

UNIVERSIDADE ABERTA



A ENGENHARIA DO ADMIRÁVEL MUNDO NOVO:
ASPECTOS DO IMAGINÁRIO DA POESIA DE
ÁLVARO DE CAMPOS

Daniel da Silva Gonçalves

Mestrado em Estudos Comparados - Literatura e Outras Artes

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Carlos F. Clamote Carreto

2015

RESUMO

A imaginação permite ao homem captar a essência oculta do mundo, ligando, através da simbolização, níveis de matéria e de significação invisíveis a olho nu. Observar, além da forma, imagens que cintilam verdades inefáveis é uma tarefa que o poeta pode abraçar, se desejar ser a ponte entre mundos que raramente se encontram. E porque a poesia é, geralmente, um momento raro e precioso, percebemos por que razão é que os poetas aspiram ir além do visível, atentos à abertura de uma profundidade inesgotável, quase sobrenatural, para lá do sensível.

A poesia de Álvaro de Campos pode ser resumida, de facto, neste apelo ontológico, que busca o conhecimento do ser absoluto, das causas do universo, como fim ideal e inacessível da arte. Primeiro, à luz do imaginário futurista, depois, sob o candeeiro fusco do próprio Pessoa, confundindo, assim, alter-ego e heterónimo, deixando-se infiltrar pela melancolia, pela apatia, pela solidão que, necessariamente, se revelam através de determinadas imagens e símbolos, como chaves para acedermos a um mundo sagrado, noutra realidade do Ser.

Se a poesia possui este poder, a de Álvaro de Campos, cuidadosamente organizada por Fernando Pessoa para permitir o acesso a um íntimo latente dele-próprio, terá, com certeza, um filão interessante de matéria para explorar, à luz do pensamento dos estudos do imaginário, com os contributos de Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Jean-Jacques Wunenburger, entre outros.

ABSTRACT

Imagination allows man to capture the essence of the occult world, connecting, through symbolization, levels of matter and meaning invisible to the naked eye. To observe, beyond form, images that flicker ineffable truth is a task that the poet can embrace if he wishes to be the bridge between worlds that rarely meet. And because poetry is usually a rare and precious moment, we realize why poets aspire to go beyond the visible, attentive to the opening of an inexhaustible, almost supernatural depth, beyond sensitivity.

The poetry of Álvaro de Campos is reducible, in fact, to this ontological appeal, which seeks knowledge of the absolute being, the causes of the universe, as an ideal and inaccessible aim of art. First, in the light of futuristic imagery, then, under the dusky lamp of Pessoa himself, confusing, thus, alter ego and heteronym, letting himself be transpierced by melancholy, apathy, loneliness, which necessarily reveal themselves through certain images and symbols as a key to enter a sacred world, in another reality of Being .

If poetry has this power, the one by Álvaro de Campos, carefully organized by Fernando Pessoa to allow access to a latent intimate version of himself, will certainly provide interesting ground to explore, in the light of the studies of the imaginary, using the contribution of Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Jean-Jacques Wunenburger, among others.

DEDICATÓRIA

Aos meus pais e às minhas filhas.

AGRADECIMENTOS

Desejo agradecer à Universidade Aberta a oportunidade de ter cumprido o objectivo de prosseguir estudos a distância, eliminando, assim, a dupla insularidade de que padecem os habitantes da ilha de Santa Maria, no sul dos Açores.

Desejo agradecer, também, a todos os professores envolvidos neste mestrado, em especial o Professor Doutor Carlos Carreto, cuja orientação foi fundamental e sem a qual não teria sido possível completar este mestrado.

E todos aqueles que, de uma forma ou outra, me incentivaram a prosseguir e a lutar para cumprir este objectivo.

NOTAS PRÉVIAS

Esta dissertação não segue as regras de ortografia do AO90.

Todos os textos de Álvaro de Campos citados da obra organizada por Jerónimo Pizarro e Antonio Cardillo, edição Tinta da China, 2014, foram actualizados para a norma ortográfica de 1945, por se encontrarem na ortografia original.

ÍNDICE

	páginas
INTRODUÇÃO	7
1. DESVENDANDO O IMAGINÁRIO	9
1.1. Imaginário: percursos e perspectivas	10
1.2. Aspectos da teoria antropológica do imaginário de Gilbert Durand	17
1.3. Do símbolo e da sua hermenêutica	22
2. PARA UMA MITOCRÍTICA DA POESIA DE ÁLVARO DE CAMPOS, O ENGENHEIRO DO MODERNISMO	27
2.1. Contributos para uma mitobiografia de Álvaro de Campos.	27
2.2. Do mundo exposto de Orpheu às arcas íntimas de Pessoa, o trajecto bibliográfico de Álvaro de Campos	37
3. ASPECTOS DO IMAGINÁRIO DE ÁLVARO DE CAMPOS	42
3.1. O imaginário sensacionista	46
3.2. O imaginário marcial	56
3.3. O imaginário do metafísico	62
3.4. O imaginário da infância perdida	73
3.5. O imaginário da finitude	83
CONCLUSÃO	99
BIBLIOGRAFIA	102

INTRODUÇÃO

Decidimos sintetizar na expressão *engenharia do admirável mundo novo* aquilo que foi a meticulosa construção artística que transformou a humanidade nas primeiras décadas do século XX. Pela primeira vez na história, um movimento artístico alastrou-se a todo o mundo, fazendo eco das suas potencialidades, inspirando artistas de diversas áreas, com especial relevo para a literatura e as artes plásticas. O modernismo, assim, acabou por facilitar o aparecimento de vanguardas que traçaram o seu próprio caminho, promovendo um distanciamento abismal com o passado e a tradição, perante a sedução do presente e a ânsia do futuro, abrindo caminho, inclusive, para a afirmação de novas formas de arte, com destaque para o cinema.

Em Portugal, falar de modernismo é quase o mesmo que falar da Geração de Orpheu e dos irreverentes artistas que agitaram a pacata vida cultural de um país estagnado, sem rumo. A expressão “É a hora!” com que Fernando Pessoa encerra a obra *Mensagem* é a exortação decisiva para a mudança de paradigma, tanto social, como político ou cultural. De facto, conseguiram-no. Não apenas Mário de Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor, que viveram pouco tempo, mas sobretudo Fernando Pessoa e Almada Negreiros. Basta pensar na descendência artística destes seres inquietos e irreverentes, uma vez que a arte em Portugal nunca mais foi a mesma. De todos, contudo, o heterónimo pessoano Álvaro de Campos foi aquele que deixou um legado mais imponente na literatura, pelo seu génio, pela múltipla despersonalização que obrigou ao seu criador. Eduardo Lourenço¹ fala mesmo em *filhos de Álvaro de Campos* quando se refere a uma geração de escritores que marcaram o panorama literário nas décadas seguintes à morte de Fernando Pessoa.

Esta dissertação vai debruçar-se, então, sobre este multifacetado heterónimo, a quem Fernando Pessoa incumbiu de assumir o seu lado mais extravagante, irreverente e

¹ “Em 1966, num ensaio publicado na revista *O Tempo e o Modo*, um dos mais profundos conhecedores da obra de Pessoa, Eduardo Lourenço, afirmava com indisfarçado júbilo que, nos ficcionistas emergentes entre os anos de 1953 e 1963, reconhecia (e só lhe faltava acrescentar – finalmente!) os filhos de Álvaro de Campos. Era uma descendência tardia, já que a obra do mais assumidamente modernista dos heterónimos pessoanos fora produzida entre os anos de 1913 e 1935; mas o ensaísta considerava identificável tal descendência pela “desenvoltura” de uma escrita que, a vários títulos, classificava como inovadora” (MARTELO, Rosa Maria, 2006: 129, 130).

vanguardista. Álvaro de Campos vai ser uma peça fundamental nesta *engenharia* que criou algumas das mais notáveis obras da literatura portuguesa, com destaque para a “Ode Triunfal”, “Ode Marítima” ou “Tabacaria”. A investigação da sua obra poética vai tentar esboçar um mapa essencial do imaginário da poesia de Álvaro de Campos, relevando os seus principais aspectos e implicações com o mundo simbólico das imagens, tão propício ao *devaneio*, mas também à segurança de um mapa que trilha caminhos à procura de sentidos universais. Estudar a obra de Campos, através da energia das suas imagens, será, portanto, uma forma de mantermos uma atitude, ao mesmo tempo, de sonhador de palavras (BACHELARD, 1996: 27) e investigador de palavras, aliando à nossa busca o precioso contributo das teorias do imaginário que, como sabemos, incluem áreas tão diversas como a antropologia, a filosofia ou a psicologia, o que nos enriquecerá imenso o âmbito do estudo, abrindo horizontes de descoberta, quem sabe, inéditos. Aliás, é a tentativa de perscrutar novos caminhos à volta da poesia deste poeta modernista, que nos faz seguir as pegadas da mitocrítica e da mitanálise, tentando, assim, compreender as várias facetas² do poeta-engenheiro, desde o decadente ao metafísico, passando, inevitavelmente, pelo sensacionista.

Numa primeira fase, tentaremos perceber qual o contributo da *imaginação simbólica, da vida das imagens, das estruturas antropológicas do imaginário*, enfim, de um corpus alargado de contributos científicos na área do imaginário, para o estudo da poesia, adivinhando, já, aquilo que poderá ser pertinente para uma abordagem sistemática da poesia deste heterónimo, tendo em conta, precisamente, a mitocrítica e o lado misterioso, inacessível e plurissignificante das imagens.

Numa segunda fase, a obra de Álvaro de Campos será analisada com maior profundidade, recorrendo-se à mais recente edição completa da sua obra (Edição Tinta da China, 2014, coordenada por Jerónimo Pizarro e Antonio Cardillo), recolhendo dados que permitam formular um quadro de referências pertinentes para o estudo do seu imaginário.

Desde o simbolismo, em especial com Stéphane Mallarmé e Charles Baudelaire, que a força da imagem, e o seu poder de evocar e sugerir algo ausente, ganhou destaque na poesia. É este ausente que tentaremos fixar, usando-o, depois, para ser mais lúcido o

² Vamos optar pela expressão *faceta* e não *fase*, seguindo o pensamento de Teresa Rita Lopes: “E temos reveladas as três *faces* de Campos – não *fases*, porque afinal as manterá, como três máscaras contíguas que vai fazer rodar em torno de si próprio, escolhendo a que mais se ajuste à atitude do momento” (LOPES, 2002: 24).

universo que nos rodeia, pondo utilidade na poesia, como engenharia complexa e inefável de mundos alternativos.

De entre as várias questões que o estudo da poesia de Álvaro de Campos pode suscitar, queremos levantar algumas que sejam, de algum modo, tratadas com menos frequência, já que muitas vezes se reduz o papel de Álvaro de Campos a paladino do futurismo e dos excessos sensacionistas e a emissário do desalento profundo da vida, cingindo-se a sua obra, muitas vezes, às odes “Triunfal” e “Marítima” ou ao poema “Tabacaria”. Sendo assim, interessa-nos perceber quais os contributos da “ciência do imaginário” para o conhecimento da poesia e da sua universalização; quais os aspectos do imaginário que sobressaem em cada uma das facetas da poesia de Álvaro de Campos, tornando-a um todo, ao mesmo tempo inteiro e diverso; se a poesia Álvaro de Campos possuiu ou não o poder de ir na direcção de *outra coisa*, de afastar e transfigurar a realidade; se é possível ou não uma abordagem mitocrítica da poesia de Álvaro de Campos, entre outras que, inevitavelmente, surgirão. Este ponto traduz-se, portanto, na apresentação de cinco grandes imaginários (sensacionista, marcial, metafísico, da infância perdida e da finitude), reunindo, em cada um deles, os aspectos da sua obra que melhor ilustram os diferentes imaginários, iniciando uma mitanálise que permita perceber até que ponto há mitos que se reactualizam e outros que se mantêm, indo um pouco além da tradicional ideia de que a poesia de Álvaro de Campos tem três grandes núcleos que se distinguem claramente entre si. Na verdade, acabamos por perceber que a poesia de Álvaro de Campos é muito mais complexa do que seria de esperar, porque também aqui se fez sentir o efeito deste heterónimo ter sobrevivido a todos os outros, cultivando, a extremos, a sua *despersonalização e fingimento*.

Uma vez que há um fundo universal no *fingimento* deste heterónimo, tornando a sua poesia ainda mais valiosa e relevante no panorama de toda a literatura, grande parte das reflexões que faremos, serão, com certeza, orientadas para uma visão inteira da própria poesia, como busca ontológica para o sentido da própria palavra, feita instrumento de beleza e de sublimação.

1. DESVENDANDO O IMAGINÁRIO

“O mito repete e repete-se para impregnar, isto é, persuadir.”

Gilbert Durand, “Campos do Imaginário”, 247.

1.1. Imaginário: percursos e perspectivas

A história da humanidade poderia centrar-se apenas na aventura do ser humano à procura de respostas para o universo que o rodeia. Consciente do seu tamanho, perante o fascínio da abstracta linha, que separa o chão seguro do mar desconhecido, o homem sempre avançou, ora a passos largos, ora a passos contidos, em direcção ao conhecimento e à descoberta, interpretando a realidade desse mundo desvendado. Cada geração foi acrescentando novos desafios e colocando novas dúvidas, nunca aceitando a verdade como certa, nem a missão como cumprida.

Essa aventura humana foi capaz de prodígios impressionantes, que ainda hoje nos surpreendem, por se aguentarem de pé, firmes e constantes, contra a voracidade do tempo. Na verdade, tanto as pirâmides egípcias ou maias, como o Antigo Testamento ou a Odisseia, dão-nos provas irrefutáveis de que o ser humano lutou, com todas as forças, contra a cerração e o desconhecido, a morte e a efemeridade. Talvez porque num mundo povoado por símbolos, tornou-se importante explicar o que não tinha explicação, ordenar e dar significado a mitos e a imagens que, no fundo, são o legado íntimo que vai passando, de geração em geração, funcionando, assim, como defesa inata do ser humano, contra a voracidade do tempo e do esquecimento.

Tornou-se normal, portanto, achar que “o homem vive num mundo de símbolos” (GODINHO, 1982: 7). Há um encontro recíproco entre homem e mundo através dos símbolos, já que estes contêm ambos e a caminhada humana, neste mundo tão móbil e diverso, leva inevitavelmente ao símbolo, que não depende de uma realidade sociocultural imediata, formando, assim, um imaginário universal, como um depósito da herança

espiritual da espécie. Jean-Jacques Wunenburger³, ainda a este propósito, lembra-nos que o “simbólico é um processo de substituição do abstrato ao concreto. É um distanciamento em relação à experiência, substituindo os dados da experiência por equivalentes abstratos (...) Tudo o que o espírito humano produz é simbólico. Nós podemos falar do mundo sem tocá-lo, o que é a característica da espécie humana, uma vez que os animais não têm ferramentas simbólicas. Eles não têm a mediação que permita substituir as coisas pela palavra” (WUNENBURGER, 2013: 314).

O imaginário tem, dentro desta perspectiva, uma importância basilar, na medida em que o seu estudo permite perceber a forma como os mitos, as imagens, os símbolos se vão renovando, não quebrando o vínculo com a sua ancestralidade. Talvez seja por isso que o “imaginário não é algo superficial, banal. O imaginário contém reservas de significação, de ideias, de valores. Então, o imaginário pode se tornar para o homem individual e para a sociedade uma verdadeira fonte psíquica, porque é um mundo que pode se desvelar à medida que entramos nele. E nenhum sistema de signos tem essa capacidade que o imaginário possui, a de ser virtualmente rico” (WUNENBURGER, 2013: 314).

Mas o estudo do imaginário, precisamente, nunca foi consensual, nem tão pouco pacífico, gerando discussões exemplares e recuos e avanços na aceitação e definição, tanto do termo como do conceito. Temos, por isso, que recuar à antiguidade clássica, sobretudo grega, para marcar o início de um caminho que foi longo e que se prevê dinâmico, de forma contínua, no futuro. Platão e Aristóteles foram os pais das primeiras polémicas relacionadas com a força e o poder das imagens, centrando na aceção do mito as principais divergências, mas discutindo, essencialmente, sobre a natureza e o estatuto da imagem. As suas concepções influenciaram, de uma forma ou de outra, toda a filosofia ocidental.

Platão, não se preocupando em interpretar e descobrir o valor que os mitos primordiais poderiam esconder no seu âmago, resume o mito a uma intuição visionária da alma, sinónimo de absurdo e de mentira. Já para Aristóteles, o mito é uma efabulação, um produto organizado da imaginação, à margem da ciência, que é a verdade suprema, acabando por desvalorizar, assim, a imagem e o sentido simbólico proporcionados pelo mito.

³ Filósofo francês nascido em 1946. Especialista em estudos sobre a imaginação, a sua obra busca uma aproximação com a antropologia, para analisar símbolos e mitos nas suas relações com o racionalismo no mundo contemporâneo.

Ao longo do tempo, tanto a filosofia platónica como a aristotélica foram sendo reanimadas e retomadas, com maior ou menor vigor. A teologia cristã dos primeiros séculos, por exemplo, é platonizante. O próprio Santo Agostinho⁴ e grande parte dos humanistas do renascimento tomam Platão como guia. Todavia, foi Aristóteles quem prevaleceu mais tempo, sobretudo durante a Idade Média, impulsionado pela presença árabe na europa, que divulgou os seus escritos e expandiu a sua influência. Tomás de Aquino⁵, por exemplo, tentou, arrojadamente, “lançar uma ponte de racionalismo entre o conhecimento e a fé” (TURCHI, 2003: 16), recorrendo a Aristóteles.

Todavia, estas lutas ideológicas pouco interessavam ao povo que vivia alheado e privado do conhecimento das universidades. Para este, as imagens falavam “directamente à sua alma” (Idem), daí que o misticismo das imagens foi sendo incentivado através da multiplicação das imagens, representando não apenas os elementos centrais da doutrina cristã, mas também os mistérios e os dogmas da fé.

No renascentismo, sobretudo nos séculos XV e XVI, a iconoclastia veio colocar o homem no centro do universo, reabilitando o paganismo que se sobrepõe, desta forma, ao divino. Por outro lado, a Contra-Reforma vem opor-se, com extrema resistência, ao imaginário, numa luta que perdura.

No século XVIII, Giovanni Battista Vico⁶, juntamente com Immanuel Kant⁷, vem propor que a originalidade reside na “descoberta do momento fantástico, mítico e, para ele, poético da infância da humanidade” (TURCHI, 2003: 18). Já o mérito de Kant foi restituir à imaginação a dignidade de uma faculdade exemplar, após séculos de menosprezo. A contribuição de Kant para o estudo do imaginário foi ter reabilitado a imaginação como "esquematismo transcendental" integrado nos esquemas e nas categorias da razão. Deste modo, passa a encarar-se a imaginação como motor do processo que concebe as ideias. O movimento romântico, um pouco mais tarde, vai incentivar a (re)construção de um mundo de sonhos, de visões e de mitos instauradores de experiências primordiais.

⁴ Santo Doutor da Igreja (354-430). Natural do Norte de África, teólogo e filósofo, procurou conciliar o platonismo e o dogma católico, a inteligência e a fé. É um dos expoentes do pensamento cristão.

⁵ Santo teólogo e filósofo italiano (c.1224-1274). Em 1234 entrou para a Ordem Dominicana. Foi professor da Universidade de Paris de 1269 a 1272. Soube integrar a tradição filosófica e teológica das grandes correntes de pensamento (platonismo, aristotelismo, entre outras) numa síntese verdadeiramente inovadora, o tomismo.

⁶ Filósofo italiano (1668-1744). Defendeu a prioridade das ciências humanas sobre as ciências naturais. É considerado o pai da moderna filosofia da história.

⁷ Filósofo alemão (1724-1804). Em 1766 separou-se definitivamente da metafísica de Wolf, de quem foi discípulo, e começou a análise da metafísica como ciência.

Assim, ao estudar-se o papel do símbolo e do imaginário nos tempos modernos, percebe-se que o problema ainda se coloca, uma vez que foi sendo animado pela disputa entre o poder e influência do pensamento racional e o pensamento simbólico. Só em pleno século XX, com o contributo de vários pensadores e homens de ciência, é que se pode reparar que o estudo do imaginário não se reveste de características antagónicas, mas antes complementares e fundamentais.

Tantos séculos de polémica e de luta ideológica resultam, essencialmente, do facto do termo "imaginário" não ser de fácil delimitação. Jean-Jacques Wunenburger afirma mesmo que o termo “costuma entrar em concorrência com outros com referência aos quais mostra subtis interferências”, por exemplo, “mentalidade”, “mitologia”, “ideologia”, “ficção” ou “temática” (WUNENBURGER, 2007: 8, 9).

Gilbert Durand⁸, a abrir a obra *A Imaginação Simbólica*, publicada originalmente em 1964, diz-nos que

“Sempre reinou uma extrema confusão na utilização dos termos relativos ao imaginário. Talvez seja necessário pressupor que tal estado de coisas provém da extrema desvalorização que sofreu a imaginação, a "phantasia", no pensamento do Ocidente e da Antiguidade clássica. "Imagem", "signo", "alegoria", "símbolo", "emblema", "parábola", "mito", "figura", "ícone", "ídolo", etc., são utilizados indiferentemente pela maior parte dos autores.”

(DURAND, 1993: 7)

Esta confusão só começou a ser dirimida, em finais do século XIX e início do século XX, com o contributo do simbolismo e do surrealismo na arte, bem como a evolução no estudo das ciências humanas. Curiosamente, será uma ciência a ultrapassar o preconceito positivista em relação à inclinação primitiva, que acompanha o ser humano, desde sempre, de estabelecer conexões com o metafísico.

⁸ Filósofo francês (1921-2012). Foi co-fundador do Centro de Pesquisas sobre o Imaginário, bem como membro do Círculo de Eranos. Discípulo de Gaston Bachelard, de Henry Corbin e de Carl Jung, mestre de Michel Maffesoli, Gilbert Durand é reconhecido mundialmente nos meios académicos.

No contexto do avanço nas ciências humanas do século XX, Wunenburger privilegia quatro obras de autores essenciais, segundo ele, “particularmente criativas, que vêm renovar a compreensão da imaginação e do imaginário: Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Paul Ricoeur e Henry Corbin” (WUNENBURGER, 2007: 17). Destes quatro, vamo-nos debruçar, com particular interesse, em Durand, que já citámos, embora seja possível traçar um quadro geral daquilo que foram os principais fundamentos que estiveram na génese e evolução dos mais recentes estudos sobre o imaginário, provando que os vários autores foram ampliando as investigações dos outros, acrescentando e apontando novos caminhos, cada vez mais enriquecedores, sem a veleidade de indicarem verdades absolutas. Wunenburger propõe-nos, assim, a seguinte síntese condensando os postulados mais interessantes e consistentes dos vários autores: “que o imaginário obedece a uma "lógica" e organiza-se em estruturas cujas leis não se podem formular; que o imaginário é obra de uma imaginação transcendental independente, que Novalis designa por um poder figurativo da imaginação que suplanta os limites do mundo sensível; que a imaginação é de facto uma actividade ao mesmo tempo conotativa e figurativa que leva a pensar mais do que a consciência elabora, sob o controlo da razão abstracta e digital; que o imaginário é inseparável de obras, mentais ou materializadas que servem a cada consciência para construir o sentido da sua vida, de suas acções e de suas experiências de pensamento, sendo que, dessa maneira, a imaginação aparece efectivamente como um modo de expressão da liberdade humana confrontada com o horizonte da morte e que, por fim, o imaginário se apresenta como uma esfera de representações e afectos profundamente ambivalente” (WUNENBURGER, 2007: 25, 26).

O imaginário que queremos desvendar tem muito que ver com a dimensão criadora do ser humano, da capacidade que este tem de usar a imaginação para dotar de símbolos aquilo que o rodeia. O ser humano liberta-se, assim, da angústia de não ser apenas um "cadáver adiado que procria" (PESSOA, 1994: 44), cuja *loucura* dá-lhe poderes para conquistar este e o outro mundo. Mas como nomear esse mundo aqui e além? Como movimentá-lo? Como explicá-lo? Ou melhor dizendo, como mostrá-lo, se está oculto?

Segundo Durand, a consciência dispõe de duas maneiras, mais ou menos definitivas, para representar o mundo: uma directa e outra indirecta. A primeira refere-se à propriedade de podermos perceber, ou mesmo sentir, uma determinada coisa; a segunda quando alguma coisa não se pode concretizar em matéria sensível, como é o caso

de uma qualquer recordação da nossa vida ou a imaginação das paisagens do lado escuro da lua, parafraseando, ligeiramente, os exemplos dados pelo próprio. Nestes casos de consciência indirecta, “o objecto ausente é re-presentado na consciência por uma imagem, no sentido muito lato do termo” (DURAND, 1993: 7). O que Durand encontrou, na verdade, foi um reino de imagens, povoando a vida mental do ser humano, daí que a sua teoria antropológica do imaginário tenha sido fundamental para o desenvolvimento dos estudos do imaginário, propondo uma "antropologia profunda" e uma "mitodologia". Talvez o maior contributo de Durand para o estudo científico do imaginário tenha sido a sua habilidade para cruzar vários campos da ciência, descobrindo, por exemplo, que o ser humano, mais do que um *homo sapiens* será um *homo symbolicus*, pela sua capacidade intrínseca de elaborar aquilo que ele denomina de *schèmes*, uma espécie de energia primordial que antecede o próprio arquétipo junguiano.

Esta ideia de que os arquétipos junguianos são secundários na estrutura do imaginário, e que os *schèmes* são traços originais e estão na base da figuração simbólica aponta para uma generalização dinâmica e afectiva da imagem. Durand conclui ainda que esses elementos formam “o esqueleto dinâmico, a tela funcional da imaginação” (DURAND, 1997: 60).

Wunenburger, ao analisar Durand, esclarece que o imaginário, essencialmente identificado com o mito, constitui o primeiro substrato da vida mental. As imagens que se inserem num trajecto antropológico, desde o nível neurobiológico indo até ao cultural, alargam a amostra do imaginário ao conjunto de todas as produções culturais, incluindo os mitos, pelo que “de maneira geral, o imaginário torna, portanto, disponíveis técnicas de pensamento simbólico e analógico (mito, símbolo, metáfora, desenho) que interferem em graus diversos nos processos cognitivos” (WUNENBURGER, 2007: 61).

Para Durand, por seu turno, é através da troca incessante entre as pulsões psíquicas (subjectivas) e as intimações sócio-culturais (objectivas) que se processa o *trajecto antropológico*, ou seja, o dinamismo equilibrador que possibilita ao *sapiens symbolicus*, como já salientámos, enfrentar ou eufemizar a angústia relacionada com a consciência do tempo que passa e da morte inevitável. Esta inexorabilidade da natureza universal tanto se apresenta como um abismo, que diminui o ser humano à definição camoniana de um *bicho da terra tão pequeno* como um desafio que estimula um génio capaz de fazer *filosofias em*

segredo que nenhum Kant escreveu, tal como afirma Álvaro de Campos no poema *Tabacaria*.

Durand, de facto, conseguiu disciplinar a confusão histórica à volta do conceito de imaginário, reabilitando o pensamento simbólico, terreno de expressão privilegiado do imaginário, e evidenciou a importância do imaginário enquanto instaurador das diferentes formas de pensar, sentir e agir, onde nem prevalece o reino do sim ou do não, mas, parafraseando o título de uma obra de Pierre Abélard⁹, *Sic et Non*, “o imaginário integra simultaneamente o sim e o não”. No fundo, a relação íntima do ser humano com o mundo e com ele próprio, sem excluir nada.

Percebe-se, então, que o imaginário, enraizado nas profundezas da essência humana, não redutível às percepções simples, possui uma estrutura responsável pela expressão, em forma de representações. É assim que o estudo do imaginário se torna possível, uma vez que se torna reconhecível uma lógica dinâmica de composições de imagens, tanto narrativas quanto visuais. Importará, então, saber ler as imagens, aprender a forma como o imaginário as recebe, sendo ele uma espécie de residência oficial, uma vez que a razão não tem a capacidade de expressar adequadamente a realidade simbólica das imagens. Porque o universo do imaginário, que também é o do mito, dos símbolos e das imagens, é o universo das abstrações onde germinam os espíritos, no fundo, uma realidade que está para além da lógica, de qualquer definição, que comporta o imponderável e o inexplicável, na verdade, um sintaxe alternativa que organiza a nossa imaginação e nos permite o acesso a um mundo novo.¹⁰

⁹ Foi um filósofo escolástico francês e teólogo (1079-1142). É considerado um dos maiores e mais ousados pensadores do século XII.

¹⁰ Jean Burgos (professor universitário francês, filósofo, especialista na poética das vanguardas) na sua obra *Poética do Imaginário*, afirma que: “desse sonho (ou devaneio) vai nascer uma significação nova, uma ordem de significação oriunda, não de um uso antigo da palavra restaurada, mas sim da realidade nova proveniente do modo de viver esta imagem” (apud, JOACHIM, 2010: 24).

1.2. Aspectos da teoria antropológica do imaginário de Gilbert Durand

“A imaginação simbólica é dinamicamente negação vital, negação do nada da morte e do tempo”.

Gilbert Durand, “A Imaginação Simbólica”, 97.

Durand concebeu três esquemas de acção para se perceber a expressão da imaginação como função simbólica: a acção postural, a digestiva e a copulativa. Estes esquemas de acção, responsáveis pela manifestação da energia biopsíquica, são responsáveis por três estruturas fundamentais para a imaginação: a heróica, a mística e a dramática:

“o primeiro gesto, a dominante postural, exige matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos frequentes. O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentais, as taças e os cofres, e faz tender para devaneios técnicos da bebida e do alimento. Enfim, os gestos rítmicos, de que a sexualidade é o modelo natural acabado, projectam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar, a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro, e, por fim, sobredeterminam toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual.”

DURAND (1997: 54, 55)

A utilidade deste sistema reside no agrupamento de determinados contributos, nomeadamente da psicologia e da sociologia, que irão convergir numa dinâmica de estruturação do imaginário. Estabelece-se, assim, no imaginário, uma lógica dupla: a do

regime diurno e nocturno das imagens que, embora possuam características diferentes, não se consegue distingui-las nitidamente.

Durand, baseando-se em princípios elementares da psicanálise, afirma que as pulsões digestivas e as sexuais são valorizadas e ligadas afectivamente pela evolução genética da libido. Admite, então, pelo menos metodologicamente, um parentesco entre a dominante digestiva e a dominante sexual.

Esta relação entre os regimes de imagens e as respectivas dominantes torna-se mais clara nas próprias palavras de Durand:

“O regime diurno tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais de elevação e da purificação; o regime nocturno subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do habitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais e artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos.”

(DURAND, 1997: 58)

O que nos importa questionar aqui é a forma como tudo isto se representa, se materializa, no fundo; e, essencialmente, de que forma o símbolo se manifesta e transforma através da semiose literária. É aqui que Durand dá trabalho ao schème, enquanto “esqueleto dinâmico, esboço funcional da imaginação” (DURAND, 1997: 60). O schème vai ser, desta forma, o elemento presentificador dos gestos e das pulsões inconscientes. Serão os vários schèmes que permitirão entender a noção de arquétipos em Durand, sem os primeiros, os segundos perdem o seu ambiente inoculador. Por outro lado, também, sem os arquétipos os schèmes não chegam a ganhar substância nem as imagens chegam a ser produzidas, pelo que os arquétipos passam a ser intermediários fundamentais entre os schèmes e o ambiente natural e social, ou seja, entre um imaginário primário, universal, provavelmente motivado por factores neurobiológicos, e um imaginário secundário

constantemente reconfigurado pelos contextos exterior, como o meio, a sociedade ou a cultura, e interior, como é o caso da experiência individual.

Estas noções são importantes para percebermos a diferença entre arquétipo e símbolo. Basicamente, o arquétipo nunca deixará de ter uma natureza universal e nunca poderá ser ambivalente. Por exemplo, a roda será sempre um arquétipo do cíclico. O símbolo, por seu turno, possui uma polivalência intrínseca que, ao perder-se, transforma-o num mero signo/sinal, tendencialmente arbitrário ou monossémico. Elucida-nos melhor, o próprio Durand, sobre esta questão:

“enquanto o arquétipo está no caminho da ideia e da substantificação, o símbolo está simplesmente no caminho do substantivo, do nome, e mesmo algumas vezes do nome próprio. (...) Enquanto o schème ascensional e o arquétipo do céu permanecem imutáveis, o simbolismo que os demarca transforma-se de escada em flecha voadora, em avião supersónico ou em campeão de salto. Pode-se mesmo dizer que perdendo polivalência, despojando-se, o símbolo tende a tornar-se um simples signo, tendo a emigrar do semantismo para o semiologismo: o arquétipo da roda dá o simbolismo da cruz que, ele próprio, se transforma no simples sinal da cruz utilizado na adição e na multiplicação, simples sigla ou simples algoritmo perdido entre os signos arbitrários dos alfabetos.”

(DURAND, 1997: 62)

Todavia, no cerne destas questões, onde é que podemos situar o conceito do mito, importantíssimo para compreendermos, enfim, o processo de mitocrítica e mitanálise de Durand? Ele chega-nos, naturalmente, no prolongamento dos schèmes, arquétipos e símbolos. Dito por outras palavras, "se todo o arquétipo é uma "concavidade" inicial, qualquer mito não é mais do que o "enchimento" das suas diversas e concretas lições" (DURAND, 1996: 155).

O mito não é configurado num sentido restrito, meramente étnico ou folclórico, mas, sobretudo, como um sistema dinâmico onde intervêm schèmes, arquétipos e

símbolos. Daí que o mito se consubstancie, essencialmente, em narrativa, como um corpo denso que fez uma longa viagem para ser gerado: “o mito já é um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias” (DURAND, 1997: 63).

É por isso que encontramos mitos em quase todas as altas realizações humanas, como a religião, a filosofia, a história, a literatura e a própria ciência, bastando, para isso, invocar alguns dos cenários que estão na origem destes sistemas doutrinários¹¹, imbuídos numa narrativa, de contornos mais ou menos etiológicos ou fundacionais, ou seja, de natureza mítica, que visa tornar o universo inteligível, de acordo com uma determinada visão do mundo, isto é, um determinado imaginário. Ora o que nos importa reter aqui é a organização destes mitos em torno das três estruturas do imaginário e dos dois regimes de imagens, que já referimos, por forma a compreendermos melhor a organização de determinados schèmes, arquétipos, símbolos e, claro está, os próprios mitos.

Sendo assim, não é possível conceber o imaginário como algo que se opõe ao real, nem como um termo sinónimo de sonho ou quimera. O imaginário, visto desta forma, é um sistema dinâmico e cognitivo que organiza e dá consistência ao próprio Real.

Dentro deste contexto, Durand estudou pacientemente o universo dos símbolos, elaborando conjuntos que representam a angústia humana perante o devir e a morte. Por conseguinte, os símbolos teriomorfos (relativos a animais, representados por símbolos negativos, como os répteis, os ratos e pássaros nocturnos e por símbolos positivos como a pomba, o cordeiro e animais domésticos), nictomorfos (relativos à noite) e catamorfos (relativos a queda) formam uma *constelação de imagens* que se isomorfizam em torno de

¹¹ O Grande Dilúvio será um dos mitos mais generalizados da humanidade: para além do Antigo Testamento, encontramos-lo, por exemplo, em narrativas idênticas na Suméria (Gilgamesh), no México (no Popol Vuh, livro sagrado dos Maias), os Tupinambás (Brasil), os Inuítes (Alasca) ou Dakotas (América do Norte):

“Em todo o mundo são conhecidas mais de quinhentas lendas que falam do dilúvio e, em um levantamento de oitenta e seis delas (vinte na Ásia, três na Europa, sete na África, quarenta e seis nas Américas e dez na Austrália e no Pacífico), um pesquisador especializado, Dr. Richard Andree, concluiu que sessenta e duas eram inteiramente independentes das versões mesopotâmicas e hebraicas” (HANCOCK, 2010: 211-212).

“A maioria dos mitos diluvianos parece de alguma forma fazer parte do ritmo cósmico: o “velho mundo” povoado por uma humanidade decaída é submerso nas águas e, algum tempo depois, um “mundo novo” emerge do caos aquático” (ELIADE, 2010: 71).

A obra ROSA DO MUNDO – 2001 POEMAS PARA O FUTURO (Assírio & Alvim, 2001) apresenta-nos um capítulo com versões literárias do Mito da Criação do Mundo, indo do Mali, à China, passando pelos Cahuillas na América do Norte, os Guaranis na América do Sul, as Ilhas Andaman, a Índia ou a Mongólia, entre muitas outras fontes. Em todas, contudo, tenta-se explicar o mistério do aparecimento do primeiro homem, ligado, intimamente, com os fenómenos cósmicos da natureza.

arquétipos, e que permite visualizar a angústia do ser humano perante a inexorabilidade do tempo; como reacção a esta angústia, destinados à vitória sobre o destino e a morte, surgem os símbolos ascensionais (relativos à ascensão e que representam a valorização, os esquemas evidentes da verticalização, como a montanha ou o céu), os espectaculares (símbolos da luz, especialmente a luz solar que se isomorfiza com a ascensão, como se torna evidente em quase todas as religiões) e, por fim, os diairéticos (representados pela flecha ou a espada, que é a arma transcendente por natureza, separando o bem do mal, ou a luz das trevas, com o objectivo de substituir um universo diferenciado por um mundo ordenado, permitindo, por isso, aceder à dinâmica do próprio Tempo e à essência da Forma, introduzindo a capacidade de traduzir o que antes não tinha significado.

A conclusão de Durand é bastante clara: os três primeiros conjuntos são valorizados negativamente no imaginário diurno, no qual o tempo se representa na agressividade da besta, sob os signos das trevas ou da queda. Porém, no imaginário nocturno, encontramos uma inversão dos valores simbólicos com a função de unir e harmonizar. Em relação às armas do regime diurno para enfrentar a morte, Durand reitera que “os símbolos ascensionais aparecem-nos marcados pela preocupação da reconquista de uma potência perdida, de um tónus degradado pela queda. (...) Poder-se-ia dizer que neste estádio há conquista de uma segurança metafísica e olímpica” (DURAND, 1997: 145). O regime nocturno, por seu lado, é o regime pleno do eufemismo onde as técnicas de descida passam a predominar e a definir uma outra relação com o tempo, pois é a lentidão que caracteriza a descida, como que a adiar maliciosamente o inevitável. E, nessa lentidão, observam-se os arquétipos da inversão, em que a descida representa a inversão dos valores diurnos, para valorizar as imagens da segurança fechada e da intimidade.

Pelo que podemos sintetizar, aos olhos de Durand, que o imaginário é essa função fantástica que transforma o mundo de forma criadora e eufemística, classificado em dois regimes: o diurno e nocturno, fornecendo uma coerência imagética, motivando constelações de mitos, símbolos e arquétipos. Porém, não são princípios absolutos para o estudo do comportamento e, por não se tratar de uma orientação tipológica de carácter, pode-se concluir que o regime de imagens é, sobretudo, influenciado por factores circunstanciais, históricos e sociais, ampliando, desta forma, as possibilidades de representação do imaginário.

1.3. Do símbolo e da sua hermenêutica

“Acima de tudo, a arte é um fenómeno social”.

Álvaro de Campos, “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”, p.439.

Simbolizar significa expressar, representar ou identificar por meio de símbolos, ou seja, aproximar objetos e ideias, na medida em que os juntamos para criar uma referência. Assim, o símbolo surge como elemento estruturante das relações do homem com o mundo, e até como elemento principal se desejamos investigar o reino das imagens. O problema é saber como se origina a estruturação simbólica. O simbólico está, naturalmente, sujeito a um grande conflito de interpretações, que se resumem a dois grandes tipos de hermenêuticas: as redutoras e as instauradoras.

As hermenêuticas redutoras pretendem explicar, exaustivamente, o símbolo, partindo de uma disciplina exterior. Todavia, para explicá-lo é preciso reduzi-lo a uma quase insignificância, o que é paradoxal. Podemos associar a este tipo de hermenêutica os nomes de Freud ou de Claude Lévi-Strauss. Já as hermenêuticas instauradoras, às quais podemos ligar os nomes de Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard ou Ernst Cassirer, partem de uma eventual explicação, deixando subsistir a dimensão e o traço do mistério que se desprendem da realidade simbólica.

O símbolo, como facilmente podemos perceber, pertence à categoria do signo, sem ser, como este, arbitrário ou alegórico, porque se refere mais a um sentido do que a um significado propriamente dito. No fundo, o domínio predilecto do símbolo será “o não-sensível sob todas as suas formas: inconsciente, metafísico, sobrenatural e surreal” (DURAND, 1995: 11). Durand, neste domínio esclarece que o símbolo é, essencialmente, uma *pará-bola* (Idem), estando menos sujeito à convenção e ao arbitrário que os demais signos, havendo nele uma abrangência que abarca tanto o visível como o invisível. Isto indica que ele só é válido *por si mesmo*, ao contrário dos signos que adquirem o seu valor através de convenções. “O símbolo é, pois, uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério” (Ibidem).

Sempre que há uma tentativa de reduzir o símbolo a uma das suas partes, significante ou significado, está-se a atribuir ao símbolo um papel secundário e bastante restrito na análise do imaginário. A teoria freudiana é um bom exemplo da submissão e redução do símbolo e Durand demonstrou-o em cinco princípios elementares, dos quais salientamos somente o quinto, por ser aquele que se revela fundamental para a discussão do papel da imagem, ou seja, o princípio da censura (em reacção ao princípio da pulsão sexual e da libido). Este princípio identifica a pulsão recalcada no inconsciente, que nunca consegue vencer, porque há sempre uma forma de obter a satisfação, mesmo que indirecta, daí que esta via se caracteriza pela alienação ou transformação da pulsão em imagens, reveladas, principalmente, nos sonhos. Sendo assim:

“A imagem, o fantasma, é símbolo de uma causa conflitual que opôs, num passado biográfico muito recuado - geralmente os cinco primeiros anos da vida - a libido e as contrapulsões da censura. Assim, a imagem é sempre significativa de um bloqueio da libido, isto é, de uma regressão afectiva.”

(DURAND, 1995: 39)

Desta forma, em Freud¹², todos os recalcamientos, sejam eles imagens, fantasmas ou símbolos, “reduzem-se a alusões metafóricas dos órgãos sexuais masculino e feminino” (DURAND, 1995: 40). Durand destaca, assim, o carácter submisso da imagem em Freud, visto essencialmente sob um prisma negativo, por causa, precisamente, desse recalcamiento a que está sujeita, como se a imagem não fosse mais que um simples efeito de um sistema de causalidade dominado pela libido, levando a que o símbolo, por sua vez, seja apenas encarado como um sintoma sexual. Mas o conceito de símbolo, para Durand, é bem mais abrangente, como já referimos, não se limitando ao imperialismo da libido.

¹² Freud (1856-1939), mais conhecido como Sigmund Freud, foi um médico neurologista e criador da Psicanálise.

Diferentemente da obra freudiana, Carl Gustav Jung¹³ analisa o papel da imagem na vida psíquica, negando a linearidade causal protagonizada pela pulsão, restabelecendo a dignidade criadora do símbolo. Em Jung, a própria pulsão assume-se como energia psíquica em geral, agindo como um motor a que Jung chamará de arquétipo, como *centro de força invisível*, sem excluir, no entanto, o defeito do seu carácter dinâmico e indeterminado. Sendo assim, em Jung a produção da imagem não está submetida à causa biológica e imperialista da libido, mas em estreita ligação com o arquétipo que ultrapassa largamente o universo particular e biológico do indivíduo, pelo que o símbolo, por sua vez, será um mediador entre o consciente e o inconsciente, possuindo um carácter de sobreconsciência, por causa disso.

Será Gaston Bachelard¹⁴, contudo, quem vai conseguir perceber e precisar as diferenças entre os processos dinâmicos e não dinâmicos da consciência simbólica, equilibrando, de certa maneira, o que em Freud era demasiado redutor e em Jung demasiado amplo, enraizando a imaginação na matéria sensível, de onde irrompe, depois, a capacidade imaginativa, o *devaneio* que se torna, pois, numa manifestação da *anima* (BACHELARD, 1996: 28). Com Bachelard vemos o universo dos símbolos dividido em três: o campo da ciência (adquirindo, aqui, um carácter negativo, pois pode comprometer a visão clara do objeto), o onírico (que ocorre no sonho e na neurose, onde todo símbolo acaba por sofrer uma redução, tornando-se, como observara Freud, um simples sintoma de alguma situação traumática) e, por fim, o da palavra. Neste último, destaca-se a linguagem poética como elemento de sublimação e ponte entre o mundo objectivo e subjectivo, que fazem parte do ser humano. A linguagem poética é vista, assim, como uma espécie de encruzilhada onde se possibilita o encontro entre uma revelação objectiva e a sua raiz situada na profundidade obscura e subjectiva do indivíduo biológico.

Bachelard, ao contrário da hermenêutica redutora evidenciada pela psicanálise, que acaba por reduzir os símbolos através da interpretação dos sintomas oníricos, opta pela investigação do sobreconsciente poético, criativo e dinâmico, que se exprime através de palavras e metáforas. Contudo, vai investigar, também, um sistema de expressão mais maleável e menos retórico que a poesia, a fantasia. No fundo, o importante nestes sistemas

¹³ Foi um psiquiatra e psicoterapeuta suíço (1875-1961) que fundou a psicologia analítica. Jung propôs e desenvolveu os conceitos da personalidade extrovertida e introvertida, arquétipos, e o inconsciente coletivo. O seu trabalho tem sido influente na psiquiatria e no estudo da religião, literatura e áreas afins.

¹⁴ Foi um filósofo e poeta francês (1884-1962) que estudou sucessivamente as ciências e a filosofia. Seu pensamento está focado principalmente em questões referentes à filosofia da ciência.

de expressão é a possibilidade de se manter a consciência clara, desperta e criativa, o que não acontece no sonho, por exemplo, que carece deste carácter dinâmico e imprevisível.

O significado do símbolo, quando se manifesta poeticamente, é indizível e não representável, mas aberto. No fundo, pode ser designado por qualquer objeto, o que atribui ao símbolo um carácter de redundância, podendo-se manifestar por qualquer objecto. Esta redundância, apesar de se realizar em torno de um centro e possuir um carácter de aperfeiçoamento e aproximação, nunca alcança o significado, pois este é irrepresentável. Assim, o conjunto de todos os símbolos sobre um determinado tema esclarece os seus próprios símbolos. A redundância simbólica acaba por se manifestar nos rituais e a redundância linguística é significativa dos mitos, o que explica, de certa maneira, o reconhecimento imediato dos próprios mitos. O símbolo, por conseguinte, pode ser definido como “signo que remete a um indizível e invisível significado, sendo assim obrigado a encarnar concretamente esta adequação que lhe escapa, pelo jogo das redundâncias míticas, rituais, iconográficas que corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação” (DURAND, 1995: 16).

Desse modo, uma importante manifestação dos símbolos é o mito, pois ele é, essencialmente, uma narrativa formada pelo encadeamento das imagens e dos símbolos, abrangendo as narrativas que legitimam as mais ancestrais formas de expressão humana, desde a religião à literatura. Neste campo, tornam-se pertinentes as observações de Ernst Cassirer¹⁵, ele que insiste que os mitos resultam das experiências colectivas dos homens, que não se reconhecem como produtores desses mitos, já que não têm consciência da projecção da sua subjectividade para os elementos do mundo. Segundo Cassirer, o mito verdadeiro não se reconhece a si mesmo como uma imagem ou metáfora; a sua imagem é a própria realidade. As emoções expressas são transformadas em imagens e essas imagens são a interpretação do mundo exterior e interior. Ou seja, “com o mito o homem começa a aprender uma nova e estranha arte: a arte de exprimir, e isso significa organizar os seus instintos mais profundamente enraizados, as suas esperanças e temores” (CASSIRER, 1976: 64). Sendo assim, o pensamento mítico não deve ser compreendido como mera ilusão ou patologia, mas sim como uma forma de objectivação da realidade mais elementar e natural.

¹⁵ Foi um filósofo alemão de origem judaica (1874-1945) que pertenceu a Escola de Marburg.

Na verdade, o mito, não é uma fuga da realidade, uma fantasia ou fabulação primitiva, mas uma realidade viva e uma energia que vincula, constantemente, sentido e significado à realidade do mundo. Ele satisfaz as necessidades simbólicas e de significado da psique e actua como espírito omnipresente no senso comum.

O símbolo, a imaginação simbólica e seu dinamismo possibilitam, então, uma integração do ser humano com o mundo que já existia no início do desenvolvimento do psiquismo individual, num contacto vital com o inconsciente. O imaginário forma, deste modo, “un continuum anthropologique, où l’imagination, anciennement associée à l’âme, comme activité psychique, n’a pas de frontières marquées ni avec le corps ni avec l’intellect, dont il reçoit des informations mais auxquels il impose en retour des significations et des valeurs, l’imagination étant en ce sens la source des autres facultés” (WUNENBURGER, 2014: 46). É por isso que a criação dos mitos, da religião, da linguagem, da arte, enfim, é o investimento da imaginação numa actividade simbólica que nos realiza como seres humanos, ligando esses mundos criados a significados baseados nas nossas experiências, dentro de uma estrutura social e cultural que nos define, à partida, como seres simbólicos, muito mais do que racionais, embora a própria razão se funda no imaginário.

2. PARA UMA MITOCRÍTICA DA POESIA DE ÁLVARO DE CAMPOS, O ENGENHEIRO DO MODERNISMO

“Também Campos, à semelhança do seu criador Pessoa, foi, ao mesmo tempo, várias pessoas”.

Teresa Rita-Lopes, “Pessoa Por Conhecer, Volume 1”, p. 261.

2.1. CONTRIBUTOS PARA UMA MITOGRAFIA DE ÁLVARO DE CAMPOS.

Cheguei finalmente à vila da minha infância.

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

(...)

Tudo é velho onde fui novo.

(...)

Esta vila da minha infância é afinal uma cidade estrangeira.

(...)

Sou forasteiro, tourist, transeunte.

É claro: é isso que sou.

Até em mim, meu Deus, até em mim.

(Álvaro de Campos, “Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro”, 453)

Fernando Pessoa quis, com certeza, que Álvaro de Campos fosse o último a respirar¹⁶, que assistisse, com honras de órfão, à derradeira histeria da vida, o anular-se lentamente perante o mistério da morte, como um suicídio gentil que dá tempo de

¹⁶ “Porque Pessoa não conseguiu afinal “matar” Campos em Fevereiro do ano da sua morte: como fiel companheiro – sua sombra convexa – ele continuou a “fingir”, à sua extrovertida maneira, a dor que Pessoa deveras sentia até aos últimos dias da sua vida” (LOPES, 2002: 13).

organizar papéis, mas não de pagar dívidas. Desses muitos papéis, as obras do engenheiro sensacionista formam uma obra incompletamente completa, sólida, excepcional. Infelizmente, tal como todas as ficções do interlúdio, a grande maioria dos textos de Álvaro de Campos ficaram inéditos e demoraram décadas a serem organizados, de modo que, apenas em 2014, se publicou uma *obra completa* de Álvaro de Campos, incluindo toda a poesia e toda a prosa, com o cuidado extremo de se definir o que será ou não claramente camposiano, já que nem todos os textos das arcas se encontram devidamente autenticados.

Álvaro de Campos nasce das cinzas de um Pessoa que se quis transcender, trepando através de um andaime anárquico, desses que desafiam a altura das grandes construções, excedendo-as, com raízes fortes e coração frágil. Uma dessas raízes é o Algarve que lhe introduz, na genética do perfil, a sombra ancestral dos judeus, outra é a língua inglesa, onde se instrui como o engenheiro *criador de anarquias* (LOPES, 1992: 27), que marcha parado e que assiste, ao mesmo tempo, à admirável criação desse mundo novo que irrompeu com a “Ode Triunfal”, em 1914.

O mundo de Álvaro de Campos foi bem autêntico e, apesar de ser uma criação heteronímica do *drama em gente* pessoano, teve profundidade concreta, bastando lembrar as suas *aparições* em jornais e revistas, ou em correspondência variada com íntimos seus, por exemplo, Mário de Sá-Carneiro e Ofélia Queirós, que participavam nesta *blague*, ao mesmo tempo literária e esquizofrénica. Ainda assim, a biografia deste heterónimo resume-se a um conjunto pequeno de circunstâncias, narradas pelo próprio Fernando Pessoa: *nasce a 15 de outubro de 1890, em Tavira, medindo dois centímetros mais que o seu criador, com aspecto entre o branco e o moreno, sendo magro e com tendência a curvar-se, dando ares vagos de judeu português e usando o cabelo liso, apartado ao lado e monóculo. Tem uma vulgar educação secundária e vai estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval, em Glasgow, na Escócia. Fixa-se, mais tarde, em Lisboa, sem nunca ultimar nada, desistindo de tudo, vivendo para a ânsia do impossível e da metafísica, até ser um perfeito nada. Pouco mais adianta acrescentar, então, ao homem alto, magro e de cara rapada. Porém, ao poeta cabe-lhe uma vida que merece ser contada como quem traça o perfil de um mito. Na verdade, Álvaro de Campos representa o turbilhão, aquele que sempre buscou sem achar, mas, nesse longo entretanto, foi criando matéria para um*

Arco do Triunfo que o excedesse, no tempo e na altura, onde reunisse as provas da sua existência, isto é, da sua vida, não mais fictícia e artificial só por ser heteronímica:

*Sim, sou eu, eu mesmo, tal qual resultei de tudo,
Espécie de acessório ou sobresselente próprio,
Arredores irregulares da minha emoção sincera,
Sou eu aqui em mim, sou eu.*

(...)

*Sou eu mesmo, a charada sincopada
Que ninguém da roda decifra nos serões de província.*

(Álvaro de Campos, “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”, 441, 442)

O mito nasce no Ribatejo, verdadeiramente, quando Álvaro de Campos conhece Alberto Caeiro e o reconhece como mestre absoluto, da vida e da literatura, tal como é narrado em *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro*:

Conheci o meu mestre Caeiro em circunstâncias excepcionais - como todas as circunstâncias da vida, e sobretudo as que, não sendo nada em si mesmas, hão de vir a ser tudo nos resultados. (...) encontrei-me com o que havia de ser meu mestre (...) Não há mais que contar, porque isto é pequeno, como toda a fecundação. (...) antes de conhecer Caeiro, eu era uma máquina nervosa de não fazer coisa nenhuma.

(Álvaro de Campos, “Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro”, 453 e 461)

Elide, desde então, indelevelmente, a faceta decadente do poeta que se deslocou ao oriente do oriente e se deixou queimar na pira lenta do *Opiário*. O poeta sensacionista insurge-se contra a poesia lírica, talvez por ser lúcido demais ou por sentir-se obrigado a

sentir tudo de todas as maneiras e ser ele próprio: o excessivo, o abúlico, o exaltador, o eterno-quase-nada, sem formas, nem peias, nem limites – aquele que teve, finalmente, coragem de ser e, talvez por essa razão, tenha merecido tanta estima do próprio Fernando Pessoa, consagrado com honras de herói nacional em *Orpheu e Portugal Futurista*, conquistando uma fulgurante fama junto da geração modernista portuguesa.

Álvaro de Campos torna-se um cultor e admirador da energia e da força que o início do século XX exalta em toda a magnificência da máquina em movimento, da arte em efervescência futurista e da convivência tumultuosa e prodigiosa, que tanto levou à primeira guerra mundial, à revolução russa ou à emancipação da mulher. Esta força, que tanto admira, vai irromper e espelhar-se, sobretudo, nas *Odes Triunfal e Marítima*. A faceta futurista e sensacionista, mas muito mais sensacionista que futurista, dão ao engenheiro o comando do mundo moderno, onde o império da matéria chega a ter a destreza de um corpo que se ama, que se deseja ardentemente, que se comanda, febrilmente, com a destreza de quem sabe o destino da humanidade.

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

(Álvaro de Campos, “A Passagem das Horas”, 135)

Porém, todo este estímulo extravagante, excessivo e dinâmico, abate-se perante o desânimo de um ser que sofre com os males do mundo e que acaba por *marchar parado* (LOPES, 1992: 21), sem atingir qualquer dos seus propósitos tão nobres. Assiste à sua nulidade, como quem se observa, transeunte das coisas nulas, falhando em tudo neste mundo, herói de uma *apoteose às avessas*, nas palavras do próprio. Torna-se o diabo a quem vende a sua própria alma, em troca de um pouco que fosse da sua infância perdida. Aliás, nesta faceta mais metafísica, intimista e abúlica, encontramos os mesmos demónios que atormentam Fernando Pessoa, talvez explorados de forma mais obsessiva e pungente:

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

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

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

*Mas – esta é boa! – era do coração
que eu falava... e onde diabo estou eu agora
com almirante em vez de sensação? ...*

(Álvaro de Campos, “Ah, um soneto...”, 267)

O prodígio de pensar acarreta o peso de reconhecer a finitude do ser humano e negação dos sonhos, dos inúmeros projectos, cuidadosamente engenhados e aproximados ao limite perigoso da impossibilidade, só vai aumentar ainda mais a sensação de devastação emocional com que o engenheiro declina. É à metafísica, portanto, que Álvaro de Campos se vai dedicar, com o método científico que uma engenharia do sensacionismo exigirá, declinado nos versos intimistas desta sua faceta.

*O horror sórdido do que, a sós consigo,
Vergonhosa de si, no escuro, cada alma humana pensa.*

(Álvaro de Campos, sem título, 356)

Campos vai ser, na verdade, um poeta que pensa, tal como Pessoa, *contra os que vivem apenas no invisível e os que somente vivem no visível* (TEIXEIRA, 1997: 10), procurando neste entre-lugares um espaço onde a verdade se desvende, com a ilusão a ter um papel fundamental na génese dos produtos do espírito que serão os símbolos e os mitos, necessários para pôr significado no mundo. Na verdade, Campos não é génio nem louco, mas um ente indefinido, habitando, simultaneamente, dois mundos contraditórios:

*Um internado num manicómio é, ao menos, alguém,
Eu sou um internado num manicómio sem manicómio.
Estou doido a frio,
Estou lícido e louco,
Estou alheio a tudo e igual a todos:
Estou dormindo desperto com sonhos que são loucura
Porque não são sonhos.
Estou assim...*

(Álvaro de Campos, “Esta velha angústia”, v. 15-22)

Álvaro de Campos é *também a síntese de uma evolução poética e ficcional* (CAMPOS, 2014: 15), que vai da incursão neo-simbolista do poema *Opiário*, passando pela frenética energia sensacionista das *apoteoses em verso*, sucedendo-se o *anoitecer desse impulso, a inapetência da vida para cuja posse se não consegue já auto-excitar* (LOPES, 1992: 38). Na verdade, Teresa Rita Lopes, que há muito tempo vem estudando a vida deste heterónimo, chega mesmo a propor que lhe sejam reconhecidas facetas e não fases, de tal forma que podemos reconhecer em Álvaro de Campos uma espécie de *desdobramento heteronímico* (idem), reconhecendo-se nele, portanto, vários engenheiros, com destaque óbvio para o engenheiro sensacionista e o *engenheiro aposentado* (idem, idem). Ambos serão os construtores de um mito que vai nascendo e crescendo sempre que

Fernando Pessoa sente *um súbito impulso para escrever não sei o quê* (PESSOA, 2013: 649).

A essência do mito de Álvaro de Campos encontra-se explicado num dos primeiros poemas da obra “Mensagem” de Fernando Pessoa: *O mito é o nada que é tudo. (...) Foi por não ser existindo. Sem existir nos bastou.* Se estes versos acabam por ser axiomáticos relativamente à definição de mito, pelo menos numa acepção lírica do termo, também representam uma espécie de filogenese, na qual o autor alinha a origem da sua heteronímia com uma espécie de filiação primordial com tudo quanto, por surpreender o ser humano, adquire uma aura sobrenatural, para ser desvendada, desocultada, desmascarada.

A vida de Fernando Pessoa foi votada, quase obsessivamente, à procura de um futuro melhor e maior para Portugal, com base na ancestralidade do mito sebastianista e na fileira ocultista do Quinto Império. Esta procura, como uma cruzada ao mesmo tempo espiritual e estética, provocou-lhe, constantemente, uma *sensação de angústia e inquietação* (SERRÃO, 1981: 14), explicando, em parte, a frequência do tema na sua poesia e a cultura de uma superação através da arte, à qual a máscara não é alheia, já que foi através da despersonalização que ele se confirmou como génio, sendo Álvaro de Campos a máscara mais transparente, o menos heteronímico dos heterónimos, portanto. Aliás, ele foi o *filho louco e idiota* (TEIXEIRA, 1997: 176) dentro de um “arquétipo quadrifuncional” (Idem) de um conto de fadas, juntamente com os dois irmãos, Caeiro e Reis, e o pai, Fernando Pessoa. Essa loucura e essa histeria serão a energia criadora de uma literatura excepcional, que exploraremos, à procura de um imaginário que nos elucide melhor sobre como pensa, sente, intui e percebe.

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

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

Com todo o direito a sê-lo, ouviram?

(Álvaro de Campos, “Lisbon Revisited (1923)”, v. 13-15)

Mas a loucura, tal como defende Gaston Bachelard, tem um *carácter positivo*, tal como a dissimulação (apud SERRÃO, 1981: 128) uma vez que permite a descoberta e o

conhecimento de um novo mundo. A loucura de Álvaro de Campos foi querer sentir directamente e com ingenuidade as coisas:

O essencial é sentir directa e simplesmente. Eu sinto directa e simplesmente. Sinto o complexo, o anormal, o artificial? É o meu modo de sentir. Logo que eu os sinta espontaneamente, estou no meu lugar, no lugar que a natureza, criando-me assim, me impôs. Cumpro o meu dever. Chamam-me um "transviado". Não o sou. (...) Em que sou eu "transviado" em ser eu?

(Álvaro de Campos, “Modernas Correntes na Literatura Portuguesa”, p. 493)

Campos vai ser tão múltiplo quanto a sua força de sentir, achando isso perfeitamente natural, sobretudo porque não segue um caminho trilhado, sendo um eterno turista, preocupado apenas consigo e com as suas sensações:

A vida é uma viagem que uns fazem em caixeiros viajantes, outros em navios em lua de mel, e outros, como eu, em turista. (...) Sentir tudo de todas as maneiras, amar tudo de todas as formas, tocar e ver coisas e não lhes pegar, passar por elas e não olhar para trás - parece-me o único destino digno d'um poeta.

(Idem)

Numa carta a Ferreira Gomes, onde responde a uma série de questões de um inquérito, afirma que “a única compensação moral que deve à literatura é a glória futura de ter escrito as suas obras presentes” (CAMPOS, 2014: 549), e “não ter preocupação intelectual ao escrever, tendo a única preocupação de emitir emoções, deixando à inteligência que se agunte com elas o melhor que puder” (Idem). Isto mostra-nos que tem a consciência de ser um poeta por haver, sem que isso, contudo, perturbe a tranquilidade da sua maneira de ser.

Como heterónimo, Campos vai ser o culminar de um processo de subjectivação que o ortónimo levou a cabo na evolução da sua consciência, como processo de iniciação que, curiosamente, leva ao fim e não ao início, porque o início, sendo obscuro e oculto, pertencerá a Deus, e o fim, desvendado e evidente, pertencerá ao Homem. Um Homem que se supera, consciente da finitude do universo e da sua efémera condição mortal. Álvaro de Campos tentou, como tentou!

*Quero voar e cair de muito alto!
Ser arremessado como uma granada!
Ir parar a... Ser levado até...
Abstracto auge no fim de mim e de tudo!*

*Clímax a ferro e motores!
Escadaria pela velocidade acima, sem degraus!
Bomba hidráulica desancorando-me as entranhas sentidas!
Ponham-me grilhetas só para eu as partir!*

(Álvaro de Campos, “Saudação a Walt Whitman”, v. 30-37)

Segundo Mircea Eliade, o mito é sempre a narração de uma “criação” e fala sempre daquilo que *realmente* aconteceu, daquilo que se manifestou plenamente (ELIADE, 1982: 13). Será que podemos ver, então, no meio do fingimento supremo que foi a heteronímia, esse acontecimento real que deu origem ao mito que queremos explorar? Podemos-lo fazer além e acima do único vestígio concreto que é a palavra camposiana? O desafio, parece-nos, é mesmo esse. Encontrar uma matéria insolúvel, palpável, que deixe sombra e, se possível, nos fale do mistério desta criação.

A hora definitiva, que o Fernando Pessoa de *Mensagem* ansiava, teve a sua grande oportunidade com o advento do modernismo português e logo com o grande estrondo do

Ultimatum, proclamando o Super-homem¹⁷, o mais completo, o mais complexo, o mais harmónico, de braços abertos sobre um caminho que sempre foi mítico, porque sempre deu para o Infinito.

Proclamo isto bem alto e bem no auge, na barra do Tejo, de costas para a Europa, braços erguidos, fitando o Atlântico e saudando abstractamente o Infinito.

(Álvaro de Campos in PORTUGAL FUTURISTA, 1981: 30)

Segundo Eduardo Lourenço, Álvaro de Campos dá ao seu criador *a mão frenética, um pouco mais calma, sempre que for necessário ostentar em público os paradoxos que salvam* (LOURENÇO, 1973: 169-170). Na verdade, este tornou-se um fantasma próximo, um Pessoa nu, insólito, extravagante, paradoxal, que interfere e que concretiza, mesmo que somente de forma metafísica, apurando dois grandes imaginários, primeiro o da efervescência futurista e sensacionista e depois o da abulia, do desalento, da intimidade desfalcada. Por não ter morrido tornou-se um mito, e na sua heteronímia especial, como *proposição ideológica* (ORDOÑEZ, 1994: 2), foi uma *forma de conceber o mundo* (idem).

¹⁷ Diz-nos, a propósito, Joel Serrão, na sua obra “Fernando Pessoa, cidadão do imaginário”: “há que reparar no seguinte: a profecia nietzschiana da vinda do Super-Homem abriu caminho, como que metodologicamente, ao Super-Camões e a tudo quanto neste, germinalmente, se continha e conteria. O Super-Camões é a pessoanização e, portanto, o “aportuguesamento” do super-homem, tal como o proclamaria, em 1917, Álvaro de Campos” (SERRÃO, 1981: 143, 144) no manifesto *Ultimatum*.

2.2. DO MUNDO EXPOSTO DE ORPHEU ÀS ARCAS ÍNTIMAS DE PESSOA: O TRAJECTO BIBLIOGRÁFICO DE ÁLVARO DE CAMPOS

Desenhar uma tábua cronológica com a bibliografia de Álvaro de Campos implica distinguir, ao mesmo tempo, a ficção dentro da própria despersonalização heteronímica, uma vez que há poemas cujas datas foram convenientemente ajustadas. Iremos seguir, contudo, as datas propostas por Fernando Pessoa, mesmo sabendo que algumas são fictícias, situando em 1913 o início da vida literária deste heterónimo, estragando, de certa maneira, o triunfalismo do célebre março de 1914, prolongando, porém, até ao derradeiro novembro de 1935, a vida intermitente deste *conhecido inexistente*.

Fernando Pessoa compilou, sob o título "Autoscopia", os poemas que ajudam a criar uma cosmogonia de Álvaro de Campos, a primeira vida do heterónimo, pré-Caeiro, portanto, representada na sequência "Três Sonetos", "Opiário" e "Carnaval", algures em 1913. Esta vida, das três que o engenheiro sensacionista vai experimentar, foi a mais breve e a menos original, no sentido em que replica e prolonga a mesma ansiedade que aflige o seu criador:

*Quando olho para mim não me percebo.
Tenho tanto a mania de sentir
Que me extravio às vezes ao sair
Das próprias sensações que eu recebo.*

*O ar que respiro, este licor que bebo,
Pertencem ao meu modo de existir,
E eu nunca sei como hei de concluir
As sensações que a meu pesar concebo.*

*Nem nunca, propriamente reparei,
Se na verdade sinto o que sinto. Eu*

*Serei tal qual pareço em mim? Serei
Tal qual me julgo verdadeiramente?
Mesmo ante as sensações sou um pouco ateu,
Nem sei bem se sou eu quem em mim sente.*

(Álvaro de Campos, “Três Sonetos”, 34)

Na verdade, é em redor da criação de “Opiário” que vamos encontrar estes textos *primordiais*, num estilo decadentista e neo-simbolista que cedo se dissipará, com a afirmação de uma outra modernidade, primeiro futurista e depois sensacionista, o que nos leva a 1914, ano de “Ode Triunfal”, de “Dois excertos de odes” ou mesmo da “Ode Marcial”.

A sua estreia pública, por assim dizer, deu-se em 1915, com a publicação de alguns dos seus textos nos dois números da revista *Orpheu*, com amplo destaque para a *Ode Marítima*, afirmando-se, assim, como paladino do movimento modernista português, privilegiando a ideia da força e da harmonia, em detrimento da ideia da beleza, critérios fundamentalmente vanguardistas:

*Pensando nisto - ó raiva! pensando nisto - ó fúria!
Pensando nesta estreiteza da minha vida cheia de ânsias,
Subitamente, tremulamente extraorbitadamente,
Com uma oscilação viciosa, vasta, violenta,
Do volante vivo da minha imaginação.
Rompe, por mim, assobiando, silvando, vertiginando,
O cio sombrio e sádico da estrídula vida marítima.*

(Álvaro de Campos, “Ode Marítima”, v. 268-274)

Ainda nesse ano, a 6 de Julho, Álvaro de Campos publica uma carta dirigida ao editor do jornal *A Capital*, onde, para além de defender os ideais supremos da Geração de

Orpheu, ironiza, irreverentemente, acerca de um acidente num eléctrico que vitimou gravemente o político Afonso Costa, confirmando o lado excêntrico e polémico de Álvaro de Campos:

Passo em branco sobre a atribuição de futurismo que nos pretendem lançar. De resto, seria de mau gosto repudiar ligações com o futurismo numa hora tão deliciosamente mecânica em que a própria Providência Divina se serve dos carros eléctricos para os seus altos ensinamentos.

(Álvaro de Campos, 2014: 539)

Em 1916, já depois de ter conhecido Alberto Caeiro, abraça, definitivamente, o sensacionismo. Escreve a ode sensacionista *Passagem das Horas* onde se define como:

*o poeta sensacionista, enviado do Acaso
Às Leis irrepreensíveis da Vida,*

(Álvaro de Campos, “A Passagem das Horas”, v. 17-18)

Um ano depois, com “Ultimatum”, publicado na revista *Portugal Futurista*, Álvaro de Campos expõe o seu lado futurista e dá-se ao escândalo de forma natural. Será um dos últimos ensaios na herança clara de Marinetti:

*Em todo o caso proclamo a necessidade da vinda da Humanidade dos
[Engenheiros!*

*Faço mais: garanto absolutamente a vinda da Humanidade dos
[Engenheiros!*

*Proclamo, para um futuro próximo, a criação científica dos Super-homens!
Proclamo a vinda de uma Humanidade matemática e perfeita!
Proclamo a sua Vinda em altos gritos!*

Proclamo a sua Obra em altos gritos!
Proclamo-A, sem mais nada, em altos gritos!

(Álvaro de Campos, “Ultimatum”, p. 419-420)

Nos próximos anos, começa a ensaiar-se um Campos mais metafísico, o sensacionista que mergulha numa profunda abulia e angústia existencial: *Lisbon Revisited* (1923), *Lisbon Revisited* (1926), *Apontamento* e *Tabacaria*, este último escrito em 1928, mas só publicado em 1933, no número 39 da revista “Presença”:

Falhei em tudo.
Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada.
A aprendizagem que me deram,
Desci dela pela janela das traseiras da casa,
Fui até ao campo com grandes propósitos.
Mas lá encontrei só ervas e árvores,
E quando havia gente era igual à outra.
Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei-de pensar?

(Álvaro de Campos, “Tabacaria”, v. 25-32)

Chegado a 1930, altura em que crê ter atingido o seu auge, com o domínio das suas capacidades a exigir uma dedicação exclusiva à sua obra literária, o engenheiro aumenta, significativamente a sua produção literária, chegando a escrever mais de vinte poemas, entre os quais “Aniversário”, precisamente, quando Fernando Pessoa faz quarenta e dois anos. Data de 1930, também, muita da sua prosa, com especial relevo para algumas das notas com que vai recordar o seu Mestre Alberto Caeiro: “Por mim, antes de conhecer Caeiro, eu era uma máquina nervosa de não fazer coisa nenhuma” (CAMPOS, 2014: 461).

Entre 1930 e 1935 escreve grande parte dos poemas com que se retrata, definitivamente, como um ser intimista e uma alma amargurada. Destacam-se poemas como “Notas em Tavira”, “Poema em linha recta”, “Dactilografia” ou “Todas as cartas de amor são / ridículas”, último poema datado de Álvaro de Campos:

*A verdade é que hoje
As minhas memórias
Dessas cartas de amor
É que são
Ridículas.*

(Álvaro de Campos, “Aniversário”, v. 20-24)

Grande parte da obra de Álvaro de Campos, tanto poesia como prosa, ficou confinada às suas arcas, parte dela organizada, a pensar numa futura publicação. Foram necessárias décadas de catalogação e de estudo rigoroso para se poder perceber a totalidade dos textos, uma vez que só dezassete poemas e doze trabalhos em prosa foram publicados em vida, tanto em jornais como em revistas, com destaque claro, para os poemas publicados na revista *Orpheu e Presença*.

Fernando Pessoa, a propósito da reacção de Almada Negreiros à leitura de “Ode Triunfal”, afirma: *Senti que só a sua amizade me poupava à afirmação implícita de que Álvaro de Campos valia muito mais do que eu* (PESSOA, 1986: 72). A obra completa de Álvaro de Campos será um dos mitos que Fernando Pessoa desejou criar, ele que achava que “ser um criador de mitos” era o “mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade” (Idem).

3. ASPECTOS DO IMAGINÁRIO DE ÁLVARO DE CAMPOS

*Onde não sou o primeiro, prefiro não ser nada, não estar lá,
Onde não posso agir o primeiro, prefiro só ver agir os outros.
Onde não posso mandar, antes quero nem obedecer.*

Álvaro de Campos, “Saudação a Walt Whitman”, v. 1-3.

Segundo Platão, a criação de mitos é tarefa dos poetas. O poeta deve ser, por isso, persuasivo e integrar no seu discurso a experiência acumulada da Humanidade. Álvaro de Campos é, ao mesmo tempo, mito e fazedor de mitos, o persuasor e o persuadido (mas também o que não convence – *porque* – nem se convence), aquele que retoma e o que inventa:

*Salve, ó novas coisas, a acontecer-me quando eu morrer,
Nova mobilidade do universo a despontar no meu horizonte
Quando definitivamente
Como um vapor largando do cais para longa viagem,
Com a banda de bordo a tocar o hino nacional da Alma
Eu largado para X, perturbado pela partida
Mas cheio da vaga esperança ignorante dos emigrantes,
Cheio de fé no Novo, de Crença limpa no Ultramar,
Eia — por aí fora, por esses mares internado,
À busca do meu futuro — nas terras, lagos e rios
Que ligam a redondeza da terra — todo o Universo —
Que oscila à vista. Eia por aí fora...
Ave atque vale, ó clamoroso Universo...*

(Álvaro de Campos, “A Partida”, v. 22-34)

Este mito é, como ele próprio afirma, “a saturnália¹⁸ de todas as possibilidades” (Idem), abarcando tantas experiências que redundam num “quebrar do dique de todas as personalizações” (Ibidem), mas forçando-se, por um imperativo de alma que corresponde à *weltanschauung* do seu tempo, a uma “nova espécie de eternidade dinâmica” na velocidade inédita, e também mito instaurador, do “automóvel divino” (Ibidem), cuja força bruta e obscura, dada a técnica complexa dos seus mecanismos, é equiparável à força bruta dos elementos da natureza, míticos e insondáveis, quando não percebidos à luz do conhecimento. Esta tentativa constante de absorver todas as experiências do mundo, será, com certeza, uma forma de perscrutar a inteireza do universo, em todas as suas versões e subversões, conceito, aliás, que se aproxima da ideia de Ambrósio Macróbio¹⁹ quando afirma que a escrita tem um poder transformador, quase alquímico, cujo trabalho se compara ao de uma abelha, que recolhe o seu alimento de várias flores para criar uma matéria inteiramente nova, suculenta e nutritiva, como é o mel²⁰. Também Álvaro de Campos absorveu, de várias fontes, o *pólen* com que nutriu a sua palavra, fortalecendo o mito com que a sua obra haveria de prevalecer.

Álvaro de Campos destaca-se, portanto, do *drama em gente* pessoano, não por ser mais alto uns palmos, mas por ser, esteticamente, imponente, ao mesmo tempo que presta um sentido e profundo tributo ao legado de Alberto Caeiro, o mestre que o desperta da

¹⁸ A Saturnália era um festival romano em honra ao deus Saturno que ocorria no mês de dezembro, no solstício de inverno (era celebrada no dia 17 de dezembro, mas ao longo dos tempos foi alargada à semana completa, terminando a 25 de dezembro, daí a sua associação à origem do Natal cristão). As Saturnálias tinham início com grandes banquetes e sacrifícios; os participantes tinham o hábito de saudar-se com *io Saturnalia*, acompanhado por doações simbólicas. Durante estes festejamentos subvertia-se a ordem social: os escravos comportavam-se temporariamente como homens livres; elegia-se, à sorte, um *princeps* - uma espécie de caricatura da classe nobre - a quem se entregava todo o poder. O *princeps* vinha geralmente vestido com uma máscara engraçada e com cores chamativas, dentre as quais prevalecia o vermelho (a cor dos deuses).

¹⁹ É um escritor, filósofo e filólogo romano, autor das “Saturnais” e do “Comentário ao Sonho de Cipião”. Segundo uma das versões, nasceu por volta de 370 na Numídia, na África. Exerceu grande influência na Idade Média pela transmissão e elaboração de uma parte da tradição filosófica grega pagã.

²⁰ “Nous devons, en effet, imiter en quelque sorte les abeilles, qui parcourent différentes fleurs pour en pomper le suc. Elles apportent et distribuent ensuite en rayons, tout ce qu'elles ont recueilli, donnant par une certaine combinaison, et par une propriété particulière de leur souffle, une saveur unique, à ce suc formé d'éléments divers. Nous aussi, nous mettrons par écrit ce que nous aurons retenu de nos diverses lectures, pour en former un tout, digéré dans une même combinaison. De cette façon, les choses se conservent plus distinctement dans l'esprit; et cette netteté de chacun de ces matériaux, combinés ensemble par une sorte de ciment homogène, laisse une saveur unique à ces essences diverses. En telle sorte que si l'on reconnaît où chaque chose est puisée, on reconnaît cependant aussi que chacune diffère de sa source. C'est de la même manière que la nature agit en nos corps, sans aucune coopération de notre part. Les aliments que nous consommons pèsent sur notre estomac tant qu'ils y surnagent, en conservant leur qualité et leur solidité; mais en changeant de substance, ils se transforment en sang et alimentent nos forces.” *Prefácio de Macróbio à obra “Saturnales”*. Disponível em linha em: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/macrobe/saturnales1.htm>

letargia e decadentismo que ele manifesta nas suas primeiras experiências literárias, nomeadamente em “Opiário”. Essa imponência vem da sua obra, no conjunto, mas também da perseverança com que foi resistindo ao lado do seu criador, servindo-lhe, no fundo, de alter ego, de tal modo que, dos *reais não-existentes*, este era o mais real deles todos, porventura, mais real que o próprio Fernando Pessoa, por ser a máscara por baixo de todas as outras. A sua inactividade social era compensada por uma frenética vivência do seu tempo. Ele que nunca fez nada na vida, que sempre adiou pelo prazer de adiar, e de sofrer com isso, criou uma obra monumental, desdobrando-se, ao mesmo tempo, em Caeiro e em Engenheiro, do tudo e do nada:

*Desdobro-me em Caeiro e em técnico
— Técnico de máquinas, técnico de gente, técnico da moda —
E do que descubro em meu torno não sou responsável nem em verso.
O estandarte roto, cosido a seda, dos impérios de Maple —
Metam-no na gaveta das coisas póstumas e basta...*

(Álvaro de Campos, “A vida é para os inconscientes”, v. 6-10)

Culminando num ser que se anima e desanima, que se ergue e se refugia, ora *heróico* ora *místico*, compondo poemas que concentram esta incrível possibilidade de universos:

*Hoje reconheço o erro, e choro dentro de mim,
Choro com a alegria de ver a lucidez com que choro
E embandeiro em arco à minha morte e à minha falência sem fim,
Embandeiro em arco a descobri-la, só a saber quem ela é.
Ergo-me em fim das almofadas quase cómodas
E volto ao meu remorso sadio.*

(Álvaro de Campos, “A Partida”, v. 34-39)

A obra de Álvaro de Campos é composta por poesia e prosa, sendo a primeira a mais significativa e difundida, embora não nos possamos desvincular da importância do “Ultimatum”, uma obra anfíbia, na verdade, misturando versos vanguardistas com verbosidade panfletária, nem sequer das “Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro”, testemunho fundamental para entender as implicações mais profundas da heteronímia pessoana. O que importa, todavia, é o legado de *toda uma literatura* que veio influenciar profundamente os escritores portugueses da segunda metade do século XX, numa espécie de evolução tardia do modernismo, como sustenta Eduardo Lourenço, no ensaio “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”, publicado originalmente em 1966.

O imaginário desta obra é tão singular quanto as facetas com que vai sustentando a sua poesia. Na verdade, pela sua complexidade e exuberância, nem sequer é possível abarcá-lo todo, pelo que nos deteremos apenas nalguns aspectos que consideramos fundamentais, abordando, metodologicamente, a estrutura das suas imagens e símbolos, à luz das concepções teóricas relacionadas com o estudo do imaginário, das imagens e dos mitos.

3.1. O imaginário sensacionista

Não é possível estudar a obra de Álvaro de Campos, seja por que prisma for, sem compreender inteiramente o sensacionismo e o contexto do seu surgimento, sobretudo o seu carácter de exclusividade e de quase utopia, uma vez goradas as expectativas de expansão do projecto sensacionista, sobretudo com o cancelamento da revista *Orpheu* e a morte abrupta de Mário de Sá-Carneiro, que Fernando Pessoa considerava possuir uma imaginação “das mais puras da literatura” (PESSOA, 1966: 148). O próprio Fernando Pessoa, nas suas Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação declara que “cada sensacionista digno de menção é uma personalidade à parte” (...) e que “os sensacionistas são, de longe, bem mais interessantes do que os cubistas e os futuristas! (...) Álvaro de Campos define-se excelentemente como sendo um Walt Whitman com um poeta grego lá dentro” (Idem).

Pessoa, dizendo-nos que “a base de toda a arte é a sensação” (PESSOA, 1966: 191), discorreu por vários textos e notas acerca do sensacionismo, de tal maneira que, mais do que uma estética, acaba por nos propor uma epistemologia. O seguinte esquema, que citamos integralmente, é um bom exemplo disso:

1. *A sensação como realidade essencial.*
2. *A arte é personalização da sensação, isto é, a substracção da sensação é ser em comum com as outras.*
3. *1ª regra: sentir tudo de todas as maneiras. Abolir o dogma da personalidade: cada um de nós deve ser muitos. A arte é aspiração do indivíduo a ser o universo. O universo é uma coisa imaginada: a obra de arte é um produto de imaginação. A obra de arte acrescenta ao universo a quarta dimensão de supérfluo.*
4. *2ª regra: abolir o dogma da objectividade. A obra de arte é uma tentativa de provar que o universo não é real.*
5. *3ª regra: abolir o dogma da dinamicidade. A obra de arte visa a fixar o que só aparentemente é passageiro.*
6. *São estes os três princípios do Sensacionismo considerado apenas como arte.*

7. Considerado como metafísica, o Sensacionismo visa a não compreender o universo. A realidade é a incompreensibilidade das coisas.

Compreendê-las é não compreendê-las.

(PESSOA, 1993: 141)

Quando é aqui afirmado que “a arte é aspiração do indivíduo a ser o universo”, estamos a sublinhar um mote interessante para explorarmos o imaginário da poesia de Álvaro de Campos. Esta aspiração é, no fundo, o ímpeto primordial do ser humano para vencer as trevas e superar limites, os seus e os impostos, quer pela força da natureza, quer pela força do desconhecido. Através da arte, por exemplo, a literatura, o real ganha coerência e sentido, o que equivale, de certo modo, a dizer que o real é de essência ficcional, na medida em que corresponde a uma construção, a uma sublimação, daí que Álvaro de Campos insista, precisamente, que “a obra de arte é uma tentativa de provar que o universo não é real”. Mais, segundo a estética do sensacionismo, na arte não são permitidas ideologias, só as sensações e as suas expressões artísticas, rejeitando-se, por isso, “qualquer intromissão do pensamento na percepção sensorial dos fenómenos naturais” (LIND, 1970: 166).

A importância da sensação dentro da poética pessoana é de tal ordem que se consubstancia em forma de arte, como uma ramificação orgulhosa e genuína do modernismo que, em vez de avançar com o futurismo, recua para se sentar ao colo de Walt Whitman²¹, inspiração suprema que Álvaro de Campos celebra em voz alta²²:

²¹ Foi um poeta, ensaísta e jornalista norte-americano (1819-1892), considerado por muitos como o "pai do verso livre".

²² A este propósito avança Eduardo Lourenço: “O seu entusiasmo por Walt Whitman não é exclusivo, nem mesmo essencialmente, da ordem *literária* ou *estética*, em sentido comum, se tal coisa existe. Foi um *encontro* ao nível mais secreto, a descoberta de um Herói que entre todos os “reais” que defronta e canta, inclui o seu de “grande pederasta roçando-se contra a diversidade das coisas”. Por demais sabe Pessoa que um tal exemplo de liberdade e auto-libertação lhe é inacessível e inadequado, que jamais o assumirá na sua *própria pessoa*. Mas na sua inadequação um tal exemplo fascina-o. Walt Whitman é o seu Édipo, o que pronunciou a palavra de um enigma análogo ao seu e pronunciando-a o condena *literalmente à morte*, como Édipo à esfinge” (LOURENÇO, 1973: 95).

Numa recente obra sobre Walt Whitman (*O Essencial sobre Walt Whitman*, INCM, 2015), Mário Avelar recorda-nos que o próprio Whitman, no final de “Canto de mim mesmo”, preparou um encontro com o seu leitor: “Se não me encontrares num lugar, procuro noutra, / Estarei em qualquer sítio à tua espera” (apud AVELAR, 2015: 32). Acrescenta, ainda: “Whitman convoca aqui as gerações futuras para que prossigam um diálogo consigo, com a sua epopeia” (idem).

*Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo,
Ó sempre moderno e eterno, cantor dos concretos absolutos,*

(Álvaro de Campos, “Saudação a Walt Whitman”, v. 4-5)

mas vergando-se perante o objectivismo absoluto de Alberto Caeiro:

*Tu, tu mestre Caeiro, tu é que tinhas razão!
Mas ainda não viste tudo; tudo é mais ainda!
Alegre cantaste a alegria de tudo,
Mas sem pensá-lo tu sentias
Que é porque a alegria de tudo é essencialmente imortal.*

(Álvaro de Campos, “Não há abismos”, v. 5-9)

Aliás, o sensacionismo distingue-se do futurismo, essencialmente, por aspirar a uma renovação puramente artística, afastando a luta política e os excessos ideológicos, sobretudo contra o passado, a memória e a tradição. Para este heterónimo, passado, presente e futuro são indissociáveis, como se pode perceber nestes versos da *Ode Triunfal*:

*Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro
E há Platão e Vergílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas
Só porque houve e foram outrora humanos Vergílio e Platão,*

(Álvaro de Campos, “Ode Triunfal”, v. 17-20)

Não nos é possível negar, então, toda e qualquer herança ou ancestralidade, uma vez que esta se reveste de imagens primordiais que povoam o inconsciente colectivo da humanidade. Negar o passado seria, pois, negar a própria natureza humana, que evoluiu sobre todas as experiências, ao longo de todas as gerações. A este propósito, Mircea Eliade²³, na sua obra *O Sagrado e o Profano*, afirma que "pela repetição anual da cosmogonia, o Tempo era regenerado, ou seja, recomeçava como Tempo sagrado, pois coincidia com o *illud tempus* em que o Mundo viera pela primeira vez à existência; participando ritualmente do "fim do Mundo" e de sua "recriação", o homem tornava-se contemporâneo do *illud tempus*; portanto, nascia de novo, recomeçava sua existência com a reserva de forças vitais intacta, tal como no momento de seu nascimento" (ELIADE, 1992: 43).

De certa maneira, podemos encontrar uma verdadeira mitologia do tempo em Álvaro de Campos, não só pela forma como ele, de forma obsessiva, numa faceta mais intimista, se refugia na *imagem* de uma infância ideal, perdida, mas também pelo modo como adere ao mito do eterno retorno em grande parte das suas odes sensacionistas, nem que este retorno implique o regresso ao primeiro instante de tudo, ou seja, ao nada primordial:

Vamo-nos embora de Havermos!
Larguemos de vez, definitivamente, a aldeia-Vida
O arrabalde-Mundo de Deus
E entremos na cidade à aventura, ao rasgo
Ao auge, loucamente ao Ir...
Larguemos de vez.

Quando parte, Walt, o último comboio p'ra aí?
Que Deus fui para as minhas saudades serem estas ânsias?
Talvez partindo regressse. Talvez acabando, chegue,
Quem sabe? Qualquer hora é a hora. Partamos,

²³ Filósofo, professor, historiador das religiões, mitólogo, filósofo e romancista romeno (1907-1986). Considerado um dos fundadores do moderno estudo da história das religiões e grande estudioso dos mitos, elaborou uma visão comparada das religiões, encontrando relações de proximidade entre diferentes culturas e momentos históricos.

Vamos! A estada tarda. Partir é ter ido.

Partamos para onde se fique.

Ó estada para não-haver-estadas!

Término no Não-Parar!

(Álvaro de Campos, “Saudação a Walt Whitman”, v. 30-43)

Álvaro de Campos, que aspirou a ser tudo, sentindo “tudo de todas as maneiras”, organizou toda uma literatura à volta do “desejo de ser de todos os tempos, de todos os espaços, de todas as almas, de todas as emoções e de todos os entendimentos” (PESSOA, 2014: 549). Álvaro de Campos afirma, peremptoriamente: “Não podendo ser a própria força universal que envolve e penetra a rotação dos seres, quero ao menos ser uma consciência audível dela, um brilho momentâneo no choque nocturno das coisas...” (Idem). Ou seja, na impossibilidade de ser Deus, na sua totalidade e onipotência, quer ser ao menos uma aproximação objectiva, audível e visível. E será através da poesia que o vai conseguir, pondo em evidência um aforismo famoso de Johann Georg Hamann²⁴, provando que “a poesia é a língua materna da humanidade” e que essa língua tem as suas raízes, não no lado prosaico, científico e racional da vida, mas antes no seu espectro poético e subjectivo, que não se encontra disponível na percepção objectiva das coisas, mas sim no primitivo poder da sensação, como querer sentir e ser o universo, ou parte dele, ou mesmo nada, se esse nada representar o espaço vazio onde cabem todos os sonhos do mundo.

Esta busca por uma existência total, feita por uma vontade inabalável de “sentir tudo de todas as maneiras”, excessivamente, é a afirmação do ser que se ergue em gládio contra a evidência da morte, mesmo se revela a arrogância de querer ser *Deus* e, dessa forma, aspirar à totalidade, arquétipo das possibilidades humanas, já que não se nasce vazio, independentemente do onde, do como, do quando ou do porquê. Para Campos, todo

²⁴ Filósofo alemão (1730-1788), precursor da moderna linguística, cuja obra inspirou o revolucionário movimento *Sturm und Drang* de Johann Gottfried von Herder, tendo ficado célebre, sobretudo, por afirmar que a “razão é linguagem”.

o conhecimento é apreendido através das sensações que, por sua vez, o ligam ao cerne da existência universal, ao mesmo tempo matéria e espírito²⁵:

*Sursum corda! Erguei as almas! Toda a Matéria é Espírito,
Porque 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!*

(Álvaro de Campos, “Afimal a melhor maneira de viajar”, v. 25-38)

Neste mesmo poema – *Afimal a melhor maneira de viajar é sentir* – Campos põe em evidência alguns mitemas que comprovam a permanência do Mito de Prometeu, ateando vida às altas aspirações humanas, mesmo que pareçam irremediavelmente perdidas. Estes mitemas, como o ser *chama, globo de chamas explosivas, uma grande máquina movida por grandes correias, centro de um volante estupendo e infinito, um formidável dinamismo*, associados às características do regime diurno, caracterizam-se por uma força que ascende, trepando a escada que leva à sublimação do sentir:

*Sou uma chama ascendendo, mas ascendo para baixo e para cima,
Ascendo para todos os lados ao mesmo tempo, sou um globo
De chamas explosivas buscando Deus e queimando
A crosta dos meus sentidos, o muro da minha lógica,
A minha inteligência limitadora e gelada.*

(Álvaro de Campos, “Afimal a melhor maneira de viajar”, v. 78-82)

²⁵ Na verdade, através das sensações, ou seja, da imersão fenomenológica do sujeito na própria matéria na qual se enraíza a palavra, Campos volta a reatar os laços primordiais entre o *Logos* e o *Mythos*, permitindo que o mito, por ser uma forma autónoma de pensamento, através do sensacionismo, possua uma lógica própria, capaz de instaurar, filosoficamente, os mesmos princípios lógicos da Ordem e Beleza, característicos do *Logos*.

Na anáfora *Sursum corda!*, que se repete cinco vezes ao longo do poema, Campos celebra o maravilhoso dinamismo do universo, invocando o mito do ciclo ancestral da natureza, ligado ao arquétipo materno:

Sursum corda! Ó Terra, jardim suspenso, berço
Que embala a Alma dispersa da humanidade sucessiva!
Mãe verde e florida todos os anos recente,
Todos os anos vernal, estival, outonal, hiemal
Todos os anos celebrando às mancheias as festas de Adónis²⁶
Num rito anterior a todas as significações,
Num grande culto em tumulto pelas montanhas e os vales!

(Álvaro de Campos, “Afinal a melhor maneira de viajar”, v. 37-43)

Este refúgio, pertencente ao regime noturno das imagens, remete para as estruturas místicas e diz respeito a um imaginário oposto ao heróico, que, ainda assim, prevalece neste poema. Para o imaginário heróico, o refúgio será sempre um lugar de protecção contra o perigo, enquanto para o imaginário místico, o refúgio é uma imagem de recipiente, símbolo de bem-estar e da vida em paz, conforme um sentido arquetipal. Mas esta aparente contradição, só pode ser aceite à luz de uma estrutura mística, caracterizada pela harmonia dos contrários e pela forma como as imagens asseguram que estamos perante uma eufemização da fragilidade humana, já que é na *permanência* da protecção materna que o Homem enfrenta o mundo.

Este *grande culto*, que é aqui exaltado, sublinha a importância do carácter primordial dos rituais, que, por serem perenes e fundadores, se opõem ao mito que sofre transformações temporais e contextuais várias. Estes cultos, que intervêm no processo de

²⁶ "Atribui-se a Afrodite a instituição das festas em honra de Adónis, que seriam celebradas anualmente, na Primavera, por mulheres sírias. Foi no período helenístico que estas festas se difundiram no Mediterrâneo. Inicialmente, estas festas seriam simples e ilustravam a fatal sorte do jovem, que morreu vítima do ciúme de Ares: as mulheres plantavam sementes em vasos, que regavam com água quente, para que germinassem depressa. Eram os chamados "Jardins de Adónis", cujas plantas morriam cedo, como o jovem, devido à forma como a germinação era forçada".

eterno retorno, são essenciais para a dinâmica que Álvaro de Campos cria à volta da necessidade de criar novas experiências.

Em essência, todo o ser humano é *um formidável dinamismo obrigado ao equilíbrio*, à mercê da força inexorável do tempo que, *anterior a todas as significações*, determina que a morte é inevitável. Contra isso, apenas a comunhão suprema com a própria natureza, invocando o mais elevado dos excessos:

*Ocupa de toda a tua força e de todo o teu poder quente
Meu coração a ti aberto!
Como uma espada trespassando meu ser erguido e extático,
Intersecciona com o meu sangue, com a minha pele e os meus nervos,
Teu movimento contínuo, contíguo a ti própria sempre.
(...)
Se com todo o meu corpo todo o universo e a vida,
Arde com todo o meu ser todos os lumes e luzes ,
Risca com toda a minha alma todos os relâmpagos e fogos
Sobrevive-me em minha vida em todas as direcções!*

(Álvaro de Campos, “Afinal a melhor maneira de viajar”, v. 60-64 e 104-107)

Noutros poemas, também notamos esta necessidade extrema de sentir tudo exageradamente e, assim, alcançar uma comunhão com o universo, textos claramente sensacionistas, portanto:

No poema *Saudação a Walt Whitman*:

*Abram-me todas as portas!
Por força que hei-de passar!
Minha senha? Walt Whitman!
Mas não dou senha nenhuma...
Passo sem explicações...*

*Se for preciso meto dentro as portas...
Sim — eu franzino e civilizado, meto dentro as portas,
Porque neste momento não sou franzino nem civilizado,
Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar,
E que há-de passar por força, porque quando quero passar sou Deus!*

(Álvaro de Campos, “Saudação a Walt Whitman”, v. 65-74)

No poema *Ode Marítima*:

*Não era só ser a hora e os barcos e as ondas,
Não era só ser vossas almas, vossos corpos, vossa fúria, vossa posse,
Não era só ser concretamente vosso acto abstracto de orgia,
Não era só isto que eu queria ser — era mais que isto o Deus-isto!
Era preciso ser Deus, o Deus dum culto ao contrário,
Um Deus monstruoso e satânico, um Deus dum panteísmo de sangue,
Para poder encher toda a medida da minha fúria imaginativa,*

(Álvaro de Campos, “Ode Marítima”, v. 516-522)

No poema *Passagem das Horas*:

*Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.*

(Álvaro de Campos, “A Passagem das Horas b”, v. 3-5)

Poderíamos citar muitos mais versos, destes e de outros poemas, todavia, não ganharíamos em essência com essa multiplicação, e queremos deixar espaço para outras abordagens. Nomeadamente, a ideia de que o sujeito poético, sobretudo nas grandes odes (*Triunfal, Marítima, Marcial, Saudação a Walt Whitman, Passagem das Horas*) é uma espécie de mediador entre o homem e o universo, como um arcano de ligação entre o mundo terreno e o espiritual, aproximando-se do arquétipo de pontífice, como um sumo sacerdote que, através da apreensão da totalidade das sensações, faz a ponte entre o homem e Deus, entre o parcial e o total, numa experiência absolutamente estética e não religiosa. Este aspecto da poesia de Álvaro de Campos aproxima-se do pensamento de Hélder Godinho, em *O Mito e o Estilo*, quando este afirma que “a ligação ao Todo/Ordem é fundamentalmente estética”, uma vez que a religião não possui a *força atractiva* que o belo possui (GODINHO, 1982: 15). O belo, entendido a partir da etimologia grega, significa mostrar-se e aparecer. Esta própria definição indicia a relação do conceito de beleza com o de imagem, uma vez que imagem significa visibilidade, mais concretamente a visibilidade simultânea de um todo. A única transcendência aqui será o caminho revelado por ambos, uma vez que “para o pensamento neoplatónico, imagem, arte e beleza revelam distintamente a estrutura eidética do mundo, porque neles se pode experimentar o que constitui a essência deste último; com efeito, ao emocionarmo-nos com o belo experimentamos isso espontaneamente, mesmo de um modo sensível” (HALFWASSEN, 2008: 16).

3.2. O imaginário marcial em Álvaro de Campos

Ao longo dos séculos, um dos aspectos da humanidade que mais *permanece*, infelizmente, é a sua capacidade para se autodestruir, vício ampliado pelas lutas sanguinárias, tantas vezes fratricidas. Na verdade, o tópico da guerra tem sido recorrentemente tratado nas narrativas das mais variadas civilizações, desde tempos remotos, em todos os espaços onde a sociedade se foi organizando.

No início do século XX, a humanidade viu-se confrontada com a primeira guerra global e Álvaro de Campos não ignorou este conflito, abordando-o na longa sequência de textos que compõe a “Ode Marcial”, bem como em vários apontamentos de prosa, onde discorre sobre o problema político do fim do império austro-húngaro, bem como dos judeus ou do bolcheviquismo²⁷.

Na “Ode Marcial”, composta ao longo de vários períodos, entre 1914 e 1915, vemos um Campos que aborda o imaginário marcial, seguindo, por um lado, a influência futurista que glorificava a guerra, mas desviando-se, por outro, desta mesma estética, adensando a consequência deste horror no íntimo pulsar da consciência.

O poema abre com uma sequência de versos onde se percebe uma alusão mítica às valquírias, celebradas por Richard Wagner, em 1870, impregnando o poema de um cenário ao mesmo tempo místico e aterrador:

Clarins na noite,

Clarins na noite,

Clarins subitamente distintos na noite...

²⁷ É interessante aqui, reproduzir um aspecto particular da entrevista ficcional que Álvaro de Campos concede a si mesmo, abordando, entre vários temas, a questão do primeiro grande conflito mundial: “A Europa é hoje o teatro de um grande conflito, de um conflito ligeiramente triangular. Estão em guerra, no mundo, duas grandes forças – a plutocracia industrial e a plutocracia financeira. A plutocracia industrial com o seu tipo de mentalidade organizadora, a plutocracia com o seu tipo de mentalidade especulativa; a industrial com a sua índole mais ou menos nacionalista, porque a indústria tem raízes, e liga portanto com as outras forças que as têm, a financeira com a sua índole mais ou menos internacional, porque não tem raízes, e não liga portanto senão consigo mesma, ou, então só com aquela raça praticamente privilegiada que, através da finança internacional, se pode dizer que hoje, sem ter pátria, governa e dirige as pátrias todas” (CAMPOS, 2014: 523, 524).

(É de cavalgada, de cavalgada, de cavalgada o ruído longínquo?)

(Álvaro de Campos, “Ode Marcial a”, v. 1-4)

A guerra é celebrada na sua amplitude técnica, como *força motriz* que vem do *fundo do mundo*. Este espaço, que pode ser o inferno, é o lugar de onde saem os males que afligem a humanidade:

*Vêm do fundo do mundo,
Vêm do abismo das coisas,
Vêm de onde partem as leis que governam tudo;
Vêm de onde a injustiça derrama-se sobre os seres,
(...)
Ave guerra, som da luz e do fogo
(...)
Ave, ave, ave, por toda a força motriz que tu és!*

(Álvaro de Campos, “Ode Marcial a”, v. 20-23 e “Ode Marcial b”, v. 1, 8)

A guerra é encarada, assim, como um instrumento de força que aniquila, para onde se pode transferir a agressividade humana, ampliando a fúria e a energia fundamental do universo, consubstanciada na *luz* e no *fogo*. Todavia, subitamente, esta exaltação futurista é rebatida por um sentimento de culpa, como se fora sua a culpa de todos os golpes de baioneta:

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

*A minha cruz está dentro de mim, hirta, a escaldar, a quebrar
E tudo dói na minha alma extensa como um Universo.*

(Álvaro de Campos, “Ode Marcial c”, v. 18-25)

Esta série de imagens composta pelo *soldado*, a sua *vergonha*, o seu *remorso*, a sua *cruz*, personificadas na figura de *Ashavero*, vêm contribuir para o processo de simbolização da guerra. Aliás, é este conjunto relacional que lhe dá significado, associando o horror e as consequências daquilo que será uma percepção concreta do inferno, que já não é um espaço mitificado, mas um estado de alma que se carrega no peito, como um peso de consciência. Geralmente, as imagens associadas ao inferno e ao diabólico são representadas por símbolos universais, como o fogo ou a serpente. Aqui, todavia, esse referencial é mais subtil. Poderíamos inferir que a pena de *Ashavero*²⁸, ao *rastejar* eternamente pelo mundo, seria uma expiação natural pelo pecado a que sempre nos atrevemos, seja ele trincar a maçã proibida ou arrancar *o pobre brinquedo das mãos* de uma *criança e bater-lhe*.

A valorização que é feita, aqui, de uma espécie de loucura, de declínio e, em alguns momentos, de uma surrealidade onírica, aproxima o poema de um certo espírito decadentista, ou mesmo de revolta, perante a desconfiança com que se aceita este mundo em que vivemos²⁹:

As mortes, o ruído, as violações, o sangue, o brilho das baionetas...

Todas estas coisas são uma só coisa e essa coisa sou Eu...

(...)

Inúmero rio sem água - só gente e coisas,

Pavorosamente sem água!

Soam tambores longínquos no meu ouvido,

²⁸ Trata-se de uma figura mitológica do imaginário ocidental e um símbolo da cultura antisemita, uma vez que ela representa o judeu que negou água ao sedento Cristo, a caminho da crucificação. Por causa disso, Deus condenou-o a errar pelo mundo até ao Apocalipse. É, no fundo, uma actualização do Mito de Prometeu, na versão da perenidade da pena e do sofrimento por ela causado. A errância de *Ashavero* pode ser vista, também, como uma metáfora para a diáspora judaica.

²⁹ Esta observação torna-se ainda mais pertinente se pensarmos que a “Ode Marcial” foi composta no início da Primeira Grande Guerra.

*E eu não sei se vejo o rio se ouço os tambores
Como se não pudesse ouvir e ver ao mesmo tempo!*

(Álvaro de Campos, “Ode Marcial c”, v. 1-5)

Na “Ode Marcial” encontramos um sujeito que exalta a guerra e concomitantemente padece desse atrevimento, fazendo coexistir, uma vez mais, os imaginários heróico e místico, a dominante postural e a digestiva, conforme expressa as matérias luminosas da guerra, ou as apaga, num gesto antifráscico. Curiosamente, completamos o ciclo à medida em que se repetem os gestos rítmicos e se manifesta uma tensão dramática, impulsionada pelo bater dos sinos, dando vez à estrutura disseminatória, com a tentativa de eufemizar, unir e harmonizar. Temos, portanto, no mesmo poema, as três dominantes reflexas que formam a estrutura dinâmica que sustenta o imaginário marcial:

quando age:

*Mandei, capitão, fuzilar os camponeses trémulos,
Deixei violar as filhas de todos os pais atados a árvores,
Agora vi que foi dentro de meu coração que tudo isto se passou,
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 a ninguém!*

(Álvaro de Campos, “Ode Marcial c”, v. 35-40)

quando eufemiza:

*Deus seja connosco...
Chora na noite a Senhora da Misericórdia,*

*Torcendo as mãos, de modo a ouvir-se que elas se torcem,
No silêncio profundo.*

(Álvaro de Campos, “Ode Marcial d”, v. 20-24)

quando concilia:

Por aqueles, minha mãe, que morreram, que caíram na batalha...

Dlôn - ôn - ôn - ôn...

Por aqueles, minha mãe, que ficaram mutilados no combate

Dlôn - ôn - ôn - ôn...

Por aqueles cuja noiva esperará sempre em vão...

Dlôn - ôn - ôn - ôn...

Sete vezes sete murcharão as flores no jardim

Dlôn - ôn - ôn - ôn...

E os seus cadáveres serão do pó universal e anónimo

Dlôn - ôn - ôn - ôn...

E eles, quem sabe, minha mãe, sempre vivos, com esperança...

Loucos, minha mãe, loucos, porque os corpos morrem e a dor não morre...

Dlôn - dlôn - dlôn - dlôn - dlôn - dlôn...

Que é feito daquele que foi a criança que tiveste ao peito?

Dlôn...

Quem sabe qual dos desconhecidos mortos aí é o teu filho

Dlôn...

Ainda tens na gaveta da cómoda os seus bibes de criança...

Ainda há nos caixotes da dispensa os seus brinquedos velhos...

Ele hoje pertence a uma podridão órfã somewhere in France.

Ele que foi tanto para ti, tudo, tudo, tudo...

Olha, ele não é nada no geral holocausto da história

Dlôn - dlôn...

Dlón - dlôn - dlôn - dlôn...

Dlôn - dlôn - dlôn - dlôn...

Dlôn - dlôn - dlôn - dlôn - dlôn - dlôn...

(Álvaro de Campos, “Ode Marcial h” v. 1-26)

Se este poema, sob a presença constante da morte, investe no mitema do declínio irreversível, é porque, no fundo, mais do que abordar o tema da guerra, se associa ao universo da angústia, expressão simbólica da finitude e da fragilidade e impotência humanas. A angústia que perpassa todo o poema está relacionada, sem dúvida, com o conflito vivido pelo Homem, na tensão constante entre o sujeito e o mundo, um processo necessário, no fundo, para se adquirir uma consciência de si e uma consciência do mundo, com a consciência concreta da morte, através da guerra, a ganhar uma dimensão concreta que permita combatê-la.

O rebate dos sinos³⁰, no final do poema, é um recurso expressivo que coloca a tensão dramática do poema no poder transcendente das palavras: através desta sucessão de onomatopeias parece que a dominante nocturna, com o horror da morte no centro, se quebra, lentamente, a cada pancada, para dar lugar a outro ciclo.

³⁰ Do ponto de vista esotérico o sino pode ser usado como instrumento mântico de ligação com o divino. Esta ideia deriva da simbologia da sua própria forma, representando o topo abobadado o céu e a base circular a terra: cada batida do sino será um sinal que se propaga pela terra vindo do céu. O uso de sinos está associado a inúmeros rituais, na sua maioria sagrados.

3.3. O imaginário do metafísico

Álvaro de Campos, apesar de ter dado o seu *não-corpo* ao manifesto futurista³¹, foi, essencialmente, um metafísico, um derrotado, um aposentado da vida e das sensações, *abandonando*, acima de tudo e de todos, a mundividência proposta por Alberto Caeiro:

*Mestre, Alberto Caeiro, que eu conheci no princípio
E a quem depois abandonei como um espantalho reles,*

(Álvaro de Campos, “A Partida”, v. 33-34)

ele que tinha sido fundamental na libertação das *comédias da sua alma*, como expressou no poema-blague-estandarte³² da sua faceta decadentista:

*E afinal que quero é fé e calma,
E não ter essas sensações confusas.
Deus que acabe com isto! Abra as eclusas –
E basta de comédias na minh'alma.*

(Álvaro de Campos, “Opiário”, v. 169-172)

O engenheiro metafísico acompanhou Fernando Pessoa até ao derradeiro momento, expressando a lírica mais natural do ser arrefecido, que dura em vez de viver, num intimismo plangente, perante a impossibilidade de alcançar o que anseia. O génio revela-se

³¹ A este propósito, Mário de Sá-Carneiro sentencia: “Não tenho dúvida em assegurá-lo, meu Amigo, você acaba de escrever a obra-prima do Futurismo (...) Depois de escrita a sua ode, meu querido Fernando Pessoa, eu creio que mais nada de novo se pode escrever para cantar a nossa época” (SÁ-CARNEIRO, 1978: 152).

³² Referimo-nos a *Opiário*, embora a recente antologia coordenada por Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello (Tinta da China 2014), proponha outros textos para formar o conjunto decadentista da sua obra, nomeadamente os poemas que compõem os *Três Sonetos* e *Carnaval*.

frustrado, mas, acima de tudo, consciente e lúcido, daí discorrer com tanta frequência sobre o problema metafísico da sua existência, num universo ao mesmo tempo sólido e exíguo como uma mansarda, outras vezes líquido e extravasado, como canal que se derrama para o passado à procura de um idílio perdido.

Na verdade, este Campos metafísico é o poeta dos contrários que lutam entre si, dos excessos que embatem no nada, dos sonhos que não passam da porta do quarto. É o místico da inexistência, transcendendo-se, por causa disso:

*Depois de amanhã, sim, só depois de amanhã...
Levarei amanhã a pensar em depois de amanhã,
E assim será possível; mas hoje não...
Não, hoje nada; hoje não posso.
A persistência confusa da minha subjetividade objetiva,
O sono da minha vida real, intercalado,
O cansaço antecipado e infinito,
Um cansaço de mundos para apanhar um elétrico...
Esta espécie de alma...
Só depois de amanhã...
Hoje quero preparar-me,
Quero preparar-me para pensar amanhã no dia seguinte...
Ele é que é decisivo.
Tenho já o plano traçado; mas não, hoje não traço planos...
Amanhã é o dia dos planos.
Amanhã sentar-me-ei à secretária para conquistar o mundo;
Mas só conquistarei o mundo depois de amanhã...
Tenho vontade de chorar,
Tenho vontade de chorar muito de repente, de dentro...*

(Álvaro de Campos, “Adiamento”, v. 1-19)

Álvaro de Campos vai dirigir-se sobretudo para si próprio, ele que se idealizou em génio, esfumando-se como um mito abandonado:

*Queria ser uma pedra, não aspiro a mais, quero
Ser uma coisa que não possa ter vergonha nem desespero,
Fui rei nos meus sonhos, mas nem sonhos houve, além de mim
E a última palavra que se escreve nos livros é a palavra Fim.*

(Álvaro de Campos, “Esse é um génio”, v. 3-6)

E por causa disso, por sentir-se tão cansado, tão abúlico, desliga-se da realidade:

*O que é o génio, afinal, ou como é que se distingue
O génio, e os bons poemas dos bons poetas?
Sei lá se realmente se distingue...
O melhor é dormir...
Fecho a antologia mais cansado do que do mundo —
Sou vulgar?...
Há tantos bons poetas!
Santo Deus!...*

(Álvaro de Campos, “Na última página de uma antologia nova”, v. 16-23)

Mas para quem fala, então? É somente um outro louco que se revolta em frente ao espelho, como um Narciso ao contrário? A sua voz chega, certamente, com a pancada dolente de um eco, ao fundo do seu coração. Essa mágoa é fundamental na estrutura mística, e basilar no regime noturno que se apodera da sua linguagem. Há um sentimento de perda que garante o falhanço de tudo, incluindo a metafísica e as ciências, a moral e a estética, os deuses e ele próprio:

Não me tragam estéticas!

Não me falem em moral!

Tirem-me daqui a metafísica!

Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas

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

Das ciências, das artes, da civilização moderna!

Que mal fiz eu aos deuses todos?

Se têm a verdade, guardem-na!

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

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

Com todo o direito a sê-lo, ouviram?

(Álvaro de Campos, “Lisbon Revisited (1923)”, v. 5-15)

Álvaro de Campos³³ concebe-se, simultaneamente, como engenheiro e poeta, um *técnico* em ambas as feições, portanto. Este ser *técnico* poderia implicar uma força intrínseca que, através do conhecimento e do domínio de tecnologias, encarasse de outra forma as regras e os princípios que regem o mundo e ter, assim, outra vantagem no processo de eufemização e de inversão do valor afetivo atribuído às faces do tempo, todavia, só possui *a técnica dentro da técnica*, porque ele é, no fundo “o engenheiro doido fora da engenharia” (CAMPOS, 2014: 355). À luz das estruturas místicas, que privilegiam as expressões filosóficas e poéticas, por exemplo, perde importância o *técnico engenheiro*

³³ No texto “Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro” esclarece: “Não creio em nada senão na existência das minhas sensações; não tenho outra certeza, nem a do tal universo exterior que essas sensações me apresentam. Eu não vejo o universo exterior, eu não oiço o universo exterior, eu não palpo o universo exterior. Vejo as minhas impressões visuais; oiço as minhas impressões auditivas; palpo as minhas impressões tácteis. Não é com os olhos que vejo, mas com a alma; não é com os ouvidos que oiço, mas com a alma; não é com a pele que palpo, é com [a alma.] E, se me perguntarem o que é a alma, respondo que sou eu. (...) À parte isto, sou engenheiro - isto é, não tenho moral, política ou religião independente da realidade real mensurável das coisas mensuráveis, e da realidade virtual das coisas imensuráveis. Também sou poeta, e tenho uma estética que existe por si mesma, sem ter que ver com a filosofia que tenho ou com a moral, a política ou a religião que sou ocasionalmente forçado a ter.” (CAMPOS, 2014: 483,484).

e ganha virtuosismo o *técnico poeta*, o “engenheiro louco”, valorizando, precisamente, os sentimentos humanos, como a *loucura*.

A loucura de Álvaro de Campos há-de ser a sua *descida* lenta, talvez com o objectivo de cair, definitivamente. Encontramos à volta dela um conjunto de matérias de profundidade que nos indiciam a procura de um aconchego primordial, a casa que, segundo Bachelard, é “um ser privilegiado, uma unidade complexa, onde devem ser consideradas as memórias, as lembranças e os sonhos; a casa é corpo e alma” (BACHELARD, 1988: 5).

*No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,
Eu era feliz e ninguém estava morto.
Na casa antiga, até eu fazer anos era uma tradição de há séculos,
E a alegria de todos, e a minha, estava certa com uma religião qualquer.*

(Álvaro de Campos, “Aniversário”, v. 1-4)

Durand esclarece ainda que “A vida não é mais que a separação das entranhas da terra e a morte reduz-se a um retorno à casa...” (DURAND, 1989: 163). Explicando-se, assim, o isomorfismo do retorno à casa, como metáfora de uma infância indelével, protegida no seu casulo ancestral, e confirmando os gestos da descida, na ânsia de repouso e de tesouros ancestrais, como a paz, a calma e, sobretudo, a inocência. Daí que encontremos valorizado o bem-estar, proporcionado por um *aniversário* em que *ninguém estava morto*, em detrimento de todas as riquezas e conquistas possíveis.

O universo simbólico da angústia³⁴ desenha-se na maioria dos poemas associados à faceta metafísica de Álvaro de Campos: *Tabacaria*, *Aniversário*, *Lisbon Revisited* (1923) e

³⁴ Bernardo Soares parece estar a falar directamente para Álvaro de Campos, discorrendo sobre o cenário místico da angústia, de onde ressalta a imagem do cisne e da Virgem, quando diz: “Correm rios, rios eternos por baixo da janela do meu silêncio. Vejo a outra margem sempre e não sei porque não sonho estar lá, outro e feliz. Talvez porque só tu consolas, e só tu embalas e só tu carpes e oficias.

Que missa branca interrompes para me lançar a bênção de te mostrar sendo? Em que ponto ondeado da dança estacas, e o Tempo contigo, para do teu parar fazeres ponte até minha alma e do teu sorriso púrpura do meu fausto?

Cisne de desassossego rítmico, lira de horas imortais, harpa incerta de pesares míticos — tu és a Esperada e a Ida, a que afaga e fere, a que doura de dor as alegrias e coroa de rosas as tristezas.

Que Deus te criou, que Deus odiado pelo Deus que se fez o mundo?

Tu não o sabes, tu não sabes que o não sabes, tu não queres saber nem não saber. Despiste de propósitos a tua vida, nimbaste de irrealdade a teu mostrar-te, vestiste-te de perfeição e de intangibilidade, para que nem as

Lisbon Revisited (1926), Esta velha angústia, Apontamento, Dobrada à Moda do Porto, O que há em mim é sobretudo cansaço, Bicarbonato de Soda, só para citar os mais célebres. Nele, nota-se que Campos deixou de lutar e já não canaliza a sua energia para a fabulosa intenção de sentir tudo de todas as maneiras. Aqui, na verdade, sente apenas a porção mais infeliz, o lado do universo que o impele a explorar metafisicamente o mistério da existência, porque, ainda assim, não se dá totalmente como vencido, uma vez que não se anula totalmente, nem se dissolve, de facto, em nada, fica num caco, numa porção de ser que resiste, apesar de tudo, como um apontamento:

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

*Asneira? Impossível? Sei lá!
Tenho mais sensações do que tinha quando me sentia eu.
Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir.*

*Fiz barulho na queda como um vaso que se partia.
Os deuses que há debruçam-se do parapeito da escada
E fitam os cacos que a criada deles fez de mim.*

*Não se zangam com ela.
São tolerantes com ela.
O que eu era um vaso vazio?*

*Olham os cacos absurdamente conscientes,
Mas conscientes de si-mesmos, não conscientes deles.*

Horas te beijassem, nem os Dias te sorrissem, nem as Noites te viessem pôr a lua entre as mãos para que ela parecesse um lírio.
Desfolha ó meu amor sobre mim pétalas de melhores rosas, de mais perfeitos lírios, pétalas de crisântemos (...) cheirosas à melodia do seu nome.
E eu morrerei em mim a tua vida, ó Virgem que nenhum abraço espera, que nenhum beijo busca, que nenhum pensamento desflora” (SOARES, 2003: 472)

Olham e sorriem.

Sorriem tolerantes à criada involuntária.

Alastra a grande escadaria atapetada de estrelas.

Um caco brilha, virado do exterior lustroso, entre os astros.

A minha obra? A minha alma principal? A minha vida?

Um caco.

E os deuses olham-no especialmente, pois não sabem porque ficou ali.

(Álvaro de Campos, “Apontamento”, v. 1-21)

Este poema é aqui transcrito de forma integral porque nos mostra, exactamente, como a queda da alma, *pelas escadas abaixo*, ainda assim, não lhe sentencia um fim. Pelo contrário, a alma consubstancia-se num caco que os deuses admiram, incrédulos, passivos e tolerantes, resistindo como uma centelha prodigiosa. Álvaro de Campos não reconhece propriamente uma derrota, mesmo na angústia de se partir em cacos³⁵, porque um caco, ao menos, brilha, *entre os astros*, na *grande escadaria atapetada de estrelas*, como um

³⁵ Embora menos frequente e exuberante, o imaginário da fragmentação é muito importante na poesia de Álvaro de Campos, pois demonstra a incapacidade do sujeito se manter uno enquanto corpo, tanto vivo quanto morto. Aliás, uma das formas de garantir o sucesso da sua “ascensão” é ser, precisamente, um fragmento, uma porção, ou então, no absoluto absurdo de existir, ser *nada*, como relíquia que reenvia, metonímica e simbolicamente, para o Todo:

*Meu corpo é a minha roupa de baixo; que me importa
Que o seu carácter de lixo seja terra no jazigo
Que aqui ou ali a coma a traça orgânica toda?
Eu sou Eu .
Viva eu porque estou morto! Viva!
Eu sou eu .
Que tenho eu com a roupa-cadáver que deixo?
(...)
Vou embrulhar-me em estrelas
E vou usar o Sol como chapéu de coco
Neste grande carnaval do depois de morrer.
Vou trepar, como uma mosca ou um macaco pelo sólido
Do vasto céu arqueado do mundo,
Animando a monotonia dos espaços abstractos
Com a minha presença subtilíssima.*

(CAMPOS, 2014: 292, 293)

desafio à própria morte, que incomoda os deuses, habituados a controlar os efeitos do tempo. Daqui, por certo, poderíamos assistir a uma renovação, se esse *caco* se fertilizasse e crescesse novamente, completando o ciclo, assumindo, de vez, a postura heróica da resistência. Mas falta, como sempre, a vontade ou a força, talvez porque nisto tudo haja uma busca iniciática pela verdadeira essência da alma, implicando rituais que colocam em risco a própria alma, quer pela forma como se resigna perante o sofrimento:

A ferida dói como dói

E não em função da causa que a produziu.

(...)

E há um certo prazer até no cansaço que isto me dá,

Que afinal a cabeça sempre serve para qualquer coisa.

(Álvaro de Campos, “Estou cansado, é claro”, v. 5-6 e 18-19)

quer pela vocação letárgica do sonho:

O sono que desce sobre mim,

O sono mental que desce fisicamente sobre mim,

O sono universal que desce individualmente sobre mim —

Esse sono

Parecerá aos outros o sono de dormir,

O sono da vontade de dormir,

O sono de ser sono.

Mas é mais, mais de dentro, mais de cima:

É o sono da soma de todas as desilusões,

É o sono da síntese de todas as desesperanças,

É o sono de haver mundo comigo lá dentro

Sem que eu houvesse contribuído em nada para isso.

(Álvaro de Campos, “O sono que desce sobre mim”, v. 1-12)

Quando o espelho se parte, também nesses fragmentos, nesses *cacos*, ele resiste, contrariando o derradeiro esquecimento:

*Outra vez te revejo,
Mas, ai, a mim não me revejo!
Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico,
E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim —
Um bocado de ti e de mim!...*

(Álvaro de Campos, “Lisbon Revisited (1926)”, v. 54-58)

Podemos concluir, então, que neste imaginário metafísico temos, sobretudo, a narração da queda, da fragmentação, mas também o indício da circularidade, como se a angústia fosse um processo que deriva na passagem para outro estado, complexificando a experiência de existir, como mutilação necessária para sangrar o que nunca passou de um espectro intelectual. Álvaro de Campos ama, conseqüentemente, a morte e a vida, mística e heroicamente:

*Se te queres matar, porque não te queres matar?
Ah, aproveita! que eu, que tanto amo a morte e a vida,
Se ousasse matar-me, também me mataria...
Ah, se ousares, ousa!
De que te serve o quadro sucessivo das imagens externas
A que chamamos o mundo?*

(Álvaro de Campos, “Se te queres matar”, v. 1-6)

E do nada que ele admite ser, ele se solta em possibilidade regenerada, que a metafísica não tem propósito maior que *comer chocolates*, que a morte se configura como uma possibilidade transcendente. Ser nada é um passo para se ser tudo:

Não sou nada.

Nunca serei nada.

Não posso querer ser nada.

À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

(Álvaro de Campos, “Tabacaria”, v. 1-4)

A impiedade sarcástica com que se autoflagela no início do poema “Tabacaria” mostra-nos um Álvaro de Campos que assume, a mesmo tempo, a disforia da consciência da sua mortalidade e a euforia de poder, enquanto mortal, precisamente, aspirar aos mais altos sonhos, incluindo a eternidade, porque o mundo, de facto, é para quem o conquistar. Este *não ser nada*, portanto, pode muito bem transformar-se na afirmação de uma totalidade, se conquistada, tal como na ideia do super-homem nietzschiano, *vencedor de Deus e do nada*. Esta conquista pode ser vista, então, como um acto heróico cuja função é derrubar portas e negar a morte. Todavia, certos seres, incapazes e distraídos, não possuem essa capacidade. Álvaro de Campos foi o conquistador e o conquistado, ao mesmo tempo. Aquele que “não nasceu para isso, aquele que sempre esperou que lhe abrissem a porta” (CAMPOS, 2014: 201). A obra de Campos é rica nesta ambivalência, querendo-se assumir, talvez, como *Pórtico para o Impossível*. Na verdade, os versos deste heterónimo são a afirmação de uma busca incessante pela totalidade, ainda que imaginária, alcançável apenas no firmamento da linguagem, onde tudo parece possível:

Mais possuirei a existência total do universo,

Mais completo serei pelo espaço inteiro fora.

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.

(Álvaro de Campos, “Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir”, v. 16-20)

A trajectória deste engenheiro naval, desde que escreve “Tão pouco heráldica a vida!”, passando pela febre com que deseja exprimir-se “todo como um motor se exprime!”, até chegar ao derradeiro soneto onde não quer “saber mais de nada mais”, parece desenvolver-se na ideia de que todo o universo não passa de um pequeno *ponto preto*, como a sua infância, “porque em cada um o macrocosmo espelha-se microcosmicamente” (ALMEIDA, 2011: 217). Este é o verdadeiro mito de Álvaro de Campos, o ser nada, o não poder querer ser nada, e ter, no mesmo instante, a mão no *puxador-luz*, pronto para abrir:

Com um gesto autêntico e mágico
A Porta para o Convexo,
A Janela para o Informe,
A Razão para o maravilhoso definitivo.

Vou poder circum-navegar por fora este dentro
Que tem estrelas no fim, vou ter o céu
Por baixo do sobrado curvo –
Tecto da cave das coisas reais,
Da abóbada nocturna da morte e da vida...

Vou partir para FORA,
Para o Arredor Infinito,
Para a circunferência exterior, metafísica,
Para a luz por fora da noite,
Para a Vida-Morte por fora da Morte-Vida.

(Álvaro de Campos, “Ode Mortal”, v. 78-82)

3.4. O imaginário da infância perdida

É a partir da faceta metafísica que encontramos vários mitemas que apontam para uma actualização do Mito de Orfeu. Podemos ver em Álvaro de Campos não um Orfeu que perdeu, irremediavelmente, uma Eurídice, mas alguém que perdeu, de forma irreparável, também, um sentido para a vida, o amor em potência, os sonhos de ser tudo, todas as coisas ao mesmo tempo, no fundo. Também ele desceu aos infernos, seduzindo as adversidades com o som da sua lira, para recuperar a sua infância perdida, como amor que se possuiu, mas que o destino quis que se perdesse.

Em nenhum outro tema o heterónimo se aproxima tanto do criador. Fernando Pessoa confirma, assim, uma obsessão que marca um conjunto significativo da sua lírica³⁶. A infância é, no fundo, o paraíso perdido, ao mesmo tempo acessível e inatingível: acessível porque a alma lhe conserva a memória e, através do sonho, é perscrutável; inatingível porque o devir do tempo, a ferocidade de Cronos, obriga o ser humano a

³⁶ A proximidade de Fernando Pessoa com *este* Álvaro de Campos é clara e inequívoca, mudando apenas a forma como o texto se representa, isto é, em lírica tradicional em Fernando Pessoa e em verso livre em Álvaro de Campos: duas *personalidades literárias*, mas a mesma obsessão:

*A criança que fui chora na estrada.
Deixei-a ali quando vim ser quem sou;
Mas hoje, vendo que o que sou é nada,
Quero ir buscar quem fui onde ficou.*

*Ah, como hei-de encontrá-lo? Quem errou
A vinda tem a regressão errada.
Já não sei de onde vim nem onde estou.
De o não saber, minha alma está parada.*

*Se ao menos atingir neste lugar
Um alto monte, de onde possa enfim
O que esqueci, olhando-o, relembrar,*

*Na ausência, ao menos, saberei de mim,
E, ao ver-me tal qual fui ao longe, achar
Em mim um pouco de quando era assim.*

Fernando Pessoa, Cancioneiro.

constatar a inexorabilidade da morte e a admitir a sua falência perante a ordem suprema da natureza. A infância é encarada, então, como um lugar mitificado, que actualiza um número significativo de mitologemas, ou esquemas míticos, que vão dar corpo a este imaginário particular. Em Álvaro de Campos torna-se um tema obsidiante, repetitivo, organizado segundo aquilo que Hélder Godinho designa por “Forma Mítica”³⁷, que, por sua vez, relaciona o geral (toda a ideia do eterno retorno) ao particular (regresso à casa materna, ao pátio das brincadeiras infantis, aos brinquedos, ao berço, aos aniversários celebrados com cuidado, à presença da ama...), dando conta de uma especificidade que constitui, no fundo, o *mitoestilo*³⁸ deste heterónimo, tornando-o, por isso, universal, independentemente da língua em que escreve, porque “esse estilo é do domínio do mítico” e o seu “discurso não se esgota em si próprio e o não-dito mantém uma força suficiente para integrar o quotidiano que o incarnou num conteúdo humano e cósmico mais ou menos vasto” (GODINHO, 1982: 43).

A necessidade de preservar e proteger a sua pureza intrínseca é uma das formas de combater a irreversibilidade do Tempo e, talvez por isso, a infância seja, verdadeiramente, um *lugar* e não um *tempo*; porque a infância se configura, precisamente, como um universo concreto, actualizado pela imaginação. Esse *espaço* vence a *vivência pretérita*, já que é acessível e permanente. Aliás, em Álvaro de Campos encontramos sobretudo a manifestação de uma infância permanente, uma infância imóvel e imanente, que se manifesta através de um devaneio que nunca alcança a plenitude, dada a impossibilidade efectiva de se reviver o que passou, sintomática na expressão “raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira!” (CAMPOS, 2014: 248). O poema “Aniversário”, por si só, resumiria toda esta questão, já que o devaneio poético, aqui, resgata as imagens que ficaram na memória, esboçando a profundidade do tempo e da alma de criança, num passado desaparecido. Neste sentido, “a poesia é uma força de síntese para a existência humana” (BACHELARD, 2001: 119), já que, através da poesia, é possível retomar um lugar na casa antiga e olhar o tempo nos olhos, como se ele fosse gente com quem se desabafasse:

³⁷ “Assim me parece que cada texto se organiza segundo uma Forma Mítica mais ou menos complexa, Forma Mítica que dá conta quer dos “esquemas míticos” – mitologemas – permanentes (onde o mito condutor) quer dos elementos que esses mitologemas utilizaram para criar um universo significante” (GODINHO, 1982: 42).

³⁸ “uma vez que continuamos a lidar com o campo do imaginário e que considerámos que os elementos do real só se tornam significantes se transformados em imagens, ou seja, transformados em significantes de uma linguagem universal que tende a exprimir a Ordem e cuja manifestação discursiva se tipifica no mito” (Idem).

*No tempo em que festejavam o dia dos meus anos...
Que meu amor, como uma pessoa, esse tempo!
Desejo físico da alma de se encontrar ali outra vez,
Por uma viagem metafísica e carnal,
Com uma dualidade de eu para mim...
Comer o passado como pão de fome, sem tempo de manteiga nos dentes!*

(Álvaro de Campos, “Aniversário”, v. 25-31)

Essa *viagem metafísica e carnal* é, no fundo, uma *descida* à cosmicidade da infância, unindo imaginação e memória, que acabam representadas, de forma simbólica, nos vários elementos que entretanto se perderam:

*Vejo tudo outra vez com uma nitidez que me cega para o que há aqui...
A mesa posta com mais lugares, com melhores desenhos na loiça, com mais copos,
O aparador com muitas coisas — doces, frutas, o resto na sombra debaixo do alçado,
As tias velhas, os primos diferentes, e tudo era por minha causa,
No tempo em que festejavam o dia dos meus anos...*

(Álvaro de Campos, “Aniversário”, v. 32-35)

Este imaginário é, assim, um claro universo místico, para onde convergem elementos de um regime nocturno das imagens com o propósito de implantar a possibilidade de um retorno à luz, numa dialética do eterno retorno. Vamos ver a infância associada a imagens de refúgio e de aconchego em cerca de quarenta poemas, o que é bastante significativo numa obra que cataloga aproximadamente duzentos poemas³⁹.

³⁹ Este número resulta de uma contagem que tem por base a edição da obra completa (Tinta da China 2014) organizada por Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Na verdade, estão contabilizados 173 poemas com cota na Biblioteca Nacional, a que se acrescentam mais 17, impressos na primeira edição da Ática, dos quais se

Poderíamos dizer, efectivamente, que este lugar mítico se encontra omnipresente, mesmo quando a *conversa é outra*, como acontece na “Ode Marítima”:

*E a minha infância feliz acorda, como uma lágrima, em mim.
O meu passado ressurgue, como se esse grito marítimo
Fosse um aroma, uma voz, o eco duma canção
Que fosse chamar ao meu passado
Por aquela felicidade que nunca mais tornarei a ter.
(...)
Ó meu passado de infância, boneco que me partiram!
Não poder viajar pra o passado, para aquela casa e aquela afeição,
E ficar lá sempre, sempre criança e sempre contente!*

*Mas tudo isto foi o Passado, lanterna a uma esquina de rua velha.
Pensar isto faz frio, faz fome duma cousa que se não pode obter.*

(Álvaro de Campos, “Ode Marítima”, v. 642- 646 e 701-705)

Mas como explicar, então, essa necessidade de fuga, de evasão, de recuo existencial para um tempo onde bastava ser criança? O sentimento geral de abulia e de desconcerto existencial é um motivo plausível:

*Eu, engenheiro como profissão, farto de tudo e de todos,
Eu, exageradamente supérfluo, guerreando as coisas
Eu, inútil, gasto, improfícuo, pretensioso e amoral,
Bóia das minhas sensações desgarradas pelo temporal,
Âncora do meu navio já quebrada pr'ó fundo
Eu feito cantor da Vida e da Força – acreditas?
Eu, como tu, enérgico, salutar, nos versos –*

desconhece o manuscrito, e ainda 21 textos fragmentários, “Clearly Campos”, como referem os autores, apesar de não estar assinalada qualquer assinatura ou autoria.

*E afinal sincero como tu, ardendo em ter toda a Europa no cérebro,
No cérebro explosivo e sem diques,
Na inteligência mestra e dinâmica,
Na sensualidade carimbo, projector, marca, cheque
P'ra que diabo vivemos, e fazemos versos?
Raios partam a mandriice que nos faz poetas,
A degenerescência que nos engana artistas,
O tédio fundamental que nos pretende enérgicos e modernos,
Quando o que queremos é distrair-nos, dar-nos ideia da vida
Porque nada fazemos e nada somos, a vida corre-nos lenta nas veias.*

(Álvaro de Campos, “Saudação a Walt Whitman g”, v. 15-31)

Esta sua abulia, muito mais próxima do decadentismo do que do modernismo, é uma evidência daquilo que será uma antipatia subliminar contra o futurismo⁴⁰, que, ao

⁴⁰ Numa carta dirigida ao Director do Diário de Notícias (4 de junho de 1915), Álvaro de Campos, explica-se do seguinte modo: “Não é a isto que me quero referir. O que quero acentuar, acentuar bem, acentuar muito bem, é que é preciso que cesse a trapalhada, que a ignorância dos nossos críticos está fazendo, com a palavra *futurismo*. Falar em futurismo, quer a propósito do 1º nº *Orpheu* quer a propósito do livro do sr. Sá-Carneiro, é a coisa mais disparatada que se pode imaginar. Nenhum futurista tragará o *Orpheu*. O *Orpheu* seria, para um futurista, uma lamentável demonstração de espírito obscurantista e reaccionário.

A atitude principal do futurismo é a Objectividade Absoluta, a eliminação, da arte, de tudo quanto é *alma*, quanto é sentimento, emoção, lirismo, subjectividade em suma. O futurismo é dinâmico e analítico por excelência. Ora se há coisa que [seja] típica do Interseccionismo (tal é o nome do movimento português) é a subjectividade excessiva, a síntese levada ao máximo, o exagero da atitude *estática*. «Drama estático», mesmo, se intitula uma peça, inserta no 1.º número do *Orpheu*, do sr. Fernando Pessoa. E o tédio, o sonho, a abstracção são as atitudes usuais dos poetas meus colegas naquela brilhante revista.

A César o que é de César. Aos Interseccionistas, chame-se interseccionistas. Ou chame-se-lhes *paúlicos*, se se quiser. Esse termo, ao menos, caracteriza-os, distinguindo-os de outra qualquer escola. Englobar os colaboradores do *Orpheu* no futurismo é nem sequer saber dizer disparates, o que é lamentabilíssimo.

No 2.º número do *Orpheu* virá colaboração realmente futurista, é certo. Então se poderá ver a diferença, se bem que seja, não literária, mas pictural essa colaboração. São quatro quadros que emanam da alta sensibilidade moderna do meu amigo Santa Rita Pintor.

Até aqui tenho falado em geral, mais pelos meus colegas do que por mim. O meu caso é diferente. Permita-me V. Ex.^a que me refira a ele.

A minha *Ode Triunfal*, no 1º número do *Orpheu*, é a única coisa que se aproxima do futurismo. Mas aproxima-se pelo assunto que me inspirou, não pela realização — e em arte a forma de realizar é que caracteriza e distingue as correntes e as escolas.

Eu, de resto, nem sou interseccionista (ou paúlico) nem futurista. Sou eu, apenas eu, preocupado apenas comigo e com as minhas sensações” (CAMPOS, 2014: 533, 534).

anunciar, entre tantas *novidades*⁴¹, a abolição do adjetivo, do advérbio ou a destruição absoluta da sintaxe, cortando qualquer vínculo com o passado e a tradição, inferiu uma potência inédita para a arte, muito mais próxima da velocidade da máquina, e de todas as novidades do século que, apesar serem um “veneno excitante” como afirmava Paul Valéry⁴², não se conciliariam com a sensibilidade de Campos, densamente sensacionista, nem mesmo quando este encarnou a faceta mais enérgica e vivaz do movimento modernista português, fazendo o favor de se mistificar enquanto futurista, só pelo prazer de torturar a estagnada elite cultural portuguesa, ao estampar, com letras grandes, a “Ode Triunfal” no número um de “Orpheu”.

Campos, então, apesar de ser um escritor absolutamente modernista, não deixa de o ser à sua maneira, fazendo confluír na sua personalidade literária, tanto a subjectividade indisciplinada dos românticos, “a gaguez do eu” (LOPES, 2002: 16), como o peso da influência de Whitman, que está na base mais recôndita de todo o modernismo, como o sensacionismo de Alberto Caeiro ou mesmo algum simbolismo de Charles Baudelaire⁴³, cuja postura de *dandi* e de *flâneur* irá ser replicada pelo engenheiro que deambula na cidade, observando⁴⁴ o bulício de tudo e de nada, com a alma do avesso – metáfora

⁴¹ O lema do primeiro manifesto futurista (1909), da autoria de Filippo Marinetti, era “Liberdade para as palavras”.

⁴² “O novo é um daqueles venenos excitantes que acabam por ser mais necessários que qualquer alimento” (Apud TORRE, 1970: 42).

⁴³ “A poesia de Baudelaire situa o sujeito poético nas vias públicas que vai desvelando com o olhar elementos que compõe a nova paisagem, ao tempo em que ele próprio se porta como um exímio *flâneur*, sempre em meio à multidão.

Baudelaire não se atém a descrições como alguns de seus contemporâneos. Ao contrário, é seduzido por imagens pulsantes do espaço citadino. Mesmo em temas que, por si só sugerem calma, como a alvorada, Baudelaire consegue sentir “nas ruas desertas” qualquer rumor silencioso. Como uma câmara fotográfica, focaliza pontos específicos do magma urbano e os registra, sem antes deixar as marcas de suas impressões que podem vir em forma de repulsão ou atração” (SANTOS, 2012: 17).

⁴⁴ O poema *Acaso* será, porventura, o poema mais baudelaireano de Campos:

ACASO

*No acaso da rua o acaso da rapariga loira.
Mas não, não é aquela.*

A outra era noutra rua, noutra cidade, e eu era outro.

*Perco-me subitamente da visão imediata,
Estou outra vez na outra cidade, na outra rua,
E a outra rapariga passa.*

*Que grande vantagem o recordar intransigentemente!
Agora tenho pena de nunca mais ter visto a outra rapariga,
E tenho pena de afinal nem sequer ter olhado para esta.*

exemplar da subjectividade – , muito mais destinado a um imaginário místico que heróico, contrariando, por isso, todo o dinamismo do modernismo, que enfatizava, sobretudo, a energia, o corpo, a ascensão, a luz.

Se a sua abulia se caracteriza por uma profunda desilusão e uma acentuada perda do sentido para a vida, talvez possamos incluir a sua ambição desmesurada como uma causa para os constantes falhanços, ele que quis ser sempre do tamanho do universo, ou mais, se pudesse ser:

*Onde não sou o primeiro, prefiro não ser nada, não estar lá,
Onde não posso agir o primeiro, prefiro só ver agir os outros.
Onde não posso mandar, antes quero nem obedecer.*

*Excessivo na ânsia de tudo, tão excessivo que nem falo,
E não falo, porque não tento.
«Ou Tudo ou Nada» tem um sentido pessoal para mim.*

(Álvaro de Campos, “Saudação a Walt Whitman I”, v. 1-6)

Este *ou Tudo ou Nada* é falacioso porque se percebe, imediatamente, que o *Tudo* é inacessível ao ser humano, pelo menos enquanto for mortal⁴⁵. Transcendendo-se, a

*Que grande vantagem trazer a alma virada do avesso!
Ao menos escrevem-se versos.
Escrevem-se versos, passa-se por doido, e depois por génio, se calhar.
Se calhar, ou até sem calhar,
Maravilha das celebridades!*

(CAMPOS, 2014: 225, 226)

⁴⁵ Walter Benjamin afirma que “tanto no céu como na terra tudo se tornou indiferente à sorte dos seres humanos” (Apud SANTOS, 2012: 24) sublinhando a ideia de que o “homem moderno está fadado a seguir seu curso sem deuses para conduzi-lo, isso lhe retira a esperança e, no lugar, ergue-se a muralha da solidão e do risco, sem direito à apelação” (SANTOS, 2012: 24).

situação mudaria de figura... daí que esta ideia possa ser a premissa para uma mitificação premente, para a qual bastaria tomar o comboio certo:

*Vamo-nos embora de Ser.
Larguemos de vez, definitivamente, a aldeia-Vida
O arrabalde-Mundo de Deus
E entremos na cidade à aventura, ao rasgo
Ao auge, loucamente ao Ir...
Larguemos de vez.*

Quando parte, Walt, o último comboio p'ra aí?

(Álvaro de Campos, “Saudação a Walt Whitman I”, v. 30-36)

Mas o tédio que aflige o engenheiro, enquanto não embarca para parte alguma, fá-lo sentir-se deslocado de tudo e de todos, mas sobretudo do seu tempo, daí que a revisitação de uma felicidade antiga seja um bom remédio. A sua inadaptação social, a sua inquietação, o seu desassossego, no final de contas, motiva-o a procurar refúgio no sonho. O sonho será o portal de acesso à infância perdida, mas por onde jamais poderá ser resgatada:

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

(Álvaro de Campos, “Lisbon Revisited (1926)”, v. 42-48)

O presente é um *castelo maldito* onde ele *erra* como um espectro, espalhando a sua inexistência num ambiente que sugere a danação da sua alma condenada, ela que se limita a ser transeunte de si própria. A experiência de existir é tão penosa que transforma o sofrimento numa experiência transcendente, até porque a noção de tempo admite a sua circularidade, porque o passado ora parece já nem ter existido, parecendo de “outra encarnação” (CAMPOS, 2014: 197), ora se presentifica: “hoje só me diverte o circo de domingo de toda a semana da minha infância” (CAMPOS, 2014: 209), o presente é um momento tenso, infinito, em frente a um espelho que reflecte os cacos da sua alma: “Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico, E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim” (CAMPOS, 2014:), e o futuro uma anomalia, como doença que se deseja evitar, por não assegurar melhor contingência: “Depois de amanhã, sim, só depois de amanhã... Levarei amanhã a pensar em depois de amanhã...” (CAMPOS, 2014: 209). É através desta dialética da duração⁴⁶, onde o tempo é encarado como uma construção criativa e onde a noção de durar é uma formulação do ser numa realidade maleável, que vamos assistir a uma constante revisitação da infância. Deste modo, ela é encarada dentro da possibilidade da coexistência de vários tempos para um indivíduo, como se passado, presente e futuro seguissem um fluxo próprio, por ser *pensado* e, por conseguinte, poder ser *rompido* e *retomado*. Esta possibilidade da imaginação acaba por ser libertadora e alienante ao mesmo tempo, pelos efeitos secundários que opera no sujeito que a experimenta, com particular ênfase na segunda, como se torna evidente pelo constante fracasso deste heterónimo.

À luz de uma concepção mística, este contínuo *romper* e *retomar* do tempo, pode ser encarado como um processo de eufemização com o objectivo de suavizar a contemplação vizinha e próxima do fim. A infância é associada a imagens de refúgio, do seio familiar, como ventre primordial onde tudo se gerou e de onde se pode voltar a erguer, mas que *alguém* estropiou:

Quem fez lenha de todo o berço da minha infância?

⁴⁶ “Acima do tempo vivido, o tempo pensado. Esse tempo pensado é mais aéreo, mais livre, mais facilmente rompido e retomado. É nesse tempo matematizado que estão as invenções do Ser. É nesse tempo que um fato se torna fator. Qualifica-se mal esse tempo ao dizer que ele é abstrato, pois é nesse tempo que o pensamento age e prepara as concretizações do Ser” (BACHELARD, 1994: 24).

Quem fez trapos de limpar o chão dos meus lençóis de menino?

Quem expôs por cima das cascas e do algodão das casas

Nos caixotes do lixo do mundo

As rendas d'aquela camisa que fizeram para me baptizarem?

(Álvaro de Campos, "Passo, na noite da rua suburbana", v. 15-19)

Mais do que uma transferência inconsciente da culpa para outrem, encontramos aqui um lamento próprio de quem deseja reviver o passado, mas que se confronta com o paradoxo de ele próprio não ser o mesmo. Vamos ter, então, não um problema de acesso à infância, mas de perda de identidade, o que nos leva a outro conflito, a outro imaginário muito particular, aquele que trabalha a imagem da morte, da despersonalização e do desgosto derradeiro, com um objectivo muito específico: o da catarse absoluta do sofrimento⁴⁷ numa espécie de *fé metástica*⁴⁸, segundo a qual se deposita esperança numa repentina transfiguração da realidade e no subsequente aparecimento de uma ordem paradisíaca, o que na poesia de Álvaro de Campos, equivale, tantas vezes à transcendência através das sensações, ou, tão simplesmente, na abulia da evasão mental.

⁴⁷ A este propósito, vejamos a posição de Wunenburger acerca das funções do imaginário: "O imaginário permite-nos em primeiro lugar afastar-nos do imediato, do real presente e percebido, sem encerrar-nos nas abstrações do pensamento. Mas essa produção de um mundo diferente corresponde, sem dúvida, do ponto de vista da constituição psicológica do homem, a certo número de finalidades, que podem ser descritas tanto do ponto de vista da ontogênese (formação do indivíduo) como do da filogênese (vir-a-ser da espécie). (...) Os homens inventam, desenvolvem e legitimam as suas crenças em imaginários na medida em que essa relação com o imaginário obedece a necessidades, satisfações, efeitos a curto e a longo prazo que são inseparáveis da natureza humana" (WUNENBURGER, 2007: 53, 54). Este autor adianta três objectivos fundamentais para o imaginário: um estético-lúdico, um cognitivo e, por fim, um instituinte prático. Dentro do primeiro interessamo-nos reter o seguinte: "O imaginário das obras (de arte) mostra-se assim como um espaço de realização, de fixação e de expansão da subjectividade" (Idem: 58); dentro do segundo: "O imaginário pode assim mostrar-se como uma via que permite pensar o lugar em que o saber é falho" (Idem: 59); e dentro do terceiro: "o imaginário arma os agentes sociais de esperança, de expectativa, de dinamismos para organizar ou contestar, em suma, para encetar ações que fazem a própria vida dos corpos sociais" (Ibidem). Se tivermos em conta, então, estes princípios, como força imanente do imaginário, torna-se mais claro compreender como Álvaro de Campos *desenha* os vários imaginários que entretece na sua obra, pondo em evidência, quase sempre de modo claro, a necessidade de expandir a sua visão do mundo, de pensar um universo metafísico (intelectualizando, no fundo, a sua inexistência enquanto heterónimo) e de renovar a necessidade primordial de pôr em causa a finitude da vida humana.

⁴⁸ Termo usado por Eric Voegelin (1901-1985), filósofo e politólogo, nascido alemão, mas naturalizado americano.

3.5. O Imaginário da finitude

A vida é uma viagem experimental, feita involuntariamente. É uma viagem do espírito através da matéria, e, como é o espírito que viaja, é nele que se vive. Há, por isso, almas contemplativas que têm vivido mais intensa, mais extensa, mais tumultuariamente do que outras que têm vivido externas. O resultado é tudo. O que se sentiu foi o que se viveu. Recolhe-se tão cansado de um sonho como de um trabalho visível. Nunca se viveu tanto como quando se pensou muito.

(SOARES, 2003: 338)

Álvaro de Campos foi desta espécie que *viveu muito* porque *pensou muito*. E essa viagem que o levou a admirar a matéria do universo foi tão longa quanto a extensão do seu espírito, tantas vezes elevado ao expoente de ser Tudo. O desgaste, contudo, é que desequilibrou a sua intenção de alcançar a plenitude, com o cansaço a redundar numa grande desilusão:

*Cortei relações com o sol e as estrelas, pus ponto no mundo.
Levei a mochila das coisas que sei para o lado e p'ro fundo
Fiz a viagem, comprei o inútil, achei o incerto,
E o meu coração é o mesmo que foi, um céu e um deserto
Falhei no que fui, falhei no que quis, falhei no que soube.
Não tenho já alma que a luz me desperte ou a treva me roube,
Não sou senão náusea, não sou senão cisma, não sou senão ânsia,*

*Sou uma coisa que fica a uma grande distância
E vou, só porque o meu ser é cómodo e profundo,
Colado como um escarro a uma das rodas do mundo.*

(Álvaro de Campos, “Canção à Inglesa”, v. 1-10)

Num dos raros momentos em que Campos faz um exercício lírico formal, neste caso, “à inglesa”, sintetiza o seu estado anímico na faceta que o devolve à gaveta dos falhanços, de onde saiu para exercitar a vida frenética, “à dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas das fábricas”. Este imaginário de uma faceta abúlica, intrinsecamente ligada à ideia de fim, vai mostrar-nos um engenheiro “supremissimamente” cansado, um aposentado da vida:

*Não sei se os astros mandam neste mundo,
Nem se as cartas —
As de jogar ou as do Tarot —
Podem revelar qualquer coisa.*

*Não sei se deitando dados
Se chega a qualquer conclusão⁴⁹.
Mas também não sei
Se vivendo como o comum dos homens
Se atinge qualquer coisa.*

*Sim, não sei
Se hei-de acreditar neste sol de todos os dias,
Cuja autenticidade ninguém me garante.
Ou se não será melhor, por melhor ou por mais cómodo,*

⁴⁹ Podemos associar a esta imagem o forte dinamismo do poema “Un Coup de Dés Jamais N’abolira Le Hasard” de Stephane Mallarmé, poema onde a *ideia* encontra a sua forma exacta, a *linguagem*, de modo que a liberdade da ideia, associada à liberdade tipográfica, criará novas possibilidades de comunicação, exploradas, mais tarde, por vários vanguardistas, desde Appolinaire a Stockhausen. Nos versos de Campos, o acaso que resulta de *deitar dados*, pode ser, em si mesmo, uma *conclusão* que, como tantas outras, oferecem uma possibilidade, mas não a concretizam.

*Acreditar em qualquer outro sol —
Outro que ilumine até de noite. —
Qualquer profundidade luminosa das coisas
De que não percebo nada...*

*Por enquanto
(Vamos devagar)
Por enquanto
Tenho o corrimão da escada absolutamente seguro.
Seguro com a mão —
O corrimão que me não pertence
E apoiado ao qual ascendo...
Sim... Ascendo
Ascendo até isto:
Não sei se os astros mandam neste mundo...*

(Álvaro de Campos, “Não sei se os astros mandam neste mundo”, v. 1-27)

Este poema, que citamos integralmente, é um exemplo muito interessante para explorarmos um lado teosófico em Álvaro de Campos: que tipo de *corrimão* é esse em que ele se apoia? *quem manda “nisto”, afinal?*

Álvaro de Campos não nega a presença de uma entidade superior, seja na esteira do esoterismo, do paganismo ou do gnosticismo. Em todo o caso, do culto do esoterismo temos poucas evidências na sua obra, aliás, em grande contraste com Fernando Pessoa que experimentou os saberes do oculto até à exaustão; do paganismo, por outro lado, temos provas claras, não fosse ele, absolutamente, um neopaganista, seguindo as pegadas do seu Mestre Caeiro, sobretudo nas grandes construções líricas da sua faceta sensacionista; do gnosticismo, enfim, temos indícios que nos levam a supor que, à semelhança de Fernando Pessoa, este heterónimo cultivou a ideia de que uma *outra* humanidade nos criou, cultivando uma atitude teosófica caracterizada, fundamentalmente, por uma

consciencialização espontânea da transcendência interior⁵⁰, uma vez que, de certa forma, não somos menos humanos que o próprio Deus.

O conceito de Protágoras de que “o homem é a medida de todas as coisas, das coisas que são, enquanto são, das coisas que não são, enquanto não são”⁵¹ parece-nos adequado se tivermos em conta este filamento gnóstico e a constante actualização do Mito de Prometeu. Isto vai, claramente, em direcção à ideia defendida nos seus *Apontamentos para uma estética não-aristotélica*⁵², subordinando à sua sensibilidade, para além do ideal de beleza estética, a própria noção de Deus e do Destino. O percurso heteróclito do engenheiro culmina neste imaginário que procura respostas derradeiras, sobretudo quando ele *pagou o bilhete, cumpriu o dever e se tornou vulgar*, enfim, coisas “que nem o suicídio curará” (CAMPOS, 2014: 242), talvez porque “a alma humana é um abismo” (CAMPOS, 2014: 341). A sua transcendência limita-se, agora, à sensação elementar da loucura:

Ora até que enfim..., perfeitamente...

Cá está ela!

Tenho a loucura exatamente na cabeça.

Meu coração estourou como uma bomba de pataco,

E a minha cabeça teve o sobressalto pela espinha acima...

Graças a Deus que estou doido!

Que tudo quanto dei me voltou em lixo,

E, como cuspo atirado ao vento,

Me dispersou pela cara livre!

⁵⁰ Harold Bloom, na sua obra *Augúrios do Milénio - A Gnose dos Anjos, dos Sonhos e da Ressurreição*, adianta-nos a seguinte ideia: “A Gnose permite-te que saibas de um Deus desconhecido e remoto em relação a este mundo, um Deus em exílio face a uma criação falsa que, em si mesma, constituiu uma queda. Tu, em ti próprio, ao conheceres e seres conhecido por este Deus alienado, chegarás a compreender que originalmente o teu eu mais profundo não fazia parte da Criação-Decaída, mas que remonta até a um tempo arcaico antes do tempo, quando esse eu mais profundo integrava uma plenitude que era Deus, um Deus mais humano do que qualquer outro venerado desde então”.

⁵¹ Protágoras (490 a.C. - 415 a.C.) foi um sofista da Grécia Antiga, (JAPIASSÚ, 2001: 15).

⁵² Álvaro de Campos defende aqui que “o artista não-aristotélico subordina tudo à sua sensibilidade, converte tudo em substância de sensibilidade, para assim, tornando a sua sensibilidade abstracta como a inteligência (sem deixar de ser sensibilidade), emissora como a vontade (sem que seja por isso vontade), se tornar um foco emissor abstracto sensível que force os outros, queiram eles ou não, a sentir o que ele sentiu” (CAMPOS, 2014: 443).

*Que tudo quanto fui se me atou aos pés,
Como a sarapilheira para embrulhar coisa nenhuma!
Que tudo quanto pensei me faz cócegas na garganta
E me quer fazer vomitar sem eu ter comido nada!
Graças a Deus, porque, como na bebedeira,
Isto é uma solução.
Arre, encontrei uma solução, e foi preciso o estômago!
Encontrei uma verdade, senti-a com os intestinos!*

*Poesia transcendental, já a fiz também!
Grandes raptos líricos, também já por cá passaram!
A organização de poemas relativos à vastidão de cada assunto resolvido
[em vários —
Também não é novidade.
Tenho vontade de vomitar, e de me vomitar a mim...
Tenho uma náusea que, se pudesse comer o universo para o despejar na pia,
[comia-o.
Com esforço, mas era para bom fim.
Ao menos era para um fim.
E assim como sou não tenho nem fim nem vida...*

(Álvaro de Campos, “Ora até que enfim...”, v. 1-26)

A síntese de tudo quanto fez dá-lhe vontade de vomitar e a única solução foi dar consigo em doido, pelo menos para suportar o tempo “até que a morte chegue” (Idem) ficando ele “no quarto só com o grande sossego” de si próprio, afinal, “um universo barato” (CAMPOS, 2014: 349). No final, tudo se resume à *grandeza* do seu quarto. É de lá

que acena ao Esteves, o dono da *Tabacaria*, é lá que ele se aceita como mortal e reconhece a fragilidade da sua existência⁵³, temendo, naturalmente, a sua finitude:

Adeus, adeus, adeus, toda a gente que não veio despedir-se de mim

Minha família abstracta e impossível...

Adeus dia de hoje, adeus apeadeiro de hoje, adeus vida, adeus vida!

Ficar como um volume rotulado esquecido,

Ao canto do resguardo de passageiros do outro lado da linha.

Ser encontrado pelo guarda casual depois da partida –

“E esta? Então não houve um tipo que deixou isto aqui?” –

Ficar só a pensar em partir,

Ficar e ter razão,

Ficar e morrer menos...

Vou para o futuro como para um exame difícil.

Se o comboio nunca chegasse e Deus tivesse pena de mim?

(...)

“Partir! Meu Deus, partir! Tenho medo de partir!...”

(Álvaro de Campos, “Lá-bas, je ne sais où”, v. 14-25, 39).

⁵³ A angústia assume em Martin Heidegger um cunho existencial essencialmente humano. Só o homem se angústia. O homem existe e tem uma compreensão do ser. O rochedo *é* uma coisa mas não *existe*; Deus *é*, mas não *existe*, também. Apenas o homem existe.

“O maior contributo de Heidegger tem que ver com a sua reflexão sobre o sentido mais profundo da existência humana, bem como sobre as origens da metafísica e o significado de sua influência na formação do pensamento ocidental. Procurou, assim, recuperar a importância fundamental da questão do ser, que na tradição do pensamento moderno dera lugar à problemática do conhecimento e da ciência” (JAPIASSÚ, 2001: 79).

Campos que prefere ser um *volume esquecido*, *coisifica-se* para escapar à sua mortalidade. Faz, agora, o percurso inverso da transcendência, é a negação de si mesmo, sucumbindo ao peso de um coração que ganha a batalha à razão. Entregue à emoção aguda do sofrimento, aposenta-se da sua própria vida, como se fosse possível, realmente, ser apenas uma máscara, das muitas que foi acrescentando:

*Quando quis tirar a máscara,
Estava pegada à cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho,
Já tinha envelhecido.
Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado.
Deitei fora a máscara e dormi no vestiário
Como um cão tolerado pela gerência
Por ser inofensivo
E vou escrever esta história para provar que sou sublime.*

(Álvaro de Campos, “Tabacaria”, v. 115-123).

A máscara, entretanto, ganhou vida (e com ela a inevitável mortalidade a acrescentar a todas as outras, uma por cada vez que se idealizou a conquistar o universo: “Quantos Césares fui!”), e era agora um problema por resolver, ou para abandonar, seguindo a estratégia com que ia definhando na sombra dos grandes projectos, isto é, falando baixinho, para si próprio, pondo o seu coração a descoberto, sacrificando-o à agudeza do pensamento:

*Pára, meu coração!
Não penses! Deixa o pensar na cabeça!*

(Álvaro de Campos, “Aniversário”, v. 36-37).

Mesmo neste desânimo avassalador, Campos não põe de parte a obsessão pelo conhecimento, analisando-se constantemente, a si e ao mundo, num esforço derradeiro para alcançar o Absoluto, contribuindo para que o trajecto da sua existência se consubstancie em matéria de mito, porque, se calhar “tudo é símbolos” e, por essa via, como “mal dos símbolos” nada tenha um fim, “it never does” (CAMPOS, 2014: 287).

Perscrutando os símbolos cósmicos, como a noite, a lua, ou o sonho, Campos procura, no fundo, apreender o sentido metafísico da existência, buscando o Absoluto, ampliando a energia do sonho:

*Vem, Noite silenciosa e extática,
Vem envolver na noite manto branco
O meu coração...
Serenamente como uma brisa na tarde leve,
Tranquilamente com um gesto materno afagando.
Com as estrelas luzindo (ó Mascarada do Além!)
Pó de ouro no teu cabelo negro,
E o quarto minguante tempo sobre a tua face.*

(Álvaro de Campos, “Dois excertos de odes”, v. 92-99)

Vai ser a “angústia excessiva do espírito por coisa nenhuma” que leva Campos a ter pena de si, com o seu coração “vazio” e “insatisfeito” a funcionar como metonímia de si próprio: “O meu coração mais humano do que eu, mais exacto que a vida” (CAMPOS, 2014: 216). Seria de esperar outro desfecho no percurso deste heterónimo, sobretudo depois de um alargado conjunto de poemas onde era claro o ambiente heróico, tão cheio de possibilidades, e até mesmo com os poemas mais místicos, onde se percebia uma atitude antifrásica, eufemística, capaz de se levantar da profundidade das trevas. Todavia, logo em 1914, quase a par com a escrita da “Ode Triunfal” temos o poema “A Partida” a adivinhar-lhe *pés de barro* em todo o entusiasmo sensacionista:

*Agora que os dedos da Morte à roda da minha garganta,
Sensivelmente começam a pressão definitiva.
É que tomo consciência exorbitando os meus olhos,
Olho p'ra trás de mim, reparo p'lo passado fora,
Vejo quem fui, e sobretudo quem não fui,
Considero lucidamente o meu passado misto,
E acho que houve um erro
Ou em eu viver ou em eu viver assim.*

*Será sempre que quando a Morte nos entra no quarto
E fecha a porta à chave por dentro,
E a coisa é definitiva, inabalável,
Sem Cour de Cassation, para o seu destino findo,*

(Álvaro de Campos, “A Partida”, v. 1-12).

Não há, de facto, um supremo tribunal para onde nos possamos virar, se o que está em causa é a derradeira hora que nos oprime:

*Tenho vontade de poder arrancar à dentada o meu fato
E depois ter pesadas garras de leão para me despedaçar
Até o sangue correr, correr, correr, correr...
Sofro porque tudo isto é absurdo
Como se me tivesse medo alguém,
Com o meu sentimento agressivo para o destino, para Deus,
Que nasce de encararmos com o Inefável,
E medirmos bem, de repente, a nossa fraqueza e pequenez.*

(Álvaro de Campos, “A Passagem das Horas f”, v. 20-27).

O *Inefável*, na verdade, não é assim tão indizível, pois vai sendo representado como uma noite que ele deseja *materna, melíflua e taciturna* (Idem), quando ainda parece ter forças para acreditar que a morte, afinal, “é nada”, “um erro da vista” (CAMPOS, 2014: 168), ou mesmo um “barco sem causa” que o guia para a “irresponsabilidade pré-histórica das águas eternas” (CAMPOS, 2014: 164) :

Navio, navio, vem!

(...)

Navio possibilidade de ir em todos navios

Indefinidamente, incoerentemente,

À busca de nada, À busca de não buscar,

À busca só de partir.

À busca só de não ser

À primeira morte possível ainda em vida —

O afastamento, a distância, a separar-nos de nós.

(...)

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

A remo ou vela ou máquina, afasta-me de mim!

Vá. Veja eu o abismo abrir-se entre mim e a costa,

O rio entre mim e a margem.

O mar entre mim e o cais,

A morte, a morte, a morte, entre mim e a vida!

(Álvaro de Campos, “Quando nos iremos”, v. 31, 36-42, 56-61).

Neste poema, à semelhança de outros, com destaque para a “Ode Marítima”, temos o imaginário da água em foco, colocando em movimento a articulação simbólica entre o mundo interior e o mundo exterior, já que a água⁵⁴ é o canal de navegação, por excelência,

⁵⁴ Para Bachelard, “o arquétipo da água confunde-se com a própria imaginação, com o quase substrato da imaginação material, o plasma onde ela acontece. A água é, ao mesmo tempo, fluída, solvente, homogênea e coesa” (BACHELARD, 1998: 7).

entre mundos. O navio que ele chama, e exorta a que se apresse, poderá ter Caronte⁵⁵ à proa, comandando o destino derradeiro. Mas é a essência da viagem que sobressai, aqui, simbolicamente. A necessidade de *partir*, tantas vezes sublinhada por Álvaro de Campos, implica o deslocamento para uma distância redentora e esse deslocamento é sempre uma experiência ontológica rumo ao Conhecimento, já que é a própria essência do Homem que se revela, quer no que busca, quer na forma como busca.

Estas imagens de partida, com a indefinição da busca, do abismo das águas, do mistério das margens, são transformadas, à luz do imaginário da finitude, em mitemas que apontam para a figuração simbólica da auto-descoberta, da demanda do Ser e da Verdade⁵⁶. A viagem é, então, um processo de descoberta que põe em relevo a busca, elevando-a a mito que justifica a ousadia de enfrentar o desconhecido. Essa ousadia, segundo Gaston Bachelard⁵⁷, implica o “poder de decifrar os símbolos” que vai surgindo, à medida que um novo mundo se eleva no horizonte, daí que a viagem seja, por isso, uma transformação do espírito, dentro de uma dimensão mítica e simbólica.

Cabe-nos perceber, então, se esta viagem é apenas um exílio de auto-protecção, para estímulo da saudade e de um regresso às origens, em ritos de passagem que exprimem a necessidade de renovação e de regeneração, num tempo e espaço cíclicos, ou se se trata de uma gesta derradeira, como culminar máximo da desilusão que busca, enfim, a paz da morte, interrompendo, irremediavelmente, a voz que ensaiou o conhecimento e cantou a técnica: “Esse juízo final da consciência, com a queda de todas as estrelas –” (CAMPOS; 2014: 68). Todavia, é sempre muito difícil perceber o destino derradeiro, porque, à semelhança de todos os projectos do engenheiro, também este, o da caminhada final, parece ficar suspenso, à espera de solução. Se procurarmos a resposta no poema *A Partida*, por exemplo, constataremos que em nenhum outro poema a morte surge tão associada ao sentido da noite, do negro, da escuridão e do vazio, tão pouco propícia à regeneração, portanto:

⁵⁵ Na mitologia grega, Caronte é o barqueiro do Hades, que carrega as almas dos recém-mortos sobre as águas do rio Estige e Aqueronte, que dividiam o mundo dos vivos do mundo dos mortos.

⁵⁶ Montaigne, nos “Ensaio”, entende a viagem como uma “autoprospecção, em espiral”. Um caminho paralelo, por dentro de si mesmo, ao mesmo tempo que a viagem exterior descobre novos mundos. Daí que para Montaigne, que viajou bastante, a exploração do mundo, permite ver melhor o outro à sua volta, a partir de um eu que é “inapreensível” e em “constante mutação”.

⁵⁷ in “O direito de sonhar”.

*esse peor que tem por força que acontecer;
Esse cair para o fundo do poço sem fundo;
Esse escurecer universal para dentro;*

(Álvaro de Campos, “A Partida e”, v. 1-3).

Constatamos, enfim, a aceitação de que a morte é uma “viagem irreparável”, uma “Grande Partida”, cujo sentido primordial é, como dissemos, a busca, que provoca excitação e imprevisibilidade, devido ao carácter misterioso da própria demanda, como *Eros* combatendo *Thanatos*, numa luta sem fim à vista, cuja utilidade é organizar a alma, delimitando as fronteiras do próprio ser, arrumando *a mala do ser*, que tantas vezes simboliza a previsão de uma viagem, muito mais pela íntima consciência do que a descoberto. E é a bordo de uma dessas viagens que ele se entretém a jogar xadrez⁵⁸, abandonado como uma “alma nua diante do universo”:

*Foi numa das minhas viagens...
Era mar-alto e luar.
Cessara o ruído da noite a bordo.
Um a um grupo a grupo, recolheram-se os passageiros,
A banda era só uma estante que ficara a um canto não sei porquê...
Só na sala de fumo em silêncio jogava xadrez...
A vida soava pela porta aberta para a casa das máquinas.
Só... E um era uma alma nua diante do Universo...
(Ó minha vila natal em Portugal tão longe!
Porque não morri eu criança quando só te conhecia a ti?)*

*Ah. quando nos fazemos ao mar
Quando largamos da terra, quando a vamos perdendo de vista,*

⁵⁸ George Steiner, no ensaio “Uma morte de reis”, afirma que “São constantes as associações alegóricas da morte com o xadrez: em xilogravuras medievais, em frescos da Renascença, nos filmes de Cocteau e Bergman. A morte ganha o jogo, embora ao fazê-lo se submeta, ainda que apenas momentaneamente, a regras totalmente fora de seu domínio. Amantes jogam xadrez para interromper o andamento corrosivo do tempo e expulsar o mundo”. (STEINER, 1990: 58).

*Quando tudo se vai enchendo de vento puramente marítimo,
Quando a costa se torna uma linha sombria,
Nessa linha cada vez mais vaga no anoitecer (pairam luzes) —
Ah então que alegria de liberdade para quem se sente.
Cessa de haver razão para existir socialmente.
Não há já razões para amar, odiar, dever,
Não há já leis, não há mágoas que tenham sabor humano...*

(Álvaro de Campos, “Foi numa das minhas viagens”, v. 1 19)

O “mar-alto” será um ponto de não-retorno, distante da “vila natal em Portugal tão longe”, distante, ainda mais, dessa infância cujo imaginário representa, como vimos, um lugar sagrado e seguro, cheio de todas as possibilidades. Mas, como percebemos neste poema, essa viagem tem a vantagem de “cessar o haver razão para viver socialmente” e, em última análise, pelo anulamento de todas as acções humanas, da angústia de ser humano, e transcender-se, por forma a obter esse estatuto espiritual cujo prémio é uma “paz intranquila”.

Da mesma forma que a viagem *exterior* implica um deslocamento de um ponto para o outro, também a travessia *interior* favorece a passagem de um estado espiritual para o outro, como ambição suprema da consciência, exteriorizando-se, por sua vez, como epifania, refulgente e ruidosa:

*Os meus estados de alma, de sucessivos, tornar-se-ão simultâneos,
Toda a minha individualidade se amarrotará num só ponto,
E quando, prestes a partir,
Tudo quanto vivo, e o que viverei para além do mundo,
Será fundido num só conjunto homogéneo e incandescente
E com um tal aumentar do ruído dos motores
Que se torna um ruído já não férreo, mas apenas abstracto,
Irei num silvo de sonho de velocidade pelo Incógnito fora
Deixando prados, paisagens, vilas dos dois lados*

*E cada vez mais no confim, nos longes do cognoscível,
Sulco de movimento no estaleiro das coisas,
Nova espécie de eternidade dinâmica ondeando através da eternidade estática —
s-s-s-ss-sss
z-z-z-z-z-z automóvel divino*

(Álvaro de Campos, “A Partida e”, v. 42-55).

O que nos leva, forçosamente, a perceber uma dimensão religiosa neste imaginário, já que aspectos como a transcendência, a iniciação, ou os cais alegóricos do inferno e do paraíso, vão sendo apresentados de forma consistente. Mircea Eliade⁵⁹ adianta que a “morte iniciática” é simbolizada pelas trevas ou a noite cósmica, cujas imagens e símbolos da morte ritual estão relacionados com a germinação, se houver a possibilidade, ainda que remota, de uma nova vida se erguer, ou seja, a passagem de uma estrutura mística para uma heróica. No fundo, experimentar a morte, enfrentá-la, é um processo iniciático, conferindo à viagem um poder transformador. Álvaro de Campos vai ser o viajante do seu próprio labirinto, sem nunca ser um verdadeiro descobridor, porque, no fundo, ele nunca admite a possibilidade de um regresso, perdendo-se na sedução do mistério:

*Ah, abram-me outra realidade!
Quero ter, como Blake, a contiguidade dos anjos
E ter visões por almoço.
Quero encontrar as fadas na rua!
Quero desimaginar-me deste mundo feito com garras,
Desta civilização feita com pregos.
Quero viver como uma bandeira à brisa,
Símbolo de qualquer coisa no alto de uma coisa qualquer!*

Depois encerrem-me onde queiram.

⁵⁹ Eliade, Mircea (1968). *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris: Gallimard

*Meu coração verdadeiro continuará velando
Pano brasonado a esfinges,
No alto do mastro das visões
Aos quatro ventos do Mistério.
O Norte — o que todos querem
O Sul — o que todos desejam
O Este — de onde tudo vem
O Oeste — aonde tudo finda
— Os quatro ventos do místico ar da civilização
— Os quatro modos de não ter razão, e de entender o mundo.*

(Álvaro de Campos, “Ah, abram-me outra realidade!”, v. 1-19).

Este poema mostra, claramente, como Campos anseia por uma “outra realidade”, idílica e onírica, à medida daquele que será, talvez, o maior dos poetas místicos, William Blake. Uma “outra realidade” pelo menos distante e distinta da civilização “feita com pregos”, de um mundo “feito com garras”, cuja violência máxima se sintetiza no *culto* da morte. Alcançando-a, contenta-se com um destino “qualquer”, desde que ondule ao sabor dos “quatro ventos do Mistério”, “os quatro ventos do místico ar da civilização”, “os quatro modos de não ter razão, e de entender o mundo”, no fundo, o cruzamento possível de tudo quanto importa, desde que se transcenda e seja aceite na “contiguidade dos anjos”.

CONCLUSÃO

*O caráter de minha mente é tal
que odeio os começos e os fins das coisas,
porque são pontos definidos.*

Fernando Pessoa, “Obra em prosa”, p. 39.

A obra de Fernando Pessoa é uma arca sem fim. Dentro desta arca temos pequenas arcas que colecionam vidas e mortes, começos e fins, desenvolvimentos acesos e pólvora seca. A parte que coube a Álvaro de Campos é um tesouro que põe em evidência toda a genialidade pessoana. O criador de mitos excedeu-se aqui, verdadeiramente.

Estudar a poesia de Álvaro de Campos é um desafio *mítico*, porque nos obriga a questionar a nossa própria posição perante o grande mistério da vida, que é, afinal, a grande questão que motiva o engenheiro a procurar respostas e a pôr as engrenagens da sua alma em funcionamento, de modo a chegar aonde alcance a verdadeira paz, como essência mais primordial da Humanidade.

Ao usarmos o contributo dos estudos do imaginário, ligados a vários campos das ciências humanas, podemos chegar a muitas conclusões, mas ainda a mais e maiores questões, entre as quais a que põe em relevo *a utilidade* da própria poesia. Perguntar *para que serve* a poesia de Álvaro de Campos, é o mesmo que perguntar *para que serve* imaginar uma alma, ou que lugar é esse para onde vamos... E são muitas as respostas, tantas quantas as versões que encontrarmos na forma como apreendemos a voz do poeta, dizendo a sua angústia, para exorcizarmos a nossa, no fundo.

E a angústia de Álvaro de Campos foi energia em bruto, mastro que se embandeirou para, finalmente, sentir os quatro ventos do mistério, e deixar descansar as malas do Ser. Também nós, se ousássemos a tanto, veríamos nesse processo de transcendência, que é a sua poesia, uma forma de designar um destino para a nossa finitude e nos conformarmos, de vez, com o facto do tempo passar e a infância ser um *lugar-ser*, que embora tenha passado enquanto evento temporal, continua activo na imaginação que nos permite aceder a um mundo de felicidade suspensa.

Compreender o âmbito do estudo do imaginário foi essencial para lermos a essência cardíaca da poesia deste heterónimo. A metodologia deu-nos ferramentas para esclarecermos o pendor universalizante desta obra e a forma como os mitos ancestrais se reactualizam para nos munir de estratégias e defesas contra o devir inevitável do tempo, porque quase tudo se resume, afinal, a encontrar respostas que justifiquem o termos nascido com a condenação tatuada no próprio corpo. Envelhecer não poderá nunca resumir-se a isto. Álvaro de Campos soube-o bem, por isso acordou de uma letargia que o fazia ignorar a Verdade e gritou, com ferocidade e originalidade, o poder sublime das Sensações. Deu relevo às maravilhas da Humanidade na literatura portuguesa e deixou-se cair do alto aonde chegou, mas não se despedaçou. Arranjou apenas um pretexto para sintetizar a fragilidade humana que inventa máquinas, mas não consegue decifrar o lado obscuro da vida. Sofreu para nos dar um sinal do que está por vir. Deu-nos a linguagem, mitificada, do outrora e do agora, para falarmos à Morte e dizermos que, afinal, o que importa é saber que a Vida não é apenas um pulsar orgânico, é também uma alma que brilha como as estrelas, mesmo que ela se parta em bocados. Aliás, por vezes, é necessário sabermos quebrar para descobrir o sentido das coisas, mesmo que os *deuses riam de nós*.

Os vários imaginários que quisemos destacar formam apenas uma amostra daquilo que poderia ser um mapa exaustivo da poesia camposiana. Mas o âmbito desta dissertação foi sugerir caminhos e registar alguns contributos. Partimos da possibilidade de organizar a biografia deste *real inexistente* e seguimos em frente para detalhar os períodos mais criativos da sua obra. Quando organizamos a bibliografia para suportar os nossos objectivos, fomos adequando as premissas iniciais à excitação de encontrar novos domínios de estudo, assim como ideias novas e objectivos renovados. Embora tenha sido um desafio estudar a poesia de Álvaro de Campos sob o prisma das *estruturas antropológicas do imaginário*, sentimo-nos motivados para integrar os vários saberes que o próprio Gilbert Durand soube conciliar, aproveitando ideias da filosofia, da antropologia ou da psicologia. Acreditamos que havia mais por dizer e outros caminhos por desvendar, mas o espaço era limitado e tínhamos de organizar o trabalho por forma a registar o essencial, sem, com isso, excluirmos alguma profundidade e transversalidade na investigação.

A *engenharia do admirável mundo novo* revelou a verdadeira transformação por que esse mundo passou. Álvaro de Campos, embora engenheiro em deliciosa inactividade,

trabalhou incansavelmente para deixar obra feita. O seu “Arco do Triunfo” não precisou de argamassa, nem aço ou rebites, apenas o tempo de sair de uma arca prodigiosa e cantar, finalmente, do alto da sua construção admirável: “Ah! Sentir tudo de todas as maneiras!”.

BIBLIOGRAFIA

FONTES POÉTICAS PRINCIPAIS:

CAMPOS, Álvaro de. *Poesias de Álvaro de Campos*. Edição de Teresa Rita Lopes. Assírio e Alvim: Porto, 2009.

CAMPOS, Álvaro de. *Prosa de Álvaro de Campos*. Ática: Lisboa, 2012.

CAMPOS, Álvaro de. *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Organização de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Tinta-da-China: Lisboa, 2014.

FONTES POÉTICAS SECUNDÁRIAS:

CAMPOS, Álvaro. *Vida e Obras do Engenheiro*. Introdução, organização, transcrição e notas de Teresa Rita Lopes. Editorial Estampa: Lisboa, 1991.

LOPES, Teresa Rita. *Pessoa Por Conhecer. Volume 1: Roteiro de uma expedição*. Editorial Estampa: Lisboa, 1990.

MONTAIGNE, Michel Eychem. *Ensaaios*. Abril Cultural, Coleção Os Pensadores: São Paulo, 1980.

PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966.

PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 2004.

SOARES, Bernardo. *O Livro do Desassossego*. Edição de Richard Zenith, Assírio e Alvim: Lisboa, 2003.

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA:

- ALMEIDA, Rogério de. *O Criador de Mitos: Imaginário e Educação em Fernando Pessoa*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, EDUC, São Paulo: 2011.
- ALVARENGA, Fernando. *A Arte Visual Futurista em Fernando Pessoa*. Editorial Notícias: Lisboa, 1984.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Editorial Estúdios Cor: Lisboa, 1937.
- BACHELARD, Gaston. *A imaginação simbólica*. Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1988.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. Martins Fontes: São Paulo, 2001.
- BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Ática: São Paulo, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Martins Fontes: São Paulo, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Difel – Difusão Européia do Livro: São Paulo, 1985.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: outra vez te revejo*. Lacerda Editoras: Rio de Janeiro, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Rocco: Rio de Janeiro, 2001.
- BLOOM, Harold. *Omens of the Millenium: the Gnosis of Angels, Dreams and Resurrection*. Riverhead, New York: 1996.
- CASSIRER, Ernst, *O Mito do Estado*, tradução de Álvaro Cabral. Zahar: Rio de Janeiro, 1976.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1992.
- CEIA, Carlos. *Normas para Apresentação de Trabalhos Científicos*. Editorial Presença, 8ª edição: Lisboa, 2010.
- COELHO, Joaquim-Francisco. *Microleituras de Álvaro de Campos*. Publicações Dom Quixote: Lisboa, 1987.
- DURAND, Gilbert. *A Imaginação Simbólica*. Edições 70: Lisboa, 1995.
- DURAND, Gilbert. *Mito, símbolo e metodologia*. Editorial Presença: Lisboa, 1982.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Martins Fontes: São Paulo, 1997.

- DURAND, Gilbert. *Campos do Imaginário*. Instituto Piaget: Lisboa, 1998.
- DURAND, Gilbert. *A Imaginação Simbólica*. Edições 70: Lisboa, 1993.
- DURAND, Gilbert. *O Imaginário*. Difel Brasil: Rio de Janeiro, 2011.
- ELIADE, Mircea. *Initiation, rites, sociétés secrètes*. Gallimard: Paris, 1968.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. Arcádia: Lisboa, 1979.
- ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Edições 70: Lisboa, 1986.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Martins Fontes: São Paulo, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Perspectiva: São Paulo, 2007.
- ELIADE, Mircea. *História das crenças e das idéias religiosas – I – da idade da pedra aos mistérios de Elêusis*. Zahar: Rio de Janeiro, 2010.
- FILHO, José Paulo Cavalcanti. *Fernando Pessoa, uma quase auto-biografia*. Porto Editora: Porto, 2011.
- GODINHO, Helder. *O Mito e o Estilo*. Presença: Lisboa, 1982.
- GODINHO, Helder. *Para uma Mitocrítica de Os Lusíadas*, in CENTENO, Yvette e RECKERT, Stephen (orgs.). *A viagem de Os Lusíadas: símbolo e mito*. Arcádia: Lisboa, 1981.
- GUSDORF, Georges. *Mito y Metafísica*. Editorial Nova: Buenos Aires, 1960.
- HANCOCK, Graham. *As digitais dos deuses*. Editora Record: Rio de Janeiro, 2010.
- HALWASSEN, Jens. *Beleza e Imagem no Neoplatonismo*. ARTE, METAFÍSICA E MITOLOGIA – Colóquio Luso-Alemão de Filosofia, coordenação de Carlos João Correia e Markus Gabriel, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008.
- JAPIASSÚ, Milton e MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2001.
- JOACHIM, Sébastien. *Poética do Imaginário*. Editora Universitária UFPE: Recife, 2010.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Edições 70: Lisboa, 2007.
- LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Editorial Inova: Porto, 1970.
- LOURENÇO, Apolinário. *Identidade e Alteridade em Fernando Pessoa e António Machado*. Angelus Novus: Braga, 1995.
- LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa Revisitado*. Gradiva: Lisboa, 2003.
- MARTELO, Rosa Maria. *Antecipações e retrospectivas: A poesia portuguesa na segunda metade do século XX*. Revista Crítica de Ciências Sociais, número 74, páginas 129-143, Junho de 2006.

- MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Editora Sulina: Porto Alegre, 2005.
- ORDÓÑEZ, Andrés. *Fernando Pessoa, um místico sem fé*. Editora Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1994.
- PADRÃO, Maria da Glória. *A metáfora em Fernando Pessoa*. Editorial Inova: Porto, 1973.
- PITA, Danielle Perin Rocha. *Ritmos do Imaginário*. UFPE: Rio de Janeiro, 2005.
- PIZARRO, Jerónimo. *Sensacionismo e outros Ismos. Edição Crítica de Fernando Pessoa*. Imprensa Nacional Casa da Moeda: Lisboa, 2005.
- QUADROS, António. *Memórias das Origens Saudades do Futuro - valores, mitos, arquétipos, ideias*. Publicações Europa-América: Lisboa, 1992.
- QUADROS, António. *Estruturas Simbólicas do Imaginário na Literatura Portuguesa*. Átrio: Lisboa, 1992.
- ROCHA, Danielle Pita. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Atlântica: Rio de Janeiro, 2005.
- SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. *Modernidade e Cidade sob as Lentes de Álvaro de Campos*. Revista do Desassossego, número 8, Universidade de São Paulo: 2012.
- SERRÃO, Joel. *Fernando Pessoa Cidadão do Imaginário*. Livros Horizonte: Lisboa, 1982.
- SIMÕES, João Gaspar. *Fernando Pessoa – Ensaio Interpretativo da sua vida e da sua obra*. Texto Editores: Alfragide, 2010.
- SOUSA, Eudoro de. *Mitologia História e Mito*. Imprensa Nacional Casa da Moeda: Lisboa, 2004.
- STEINER, George. *Extraterritorial, a literatura e a revolução da linguagem*. Companhia das Letras: São Paulo, 1990.
- TEIXEIRA, Luís Filipe B. *Pensar Pessoa*. Lello Editores: Porto, 1997.
- THOMAS, Joel. *Le “chant profond” des mythes greco-romains. Etat des lieux et perspectives méthodologiques*. Cadernos do CEIL, Número 1, 2011.
- TORRE, Guillermo de. *História das Literaturas de Vanguarda, Volume I*. Editorial Presença: Lisboa, 1970.
- TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e Antropologia do Imaginário*. Editora Universidade de Brasília: Brasília, 2003.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Antropología del Imaginario*. Ediciones del Sol: Buenos Aires, 2013.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O Imaginário*. Edições Loyola: Rio de Janeiro, 2003.