometeu Agrilhado*, de Ésquilo; a *Eneida*, de Virgílio; e as obras de muitos outros autores antigos – Horácio, Plutarco, Plínio-o-Velho, Ovídio, Dio Cássio, Josefo, Tito Lívio, Heródoto, Juvenal, entre tantos outros.

Nesta última acepção de classicismo, há, pois, a ideia de que a criação literária deveria guiar-se por modelos, dos quais derivam a disciplina e as regras necessárias para a prossecução de uma obra perfeita.

³¹ Cf. Jorge de Sena, *Amor e outros verbetes*, Lisboa, Edições 70, 1992, s.v. «Classicismo e Neoclassicismo».

Como refere Vítor Aguiar e Silva na sua obra *Teoria da Literatura*³², o Classicismo aplica-se habitualmente a todos os autores e obras das literaturas grega e latina, que obedecem aos seguintes fundamentos: o equilíbrio e a serenidade que caracterizam o racionalismo; a ordem e a harmonia; a intemporalidade do belo, nos moldes da *Poética* Aristotélica; o gosto pela perfeição, pela estabilidade, clareza e simplicidade das estruturas artísticas, por oposição à fantasia desordenada; a preferência pela verosimilhança e intemporalidade em detrimento do insólito, em conformidade com as conveniências sociais; o repúdio do sobrenatural; o rigor das formas literárias; a necessidade de regras e de uma finalidade moral e pedagógica da literatura, que vise melhorar os costumes e torne o homem mais digno.

Fazem ainda parte do receituário clássico a economia vocabular, o predomínio dos substantivos e verbos de acção, a parcimónia de adjectivos, advérbios e deícticos, a simplicidade da estrutura resultante do predomínio da coordenação, a frieza de emoções e a atmosfera calma do bucolismo.

Dentre os adversários à concepção classicista da literatura contam-se os autores românticos, barrocos e os modernos, mas, tendo em conta o objectivo do nosso trabalho, apenas nos centraremos na oposição entre clássicos e modernos. Assim, entende-se por autores modernos aqueles que, confiantes no progresso, na cultura e no poder criador do homem, não aceitam os cânones estabelecidos. Segundo Vítor Aguiar e Silva, a prova está em que «as hodiernas tendências da literatura confirmaram a doutrina dos *modernos*, sendo impensável estabelecer, na actualidade, de modo rígido e dogmático, um cânone de autores³³. Impossível será, porém, desvincular os termos “clássico” e “classicismo” de tudo o que diga respeito à Grécia e a Roma, dada a força que estas duas civilizações tiveram na definição dos termos.

De acordo com Jorge de Sena, a verdade é que se constata que há uma influência ininterrupta do classicismo, na literatura portuguesa, que nem o Modernismo parou, o que confirma que os modernistas não excluem o que é clássico.

E neste sentido, é forçoso perguntar qual é a relação de Álvaro de Campos com o clássico, na acepção apresentada. Álvaro de Campos é comumente conhecido por ser o cantor veemente e esfusante das máquinas, portanto, não pode ser um autor

³² Vd. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 8. ed., 2002, s. v. «Classicismo».

³³ Vd *ibidem*, p. 506.

clássico no sentido original do equilíbrio e da contenção emocional. Aliás, as suas odes, designação de origem clássica, são paradoxalmente a expressão desse delírio e dessa emoção transbordante. Então, como explicar a pertinência do estudo de elementos clássicos na sua poesia?

Com efeito, pretendemos demonstrar que, que apesar de tudo, Álvaro de Campos também faz parte do rol dos poetas da Modernidade que revelam simpatia pelos autores clássicos, havendo na sua poesia referências míticas, históricas, geográficas e até construções sintáticas de influência clássica.

2. Neoclassicismo

O ressurgimento dos autores clássicos desenvolve-se sobretudo ao longo dos séculos XVI a XVIII, mas, como é sabido, está sobretudo associado ao Renascimento italiano, que floresce ainda antes da centúria de Quinhentos.

Nesse período, houve um notável florescimento das artes que substituíram o primitivismo medieval pela noção de perspectiva, abertura a uma nova paleta de cores e por um maior equilíbrio no retrato das formas humanas. Por consequência, a literatura também reflectiu um espírito novo mais centrado no ser humano, nos seus problemas e nas suas conquistas. Na verdade, essa visão antropocêntrica não emerge pela primeira vez no Renascimento, mas remonta à cultura greco-latina. Terêncio, por exemplo, afirmava: «Sou homem e nada do que é humano me é alheio»³⁴. A expansão marítima, o estreitamento das distâncias e das relações entre os povos e o desbravamento do desconhecido apenas vem acentuar a crença nas faculdades do homem. À luz da força da razão, nasce, então, o interesse pela cultura greco-latina, nas suas várias vertentes.

É igualmente importante referir que a influência dos tradutores e exegetas italianos da *Poética* de Aristóteles influenciou intimamente a literatura europeia, nomeadamente, a literatura francesa. Assim, destacam-se os críticos Nicole, Scudéry, d'Aubignac e, sobretudo, Chapelain. É com a célebre geração de 1660 que a doutrina clássica se impõe na literatura francesa, relegando o barroco para segundo plano com Racine, Molière, Boileau e La Fontaine.

³⁴ Vd. Terêncio, *Heautontimoroumenos*, in *Comédies*, tom. 2, texte établi et traduit par J. Marouzeau, Paris, Les Belles Lettres, 2003, v. 77.

No último quartel do século XVII, a *August Age*, que conta com autores como Pope, Addison e Johnson, instala-se na literatura inglesa.

Também nas últimas décadas do século XVII, vai ser constituída uma sociedade académica fundada em Roma – a *Arcádia* –, destacando-se Gravina e Crescimbeni.

No final do século XVIII, impõem-se no panorama alemão Johann Christoph Gottsched, Goethe e Schiller, cujas obras vão beber à estética greco-latina.

Em Espanha, com a ascensão de Filipe V ao trono, em 1700, fortalecem-se as relações com França, o que vai originar uma influência estético-literária, de que *La poética o reglas de la poesia de Ignacio de Luzán* é representativa.

Na literatura portuguesa, o século XVI coincidiu com a época do «classicismo imitativo»³⁵, como Camões, António Ferreira e João de Barros. Porém, com o triunfo do Romantismo, em Portugal, rompe-se com a tradição clássica, com excepção do modernista Fernando Pessoa que, através do heterónimo Ricardo Reis, imita as odes horácianas, e da poetisa contemporânea Sophia de Mello Breyner Andresen, cuja poesia parte do mundo helenístico em relação aos temas, ao aproveitamento dos mitos, entre outros aspectos.

Iremos verificar como também através de Álvaro de Campos, Fernando Pessoa deixa transparecer influências clássicas, consubstanciadas em formas e conteúdos modernistas, mas onde têm lugar formas fixas e rígidas como o soneto, trazidas de Itália para Portugal por Sá de Miranda, durante o Renascimento.

³⁵ Vd. Jorge de Sena, *Amor e outros verbetes*, p. 160

III – APROVEITAMENTO DE ELEMENTOS CLÁSSICOS EM ÁLVARO DE CAMPOS

Neste capítulo visamos estabelecer uma listagem comparativa entre aspectos presentes na poesia de Álvaro de Campos e na lírica da Antiguidade Clássica, pelo que destacaremos poetas latinos como Horácio, ou gregos como Safo.

Deste modo, é importante lembrar que o próprio Álvaro de Campos alude à sua educação clássica, no poema *O tumulto concentrado da minha imaginação intelectual...*:

(Álvaro de Campos, nascido no Algarve, educado por um tio-avô, padre, que lhe instilou um **certo amor às coisas clássicas**).³⁶

Com efeito, embora pese o lado modernista-futurista, Álvaro de Campos nutre um certo fascínio por tudo o que evoque as civilizações antigas. É o que se pode deduzir não só pelos versos «Vem muito longe, nítido, **clássico** à sua maneira» / [...] O Mediterrâneo choca, sem mistério nenhum, **clássico**, um mar para bater»³⁷, como também pelo interesse de metáforas, paganismo e mitologia ou palavras evocativas das civilizações grega e romana.

1. Palavras de sonoridade grega e latina

Álvaro de Campos reflecte, constantemente, ao longo da sua poesia, sobre a efemeridade da vida humana e, muitas vezes, associa a metáfora de gosto clássico «**sombra**» à ideia de morte ou, como veremos no capítulo IV, à antinomia platónica entre aparência e essência, sombra e luz:

«Ó **sombra** fútil chamada gente!»

«Em sermos a o mesmo abismo, em sermos a mesma **sombra**,

Sombra sejamos, ou sejamos luz, sempre a mesma noite»³⁸

³⁶ Vd. Álvaro de Campos, *O tumulto concentrado da minha imaginação intelectual...*, v. 5-7.

³⁷ Vd. idem, *Ode marítima*, v. 5 e 156.

³⁸ Vd. idem, *Se te queres matar, porque não te queres matar?*, v. 17; *Ah, perante esta única realidade, que é o mistério*, v. 37-38.

«**Sombra** que passa através de **sombras**»³⁹

Nos versos apresentados, termos como «noite» e «abismo» estão conotados com o fim da vida, com a escuridão ou com o desconhecimento que Campos tem da etapa final da viagem existencial e da verdadeira vida. Será a verdadeira vida a das essências, aquela à qual o homem não acede devido à percepção sensorial da realidade palpável? Ou será aquela depois da vida, se é que existe? No fundo, Álvaro de Campo questiona-se, tal como os clássicos, sobre o sentido existencial, pelo que vale a pena fazer o levantamento de alguns versos de Horácio Flaco, a fim termos a noção de até que ponto «sombra», desde sempre constituiu uma metáfora de morte:

«**negra** morte»

«as **sombras** dos mortos»

«pó e **sombra** somos»⁴⁰

Também na poesia da grega Safo, matriarca das poetizas ocidentais, está expressa a mesma ideia:

Morta jazerás e de ti não haverá mais memória

[...], mas invisível na mansão de Hades

andarás para trás e para a frente no meio dos **mortos sombrios**.⁴¹

Outra metáfora ligada, por um lado, à beleza e, por outro lado, à brevidade da vida, são as **flores**, como aliás também no excerto de Safo é demonstrado. As **rosas** frágeis depressa murçam, tal como a vida humana. Colher flores, para os clássicos, era um gesto de aceitação calma da condição humana, estando associada ao *carpe diem* – o dever de aproveitar o momento presente, como é possível verificar em poesia quer de Horácio, quer de Íbico:

⁴⁰ Vd. Horácio, *Odes*, trad. de Pedro Braga Falcão, Lisboa, Cotovia, 2008, 28, 13; 2, 13, 29; 4, 7, 16.

⁴¹ Safo, *As rosas da Piéria*, (fr. 55) v. 1-4. Na citação dos excertos dos poetas líricos gregos seguimos a edição de Frederico Lourenço, que os traduziu na obra *Poesia grega de Alcman a Teócrito*, Lisboa, Cotovia, 2006.

«Manda trazer aqui, perfumes,
E as demasiado **breves flores da amena rosa**,
Enquanto o momento, a idade,
E das três irmãs os negros fios o permitem.

A ti, velhota, fica-te bem
a lâ cortada perto da nobre Lucéria: não as cítaras,
nem a **flor púrpura da rosa**,
nem os barris bebidos até à borra.

Espalha as **rosas!**⁴²

Euríalo, rebento das Garças de olhos esverdeados,
[...] Cípris
E a Persuasão de pálpebras suaves
Te nutriam entre **flores de rosas.**⁴³

Note-se que, nos excertos transcritos, as rosas estão ligadas à idade juvenil (Íbico, *Euríalo*) e ao *carpe diem* (2, 3, 13-17), mas nunca à velhice (3, 15, 13-16), o que tem que ver com o facto de as rosas serem a flor de homenagem a Adónis, cuja vida foi bastante breve.

No poema *Acordar da cidade de Lisboa, mais tarde do que as outras*, de Campos, aparece uma expressão que se repete como se fosse um refrão, sugerindo a ideia de solidão e a tentativa de o *eu* atenuar o sofrimento interior:

Meu coração chora
Não tem quem o console
Verdadeiramente,
Excepto a própria sombra dos parques
Entrando-me na alma,
Através do pranto.
Dá-me rosas, rosas,
E lírios também... [...]

⁴² Vd. Horácio, op. cit., 2, 3, 13-17; 3, 15, 13-16; 3, 19, 22.

⁴³ Vd. Íbico, *Euríalo*, (fr. 288), v. 1-4.

Para me consolar do presente.

Dá-me **rosas, rosas**

E lírios também...

Mas por mais **rosas** e lírios que me dê,

Eu nunca acharei que a vida é bastante.⁴⁴

Neste poema, o desejo de receber **lírios** (símbolo de brancura, pureza e virgindade) e **rosas** é uma tentativa de Campos em aceitar o inevitável – a morte, porém não passa disso mesmo, visto que acaba por concluir com abatimento: «Por mais rosas e lírios que me dê, / Eu nunca acharei que a vida é bastante» (v. 76-77), ou seja, Campos não consegue ser sereno e conformado, como os gregos, ou como Ricardo Reis, nas suas odes:

As rosas dos jardins de Adónis,
Essas volucres amo, Lídia, rosas,
Que em o dia em que nascem
Em esse dia morrem.

Colhamos flores
Molhemos leves
As nossas mãos
Nos rios calmos,
Para aprendermos
Calma também.⁴⁵

Igualmente associada à passagem efémera da vida há outra metáfora antiquíssima: a **água do rio** que, tal como a vida humana, passa sem jamais voltar atrás. Já Heraclito advogava que «Para quem entrar no mesmo rio, outras são as águas que correm por ele».⁴⁶ Do mesmo modo, Horácio Flaco faz referências à «fugidia

⁴⁴ Vd. Álvaro de Campos, *Acordar da cidade de Lisboa, mais tarde do que as outras*, v. 55-63 e 73-77.

⁴⁵ Vd. Ricardo Reis, *Mestre, são plácidas*, v. 37-42 e *As rosas dos jardins de Adónis*, v. 1-4.

⁴⁶ Vd. Frag. 12 Diels. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira, apud, *Hélade. Antologia da cultura grega*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, / Instituto de Estudos Clássicos, 7.^a ed., 1998, p. 134.

água» e às «volúveis águas» na sua poesia, de maneira a aconselhar os seus leitores a aceitarem a sua condição fugaz, visto que nem ricos nem pobres poderão obstar o Destino:

Porque se envida a **fugidia água**
em se agitar no sinuoso leito?

[...] com suas sinistras **águas que inexoravelmente**
todos nós, que das dádivas da terra nos alimentamos,
teremos de atravessar, quer sejamos reis,
quer pobres agricultores. [...]
O negro Cocito teremos de visitar.
A ti, cruel, através de **volúveis águas**.⁴⁷

Álvaro de Campos herda dos poetas gregos e latinos a mesma ideia da água como metáfora da inexorabilidade do tempo, todavia, ao contrário dos poetas clássicos, a sua reacção face a essa evidência é de inconformismo e revolta, como podemos constatar pelos seguintes trechos poéticos:

Cada alma é um rio correndo por margens do Externo
Para Deus e em Deus com um sussurro soturno.

Água do rio, correndo suja e fria,
Eu passo como tu, sem mais valer.

Corre, raio do rio, e leva ao mar
a minha indiferença subjectiva!⁴⁸

Atentemos no primeiro excerto. Tendo em conta que «Externo» será tudo aquilo que é visível, palpável e perceptível pelos sentidos, por oposição ao que é Interno, interior e recôndito, estamos perante um paradoxo. A alma não se vê, mas na

⁴⁷ Vd. Horácio, op. cit., 2, 3, 11-12; 2, 14, 9-12 e 17; 4, 1, 40.

⁴⁸ Vd. Álvaro de Campos, *Afinal a melhor maneira de viajar é sentir*, v. 23-24; *Barrow-on-furness*, I, v. 7-8; III, v. 1-2.

hora da morte a alma é tão precívél como o corpo, o que deixa o poeta nostálgico e amargurado.

A percepção da inevitabilidade da morte está também presente nos versos de *Barrow-on-Furness*: «Eu passo como tu, (água do rio) sem mais valer».

No último exemplo transcrito, temos um novo paradoxo; «indiferença subjectiva»: que mostra o desejo infrutífero de o poeta se manter calmo face à passagem do tempo. Assim, o facto de praguejar, «raio de um rio», revela toda a amargura do *eu*.

Ligada à efemeridade da vida humana está também a referência à ideia de «**fúnebre**» e «**enterro**» que o poeta utiliza para sugerir a precariedade do homem:

O horror do som do relógio à noite na sala de jantar de uma casa de província
Toda a monotonia e a fatalidade do tempo...
O horror súbito do **enterro** que passa
E tira a máscara a todas as esperanças.⁴⁹

Neste poema, Álvaro de Campos evidencia um completo pessimismo perante a antevisão da morte, recordada por cada badalada do relógio na sala de jantar de uma casa de província. Com efeito, a nostalgia da infância perdida, sugerida pelo convívio e aconchego da casa de província, opõe-se totalmente à solidão do *eu* no presente, portador apenas da certeza da verdade derradeira das coisas.

A angústia existencial é novamente associada à ideia de «enterro» no poema *Desfraldando ao conjunto fictício dos céus estrelados*:

Toquem num arraial a **marcha fúnebre** minha
Quero cessar sem consequências...
Quero ir para a **morte** como para uma festa ao crepúsculo.⁵⁰

O poeta quer «cessar sem consequências», ou seja, quer aceitar o inevitável, mas não consegue. A ideia de arraial e de festa são ilusões do *eu* para mitigar o pavor que sente. Há, pois, uma tentativa de alcançar o equilíbrio, mas que não passa de tentativa vã. O poeta latino Horácio Flaco também faz referências directas ao momento

⁴⁹ Vd. idem, *O descalabro a ócio e estrelas...*, v. 16-19

⁵⁰ Vd. idem, *Desfraldando ao conjunto fictício dos céus estrelados*, v. 3-5.

da morte, todavia, ao invés de mostrar revolta e inconformismo, revela uma aceitação tranquila da morte:

Lembra-te de manter nos maus momentos / [...]
e não menos nos bons, o equilíbrio da tua mente⁵¹.

Uma outra palavra que julgamos conter um eco clássico é a referência de Campos a «**estátuas**», em que o poeta alude claramente à estatuária helénica, marmórea e branca, sendo precisamente esses dois elementos, a matéria e a cor, que surgem destacados nos versos do nosso poeta:

De encontro a esplanadas de jardins de **estátuas brancas!**
Ou deusa grega, concebida como **estátua** que fosse viva⁵²

Um outro processo linguístico característico de Campos é a simbiose entre a linguagem erudita e a linguagem chã e vulgar, de que resulta um processo de estranhamento. Todavia, não podemos deixar de notar o cariz clássico subjacente. Aliás, o uso de termos como «vetustas» comprova essa influência.

Assim, encontramos em Campos a expressão «**encadernações vetustas**»⁵³, cujo adjectivo é também usado por Horácio Flaco: «vetusto Lamo»⁵⁴, entre outros *vetustus*. Infere-se, pois, a influência de autores latinos ou, pelo menos, a consciência de Álvaro de Campos relativamente a um vocábulo notoriamente de eco clássico.

Outra expressão de eco latino é «**Deus ignoto**»⁵⁵, usada também por muitos outros vultos da literatura portuguesa, desde Almeida Garrett⁵⁶, passando por Antero

⁵¹ Vd. Horácio, op. cit, 2, 3, 1-2.

⁵² Vd. Álvaro de Campos, *Ode marítima*, v. 157; *Tabacaria*, v. 88.

⁵³ Vd. idem, *E o esplendor dos mapas*, v. 3.

⁵⁴ Vd. Horácio, op cit., 3, 17, 1.

⁵⁵ Vd. Álvaro de Campos, *Mestre, meu Mestre querido!*, v. 33.

⁵⁶ Cf. Almeida Garrett, «Ignoto Deo D,D.D.»: “Creio em ti, Deus: a fé viva / De minha alma a ti se eleva / És: o que és não sei.”, v. 1-3. Vd. Almeida Garrett, *Folhas Caídas*, in *Obras de Almeida Garrett*, vol. 2, Porto, Lello & Irmão Editores, 1963, p. 159-160.

de Quental⁵⁷, pelo presencista José Régio⁵⁸ até ao pós-modernista Mário de Carvalho⁵⁹, que a utilizam na forma latina *Ignoto Deo*. A expressão ficou conhecida por um passo dos *Actos dos apóstolos*, em que São Paulo, num célebre discurso no Areópago de Atenas, usou esta inscrição, *Ignoto Deo* ('ao deus desconhecido') que vira num dos altares da cidade, para pregar aos atenienses o verdadeiro Deus. Então, tomando a palavra na presença dos sábios aí reunidos, disse-lhes que iria anunciar esse Deus que todos adoravam, sem no entanto o conhecerem. Álvaro de Campos, na sua poesia, refere-se ao deus desconhecido com a amargura de quem é atormentado pela «pavorosa ciência de ver», isto é, pela dor de pensar, não encontrando na divindade ou religião o consolo e a resposta para as suas preces⁶⁰. *Ignoto deo* é, portanto, no nosso entender, um clichê literário que tem na sua base aquele passo da *Vulgata*. Mas, há outras com étimo latino, como é o caso do termo «**enxárcias**» («Meus nervos postos como **enxárcias**», «Façam **enxárcias** das minhas veias!»⁶¹) proveniente do grego ε)xa/rtia e que está associado a um tecnicismo náutico, significando o conjunto de cabos que prendem os mastros. Embora o uso da palavra se explique, principalmente, pela formação académica e profissional de Campos enquanto engenheiro naval, devemos ainda assim assinalar a proximidade com o seu étimo grego.

Do mesmo modo, encontramos o uso do latinismo «flâmula», aplicado à linguagem técnica e náutica de Álvaro de Campos, num contexto de sadismo ligado à vida marítima:

Façam de meu coração uma **flâmula** de almirante
Na hora de guerra dos velhos navios!⁶²

⁵⁷ Cf. Antero de Quental, «Ignoto Deo»: “Não é mortal o que eu em ti adoro. / Que és tu aqui? olhar de piedade, / Gota de mel em taça de venenos...”, v. 9-11. Vd. Antero de Quental, *Sonetos*, org., pref. e notas de António Sérgio, Lisboa, Sá da Costa, 7ª ed., 1984, p. 117.

⁵⁸ Cf. José Régio, «Ignoto Deo»: “Desisti de saber qual é o Teu nome, / Se tens ou não tens nome que Te demos, / Ou que rosto é que toma, se algum tome, / Teu sopro tão além de quanto vemos.”, v. 1-4. Vd. José Régio, *Cântico Negro*, sel. e org. de Luís Adriano Carlos e valter hugo mãe, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2005, p. 62.

⁵⁹ Cf. Mário de Carvalho, «Ignotus Deus», *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho e outras histórias*, Lisboa, Caminho, 5.ª ed, 1992, p. 17-23.

⁶⁰ Vd. Álvaro de Campos, *Mestre, meu mestre querido!*, v. 45-49.

⁶¹ Vd. idem, *Ode marítimas*, v. 434 e 455.

⁶² Vd. ibidem, v. 459-460.

«Flâmula» é o diminutivo de *flamma*. No latim tardio, significa também pequena bandeira usada pela cavalaria, como se pode verificar em dois passos de Vegécio (escritor latino do século IV d. C.):

Sobre a arte militar, 2, 1: «Equitum alae dicuntur ab eo, quod ad similitudinem alarum ab utraque parte protegunt acies; quae nunc uexillationes uocantur a uelo, quia uelis, hoc est flammulis, utuntur».

Sobre a arte militar, 3, 5: «Muta signa sunt aquilae dracones uexilla flammulae tufae pinnae; quocumque enim haec ferri iusserit, ductor, eo necesse est signum suum comitantes milites pergant»⁶³.

O vocábulo ter-se-á depois estendido a outros domínios, ao ponto de aparecer na linguagem náutica como galhardete ou pequena bandeira usada no mastro grande dos navios de guerra para sinalização ou como adorno, sendo este o sentido, como já referimos, presente no poema de Campos.

Contudo, no poema *Contudo, contudo*, parece-nos que Campos associa propositadamente duas palavras de sabor latino:

Também houve **gládios** e **flâmulas** de cores
Na Primavera do que sonhei de mim.
[...]
Hoje estou como se tivesse sido outro.
[...]
Caí pela escada abaixo subitamente⁶⁴

Neste caso, o poeta pretende enfatizar a idealização do seu sonho – «Na Primavera do que sonhei para mim» – por oposição à realidade do presente, evidente pelo deíctico temporal «Hoje». Mostra assim, a cisão entre sonho/realidade, passado/presente, felicidade imaginária/frustração real.

O termo «**gládios**», do latim *gladium*, é sinónimo de punhal, força e domínio. Porém, Campos associa-o a algo conotado com o bom e o belo – a «Primavera» e a

⁶³ Vd. Vegécio, *Epitoma rei militaris*, ed. M. D. Reeve, Oxford University Press, 2004.

⁶⁴ Vd. idem, *Contudo, contudo*, v. 2-3, 7 e 10.

«cores». A leitura que fazemos deste aparente contra-senso é a de que o poeta, mesmo quando idealiza algo, tem noção dessa irreabilidade. Por conseguinte, o seu subconsciente não consegue desprender-se da angústia dessa consciência. Daí resulta o processo de estranhamento ao ligar duas palavras com conotações dissemelhantes, «gládios» que remete para sofrimento e intensidade, e «cores» e «Primavera» que remetem para algo eufórico. Noutro poema, *Súbita, uma angústia*, o heterónimo refere também:

Renego a **gládio** e fim todos os deuses e a negação deles⁶⁵

Desta forma, o sentido acutilante e destruidor de espada subjacente a «**gládio**» serve para ilustrar a revolta interior do poeta face à questão existencial e o facto dessa angústia feri-lo como uma espada.

Outra palavra de clara matriz clássica é a da família de palavras em torno de «**palidez**», que surge várias vezes na poesia de Álvaro de Campos: «**palidez** das manhãs», «Tu, **palidamente** [...] dona **pálida**» e «Tuas mãos esguias, um pouco **pálidas**»⁶⁶. Consideramos inevitável lembrar que são vários os poemas de Ricardo Reis, onde é patente a influência do poeta latino Horácio, onde surge a ideia de palidez: «A **palidez** do dia é levemente dourada» e «Da vida **pálida** levando apenas / As rosas breves, os sorrisos vagos»⁶⁷. Vejamos, agora, alguns versos do poeta Horácio Flaco: «a **pálida** morte», «**pálido** corpo» e «nem a **palidez** de violeta tingida de teus amantes»⁶⁸.

A influência de Horácio manifesta-se, então, quer no heterónimo clássico, quer no heterónimo modernista. Contudo, Álvaro de Campos utiliza o adjetivo com um sentido um pouco distinto do de Reis e de Horácio, pois enquanto na poesia destes últimos a palidez sugere, directamente, a ideia de morte, em Campos a palavra ou assume uma ideia abstracta e indefinida ao serviço das sensações interiores do eu, como é caso da «**palidez** das manhãs» na *Ode marítima*, ou serve para caracterizar as

⁶⁵ Vd. idem, *Súbita, uma angústia...*, v. 12.

⁶⁶ Vd. idem, *Ode marítima*, v. 104; *Passagem das horas*, v. 115 e 117; *Vigiliatura*, v. 24.

⁶⁷ Vd. Ricardo Reis, *A palidez do dia é levemente dourada*, v. 1 e *Só o ter flores pela vista fora*, v. 13-15.

⁶⁸ Vd. Horácio, op. cit., 1,4,13; 2,2,15 e 3,10,14.

mãos de uma mulher por quem o *eu* em tempos se interessou, como sucede no poema *Vigiliatura*.

Em todo o caso, a indefinição do adjectivo é tão evocativa da poesia latina como a do uso de «**lívido**», o que confirma, de facto, que o nosso modernista acalenta um certo gosto pelas coisas clássicas. Observemos os seguintes versos:

Vem lá do fundo
Do horizonte **lívido**,
Vem e arranca-me
Do solo de angústia e inutilidade
Onde vicejo.⁶⁹

Em odes horacianas temos referências aos «cachos agora lívidos» (2,6,9), sendo portanto visível o aproveitamento de elementos clássicos na poesia de Campos.

Do mesmo modo, encontramos a referência a um adjectivo de índole clássica, «A **plácida** face anónima de um morto»⁷⁰, também presente em Horácio: «nascentem **placido** lumine uideris» cuja tradução é «aquele que tu contemples com plácido olhar (4,3,1-2), e que constatamos verificar-se, igualmente, em versos de Ricardo Reis:

Mestre, são **plácidas**
Todas as horas
Que nós perdemos.⁷¹

Nos três poetas, a ideia de placidez concerne ao sossego relativo à morte. Pelo exposto, torna-se evidente que Álvaro de Campos aproveita elementos da poesia antiga para os pôr ao serviço de uma poesia moderna, mas onde paira também a noção aguda de finitude, pessimismo e angústia.

De uma maneira menos directa mas igualmente exemplificativa do interesse de Álvaro de Campos por adjectivos de gosto clássico, temos as inúmeras referências saudosistas presentes em «**antiquíssimo**» e «**longínquo**». É de salientar que, além da proximidade com étimos latinos (*antiquissimus* e *longinquus*), estes dois vocábulos

⁶⁹ Vd. Álvaro de Campos, *Dois excertos de ode (fins de duas odes, naturalmente)*, v. 50-53.

⁷⁰ Vd. idem, *A plácida face anónima de um morto*, v. 1.

⁷¹ Vd. Ricardo Reis, *Mestre, são plácidas*, v. 1-3.

remetem para o passado e para o clássico, do ponto de vista semântico. Vejamos alguns exemplos: «Vem, noite **antiquíssima** e idêntica», «hora mística e espiritual e **antiquíssima**» e «vasto grito **antiquíssimo**»⁷² e «A Voz surda e remota [...] Vem surdamente [...] **Longinamente**, como se estivesse sonhando»⁷³.

Relativamente a «longínquo», destacamos também o facto de ele significar, em Álvaro de Campos, não só a distância espacial («montes **longínquos**», «ilhas **longínquas**»), mas também temporal («sonho **longínquo**»⁷⁴), tal como acontece na poesia de Horácio: «**longínquas** gerações» (2,2,5) e «**longínquos** campos da Numídia» (3,11,47).

Pelo exposto, com base nos elementos recolhidos e de que damos conta neste capítulo, depreendemos que a formação e o saber clássico de Fernando Pessoa não se manifesta apenas em Reis, o clássico por excelência, pois que também em Álvaro de Campos são visíveis essas raízes clássicas, em virtude de, a par de uma formação técnica e funcional direccionada para as máquinas, como a Engenharia naval e a Engenharia mecânica, coexistir em Campos, uma educação clássica instilada por um tio-avô, que se reflecte em várias palavras com sabor clássico, que mostram que este heterónimo é mais complexo e receptivo à diferença, do que aquilo que se poderia supor.

2. Figuras históricas da Antiguidade Clássica

A poesia de Álvaro de Campos é rica em referências a figuras da Antiguidade Clássica, não no sentido de as inferiorizar face ao progresso da modernidade que o poeta tanto exalta, mas sim no sentido de reconhecer o contributo que tais personalidades deram para que houvesse progresso e evolução. É nesse contexto que, na *Ode triunfal*, se repetem as alusões ao autor latino «**Virgílio**», ao filósofo «**Platão**», a par da menção ao famoso general e imperador macedónio «**Alexandre Magno**» e ao célebre autor de tragédias gregas, «**Ésquilo**».⁷⁵ Na verdade, Campos pretende destacar e valorizar um representante de várias áreas do conhecimento da Antiguidade Clássica: **Virgílio** é um dos principais vultos clássicos ligados à literatura, ou não fosse ele o

⁷² Vd. Álvaro de Campos, *Dois excertos de odes* I, v. 1 e 83; II, v. 23.

⁷³ Vd. idem, *Ode marítima*, v. 836, 829-830.

⁷⁴ Vd. idem, *Dois excertos de odes*, I, v. 10; e *Ode marítima*, v. 100 e 751.

⁷⁵ Vd. Álvaro de Campos, *Ode triunfal*, v. 17-22.

autor da grande epopeia *Eneida*, composta por doze Cantos e seguindo o modelo da *Odisseia* de Homero; **Platão** representa um ponto de viragem e progresso no pensamento da filosofia grega, visto que, através dos seus diálogos, vai sobrepor ao domínio da opinião e da *doxa*, do relativismo e subjectividade dos sofistas, um conhecimento universal, intemporal e absoluto, só possível no mundo inteligível ou das ideias, essências estas que permitem o verdadeiro saber; **Alexandre Magno** é o modelo do estratega militar e do político exímio e poderoso, na medida em que construiu, no século IV a. C., um vasto império mediterrânico-asiático, distinguindo-se com vitórias muito significativas sobre os Persas e na conquista de grande parte da Ásia Menor e do Egipto. Fundou importantes cidades como Alexandria e incrementou a influência helénica quer na costa mediterrânica, quer no oriente. Portanto, o seu poder é uma fonte de inspiração para Álvaro de Campos, que projecta nele, também o seu desejo de poder, através das sensações. Finalmente, se Virgílio se destacou no género literário épico, **Ésquilo** destacou-se no género trágico, sendo considerado o criador da tragédia grega, estando o seu nome associado às tragédias *Os Persas*, *Os Sete contra Tebas*, *As Suplicantes*, *Prometeu Acorrentado* e a trilogia conhecida como *A Oresteia*, (*Agamenon*, *As Coéforas* e *As Eumênides*).

Deste modo, Álvaro de Campos, ao evocar **Virgílio**, **Platão**, **Alexandre Magno** e **Ésquilo**, na *Ode triunfal*, está, no fundo, a realçar figuras históricas que alargaram o conhecimento no campo da literatura, da filosofia e da acção política e militar da Grécia Antiga, determinando o progresso histórico de uma grande civilização e o seu contributo para as civilizações posteriores, até «Porque todo o presente é todo o passado e todo o futuro»⁷⁶. Assim, contrariamente a Marinetti que defendeu o seguinte: «Em termos simplistas, futurismo significa ódio ao passado. O nosso grande objectivo é combater e destruir energicamente o culto do passado», a «a arte dom passado é um absurdo, que se baseia em princípios morais, religiosos e políticos. Só na arte futurista a arte se revela verdadeiramente»⁷⁷, Campos não despreza o passado, antes o valoriza e reconhece que os antigos, com o seu sábio e inovador pensar, também contribuíram para a evolução e progresso do mundo: «Canto, e canto presente, e também o passado e o futuro»⁷⁸.

⁷⁶ Vd. idem, *Ode triunfal*, v. 18.

⁷⁷ Vd. Sylvia Martin, *Futurismo*, trad. de André Marcelo, Colónia, Taschen, 2005, p. 7 .

⁷⁸ Vd. Álvaro de Campos, *Ode triunfal*, v. 17.

«**César**» é outro herói digno de homenagem, tendo em conta que é referido uma vez no poema *Grandes são os desertos, e tudo é deserto*, («Ergo-me de repente todos os Césares» (v. 49) e quatro vezes em *Pecado original*:

Quantos **Césares** fui!
Na alma, e com alguma verdade;
Na imaginação, e com alguma justiça;
Na inteligência, e com alguma razão –
Meu Deus! Meu Deus! Meu Deus!
Quantos **Césares** fui!
Quantos **Césares** fui!
Quantos **Césares** fui!⁷⁹

Nestes versos, o poeta deseja ter o poder e a acção que na verdade não possui, em virtude da sua incapacidade de concretizar o que sonha e que projecta no imperador romano. Nota-se o deslumbramento de Álvaro de Campos por Júlio César, político fascinante e ditador impiedoso, ilustre general e historiador das suas próprias batalhas, que colocou o império romano à cabeça de todas civilizações da Europa. Com efeito, o poder de César perpetuou-se pelos tempos, ao ponto de lhe ser atribuído estatuto de deus, dois anos após a sua morte, e de o seu nome ter influenciado, *a posteriori*, a denominação de todos os imperadores romanos e, ainda, o nome *czar*, atribuído aos imperadores russos.

Portanto, Campos, como sensacionista que é, incorpora a figura de César e tudo o que ela representou no passado no rol das celebridades que promoveram a mudança e o progresso, numa perspectiva diacrónica da história do Homem.

Com base nas alusões de Campos a figuras que marcaram a civilização romana, concluímos que o poeta mostra o seu fascínio pelas grandes civilizações, nomeadamente, a romana e que a considera necessária para o progresso ao longo dos tempos, opondo conseqüentemente, o seu futurismo ao de Marinetti, para quem todo o passado é desvalorizado.

⁷⁹ Vd. idem, *Pecado original*, v. 16, 21-23.

3. Mitos e deuses

Um dos maiores mitos que se destacam na poesia de Campos é o do aventureiro grego Ulisses, como se constata na *Ode marítima*:

Os portos cheios de vapores de muitas espécies!
Pequenos, grandes, de várias cores, com várias disposições de vigias
[...]
Tão prazenteiro o seu garbo quieto de cousas comerciais que andam no mar,
No velho mar sempre **homérico**, ó **Ulisses!**

80

O louvor ao marinheiro grego prende-se com a formação náutica do engenheiro naval e com o seu interesse por tudo o que lhe esteja associado. Assim, ressuscita o protagonista da *Odisseia*, manifestando o desejo de regressar às origens das descobertas do mar. Note-se que, paradoxalmente, são raras as referências e louvores de Campos ao passado da gesta marítima dos portugueses. Aliás, encontramos uma alusão no *Opiário* bastante nostálgica e marcada pela desilusão de um povo que perdeu a hegemonia passada:

Pertenço a um género de portugueses
Que depois de estar a Índia descoberta
Ficaram sem trabalho. [...] ⁸¹

Os portugueses, na opinião de Campos, perderam a sua oportunidade, tendo sido o seu auge marítimo uma época real mas fugaz, contrariamente ao navegador grego que, embora imaginário, não se apagou com o tempo. Esta constatação enche o poeta de desalento. No entanto, nos versos apresentados da *Ode marítima*, Campos faz o seu tributo ao herói mítico grego, evocando-o, curiosamente, num contexto em que louva os portos modernos. Assim, conclui-se, mais uma vez, a importância que o engenheiro dá a figuras do passado, neste caso, relacionada com a gesta dos mares. A experiência náutica de Ulisses é, igualmente, valorizada por Horácio: «marítimas viagens do ardiloso **Ulisses**» (1,6,7).

⁸⁰ Vd. Álvaro de Campos, *Ode marítima*, v. 865-870.

⁸¹ Vd. idem, *Opiário*, v. 105-107.

Assim sendo, Campos é um conhecedor da cultura helenística. A corroborá-lo está ainda a história de Penélope e da teia e da sua rival Circe:

Tu que não és uma coisa, um lugar, uma essência, uma vida

Penélope na teia, amanhã desfeita

Circe irreal dos feris, dos angustiados sem causa

bem para mim, ó noite, estende para mim as mãos»⁸².

Nestes versos, Campos subverte a esperança contida na história de Penélope, para veicular a ideia da inutilidade de toda a acção humana. Essa desesperança está presente na identificação do poeta com os «angustiados sem causa» e no conseqüente desejo de ser acolhido pela noite, como refúgio da sua dor e escuridão anímica.⁸³

É célebre a argúcia e a fidelidade da mulher de Ulisses, relatada sobretudo por Homero, na *Odisseia*. Durante a ausência de Ulisses em Tróia, e contrariando a descrença geral de que ele ainda estivesse vivo, adiou ao máximo um novo casamento e estabeleceu a condição de que se casaria somente após acabar de tecer a mortalha do pai de Ulisses, Laertes. Durante o dia, aos olhos de todos, Penélope tecia a colcha, e à noite, secretamente, desmanchava-a. Finalmente, Ulisses regressou e revelou a sua identidade através de uma prova com arco (canto 21 da *Odisseia*) e matou todos os pretendentes (canto 22). Assim, depois de ter rejeitado a hospitalidade e os amores de Circe (canto 10), Ulisses reencontra a sua mulher. Horácio refere-se a estas factos numa ode: «Penélope e a misteriosa Circe, que padeceram por um mesmo homem»⁸⁴. Deste modo, o mito grego veicula uma mensagem de esperança e perseverança, contrariamente ao poema de Álvaro de Campos, que coloca a tónica no pessimismo e conformismo.

Porém, há outras referências mitológicas gregas na poesia de Campos:

A mulher que chora baixinho

⁸² Vd. idem, *Passagem das horas*, v. 106-109.

⁸³ Também em Antero de Quental, no poema *Nox*, encontramos o apelo existencial à noite, como refúgio, esquecimento e evasão para angústia do *eu*: «Noite, vão para ti meus pensamentos, / Quando olho e vejo, à luz cruel do dia, / Tanto estéril lutar, tanta agonia / E inúteis e ásperos tormentos» (v. 1-4). Confrontem-se estes versos com os de Campos: «Por isso sê para mim materna, ó noite tranquila... / Tu que tiras o mundo ao mundo, tu que és a paz», *Passagem das horas*, v. 103-104.

⁸⁴ Vd. Horácio, op. cit., 1,17,19-20.

Entre o ruído da multidão em vivas...
O vendedor de ruas, que tem um pregão esquisito,
Cheio de individualidade para quem repara...
O arcanjo isolado, escultura numa catedral,
Siringe fugindo aos braços estendidos de **Pã**
Tudo isto tende para o mesmo centro,
Busca encontrar-se e fundir-se
Na minha alma⁸⁵.

Campos vai enumerando o «acordar» do que vê em Lisboa, nomeadamente, os contrastes sociais, lembrando o deambulismo e a captação sensorial da realidade citadina na poesia de Cesário Verde, evidente, por exemplo, *Num bairro moderno*: «Ela [a vendedeira] apregoa, magra, enfezadita, / As suas couves repolhudas» (v. 94-95) e em *Sentimento dum Ocidental, – Ave-Marias*: «Voltam os calafates, aos magotes, / De jaquetão ao ombro, enfarruscados, secos; / Embrenho-me a cismar, por boqueirões, por becos, / Ou erro pelos cais a que se atacam botes» (v. 7-20), «E o fim da tarde inspira-me; e incomoda!» (v. 25). Também Álvaro de Campos faz referência ao «pregão esquisito» do «vendedor de ruas», no entanto, o que pretendemos realçar é a «figura da mulher que chora baixinho». Que mulher é esta? Por que chora ela? A única coisa que sabemos é que é uma mulher inserida na cidade, cujo choro parece lembrar a Campos o choro de Siringe enquanto fugia de Pã, ao ponto de servir de inspiração ao fauno para a criação da uma flauta (flautas de Pã).

Siringe era uma das Hamadriades (ninfas das árvores) da Arcádia, por quem Pã se apaixonou. Num dia em que Pã a perseguiu, nas margens do rio Ládón, julgando tê-la já nos seus braços, eis que Siringe se transforma numa corça:

«Como o vento fizesse gemer o canavial, Pã teve a ideia de unir com cera canas de tamanho vário e construiu assim, um instrumento musical a que deu o nome de siringe, em recordação da ninfa»⁸⁶

É este mito que está na origem da conhecida expressão “flauta de Pã”.

⁸⁵ Vd. Álvaro de Campos, *Acordar da cidade de Lisboa, mais tarde do que as outras*, v. 24-27.

⁸⁶ Vd. Pierre Grimal, *Dicionário da mitologia grega e romana*, coord. da edição portuguesa de Victor Jabouille, Lisboa, Difel, 3.^a ed., 1999, s. v. «Siringe».

O nome siringe, enquanto designação do instrumento musical, aparece sobretudo na poesia lírica latina, como em Horácio, 117,10; 3,19,22; 4.1,24 e 4.12: «Na terra erva, entoam canções na siringe / os guardadores de gordas ovelha», e na *Metamorfoses* de Ovídio:

E como Pã, julgando que já tinha Siringe bem agarrada,
Em Vaz do corpo da ninfa abraçou um canavial à beira-rio;
E que, enquanto aí suspirava, o sopro vibrou dentro das canas
e produziu um ténue som, semelhante a um queixume;
e, encantado com a doçura dos sons e com esta nova arte,
que dissera: “Esta conversa contigo ficará sempre comigo”.
E assim, nas canas de tamanhos diferentes, unidas entre si
por uma junção de cera, ele preservava o nome da menina.⁸⁷

Encontramos, então, tanto nos autores latinos, como nos versos de Álvaro de Campos, a mesma ideia do choro da Siringe durante a perseguição de Pã.

Relativamente a uma outra expressão mencionada no poema *Sim, sou eu, eu mesmo, tal qual resultei de tudo*, «A impressão, de pão com manteiga e brinquedos, / De um grande sossego sem Jardins de **Prosérpina**»⁸⁸, Campos mostra-se conhecedor da história da deusa Prosérpina tanto associada à deusa romana dos Infernos, tanto à deusa agrária que presidia à germinação das plantas. Reza a lenda que Prosérpina, filha de Zeus e Deméter, certo dia, enquanto colhia flores, foi raptada por Hades, o deus dos Infernos, tornando-se, assim, deusa dos Infernos. Ovídio conta esta história do rapto de Prosérpina nas suas *Metamorfoses*:

[...] Era neste bosque que Prosérpina
costumava folgar. Um dia, colhia violetas e brancos lírios
e ia enchendo, com entusiasmo juvenil, cestas e o regaço,
À compita com as suas amigas a ver quem colhia mais, quando
Dite a viu e, quase em simultâneo, se enamora e rapta-a:
tão precipitado era o seu amor.⁸⁹

⁸⁷ Ovídio, *Metamorfoses*, trad. de Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa, Cotovia, 2007, 1 Pã e Siringe – Argo e Io (cont.), 705-711.

⁸⁸ Vd. Álvaro de Campos, *Sim, sou eu, eu mesmo, tal qual resultei de tudo*, v. 23-24.

⁸⁹ Vd. idem, 5, 390-395.

Campos mostra-se conhecedor de outros mitos femininos, como o enigma da **Esfinge** em *Ah, abram-me outra realidade!*:

Depois, encerrem-me onde queiram
Meu coração verdadeiro continuará velando,
Pano brasonado a **esfinges**,
no alto mastro das visões
Aos quatro ventos do Mistério.⁹⁰

A esfinge era um «monstro feminino a quem se atribuía cabeça de mulher, peito, patas e cauda de leão, mas que estava provido de asa como uma ave de rapina»⁹¹, associado à lenda de Édipo. A esfinge obstaculizava a entrada e matava qualquer viajante que quisesse aceder à cidade de Tebas. O único que resolveu a sua adivinha – Qual é o ser que de manhã anda com quatro pés, ao meio-dia com dois e à tardinha com três? – foi Édipo, filho de Laio e Jocasta.

Álvaro de Campos recorre a este mito para mostrar que ele próprio é um enigma, um mistério: «Meu coração verdadeiro continuará velando». Por outras palavras, a imagem da esfinge aplicada ao seu caso pessoal é a da crise e dúvida de identidade que o assola.

Outro ser mitológico presente na sua poesia é Pégaso, o cavalo alado símbolo da imortalidade: «**Pégaso** – ferro-em-brasa das minhas ânsias inquietas»⁹². Neste verso ele simboliza os devaneios e os sonhos («ânsias») do poeta, por contraste à realidade castradora.

Em suma, por estas referências mitológicas na poesia de Campos, é possível entender que a sua vasta cultura não se confina ao que é de vanguarda. O poeta incorpora e serve-se de histórias clássicas, para melhor evidenciar as ânsias e o espanto de quem, num só impulso, quer devorar, abarcar e fundir tudo, passado e presente. É deste esforço que resulta a riqueza, a complexidade e o estranhamento poético do heterónimo.

São vários os deuses referenciados na poesia de Álvaro de Campos. Um deles é a deusa romana da beleza e do amor. No entanto, não é evocada com a finalidade de a

⁹⁰ Vd. Álvaro de Campos, *Ah, abram-me outra realidade*, v. 9-13.

⁹¹ Vd. Grimal, op. cit., s.v. «Esfinge».

⁹² Vd. Álvaro de Campos, *Saudação a Walt Whitman*, v. 165.

valorizar. Na *Ode triunfal*, Campos pretende subalternizar o conceito de beleza clássica a um novo conceito de beleza próprio do futurismo, revolucionário e irreverente: a velocidade, desumanizando-se para se transformar em máquina:

Ah, poder exprimir-me como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!»
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!⁹³

É essa mesma ideia que perpassa nos seguintes versos: «O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo. / O que há é pouca gente para dar por isso⁹⁴». Se Vénus simbolizava o ideal de beleza para os romanos, já o progresso e a evolução associados ao «binómio de Newton», representa o ideal de beleza moderno, para Campos.

O mesmo sucede quando Álvaro de Campos, na *Ode triunfal*, compara as «rodas», as «rodas-dentadas» e as «chumaceiras», numa palavra, as máquinas, a uma «Nova **Minerva** sem-alma dos cais e das gares!⁹⁵». Minerva, deusa romana equivalente à Atena helénica, era a deusa da sabedoria e, por conseguinte, a referência da actividade intelectual. Embora «sem alma», o progresso e a técnica são vistos por Campos como a «Nova Minerva», ou seja, a nova sabedoria que governa os destinos do homem. Portanto, a modernidade parece ser a única época, desde a antiga civilização romana, em que houve de facto grandes invenções: as máquinas.

Júpiter, o deus dos deuses e patrono de Roma, é referido em *Dois excertos de odes*:

Vem, cuidadosa,
Vem, maternal, pé antepé enfermeira antiquíssima, que te sentaste
À cabeceira dos deuses das fés já perdidas,
E que viste nascer Jeová e **Júpiter**,
E sorriste porque tudo é falso e inútil.⁹⁶

⁹³ Vd. idem, *Ode triunfal*, v. 21-23.

⁹⁴ Vd. idem, *O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo*, v. 1-2.

⁹⁵ Vd. idem, *Ode triunfal*, v. 47.

⁹⁶ Vd. idem, *Dois excertos de odes*, v. 81-86.

O imperativo «vem» refere-se à «noite antiquíssima e idêntica»⁹⁷, como silenciadora e refúgio do poeta, noite ancestral que envolveu também outras gentes, portadoras de outros credos, como «Jeová» e «Júpiter». Com efeito, Campos refere indirectamente as duas matrizes principais da cultura portuguesa: a judaico-cristã («Jeová») e a greco-latina («Júpiter»), sendo Júpiter o deus romano associado ao Zeus grego, era «o deus do céu, da luz divina, das condições climatéricas e também do raio e do trovão»⁹⁸. O poder que lhe estava associado, era de tal modo significativo, que muitos imperadores, incluindo Augusto, o primeiro imperador, queriam passar por ser uma encarnação de Júpiter, considerando-se sob a sua protecção.

No excerto em análise, Campos evoca uma noite tão antiga, que abarca os tempos desde a grande civilização greco-latina até àquela que esteve na base dos judeus e dos cristãos. Por um lado, estas duas balizas temporais são importantíssimas para o poeta, como se não tivesse existido nenhuma outra civilização ou cultura suficientemente relevante e digna de menção, por outro lado, neste poema, a «noite» é invocada à maneira das ladainhas a Nossa Senhora, em virtude da expressão que surge no verso 20, «Nossa Senhora / Das coisas impossíveis que procuramos em vão», e de alguns adjectivos qualificativos da Virgem que são aplicados à noite: «Vem dolorosa / Mater-Dolorosa das Angústias dos Tímidos». Note-se, ainda, o uso da expressão latina consagrada na invocação a Maria: «Vem soleníssima», «Vem, maternal»⁹⁹, entre outras.

Todos estes atributos da noite contribuem para a sua divinização, cujas características mais evidentes são a onnipotência e a onnipresença. A noite, segundo Hesíodo, foi a quarta a ser criada (depois do Caos, da Terra e de Eros). Era filha do Caos, mãe do Éter e do Dia¹⁰⁰ e de muitos outros como a Morte, o Sono e os Sonhos¹⁰¹, sendo que «a tenebrosa Noite concebeu sem se unir a ninguém»¹⁰². Assim, também no poema de Campos, a noite surge como sinónimo de sono, escuridão, onnipotência e silêncio:

⁹⁷ Vd. *ibidem*, v. 1.

⁹⁸ Vd. Grimal, *op. cit.*, s.v. «Júpiter».

⁹⁹ Vd. Álvaro de Campos, *Dois excertos de odes*, v. 44-45, 37 e 82.

¹⁰⁰ Cf. Hesíodo, *La théogonie*, texte établi et traduit par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002, v. 123-124.

¹⁰¹ Cf. *ibidem*, v. 211-212.

¹⁰² Vd. *ibidem*, v. 213, tradução nossa.

Faze da montanha um bloco só do teu corpo,
Apaga-lhe todas as diferenças que de longe vejo [...]
Vem sobre os mares» [...]
Quando tu entras baixam todas as vozes.¹⁰³

Ora, seguindo um dos epítetos de Maria, «Consoladora dos aflitos», também a noite de Álvaro de Campos surge como uma figura maternal onde o poeta se refugia:

Apanha-me do meu solo, malmequer esquecido [...]
Folha a folha lê em mim não sei que sina
E desfolha-me para teu agrado,
Para teu agrado silencioso e fresco.¹⁰⁴

Portanto, Álvaro de Campos confia toda a sua vulnerabilidade e desejo de refúgio espiritual nas “mãos” da noite, qual «Mater Amabilis» (um dos epítetos de Maria) onipotente que afaga e consola com o seu «vestido franjado de Infinito»¹⁰⁵.

Noutro poema, *Saudação a Walt Whitman*, Álvaro de Campos faz referência ao deus **Apolo**:

Ave, salve, viva ó grande bastardo **Apolo**,
Amante impotente e fogoso das nove **musas** e das **graças**
Funicular do Olimpo até nós e de nós ao Olimpo.¹⁰⁶

Na verdade, Apolo era o deus da adivinhação, da música e era ainda o deus pastoral. Filho de Zeus e de Latona, nasceu na ilha Ortígia ou Astéria, depois de a sua mãe ter sido perseguida pela ciumenta Hera e de lhe ter sido negado um local onde pudesse dar à luz. Para compreendermos o porquê de Campos se referir a Walt Whitman chamando-lhe «grande bastardo Apolo / Amante impotente das nove musas e das Graças», importa primeiro dar conta do facto de Walt Whitman ter nascido em Long Island, New Yoork, em 1819, tendo sido aprendiz de tipografia, jornalista e enfermeiro da guerra da Sucessão. Assistiu ao célere crescimento americano e foi um

¹⁰³ Vd. Álvaro de Campos, *Dois excertos de odes*, v. 12-13, 75 e 96.

¹⁰⁴ Vd. *ibidem*, v. 54-57.

¹⁰⁵ Vd. *ibidem*, v. 5.

¹⁰⁶ Vd. *idem*, *Saudação a Walt Whitman*, v. 216-218.

poeta cantor das contradições dessa realidade. A sua poesia marca-se também pelo louvor do corpo e do desejo e pelo desafio e exaltação das sensações. É, portanto, uma poesia forte, torrencial e polémica, portadora de um ritmo e energia sensacionistas:

Minha é a palavra da modernidade, a palavra Massas. [...]
Aceito a Realidade e não me atrevo a questioná-la,
O materialismo é a minha inspiração primeira e última.
Viva a ciência positiva! Longa vida à demonstração exacta!¹⁰⁷

Percebe-se, pois, o fascínio e o tributo que Campos presta ao poeta pioneiro do canto da realidade total, da universalidade e do cosmopolitismo. Assim, Walt Whitman é o «bastardo Apolo / amante impetuoso das nove musas e das graças», porque é um poeta amante da terra, tal como o deus pastoral:

Sorri, ó voluptuosa terra fresca
Terra das árvores adormecidas e cintilantes [...]
Sorri, que vem aí o teu amante.
Pródiga deste-me amor – e assim te dou amor!¹⁰⁸

Além disso, Whitman é ainda inovador e polémico, pois não só canta paisagens idílicas, como contrastes sociais:

Em mim vivem as vozes há muito emudecidas,
Vozes de intermináveis gerações de prisioneiros e escravos,
Vozes de doentes e desesperados, de ladrões e anões,
Vozes de ciclos de gestação e de crescimento, [...]
E dos direitos dos ofendidos,[...]
Névoa no ar, escaravelhos que fazem rolar bolas de excrementos¹⁰⁹

¹⁰⁷ Vd. Walt Whitman, *Canto de mim mesmo*, trad. de António Lampreia, Lisboa, Biblioteca de editores independentes, 2008, 13, v. 1-2, 7-8.

¹⁰⁸ Vd. *ibidem*, 22, v. 14-15, 21-22.

¹⁰⁹ Vd. *ibidem*, 24, v. 12-17 e 19..

Por conseguinte, Campos serve-se subversivamente de um deus pagão para traduzir o seu desejo em atingir a intensidade, força e calor das sensações, tal como Walt Whitman.

Do mesmo modo, o modernista, refere no mesmo poema, pertencer à «**orgia báquica** de sensações-em-liberdade»¹¹⁰ de Whitman. De acordo com Jean Chavalier¹¹¹, a «orgia» é uma «manifestação regressiva», simbolizando um «regresso ao caos», a «perda do controlo racional» e o «desejo violento de mudança». Assim, Álvaro de Campos repesca, então, da mitologia clássica, uma referência às orgias de Baco, deus do vinho, da ebriedade e dos excessos, para a inserir num contexto sensacionista de homenagem ao poeta norte-americano:

Meu velho Walt, meu grande Camarada, evohé!
Pertencço à **orgia báquica** de sensações-em-liberdade,
Sou dos teus, desde a sensação dos meus pés até à náusea em, meus sonhos¹¹²

Por fim, não podemos deixar de ressaltar outro mito de origem fenícia e grega, respeitante a **Adónis**, presente noutro poema:

Sursum corda! Ó terra, jardim suspenso, berço
Que embla a Alma dispersa da humanidade sucessiva!
Mão verde e florida todos os anos recente,
Todos os anos vernal, estival, outonal, hiemal,
Todos os anos celebrando às mancheias as **festas de Adónis**¹¹³

Este excerto mostra um sujeito poético em êxtase na sua ambição de sentir toda a realidade existente e a mutação do mundo ao longo dos tempos, como podemos verificar pelo verso laudatório à «Grande bacante ébria do Movimento e da Mudança»¹¹⁴. Nessa mudança engloba-se a ciclicidade e a renovação da Natureza, cujo momento apoteótico, e que mais se aproxima da perfeição, corresponde à beleza das

¹¹⁰ Vd. Álvaro de Campos, *Saudação a Walt Whitman*, v. 48.

¹¹¹ Vd. Jean Chevalier e A. Gheerbrant, *Dicionário dos símbolos*, trad. de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Teorema, 1994, s. v. «orgia».

¹¹² Vd. Álvaro de Campos, *Saudação a Walt Whitman*, v. 47-49.

¹¹³ Vd. idem, *Afinal a melhor maneira de viajar é sentir*, v. 37-41.

¹¹⁴ Vd. ibidem, v. 46.

festas de Adónis. Não deixa de ser curioso que Álvaro de Campos, por norma, subverta o conceito clássico de beleza e, no trecho supracitado, de entre «Todos os anos vernal, estival, outonal, hiemal» destaque uma natureza florida, agradável e primaveril, onde não há vestígios de velocidade.

Com efeito, reza a lenda síria que Adónis era extremamente belo, tendo despoletado o amor em Perséfone e em Afrodite. Para evitar iras, Zeus, pai dos deuses, determinou que Adónis passaria um terço do ano com Perséfone, no mundo dos Infernos, e outro terço do ano junto de Afrodite. Porém, Marte, amante de Afrodite, ciumento, incitou um javali contra Adónis, que morreu. Ainda que Afrodite tivesse corrido para o salvar, não conseguiu, acabando por se picar num espinho de rosa branca que, a partir de então se tornou vermelha da cor do sangue.

Em homenagem ao seu amigo, Afrodite instituiu uma festa, por alturas da Primavera, onde se plantavam sementes regadas com água quente, para germinarem mais depressa, consequentemente morrendo mais depressa, símbolo da vida breve de Adónis. Eram os chamados jardins ou festas de Adónis, que acabaram por ser celebradas todos os anos pelas mulheres sírias.

No que tange ao poema de Álvaro de Campos, as «**festas de Adónis**» representam um ritual belo e digno de memória por parte de um poeta que quer sentir tudo o que se passou no passado e se passa no presente, numa utopia de abraçar o Tempo e a Realidade.

Sintetizando, **Vénus, Minerva, Júpiter, Apolo, Graças, Musas, Baco e Adónis** são divindades greco-latinas designadas pelo nome. No entanto, as divindades pagãs surgem ainda ao longo da obra poética de Álvaro de Campos, evocadas pelos nomes genéricos «deusa» ou «deuses». Apresentamos os seguintes exemplos:

Tu que consolas, que não existes e por isso consolas,
Ou **deusa grega**, concebida como estátua que fosse viva,
Ou **patrícia romana**, impossivelmente nobre e nefasta¹¹⁵

«E cai, como caem os **deuses**, no chão do destino»
«gado vestido dos currais dos **Deuses**»
«Descri de todos os **deuses** diante de uma secretária por arrumar
Fitei todos os destinos pela distração de ouvir apregoando»

¹¹⁵ Vd. idem, *Tabacaria*, v. 87-89.

«**Deuses**, forças, alma da ciência ou fé»
«Os **deuses** que há debruçam-se do parapeito da escada
E fitam os cacos que a criada deles fez de mim.»
«Renego a gládio e fim todos os **deuses** e a negação deles.»¹¹⁶

Consideramos que a referência sistemática a deuses pagãos não se limita a um mero aproveitamento de elementos clássicos para contrastar e enriquecer uma poesia essencialmente modernista. Na verdade, acreditamos que Álvaro de Campos tem uma necessidade de encontrar um sentido para o seu problema existencial, não encontrando no Deus cristão a solução dos seus problemas. Por conseguinte, refugia-se, na agressividade de negar qualquer espécie de divindade, incluindo os deuses pagãos, a fim de conferir alguma emoção à sua vida. Resta-lhe, todavia, uma nítida sensação de vazio. A prova está num dos versos acima transcritos: tudo «cai, como caem os **deuses**, no chão do **destino**»¹¹⁷.

Em suma, o destino e a efemeridade da vida humana, dois temas eminentemente clássicos, configuram os problemas de fundo de um poeta que se refugia, inutilmente, nos *ismos* de vanguarda e sente, agudamente, tal como os antigos, a dor da brevidade da vida.

4. Referências geográficas

Não deixa de ser curioso o facto de Campos evocar, na *Ode marítima*, não só os «combatentes de Lepanto», como também os «Piratas do tempo de Roma!» e os «Navegadores da Grécia!»¹¹⁸, já que os gregos eram conhecidos como excelentes navegadores. Bastará recordar o mito dos argonautas ou o mito de Ulisses.

«Lepanto», sendo um porto da Grécia, serve o intuito de remeter o leitor para uma das principais civilizações antigas associadas à expansão marítima. Note-se que as colónias gregas eram pontos situados no Mediterrâneo, como a Sicília; quanto aos romanos, o seu império fundava-se no controlo do mar Mediterrâneo, que apelidavam de «Mare Nostrum», nas costas do qual se situavam as cidades mais importantes do

¹¹⁶ Vd. Álvaro de Campos, *Apostila*, v. 50; *Nuvens*, v. 20; *Reticências*, v. 24-25; *Barrow-on-furness*, II, v. 1; *Apontamento*, v. 9-10; *Bicarbonato de soda*, v. 12.

¹¹⁷ Vd. idem, *Apostila*, v. 50.

¹¹⁸ Vd. idem, *Ode marítima*, v. 384-385.

Império. Tais factos demonstram o conhecimento e fascínio que o Álvaro de Campos tem pelas civilizações antigas:

Homens do mar actual! Homens do mar passado!
Comissários de bordo! escravos de galé! combatentes de Lepanto!
Piratas do tempo de Roma! Navegadores da Grécia!¹¹⁹

Note-se que entre o passado evocado na ode e a actualidade em que Campos se insere parece não haver qualquer invenção marítima relevante. Para o modernista há, então, duas grandes civilizações: a antiga ou greco-latina, pioneira na exploração dos mares, e a actual, da era cosmopolita dos «Navios-Nações» e do «stramp-treamer inglês»¹²⁰.

O mesmo sucede relativamente à alusão à Assíria e ao Egipto, no poema *Gazetilha*:

Dos Lloyd Georges da Babilónia
Não reza a história nada.
Dos Briands da Assíria ou do Egipto,
Dos trotskys de qualquer colónia
Gregas ou romanas já passadas,
O nome é morto, ainda que escrito.¹²¹

O poeta resgata para o tempo da escrita «grandes homens» que marcaram o seu tempo e funde nomes do século XX, como Lloyd George (primeiro-ministro do Reino Unido), «Briands», numa clara menção a Aristide Briand, primeiro-ministro francês e Prémio Nobel da Paz em 1926, «Trotskys», evocando Léon Trotsky, político comunista soviético, protagonista da Revolução Russa, com topónimos de importantes civilizações antigas como «Babilónia», «Assíria», «Egipto» e «colónia grega ou romana». Portanto, mais uma vez, a civilização greco-latina é referência obrigatória no que respeita às civilizações mais prementes para o progresso da História mundial.

¹¹⁹ Vd. *ibidem*, v. 83-385.

¹²⁰ Vd. *ibidem*, v. 86 e 936.

¹²¹ Vd. *idem*, *Gazetilha*, v. 1-6.

5. Expressões em latim

Embora não sejam em número significativo, há, no entanto, importantes expressões em latim, na poesia de Álvaro de Campos, pelo que procederemos à sua contextualização, a fim de percebermos o porquê do seu uso, num poeta essencialmente modernista.

Assim, no poema *Na véspera de não partir nunca*, encontramos a expressão «Todos os dias *sine linea*» (v. 16), que evoca um velho adágio latino «Nec momentum sine linea», que era a divisa do Cardeal de Richelieu, cuja tradução é: “Nem um momento sem [escrever] uma linha”.

No contexto do poema do heterónimo, o *eu* queixa-se da sua vida, uma vida cansativa, plena em «viagens, físicas e psíquicas», às quais sucedem a tranquilidade e a dormência da alma. Assim, o poema tem um tom disfórico de quem está cansado de viver, de pensar e de não achar qualquer esperança para um futuro melhor. Desta forma, o poeta entrega-se à «vida vegetativa do pensamento» e confessa a monotonia dos seus dias:

Por isto tudo, ter pensado o tudo
É o ter chegado deliberadamente a nada.
Grande alegria de não ter precisão de ser alegre,
Como uma oportunidade virada do avesso.
Há quantas vezes vivo
A vida vegetativa do pensamento!
Todos os dias *sine linea*
Sossego, sim, sossego...¹²²

Na verdade, na Idade Média, esta expressão era utilizada para «dizer que é preciso praticar com assiduidade, constância e força de vontade», porém, no classicismo existia um provérbio desse género, tal como surge em Plínio, o Velho: «Apelli fui perpetua consuetudo, nunquam tam occupatum diem agendi, ut non lineam ducendo exerceret artem, quod ab eo in proverbium venit», “Apeles tinha um hábito constante: nunca o seu dia era tão ocupado com afazeres, que ele não exercitasse na

¹²² Vd. idem, *Na véspera de não partir nunca*, v. 10-16.

arte, traçando alguma linha; o que se tornou proverbial”.¹²³ Portanto, Álvaro de Campos serve-se desta expressão para realçar que, todos os dias sem exceção, é tomado por um sentimento de niilismo e de desesperança, daí incentivar a sua alma a dormir em vez de se entusiasmar com projectos futuros:

Dormita, alma, dormita!

Dormita!

É pouco o tempo que tens! Dormita!

É véspera de não partir nunca!¹²⁴

Consideramos, pois, que o poeta utiliza a expressão latina de forma espontânea, para enfatizar a repetição e saturação dos seus dias, o que nos leva a concluir que isto se deve a uma educação completa, onde a cultura clássica tem lugar.

Duas outras expressões em latim são as que estão presentes no poema *Dois excertos de odes*, «Mater-Dolorosa» e «Turris-Eburnea»¹²⁵. Esta última expressão aparece também no *Cântico dos cânticos*, 7, 4 – «collum tuum sicut turris eburnea», cuja tradução é “O teu pescoço é como uma torre de marfim”, tendo sido acrescentada aos epítetos de Maria, na Ladainha de Nossa Senhora do século XVI: «Torre de Marfim».

Há outra expressão em latim que corrobora o conhecimento de Campos acerca de ritos religiosos: «Sursum corda»¹²⁶, presente no poema *Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir*. Esta é uma expressão litúrgica do prefácio da missa em latim, cuja fonte é um passo d’ *As Lamentações, de Jeremias* 3, 41: «Levemus corda nostra cum manibus ad Dominum in caelos», isto é, “ergamos os nossos corações com as mãos ao Senhor nos Céus”.

No contexto do poema, Álvaro de Campos vai transmitindo a ideia de que a melhor maneira de viajar é sentir, como tal, pode sentir de todas as maneiras possíveis o que o investe de um certo poder, sentindo-se, assim, análogo a Deus:

¹²³ Vd. Renzo Tosi, *Dicionário de sentenças latinas e gregas*, trad. de Ivone C. Benedetti, São Paulo, Martins Fontes, 1996, nº 909.

¹²⁴ Vd. Álvaro de Campos, *Na véspera de não partir nunca*, v. 21-25.

¹²⁵ Vd. idem, *Dois excertos de odes*, v. 45-46.

¹²⁶ Vd. idem, *Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir*, v. 25, 29, 33, 37 e 55.

Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas,
[...]
Mais análogo serei a Deus, seja ele quem for.¹²⁷

Deste modo, o entusiasmo do poeta vai crescendo gradualmente até atingir o clímax da emoção, correspondente ao momento em que ordena «Sursum corda! Erguei as almas!»¹²⁸. Assim, se na missa em latim esta expressão é de alegria, também em Campos sucede o mesmo, embora relacionada com a demanda de poder sensacionista, misturada com um misticismo da descoberta do universo que ele quer abarcar na totalidade:

Sursum corda! Erguei as almas! Toda a Matéria é Espírito,
Porque toda a Matéria e Espírito são apenas nomes confusos
Dados à grande sombra que ensopa o Exterior em sonho
E funde em Noite e Mistério o Universo Excessivo!¹²⁹

Confrontemos os versos de Álvaro de Campos com o início da Missa latina:

Padre: Dominus vobiscum.
Pessoas: Et cum spiritu tuo.
Padre: Sursum corda.
Pessoas: Habemus ad Dominum.
Padre: Gratias agamus Domino Deo nostro.
Pessoas: Dignum et iustum est.

Campos, no poema em análise, exalta e identifica-se com a terra, sentindo-se em comunhão e harmonia com ela. Portanto, o sentimento de comunhão que os fiéis assumem na missa em latim em relação a Deus é aplicado pelo poeta em relação a tudo o que existe, a ponto de substituir a figura da Nossa Senhora por essa terra, (entenda-se em sentido lato), e de chamar-lhe «Mãe carinhosa» e «Mãe caprichosa»:

Sursum corda! Ó terra, jardim suspenso, berço

¹²⁷ Vd. *ibidem*, v. 10 e 18.

¹²⁸ Cf Renzo Tosi, *op. cit.*, s. v. «sursum corda».

¹²⁹ Vd. Álvaro de Campos, *Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir*, v. 25-28.

Que embala a Alma dispersa da humanidade sucessiva!
Mãe verde e florida todos os anos recente, [...]
Mãe carinhosa e unânime dos ventos, dos mares, dos prados,
Vertiginosa mãe dos vendavais e ciclones,
Mãe caprichosa que faz vegetar e secar,
Que perturba as próprias estações e confunde
Num beijo imaterial os sóis e as chuvas e os ventos!¹³⁰

Para encerrar este capítulo, reservámos para o fim a intertextualidade entre dois versos de Álvaro de Campos e uma ode de Horácio Flaco, onde verificamos haver paráfrase e subversão de um motivo horaciano. No poema que nos propomos analisar, Álvaro de Campos aborda um tema clássico intemporal, a efemeridade da vida humana, servindo-se de uma metáfora antiga – a vida que, tal como a água, corre irreversivelmente para o seu destino, desaguando no mar da morte. No primeiro verso do poema, Campos cita literalmente um verso do poeta latino Horácio Flaco:

O mesmo *Teucro duce et auspice Teucro*
É sempre *cras*¹³¹ – amanhã – que nos faremos ao mar.¹³²

A referência a Teucro aparece ainda nas odes horacianas 1, 15, 24; e 4, 9, 17. O primeiro passo dá conta da temeridade do herói («impavidus Teucer») e da sua origem («salaminus»), o segundo reporta-se à famosa perícia do herói com o arco («Teucer tela Cydonio dexit arcu»). Interessa-nos, naturalmente, o passo glosado por Campos (*Odes*, 1, 7, 27) que passamos a transcrever:

«Nil desperandum Teucro duce et auspice Teucro»

¹³⁰ Vd. *idem*, v. 37-39 e 50-54.

¹³¹ Na nossa análise optaremos por *cras* em vez de *eras*, além disso, é este o sentido que encontramos noutro poema de Álvaro de Campos, *Passagem das Horas*, de que citaremos os seguintes versos: «Penélope na teia, amanhã desfeita, da tua escuridão, / Circe irreal dos febris, dos angustiados sem causa». Tal como no poema em que nomeia Teucro, Campos subverte a confiança e a esperança e realça a inutilidade da *praxis* humana.

¹³² Vd. Álvaro de Campos, *O mesmo Teucro duce et auspice Teucro*, v. 1-2.

Não obstante esta intertextualidade, Álvaro de Campos não transporta para o seu poema o sentido de esperança e de incentivo que a ode horaciana encerra. Na verdade, a personagem Teucro surge na *Ilíada* de Homero, como um dos melhores arqueiros do exército grego, lutando valentemente ao lado do seu meio-irmão, Ájax, na guerra de Tróia. Mesmo depois de o seu arco ser quebrado pelos adversários, pegou numa lança e continuou a lutar. Porém, Ájax morre sem que Teucro vingue a sua morte, levando a que o seu pai, Télamon, o desterrasse de Salamina. É neste ponto do mito que se enquadram as considerações de Horácio nesta ode: ainda que tal facto fosse o suficiente para o levar ao desalento, Teucro reage com heroísmo e incentiva as suas tropas a agirem com ânimo e coragem. É este sentido optimista e de esperança que encontramos nos versos de Horácio:

Aonde quer que nos leve a fortuna, mais amável que meu pai,
nós iremos, amigos e companheiros!
Não desesperéis. É Teucro o guia, Teucro o áugure:
prometeu o infalível Apolo
em nova terra uma segunda Salamina.¹³³

Como já referimos, não é este tom esperançoso que Campos emprega no seu poema. É exactamente o seu contrário.¹³⁴ Face à contingência da vida, o poeta veicula uma perspectiva niilista, mais tarde preconizada por Jean-Paul Sartre (1905-1980) e, embora tente aceitar o destino, não consegue criar grandes expectativas, pois elas poderão não se concretizar. Assim, não consegue entender em que medida a morte pode conferir algum sentido à vida:

Sossega coração inútil, sossega!
Sossega, porque não há nada que desesperar também.¹³⁵

¹³³ Vd. Horácio, op. cit., 1.7,25-29.

¹³⁴ Cf. também o parecer de Maria Helena da Rocha Pereira: «Na fala de Teucro, dirigida pelo herói aos seus companheiros de exílio, que constitui o final da ode horaciana, brilha uma exortação à esperança, fundada na certeza do oráculo de Apolo, e ao gozo de um momento de descanso e de olvido através da bebida; [...] As duas palavras portadoras dessa mensagem de energia foram retiradas na versão de Álvaro de Campos, que comprime a exortação do herói grego em dois versos apenas», in «Um motivo horaciano», *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, IN-CM, col. «temas portugueses», 1988, p. 254-255.

¹³⁵ Vd. Álvaro de Campos, *O mesmo Teucro et auspice Teucro*, v. 3-4.

Pelo exposto, Campos desconstrói a ideia clássica da lenda de Teucro e termina enfatizando o tom disfórico, ao vincar a noção de que a morte é absurda¹³⁶:

Adiamos tudo, até que a morte chegue.
Adiamos tudo e o entendimento de tudo
Com um cansaço antecipado de tudo,
Com uma saudade prognóstica e vazia.¹³⁷

Porém, embora a desesperança seja oposta ao incentivo de Teucro às suas tropas, há um aspecto comum a ambos: o adiamento de projectos, face à efemeridade da vida humana. Neste sentido, Horácio refere-se ao consular Planco, para dar descanso aos seus labores e se entregar ao lazer e ao vinho, porque também Teucro faz o mesmo. Apesar da urgência em partir e do desespero, não descarta os prazeres da vida (o vinho – v. 23) e, no discurso aos companheiros (v. 25-32), incentiva-os, pedelhes coragem e confiança na sua pessoa («Teucro duce et auspice Teucro»¹³⁸), mas incita-os igualmente a fazerem uma pausa e a desfrutarem do momento: «Nunc uino pellite curas; cras ingens iterabimus aequor»¹³⁹, «Afastai agora as mágoas com o vinho; amanhã sulcaremos o vasto mar». É, portanto, o adiar de grandes projectos (a fundação de uma segunda Salamina, v.29), em detrimento do “aproveitamento do presente” ou “carpe diem” que encontramos na ode horaciana: o que é grandioso pode esperar e não se deve desesperar. Comparem-se os versos de Campos, «Sossega, coração inútil, sossega [...] E por isso nada que desesperar também...»¹⁴⁰ com o de Horácio: «Vil desperandum»¹⁴¹. É notória a tradução que Campos faz do poeta latino.

¹³⁶ O problema da antevisão da morte é bastante recorrente na poesia grega, como podemos verificar pelos seguintes versos de Mímnermo: «Nós somos como as folhas que cria a florida estação da Primavera, quando crescem depressa os raios de sol. Como elas nos deleitamos num braço de tempo com as flores da juventude, sem sabermos o que de mau ou de bom nos virá dos deuses. Mas as negras desgraças estão ao nosso lado: uma delas segura o desfecho da áspera velhice; a outra, o da morte.», *Glosa sobre a Ilíada* VI, 146-9 (fr. e W), v. 1-7.

¹³⁷ Vd. Álvaro de Campos, *O mesmo Teucro et auspice Teucro*, v. 10-14.

¹³⁸ Vd. Horácio, op. cit., 1, 7, 27.

¹³⁹ Vd. ibidem, v. 31-32.

¹⁴⁰ Vd. Álvaro de Campos, *O mesmo Teucro duce et auspice Teucro*, v.3 e 5.

¹⁴¹ Vd. Horácio, op. cit., 1, 7, 27.

Além disso, o heterónimo evoca, no seu poema, «o muro da quinta» e o «olival alheio»¹⁴² da sua infância, o que pode remeter, também, para o *carpe diem*. Qual é a única idade em que o ser humano aproveita o momento presente, sem preocupações com o futuro? Qual é fase da vida, inconsciente e perfeita, que Álvaro de Campos tanto chora ter perdido? (Basta lembrar o poema *Aniversário*) A infância é, então, a idade do *carpe diem* e da inconsciência que o poeta quer recuperar. Noutro poema, sintomaticamente intitulado *Adiamento*, Álvaro de Campos protela, de forma dramática e indefinida, os projectos da sua vida:

Depois de amanhã, sim, só depois de amanhã...
Levarei amanhã a pensar em depois de amanhã.
E assim será possível; mas hoje não [...]
Amanhã é o dia de planos.
Amanhã sentar-me-ei à secretária para conquistar o mundo;
Mas só conquistarei o mundo depois de amanhã.../
Tenho vontade chorar.¹⁴³

Parece-nos oportuno invocar outro poema do heterónimo, *Ah, perante esta única realidade, que é o mistério*, onde a reflexão existencial e metafísica do poeta está eivada de um tom negativo idêntico:

Tudo quanto constroem, desfazem ou se constroi ou desfaz através deles (homens),
Se empequena!¹⁴⁴

No seguimento da constatação da inutilidade de qualquer acção humana, Campos alude à força inexorável do Destino, enquanto entidade transcendente a tudo e a todos e que, com a sua força onnipotente, instaura o desespero na alma do poeta:

Uma coisa que está para além dos deuses, de Deus, do Destino [...]
Sombra sejamos, ou sejamos luz, sempre a mesma noite».¹⁴⁵

¹⁴² Vd. Álvaro de Campos, *O mesmo Teucro duce et auspice Teucro*, v. 6-7.

¹⁴³ Vd. idem, *Adiamento*, v. 1-3; 14-17.

¹⁴⁴ Vd. idem, *Ah, perante esta única realidade, que é o mistério*, v. 11-12.

¹⁴⁵ Vd. ibidem, v. 15 e 39.

Note-se ainda, a corroborar o fatalismo, a presença da metáfora da sombra, bem como o uso da primeira pessoa do plural do modo conjuntivo, igualmente caros aos poetas gregos e igualmente recorrente em Ricardo Reis, o heterónimo clássico por excelência:

Ao menos, de for sombra antes, lembrar-te-ás de mim depois
Se que a minha lembrança te arda ou te fira ou te mova
Porque nunca enlaçámos as mãos, nem nos beijámos¹⁴⁶

Noutro poema de Álvaro de Campos, *Na véspera de não partir nunca*, é possível identificar o mesmo *topos* do niilismo, do desespero e da vontade de cair no esquecimento:

Não há que fazer nada
Na véspera de não partir nunca.
Grande sossego de já não haver sequer de que ter sossego!¹⁴⁷

Pelo exposto, é possível firmar que o nosso modernista se serve de motivos clássicos de forma subversiva, para dar voz ao seu problema existencial.

6. Resquícios da sintaxe e da morfologia latina

6. 1. Inversões sintáticas

O português, como outras línguas latinas, é definido pela ordem sintáctica, como língua SPO, ou seja, normalmente ao sujeito segue-se o predicado, aparecendo depois os «objectos», ou complementos. Em latim, tal não sucede, uma vez que o sujeito e os complementos não são afectados pela posição que ocupam na frase (o que é essencial em português, como podemos verificar em frases como «O João elogiou o António» e «O António elogiou o João»), mas pelo caso em que se encontra flexionada a palavra ou expressão que representa esta ou aquela função sintáctica (nos exemplos dados, as formas de nominativo *Iohannes* e *Antinous* seriam sempre sujeito,

¹⁴⁶ Vd Ricardo Reis, *Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio*, v. 25-27.

¹⁴⁷ Vd. Álvaro de Campos, *Na véspera de não partir nunca*, v. 6-8.

independentemente de estarem antes ou depois do verbo). Apesar desta ordem arbitrária verificável na língua latina, há tendências de ordem sintáctica que os estudiosos da sintaxe puderam verificar, sendo mais conhecida a colocação do verbo no fim da oração¹⁴⁸ ou, no caso da poesia, a sua posição em lugares-chave no verso, como seja o final. Ora, este aspecto é observável nalguns versos de Campos, como os que a seguir transcrevemos:

Apaga-lhe todas as diferenças que de longe vejo
Todas as estradas que a sobem [...]
Na distância subitamente impossível de percorrer.¹⁴⁹

Relativamente a outra classe morfológica, o determinante possessivo, ao contrário do que acontece com o demonstrativo, a tendência é que «venha normalmente depois do substantivo: *pater meus*»¹⁵⁰. Neste sentido, são anástrofes de gosto e inspiração latina as que se encontram nos seguintes versos de Campos:

Toquem num arraial a marcha fúnebre minha.
Funde num campo teu um bloco só do teu corpo.¹⁵¹

Não deixa de ser curioso que tanto a inversão do possessivo como a do verbo se verifiquem num poema que, pelo título, evoca de imediato uma forma tipicamente clássica: *Dois excertos de ode*. Assim, o classicismo é projectado de duas maneiras: pelo título e pela sintaxe.

6. 2. O gerúndio

Uma das características da linguagem quer do Pessoa ortónimo, quer do Pessoa heterónimo é o uso do gerúndio e da construção perifrástica, próprios do latim. Se, na

¹⁴⁸ Cf. Alfred p. 161: «Le verbe est habituellement en fin de phrase, sans doute par survivance, alors qu'en grec il se situe de préférence au milieu, comme en français». Vd. Alfred Arnout et Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Histoire des mots, Paris, Klincksieck, 1959.

¹⁴⁹ Vd. Álvaro de Campos, *Na véspera de não partir nunca*, v. 13-14 e 19.

¹⁵⁰ Vd. A. Ernout e F. Thomas, op. cit., p. 162, tradução nossa.

¹⁵¹ Vd. Álvaro de Campos, *Desfraldando ao conjunto fictício dos céus estrelados*, v. 3; *Dois excertos de odes*, v. 11.

educação de Fernando Pessoa pesa, por um lado, a componente greco-romana, e, por outro lado, a componente inglesa, também Álvaro de Campos tem uma formação académica similar, na medida em que também ele contacta com o Classicismo através de um tio (conforme referido noutra parte do trabalho). Jacinto do Prado Coelho confirma essa semelhança linguística ao afirmar: «mau grado a diversificação, na obra pessoana e heterónima, em verso e em prosa, descobrem-se rasgos linguísticos comuns que permitam assinalar a existência de um estilo único, reflexo de uma originalidade pessoal inconfundível [...]»¹⁵². Serve este curto intróito para lançar este subcapítulo e os dois que se lhe seguem. Efectivamente, nunca esperaríamos encontrar uma morfologia predominantemente latinizante em Campos, mas, ainda assim, descobrimos alguns traços na sua linguagem de clara matriz latina.

Comecemos, então, por apresentar alguns dos inúmeros exemplos de construções sintácticas com gerúndio, que espelham a influência do latim em Campos:

«Talvez peses mais durando, que deixando de durar»

«Estou dormindo desperto com sonhos que são loucura»

«Estou fatigado de estar pensando»

«Não, cansaço não é...

É eu estar existindo»

«Não estou pensando em nada»¹⁵³

Devemos salientar que o último verso aparece quatro vezes repetidas ao longo do poema e, neste exemplo, como nos restantes, o gerúndio produz desde logo um efeito semântico que aponta para a durabilidade. Ainda que estes versos soltos estejam descontextualizados do respectivo poema a que pertencem, é possível, no entanto, observar uma semelhança em termos de conteúdo: todos eles remetem para a forma como o poeta sente o tempo e como o aproveita. Melhor explicitando, Campos utiliza o gerúndio para evidenciar o seu tédio de viver e uma existência pautada pelo sonho e pela idealização de projectos e pela sua não concretização, como o confirmam os

¹⁵² Vd. Jacinto do Prado Coelho, op. cit., p. 152.

¹⁵³ Vd. Álvaro de Campos, *Se te queres matar, porque não te queres matar?*, v. 21; *Esta velha angústia*, v. 20; *Gostava de gostar de gostar*, v. 12; *Não, não é cansaço*, v. 7-8; *Não estou pensando em nada*, v. 1, 5, 11, 16.

vocábulos: «durando», «dormindo», «sonhos», pensando», «nada», «fatigado», «cansaço» e «existindo».

6. 3. O conjuntivo exortativo

Bastará trazer à memória o incipit do celeberrimo poema de Catulo *Vivamus mea Lésbia, atque amemus* (Carmina, 5), para vincarmos o uso corrente em latim do conjuntivo exortativo. Em Campos, encontrámos uma série de exemplos onde o emprego do conjuntivo exortativo, de inspiração latina, lhe serve paradoxalmente, para contrariar e pôr em causa um certo modo de vida que os clássicos aconselhavam. Campos subverte o sentido clássico de calma e contenção e projecta nesse modo verbal um tom disfórico e confessional de revolta e melancolia, face à contingência da vida:

«Leiamos, sorrindo, os segredos das sinas»

«sombas sejamos, ou sejamos luz, sempre a mesma sombra»

«Arre, acabemos com as distinções [...]

Acabemos com isto e tudo o mais...»¹⁵⁴

6. 4. O participio presente

Tal como acontece em Ricardo Reis, também na poesia de Álvaro de Campos encontramos o uso do participio presente, típico da língua latina, como é sabido que o Português incorpora algumas formas verbais latinas, transformando-as em substantivos, muito embora semanticamente se encontrem próximas do sentido original, como por exemplo, os vocábulos «estudante», «discente» ou «docente» (e, regra geral, todas as palavras terminadas em –ante ou –ente). Encontramos este aspecto em Campos, ainda que não se possa aqui falar claramente de influência latina:

«Sou um convalescente do momento»¹⁵⁵

¹⁵⁴ Vd. idem, *No lugar dos desertos e em ruínas*, v. 3; *Ah, perante esta única realidade, que é o mistério*, v. 39; *Barrow-on-Furness*, v. 10 e 13.

¹⁵⁵ Vd. idem, *Opiário*, v. 54

Uma atenção mais particular nos deve merecer o facto de, por vezes, a língua portuguesa transformar o participípio presente – uma forma adjectival do verb - em adjectivo, mantendo, então, completamente a semântica da palavra latina. Contam-se entre esses casos os adjectivos «gritante» (que grita) ou «dormente» (que dorme), ou ainda «assistente», usado por Álvaro de Campos não como substantivo (a sua utilização corrente), mas como adjectivo, à maneira latina:

«É tão engraçada esta parte assistente da minha vida»

«Comboio andante»¹⁵⁶

Mais marcadamente é o emprego destas formas quando elas são de uso raro e, num primeiro contacto, até aparecem neologismos inventados por Campos, como nos dois versos que a seguir transcrevemos:

«A banalidade devorante das casas de toda a gente»

«Fustigar de água chicoteante as carnes da minha aventura»

«Objecto inerte e sentiente»¹⁵⁷

Deste modo, a nossa leitura é de concordância com a de Jacinto do Prado Coelho que, a propósito do uso de participípios presentes por Campos, afirma a seguinte citação: «Na criação de palavras ou no seu emprego com sentidos diferentes dos habituais revela-se o predomínio de uma cultura clássica; nisto o futurista Campos irmana-se aos restantes comparsas do drama em gente»¹⁵⁸.

7. Recursos expressivos

As inovações estilísticas de Álvaro de Campo com um sentido inusitado impõem-se muito mais pelo que têm de inovador e chocante, à boa maneira futurista, como podemos constatar, por exemplo, pelas onomatopeias e aliteraões onomatopaicas da *Ode triunfal*, que representam a valorização do trabalhar contínuo

¹⁵⁶ Vd. idem, *Ah, a frescura na face de não cumprir um dever*, v. 12; *Aproveitar o tempo*, v. 39.

¹⁵⁷ Vd. idem, *Ah, onde estou eu onde passo, ou onde não estou nem penso*, v. 2; *Ode marítima*, v. 430 e v. 653.

¹⁵⁸ Vd. Jacinto do Prado Coelho, op. cit., p. 152.

das máquinas («Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!»¹⁵⁹), do que, obviamente, pelo conservador e clássico.

Não obstante, há resquícios de influência da estilística e da retórica clássica através dos quais Álvaro de Campos manifesta um escrutínio psicológico semelhante a autores latinos e que revelam uma linguagem fruto de um intelectualismo, como é o caso da repetição, de que Cícero foi o exímio cultor. Relembremos, como exemplificação, o famoso início das *Cantilinárias*:

Quosque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? Quamdium furor iste tuus nos eludet? Quem ad finem sese affrenata iactabit audacia?»¹⁶⁰.

De idêntico modo, Álvaro de Campos faz alterações no plano do conteúdo conceptual da palavra empregada, criando jogos de palavras e repetições:

«As palavras de episódio trocadas
Com o viajante episódico
Na episódica viagem...»
«Mas não disse não ou não disse sim, e só agora vejo o que não disse»
«Um internado num manicómio é, ao menos alguém,
eu sou um internado num manicómio sem manicómio.»¹⁶¹

Na esteira de Jacinto do Prado Coelho, enfatizamos a importância da frequência do paradoxo em Fernando Pessoa como sendo um dos «aspectos que melhor definem o estilo da obra de Pessoa». Trata-se do «mais sintomático de um estilo cerebrino: reúne na afirmação antinomias aparentemente irreduzíveis mas, no pensamento do poeta, conciliáveis»¹⁶². Também a definição que Lausberg apresenta acerca do oxímoro confirma a ideia de que esta é uma «variante especial da antítese de palavras isoladas, [...] que constitui, entre os membros antitéticos, um paradoxo intelectual.»¹⁶³ Ora,

¹⁵⁹ Vd. Álvaro de Campos, *Ode triunfal*, v. 5.

¹⁶⁰ Apud Heinrich Lausberg, *Elementos da retórica clássica*, trad., pref., e adit. de R. M. Rosado, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 5.ª Ed., 2004, §§ 366-367.

¹⁶¹ Vd. Álvaro de Campos, *O florir do encontro casual*, v. 7-9; *Na noite terrível, substância de todas as noites*, v. 24; *Esta velha angústia*, v. 15-16.

¹⁶² Vd. Jacinto do Prado Coelho, op. cit., p. 147 e 149;

¹⁶³ Vd. H. Lausberg, op. cit., §§ 289.3.

Álvaro de Campos é justamente o heterónimo que mais se aproxima do seu criador, no que refere ao uso do oxímoro ou do paradoxo:

«Satélites da tua subjectividade objectiva»
«corpo intelectual» [...] « Alma abstracta e visual até aos ossos» [...]
«Que triste a grande hora alegre»
«Ó enigma visível do tempo!»
«Com a doçura dolorosa que sobe em mim como uma náusea» [...]
«O mistério alegre e triste» [...]
«Entidades em Pedra-Almas» [...]
«Uma oca saciedade»¹⁶⁴

Em síntese, podemos concluir que, conhecida a tensão interior típica de Campos, é mais que justificável o uso de figuras de estilo que mostram esse carácter intelectual, pelo que é provável que Álvaro de Campos se aproveite da sua formação clássica, mais que não seja inconscientemente, para a colocar ao serviço do seu *agon* interior.

¹⁶⁴ Vd. Álvaro de Campos, *Se te queres matar, porque não te queres matar?*, v. 64; *Mestre, meu mestre querido!*, v. 2, 6 e 25; *E o esplendor dos mapas, caminho abstracto para a imaginação concreta*, v. 11; *Ode marítima*, v. 16, 22, 61 e 118.

IV – CAMPOS E AS FILOSOFIAS CLÁSSICA

1. Influência de Platão

Neste capítulo, visamos provar que, nalguns poemas, Álvaro de Campos sofre fortes influências de Platão. Como tal atentemos, primeiramente, nos seguintes versos soltos deste heterónimo:

«Sombra num chão irreal, um sonho num transe»¹⁶⁵

«Cada alma é um rio correndo por margens do Externo»

«O mundo [...]

Com tudo aquilo que nele se desdobra

E afinal é a mesma coisa variada em cópias iguais»¹⁶⁶

«O que é que os taipais do mundo escondem nas montras de Deus?»¹⁶⁷

«Sempre o mistério tão fundo tão certo como o sono de mistério da superfície»¹⁶⁸

Campos sente um fosso entre a realidade que o aprisiona, que nada lhe diz e lhe provoca um sentimento nihilista e o desejo de atingir uma realidade inteligível, esse mistério tão fundo» que exclui contradição.

Justifica-se, então, lembrarmos a «Alegoria da Caverna», de Platão.

A «Alegoria da Caverna», apresentada pelo filósofo grego no livro VII da *República*¹⁶⁹, é a representação da nossa condição humana através da imagem de homens acorrentados no fundo de uma caverna, de costas viradas para as realidades verdadeiras de que vêem desfilar apenas as sombras na parede. A caverna representa a nossa prisão na aparência e no sensível. Só o filósofo consegue libertar-se das suas cadeias e ver as verdadeiras realidades com o sol que lhes confere existência para além delas. Mas essa separação dá-se à custa de lutas difíceis e quando o filósofo quer voltar à caverna (à realidade sensível) está consumado o divórcio com os homens que lá ficaram: ele despreza o seu acorrentamento às trevas e os outros pensam que ele está

¹⁶⁵ Vd. idem, *Não sei. Falta-me um sentido, um tacto*, v. 16

¹⁶⁶ Vd. idem, *Não, não é cansaço*, v-9-12.

¹⁶⁷ Vd. idem, *A plácida face anónima de um morto*, v-6

¹⁶⁸ Vd. idem, *Tabacaria*, v. 144

¹⁶⁹ Cf. Platão, *A república*, introd., trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 5.ª ed., 1949.

cego. Deste modo, a alegoria é explicada por meio de elementos figurativos opostos como: acorrentamento/desligamento; sombra/luz; trevas/sol; imagem/modelo, descida/elevação, aparência/essência, material/divino. Noutros termos, Platão recorre às temáticas do pensamento disjuntivo que marca os grandes diálogos. Leiam-se, a título de exemplo, as seguintes passagens do Livro VII: 514a – 516c; 517b e c; 518a e b.

Assim, no verso «sombra num chão irreal», Campos associa «sombra» a uma realidade que parece ser real (a aparência, o sensível), mas que, na verdade, não o é (irrealidade). A única realidade verdadeira é a essência e, embora adepto ferrenho do sensacionismo, o poeta não ignora que a Verdade exige elevação, algo que os sentidos não permitem. Daí a amargura presente nalguns dos seus poemas, como em *Se te queres matar, porque não te queres matar?*, onde refere: «De que te serve o quadro sucessivo das imagens externas / A que chamamos mundo?»¹⁷⁰. O poeta expressa o desespero de quem tem consciência da efemeridade de tudo o que existe e conseqüentemente da inutilidade das acções humanas. O mundo é, então, um «quadro sucessivo de imagens externas», desprovidas de sentido, isto é, um palco de imagens ilusórias, que cabe ao homem sabiamente descortinar. Esta ideia transparece noutros poemas: «o mundo [...] afinal é a mesma coisa variada em cópias iguais»¹⁷¹; «O que é que os taipais do mundo escondem nas montras de Deus?»¹⁷²; «O que há é só o mundo verdadeiro, não é nós, e a verdade está aí. / O que não há somos nós, e a verdade está aí»¹⁷³. Por outras palavras, o poeta deixa subentendido que só o mundo inteligível das ideias é que é importante e a esse não consegue chegar o homem, porque está agrilhado ao mundo sensível: «Todo o universo é uma cela, e o estar preso não tem que ver com o tamanho da casa»¹⁷⁴.

Porém, não é só por esse motivo que Campos se sente preso e sufocado. O poeta sente-se agrilhado ao pensamento: «A capacidade de pensar o que sinto que me distingue do homem vulgar»¹⁷⁵; «Cárcere do Ser, não há libertação de ti? / Cárcere de

¹⁷⁰ Vd. Álvaro de Campos, *Se te queres matar, porque não te queres matar?*, v.6 e 7.

¹⁷¹ Vd. idem, *Não, não é cansaço*, v-9-12.

¹⁷² Vd. idem, *A plácida face anónima de um morto*, v-6.

¹⁷³ Vd. idem, *Pecado original*, v. 4-5.

¹⁷⁴ Vd. idem, *LÀ-BAS, JE NE SAIS OÙ...*, v. 12.

¹⁷⁵ Vd. idem, *O tumulto concentrado da minha imaginação intelectual...*, v. 8.

pensar, não há libertação de ti?»¹⁷⁶ Assim, Álvaro de Campos sofre um conflito interior: o vício de se deixar levar pelas sensações e os momentos de intelectualização e o de torpor existencial, em que reflecte sobre o mundo e o seu destino. É nestes momentos que o poeta sente mais a sua solidão face às outras pessoas e ao mundo em que vive. O mundo mutável é ilusório e, por conseguinte, um sítio que não lhe oferece confiança nem segurança. É esse sentimento de estranhamento que o leva a dizer: «Por esta hora cuja misericórdia é torturada e excessiva,/ Cujas sombras vêm de qualquer outra coisa que não as coisas, / Cuja passagem não roça vestes no chão da Vida Sensível»¹⁷⁷. Deste modo, salientam-se dois aspectos: quando o poeta se refere a «outra coisa» remete para o Inteligível, inversamente ao referir-se a «coisas» já remete para o Sensível ou para as aparências.

Na sua poesia, Álvaro de Campos revela uma ânsia de abarcar em si o mundo no que ele tem de bom e de mau, (sensacionismo futurista) e um simultâneo e paradoxal desejo de fuga do mundo e consequente tentativa de refúgio no Inteligível, como se esta fosse a única hipótese de atingir a purificação, a catarse da sua alma.

Contudo, esse desejo revela-se inútil, o que se explica pela incapacidade de Campos em ser instintivo e em se relacionar harmoniosamente com o que o rodeia. O resultado é a abulia, a raiva e o desespero da solidão: «Esse grito tremendo que parece soar / De dentro de uma caverna cuja abóboda é o céu».¹⁷⁸

Portanto, a dialéctica do querer entender os mistérios do Mundo e a constatação de que ele, Campos, não os consegue entender, resulta numa oscilação e / ou cisão entre o vigor e o desespero, a energia e a inacção, a ânsia do indizível e do absoluto e o modernismo palpável, como se pode constatar no poema *Afinal a melhor maneira de pensar é sentir*:

Sursum corda! Erguei as almas! Toda a Matéria é Espírito,
Porque toda a Matéria e Espírito são apenas nomes confusos
Dados à grande sombra que ensopa o Exterior em sonho
E funde em Noite e Mistério o Universo Excessivo!
Sursum corda! Na noite acordo, o silêncio é grande,
As coisas de braços cruzados sobre o peito, reparam

¹⁷⁶ Vd. idem, *Ah, perante esta única realidade, que é o mistério*, v. 32-33.

¹⁷⁷ Vd. idem, *Ah o crepúsculo, o cair da noite, o acender das luzes nas grandes cidades*, v. 31-33.

¹⁷⁸ Vd. idem, *Ode marítima*, v. 225-226.

Com uma tristeza nobre para os meus olhos abertos
Que as vê como vagos vultos nocturnos na noite negra.
Sursum corda! Acordo na noite e sinto-me diverso.
Todo o mundo com a sua forma visível do costume
Jaz no fundo dum poço_e faz um ruído confuso, [...] ¹⁷⁹

Por um lado, neste poema, «Matéria» refere-se à aparência das coisas e «Espírito» à sua essência. Por outro lado, os versos «sombra que ensopa o Exterior» e «vagos vultos nocturnos na noite negra» sugerem a «Caverna de Platão», ou seja, a realidade aprisionadora do mundo visível de que os prisioneiros da caverna (em Platão os homens, em Campos o próprio poeta) só vêem as sombras que se projectam no fundo da prisão, tomando-as por reais, o que é ainda corroborado pelos versos: «Todo o mundo com a sua forma visível do costume / Jaz no fundo dum poço». Notoriamente, o «fundo do poço» corresponde ao fundo da caverna de Platão. Deste modo, o poeta assume a função do filósofo, na medida em que só ele está de «olhos abertos» na noite (ignorância) em que os outros vivem mergulhados. A realidade em si é, ao mesmo tempo, sensível e inteligível. A essência é, simultaneamente, «Matéria» e «Espírito».

Note-se, portanto, que Álvaro de Campos não separa os dois mundos, (sensível e inteligível), antes os une: «Toda a Matéria é Espírito», o que de imediato remete para a ideia platónica de que o mundo sensível não é meramente uma reprodução do mundo inteligível, mas, como L. Laugneau diz, «o mundo sensível não é uma espécie de reprodução ou de exemplar, em sentido próprio, do mundo inteligível, mas antes esse mundo visto pelo espírito através de si próprio, ou seja, iluminado pela moral, tomando um sentido e uma realidade superior graças à relação que possui com o Bem, concebido, desejado e posicionado como único digno desse nome, independente, fundamentado em si». ¹⁸⁰ Este Bem é sugerido, no poema de Campos, através da espécie de refrão «Sursum corda!», que como já referimos no capítulo «Expressões em latim», trata-se de uma expressão litúrgica do prefácio da missa em latim, que transmite uma ideia de unidade.

¹⁷⁹ Vd. idem, *Afinal a melhor maneira de viajar é sentir*, v. 25-35.

¹⁸⁰ Vd. Jean Brun, *Sócrates, Platão, Aristóteles*, trad. de Carlos Pitta, Filipe Jarro e Liz da Silva, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1994, p. 132.

Não foi apenas Platão que reflectiu sobre a antinomia mundo sensível / mundo inteligível. É ele que as sistematiza. Já antes, autores gregos como Anaxágoras, lançaram as primeiras bases:

«Devido à debilidade dos sentidos, não somos capazes de distinguir a verdade.»

«Visão do impossível é aquilo que nos aparece.»¹⁸¹

ou mesmo Demócrito:

Há duas formas de conhecimento, a verdadeira e a obscura; à obscura pertence tudo o que se segue: vista, ouvido, olfacto, gosto, tacto; a verdadeira é distinta desta... Quando a obscura já não tem força para ver em pormenor, para ouvir, cheirar, provar ou sentir com o tacto, <é necessário investigar> com mais subtilidade <e então aparece a verdadeira, que tem um órgão do conhecimento mais subtil>.¹⁸²

Independentemente de certezas, parece-nos indubitável que o heterónimo tenha bebido dos gregos a mesma tendência para questionar e analisar a realidade sensível. É de salientar ainda o quão curioso é o cosmopolitismo dos gregos, que exemplificamos, citando novamente Demócrito:

«O sábio pode andar por toda a terra; pois a pátria de uma alma boa é o mundo inteiro.»¹⁸³

Confronte-se, agora, o cosmopolitismo de Demócrito com o dos seguintes versos de Álvaro de Campos:

Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas,
Quanto mais personalidade eu tiver,
Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,
Quanto mais simultaneamente sentir todas elas,
Quanto mais unificadamente diverso, dispersamente atento,

¹⁸¹ Vd. Maria Helena da Rocha Pereira, op. cit., p. 248.

¹⁸² Vd. idem, *O problema do conhecimento*, frg. 11 Diels, p. 249-250.

¹⁸³ Vd. idem, *O sábio cosmopolita*, frg. 249 Diels, p. 251

Estiver, sentir, viver, for,
Mais possuirei a existência total do universo,
Mais completo serei pelo espaço fora»¹⁸⁴

Pelo exposto, cumpre-nos dizer que da leitura do Álvaro de Campos ressalta uma notória influência platónica, nomeadamente, «um realismo do inteligível que ergue a ideia em realidade» e um idealismo gnoseológico, na medida em que o homem, neste caso, o poeta, tenta conhecer a realidade «libertando-se primeiro da sua realidade»¹⁸⁵. Contudo, Álvaro de Campos afasta-se do realismo ontológico de Platão, pois se para o filósofo grego «Deus é a medida de todas as coisas», para o heterónimo, o homem, na sua individualidade e dotado de capacidade pensante e sensacionista, pretende ser a medida de todas as coisas e tornar-se análogo a Deus:

«Quanto mais eu sinta como várias pessoas»
[...]
Mais análogo serei a Deus, seja ele quem for».¹⁸⁶

2. O efémero e o eterno: influência do pensamento grego e do *Eclesiastes*

Terminámos o subcapítulo anterior referindo que Álvaro de Campos revela uma tentativa de se superar a si mesmo, através do recurso ao sensacionismo, assemelhando-se a Deus:

Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas,
Quanto mais personalidade eu tiver,
Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,
Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas,
Quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente atento,
Estiver, sentir, viver, for,
Mais possuirei a existência total do universo,
Mais completo serei pelo espaço inteiro fora.
Mais análogo serei a Deus, seja ele quem for,

¹⁸⁴ Vd. Álvaro de Campos, *Afinal a melhor maneira de viajar é sentir*, v. 14-17.

¹⁸⁵ Vd. Jean Brun, op. cit. p. 133.

¹⁸⁶ Vd. Álvaro de Campos, *Afinal a melhor maneira de viajar é sentir*, v. 10 e v. 18.

Porque, seja ele quem for, com certeza que é Tudo,
E fora d'Ele há só Ele, e Tudo para Ele é pouco.¹⁸⁷

No entanto, este impulso das sensações constitui apenas uma das fases de Álvaro de Campos, a fase sensacionista e modernista de influência de Whitman e de Marinetti, pois, tendo em conta a evolução da sua poesia, percebe-se que o entusiasmo inicial da sua poesia se vai dissipando. Deste modo, julgamos ser importante compreender o porquê da perda gradual de sentido existencial, para Campos.

Julgamos que o livro bíblico do *Eclesiastes* fornece algumas pistas:

Todos os rios entram no mar, e o mar não transborda. Vão desaguar no lugar donde saíram, para tornarem a correr. Todas as coisas se afadigam, mais do que se pode dizer. A vista não se farta de ver, nem o ouvido se cansa de ouvir.

O que foi ainda será; o que foi feito far-se-á; não há nada de novo debaixo do sol; Ninguém pode dizer: Eis aqui está uma coisa nova, porque ela já existia em tempos passados. Não há memória das coisas antigas; e também não haverá memória das coisas que hão-de suceder depois de nós, entre aqueles que viverão mais tarde. [...]

Tanto morre o sábio como o ignorante!

Por isso detestei a vida, ao ver que é mau tudo o que existe debaixo do sol, porque tudo hei-de deixar àquele que virá depois de mim. [...]

Desesperei no meu coração de todo o trabalho que suporrei debaixo do sol.¹⁸⁸

Esta passagem do *Eclesiastes* mostra que as eras e os tempos se fundem e não se sucedem. O tempo é. Nós, humanos, é que o nomeamos e repartimos em passado, presente e futuro, porque somos um sopro de vida, somos tempo no tempo. Antes de nascermos já havia tempo, existência, realidade ou mundo. Antes de nascermos já era. Depois de morrermos tudo continuará a existir. Assim, a memória não abrange a infinidade temporal nem tudo o que existe. A ciência humana é, então, imperfeita: «É vento que passa.» A sabedoria do momento nunca chega a abarcar as descobertas, a novidade futura, o que está para acontecer. Essa é a lei da vida. Até a natureza cíclica ensina o homem a conhecer o seu destino: a morte.

¹⁸⁷ Vd. idem, *Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir*, v. 10-20

¹⁸⁸ Vd. *Eclesiastes* 1,7-11; 2 2,16-17.

Assim, a capacidade de entendimento humano faz parte do universo, não é o universo nem o pode abarcar, o que a dita de imediato imperfeita e vã. Ao homem não é, portanto, possível compreender tudo o que é. Assim, «na muita sabedoria há muita tristeza, e o que aumenta a sua ciência, aumenta a sua dor.». É este, precisamente, o defeito de Álvaro de Campos: querer compreender, abarcar e sentir tudo:

Porque eu amo infinitamente o finito;
Porque eu desejo impossivelmente o possível,
Porque quero tudo, ou um pouco mais, se puder ser,
Ou até se não puder ser...
E o resultado? [...]
Um supremíssimo cansaço,
Íssimo, íssimo, íssimo,
Cansaço.¹⁸⁹

Aliás, é também o que sucede com Pessoa ortónimo. Deste modo, no que concerne ao criador, Fernando Pessoa almeja alcançar um tempo eterno: o mito do Quinto Império deverá suplantar os quatro tempos antigos, «Grécia, Roma, Cristandade, Europa – os quatro se vão / Para onde vai toda a idade»¹⁹⁰, representando assim um tempo fora do tempo. Esta é a tentativa utópica e antropocêntrica do *Supra-Camões* fazer o seu destino e o da sua nação, catapultando o povo português à missão de guiar os outros povos, rumo à paz e à felicidade universal. Mas a par desse ensejo, coexiste a noção da inutilidade da *praxis* humana que se verifica na angústia existencial de Pessoa. Do mesmo modo, Álvaro de Campos sonha com uma nova Índia, «Um Oriente ao oriente do Oriente.». Porém, acaba por concluir que «A terra é semelhante pequenina / E há só uma maneira de viver»¹⁹¹.

Ortónimo e heterónimo são duas faces da mesma moeda que reconhecem que tudo é vaidade e vento que passam, na senda do que afirma também o *Eclesiastes*: «Vaidade das vaidades, tudo é vaidade» (1, 2). Com efeito, a aspiração a um tempo mítico e eterno sucumbe ao tempo humano cronológico, finito e redutor.

¹⁸⁹ Vd. Álvaro de Campos, *O que há em mim é sobretudo cansaço*, v. 17-22 e 28-30.

¹⁹⁰ Vd. Fernando Pessoa, *O Quinto Império*, v. 21-20.

¹⁹¹ Vd. Álvaro de Campos, *Opiário*, v. 4; 51-52.

Do exposto ressalta que o futurismo de Campos não é totalmente coincidente com o de Marinetti, na medida em que «o presente é todo o passado e todo o futuro»¹⁹² tem algum resquício do *Eclesiastes*, designadamente, a noção de extemporaneidade do tempo. Todavia, Campos mata em si o Deus cristão e quer suplantá-lo através do sensacionismo futurista. Troca a essência das coisas pela sua exterioridade. Canta a realidade como aparência, mas descobre a revoltante ilusão da realidade. Esta é, e não podemos deixar de partilhar da visão de Eduardo Lourenço, «a autópsia da contradição de Álvaro de Campos»¹⁹³.

No poema *Nas praças vindouras – talvez as mesmas que as nossas*, encontramos essa mesma dialéctica e perspectiva temporal, onde se nota, tal como no *Eclesiastes*, a ideia de não haver qualquer novidade:

Nas praças vindouras – talvez as mesmas que as nossas –
Que elixires serão apregoados?
Com rótulos diferentes, os mesmos do Egipto dos Faraós;
Com outros processos de os fazer comprar, os que já são nossos.
E as metafísicas perdidas nos cantos dos cafés de toda a parte,
As filosofias solitárias de tanta poeira de falhado,
As ideias casuais de tanto casual, as intuições de tanto ninguém –
Um dia talvez, em fluido abstracto, e substância implausível,
Formem um deus e ocupem o mundo.
Mas a mim hoje, a mim,
Não há sossego de pensar na propriedade das coisas,
Nos destinos que não desvendo,
Na minha própria metafísica, que tenho porque penso e sinto
[...]

Na poesia de Campos, o tempo humano e o tempo mítico misturam-se e adquirem um sentido lato de tempo de eternidade. Esse sentido de imensidão do desconhecimento metafísico do mundo e de si próprio provoca no *eu* uma sensação de vazio. Por conseguinte, o desconhecimento do universo individual suplanta qualquer expectativa relativamente ao destino da propriedade das coisas. Por outras palavras, a

¹⁹² Vd. idem, *Ode triunfal*, v. 18

¹⁹³ Vd. Eduardo Lourenço, *Pessoa Revisitado, Leitura estruturante do drama em gente*, Lisboa, Gradiva, 3ª ed., 2000, p. 61.

ciência que leva o poeta a pensar, a sentir o universo e a querer conhecê-lo e abarcá-lo em todo o seu esplendor, é a mesma que o faz entender essa impossibilidade, daí resultando a desilusão e o tédio existencial.

Assim, ao frenesim do sensacionismo whitmaniano de Campos sucede o sentimento de dispersão que caracteriza grande parte da sua poesia.

O delírio da sua vida em explosão é uma tentativa de ignorar o fluxo vital morto acentuado pela inteligência castradora, é a tentativa gorada de se livrar de si e de ser “análogo a Deus”.

A este propósito, citamos as palavras de Douglas J. Davies, no seu estudo intitulado *História da Morte*:

Compreender uma perspectiva mais elevada das coisas do que existia anteriormente é uma das mais básicas actividades humanas, e constitui a base e a recompensa da necessidade humana de «compreender»: onde a “compreensão” da profundidade de relacionamento com as pessoas e o mundo à nossa volta, bem como algum tipo de controlo e segurança ampliados sobre e no seio desse mundo de pessoas e coisas.¹⁹⁴

Este excerto justifica, de alguma forma, a necessidade que o homem tem de arranjar justificações válidas e racionais para a explicação do mundo que o envolve, constituindo uma estratégia de lidar e superar o problema da vida breve e da antevisão da morte. Parece-nos que Campos também utiliza a razão para enfrentar a crise potencial, no entanto, a razão não consegue contrariar o desespero, mas cria uma «sensação de impossibilidade, que fomenta a inactividade e permite que a negatividade triunfe.»¹⁹⁵

Campos é, conseqüentemente, um Pessoa que reage, com ímpeto, mas em vão, à urgência da libertação psíquica.

¹⁹⁵ Vd. Douglas, J. Davies, *História da morte*, trad. de Maria Augusta Júdice, Lisboa, Teorema, 2009, p. 21.

3. Os primórdios do sensacionismo: fundo estóico¹⁹⁶

Ao reportarmo-nos ao sensacionismo de Campos, é inevitável termos como pontos de referência a influência do poeta norte-americano Walt Whitman, de quem recebe o modelo da vertigem das sensações modernas e da energia explosiva, e o mestre Alberto Caeiro, que o ensina a «ter clareza; equilíbrio, organismo no delírio e no desvairamento» e a «não procurar ter filosofia nenhuma, mas com alma»¹⁹⁷.

A verdade é que a teoria das sensações aliada à teoria do Neopaganismo, constitui uma crítica ao cristianismo, o que nos leva a concluir que este poeta de vanguarda tem interesses classicistas que não podem ser descurados.

Sabemos que o aparecimento de Álvaro de Campos em Pessoa se dá impetuosamente «em derivação oposta à de Ricardo Reis»¹⁹⁸ e que um tio beirão, que era padre, lhe ensinou latim. Temos ainda a informação de que Álvaro de Campos teve uma educação inglesa e que também o seu criador foi educado numa escola colonial britânica, onde cedo conviveu com os autores antigos, sobretudo os gregos. De imediato fica subentendido que Álvaro de Campos conhece os autores clássicos.

Parece-nos que uma leitura mais atenta do seu *corpus* poético leva-nos a perceber que, na verdade, o sensacionismo de Walt Whitman em Campos entronca numa corrente filosófica grega, o estoicismo.

A filosofia estóica preconiza que o todo se pode dividir em partes, mas se cada parte ou parte de uma parte, for abandonada, acarreta a ruína do conjunto, por conseguinte, o universo é perfeitamente organizado até ao mais ínfimo pormenor. Assim, os estóicos negavam toda a realidade metafísica, só reconhecendo a existência dos corpos. No entanto, ao conceberem as coisas materiais, concebem automaticamente, a existência de coisas não materiais: o tempo, o lugar, o vazio são disso exemplos disso¹⁹⁹.

¹⁹⁶ Cf. François Châtelet (org. de), *História da filosofia*, vol.1, *A filosofia pagã do séc. VI a.C. ao séc. III d.C.*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1983.p. 158-167.

¹⁹⁷ Vd. Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, p. 405.

¹⁹⁸ Vd. Fernando Pessoa, *Carta a Adolfo Casais Monteiro*, p. 256.

¹⁹⁹ Da mesma forma, quando um grego fala com um bárbaro e diz a palavra “cão”, ambos conhecem a coisa – o animal. Porém, não se compreendem. Entre o som / significante da palavra e a realidade que ela traduz, há um terceiro domínio – o significado. O significado é algo imaterial, mas que existe, tal

A física estóica assenta nos princípios da continuidade e da imanência, segundo os quais, o *pneuma* (sopro vital) penetra no universo inteiro e age à maneira de um campo de forças que mantém juntas as partes do universo e impede a sua dissipação no vazio do universo, assegurando a individualidade de cada ser.

Assim, há um fluxo e refluxo do *pneuma* e, quando o sopro vital se estende do centro para os limites exteriores, atingindo a superfície extrema, retorna a si próprio. É esta tensão que permite superar a oposição do uno e do múltiplo – princípio da imanência.

Para os estóicos há uma espécie de *Logos* universal ou Deus cósmico. O mundo não é governado por um Deus, mas ele próprio é o Deus, e o destino é a Providência que liga entre si os acontecimentos do universo. Desta forma, a monstruosidade, a doença, o sofrimento e a morte, inscrevem-se na ordem universal, pelo que o homem deve reduzir o tempo à sua única dimensão útil, que é o presente da acção.

Portanto, estamos em crer que a primazia que Campos dá à existência do mundo exterior, procurando transmutar o concreto em sensibilidade estética visível em poemas como a *Ode triunfal* e a *Ode marítima*, têm um fundo estóico. A Arte, é então, «uma força vital que tem a mesma energia da evidência que impõe o objecto à sensação»²⁰⁰.

Álvaro de Campos apropria-se da essência do estoicismo, mas despeja-o do ideal da *apatia*, pervertendo-o em teoria sensacionista. Se para os estóicos a liberdade e a felicidade implicam o afastamento do mundo, Campos desconstrói esse preceito e advoga que mais vale tentar sentir tudo de todas as maneiras, já que tudo passa e está em permanente mudança. Torna-se Deus de si próprio, em desafio a um Destino que é a união de todas as causas, ficando a ele sujeitos os homens e os deuses:

Afinal a melhor maneira de viajar é sentir.

Sentir tudo de todas as maneiras.

Sentir tudo excessivamente.

[...]

Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas,

[...]

como o tempo e o vazio. Em suma, os estóicos foram os primeiros a descobrirem que a linguagem não visa directamente as coisas.

²⁰⁰ Vd. Luís de Sousa Rebelo, op. cit., p. 292

Mais análogo serei a Deus, seja ele quem for,
Porque seja ele quem for, com certeza que é Tudo,
E fora d'Ele há só Ele, e Tudo para Ele é pouco.²⁰¹

Em síntese, o paganismo subjacente à teoria sensacionista e de vanguarda tem um fundo filosófico de estoicismo subvertido que colide, aparentemente, com o cristianismo. Quanto mais o *eu* sinta de várias maneiras e várias pessoas (pai, filho e Espírito Santo), mais evidente se torna que Pessoa e Álvaro de Campos, a sua máscara, são crentes num Deus que é tudo.

Assim, Pessoa e os seus heterónimos assumem a tarefa de fazer renascer o objectivismo dos estóicos, ainda que com outras roupagens, no caso de Álvaro de Campos, através do sensacionismo.

²⁰¹ Vd. Álvaro de Campos, *Afinal a melhor maneira de viajar é sentir*, v. 1-3, 10 e 18-20.

V – ODES: FORMAS CLÁSSICAS AO SERVIÇO DE UM CONTEÚDO DE VANGUARDA

O termo ode, com o significado de canção, «foi atribuído pelos Gregos a um certo tipo de poema lírico de carácter erudito, destinado a ser cantado com acompanhamento instrumental. Admitia várias formas rítmicas, nas criações dos poetas Alceu, Safo, Píndaro e Anacreonte, tendo a pindárica institucionalizado de certa forma, a estrutura clássica da ode: grupos de três estâncias (a estrofe, a antístrofe e o épodo)». Horácio também foi um cultor da ode, «distinguindo-a por temas: as cívicas, as pastoris, as amorosas, as báquicas ou anacreônticas e as privadas»²⁰². As odes horacianas foram as que mais marcaram os poetas portugueses, tais como Sá de Miranda e António Ferreira.

Importa-nos dar conta, neste capítulo, por que razão Álvaro de Campos atribuiu o termo «ode» a algumas composições poéticas: *Ode triunfal*, *Ode marítima* e *Ode marcial*. Qual é a relação existente entre o título, o conteúdo e a forma destes poemas? Se estão associadas à fase mais marcante de Campos, a futurista e a sensacionista, por que lhes conferiu Campos, um título evocativo de um género da lírica clássica?

Segundo Fernando Venâncio, um autor clássico é aquele que, para além de possuir os sentimentos e os impulsos do sentimento, tem «um forte instinto de composição e de harmonia»²⁰³, justificando-se assim a perenidade dos textos clássicos pela construção de uma ordem.

O maior cultor grego do género ode, primando pela harmonia e pela estruturação estrófica (estrofe, antístrofe e epodo), foi Píndaro. Na verdade, ele foi o cantor dos grandes heróis gregos, pois celebrava os vencedores dos Jogos Olímpicos, nas suas odes:

Prossegue, ó Teaios, a linha de glória
de bons lutadores da materna ascendência
– raça celeberrima – com o auxílio das Graças
e dos Tindáridas. Fora eu da raça

²⁰² Vd. Olegário Paz e António Moniz, *Dicionário breve de termos literários*, Lisboa, Presença, 1997, p. 154-155.

²⁰³ Vd. Fernando Venâncio, «A persistência clássica», *Cadernos de literatura* 23, Coimbra, INIC, Abril de 1986, p. 46-57.

De Trasiclo e de Ântias,
e nunca em Argos eu entendera dever baixar os olhos!
Em tantas vitórias já floriu a cidade de Proito,
criadora de cavalos,
e, nos recessos de Corinto, a junto
dos homens de Cleonas, por quatro vezes,
ganharam as coroas!²⁰⁴

Etienne Sourian refere esse sentido de «ode»:

L'ode, est um poème lyrique strophique, le plus souvent à la fonction de célébration. Mètres et strophes n'y ont de forme fixe et peuvent être fort variés, mais le choix obéit toujours au même principe: donner une impression d'ampleur et d'envolée.²⁰⁵

A função de celebrar é, justamente, a que subjaz à *Ode triunfal*, de Álvaro de Campos. Analisando o título, o termo «ode» aponta para a exaltação de algo grandioso e pujante, acentuado pelo adjetivo «triunfal». Ao ler o início do poema o leitor rapidamente se apercebe de que é a apologia da civilização moderna e industrial o objecto desse louvor.

Um novo conceito de beleza emerge por oposição ao ideal de beleza aristotélico²⁰⁶: a velocidade «totalmente desconhecida dos antigos»²⁰⁷. O contacto com as máquinas leva o *eu* a sentir, concomitantemente, um êxtase psicológico que se reflecte num mal-estar físico:

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.²⁰⁸

²⁰⁴ Vd. Maria Helena da Rocha Pereira, op. cit., X.ª *Ode Nemeia*, estrofe 40.

²⁰⁵ Vd. Etienne Sourian, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2006, s.v. «ode».

²⁰⁶ A este respeito, Álvaro de Campos considera três as manifestações de arte não-aristotélica: «assombrosos poemas de Walt Whitman; poemas de Alberto Caeiro; *Ode triunfal* e *Ode marítima* publicadas no *Orpheu*.» Vd. Fernando Pessoa, *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa: Ática, 1980, p. 251.

²⁰⁷ Vd. Álvaro de Campos, *Ode triunfal*, v. 4.

²⁰⁸ Vd. ibidem, v. 1-2.

A forma da ode de imediato abraça o canto excessivo das máquinas e o ritmo torna-se rapidamente acelerado e caótico, composto por enumerações, apóstrofes, onomatopeias e aliteraões que sugerem, precisamente, os ruídos dos motores em acção.

Se, à primeira vista, a beleza futurista surge em confronto com a beleza desconhecida dos antigos, no entanto, o poeta não descarta a importância das figuras e do conhecimento passado para a construção do presente e do futuro. Álvaro de Campos faz, assim, a ponte diacrónica entre as civilizações antigas e a civilização moderna. Melhor explicitando, a sua avidez de sensacionismo não abrange unicamente as tecnologias hodiernas, compreende também a história do progresso da Humanidade. Portanto, podemos chamá-lo paladino de um sensacionismo universal ou fraternal.

É surpreendente que o defensor de que «cada sensação é um cubo»²⁰⁹, deixando notório que o sensacionismo é um processo intelectualizado a partir dos processos cubistas e futuristas, concilie valores estéticos opostos. Mas não nos podemos esquecer que Álvaro de Campos é um desconstrutor nato. Se por um lado, tal como Marinetti, vê nas descobertas e invenções científicas da modernidade o trampolim para a necessária renovação da arte, por outro lado, recusa o postulado do modernista italiano: «Distuggere il passato, tutto quanto il passato; esempi memori, tradizionii, per lasciare libero il campo all'arte futura»²¹⁰. Nessa medida, Campos, qual Odiário moderno, funde o conhecimento e as invenções do passado com as do presente e do futuro, havendo uma dialéctica diacrónica:

Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro
Porque todo o presente é todo o passado e todo o futuro
E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas
Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão,
E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta,
Átomos que hão-de ir ter febre para o cérebro do Esquilo do século cem.²¹¹

²⁰⁹ Vd. Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, p. 182.

²¹⁰ Vd. excerto do *Manifesto Futurista*, apud. Filomena Martins Alves e Graça Bernardino Moura, *Página seguinte Português, 12.º ano*, Lisboa, Texto Editores, 2005, p. 127.

²¹¹ Vd. Álvaro de Campos, *Ode triunfal*, v. 17-22.

A *Ode triunfal* acaba por ser um *pastiche* que constrói um efeito heterodoxo: o do humor e da ironia. E se um autor clássico é «sisudo por cálculo»²¹², também o humor é filtrado por um processo intelectual, tornando-se também ele clássico. Noutros termos, não há sinceridade convencional, mas sim artística. Assim, a estruturação da *Ode triunfal*, elaborada e pensada, faz com que tenha uma modulação clássica, até porque, não sendo um poema fiel à estética clássica, é um desvio, e para que haja um desvio ou desmontagem da estética clássica, pressupõe-se que haja um conhecimento do que é clássico. Neste sentido e sobre esta ode, escreveu Pessoa:

Álvaro de Campos é excelentemente definido como um Walt Whitman tendo dentro um poeta grego. Tem toda a força da sensação intelectual, emocional e física que caracterizou Whitman. Mas tem o traço precisamente oposto – um poder de construção e desenvolvimento ordenado de um poema que nenhum poeta desde Milton atingiu. A *Ode triunfal* de Álvaro de Campos, escrita com a ausência whitmanesca de estrofe e rima (e regularidade) tem uma construção e um desenvolvimento que tornam estulta a perfeição que Lycidas, por exemplo, pode reclamar neste particular.²¹³

Em suma, a obsessiva desmontagem da linguagem clássica verifica-se, em primeiro lugar, pelo título da ode e, em segundo, pela valorização de figuras importantes da Antiguidade Clássica, a fim de se evidenciar a dialogia entre passado e presente.

O desejo de apropriação do mundo tecnológico vai dar origem à metamorfose do *eu* numa máquina:

Ah, poder exprimir-me como um motor se exprime,
Ser completo como uma máquina.²¹⁴

A alomorfia extremista leva o poeta a querer incorporar toda a realidade cosmopolita, incluindo a classe burguesa emergente da civilização industrial:

²¹² Vd. Venâncio, op. cit., p. 56

²¹³ Vd. Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, p. 150

²¹⁴ Vd. Álvaro de Campos, *Ode triunfal*, v. 26-27.

Comerciantes; vários; *escrocs* exageradamente bem-vestidos;
Membros evidentes de clubes aristocráticos;
Esquálidas figuras dúbias; chefes de família vagamente felizes
E paternais até na corrente de oiro que atravessa o colete
De algibeira a algibeira!²¹⁵

A ironia e o humor apoderam-se do discurso, quando o *eu* afirma que gostaria de ser o «*souteneur* disto tudo»²¹⁶ e passa a enumerar a podridão e os escândalos sociais:

A maravilhosa beleza das corrupções políticas,
Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos,
Agressões políticas nas ruas,
E de vez em quando o cometa dum regicídio
Que ilumina de Prodígio e Fanfarra os céus
Usuais e lúcidos da Civilização quotidiana!
Notícias desmentidas dos jornais,
Artigos políticos insinceramente sinceros,
Notícias *passez-à-la caisse*, grandes crimes²¹⁷

O sensacionismo é isto mesmo: o canto da sociedade moderna no que ela tem de bom e de mau, moral e amoral. Este factor é bastante relevante na *Ode triunfal*, pois a preocupação do poeta pela completude ou apropriação da totalidade do mundo moderno vai ao encontro de uma característica clássica: «a de que tudo importa dar conta» ou a «sua ilusão»²¹⁸, preocupação que confere naturalmente mais fluidez ao texto.

A ode de Álvaro de Campos acaba por constituir, como dissemos, um *pastiche*, em que o humor e a ironia são as estratégias escolhidas para desconstruir a civilização industrial no que ela possa ter de épico, dando conta dos seus podres, do seu lado escatológico. Desta forma, a modulação clássica subjacente ao título e a subversão do

²¹⁵ Vd. *ibidem*, v. 69-63.

²¹⁶ Vd. *ibidem*, v. 72.

²¹⁷ Vd. *ibidem*, v. 74-81.

²¹⁸ Vd. Venâncio, *op. cit.*, p. 55.

ideal clássico de beleza, ao longo do poema, revelam a heterodoxia poética de Campos.

Consequentemente não podemos reduzir as influências de Campos a Withman e a Marinetti, sob pena de correr o risco de não se compreender a riqueza das relações dialógicas de fundo, subjacentes à segunda fase poética do heterónimo.

O canto celebrante que o poeta dedica às máquinas acaba por mergulhar mais fundo, num *background* social, que não é abordado tanto pelo prazer gratuito de chocar, mas, sobretudo, com o intuito de subverter o objecto do próprio canto, ao visar e denunciar o lado negativo da Modernidade. Por conseguinte, Álvaro de Campos é duplamente subversivo: subverte o conceito de harmonia e de ordem clássicos («Um orçamento é tão natural como uma árvore / E um parlamento tão belo como uma borboleta»²¹⁹) para instaurar uma outra ordem, também ela subversora dos valores que aparentemente canta. O excesso sensacionista atinge o auge através do masoquismo e da violência sexual, que constituem, assim, a consequência física da dor anímica provocada pela ausência de sentido e de felicidade, numa sociedade tão confusa e paradoxal.

Essa dor existencial vai justificar um momento de interlúdio no seu texto: a reminiscência de uma época dourada e idealizada:

Ó pinheirais sóbrios ao crepúsculo,
Pinheirais onde a minha infância era outra coisa
Do que eu sou hoje [...] ²²⁰

Porém, nesta fase da sua poesia, o Campos nostálgico e abúlico ainda está adormecido e o que ressalta, na ode, é a força face à energia glorificante da modernidade, pelo que o poeta recupera o entusiasmo das sensações:

Eh-lá o interesse por tudo na vida,
Porque tudo é a vida, desde os brilhantes nas montras
Até à noite misteriosa entre os astros
E o **mar antigo e solene**, lavando as costas
E sendo misericordiosamente o mesmo

²¹⁹ Vd. Álvaro de Campos, *Ode triunfal*, v. 124-125.

²²⁰ Vd. *ibidem*, v. 160-162

Que era quando Platão era realmente Platão

Na sua presença real e na sua carne com a alma lá dentro,

E falava com Aristóteles, que havia de não ser discípulo dele. [...]

Alterações de constituições, guerras, tratados, invasões,

Ruído, injustiças, violências, e talvez para breve o fim,

A grande invasão dos bárbaros amarelos pela Europa,

E outro Sol no novo Horizonte.²²¹

Estes versos apontam para uma sobrevivência do clássico, na medida em que o «mar antigo e solene» tem um sentido figurado, ou seja, o mar moderno cantado por Campos é o mesmo mar do tempo em que «Platão era realmente Platão», na Grécia antiga. A este eco da civilização grega, sucede o desejo do poeta em abarcar a realidade dos acontecimentos históricos posteriores, que estabelecem novas ordens mundiais, numa sucessão interminável de mudanças para pior, que poderão conduzir à destruição da humanidade («talvez para breve o fim»). Note-se, porém, que o «fim» é marcado precisamente pelos acontecimentos históricos que ditaram o fim da Antiguidade Clássica: as invasões bárbaras, no século V d. C., que destruíram o Império Romano. Isto é, numa leitura mais abrangente, Campos parece ter a noção de que o longo período entre as civilizações clássicas e a era industrial encomiasticamente louvada na ode, mais não é do que um hiato temporal lamentável («alterações de constituições», «guerras», «injustiças») entre duas épocas de grande esplendor. Por isso, face à nova maravilha das máquinas em funcionamento, não hesita em descrevê-las como a «nova Minerva»²²², um novo padrão de inteligência humana que retoma a dos antigos (visto que Minerva era a deusa da inteligência). Deste modo, verifica-se uma gradação crescente do elogio da invenção e do progresso do presente até se fundirem os tempos, na atemporalidade do «Momento»:

Tudo isso apaga tudo, salvo o Momento,

O Momento de tronco nu e quente como um fogueiro

[...]

O **Momento** dinâmico passagem de todas as **bacantes**

²²¹ Vd. *ibidem*, v. 126-133 e v. 202-204.

²²² Vd. *ibidem*, v. 47.

Do ferro e do bronze e da bebedeira dos metais.²²³

Portanto, para universalizar o tempo, Álvaro de Campos funde o moderno, «momento dinâmico» com o antigo, através da alusão às sacerdotisas do deus romano do vinho, as «bacantes». De certo modo, os dois últimos versos citados condensam a perspectiva que pautou a justificou a análise que fizemos desta ode: há uma intersecção entre o clássico e o moderno, e, embora Campos manifeste o reconhecimento pela ordem e pela sabedoria dos antigos, o que o inebria agora é um vinho novo e diferente, a «bebedeira dos metais» de acordo com os *Princípios* do sensacionismo:

1. Todo o objecto é uma sensação nova.
2. Toda a arte é a conversão duma sensação em objecto.
3. Portanto, toda a arte é a conversão numa outra sensação²²⁴.

E para provarmos, de facto, que o sensacionismo de Álvaro de Campos presente nesta ode remonta à Antiguidade Clássica, basta lembrarmos outros apontamentos sobre esta matéria:

No princípio, na Grécia, – e depois em Roma, essa América da Grécia – reinou o Objecto, a Causa, o Definido. Existia, de um lado, a Causa, do outro existia, em bloco, a Sensação, a sensação imediata e vivida. E assim, quando a arte era do Objecto, o objecto surgia perfeito e nítido na realização [...] A sensação da realidade era directa para nos gregos e nos romanos, em toda a «antiguidade» clássica.²²⁵

Relativamente, à *Ode marítima*, Fernando Pessoa realça a sua construção e o desenvolvimento ordenado, muito semelhantes à composição de uma ode clássica:

A *Ode marítima* é uma autêntica maravilha de organização. Nenhum regimento alemão jamais possuiu a disciplina interior subjacente a essa composição, a qual, pelo seu aspecto tipográfico, quase se pode considerar um desleixo futurista.²²⁶

²²³ Vd. ibidem, v. 209-213.

²²⁴ Vd. Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, p. 168.

²²⁵ Vd. ibidem, p. 169-170.

²²⁶ Vd. ibidem, p. 150.

No seguimento da nossa linha de pensamento, é na *Ode marítima* que o poeta melhor espelha uma organização deveras surpreendente e, à semelhança do que sucede em relação à *Ode triunfal* o termo «ode», remete para uma celebração. O adjetivo «marítima» aponta, por sua vez, para a simbologia da água. Com a leitura da ode, o leitor apercebe-se de que o heterónimo, engenheiro mecânico e naval, tece, precisamente, um elogio à vida marítima.

No que respeita à *Ode marcial*, os ecos clássicos vão para além do título. O poeta evoca o deus romano da guerra, Marte, fazendo adivinhar um cenário bélico. Deste modo, o seu início é marcado por um estranho oxímoro:

Inúmero rio sem água – só gente e coisas,
Pavorosamente sem água!²²⁷

A imagem oferecida é a de um rio de sofrimento, cujo caudal é composto pelas várias atrocidades feitas contra a Humanidade. É o que se descobre com a continuação da leitura: o rio é o pensamento do poeta que imagina as vítimas da guerra, começando por fazer referência à inocente e vulnerável «viúva morta à baioneta»²²⁸ e à criança a quem bateu, acabando por se identificar também, imaginariamente, com os soldados que espalharam o terror e a tragédia:

Sim, fui eu o culpado de tudo, fui eu o soldado todos eles.
Que matou, violou, queimou e quebrou
Fui eu a minha vergonha e o meu remorso com uma sombra disforme
Passeiam por todo o mundo como Ashavero,²²⁹

O poeta compara os seus sentimentos de vergonha e remorso com os de Ashavero, que, reza a lenda, era um judeu peregrino que se recusara a prestar auxílio a Jesus Cristo, no momento em que este caminhava para o calvário e parou para descansar ao pé da sua casa, enquanto carregava a cruz. Como tal, posteriormente, apareceu-lhe um anjo portador da cólera divina. Ashavero decidiu percorrer o mundo em peregrinação, acabando por viver múltiplas aventuras e vicissitudes que o levaram

²²⁷ Vd. Álvaro de Campos, *Ode marcial*, v. 1-2

²²⁸ Vd. *ibidem*, v. 7.

²²⁹ Vd. *ibidem*, v. 17-20.

a redimir-se. Um dia, num caminho, viu um homem que haviam enforcado e decidiu enterrá-lo. Aos que lhe perguntaram por que o fazia, respondia que a dignidade do corpo deve ser respeitada mesmo após a morte.

Álvaro de Campos estabelece, então, um contraste entre a falta de escrúpulos da personagem que encarna, o soldado cruel, símbolo de todos os soldados e de todas as guerras, e a compaixão humanitária de Ashavero. Todavia, a lembrança deste herói traduz a conturbação de alma do poeta e o receio de se encontrar com Deus. Ao imaginar o sofrimento alheio, o poeta toma igualmente para si a angústia e a piedade de quem sofre, numa analogia com Jesus Cristo, que se imolou e se sacrificou por todos:

E um pavor físico de encontrar Deus faz-me fechar os olhos de repente.
Cristo absurdo da expiação de todos os crimes e de todas as violências,
A minha cruz está dentro de mim, hirta, a escaldar, a quebrar
E tudo me dói na minha alma extensa como um Universo.²³⁰

É desta maneira que Álvaro de Campos se identifica primeiramente com o carrasco e depois com a vítima. O poeta é simultaneamente soldado, capitão, pai, filho e criança:

Arranquei o pobre brinquedo das mãos da criança e bati-lhe.
Os seus olhos assustados do meu filho que talvez terei e que matarão também
Pediram-me sem saber como, toda a piedade por todos.²³¹

A partir daí, o poeta vai alternando a encarnação virtual das personagens deste drama, onde crueldade, sofrimento, arrependimento e misericórdia são a tónica de um cenário de guerra onde não há companheiros, apenas inimigos. A sua última transfiguração é a de um capitão que pede a Deus a compaixão que ele próprio não revelou em relação às mulheres que deixou que fossem violadas. Por fim, o sujeito poético confessa, dolorosamente, que afinal a sua cruz é a do pensamento:

Agora vi que foi dentro de meu coração que tudo se passou,

²³⁰ Vd. *ibidem*, v. 22-25.

²³¹ Vd. *ibidem*, v. 26-28.

E tudo escalda e sufoca e eu não me posso mexer sem que tudo seja o mesmo.
Deus tenha piedade de mim que a não tive por ninguém!²³²

Sintetizando, este poema revela um Álvaro de Campos sensível aos crimes feitos contra a Humanidade que toma para si, por dois motivos: a sua ânsia de sensacionismo em simbiose com uma consciência agrilhoadora. No entanto, a *Ode marcial* contém, na nossa óptica, vários ingredientes próprios de uma tragédia clássica: se, como disse Lausberg, a propósito do «pathos» atribuído à tragédia e a certas poesias narrativas como a *Ilíada*, «Os efeitos afectivos, que se sentem ao acabar a tragédia, são a comiseração e horror»²³³, não é, precisamente, o que o leitor sente ao ler esta ode?

Não poderemos ver, na consciência e no remorso do poeta, que o levam a comparar-se a Ashavero, o comedimento do coro? A guerra em si, com todas as suas atrocidades, guerras e violações, não lembra, de certa forma, a «hybris» ou desafio dos homens contra o destino (*ananke*) da humanidade? Não encontramos, ainda, um conflito interior do poeta, que o faz oscilar entre o transformar-se em soldado («que matou, violou, queimou e quebrou») e em filho da mulher (que ficou «cheia de medo, chorou e não faz nada»²³⁴), isto é, o *agon*? Não poderemos associar o reconhecimento (anagnórise), ao sentimento de arrependimento do poeta («Deus tenha piedade de mim que a não tive de ninguém!») e à constatação de que tudo não passou de uma recriação imaginária de guerra («Agora vi foi dentro do meu coração que tudo isso se passou»²³⁵)?

Além disso, o momento em que o *eu* cai em si e se arrepende das suas más acções não constituirá uma catarse? Por fim, não corresponderão as violações das «filhas de todos os pais atados a uma árvores», «a pobre viúva morta à baioneta»²³⁶ e o sofrimento da criança inocente, à catástrofe?

Embora não se verifique a presença de presságios nem a obediência à lei das três unidades (acção, espaço e tempo, visto que esta guerra não se situa historicamente, mas representa todas as guerras, sofrimento e sacrifício de inocentes, assumindo, o

²³² Vd. *ibidem*, v. 37-39.

²³³ Vd. Heinrich Lausberg, *op. cit.*, p. 106

²³⁴ Vd. Álvaro de Campos, *Ode marcial*, p.18 e 30.

²³⁵ Vd. *ibidem*, v. 39 e 37.

²³⁶ Vd. *ibidem*, v. 36 e 7.

poema, uma simbologia intemporal) há, no entanto, vários aspectos que remetem para as características da tragédia grega.

Assim, a *Ode marcial*, contrariamente às outras odes analisadas, não tem nada de exaltatório, pelo contrário, há uma forte crítica subjacente à guerra e às suas consequências (a morte e o sofrimento de inocentes), o que nos leva a concluir que Álvaro de Campos subverte, neste caso, o sentido de ode como canto exaltatório.

Deste modo, consideramos que Álvaro de Campos se apropria do conceito clássico de ode como canto glorificante sobre assunto elevado, para o utilizar ao serviço da nova estética modernista sensacionista e futurista, nos casos da *Ode triunfal* e da *Ode marítima*. A *Ode marcial*, não contendo uma feição celebrante, tem, no entanto, uma carga simbólica e dramática tão profundas, que lembra, em nossa perspectiva, uma tragédia onde predomina o terror, se excita a piedade e onde há um desfecho funesto.

VI – SONETO: FORMA CLÁSSICA DO RENASCIMENTO

O poema *Soneto já antigo* evoca a reminiscência dum passado («antigo») e sugere, por consequência, um sentimento de nostalgia. O poema começa com uma apóstrofe a *Daisy*, amiga londrina do poeta, a quem ele pede que comunique aos amigos que ambos têm em comum, o momento em que ele morrer e a dor da sua morte, mesmo que não seja sentida:

Olha Daisy: quando eu morrer tu hás-de
Dizer aos meus amigos aí de Londres,
Embora não o sintas, que tu escondes
a grande dor da minha morte²³⁷

Na verdade, o sujeito poético deseja, por um lado, ser amado e, por outro lado, que o seu nome não caia no esquecimento. Almeja ainda ter marcado a vida de outras pessoas, como a do «pobre rapazito» que lhe «deu tantas horas tão felizes» e a da «estranha Cecily»²³⁸, encerrando o soneto com uma imprecação à vida que traduz o tédio e a saturação existencial do poeta.

Como se justifica, então, a relação entre o assunto e a forma em soneto?

Esta composição poética é uma forma fixa, inventada pelo italiano Petrarca e trazida por Sá de Miranda para Portugal, no século XVI. Durante a sua viagem à Itália, de 1521 a 1526, pôde contactar com o novo estilo da poesia italiana – o *dolce stil nuovo*, bebendo os novos valores dos poemas de Dante, Petrarca, Policiano, Boccaccio e Ariosto. Sá de Miranda pode ser considerado o verdadeiro iniciador do Renascimento português, pois a ele se deve a introdução das novidades literárias italianas: concebeu as primeiras comédias clássicas portuguesas (*Estrangeiros* e *Vilhalpandos*); celebrou-se como autor de Éclogas, de que se destaca a *Bastos*; é o introdutor do soneto em Portugal, imitando Petrarca na forma, na métrica e até nos temas. António Ferreira, Diogo Bernardes e o próprio Camões são alguns dos seus seguidores. Embora os sonetos mirandinos não tenham o mesmo brilho dos outros autores que o seguiram, como Camões ou Bocage, são eles que abrem caminho a um dos géneros literários mais cultivados pelos poetas lusos nos últimos séculos.

²³⁷ Vd. Álvaro de Campos, *Soneto já antigo*, v. 1-4.

²³⁸ Vd. *ibidem*, v. 7-8 e 12.

Os temas mais frequentes da chamada *medida nova* incidem sobre as vivências pessoais do eu lírico, sob a forma de autobiografia. Neste caso particularizante, Álvaro de Campos evidencia a mesma temática do Neoclassicismo italiano: o inconformismo, a reflexão sobre a vida e a busca de um sentido existencial.

Como já foi dito, o heterónimo revela conhecimento não só dos autores clássicos, numa primeira acepção de clássico, conforme corroborado noutra parte do trabalho, como é, ainda, permeável às influências formais típicas do Renascimento, movimento que procurou redescobrir, revalorizar e reinterpretar os textos clássicos. Deste modo, é bastante curiosa a versatilidade literária de Álvaro de Campos. Por um lado, pertence ao grupo do *Orpheu*, cujas excentricidades visam uma reacção contra o tradicionalismo, o classicismo e o academismo, procurando destruir o passado, considerado anacrónico, a par de Almeida Negreiros, autor do *Manifesto anti-Dantas* e do *Ultimato futurista*. Por outro lado, Álvaro de Campos escreve sonetos, uma forma fixa de catorze versos distribuídos em duas quadras e dois tercetos que obriga de imediato a uma contenção e arranjo gramatical, ou a uma regularidade e simetria próprias do espírito humanista.

Como escreveu Jorge de Sena, «clássico é aquele que não aceita o experimentalismo fora das regras tradicionais da expressão e da compostura intelectual» e «cuja orientação criadora e cujo estilo patenteiam elementos acumuláveis – independentemente, da época e lugar – àquele complexo de formas, tendências e expressões convencionalmente atribuído ao escritor de certas épocas e lugares»²³⁹. Assim sendo, o facto Campos cultivar o soneto, a par de outras formas onde impera a liberdade e a irregularidade formal, é mais um sinal de que este heterónimo valoriza o passado, neste caso, as formas clássicas do Renascimento, o que, em vez de se opor ao seu espírito de vanguarda, apenas serve para o reforçar, visto que «a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes do mundo...»²⁴⁰. Ora, se Álvaro de Campos insere, na sua poesia, formas clássicas, significa que experimenta quer o que é novo, quer o que é antigo. A sua visão da literatura não é redutora, antes ilimitada e multicultural, onde os aspectos clássicos têm lugar.

²³⁹ Vd. Jorge de Sena, op. cit., p. 27 e 28.

²⁴⁰ Vd. Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, p. 114..

Também no soneto *Regresso ao lar* o poeta não esconde o interesse pelas formas clássicas. Note-se que, além da estrutura formal (duas quadras e dois tercetos), este soneto, tal como foi cultivado por Sá de Miranda e por Camões – o soneto de Petrarca –, apresenta formas fixas: quanto à métrica versos decassílabos e quanto ao esquema rimático ABBA ABBA, nas quadras (rima interpolada e emparelhada), e CDC EDE nos tercetos (rima cruzada e interpolada).

Há quanto tempo não escrevo um soneto
Mas não importa: escrevo este agora.
Sonetos são infância e, nesta hora.
A minha infância é só um ponto preto.

Que num imóvel e fútil trajecto
Do comboio que sou me deita fora
E o soneto é como alguém que mora
Há dois dias em tudo que projecto.

Graças a Deus, ainda sei que há
Catorze linhas a cumprir iguais
Para a gente saber onde é que está...

Mas onde a gente está, ou eu, não sei...
Não quero saber mais de nada mais
E berdamerda para o que saberei.²⁴¹

É ainda de assinalar a metalinguagem literária presente no verso 6, onde Campos salienta a rigidez formal (catorze versos) e métrica (decassílabo), que caracterizam composição de um soneto clássico.

A nível temático, o soneto apresentado coincide com uma fase disfórica da poesia de Álvaro de Campos, em que infância e tédio são as notas dominantes: o poeta estabelece a associação «sonetos são infância», mas é com amargura que afirma que a sua é «só um ponto preto». No resto do poema conclui, com certo sarcasmo e ironia, que a sua vida é um «imóvil e fatal projecto» onde tenta pôr alguma arrumação e achar algum sentido para a sua existência monótona, mas já que não o consegue, tenta ao

²⁴¹ Vd. Álvaro de Campos, *Há quanto tempo não escrevo um soneto*, v. 1-4 e 9-11.

menos ordenar a sua poesia, por meio de uma forma rígida como as catorze linhas que constituem o soneto, ou seja, já que o tédio de viver o inunda, o poeta tenta ao menos mentalizar-se de que há algo estruturado e regrado, o soneto na sua forma clássica. Por outras palavras, mostra o desejo de equilibrar a sua vida, qual comboio descarrilado, metendo-a na forma fixa e rígida dum soneto, ainda que o esforço seja inútil. O resultado é uma chave-de-ouro, o segundo terceto, onde manifesta rudeza e revolta, não hesitando em recorrer ao calão: «E berdamerda para o que saberei».

Em síntese, se numa fase eufórica da sua poesia, Álvaro de Campos revela uma poesia laudatória das máquinas e do progresso, com as Odes, (a *triumfal* e a *marítima*, datadas de 1915), numa fase posterior (1922 e 1930 de que datam, respectivamente, os dois sonetos já referidos), o poeta já revela uma quebra do sensacionismo e os temas dominantes da sua poesia passam a ser o tédio e a angústia face à efemeridade da vida humana.

De 1933 data o poema *Barrow-on-Furness*, constituído por uma série de cinco sonetos, havendo uma evolução temática ao longo de todos eles.

No primeiro, o poeta equipara a sua vileza à dos outros, alegando que é um homem de ideias sem concretização prática:

É com a imaginação que eu amo o bem.²⁴²

Essa inacção, herdada do seu criador²⁴³, leva-o a não fazer sequer um esforço para modificar a sua maneira de ser extra-pensante e, conseqüentemente, infra-actuante:

No segundo soneto, o poeta estende o seu alvo de inquirição às forças superiores que transcendem o homem, acabando por concluir a inutilidade desse esforço metafísico. A causa é a mesma de sempre, a efemeridade da vida:

Água do rio, correndo suja e fria,
Eu passo como tu, sem mais valer...²⁴⁴

²⁴² Vd. Álvaro de Campos, *Barrow-on-Furness* I, v. 5.

²⁴³ A mesma angústia causada pelo contraste entre o sonhar e o fazer está plasmada no poema *Tudo o que faço ou medito*, de Pessoa Ortónimo: «Tudo o que faço ou medito / Fica sempre pela metade, / Querendo, quero o Infinito, / Fazendo, nada é verdade.», v. 1-4.

²⁴⁴ Vd. Álvaro de Campos, *Barrow-on-Furness*, II, v. 7-8.

A transitoriedade e a melancolia da irreversibilidade do tempo metaforizadas na água do rio que corre e jamais volta atrás é uma metáfora clássica, como explicámos já no capítulo III.

O terceiro soneto de *Barrow-on-Furness* mostra a gradação emocional da angústia e da revolta do poeta ao constatar que é irrevogável a inutilidade de toda a *praxis* humana face ao destino²⁴⁵. Assim, o vazio, a insatisfação e a incapacidade de mudar a sua vida rotineira e sem novidade são as ideias contidas nos seguintes versos:

Escancarado Furness, mais três dias
Te aturarei, pobre engenheiro preso
A sucessibilíssimas vistorias...²⁴⁶

No soneto que compõe a quarta parte do poema *Barrow-on-Furness*, o *eu* apresenta como «conclusão a sucata» que é a sua vida e faz incidir o foco de análise sobre si mesmo, achando-se profundamente «prolixo» e confuso, fechando «o caderno dos apontamentos», numa tentativa vã de, pela escrita, encontrar a solução para os seus problemas. O poeta perdeu as «teorias»²⁴⁷, perdeu a fúria gloriosa sensacionista que o fazia ligar-se à vida, restando uma súmula de «microscópios de desilusões», ou seja, um Álvaro de Campos racional e angustiado, que resume a sua vida e o seu auto-retrato em imagens disfóricas como a que se segue:

E faço riscos moles e cinzentos
Nas costas do envelope que sou...²⁴⁸

Assim, pretendemos demonstrar que na fase eufórica da sua poesia Campos visa materializar a sua alma. A vontade que tem em fundir-se com as máquinas é uma tentativa de ele próprio ser tão real, objectivo e nítido como gostaria. Contudo, essa

²⁴⁵ O destino é, aliás, um conceito clássico associado a «Meras» e ao «Fado». O fado ou *fatum* «era o Deus do Destino. Sob a influência da religião grega designou as divindades do Destino, por exemplo, as Moiras, as Parcas e as Sibilas». As Meras eram «a personificação do destino de cada ser humano», que nem os próprios deuses podiam transgredir, sob pena de porem em perigo a ordem do mundo». Vd. Pierre Grimal, op. cit., s.v. «Fado» e «Meras».

²⁴⁶ Vd. Álvaro de Campos, *Barrow-on-Furness*, III, v. 9-11.

²⁴⁷ Vd. ibidem, v. 1, 6, 12 e 9.

²⁴⁸ Vd. Álvaro de Campos, *Barrow-on-Furness*, IV, v. 13-14.

fase eufórica não passa de um despiste do verdadeiro Campos: o que sucumbe ao tédio de existir e se refugia numa escrita intimista, consubstanciada em formas clássicas. O rio Barrow-on-Furness é, então, por um lado, metáfora da passagem da vida e do pensamento do poeta e, por outro, testemunha confidente que o acompanha na desmontagem do próprio ser, enlutado por si próprio.

A linguagem ontológica do poeta não se confina à sua identidade particularizante, estende-se também à reflexão sobre o destino de Portugal. É com essa aspiração que o sujeito poético inicia o quinto e último soneto:

Há quanto tempo, Portugal, há quanto
Vivemos separados! Ah, mas a alma,
Esta alma incerta, nunca forte ou calma,
Não se distrai de ti, nem bem nem tanto.²⁴⁹

Embora Campos desista de si próprio, não desiste, apesar de tudo, da sua pátria, esse «valor que mais alto se levanta», o que confirma a ideia de Douglas J. Davies:

Uma noção de destino é, porventura, uma das mais fortes expressões de identidade disponíveis a um indivíduo. Ela torna-se ainda mais forte quando a sua comunidade também julga possuir um chamamento divino.²⁵⁰

Assim, *Barrow-on-Furness* termina com a «ânsia humana de ser rio ou cais!»²⁵¹ do poeta, que projecta no soneto um tom confessional e marcadamente intimista.

²⁴⁹ Vd. Álvaro de Campos, *Barrow-on-Furness*, V, v. 1-4.

²⁵⁰ Vd. Douglas J. Davies, op. cit., p. 50.

²⁵¹ Vd. Álvaro de Campos, *Barrow-on-Furness*, V, v. 14.

VII – FERNANDO PESSOA, O «SUPRA-CAMÕES»: CONTRIBUTO DA PERSPECTIVA DE ÁLVARO DE CAMPOS

Se, no capítulo anterior, abordámos a influência de Quinhentos em Álvaro de Campos, no que toca à forma fixa do soneto, abordemos, agora, o maior poeta português renascentista, Luís Vaz de Camões, não no sentido de temas e de formas, mas a nível da construção de uma essência nacional que catapulte Portugal para um futuro melhor, visão esta partilhada, ainda que de forma *sui generis*, por Fernando Pessoa, e saibamos qual é o contributo da perspectiva de Álvaro de Campos.

No *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política* Pessoa aproxima Portugal da Grécia Antiga, sob o signo da universalidade:

Só duas nações – a Grécia passada e o Portugal futuro – receberam dos deuses a concessão de serem não só elas mas todas as outras.²⁵²

Esta universalidade é corroborada ainda pelo próprio, nos seus apontamentos *Para a Compreensão da Mensagem*, quando refere que há três realidades sociais – o indivíduo, a Nação e a Humanidade:

O indivíduo é a realidade suprema porque tem um contorno material e mental – é um corpo vivo e uma alma viva.

A Nação é também uma realidade, pois define o território, ou o idioma, ou a continuidade histórica [...]

A Humanidade é outra realidade social, tão forte como o indivíduo, mais forte ainda que a Nação, porque mais definida do que ela. O indivíduo é, no fundo, um conceito biológico; a Humanidade é, no fundo, um conceito zoológico – nem mais nem menos do que a espécie animal formada por todos os indivíduos de forma humana.

[...] Ser intensamente patriota é três coisas. É, primeiro, valorizar em nós o indivíduo que somos, e fazer o possível por que valorizem os nossos

²⁵² Vd. Fernando Pessoa, *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*, Lisboa, Ática, 1.^a ed., 1980, p. 134.

compatriotas, para que a Nação, que é uma suma viva dos indivíduos que a compõem [...] possa orgulhar-se de nós [...].²⁵³

Isto explica a visão pessoana do Quinto Império enquanto um império espiritual, que se consubstancia num imperialismo da cultura e universalismo da língua portuguesa.

Para almejar este objectivo, Pessoa recorre ainda a outra forma de explorar as potencialidades da língua pátria, fazendo-a ascender a uma empresa de escrita: a obra dos heterónimos.

Começando pela primeira, a *Mensagem*, Pessoa subalterniza Camões para reconstruir o novo mito camoniano: Portugal emergirá das sombras através do renascimento da língua mãe.

Se a Camões devemos a maior obra do Renascimento português, Pessoa tenta ir mais longe, pois a *Mensagem* não é apenas uma obra épica, na medida em que contempla as formas poéticas da Renascença: lirismo, epopeia e drama. Assim, Pessoa granjeia para si o título de «Supra-Camões».

Relativamente à segunda forma de superar o épico – a obra heteronímica –, podemos afirmar que esta é a expressão cabal da exploração das potencialidades da língua portuguesa, fazendo-a ascender de empresa poética, à glória de poder ser considerada uma empresa de escrita.

Se Camões projecta na descoberta da Índia o espírito empreendedor e pioneiro português, Pessoa vai mais longe ao almejar para o povo luso uma nova Índia por descobrir, no plano espiritual e cultural, o que suplantaria o império geográfico, real e concreto das conquistas marítimas portuguesas no século XVI. Deste modo, encontramos no *Opiário*, de Álvaro de Campos, o mesmo ensejo. O que é o «Oriente ao Oriente do Oriente» senão essa «Índia Nova»? Vejamos, pois, mais alguns versos disso ilustrativos, do poema *Opiário*:

Fumo. Canso. Ah uma terra aonde, enfim,
Muito a leste não fosse o oeste já!
Pra que fui visitar a Índia que há
Se não há Índia senão a alma em mim?²⁵⁴

²⁵³ Vd. Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, p. 435-437

²⁵⁴ Vd. Álvaro de Campos., *Opiário*, v. 57-60.

Pessoa serve-se, então, da obra dos heterónimos, e em particular daquele que mais se pareceu consigo, para perscrutar, sondar, potenciar, mas não esgotar, as virtualidades da língua materna, assumindo-se, assim, como arauto do Supra-Portugal de amanhã:

Há quanto tempo, Portugal, há quanto
Vivemos separados! Ah, mas a alma,
Esta alma incerta, nunca forte ou calma,
Não se distrai de ti, nem bem tanto.²⁵⁵

Este confronto entre a perspectiva de Pessoa e de Camões leva-nos a identificar o entendimento clássico de fundo em que se gera a obra pessoana.

A poesia Álvaro de Campos é exemplificativa disso mesmo, visto que o poeta não só valoriza figuras clássicas, como se verifica na *Ode triunfal*, como coloca a nação portuguesa na linha da frente das civilizações destinadas a guiar a Humanidade, como é possível constatar na *Ode marítima*. Atentemos nos excertos:

Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,
O presente é todo o passado e todo o futuro
E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas
Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão,
E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta,
Átomos que hão-de ir ter febre para o cérebro do Esquilo do século cem [...] ²⁵⁶

Piratas do tempo de Roma! Navegadores da Grécia!
Fenícios! Cartaginenses! Portugueses atirados de Sagres
Para a aventura indefinida, para o Mar Absoluto, para realizar o Impossível! ²⁵⁷

Para explicar, em Álvaro de Campos, este diálogo entre o sincrónico e o diacrónico, em que a modernidade se enlaça com a tradição, num eterno retorno de

²⁵⁵ Vd. idem, *Barrow-on-Furness*, V, v. 1-4.

²⁵⁶ Vd. idem, *Ode triunfal*, v. 17-22.

²⁵⁷ Vd. idem, *Ode marítima*, v. 385-387.

repetição e diferença, e o passado com o futuro, José Augusto Seabra utiliza as metáforas do «volante poético» e a do «vaivém intertextual»²⁵⁸.

Não há, portanto, um hiato entre o classicismo e o modernismo, mas sim relações profundas que descortinam um sebastianismo poético e messiânico que Pessoa reflecte no heterotexto.

²⁵⁸ Vd. José Augusto Seabra, op. cit., p. 24.

VIII – O TEMA DA HOMOSSEXUALIDADE

Álvaro de Campos é conhecido por exagerar na sua desenfreada vontade de sentir tudo de todas as maneiras. Desta forma, também as suas opções sexuais reflectem a vontade de experimentar novas sensações e experiências, o que vai ao encontro de uma atitude chocante própria dos modernistas, agravada, no caso português, pela repressão salazarista...

A homossexualidade não é exclusiva de Álvaro de Campos. Embora Fernando Pessoa manifeste uma orientação sexual pouco clara, acabando por desabafar em carta ao seu amigo João Gaspar Simões, conforme Richard Zenith refere em *Fotobiografias século XX – Fernando Pessoa*, que tinha «eliminado aquilo a que chamava elementos [de] obscenidade», por estes serem um «estorvo a certos processos mentais superiores»²⁵⁹, o certo é que, embora escrito em inglês, um dos mais belos poemas de amor de Fernando Pessoa incide sobre uma relação homossexual: *Antinous*.

A homossexualidade de Campos, por seu turno, não é dúbia nem paralela à heterossexualidade do seu criador.

Sendo o objectivo deste trabalho provar influências clássicas no heterónimo, parece-nos plausível associar a homossexualidade obscena e masoquista de Álvaro de Campos a um certo erotismo homossexual presente nos poetas gregos.

Os registos mais conhecidos da homossexualidade foram resgatados da história da Grécia. Durante os séculos VII a VI a.C., a Grécia antiga viveu importantes eventos históricos, representados através da arte, onde também a homossexualidade é abordada. Nesse período, o poeta Álcman escreveu um coro às virgens, que muitos historiadores acreditam remeter para uma simbologia de homoerotismo entre mulheres; Safo, poetisa da Ilha de Lesbos, escreveu vários poemas dedicados ao amor entre duas mulheres (daí a designação «lésbica»):

Morrer, é isso que quero: não estou a fingir.
Ela despedia-se de mim com muitas lágrimas
e ainda me disse mais isto:
“Ai, que coisas terríveis nós sofremos,
Ó Safo! É contra a minha vontade que te deixo.”
[...]

²⁵⁹ Vd. Richard Zenith, op. cit, p. 112.

E numa cama macia
Suave...
Satisfazias o desejo...²⁶⁰

Também o poeta grego Álcman, no *Grande Partenéion*, dá conta das rivalidades e das paixonetas entre raparigas:

Ela mais que as sereias
Não é melodiosa,
Pois elas são deusas; qual coro de onze raparigas canta o nosso coro de dez.
Canta como um cisne junto às correntes do Xanto.
Que belos são os loiros cabelos dela...

Musas do Olimpo, o meu espírito
Com o desejo de um canto novo
Enchei! Quero ouvir
A voz virginal
A entoar até ao céu a bela melodia!
[...]
Com o desejo que deslassa os membros, ela lança-me
Um olhar mais derretor que o sono ou a morte.
A doçura dela não é em vão.²⁶¹

Segundo o historiador grego Plutarco, também Sólon, homem de estado, legislador e poeta lírico de Atenas, mantinha relações homossexuais com Pisístrato' o que constitui mais uma prova de que a homossexualidade era aceite na antiguidade clássica.

É igualmente lendária a ligação homossexual entre Aquiles e Pátroclo, na *Ilíada* de Homero.

Vejamos, então, com atenção, excertos da poesia de Álvaro de Campos onde a homossexualidade é evidente:

²⁶⁰ Vd. Safo, *Despedida* (frag. 94), v. 1-5 e 21-23.

²⁶¹ Vd. Álcman, *Grande Partenéion* (fr. 1 PMG), v. 96 -101; e *Canto novo*, (fr. 3 PMG) v. 1-5; e v. 61-63.

Contar àquele rapazinho pobre rapazito
Que me deu tantas horas tão felizes

Freddie, eu chamava-te Baby, **porque tu eras louro, branco e eu amava-te,**
Quantas imperatrizes por reinar e princesas destronadas tu foste para mim!²⁶²

Confrontemos os versos supra citados com o mesmo romantismo homossexual presente em excertos poéticos de Anacreonte:

Mas tens além disso um temperamento
Medroso, tu que dos rapazes tens o rosto mais belo!

E do cabelo, que te ensombrava
o macio pescoço.

Por Cleobulo estou apaixonado,
Por Cleobulo estou louco de amor,
Para Cleobulo não me canso de olhar.²⁶³

No primeiro excerto de Campos, a afeição do poeta em relação ao amado nota-se logo pelo valor não restritivo do adjectivo e pelo sentido carinhoso do diminutivo («pobre rapazito») o que confere ainda, ao poema, um tom calmo e um ritmo arrastado. No segundo, temos por um lado, o tratamento afectuoso «Baby», e por outro, o elogio do poeta ao cabelo do amado e ao tom branco da pele do seu rosto. De idêntico modo, em *Coração a esvoaçar*, Anacreonte enaltece o rosto do seu amado, «tu que dos rapazes tens o rosto mais belo!» e no poema seguinte, o «cabelo que ensombra o macio rosto». Portanto, em ambos os poetas se verifica não só o facto de o objecto da sua afeição ser um homem (em Campos, o amado chama-se «Freddy» e no terceiro excerto poético de Anacreonte é «Cleobulo»), como ainda o enamoramento pelos mesmos atributos físicos: o rosto do amado, com destaque para o cabelo. Reflectindo sobre o facto de o protótipo de rapaz belo ser, no poema de Campos, um homem branco e loiro, parece-nos que o nome inglês «Freddy» explica o fascínio do engenheiro naval

²⁶² Vd. Álvaro de Campos, *Soneto já antigo*, v. 7-8; *A Passagem das horas*, v. 55-56.

²⁶³ Vd. Anacreonte, *Coração a esvoaçar*, (fr. 346 PMG), v. 1-2; *O Cabelo do amado* (fr. 347 PMG), v. 1-2; *Cleobulo* (fr. 359 PMG), v. 1-3.

«branco e moreno, typo vagamente de judeu portuguez»²⁶⁴ por alguém que é possuidor de um tipo de beleza totalmente diferente e exótica. No entanto, a descrição de «Freddy» lembra, de alguma forma, as características a estatuária grega, que representava a perfeição física. Note-se que, noutro poema, Álvaro de Campos evoca as «esplanadas de jardins de estátuas brancas!»²⁶⁵ Será que o heterónimo associa, ainda que inconscientemente, o ideal de beleza loira britânica ao ideal de beleza clássico?

Acresce referir que segundo Fernando Lemos, Fernando Pessoa teve uma educação clássica em Durban que o terá levado a interessar-se pela literatura e cultura clássica e a contactar com Anacreonte:

Mas ao facto de ter adaptado Anacreonte, que escreveu numa língua não estudada na escola, acresce ter usado, numa das odes, a quadra, o que constitui *a priori* indício de carácter elementar consentâneo com o curso estudado, e permite ser interpretado como confirmação do alvitre, acima sugerido, de estarmos perante uma adaptação, de moto próprio a partir já de texto inglês.²⁶⁶

É natural que o ortónimo tenha legado o seu conhecimento clássico, não só em Ricardo Reis, como também, ainda que de forma muito mais incipiente, em Álvaro de Campos.

Relativamente à *Ode marítima*, Álvaro de Campos revela um erotismo homossexual, não calmo como nos excertos anteriores, mas desenfreado e obsceno:

Ser o meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres
Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas pelos piratas!
Ser no meu ser subjugado a fêmea que tem de ser deles
E sentir tudo isso – todas as coisas numa só vez – pela espinha!

Ó meus peludos e rudes heróis de aventura e do crime!
Minhas marítimas feras, maridos da minha imaginação!
Amantes casuais da obliquidade das minhas sensações!
Queria ser Aquela que vos esperasse nos portos

²⁶⁴ Vd. Fernando Pessoa, *Carta a Adolfo Casais Monteiro*, p. 257.

²⁶⁵ Vd. Álvaro de Campos, *Ode marítima*, v. 157.

²⁶⁶ Vd. Fernando Lemos, op. cit., p. 29-30.

[...]

A minha feminilidade que vos acompanha é ser as vossas almas!

Estar por dentro de toda a vossa ferocidade, quando a praticáveis!

A ânsia das coisas absolutamente cruéis e abomináveis,

Que rói como um cio abstracto os nossos corpos franzinos,

Os nossos nervos femininos e delicados,

E põe grandes febres loucas nos nossos olhares vazios!²⁶⁷

Neste excertos é possível constatar que o conceito de beleza, harmonia e equilíbrio clássico é, de facto, inexistente. Deste modo, o auge do sensacionismo culmina num desejo de o *eu* sentir dor física, talvez para acalmar a dor anímica, através da sua transmutação numa «mulher-todas-as-mulheres» que pudesse satisfazer a sexualidade de todos os homens do mar.

O mesmo amor violento e masoquista verifica-se na *Ode triunfal*, em relação às máquinas:

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

Ser completo como uma máquina!

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

Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,

rasgar-me todo, abrir-me completamente tornar-me passento [...]²⁶⁸

De seguida, atentemos novamente em excertos de Anacreonte:

Traz água e traz vinho, ó rapaz! Traz-me também coroas

De flores. Vais buscá-las: **quero andar ao murro com o Amor.**

Oferece-me, meu querido,

As tuas coxas tão esbeltas.

Como um ferreiro de novo o **Amor me golpeou**

Com um grande machado e banhou-me na corrente invernosa.²⁶⁹

²⁶⁷ Vd. Álvaro de Campos, *Ode marítima*, v. 559-566; 580-581 e 635-637.

²⁶⁸ Vd. idem, *Ode triunfal*, v. 26-30.

²⁶⁹ Vd. Anacreonte, *Esmurrar o amor* (fr. 396), v. 1-2; *Coxas* (fr. 407 PMG), v. 1-2; *Amor à machadada* (fr. 413 PMG), v. 1-2.

Comparando os excertos de Álvaro de Campos com os dos poetas gregos, é notória uma diferença entre a brutalidade masoquista do primeiro e o ideal de harmonia e equilíbrio arcádico dos segundos. Porém, a sexualidade do heterónimo pessoano, ainda que de forma exacerbada, patenteia o mesmo homoerotismo e até a mesma intensidade e sofrimento intrínsecos ao Amor. Note-se que a fúria e agressividade que Anacreonte expressa nos poemas *Esmurrar o amor* («Quero andar ao murro com o Amor») e em *Amor à machadada* («O Amor me golpeou / Com um grande machado») têm paralelo nos excertos da *Ode triunfal* («Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto, / Rasgar-me todo, abrir-me completamente tornar-me passento») e da *Ode marítima* («Minhas marítimas feras, maridos da minha imaginação!»).

Tal semelhança permite-nos concluir que Álvaro de Campos não é tão inovadoramente obsceno como poderia parecer à primeira vista. A incompreensão amorosa, a sexualidade, a raiva e a brutalidade já a encontramos nos gregos.

Todavia, o motivo da homossexualidade não é exclusivo dos gregos. Também o poeta latino Virgílio dedica a segunda bucólica a um amor homossexual. Assim, descreve a perseguição do jovem escravo Córídon pelo jovem Alexis, escravo de outro senhor, mas que não lhe corresponde. Verificando que os seus esforços são em vão, reconhece o seu desvario e loucura amorosa, chegando à conclusão de que é preferível dedicar-se ao labor do campo e à esperança de que encontrará outro «Alexis». Procura, então, em tarefas simples, como mondar os juncos ou apanhar ramos de salgueiros, uma distração para o seu desgosto amoroso:

Ó cruel Alexis, não te importas com meus cantos? Não tens
compaixão de nós? acabarás me constringendo de a morrer. [...]
Ah Córídon, Córídon, que loucura se apossou de ti? [...]
Por que antes não procuras ao menos tecer, com vimes
E junco flexível, algum objecto dos que têm utilidade?
Um outro Alexis acharás, se este de ti desdenha.²⁷⁰

Outra obra de incontornável referência é o *Satyricon*, de Petrónio.

²⁷⁰ Vd. Virgílio, *Bucólicas*, 2, v. 6-7, 69, e 71-73, trad. de João Pedro Mendes, *Construção e arte das bucólicas de Virgílio*, Coimbra, Livraria Almedina, 1997, p. 186-197.

O *Satyricon* constitui uma das obras da literatura clássica mais polémicas, em virtude da sua índole e estrutura. Com efeito, num tom satírico e jocoso, foca-se a relação entre as posições sociais e de poder com os comportamentos sexuais, na Roma Imperial do século I, mais especificamente durante a governação de Nero. Tal radiografia social é feita a partir da descrição do *Festim de Trimalquião*, um novo-rico ou liberto rico que se aproveita da ocasião para se gabar da fortuna acumulada e para exhibir as suas excentricidades. Ainda que toda a acção gire em torno de Trimalquião, há duas outras personagens que assumem relevância: dois jovens amantes, Encólpio e Gíton, que tentam a todo o custo penetrar nesse círculo social de supostos intelectuais.

Encólpio é o narrador autodiegético que virá a sofrer de impotência e Gíton é um adolescente cuja beleza estonteia qualquer um. O oportunismo e a volubilidade sexual deste par, ao qual se vai juntar um terceiro elemento, Ascilto, acaba por representar o diletantismo dominante na época, resultante de uma educação torpe em que riqueza e erudição nem sempre andam de mão dadas.

O banquete de Trimalquião transforma-se numa espécie de labirinto do Minotauro, em que o desejo que leva o trio a entrar no festim será o mesmo que o levará a procurar a saída, terminando a diegese de uma forma irónica, trágica e pessimista, na medida em que o final da acção é o da consignação de cláusulas testamentárias de Eumolpo (um velho indigente que, no entanto, finge ser um velho rico e sem herdeiros), mediante as quais os seus escravos seriam libertados caso devorassem o seu corpo defunto em público, ficando, assim, subjacente uma forte crítica à ganância dos caçadores de heranças da época.

A forte carga homoerótica aliada a uma linguagem sexual masoquista obscena do *Satyricon* afasta-se do ideal de harmonia que vimos estar presente na poesia de Safo, Anacreonte, entre outros líricos gregos, constituindo, por conseguinte, em nosso ver, uma ruptura:

Depois de passar revista à cidade inteira, voltei para o quarto; ali, entre beijos trocados finalmente com toda a segurança, dou os abraços mais apertados ao moço e desfruto dos meus votos com uma felicidade capaz de causar inveja. Porém, não havíamos nós terminado ainda, quando Ascilto se aproxima furtivamente da porta, força com violência o ferrolho e me encontra na brincadeira com o nosso amigo. Logo encheu o aposento com as suas risadas e aplausos; arrancou depois o manto com que me cobria e exclamou:

– Que estavas tu a fazer, meu companheiro tão casto? O que era? Com que então na mesma tenda e enfiado na mesma camisa?!

E não se ficou só pelas palavras; tirou a correria do alforge e começou a malhar-me forte e feio, ao mesmo tempo que fazia comentários de troça:

– É para que não te ponhas a fazer partidas destas com o nosso amigo!²⁷¹

Julgamos que há uma semelhança entre a brutalidade subserviente e a lascívia presentes nesta obra e a *Ode marítima*, de Álvaro de Campos:

Obrigai-me a ajoelhar diante de vós!

Humilhai-me e batei-me!

Fazei de mim o vosso escrevo e a vossa coisa!

E que o vosso desprezo por mim nunca me abandone,

Ó meus senhores! ó meus senhores! [...]

Rasgai-me e feri-me!²⁷²

Com efeito, *Satyricon* comprova que a homossexualidade era socialmente aceitável na civilização romana, desde que verificados determinados requisitos (como, por exemplo, não pertencer à mesma classe social), mas foi depois vista como algo profundamente pecaminoso (ou «contra naturam») pelo Cristianismo. Se Álvaro de Campo teve ou não conhecimento desta obra, não há como o corroborar, porém, parece-nos provável que tivesse a noção de que o homoerotismo constituía um aspecto constante nalguns autores clássicos e, embora a sua homossexualidade esteja mais relacionada com a irreverência e com a avidez sensacionista de experimentar novas experiências do que com qualquer influência clássica, acaba por ser mais um ponto de convergência entre autores clássicos e este autor moderno, a juntar a todos os ecos e dialogias com os clássicos.

²⁷¹ Vd. Petrónio, *Satyricon*, trad. de Delfim Leão, Lisboa, Cotovia, 2005.

²⁷² Vd. Álvaro de Campos, *Ode marítima*, v. 639-642 e 647.

CONCLUSÃO

Segundo o próprio Fernando Pessoa, «A maioria pensa com a sensibilidade, eu sinto com o pensamento. Para o homem vulgar, sentir é viver e pensar é saber viver. para mim, pensar é viver e sentir não é mais que o alimento para o pensar»²⁷³. Neste sentido, ocorre-nos dizer que Pessoa foi um pensador exímio, um homem extremamente racional que sofreu as consequências de levar ao limite essa faculdade.

Numa acepção clássica, o termo «pessoa» deriva da máscara, em latim *persona*, que cobria o rosto de um actor quando desempenhava o seu papel, sobretudo na tragédia. Assim, de acordo com J. Chevalier e A. Gheerbrant, «O actor que se cobre com uma máscara identifica-se, na aparência ou por apropriação mágica, com a personagem representada».²⁷⁴ Posto isto, somos obrigados a reiterar uma conclusão já comum, mas nem por isso menos verdadeira: a de que Pessoa foi o rosto de várias máscaras – os heterónimos. E se o étimo do seu nome tem uma génese clássica, no nosso entender, quer o poeta ortónimo, quer o poeta criador dos heterónimos foi essencialmente clássico, o que desembocou no classicismo explícito de Ricardo Reis e no classicismo recôndito, mas presente, de Álvaro de Campos. De forma a comprová-lo, traçámos um percurso de investigação que nos possibilitasse chegar às conclusões almejadas.

Assim, no capítulo I do nosso trabalho, tentámos clarificar o fenómeno complexo da heteronímia, cuja origem é, para o próprio Fernando Pessoa, de origem indefinida, não obstante apresentar como causas hipotéticas a histero-neurastenia, ou a tendência orgânica para a despersonalização, levando-o a criar um mundo fictício, tal como explica na sua *Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a origem dos heterónimos*. O certo é que essa tendência, que desde cedo se manifestou (aos seis anos de idade Pessoa cria Chevalier de Pas), se intensificou e atingiu o auge em 1914, com a criação do mestre Caeiro e dos seus discípulos, Ricardo Reis e Álvaro de Campos.

Seguidamente, baseando-nos na carta já anteriormente citada, verificámos que o surgimento de Álvaro de Campos está intimamente ligado ao ímpeto, à velocidade e à intensidade, deixando desde logo adivinhar uma poesia vertiginosa, numa fase poética marcada pelo sensacionismo e pelo futurismo. Não obstante, identificámos um

²⁷³ Vd. Fernando Pessoa, *Citações e pensamentos de Fernando Pessoa*, org. de Paulo Neves da Silva, Alfragide, Casa das Letras, 2.ª Ed., 2009, p. 49.

²⁷⁴ Vd. J. Chevailier e A. Gheerbrandt, op. cit. s. v. «máscara».

facto importante que pode explicar o interesse do modernista por aspectos clássicos: o poeta teve um tio padre que lhe instilou o gosto por tudo o que fosse clássico. Acresce a este aspecto da sua formação, o facto de o próprio criador, Fernando Pessoa, ter tido uma educação inglesa em Durbin, paralela a uma educação clássica, que poderá muito bem ajudar a explicar a recorrência de aspectos clássicos não só em Ricardo Reis, como também em Álvaro de Campos.

A fim de podermos, com maior rigor, distinguir o que é clássico do que não é, na poesia do modernista, considerámos importante explicitar o sentido e o alcance do termo «Clássico», tendo constatado que este conceito se fundamentava na concepção de literatura, durante a Antiguidade Greco-latina, regida por modelos literários que obedeciam a um conjunto de regras de prossecução de uma obra perfeita, entre os quais, o conceito de equilíbrio, de harmonia, de verosimilhança, de intemporalidade dos temas, em formas rígidas e fixas, com uma finalidade moral e pedagógica, expressa linguisticamente numa economia vocabular.

Verificámos também que a relevância e riqueza da cultura das civilizações antigas foi de tal ordem que, nos séculos XVI a XVIII, houve uma redescoberta, reinterpretação e imitação dos valores e das obras clássicas, iniciada em Itália e celeremente alastrada ao resto da Europa, dando origem aos movimentos renascentistas e neoclassicistas, aos quais Portugal não ficou indiferente. Assim, a figura de Sá de Miranda é de suma importância, na medida em que foi ele que trouxe de Itália para Portugal, a forma fixa do soneto petrarquista, cultivado também por Álvaro de Campos. A sedução pelos mitos, temas e formas clássicas foi tal, que influenciou vários poetas, no século XX, como é o caso de Fernando Pessoa, através do heterónimo pessoano Ricardo Reis, que bebeu sobretudo em Horácio a inspiração para as suas odes.

Após verificarmos o alcance do termo «Clássico» em literatura, passámos à etapa seguinte, de importância crucial no nosso estudo: procedemos ao levantamento, seriação e comparação de aspectos clássicos, cotejando a poesia de Campos com a de autores gregos e latinos. Deste modo, deparámo-nos com palavras de sonoridade grega e latina e com metáforas de feição clássica, tais como a sombra, as flores, a água do rio, entre outras; figuras históricas, como Virgílio, Platão, Alexandre Magno, Ésquilo ou César; mitos e deuses, como Ulisses, Penélope, Prosérpina, Apolo ou Baco; referências geográficas, como Lepanto, Roma ou Grécia; expressões latinas, como «Sursum corda», «Turris-Eburnea» ou «Mater-dolorosa»; resquícios de sintaxe latina,

como a anástrofe do determinante possessivo e a colocação do verbo no fim da frase; tendências da morfologia latina presentes no uso do gerúndio, do conjuntivo exortativo e do particípio presente; e, ainda, a utilização de recursos expressivos frequentes na retórica clássica como, por exemplo, a repetição, os jogos de palavras e o paradoxo.

Tendo em conta a análise de todos estes aspectos, foi possível concluir que Álvaro de Campos, embora defenda que o sensacionismo implica a perda de identidade individual e uma completa receptividade à encarnação de várias mundividências, incluiu aspectos clássicos na sua avidez pela diferença. É, portanto, o facto de levar o seu modernismo sensacionista ao extremo que lhe permite englobar todos os aspectos de clara matriz clássica na sua poesia. Além disso, sensacionismo não é exclusivo dos poetas do *Orpheu*. Na verdade, a filosofia grega estóica valorizava apenas a existência dos corpos, ou seja, dava primazia ao mundo exterior. Da mesma forma, Álvaro de Campos transmuta o concreto em realidade estética, presente nas suas odes futuristas.

Acrescente-se que há, igualmente, influências clássicas ao nível das formas poéticas visíveis nas odes de feição celebrante (*Ode triunfal* e *Ode marítima*) e de índole trágica, (*Ode marcial*), ou nos sonetos, o que vem corroborar uma influência bastante vasta, que não se limita aos temas, mitos, heróis, deuses, morfologia e sintaxe latina.

Além de tudo isto, Álvaro de Campos dá, implicitamente, o seu contributo para a tentativa de Fernando Pessoa em superar o ilustre poeta do Renascimento português Luís de Camões. Melhor explicitando, Pessoa tenta ir mais longe do que o épico, ao apelar, na *Mensagem*, à construção do Quinto Império (cultural e ideológico), em detrimento do império territorial, a que Camões apela n' *Os Lusíadas*. Álvaro de Campos, na linha do seu criador, também apela para a necessidade de fazer renascer a essência patriótica em, pelo menos, dois poemas: no *Opiário* e em *Barrow-on-Furness*.

Porém, os pontos de contacto entre o nosso heterónimo e os autores clássicos não se cingem ao campo literário e cultural, mas alcançam a sexualidade do poeta. Assim, ainda que a sobejamente conhecida homossexualidade de Álvaro de Campos seja sobretudo resultante da sua chocante vertente sensacionista e modernista, constatámos que a lascívia, a intensidade e o sofrimento intrínsecos ao amor, bem como a brutalidade e a linguagem obscena a ele ligados, podem estar associados a autores clássicos quer gregos (basta lembrar a poetisa Safo, da ilha de Lesbos, cuja pátria deu origem ao adjetivo «lésbica»), quer aos latinos (o *Satyricon*, de Petrónio, é a prova de que a homossexualidade era socialmente aceite no Império Romano).

Por conseguinte, julgamos ter encontrado resposta para as questões formuladas no início do nosso trabalho: qual é o intuito de Álvaro de Campos em servir-se de temas, metáforas, referências a figuras, deuses e mitos da Antiguidade Clássica, e de utilizar, inclusivamente, formas poéticas de feição clássica, como a ode e o soneto, se, na verdade, ele é, essencialmente, um poeta futurista de clara influência de Marinetti e de Whitman.

Já diz a sabedoria popular que, quando um discípulo ultrapassa o seu mestre, alcança um saber máximo e torna-se ele próprio um mestre. Com efeito, na nossa óptica, consideramos que Álvaro de Campos, embora siga Filippo Tommaso Marinetti, se afasta dele e o supera, na medida em que, em vez de renegar o passado, reconhece o seu contributo para as descobertas do presente e insere-o num momento iniciático da história do progresso, como é possível constatar na *Ode triunfal*. Por outro lado, se Álvaro de Campos bebe do poeta norte-americano Walt Whitman o cosmopolitismo e a exaltação das máquinas, da técnica e do progresso universal, é precisamente este último aspecto que o leva a englobar e a valorizar as culturas greco-latinas, por meio de uma forma fixa de irrevogável inspiração clássica – a ode –, estabelecendo, assim, uma ponte dialógica entre o passado e o presente, expressa numa poesia intemporal, para sempre futura.

Em suma, Álvaro de Campos é, sem dúvida, o poeta futurista que tece hossanas a Whitman e comunga do futurismo de Marinetti, mas é igualmente um poeta conhecedor da cultura clássica, que vai pontificando na sua poesia, sendo esse o segredo da riqueza e originalidade poéticas.

BIBLIOGRAFIA

Activa

- CAMPOS, Álvaro de, *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa, Edições Ática, col. «Poesia», 1993.
- CARVALHO, Mário de, *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho e outras histórias*, Lisboa, 5.^a ed, 1992.
- GARRETT, Almeida, *Folhas Caídas*, in *Obras de Almeida Garrett*, vol. 2, Porto, Lello & Irmão Editores, 1963.
- HESÍODO, *La théogonie, Les travaux et les jours*, Bouclier, texte établi et traduit par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- HORÁCIO, *Odes*, trad. de Pedro Braga Falcão, Lisboa, Cotovia, 2008.
- LOURENÇO, Frederico, *Poesia grega de Álcman a Teócrito*, Lisboa, Cotovia, 2006.
- MENDES, João Pedro, *Construção e arte das bucólicas de Virgílio*, Coimbra, Livraria Almedina, 1997.
- OVÍDIO, *Metamorfoses*, trad. de Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa, Cotovia, 2007.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Hélade. Antologia da cultura grega*, Coimbra, Faculdade Letras da Universidade de Coimbra / Instituto de Estudos Clássicos, 7.^a ed., 1998.
- PESSOA, Fernando, *Cartas de Amor de Fernando Pessoa*, Sintra, Zéfiro, 1.^a ed., 2010.
- PESSOA, Fernando, *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da Presença*, in *Edição crítica de Fernando Pessoa*, vol. 2, ed. de Enrico Martines, Lisboa, INCM, 1998.
- PESSOA, Fernando, *Citações e pensamentos de Fernando Pessoa*, org. de Paulo Neves da Silva, Alfragide, Casa das Letras, 2.^a Ed., 2009.
- PESSOA, Fernando, *Ficções do interlúdio. Poemas publicados em vida*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, col. «Biblioteca Editores Independentes», 2007.
- PESSOA, Fernando, *Mensagem*, com duas notas de David Mourão-Ferreira, Lisboa, Ática, col. «Poesia», 18.^a ed., 1997.

- PESSOA, Fernando, *Páginas de estética, teoria e crítica literárias*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática, 2.^a ed., 1994.
- PESSOA, Fernando, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, (textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho), Lisboa, Ática, s/d.
- PESSOA, Fernando, *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*, Lisboa, Ática, 1.^a ed., 1980.
- PETRÓNIO, *Satyricon*, trad. de Delfim Leão, Lisboa, Cotovia, 2005.
- PLATÃO, *A república*, introd., trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 5.^a ed., 1949.
- QUENTAL, Antero de, *Sonetos*, org., pref. e notas de António Sérgio, Lisboa, Sá da Costa, 7.^a ed., 1984.
- RÉGIO, José, *Cântico Negro*, sel. e org. de Luís Adriano Carlos e valter hugo mãe, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2005.
- TERÊNCIO, *Heautontimoroumenos*, in *Comédies*, tom. 2, texte établi et traduit par J. Marouzeau, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 7-101.
- VEGÉCIO, *Epitoma rei militaris*, ed. M. D. Reeve, Oxford University Press, 2004.
- WHITMAN, Walt, *Canto de mim mesmo*, trad. de António Lampreia, Lisboa, Biblioteca de editores independentes, Setembro de 2008.
- ZENITH, Richard, *Obra essencial de Fernando Pessoa. Poesia dos outros eus*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2007.

Passiva e geral

- A latin dictionary, founded on Andrew's edition of Freud's latin dictionary*, revised, enlarged, and in great part rewritten by Charlton T. Lewis and Charles Short, Oxford, 1969.
- ALVES, Filomena Martins e MOURA, Graça Bernardino *Página seguinte, Português 12.º ano*, Lisboa, Texto Editores, Lisboa, 2005.
- Bíblia sagrada*, Lisboa, Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos), 15.^a ed., 1991.
- BRUN, Jean, *Sócrates, Platão, Aristóteles*, trad. de Carlos Pitta, Filipe Jarro e Liz da Silva, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1994.

- CARRIÇO, Lilaz, *Literatura prática III*, Porto, Porto Editora, 1997.
- CHÂTELET, François, BERNHARDT J. e AUBENQUE, P., *História da filosofia*, vol.1, *A filosofia pagã do séc. VI a.C. ao séc. III d.C.*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1983.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos símbolos*, trad. de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Editorial Teorema, 1994.
- COELHO, Jacinto do Prado, *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, Lisboa, Editorial Verbo, 11^a ed., 1998.
- DAVIES, Douglas J., *História da morte*, trad. de Maria Augusta Júdice, Lisboa, Teorema, 2009.
- GRIMAL, Pierre, *Dicionário da mitologia clássica*, coord. da edição portuguesa de Victor Jabouille, Lisboa, Difel, 3.^a ed. 1999.
- LAUSBERG, Heinrich, *Elementos da retórica literária*, trad., pref. e adit. de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 5.^a ed., 2004.
- LEMONS, Fernando, *Fernando Pessoa e a nova métrica. A imitação de formas e metros líricos greco-romanos em Ricardo Reis*, Mem Martins, Editorial Inquérito, 1993.
- LOURENÇO, Eduardo, *Pessoa revisitado. Leitura estruturante do drama em gente*, Lisboa, Gradiva, 3^a ed., 2000.
- MARTIN, Sylvia, *Futurismo*, trad. de André Marcelo, Colónia, Taschen, 2005.
- MATTOS, Stella Costa de, «A *Ode marítima* de Álvaro de Campos – uma leitura», *Nova Renascença*, Abril/Junho, Primavera de 1984.
- MEILLET, Antoine et ERNOUT, Alfred, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1959.
- MORA, José Ferrater, *Dicionário de filosofia*, trad. de António José Massano e Manuel J. Palmeirim, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 4.^a ed., Novembro de 1978.
- PAZ, Olegário e MONIZ, António, *Dicionário breve de termos literários*, Lisboa, Presença, 1997.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha, «Um motivo horaciano em Álvaro de Campos», *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, IN-CM, col. «Temas Portugueses», 1988.
- PRIETO, Maria Helena Ureña, *Dicionário de literatura grega*, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, 2001.

- PRIETO, Maria Helena Ureña, *Dicionário de literatura latina*, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, 2006.
- REBELO, Luís de Sousa, *A tradição clássica na literatura portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1982.
- SEABRA, José Augusto, *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, Lisboa, IN-CM, col. “temas portugueses”, 1988.
- SEABRA, José Augusto, *O heterotexto pessoano*, Lisboa, Dinalivro, 1985.
- SENA, Jorge de, *Amor e outros verbetes*, Lisboa, Edições 70, 1992.
- SENA, Jorge de, *Fernando Pessoa & C^a Heterónima (estudos coligidos)*, Lisboa, Edições 70, 2^a ed., 1984.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 8.^a ed., 2002.
- SOURIAN, Etienne, *Vocabulaire d’ esthétique*, Paris, PUF, 2006.
- TAPIÊ, Victor L., *Barroco e Classicismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2.^a ed. 1988.
- TOSI, Renzo, *Dicionário de sentenças latinas e gregas*, trad. de Ivone C. Benedetti, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- THOMAS, Ernout e François, *Syntaxe latine*, Paris, Klincksieck, 1997.
- VENÂNCIO, Fernando, «A persistência clássica», *Cadernos de Literatura* 23, Coimbra, INIC, Abril 1986.
- VIEIRA, Joaquim e ZENITH, Richard, *Fotobiografias do século XX – Fernando Pessoa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2008.