

Poesia e modernidade em Álvaro de Campos¹

Poetry and modernity in Álvaro de Campos

Kleyton Ricardo Wanderley PEREIRA²

Resumo: No presente artigo, analisamos a representação do homem moderno na poesia de Álvaro de Campos, heterônimo do poeta português Fernando Pessoa. Para tanto, a partir da divisão proposta por Cleonice Berardinelli, escolhemos a fase sensacionista para a composição do *corpus* de análise deste trabalho. Esta fase é caracterizada, a princípio, pela apologia da vida urbana, cosmopolita, tecnicista e, por isso, moderna, mas que vai aos poucos sendo contaminada pelo sentimento de derrota existencial do eu-lírico ao se deparar com a impossibilidade de realização de seus desejos de “ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo”. Utilizamos a análise sociológica da literatura proposta por Antonio Candido como instrumento crítico porque ela nos permite observar a relação entre texto e contexto de maneira dialeticamente íntegra. Percebemos que o discurso do heterônimo pessoano lança um olhar poético sobre a imagem do homem moderno, inserido no contexto das grandes metrópoles, revelando, dessa maneira, uma poesia profundamente engajada nas questões políticas, sociais e existenciais de sua época.

Palavras-chave: Poesia Portuguesa. Fernando Pessoa. Álvaro de Campos. Modernidade.

Abstract: In this article we analyze the representation of the modern man in the poetry of Álvaro de Campos, heteronym of the Portuguese poet Fernando Pessoa. Based on the division proposed by Cleonice Berardinelli, we chose the sensationalist phase of the author as the corpus of the analysis of this work. This phase is characterized by an apology of urban, cosmopolitan, the technicality of modern life, which was slowly contaminated by the feeling of the poetic persona's existential defeat when facing the impossibility of carrying out his/her desires of “being the same thing all possible ways at the same time”. We used the sociological analysis of the literature proposed by Antonio Candido as a critical instrument because it allows us to observe the relation between text and context in a dialectically integrity manner. We realized that Pessoa's heteronym's discourse casts out a poetic look over the image of the modern man, inserted in the context of great metropolises, revealing deeply engaged political, social and existential poetry full of issues of his period

Keywords: Portuguese Poetry. Fernando Pessoa. Álvaro de Campos. Modernity.

Introdução

A Modernidade foi um momento de profundas transformações na sociedade. Em *As Consequências da Modernidade*, Anthony Giddens (1991, p. 11), diz que o termo “refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência”. Além disso, segundo o autor, é o momento que marca o desencaixe das estruturas sociopolítico-culturais, a quebra dos antigos paradigmas, o que desperta uma reflexividade constante na própria forma de realização, ou seja, a “produção de conhecimento sistemático sobre a vida

¹Texto publicado no e-book *Versão beta - literatura: crítica, teoria e tradução*, em 2013, e disponível em <<http://issuu.com/pipacomunica/docs/versaobeta?mode=window>>.

² Doutor em Letras/Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE. Professor da Universidade Federal Rural de Pernambuco – Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UFRPE/UAST), na área de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa.

social torna-se integrante da reprodução do sistema, deslocando a vida social da fixidez da tradição” (1991, p. 58-9).

O conceito de modernidade na lírica, ou seja, do Modernismo, parte da explosão dos movimentos de Vanguarda nas artes, em especial na literária. A Literatura do início do século passado legou-nos, como características próprias do espírito de sua época, o desvencilhamento dos antigos moldes literários; o estranhamento diante das (im/pluri) possibilidades de compreensão e interpretação da poesia e a complexidade que se exprime através de uma ‘tensão dissonante’, a saber, da relação entre o poeta, o poema e o leitor, isso porque as definições taxonômicas da linguagem não se sustentam por muito tempo, visto que a Literatura, como o próprio homem, escapa às imposições de seu tempo. Essa ‘tensão dissonante’ nos conduz ao período da História conhecido como Modernidade, onde a própria Literatura oferece-nos caminhos para a compreensão dos aspectos de uma sociedade em determinada época, através da labiríntica, lúdica e, muitas vezes, desconstrucional linguagem poética.

Berço das manifestações artístico-culturais modernas, a Europa foi o lugar da gênese dos novos paradigmas que, junto aos movimentos sociais, revolucionariam as artes a partir do final do século XIX. De acordo com Arnold Hauser (2003, p. 961), a arte moderna transformou-se em algo “feio” e anti-impressionista, onde a grande intenção era “escrever, pintar e compor com base no intelecto e não nas emoções”, através de “um desejo de escapar a todo custo do complacente esteticismo sensual a época impressionista”. Isso quer dizer que, para além do sentimentalismo exacerbado do Romantismo, as artes buscavam, antes de qualquer elemento, um rigor intelectual profundo. Para realizar algo inovador, seria necessário, a priori, pensar e refletir sobre esse ‘o-que-fazer’. Além disso, a partir desse momento, a própria práxis passa a ser a pedra de toque da teorização artística.

Não demorou muito para tal concepção sair do epicentro cultural europeu – França, Alemanha e Inglaterra – e espalhar-se por toda a Europa como uma verdadeira febre. É

neste mesmo contexto que surgem os grandes pensadores da modernidade: políticos, cientistas, filósofos e, principalmente, poeteóricos³.

Fernando Pessoa e a experiência Modernista em Portugal

Os primeiros anos de experiência literária moderna em Portugal são considerados artisticamente como os mais ricos. Isso porque a produção lusitana não somente mudou o perfil de sua literatura no último século, como também de todo o conjunto, pois é durante essa época que se erige um poeta que, segundo o autor, ombreia com Camões. Apesar de encontrar-se no continente europeu, Portugal foi um dos países que entrou mais tardiamente no modernismo de maneira geral. Seu início simbólico foi 1909, ano do aparecimento do Futurismo, que chegaria, por conseguinte a Portugal e, por intermédio desse, ao Brasil. A partir de então, os movimentos de vanguarda vão fascinando uma quantidade expressiva dos jovens escritores portugueses que, influenciados pelas novas tendências artísticas, iniciam um novo movimento de ruptura com as tendências passadistas. Além disso, se faz mister lembrar, pairava um espírito de renovação literária em Portugal semelhante ao que ocorrera algumas décadas antes, em 1870, com a Questão Coimbrã, onde jovens literatos provocam uma profunda revolução cultural ao propor repensar não só a literatura como toda a cultura portuguesa desde suas origens, bem como a “transformação na ideologia política e na estrutura social portuguesas” (MACHADO, 1986, p. 14). Dessa maneira, a partir das primeiras décadas do século XX, a nova geração revolucionária portuguesa foi um “abalo sísmico de uma tal intensidade e fulgor” (LISBOA, 1984, p. 15) provocado por uma juventude que, em reação ao tédio cultural, cultivou os germens de uma nova razão literária com seu laboratório de fazeres estéticos.

O início da aventura modernista em Portugal se dá em torno da revista *Orpheu*, lançada em março de 1915. Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada-Negreiros, dentre outras personagens do modernismo português, já haviam publicado alguns textos-

³ Utilizamos os termos poeta e teórico de forma aglutinada para designar um “tipo” de intelectual que surgiu no fim do século XIX, aproximadamente, e que une a captabilidade lírica (ou antilírica) da vida moderna e o rigor reflexivo dos grandes pensadores da poesia clássica e, em especial, da moderna.

manifestos propagando o ideário de uma completa revolução artístico-social. Apesar do curto período de vida, a revista foi o lugar de convergência da jovem intelectualidade portuguesa das primeiras décadas do século XX. Impulsionada pelo futurismo de Marinetti e pelos demais movimentos de vanguarda, a geração de Orpheu, como ficou conhecida, apresenta as novas tendências estéticas da nova poesia portuguesa. Os dois primeiros números da revista, de pretensa periodicidade trimestral, contam com a contribuição de escritores luso-brasileiros, além dos supracitados. No entanto, mesmo contando com vários contribuintes e incentivadores, o grupo não consegue alcançar a terceira publicação, ficando esta no prelo por falta de financiamento. Mário de Sá-Carneiro, mantenedor e um dos principais participantes da revista, comete suicídio, em 1916, agravando a situação do grupo, que acaba por se desagregar com a morte de mais dois de seus componentes, em 1918, e o afastamento de vários outros.

A partir de então, a história do modernismo português acaba por confundir-se com a história do próprio Fernando Pessoa, grande nome de sua geração, mas que escolheu viver no anonimato. Isso porque o poeta decidiu, ao trabalhar como redator de cartas comerciais, reduzindo-se ao trânsito da penumbra “entre a irrealidade de sua vida cotidiana e a realidade de suas ficções” (PAZ, 2006, p. 201), viver intensamente sua produção literária, de forma que nenhum evento exterior interrompesse o grande projeto literário ao qual ele estava predestinado. Através das palavras de Octavio Paz (2006, p. 201), podemos pensar da seguinte forma: “Os poetas não têm biografia. Sua obra é sua biografia”.

A intensa produção poética era permeada pela criação heteronímica do poeta, já desde a época da revista Orpheu – é só lembrarmos que nela o heterônimo Álvaro de Campos faz diversas publicações. A criação de máscaras ficcionais, outros que o habitam, dá a Pessoa a possibilidade de multiplicar-se vários, de ser e sentir tudo de todas as formas. A origem e chave da compreensão heteronímica está “en la fragmentación del yo y en la incapacidad de la consciencia para reintegrarlo. Los heterónimos no serían otra cosa que el conjunto de representaciones [...] de esa personalidad escindida y neurótica del poeta y que como tal se expresa parcelarmente⁴” (MARTÍN LAGO, 2000, p. 62). Assim, vemos a criação

⁴ “na fragmentação do eu e na incapacidade da consciência para reintegrá-lo. Os heterônimos não seriam outra coisa que o conjunto de representações [...] dessa personalidade cindida e neurótica do poeta e que, como tal, se expressa parcelarmente”.

de personagens como um mosaico de seu eu buscando a impossível reconstrução no(s) diverso(s) do(s) outro(s).

O Homem Moderno em Álvaro de Campos

Fernando António Nogueira Pessoa, ou apenas Fernando Pessoa, nasceu num pequeno quarto no Largo de São Carlos, em Lisboa, às três e vinte da tarde de treze de junho de 1888, dia de Santo António, padroeiro da cidade. Filho de uma família da pequena aristocracia portuguesa, desde cedo aprende a dura lição da partida: em 1893 perde o pai, Joaquim de Seabra Pessoa, vítima da tuberculose e, menos de um ano depois, o irmão mais novo. Depois de uma temporada vivendo em Durban, África do Sul – a mãe de Pessoa, dona Maria Magdalena Pinheiro Nogueira Pessoa, vê-se obrigada a casar, por procuração, com João Miguel Rosa, comandante e cônsul de Portugal em Durban –, Pessoa volta a Portugal, onde passa a ter uma vida modesta e começa a trabalhar como correspondente estrangeiro em casas comerciais. Esta atividade permitiu-lhe não só garantir o sustento e a independência econômica dos parentes, como também é suficiente para não o atrapalhar na sua intensa produção intelectual e literária.

Apesar de sua produção crítica ter começado em *A Águia* (1910), é com o grupo de jovens artistas que Fernando Pessoa vai consolidar uma geração digna “das grandes nações”. O grupo é formado em torno da revista luso-brasileira *Orpheu* (1915), dirigida em seu primeiro número pelo brasileiro Roland de Carvalho e o cabo-verdiano Luís de Montalvor, pseudônimo de Luís da Silva Ramos, cujos nomes figuram apenas no frontispício do primeiro número da publicação, e que depois ficou sob a direção e organização de Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, diretores oficiais, e o primeiro mantenedor da revista, Almada Negreiros e alguns outros escritores⁵. Infelizmente a revista só resistiu até seu terceiro número, que, apesar de preparado, não chegou a ser publicado por falta de capital. Além disso, com o suicídio de Sá-Carneiro, em 1916, e a morte de Santa-Rita Pintor, em 1918, o grupo se dissolve por completo.

⁵ Sobre as convergências e divergências entre as literaturas de Portugal e Brasil ver o capítulo “As revistas luso-brasileiras” em *Modernismo brasileiro e modernismo português*, de Arnaldo Saraiva (cf. Referências).

Em verdade, podemos dizer que o primeiro momento do modernismo português foi caracterizado pelo erigir de um dos maiores poetas da língua portuguesa e pensador da cultura lusitana, um verdadeiro supra Camões. Fernando Pessoa foi, sem sombra de dúvidas, o grande nome da geração órfica. Escritor, Filósofo, Político, Tradutor, Ocultista, são algumas das ocupações de seu incansável intelecto. Além disso, como nos diz o crítico moçambicano e estudioso da obra de Fernando Pessoa, José Gil (2000, p. 14), “do que o modernismo realizou em arte e na literatura, Pessoa foi, de certo modo, e ao lado de tantos outros (...), o representante mais radical, mais sistemático e rigoroso, que não só escreveu, mas que teorizou constantemente a sua experiência”. Sua obra demonstra uma verdadeira paixão pela literatura, em especial pela poesia. Tão profunda é sua dedicação que, por não caber em si, ele mesmo se esfacelou em vários-eus, entidades ficcionais, os chamados heterônimos. Sobre o processo de composição heteronímica de Fernando Pessoa, há inúmeras explicações, dentre elas: uma compensação pela carência afetiva e ausência da figura paterna; a instável constituição psíquica do poeta teria gerado a multiplicação das personalidades; a necessidade em esfacelar-se em vários para fugir da mesma loucura que levou o amigo Sá-Carneiro ao suicídio; a qualidade de poeta que o levou à despersonalização onde a heteronomia seria o seu último processo inerente à criação poética e onde, nas palavras do próprio Pessoa, “O poeta é um fingidor”.

O fato é que Fernando Pessoa criou outras personalidades distintas de si, cada qual com características próprias, dentre as quais se destacam: Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa e autor do *Livro do Desassossego*, considerado pelos críticos um pseudo-heterônimo; Alberto Caeiro, poeta que despreza o pensamento filosófico ao instaurar seu objetivismo visual da realidade, bucólico pastor de ovelhas sem o ser e mestre dos mestres; Ricardo Reis, poeta de caráter epicurista e neoclássico; e Álvaro de Campos, poeta iconoclasta, moderno, existencial e sempre inconformado com as migalhas da vida. Este último melhor traduz a historicidade poética do ser-homem-moderno. Isto por ser filho da modernidade, construtor naval, viver em grandes metrópoles e, principalmente, compartilhar dos mesmos sentimentos e angústias do homem de seu tempo, por querer sentir tudo de todas as formas sem, pretensamente, querer ser coisa alguma.

O heterônimo Álvaro de Campos dá sequência a uma visão de vanguarda filiada ao futurismo de Marinetti, introduzindo, dessa maneira, Portugal no modernismo europeu. Junto com o grupo de *Orpheu*, sua voz poética inscreve uma linguagem recheada de polifonia das capitais modernas com a maquinificina⁶ das suas vibrações elétricas e multidões formigantes. O certo é que “breve foi a vida de Orpheu, mas longa a sua presença que até hoje se faz sentir” (BERARDINELLI, 2004, p. 60). Campos, diz o biógrafo Robert Bréchon (1982, p. 253), “é o duplo extrovertido de Pessoa. Os gritos, as injúrias, os ‘palavrões’, ou as ‘grandes palavras’ que o autor ‘ortônimo’ não poderá nunca fazer sair de sua caneta ou da sua boca, profere-os o engenheiro a todo o momento, sem se coibir”.

O que verdadeiramente sabemos sobre Álvaro de Campos foi descrito pelo próprio Pessoa numa cuidadosa biografia, trabalho complexo onde para cada heterônimo desenhou distintas características intelectuais, ideológicas e estéticas. Sabe-se que nasceu em 15 de outubro de 1890, à 1h30 da tarde, em Tavira, estudou engenharia naval em Glasgow, na Escócia, e voltou para Portugal onde, numa visita ao Ribatejo, conheceu Alberto Caeiro e tornou-se discípulo de seu objetivismo. No entanto, logo se distancia do mestre ao deixar-se envolver pelos movimentos de vanguarda. Percebe as sensações, centrando-se no sujeito, e acaba enveredando no absurdo do absurdo no homem, na ilusão subjetivista e grande desilusão com tudo, pela impossibilidade de ser tudo de todas as maneiras, ânsia de sentir a explosão da própria vida na energia do movimento frenético e complexo da moderna modernidade.

A exemplo de Whitman [...], Pessoa incorpora a seu canto o tumulto da civilização moderna, seus delírios de energia e progresso. Seu espírito técnico. Seu ritmo elétrico. [...] É a estética do Absurdo da Condição Humana, que reconhece seus limites e não acredita no sentido profundo das coisas, lúcido quanto à muralha do beco sem saída entre o seu chamado e o grande silêncio do mundo (NOGUEIRA, 2003, p.77-78).

Assim, nas palavras de Lucila Nogueira, observamos que, a partir da incorporação de novos elementos da modernidade literária na Paidéia pessoana, a estética de Álvaro de Campos, ao contrário dos outros heterônimos, traz a complexidade de seu tempo, além de

⁶ O termo procura designar o violento processo de inserção do maquinário industrial nas grandes capitais do início do século XX, isto é, da própria modernização.

um desespero explosivo de força e energia verbal. “Influenciável”, como se considerava o próprio Fernando Pessoa, o legado que o heterônimo carrega do autor de *Leaves of Grass* é indesmentível e tem sido amplamente reconhecido não só pela crítica especializada (Cf. MARTINHO, 1991, p. 17), como também consta em valorosos trabalhos acadêmicos.

Além da experiência dos “poetas do atlântico”, para usar uma expressão de Irene Ramalho Santos quanto à influência de autores das literaturas anglófonas em Pessoa, vale destacarmos também que, diante das aporias da modernidade, Campos mergulha no absurdo da existência humana flertando, dessa maneira, com a corrente filosófica do Existencialismo, a qual influenciou, direta e indiretamente, diversos escritores durante o período do entre-guerras, por pactuar com um engajamento político contra as ditaduras e a ocupação nazista, além de se preocupar com a questão da liberdade e o mistério/absurdo da condição humana⁷.

Assim, vemos que a poesia de Álvaro de Campos é, antes de tudo, urbana, subjetiva e, como tal, está envolvida com os acontecimentos do seu tempo e com o espírito de inquietude vivido durante o início do século XX, como nos revela o semi-heterônimo Bernardo Soares, no *Livro do Desassossego*:

Quando nasceu a geração a que pertença encontrou o mundo desprovido de apoios para quem tivesse cérebro, e ao mesmo tempo coração. O trabalho destrutivo das gerações anteriores fizera que o mundo, para o qual nascemos, não tivesse segurança que nos dar na ordem religiosa, esteio que nos dar na ordem moral, tranquilidade que nos dar na ordem política. Nascemos já em plena Angústia metafísica, em plena angústia moral, em pleno desassossego político. [...] Uma sociedade assim indisciplinada nos seus fundamentos culturais não podia, evidentemente, ser senão vítima, na política, dessa indisciplinada; e assim foi que acordámos para um mundo ávido de novidades sociais, e com alegria ia à conquista de uma liberdade que não sabia o que era, de um progresso que nunca definira (PESSOA, 1999, p.187-188).

Na poética da *urbes* de Álvaro de Campos, encontramos elementos tais como a fina ironia e o sarcasmo mordaz, a palavra pesada e por vezes obscena, a angústia existencial e, com certa frequência, a reflexão sobre o fazer poético. Dentro dessa extensa produção poética, distinguimos distintas fases que representam o estado de ânimo do eu-lírico com relação ao mundo que o circunda e com as frustrações da vida. Segundo Cleonice

⁷ Sobre as relações entre Existencialismo e Literatura, ver o capítulo “Existencialismo”, do livro *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, de Guillermo de Torre (cf. Referências).

Berardinelli (2004, p.285-6), há três fases bem distintas entre si na poesia de Campos: a primeira influenciada por Sá-Carneiro e com acentos do simbolismo e decadentismo europeu; a segunda, a das odes sensacionistas, onde

[...] sobressaem os elementos da vida moderna – coisas e homens – o desejo de ser tudo e todos, de ‘sentir tudo de todas as maneiras’. Seu discurso febril, excessivo, agressivo, torrencial, por vezes espasmódico, não desdenha o palavão [...]. Repetições, enumerações [...], anáforas, interjeições várias e repetidas exprimem [...] o apelo aos homens do mar e, associadas a recursos gráficos como a utilização de caixa-baixa e alta, e de tipos de corpos diferentes, a representação de ruídos obtidos com letras repetidas [...] que conseguem reproduzir a vibração das máquinas, o estrépito do mundo moderno, o ruído do vento.

Na terceira fase⁸, os elementos da febril vida moderna dão lugar à melancólica desilusão com o mundo, “a reiteração de uma auto-análise do sujeito poético, no esforço de definir-se e desvelar-se. O entusiasmo simulado desaparece e resta ‘No dia triste o meu coração mais triste que o dia... / No dia triste todos os dias... / No dia tão triste...’” (BERARDINELLI, 2004, p. 290). A partir desta clara divisão didática das fases da poesia de Álvaro de Campos proposta por Cleonice Berardinelli, escolhemos a “segunda fase do engenheiro”, caracterizada pelo futurismo e sensacionismo, infuso pela ordem frenética da vida moderna e o triunfo das máquinas, para a composição de parte do corpus de análise deste nosso trabalho. Também utilizamos a nomenclatura proposta por Tereza Rita Lopes, na edição da obra de Álvaro de Campos, organizada por ela, para designar, nesta fase da poesia do heterônimo, uma subdivisão, a saber, ‘o Engenheiro Sensacionista’ e ‘O Engenheiro Metafísico’.

⁸ Sobre as fases do Álvaro de Campos, Tereza Rita Lopes, na edição organizada e comentada por ela (PESSOA, Fernando. Poesia – Álvaro de Campos. Edição Tereza Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002), considera apenas duas fases, de acordo com duas épocas na vida do heterônimo: antes de conhecer o mestre Caeiro e depois de conhecê-lo. Na primeira, intitulada pela crítica “O Poeta Decadente (1913-1914)”, Campos ainda estava impregnado do simbolismo e decadentismo francês e o verso de seus poemas ainda obedecia a displicentes metro e rima. A segunda fase está, na verdade, dividida em três: a das ‘grandes odes’, d’“O Engenheiro Sensacionista (1914-1922)”, inflamado pelo amplo fôlego do futurismo e pelos versos salmódicos whitmanianos herdados de Caeiro; a seguinte, “O Engenheiro Metafísico (1923-1930)”, perde o fôlego e o ímpeto com a morte de Mário de Sá Carneiro, em 1916, e inicia uma viagem à náusea, à angustiante irrequietação do estado de vigília e “acaba por perder o coração no caminho” (2002, p. 37); a última, “O Engenheiro Aposentado (1931-1935)”, é a fase do Campos envelhecendo, de ímpeto cada vez mais curto, mais desencantado com o mundo, com a vida. Essa última fase do poeta será marcada pela comunhão de seu coração com tudo aquilo que dói, com “a vasta dor do mundo” (2002: 37). Para o nosso trabalho, escolhemos as duas primeiras fases do segundo Campos, isto é, aquela compreendida entre os anos de 1914 a 1930 — O Engenheiro Sensacionista e o Metafísico — por entendermos que nela estão configurados os diversos aspectos da modernidade e do homem moderno.

O Engenheiro Sensacionista

Ao escolher a cidade para ser o *locus* de e sobre o qual se fala, Campos procura espelhar em sua poesia o impacto não só do que é prosaico, mas também do que é reles e provocante. Dessa maneira, vemos a Lisboa do engenheiro sensacionista repleta das influências vanguardistas, o Futurismo em especial, com o amor febril pela velocidade frenética da modernidade que se mistura num sensual balé de luzes, máquinas e multitudes solitárias, em promíscua “fraternidade com todas as dinâmicas” dos “grandes trópicos humanos de ferro e fogo. As odes futuristas do heterônimo formam uma verdadeira apologia aos tempos modernos, onde, através de contraditórios “paroxismos sensoriais” (SEABRA, 1991, p. 123), o eu-poemático exalta a expressão da vida cosmopolita.

No poema “Ode Triunfal”, de 1914, publicado pela primeira vez no primeiro número da revista Orpheu, percebemos a explícita influência do futurismo marinettiano, bem como o anseio da expressão universalista do cosmopolitismo através de versos salmódicos, bem ao estilo da mais pura poesia whitmaniana, não só em sua extensão e energia, como também em versos livres. É o melhor exemplo na poesia de Álvaro de Campos da energia bruta da velocidade vertiginosa e agressiva do progresso e da civilização industrial com seus ruídos, sua visceral e mecânica anatomia.

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fora e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!

Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical –
Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força –
Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro

E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas
Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão,
E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta,
Átomos que hão-de ir ter febre para o cérebro do Ésquilo do século cem,
Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes volantes,
Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,
Fazendo-me um acesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma.

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável! (PESSOA, 2002, p. 83-84)

Os primeiros versos do poema são “um eco da estética da ‘força’ oposta à da ‘beleza’ clássica” (SEABRA, 1991, p. 129). As sensações que se desenrolam na imensidão do próprio poema se apresentam para anunciar, em forma de manifesto dionisíaco, a chegada do novo, do moderno na poesia. Aqui o eu-lírico celebra com entusiasmo os elementos da maquinaria moderna que invadem o poema num movimento evolutivo do ranger das máquinas, tal qual o ranger dos dentes alguns versos acima, em profusão extásica na enumeração caótica e barulhenta da voz do poeta, agora tornada em ranger maquinico, “Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando”. A força das onomatopéias, das aliteraões e anáforas no texto “fazem um só corpo com o sentido” (1991, p. 130).

Nesse delírio de excessos em fúria, a cidade não apenas se torna o motivo e o topos da própria poesia, como também é o espaço onde se encontram as coisas e os homens, seus espaços de encontros, de desencontros, onde a “natureza tropical”, “estupenda, negra, artificial e insaciável”, é evidenciada pela civilização moderna, industrial, mas contraditória.

Hé-lá as ruas, hé-lá as praças, hé-lá-hô la foule!
Tudo o que passa, tudo o que pára às montras!
Comerciantes; vários; escrocs exageradamente bem-vestidos;
Membros evidentes de clubes aristocráticos;
Esquálidas figuras dúbias; chefes de família vagamente felizes
E paternais até na corrente de oiro que atravessa o colete
De algibeira a algibeira!
Tudo o que passa, tudo o que passa e nunca passa!
Presença demasiadamente acentuada das cocotes
Banalidade interessante (e quem sabe o quê por dentro?)
Das burguesinhas, mãe e filha geralmente,
Que andam na rua com um fim qualquer;
A graça feminil e falsa dos pederastas que passam, lentos;

E toda a gente simplesmente elegante que passeia e se mostra
E afinal tem alma lá dentro! (PESSOA, 2002, p. 85)

Em sua viagem através das ruas⁹, o eu-poemático continua a saudar a chegada do novo, do diferente em relação ao passado, enfim, da vida moderna que impregna a cidade. O que vemos, a partir disso, é uma devoção à modernidade sôfrega, “nova Revelação metálica e dinâmica de Deus”, e aos seus elementos de concreto e cimento armado, expressão viva do glorioso progresso, como podemos ver nos versos a seguir:

Olá tudo com que hoje se constrói, com que hoje se é diferente de ontem!
Eh, cimento armado, beton de cimento, novos processos!
Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos!
Couraças, canhões, metralhadoras, submarinos, aeroplanos!
Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.
Amo-vos carnivoramente.
Pervertidamente e enroscando a minha vista
Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,
Ó coisas todas modernas,
Ó minhas contemporâneas, forma actual e próxima
Do sistema imediato do Universo!
Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!

[...]
Eh-lá o interesse por tudo na vida,
Porque tudo é a vida, desde os brilhantes nas montras
Até à noite ponte misteriosa entre os astros
E o mar antigo e solene, lavando as costas
E sendo misericordiosamente o mesmo
Que era quando Platão era realmente Platão
Na sua presença real e na sua carne com a alma dentro,
E falava com Aristóteles, que havia de não ser discípulo dele.

Eu podia morrer triturado por um motor
Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.
[...] (2002, p. 86-87)

Além da exaltação à vida moderna, as multidões que impregnam as ruas causam no eu do poema uma necessidade de “interesse por tudo na vida”, imagem paradoxal que se erige entre o desenvolvimento urbano e descaso com o humano, luta entre o Golias do mundo armado de concreto e a pequena desarmada humanidade do homem-Davi, cujo final contraria a esperança do intertexto bíblico. Misto de paixão pela modernidade e crítica social, o excerto abaixo nos revela a paisagem suja das cidades através do aspecto

⁹ O processo de industrialização dos grandes centros urbanos é evidenciado no poema de forma que a cidade descrita por Álvaro de Campos se torna um lugar comum a todos os lugares, beirando o universal.

subumano e vil daqueles que, por serem “inatingíveis por todos os progressos”, são marginalizados, mas feitos necessários para a constituição sub-réptil da fauna do mar da vida.

Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma,
Que emprega palavrões como palavras usuais,
Cujos filhos roubam às portas das mercearias
E cujas filhas aos oito anos – e eu acho isto belo e amo-o! –
Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada.
A gentalha que anda pelos andaimes e que vai para casa
Por vielas quase irreais de estreiteza e podridão.
Maravilhosamente gente humana que vive como os cães
Que está abaixo de todos os sistemas morais,
Para quem nenhuma religião foi feita,
Nenhuma arte criada,
Nenhuma política destinada para eles!
Como eu vos amo a todos, porque sois assim,
Nem imorais de tão baixos que sois, nem bons nem maus,
Inatingíveis por todos os progressos,
Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida! (2002, p. 88)

Em contraste com a paisagem metálica da cidade, essa “gente ordinária e suja” causa no eu-lírico uma obsessiva e movimentada vontade de senti-la toda e de todas as maneiras, vontade que se angustia latejada nas veias da voz enunciativa do poema quando do último verso lamenta “não ser eu toda gente e toda parte”. Ao apresentar o contraste entrevisto nas minorias marginalizadas das grandes cidades, diz D’Alge (1989, p. 82), o eu-lírico opõe “a memória evocativa das lembranças do passado e da realidade do presente” “à glorificação da sociedade moderna e da ruptura com todas as cadeias que prendem o poeta à tradição”.

“Ode Marítima”, com 862 versos, é o mais longo poema narrativo de Álvaro de Campos que discorre a partir da observação de um pequeno pacote, o qual desperta na consciência lúcida do poeta a tensão delirante da “inútil tentativa de fuga da angústia metafísica e da ‘vida sentada, estática, regrada e revista’” (BERARDINELLI, 2004, p.72). O motivo desencadeador da angústia no eu-poemático, o pacote que chega, faz a consciência girar sobre “o desejo de voltar ao passado, o início do delírio, a evocação pirata, a ânsia de partir, a raiva da vida terrestre, o cio da vida marítima; em contraposição, a tentativa lúcida de negar tudo isso e, por fim, o retorno à situação inicial, com o pacote que parte” (2004, p. 72).

Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de Verão,
Olho pro lado da barra, olho pro Indefinido,

Olho e contenta-me ver,
Pequeno, negro e claro, um pacote entrando.
Vem muito longe, nítido, clássico à sua maneira.
[...] a minh'alma está com o que vejo menos.
Com o pacote que entra,
Porque ele está com a Distância, com a Manhã,
Com o sentido marítimo desta Hora,
Com a doçura dolorosa que sobe em mim como uma náusea,
Como um começar a enjoar, mas no espírito.

Olho de longe o pacote, com uma grande independência de alma,
E dentro de mim um volante começa a girar, lentamente. (PESSOA, 2002, p. 106)

Ao contrário do entusiasmo com a energia progressiva da maquinal vida urbana, o poema se volta mais para o íntimo do eu-lírico. Ao sentir girar lentamente um volante em si, este é retorcido para dentro do “inconsciente simbólico, terrivelmente ameaçador de significações metafísicas”, num longo grito interior de raiva e desespero silenciosos. O pequeno cais se torna grande para representar metaforicamente o Cais da vida no “mistério de cada ida e de cada chegada”. O poema ganha mais dramaticidade e velocidade quando seu narrador adentra o mar da vida maruja, desenvolvendo-se, dessa maneira, para dentro de si, numa viagem metafísica ao passado de sonhos da infância.

Toda a vida marítima! tudo na vida marítima!
Insinua-se no meu sangue toda essa sedução fina
E eu cismo indeterminadamente as viagens.
[...]
A extensão mais humana, mais salpicada, do Atlântico!
O Índico, o mais misterioso dos oceanos todos!
O Mediterrâneo, doce, sem mistério nenhum, clássico, um mar para bater
De encontro a esplanadas olhadas de jardins próximos por estátuas brancas!
Todos os mares, todos os estreitos, todas as baías, todos os golfos,
Queria apertá-los ao peito, senti-los bem e morrer!
[...]
Acelera-se cada vez mais o volante dentro de mim. (2002, p. 110-111)

Essa evolução viva do volante dentro do narrador desencadeia na voz lúcida do poeta a busca voluntária pelo delírio dos “velhos brinquedos de sonho” da vida marítima. Este movimento, em Campos, ganha ares de “rápida coisa colorida e humana que passa e fica” (2002, p. 103), integrando ao discurso poético o real e o onírico.

Toma-me pouco a pouco o delírio das coisas marítimas,
Penetram-me fisicamente o cais e a sua atmosfera,
O marulho do Tejo galga-me por cima dos sentidos,
E começo a sonhar, começo a envolver-me do sonho das águas,

Começam a pegar bem as correias-de-transmissão na minh'alma
E a aceleração do volante sacode-me nitidamente. (2002, p. 112)

Mais veloz a cada estrofe, o movimento ganha ares futuristas ao introduzir as enumerações exageradas, as diversas onomatopéias para expressar o som do mar batendo no casco do barco, as saudações de marinheiros, estrangeirismo em trechos de diálogos e canções de piratas. Essa viagem conduzida pelo volante consciencial do pequeno pacote causa uma “sintonia de sensações” e uma vontade inexprimível de ser e sentir tudo de uma só vez, vontade de conagração com o perigo de ser humano:

E há uma sinfonia de sensações incompatíveis e análogas,
Há uma orquestração no meu sangue de balbúrdias de crimes,
De estrépitos espasmados de orgias de sangue nos mares,
Furibundamente, como um vendaval de calor pelo espírito,
Nuvem de poeira quente anuviando a minha lucidez
E fazendo-me ver e sonhar isto tudo só com a pele e as veias!

[...]

Ah, ser tudo nos crimes! ser todos os elementos componentes
Dos assaltos aos barcos e das chacinas e das violações!
Ser quanto foi no lugar dos saques!
Ser quanto viveu ou jazeu no local das tragédias de sangue!
Ser o pirata-resumo de toda a pirataria no seu auge,
E a vítima-síntese, mas de carne e osso, de todos os piratas do mundo!

Ser no meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres
Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas pelos piratas!
Ser no meu ser subjugado a fêmea que tem de ser deles
E sentir tudo isso – todas estas coisas numa só vez – pela espinha!
(2002, p. 120-121)

Esse desejo megalomaniaco de sentir tudo de todas as formas, de congregar em si mesmo todas as sensações, de estar em todos os tempos e lugares, se faz presente nesta primeira fase de Álvaro de Campos. Esta dinâmica do ser/não ser abre um fecho de angústia muito própria não só em Álvaro de Campos, como também no ortônimo Pessoa. No entanto, o jogo oximórico estabelecido pela impossibilidade de sentir tudo de todas as maneiras¹⁰ é o germe central do contraditório na poesia pessoana, tanto orto quanto heteronímica, mas de maneiras distintas. Em Campos, ela aparece como a angústia das sensações levadas ao

¹⁰ Para Fernando Pessoa, o Sensacionismo é uma formulação do discurso poético onde todo objeto é uma sensação humana que, por sua vez, quando traduzido em arte, converte-se na sensação de um determinado objeto, ou seja, a sensação de uma sensação. Eis os princípios básicos da teoria sensacionista.

excesso¹¹. Assim, a multiplicidade infinda das sensações cosmopolitas se estabelece na sua impossibilidade e, por isso, o eu-lírico acaba por se encontrar no sentido inverso do excesso: o esgotamento.

Senti-me demais para poder continuar a sentir.
Esgotou-se-me a alma, ficou só um eco dentro de mim. (2002, p. 125)

Nessa grande aventura que se torna a “Ode Marítima”, vemos a tentativa do homem, peregrino dos mares, em “reencontrar o porto mítico que é o seu destino e verdade, o Cais absoluto da cidade arquetípica fora do tempo e do espaço” (D’ALGE, 1989, p. 84), numa tentativa plural de conciliar o desejo de simultaneidade entre o presente e o passado, entre o sonho e a realidade. Este poema é como “se a história trágico-marítima de Portugal tivesse encontrado um palco na versão pessoal do poeta moderno, uma versão apaixonada e deliberadamente trivializada” (SANTOS, 2007, p. 226). Ao final do poema, vemos que, subitamente, num estalo onomatopaico de estremecimento, o movimento dramático do eu-lírico retoma seu lugar original, isto é, sua consciência lúcida no cais observando o paquete, e o volante para. No entanto, o silêncio interior do eu-lírico não permanece o mesmo. Num grito interior de desespero e raiva melancólica, volta-se para si numa síntese de sua própria existência.

“A Passagem das horas”, poema dedicado a José de Almada-Negreiros, apresenta a mesma estrutura das odes sensacionistas de Campos, com enumerações caóticas e insistentes reiteraões vocabulares que buscam dar a expressão maquínica do canto da civilização moderna, bem ao gosto dos seus poemas futuristas. Nele, o próprio eu do poema se considera “o poeta sensacionalista, enviado do Acaso / Às leis irrepreensíveis da Vida” (PESSOA, 2002, p. 175).

Aqui podemos ver a euforia da vida moderna transbordando em seus versos. A exaltação da velocidade, o cosmopolitismo poliglota e onomatopaico de “cavalgada explosiva, explodida como uma bomba que rebenta” (2002, p. 183) são representados a partir da sensação multiplicativa do eu-lírico, “uma vontade física de comer o universo¹²”:

¹¹ Cf. SEABRA, 1991, p.43-51.

¹² Essa imagem é utilizada pelo próprio heterônimo num poema sem título que se inicia com os referidos versos (PESSOA, 2002, p. 230). Dessa maneira, a alma aparece como um elemento que se limita por estar presa à matéria física do corpo, o que explica a aporia de seus desejos.

Multipliquei-me para me sentir,
Para me sentir, precisei sentir tudo,
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
Despi-me e entreguei-me,
E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente. (2002, p. 180)

A força da imagem veloz do caos moderno é saudada e exaltada pelos olhos do eu-lírico e se opõe ao “estático que fica nos olhos que param”. O desejo de comunhão com a mecânica da vida maquinal se revela na relação que ultrapassa o próprio eu para se estabelecer, na “raiva de todos os ímpetos”, no “círculo-mim” (2002, p. 185). Esse elo incansavelmente busca uma outra forma de ser mais com o universo, porque tudo não é o bastante: “E tudo isto, que é tanto, é pouco para o que eu quero” (2002, p. 186).

Essa mesma necessidade podemos ver nos poemas “Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir...”:

Quanto mais eu sinto, quanto mais eu sinto como várias pessoas
Quanto mais personalidades eu tiver,
Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,
Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas,
Quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente atento,
Estiver, sentir, viver, for,
Mais possuirei a existência total do universo. (2002, p. 225)

E no “Uma vontade física de comer o universo...”:

Ah, por uma nova sensação física
Pela qual eu possuísse o universo inteiro
Um uno tacto que fizesse pertencer-me,
A meu ser possuidor fisicamente,
O universo com todos os seus sóis e as suas estrelas
E as vidas múltiplas das suas almas... (2002, p. 230).

Além de um espírito faminto pelo sensacionismo que prega, Campos também se mostra descontente com a hipocrisia social. Nesse sentido, o “Poema em linha reta” sugere, desde o título, um dizer sem enganos ou direto, um dizer em linha reta. Na força martelar do advérbio de negação “Nunca”, o poema ironiza, desde a primeira estrofe, o fingimento da sociedade burguesa através da denúncia de que todas as pessoas sempre tomam para si os melhores papéis no grande teatro da vida: “Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo” (2002, p. 235).

E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil,
Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita,
Indesculpavelmente sujo.
Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho,
Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo,
Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas,
Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante,
Que tenho sofrido enxovalhos e calado,
Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda;
Eu, que tenho sido cômico às criadas de hotel,
Eu, que tenho sentido o piscar de olhos dos moços de fretes,
Eu, que tenho feito vergonhas financeiras, pedido emprestado sem pagar,
Eu, que, quando a hora do soco surgiu, me tenho agachado
Para fora da possibilidade do soco;
Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas ridículas,
Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo. (2002, p. 235)

A segunda estrofe do poema, com repetida marcação, o eu do poema encara a difícil arte de ser sincero perante um mundo de mentiras, enganos e fantasias, em que todos são “príncipes na vida”. Nesta estrofe, o eu lírico utiliza, por várias vezes, palavras que denotam toda a sua vileza, insignificância, reduzindo-se ao erro fatal. A utilização de anáforas – Eu e Que tenho – traz consigo a ironia do acaso e a insatisfação com o julgamento. Em cada situação cotidiana, o eu-lírico busca colocar-se a fim de criticar todos aqueles que se julgam “campeões em tudo”. A metáfora de enrolar os pés publicamente na metonímia dos tapetes das etiquetas caracteriza a falha perante a sociedade e que, por isso, o eu-lírico tem sido enxotado do convívio social, escorraçado e ridicularizado, calado ou não, tornado-se cômico perante todos, sofrendo “a angústia das pequenas coisas ridículas”. Tais características apresentadas servem para colocá-lo a par de tudo e todos no mundo, um judeu errante marginal.

A terceira estrofe retoma a ironia inicial de que não há, além de si mesmo, no mundo, alguém que tenha falhado, pois todos são, muito ironicamente, príncipes em tudo o que fazem. A estrofe seguinte, suplica por ouvir de alguém a confissão de que fora falho, covarde, tal como ele, pelo menos uma única vez. Porém, o desfecho da estrofe responde ao eu-lírico a irônica impossibilidade de tal fato acontecer, uma vez que todos os outros são, perante suas próprias ações, o “Ideal”, perfeitos. Com muita ironia, faz uma pergunta retórica aos príncipes, seus irmãos, na busca de alguém que “confesse que uma vez foi vil” –

incognoscível pergunta que se despedaça no ar. Farto de “semi-deuses”, indaga mais uma vez por alguém que, como ele, também seja vil e errôneo nesta terra.

Na última estrofe, busca caracterizar melhor os príncipes que nunca estiveram errados ou ridículos. Apenas ele, o eu-lírico, que tem sido ridículo sem ter sido traído, não se considera digno de falar com os superiores por ser vil. A palavra vil, demasiadamente empregada no texto, vem do latim vilis e diz respeito a tudo aquilo que é de baixo preço, abjeto, insignificante. É a forma como o próprio eu-lírico caracteriza-se ao longo de todo o poema. Por fim, ele retoma o termo “vil” para potencializá-lo através dos adjetivos “mesquinho” e “infame” e, assim, nulificar a sua própria significância perante os “semi-deuses” do mundo.

O poema “Episódios” também nos confere a ideia do cenário moderno. No entanto, diferentemente da febre futurista onde a exaltação do progresso se fazia constante, aqui sobressai o tédio causado por uma repetida vida contemporânea de máscaras e fingimento social, fruto de uma necessidade de valoração da aparência, esvaziamento da verdade original do Ser.

... O tédio dos radionotas e dos aerochatos,
De todo o conseguimento quantitativo desta vida sem qualidade,
[...]
A pedra no anel errado no teu dedo
Como fulgura na minha memória,
Ó pobre esfinge da aristocracia burguesa conversada em viagem!
Que vagos amores escondias na tua elegância verdadeira
Tão falsos, pobre iludida lúcida,
Encontrada a bordo desse navio, como de todos os navios! (2002, p. 222)

Essa “fase” marca o início da passagem para os questionamentos metafísicos sobre a essência do que se fez de si enquanto ser-no-mundo, através de questionamentos retóricos que, por não ter resposta para suas perguntas, provocam no eu-lírico uma dor que se revela naquilo que poderia ter sido e não foi, como podemos ver no excerto a seguir

Que fiz eu da vida?
Que fiz eu do que queria fazer da vida?
Que fiz do que podia ter feito da vida? (2002, p. 223)

No excerto anterior, percebemos que os questionamentos do eu-lírico diante da vida se intensificam em dramaticidade existencial na medida em que mergulha nas suas

lembranças através da inserção gradativa do passado nas formas dos tempos pretérito perfeito, pretérito imperfeito e futuro do pretérito, indicando a derrota, o fracasso por não ter conseguido atingir seus sonhos de juventude na vida adulta.

O Engenheiro Metafísico

A fase assim denominada por Teresa Rita Lopes na edição da poesia completa de Álvaro de Campos é caracterizada pela dor do mundo, sentimento imposto ao seu coração de poeta pela impossibilidade de realização de seus desejos megalomânicos de ser tudo e todos, de todas as maneiras e em todos os lugares. É a fase onde também a angústia do ser-no-mundo e a insônia, traduzindo o pavor da loucura, figuram através de uma lucidez que cega e cansa e náuseia; de se perceber Nada e, mesmo assim, ter em si todos os sonhos do mundo. Os poemas que compõem essa parte da obra de Campos ganham um tom mais intimista, beirando a dramaticidade do monólogo interior característico dos solilóquios. A partir de então, sua temática acaba por adentrar por completo no questionamento existencial.

Dessa maneira podemos entender que o desencanto do poeta com o frenesi da vida moderna é provocado pela aguda e dolorosa consciência de sua aporia: a impossibilidade de experimentar todas as coisas do universo. O poema pórtico da referida fase, “Lisbon Revisited”, data de 1923 e, ao contrário do desejo de tudo, agora se revela numa completa negação do desejo de ser, como podemos ver nos dois primeiros versos: “Não: não quero ser nada. / Já disse que não quero nada.” (2002, p. 245)

Assim, dispensando tudo e a todos, resta como único desejo que se revela no texto a solidão, vontade de ser só:

Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?
Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa?
Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.
Assim, como sou, tenham paciência!
Vão para o diabo sem mim,
Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!
Pra que havemos de ir juntos?

Não me peguem no braço!

Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho,
Já disse que sou só sozinho! (2002, p. 245-246)

Essa solidão escolhida pela voz poética se afasta da companhia das pessoas ao seu redor que buscam traçar-lhe as ações cotidianas, o destino, enfim, a vida por completo. No entanto, repudiando as escolhas alheias, ele traça seu caminho na solidão de seu “só sozinho”, enquanto “o Abismo e o Silêncio” tardam.

A consciência dessa aporia, a saber, da ânsia de tudo, também se faz presente em outro poema mais tardio, de 1926, também intitulado “Lisbon Revisited”, onde nasce uma angústia sem leme, uma inquietude “de quem dorme irrequieto, metade a sonhar” (2002, p. 271). Aqui a lucidez existencial do eu-lírico se põe em contraponto com a cidade de Lisboa, agora revisitada – como nos revela a tradução do título em inglês para o português, “Lisboa Revisitada”, – desencontro do Ser de volta a sua cidade. Sobre o poema em destaque, Linhares Filho (1998, p. 58) diz que “tendo consciência de sua dispersão e cultivando o Sonho (...)”, o eu-lírico se coloca no “limite entre a perda e o tenaz movimento de busca para o encontro do Ser (...), sede do Sonho ou do Poético”. Numa análise sobre os temas desenvolvidos pelo heterônimo, José Clécio Basílio Quesado diz que Campos acaba por mergulhar numa crescente onda de desilusão, a anulação do significado da existência humana e, por isso, “o poeta se apresenta cada vez mais pausado e reticente, aceitando cada vez mais sua despersonalização e irrealização, até chegar a um comportamento abúlico diante da vida e mesmo da poesia, de que os motivos geradores passam a ser a aceitação do cansaço e a retomada do passado, principalmente da infância” (1976, p. 102).

“Aniversário”, poema de 1930¹³, faz uma viagem ao passado familiar do eu-lírico. A infância, marcada pela felicidade clandestina da inocência e da despreocupação, contrapõe os sonhos do passado à roubada realidade da presente vida adulta e suas preocupações. Para ele, o “tempo em que festejavam o dia dos meus anos” era marcado:

Eu era feliz e ninguém estava morto.
[...]
Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa alguma,
De ser inteligente para entre a família,
E de não ter as esperanças que os outros tinham por mim.

¹³ No entanto, o poema está datado de forma ficcional: 15/10/1929, data do aniversário de Álvaro de Campos.

Quando vim a ter esperanças, já não sabia ter esperanças.
Quando vim a olhar para a vida, perdera o sentido da vida. (PESSOA, 2002, p. 362)

A oposição entre passado e presente é demarcada por uma cadeia de anáforas e metáforas que exprimem o saudosismo, no caso do primeiro, e o pessimismo, do segundo. Assim, “O que fui” e “O que sou hoje” se expressam no paradoxo impossível do poeta reviver a inocência de sua infância. A sexta estrofe se inicia com os dizeres “Vejo tudo outra vez...” e mostra a tentativa do eu poemático de presentificar materialmente o passado, substituindo, assim, o presente e o atual desencanto. Na estrofe seguinte, o coração se torna protagonista na contraposição entre o sentir e o pensar: “Pára, meu coração! / Não penses! Deixa o pensar na cabeça!” (2002, p. 363)

Essa dualidade, nas ambíguas acepções de razão e emoção, se manifestam constantemente não só na poesia de Campos, como também nos outros heterônimos e no ortônimo. Em Campos “essas sensações, levadas ao seu excesso, desembocam também no pensamento, como se este não fosse mais do que um limite para o qual elas tendem” (SEABRA, 1991, p. 71). O que vemos no poema é a intromissão do pensar no sentir, ou para usar uma expressão do próprio Pessoa, “O que em mim sente, ‘stá pensando”, resultando no corte brusco e violento nas lembranças do passado pelo vocábulo “Pára”, que inicia a sétima e penúltima estrofe. O poema encerra de maneira cíclica ao retomar, com uma pequena mudança, o primeiro verso, numa tentativa memorial de, quem sabe, reviver mais uma vez o passado.

A nostalgia da infância também é tema do poema “Vendi-me de graça aos casuais do encontro”, quando o eu-lírico reclama ter vivido a vida “saltando de intervalo em intervalo” e lamenta não ter nada em comum com aquilo que ele mesmo poderia ter sido.

Não tendo nada de comum com o que fui,
Não tendo nada de igual com o que penso,
Não tendo nada de comum com o que poderia ter sido.
Eu... (PESSOA, 2002, p. 379)

O espectro de um passado já “morto na algibeira” e a sensação de que tudo seria diferente se outro fosse o caminho tomado é motivo de reflexão existencial nos poemas “Se te queres matar” e “Na noite terrível”. Nos poemas, o eu-lírico vive a angústia da impossibilidade de não poder ser mais o que tinha sonhado. O que move nele este

sentimento que se verte ainda mais para dentro de si é a lembrança do irreparável do passado, de um passado angustiantemente memorável – cadáver temporal e que não pode voltar –; um sentimento de que tudo poderia ser diferente se outro caminho fosse tomado, outra decisão fosse feita.

Na noite terrível, substância natural de todas as noites,
Na noite de insônia, substância natural de todas as minhas noites,
Relembro, velando em modorra incômoda,
Relembro o que fiz e o que podia ter feito na vida.
Relembro, e uma angústia
Espalha-se por mim todo como um frio do corpo ou um medo.
O irreparável do meu passado – esse é que é o cadáver!
Todos os outros cadáveres pode ser que sejam ilusão.
Todos os mortos pode ser que sejam vivos noutra parte.
Todos os meus próprios momentos passados pode ser que existam algures,
Na ilusão do espaço e do tempo,
Na falsidade do decorrer. (2002, p. 310)

O eu-lírico vive, então, esta angústia que é não se reconhecer diante da infinita possibilidade de realização do ser. A angústia coloca o homem às voltas com o patético violento da liberdade, isso porque “Ser homem é (...) sentir-me repentina e tragicamente preso de uma angustiante ‘possibilidade de poder’; e de tal modo que ninguém pode substituir-se a mim na responsabilidade absoluta que assumirei” (BEAUFRET, 1976, p. 13). Assim, é a impossibilidade de realização de um passado morto na algibeira que revela essa sensação de que tudo poderia ser diferente, de que no homem tudo é caminho e cada um leva a um destino diferente, onde até o universo inteiro “seria insensivelmente levado a ser outro”. Isso é enfatizado pelo uso contínuo da conjunção subordinativa “se”, expressando várias questões hipotéticas, outras possibilidades de realização.

Mas o que eu não fui, o que eu não fiz, o que nem sequer sonhei;
O que só agora vejo que deveria ter feito,
O que só agora claramente vejo que deveria ter sido –
Isso é que é morto para além de todos os Deuses,
Isso – e foi afinal o melhor de mim — é que nem os Deuses fazem viver ...

Se em certa altura
Tivesse voltado para a esquerda em vez de para a direita;
Se em certo momento
Tivesse dito sim em vez de não, ou não em vez de sim;
Se em certa conversa
Tivesse tido as frases que só agora, no meio-sono, elaboro –
Se tudo isso tivesse sido assim,
Seria outro hoje, e talvez o universo inteiro

Seria insensivelmente levado a ser outro também.
(PESSOA, 2002, p. 310-311)

A repetição da conjunção condicional “Se” no início dos versos indica a hipótese complementada por ações que poderiam ter sido tomadas no passado. A euforia do possível é transpassada, na estrofe seguinte, pela conjunção adversativa “mas”, indicando a realidade opositora daquilo que ele nunca foi e que só agora dói.

“Se te queres matar” revela, em forma de diálogo interior, a insatisfação e inadequação com a vida aliada a um irresoluto desejo da morte, grande Mistério onde se encontra adormecida a Verdade. Assim, o jogo dispersivo do sujeito busca a profunda consciência da nulidade existencial e se encontra com a profunda solidão do indivíduo moderno nas melancólicas palavras do eu-lírico diante do mundo e do próprio homem:

De que te serve o quadro sucessivo das imagens externas
A que chamamos mundo?
A cinematografia das horas representadas
Por actores de convenções e poses determinadas,
O circo policromo do nosso dinamismo sem fim?
De que te serve o mundo interior que desconheces?
[...]

Ah, pobre vaidade de carne e osso chamada homem,
Não vês que não tens importância absolutamente nenhuma? (2002, p.275-277)

Para os existencialistas, o homem é arremessado na vida. Heidegger faz uma belíssima alusão à vida utilizando-se da seguinte metáfora: a vida é um barco no qual, sem sermos perguntados, somos jogados; nele estão outros que comungam da mesma condição; assim como somos inseridos neste barco, somos expulsos. O importante para o existencialista não é nossa entrada ou nossa saída na vida, mas sim as realizações feitas nesse entremeio. Por isso é que o homem é um ser-para-a-morte, é ser-no-mundo. A respeito de sua existência, o heterônimo Alberto Caeiro escreve:

Se depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia,
Não há nada mais simples
Tem só duas datas – a da minha nascença e a da minha morte.
Entre uma e outra cousa todos os dias são meus. (PESSOA, 2005, p.97)

Ou através das palavras do próprio Álvaro de Campos ao nos revelar o desconhecido de si mesmo, diante do absurdo de sua própria existência.

Começo a conhecer-me. Não existo.

Sou o intervalo entre o que desejo ser e os outros me fizeram,
ou metade desse intervalo, porque também há vida ...
Sou isso, enfim ...
Apague a luz, feche a porta e deixe de ter barulhos de chinelos no corredor.
Fique eu no quarto só com o grande sossego de mim mesmo.
É um universo barato. (PESSOA, 2002, p. 390)

Para a dicção lírica do poema “Se te queres matar...”, a liberdade e, principalmente, a angústia da liberdade traz à tona um sentimento de que seria melhor não ter nascido. Dessa maneira, em busca de uma resposta para suas angústias, talvez a única opção seja viver em meio a um sentimento suicida: não apenas morte do corpo físico, mas também de uma alma cansada de tanto almejar a realização de seus desejos, impossíveis de realizarem-se externamente e, por isso, pedra de toque de um sentimento opressor da alma.

A angustiante existência da vida e da morte torna-se fútil, desnecessária. Perante a maquinal vida moderna, os acontecimentos fatídicos, a velocidade e fugacidade das coisas, a vida resume-se apenas a parte constituinte de um sistema cíclico. Nesse contexto, a morte é apenas um rito de passagem, rito este que, devido à velocidade com que as antigas certezas cartesianas de uma mísera posi-vida escoem em meio à clepsidra da existencialidade, completa o projeto de ser-no-mundo, a saber, o homem: projeto de um ser-para-a-morte.

“Tabacaria”, de 1928, um dos mais conhecidos poemas de Álvaro de Campos, também oscila entre o mundo interior do eu-lírico e a realidade circundante que desencatilha nele a angústia do passado que poderia ter sido, em contraste com a visão negativa do presente. Os primeiros versos do poema de versificação e estrofação livre, características não só do poeta como de toda uma geração, apresentam o oxímoro que há entre o niilismo que o eu-lírico tem de si mesmo e os sonhos que nele habitam, elementos axiais na composição e compreensão do poema, como podemos ver a seguir:

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo. (2002, p. 289)

Essa sensação, segundo Quesado (1976, p. 113), “tem sua justificativa no princípio sensacionista de indeterminação do objeto do tratamento poético (...) como também se fundamenta na variabilidade do próprio sujeito da sensação”, desenvolvendo, assim, na poesia de Campos, uma dispersão do sujeito em busca da sensação do objeto. Nas palavras

do próprio poeta das sensações: “Multipliquei-me para me sentir, /Para me sentir precisei sentir tudo.” (PESSOA, 2002, p. 180).

À janela da existência, fechado em seu quarto, o eu-lírico se vê vencido pela “partida apitada de dentro da cabeça”, que provoca nele “uma sacudidela dos nervos e um ranger de ossos na ida” quando, ao contemplar a realidade da porta da Tabacaria do outro lado da rua, se encontra dividido entre os planos do “real por fora” e do sonho, “como coisa real por dentro”. Assim, as imagens revelam a dicotomia entre o sonho realizável daqueles que sonham, dentre eles o eu poemático e seu passado cheio de esperanças, e o irreparável destino que ceifa tais possibilidades. No excerto a seguir vemos a apresentação dos sonhos e, em seguida, na interposição da conjunção adversativa, o enfrentamento do pessimismo diante de si:

O mundo é para quem nasce para o conquistar
E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão.
Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.
Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo,
Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.
Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,
Ainda que não more nela;
Serei sempre o que não nasceu para isso;
Serei sempre só o que tinha qualidades;
Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem
porta,
E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira,
E ouviu a voz de Deus num poço tapado.
Crer em mim? Não, nem em nada. (2002, p. 290-291)

A imagem pueril de uma criança diante da tabacaria surge e o simples fato dela estar comendo chocolates abre-se para a suspensão do pensamento e perspicaz análise do eu-lírico da realidade das pessoas que, assim como uma criança a comer um simples pedaço de chocolate, alimentam seus sonhos, consolo dos que nutrem em si “aspirações altas e nobre e lúcidas”, sem inquietações metafísicas ou consciência do que os cercam. No entanto, o eu do poema reserva para si apenas as mais negativas imagens, por pensar como ninguém sobre o que foi, o que é e o que poderia ter sido, por não encontrar consolo.

Vivi, estudei, amei e até cri,
E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu.
Olho a cada um os andrajos e as chagas e a mentira,
E penso: talvez nunca vivesses nem estudasses nem amasses nem cresses
(Porque é possível fazer a realidade de tudo isso sem fazer nada disso);
Talvez tenhas existido apenas, como um lagarto a quem cortam o rabo

E que é rabo para aquém do lagarto remexidamente

Fiz de mim o que não soube
E o que podia fazer de mim não o fiz.
O dominó que vesti era errado.
Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
Quando quis tirar a máscara,
Estava pegada à cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho,
Já tinha envelhecido.
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. (2002, p. 292)

Ao seguirmos a leitura do poema, veremos que a simples intrusão do “Dono da Tabacaria”, em maiúsculo como está grafado no texto, desperta no eu-lírico uma sensação de desconforto que o faz comparar a sequencialidade de sua própria existência com a do homem do outro lado da rua, à porta da Tabacaria. O mistério do Destino concederá a cada um deles a sequência inexorável do tempo sempre inútil e estúpido diante do que é “sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra.” (2002, p. 293). As últimas estrofes do poema são reservadas à intromissão de um homem que entra na Tabacaria, fato que faz emergir a realidade plausível e humana do eu poemático que, numa referenciação metalinguística, tenciona escrever versos em que possa dizer o contrário do que sente.

[...]
Semiergo-me enérgico, convencido, humano,
E vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário.

Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-los
E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos.
Sigo o fumo como uma rota própria,
E gozo, num momento sensitivo e competente,
A libertação de todas as especulações
E a consciência de que a metafísica é uma consequência de estar mal disposto.
Depois deito-me para trás na cadeira
E continuo fumando.
Enquanto o Destino mo conceder, continuarei fumando.

(Se eu casasse com a filha da minha lavadeira
Talvez fosse feliz.)
Visto isto, levanto-me da cadeira. Vou à janela.
O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?).
Ah, conheço-o; é o Esteves sem metafísica.
(O Dono da Tabacaria chegou à porta.)
Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.

Acenou-me adeus, gritei-lhe Adeus ó Esteves!, e o universo
Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu.
(2002, p.293-294)

Efuso de uma inquietação metafísica, fruto de uma objetividade descarnada do pensamento mas cheia do sentir, cheia do sensacionalismo, o eu-lírico volta-se para a absoluta solidão da sua alcova, consciente de que nada vale a pena, de que tudo é inútil, e que a irrevogável dor é sabê-lo.

Considerações finais

A primeira metade do século XXI representou para a humanidade um tempo de profundas transformações devido aos diversos acontecimentos históricos que marcaram a passagem para os chamados “tempos modernos”. A Europa viveu um período de grande avanço científico e produção estética durante este período e influenciou todo o mundo ocidental, bem como parte do oriental, com o seu estilo de vida *avant-garde*. Nesse sentido, diante das possibilidades expressas pelo sistema mundo moderno, da complexidade da vida nas cidades grandes, com sua agitação efervescente de multidões desencontradas, e a crença no progresso científico, a voz poética do heterônimo Álvaro de Campos se faz presente num contexto representacional em que o homem moderno, visceralmente inserido no contexto das grandes metrópoles, com o progresso emergente e em meio às grandes guerras, é colocado em evidência. Em seu discurso lírico prevalece a imagem do homem urbano em seu meio social e os velhos topos da literatura, quando não são revisitados de maneira crítica e reinventiva, dão lugar para uma escrita marcada pela subjetividade e individualidade características da modernidade.

Apesar de, no primeiro momento, anunciar e exaltar a chegada da modernidade, com sua vida frenética de máquinas e homens em profusão aglutinadora, Álvaro de Campos faz da solidão uma morada e, desiludido com o mundo dos homens, mergulha na anulação da sua própria existência. Assim, o mundo é retratado de maneira crítica, na obra de Campos, e se transforma no espaço teatral onde cada um desempenha o monótono papel de não ser si mesmo, de usar máscaras sociais para aparentar ser alguma outra coisa. Esse falseamento de si irrompe no eu-lírico do heterônimo pessoano um angústia memorial de tudo aquilo

que ele não pode ter sido no passado, num movimento de dor e nitidez que cega os olhos de quem percebe que teve os sonhos roubados, de quem se vê através de um pessimismo que nulifica sua existência e o reduz ao oxímoro temporal entre os sonhos do passado e a irreparável realidade do presente. Por isso, a morte se revela na única possibilidade de conhecer-se, de conhecer a Verdade do Ser.

Nesse trabalho, procuramos não só encontrar e analisar uma imagem que representasse, a partir da voz lírica do poeta em discussão, uma poética do homem moderno, mas também lançar um olhar sobre a poesia filosófico-existencial do espírito de inquietude vivido durante a primeira metade do século XX, sentimento comum à humanidade da época. Nesse sentido, através de sua poesia, Álvaro de Campos nos revela a angustiante experiência do (con)viver através de imagens do homem moderno na sua relação com os paradoxos impostos pelo anunciado progresso da modernidade, com a esperança de novos tempos, e na descoberta de si no encontro com o mistério da existência – da vida (que poderia ter sido) e da morte.

Referências

- BEAUFRET, Jean. **Introdução às filosofias da existência**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- BERARDINELLI, Cleonice. **Fernando Pessoa: outra vez te revejo**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.
- BRÉCHON, Robert. **Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa**. Lisboa: Quetzal, 1982.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.
- CRESPO, Angel. **Estudos sobre Fernando Pessoa**. Lisboa: Teorema, 1988. (Sér. Terra Nostra).
- D'ALGE, Carlos. **A experiência futurista e a geração de "Orfeu"**. Lisboa: ICALP, 1989.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.
- GIL, José. **Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- GUERRA, Maria Luisa. **Ensaio sobre Álvaro de Campos**. Lisboa: s.ed., 1969, v. 1.

- GUYER, Leland Robert. **Imagística do espaço fechado na poesia de Fernando Pessoa**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1982.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. 9.ed. Petrópolis: Vozes, 2000, 2 v.
- HUHNE, Leda Miranda. (Org.) **Fernando Pessoa e Martin Heidegger: o poeatar pensante**. Rio de Janeiro: Uapê, 1994.
- LIND, Georg Rudolf. **Estudos sobre Fernando Pessoa**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.
- LINHARES FILHO, José. **A modernidade da poesia de Fernando Pessoa**. Fortaleza: Editora da Universidade Federal do Ceará, 1998.
- LISBOA, Eugênio. **O segundo modernismo em Portugal**. 2. ed. Lisboa: ICALP, 1984.
- LOURENÇO, Eduardo. **O lugar do anjo: ensaios pessoanos**. Lisboa: Gradiva, 2004.
- _____. **Pessoa revisitado**. 3. ed. Lisboa: Gradiva, 2000.
- MACHADO, Álvaro Manuel. **A geração de 70: uma revolução cultural e literária**. 3. ed. Lisboa: ICALP, 1986.
- MARTÍN LAGO, Pedro. **Poética y metafísica en Fernando Pessoa**. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2000.
- MARTINHO, Fernando J. B. **Pessoa e a moderna poesia portuguesa: do Orpheu a 1960**. 2.ed. Lisboa: ICALP, 1991.
- NOGUEIRA, Lucila. **A lenda de Fernando Pessoa**. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 2003.
- PAZ, Octávio. O desconhecido de si mesmo - Fernando Pessoa. *In.*: **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- PEREIRA, Kleyton Ricardo Wanderley. Aporia de ser: angústia e esquecimento em Álvaro de Campos. *In.*: PAIVA, José Rodrigues de; FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. (Org.) **Em Pessoa: estudos decorrentes da execução do projeto Na Véspera da não partir nunca: 70 anos sem Fernando Pessoa**. Recife: Editora UFPE, 2007, p.160-171.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- PESSOA, Fernando. **Crítica literária**. Seleção e prefácio de Hélio J. S. Alves. Lisboa: Caleidoscópio, 2007.
- _____. **Livro do desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. **Poesia**: Álvaro de Campos. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- QUESADO, José Clécio Basílio. **O constelado Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- SACRAMENTO, Mário. **Fernando Pessoa: poeta da hora absurda**. 3.ed. Coimbra: Vega, 1985.
- SANTOS, Irene Ramalho. **Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. **O heterotexto pessoano**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- SHEPPARD, Richard. A crise da linguagem. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. (Org.) **Modernismo**: guia geral. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 263-274.
- TEIXEIRA, Luís Filipe B. **O nascimento do homem em Fernando Pessoa**. Lisboa: Cosmos, 1992.
- TORRE, Guillermo de. **Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura**. Madrid: Guadarrama, 1968.
- VIANA, Antônio Fernando. **Vida e outras vidas em Fernando Pessoa: da imanência do homem à transcendência do poeta**. Recife: Nova Presença, 2004.