

ÁLVARO DE CAMPOS E A POÉTICA DA EXISTÊNCIA*Franklin Leopoldo e Silva¹*

Recebido: 21/04/2016

Aprovado: 27/05/2016

RESUMO: Trata-se de apontar alguns aspectos que permitam uma leitura de Álvaro de Campos como representação poética da Existência. Tanto na temática quanto nas formas de expressão seria possível encontrar na poesia de Campos a tentativa de recusar a representação *essencialista* da realidade, aquela que pretende chegar ao núcleo essencial a partir do qual as coisas se explicitariam. Existir, para as coisas, é apresentar-se como sensível; existir, para o sujeito, é apreender-se como sensação. Neste sentido, pensar conceitualmente é trair a sensação, a totalidade difusa e infundamentada do real. Assim também, as palavras seriam, sobretudo, obstáculo e obscurecimento, sendo preciso atravessá-las para recuperar o mutismo primordial do sensível “pré-reflexivo”, tarefa que angustia e desorienta o poeta. A partir dos comentários teóricos de Pessoa acerca do “sensacionismo”, presente também em outros heterônimos, procura-se compreender a situação poética de Álvaro de Campos, encontrando em sua poética uma recusa do dualismo metafísico que, entretanto, desembocaria numa metafísica do fracasso.

Palavras-chave: Poética; Existência; Sensação; metafísica.

ÁLVARO DE CAMPOS AND THE POETIC OF EXISTENCE

ABSTRACT: The paper intends to point out some aspects of what we call here a poetic representation of existence in Álvaro de Campos' poetry. His poetic expression refuses a pretended essence that would constitute things as seen by traditional perspectives. To exist means to be sensitive, in the cases of subject or object. Concept or conceptual thinking represents then a betrayal of sensitiveness. In this sense, words or signs are obstacles to access the things in themselves, in a pre-reflexive dimension. “Sensationism” as a literary theory commented by Fernando Pessoa, permits to understand the poetics of Campos, situated between a refusal of Metaphysics and an acceptance of a kind of metaphysics of failure.

Keywords: existence; poetic representation; “Sensationism”; metaphysics.

¹ Professor Doutor da Universidade de São Paulo.

1. Uma Poética das sensações

Álvaro de Campos é o poeta das sensações. A explicitação desta afirmação nos leva a abordar o perfil complexo de sua poética. Vejamos alguns aspectos relatados nos textos sobre o *sensacionismo*, vertente literária que Pessoa vê despontar em Portugal, cuja gênese e características procura explicar.

Em primeiro lugar encontramos uma explicação de ordem histórica: a poesia grega e romana é definida pela prevalência da Coisa ou do Objeto, sendo o sujeito pensado à sua imagem e semelhança. Nesta perspectiva, a relação direta com a realidade se dava através da sensação, concebida como tão distinta, nítida e concreta quanto as próprias coisas. A orientação sensível da elaboração poética dispensava a reflexão, ou melhor, fazia dela algo como uma sensação da sensação, integrado ao ato de sentir – e o que se poderia chamar de introspecção, neste caso, seria a atenção voltada para si mesmo, e aguçada a ponto de apreender, como se fossem concretos, os traços da vida espiritual. A sensação, suficiente em si mesma, era capaz de apreender-se sem a necessidade de apelar para elementos estranhos. O caráter direto e concreto da sensação tornava desnecessário qualquer iluminação da interioridade: havia identidade entre a alma e a plena luz.

A sensação da realidade era direta nos gregos e nos romanos, em toda a “antiguidade clássica”. Era imediata. Entre a sensação e o objeto – fosse este objeto uma coisa do exterior ou um sentimento – não se interpunha uma reflexão, um elemento qualquer estranho ao próprio ato de sentir. (PESSOA, “O sensacionismo – prolegômena”, 1986b, p. 424.)

Como se vê, a noção de *sensação*, no âmbito da Poética, não se reduz à pura e simples apreensão sensível, ao modo de um empirismo simplificado, mas deve ser compreendida na máxima abrangência possível do que se entende por *impressão sensível*. Com efeito, podemos atribuir à palavra “impressão” duas acepções, associadas, mas susceptíveis de serem diferenciadas. Primeiramente, o significado de *imprimir*, deixar impresso, como a marca de alguma coisa em outra – no caso, a marca do objeto impressa no sujeito. Neste sentido, imprimir é uma atividade do objeto, e o sujeito apenas “receberia” esta impressão. Mas podemos supor também que aquele sobre o qual a marca do objeto se imprime, o sujeito, se, de um lado se define pelo seu caráter de receptor, em princípio passivo, por outro é capaz de sentir a impressão que o objeto deixa nele – e então temos o sentido próprio de *impressionar-se*, que envolve, simultaneamente, a dependência do

objeto impressor e a capacidade de sentir como atividade subjetiva. Assim, parece que a noção de sensação no contexto do “sensacionismo” abrange duas acepções: imprimir, no sentido transitivo da ação do objeto sobre o sujeito; e impressionar-se, no sentido de uma ação reflexiva do sujeito em presença do objeto que sobre ele imprime sua marca. Estes dois significados reunidos levam àquilo que se deve propriamente entender pelo termo *sentir*, na dupla direção semântica da exterioridade e da interioridade: deixar que o objeto imprima em mim a sua marca; e sentir esta impressão como modificação interna da subjetividade.

O que se quer dizer com a associação e a diferenciação dos dois significados é que o que os reúne é a forma direta do contato com o objeto, o que estaria indicado no caráter indiscernível do termo sentir como ação do objeto sobre a alma e ação da alma sobre si mesma. Mas percebe-se que, para que se possa entender esta dupla acepção, não poderíamos distinguir radicalmente entre o corpo e alma, ou entre a dimensão “externa” da impressão (imprimir) e sua dimensão interna – impressionar-se. Mas eis que sobrevém, ou passa pelas almas, “a longa doença chamada cristianismo.” A alma, esmiuçando-se a si mesma, afastou-se da sensação, que se foi tornando cada vez menos clara. Como se a atenção que a alma prestava a si mesma por via da sensação (e vice-versa) se fosse transformando no ato reflexivo pelo qual a alma se isola, passa a desconhecer a presença direta da sensação e se atribui então a tarefa de explicá-la por toda sorte de mediações ou de “noções espirituais que desvirtuam a visão direta e lúcida das coisas”. (Idem). A diferença entre a alma e a sensação, que antes não impedia uma relação íntima, torna-se relação de estranhamento. O dualismo cristão não apenas separa exterioridade e interioridade como também os transforma em dimensões opostas e, no limite, irreconciliáveis.

Dáí a hierarquia e a prioridade: assim como na antiguidade, o sujeito formava-se à imagem e semelhança do objeto, agora, com a primazia do olhar dirigido à alma, é o objeto que se assemelha à alma e, finalmente, passará a depender dela. Nessas transformações, o que se pode notar é uma espécie de deslocamento da atenção, que por fim passa a ser dirigida à alma de modo exclusivo. A insólita separação, efetuada pelos românticos, entre sensação e objeto da sensação, traz este propósito: se a alma é a realidade primordial, a “realidade” do objeto consiste em ser *sentido*. Desaparece a independência do *objeto exterior*,

o que seria uma deformação moderna da função que a sensação deve desempenhar na relação com o mundo.

Esta apreciação histórica nos leva a entender também o valor intrínseco do sensacionismo: nele, a autonomia da natureza (do objeto) não anula o aspecto “sentimental” do sujeito, pelo contrário, a independência do objeto nos leva a considerar de modo mais lúcido o papel de interioridade e a função do sentimento na *impressão* sensível (poética) que configura a posição do poeta que não vê a sua própria alma como o centro do universo, de acordo com a exacerbação romântica da subjetividade. E isto nos leva a considerar também que a exacerbação da subjetividade, tantas vezes atribuída à “sensibilidade” romântica, é, na verdade, um caso de intelectualismo, na medida em que confere ao sujeito e ao seu poder de representar a prerrogativa de ordenar a natureza, seja do ponto de vista dos parâmetros estritamente racionais, seja de acordo com a projeção lírica de uma alma detentora exclusiva da função poética.

Não é difícil encontrar na descrição do sensacionismo a atitude poética do Mestre Alberto Caeiro, conforme testemunha o próprio texto em que se faz o histórico do “movimento”.

Se a avaliação dos movimentos literários se deve fazer pelo que trazem de novo, não se pode por em dúvida de que o movimento sensacionista português é o mais importante da atualidade. É tão pequeno de aderentes quanto grande em beleza e vida. Tem só três poetas e tem um precursor inconsciente. Esboçou-o levemente, sem querer, Cesário Verde. Fundou-o Alberto Caeiro, o mestre glorioso. Tornou-o, logicamente, neoclássico o Dr. Ricardo Reis. Moderniza-o, paroxiza-o – verdade que descendo-o e desvirtuando-o – o estranho e intenso poeta que é Álvaro de Campos. Estes quatro – estes três nomes são todo o movimento. Mas estes três nomes valem toda uma época literária. (Idem, p.427).

Se Caeiro seria o “fundador” do sensacionismo; se Ricardo Reis lhe teria dado a sua feição clássica; Álvaro de Campos seria o sensacionista moderno, que teria levado a tendência ao paroxismo e mesmo a teria desvirtuado na sua estranha e intensa poesia. Por que atribuir a Álvaro de Campos esta posição paradoxal: levando até o extremo os princípios do sensacionismo, termina por desvirtuá-lo num paroxismo de intensidade. Para tentar compreender isto, vejamos como são enunciados, silogisticamente, esses princípios:

1. Todo objeto é uma sensação nossa.
2. Toda a arte é a conversão de uma sensação em objeto.
3. Portanto, toda a arte é a conversão de uma sensação numa outra sensação. (Idem, p. 426).

Nesta formulação, percebemos uma diferença, que afinal se mostrará difícil de discernir: se todo objeto é uma sensação, ele é também a sensação *convertida*, o que em princípio nega a identidade de origem. Mas esta passagem de sensação a objeto é o que define a arte; portanto, é a arte que instaura a identidade entre sensação e objeto, razão pela qual se pode concluir que se trata de conversão de “uma sensação numa outra sensação.” Se nos remetermos ao que foi dito antes acerca de ser o objeto que se *imprime* no sujeito o mesmo que o *impressiona*, entendemos a necessidade de resguardar a diferença nesta identidade: é preciso que a sensação permaneça com o seu caráter de objeto se quisermos preservar a autonomia da exterioridade (da natureza). A arte (a verdadeira arte) não se reduz a um subjetivismo sensista; ela *opera* a conversão da sensação em objeto. Assim, não haveria propriamente redução do objeto à sensação. Na conclusão devemos entender que toda a arte é a conversão de uma sensação convertida em objeto numa outra sensação convertida em objeto.

Ora, o que seria de fato essa conversão? Se não for uma redução, como cremos que não é, seria talvez uma transmutação, um movimento interno e intrínseco, uma auto-transformação que supera e conserva os limites entre a diferença e a identidade. O que confirmaria a hipótese relativa aos dois sentidos reunidos na acepção de *sentir*: aquilo que imprime é também o que impressiona. A impressão é marca sensível (empírica) e é também sentimento (impressiona a alma), mas, de modo diverso da concepção cristã, não existiria entre estas duas instâncias uma diferença que viesse a configurar oposição irreduzível ao modo do pensamento dualista. Tanto é assim que a função de uma sensação é gerar outras ou multiplicar-se:

A arte, em sua plena definição, é a expressão harmônica de nossa consciência das sensações; isto é, nossas sensações devem ser expressas de tal modo que criem um objeto que será uma sensação para outros. A arte (...) é a sensação multiplicada pela consciência – multiplicada, note-se bem. (“O Sensacionismo, uma nova cosmovisão”. Idem, p. 432).

Voltemos agora a Álvaro de Campos e o sensacionismo: paroxismo e deturpação. Se quisermos ficar na discussão de tendências, ou de ismos, o que importa pouco, mas pode ser um começo, digamos que a exacerbação do sensacionismo poderia estar, na poesia de Campos, na interferência do futurismo, que ele confessa estar de algum modo presente na *Ode Triunfal*.

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

[A Ignorância da crítica a respeito do futurismo] (“Carta de A.C ao Diretor do Diário de Notícias”. Idem, p. 154).

Com efeito, características que se tornaram quase clichês do futurismo, notadamente a referência à modernidade tecnológica, às máquinas, a inclusão na poesia de assuntos que a fidelidade à tradição consideraria anti-poéticos, isto se encontra na *Ode Triunfal*: máquinas, motores, eletricidade, ruídos industriais, correias de transmissão, automóveis, trens, máquinas agrícolas, etc.. Sensações modernas: tudo aquilo que, no mundo atual, mecânico e urbano, constitui o entorno *artificial* da vida. Uma poesia de sensações, mas de sensações causadas por artifícios, fruto da interferência do homem na natureza. Ausência, portanto, do bucolismo, isto é, de Caeiro, o Mestre que teria reconduzido a poesia aos extratos da alma que se mantêm separados da representação intelectual. Mas os objetos da ciência e da técnica tornam-se tão próximos da sensação quando as coisas da natureza. Na verdade, o futurismo postula esta atualização da relação poética, que não seria mais com a natureza, mas com os objetos fabricados: a familiaridade com a natureza teria sido substituída pela familiaridade com o artifício. Na sua presença constante, próxima, impositiva, estes objetos têm algo a nos dizer, são eles que solicitam agora nossos sentimentos, depois de se fazerem presentes às nossas sensações.

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!

2. A expressão lírica da subjetividade.

A última estrofe do segundo dos Dois Excertos de Odes traz uma situação de indagação dramaticamente insólita devido às negações que compõem a questão levantada: é solicitado da “companheira que eu não tenho nem quero ter”, no momento em que “eu não posso ver que tu me olhas”; e pergunta a ti própria (“tu que já me conheces”) – “quem eu sou...”. A primeira negação ou instância negativa da construção da questão: a ausência da companheira (“que eu não tenho nem quero ter”) e que é muito vagamente lembrada nos flashes que testemunham a perda da memória como perda da subjetividade. A companheira ausente ou inexistente é, ao mesmo tempo, a interlocutora do poeta e aquela que há de fazer a questão no momento em que ela o olhar sem que ele possa sentir sobre si

este olhar, que se fará desprovido de todo auxílio que eventualmente lhe poderia prestar outro sentido, a fala (“Olha-me em silêncio”), de forma não manifesta, isto é, “em segredo”. Silêncio e mistério que não podem permanecer na resposta que dará à pergunta que ela mesma formulou aquela que já me conhece. Ora, a pergunta que, pela gravidade de seu conteúdo, deveria ser a mais difícil de responder (“quem eu sou...”) conta desde o início com a expectativa da resposta, pois é feita a alguém que me conhece, isto é, que conhece a resposta à pergunta crucial *quem sou eu?* Pergunta a ti própria, tu que me conheces e que já sabes, portanto, a resposta, quem eu sou...

Mas a aparente trivialidade de uma pergunta que deve ser feita a si própria, à própria pessoa que já sabe a resposta por *conhecer* aquele sobre quem se pergunta quem é, é compensada por uma dificuldade intransponível: a pergunta deve ser feita e a resposta deve ser dada por quem não existe, pois a condição de *companheira* exige que alguém tenha alguém por tal. Com efeito, é possível que alguém se faça companheiro de outro, mas para que a condição se efetive é preciso que este outro o aceite como companheiro. Porém a companheira que é invocada no poema é justamente aquela que desfruta da condição de ausente ou inexistente, aquela “que eu não tenho nem quero ter”.

Silêncio, segredo, ausência, inexistência cercam e permeiam o conhecimento de si. Como se não fosse preciso esperar pela resposta para entender a negatividade daquilo que sou e, no limite desta negatividade, e nulificação daquilo que sou, já que a própria posição da questão já está, ela mesma, envolvida por negação e niilismo. Assim, aquele que não tem nem quer ter a companheira que perguntará por ele é também aquele que não se tem a si mesmo. Dupla negação e coerência nesta espécie de anti-posição de quem faz a pergunta e de quem é o objeto da pergunta. Por isso os primeiros versos de *Tabacaria* parecem ecoar, numa resposta que afirma o nada de ser do sujeito, a pergunta do final dos Dois Excertos.

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.

Três enunciações da impossibilidade de identificação do Eu. Três respostas a uma mesma pergunta: quem sou eu? Mas o *nada* que *sou* ou esta modalidade de ser por anulação ou nulidade *de ser* impede que a simples constatação do nada encerre a questão e se constitua numa resposta. Poderíamos dizer, como no existencialismo, que o *nada* que sou é *tudo* que sou – e isto não seria um jogo de palavras se, também conforme o existencialismo (sartriano) este *nada* significasse a série indefinida de projetos de ser, cuja possibilidade é,

justamente, nada ser na atualidade de uma existência efetiva, mas ser tudo, e cada uma das possibilidades – numa existência futura, no futuro da existência. É preciso, então, estabelecer a relação paradoxal: não ser nada é condição para ser tudo; e na medida em que cada futuro ocorrer como um presente na sua atualização, o futuro deste presente será sempre a possibilidade ainda a se realizar a partir de um presente que não é nada em si mesmo e cuja realidade é o futuro que ainda está por vir. O homem é o ser que não é o que é e que é o que não é. Não é o presente que se configura como nada e é o futuro que se mostra como qualquer possibilidade. Neste sentido o quarto verso da primeira estrofe não é contrário, mas sim complementar dos três anteriores:

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

Aquele que afirma que não é, não será e não pode querer ser nada, *pode*, no entanto, ter em si tudo, isto é, todos os sonhos do mundo – ou o mundo, como totalidade dos possíveis, na forma do sonho. E isto não apenas porque o sonho é um modo de pensar, ou uma modalidade de representar, mas, talvez principalmente, por ser o sonho uma vivência da possibilidade que exclui a experiência da realidade. Na sequência, muitos versos do poema exprimirão esta relação entre um conteúdo determinado e um nada de conteúdo:

Janelas do meu quarto,
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é
(E se soubessem quem é, o que saberiam?)”,
Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,
Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,
Real, impossivelmente real, certa desconhecidamente certa (...)

Na sequência do poema, se saberá que o poeta fala da janela do seu quarto, de onde observa a Tabacaria. Sua primeira referência é, portanto, a sua localização: onde está, este que deseja saber quem é, e acerca de quem se pergunta: quem é (“quem sou”). Mas estar em seu quarto, à sua janela, diz alguma coisa a respeito de quem está à janela, ou será esta uma situação em que, precisamente, *nada* se poderá dizer? Ora, há, neste momento, milhões de pessoas das quais cada uma pode dizer: meu quarto, sem que esta posse, expressa neste pronome possessivo, possibilite qualquer identificação. Ninguém sabe quem é, este que está à janela de seu quarto, num mundo povoado de seres anônimos. Mas, supondo que soubessem, “o que saberiam?”. Há, realmente, um conteúdo efetivo, que poderia se constituir como resposta, descritiva e significativa, da expressão “*quem*”? Em que termos de poderia dizer, como autêntica realidade, quem é? ou quem sou? Afinal, “eu” e “meu” talvez sejam termos tão misteriosos quanto “o mistério de uma rua cruzada constantemente por

gente”; pois o que há de mais aparentemente trivial pode ser o que há demais profundamente enigmático, como aquilo que expressam os paradoxos que podem ser ditos acerca do enigma da rua: “impossivelmente real”, “desconhecidamente certa”. Se aceitarmos que o mistério não é o irreal ou inverídico, mas sim a verdade velada, mais forte e mais impressionante quanto mais oculta, e “certa”, mesmo contra todo *conhecimento*, então será possível se postar diante do mistério do “impossivelmente real” ou “desconhecidamente certa”. Na chave do mistério, impossível pode ser um predicado de real e desconhecido pode ser a qualidade atribuída ao que é certo. Mas o que pode ser considerado real a ponto de ser impossível e certo a ponto de ser desconhecido? Ou: *real* para além do que entenderíamos como *possível* e *certo* para além do que entenderíamos como conhecido? Pois, para o nosso pensamento habitual, não é a possibilidade que antecede e engendra a realidade? E não é o conhecimento que torna alguma coisa certa? Dito de outra maneira, haverá algo de real e de certo que seja, antes de tudo, mistério: real e impossível; certo e desconhecido?

Ora, em sua face mais decididamente existencial, Pascal formulou de modo semelhante a realidade do homem, ou do eu: ambivalência, mistério, monstruosidade, contradição, enfim aquilo que não pode ser contido em normas puramente racionais ou, pelo menos, nas categorias analíticas de um pensamento moldado na linearidade clássica. Posteriormente, pensadores que, de algum modo, se preocuparam com o significado da existência seguiram caminho análogo. Carlos Felipe Moisés (2005, p. 102-103) nota:

Campos experimenta, enfim, a situação do indivíduo que contestou todas as verdades estabelecidas e sabe que, a partir daí, está entregue à própria sorte, sabe que não conta mais com a segurança das verdades comuns, não conta mais com o apoio na fé ou na providência divina, à qual as gerações anteriores confiavam a responsabilidade pelo sentido da existência.

Álvaro de Campos evidentemente não está sozinho nesta empreitada. Ao seguir esta linha de reflexão sobre o sentido da existência, acompanha o fluxo do pensamento mais avançado e mais rebelde do século XIX, que valoriza o irracional, como em Nietzsche e Kierkegaard, e lança o embrião do que viria a ser, já no século XX, a filosofia da existência ou o existencialismo como em Heidegger ou Sartre.

Mas se quisermos remeter ao mestre Caeiro, isto é, ao pensamento poético, mais do que à reflexão filosófica, a transgressão das fronteiras da racionalidade, ao menos no sentido do intelectualismo tradicional, podemos pensar na lição primordial: o poeta deve *aprender a desaprender*, isto é, abandonar os significados e sentidos consolidados na tradição,

nos hábitos de pensar, nas maneiras convencionais de dizer as coisas e, principalmente, de referir-se ao próprio Eu, cultivando a noção de identidade que parece ser a base mais firme de todas as relações. É preciso, pois, aprender a descrever nos fundamentos, nas ideias bem definidas e nas positivities que parecem alicerçar a representação da realidade. Atingir esta radicalidade supõe uma questão que é ao mesmo tempo o enunciado de um risco: depois de aprender a desaprender será possível *aprender a reaprender*, para que a dúvida e a recusa praticadas pelo poeta possam se transformar numa nova busca pelo sentido, supondo que a perspectiva metafísica ainda possa ser, de alguma forma, afirmada depois de Caetano, ainda que seja a metafísica do chocolate aprendida na confeitaria?

Até que este exame seja possível (se o for) “Álvaro de Campos depara-se com o negativo absoluto, o mundo esvaziado de sentido, reduzido a tabula rasa”. (Idem, p. 103). Ora, se (o) nada assim configurado é condição de possibilidade, a tarefa de Campos, segundo CF Moisés, caracteriza-se como um projeto poético que é ao mesmo tempo um *projeto existencial*, não tanto no sentido da x conduta subjetiva no mundo histórico (Sartre), quanto como a representação poética deste mundo em termos existenciais, único caminho, doravante, para uma possível busca de sentido. “Cabe ao poeta lançar o seu projeto, sem que nenhuma força ou orientação superior lhe sirva de anteparo.” (Idem, ib.).

Esta atitude poética diante da falta e da ausência, ou de um mundo esvaziado de sentido, se apresenta nos paradoxos que assinalam a existência do sujeito poético posto em tal situação:

Estou hoje vencido como se soubesse a verdade.
Estou hoje lúcido como se estivesse para morrer (...)
.....
Estou hoje perplexo como quem pensou e achou e esqueceu.
Estou hoje dividido entre a lealdade que devo
À Tabacaria do outro lado da rua como coisa real por fora,
E a sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.

Por que se pode pensar que a descoberta da verdade não seria uma vitória do indivíduo sobre as coisas, mas a vitória da verdade sobre o indivíduo. Afinal, de acordo com Nietzsche, a prevalência da verdade, no seu sentido cristalizado e definitivo, é a domesticação das pulsões, a derrota do indivíduo, e o sujeito de conhecimento seria a construção mais nítida desta subordinação a uma imagem moral do mundo. Assim, declarar-se vencido pela verdade é entender o que de fato seja a verdade no universo das representações.

A lucidez diante da morte como possibilidade é a autenticidade no sentido heideggeriano, portanto, a forma lúcida de encarar a existência, que tem no ser-para-a-morte a sua estrutura mais importante. Mas o verso é ambíguo: estou lúcido não diante da morte, mas como se estivesse para morrer. Não estaria aí a diferença entre o sentido intelectual e metafísico da morte e seu significado *sensível*, no sentido da sensação “reflexiva”, já vista?

A perplexidade é a atitude perante si mesmo e perante as coisas quando o pensar (o procurar) e o achar têm como resultado esquecer. A inutilidade da busca pelo sentido num mundo esvaziado de sentido. Assim, o império das sensações, que parecia talvez satisfazer o poeta, revela-se motivo de angústia. Pois a adesão às sensações não seria, como em Caeiro, pureza originária, mas decorrência de desilusão e de decepção em relação ao sentido aparente que se revela ilusório, a uma densidade que se revela um vazio, etc.

Assim, derrota, lucidez perante a morte e perplexidade parecem desconstituir o Eu: a individualidade mostra sua fragilidade e sua aparência; mas neste percurso da negatividade, e mesmo da nulificação, o que vai aparecendo, de modo precário e dramático, é a subjetividade lírica que dá voz à face descomposta e dividida do indivíduo moderno, cuja história não contém mais do que grandes gestos, o dominó, a máscara e o espelho.

3. A transfiguração niilista da realidade.

A traição ao mestre Caeiro se faz pelo deslocamento do compromisso poético das coisas em si mesmas para a subjetividade que haverá de considerá-las não mais a partir do que são, mas do sentido que ocultam e que só o pensamento poderia desvelar. Assim, regredir da sensação ao pensamento é interpor entre o poeta e a realidade a mediação de uma consciência significativa (no sentido sartriano de produtora de significações) que opera no espaço da diferença entre o signo e a coisa. Isso devido a um processo de interiorização: a subjetivação poética do mundo, ao se fazer pela via do pensamento, arrisca-se a decair para o conceito, a reflexão anulando a originalidade da atitude poética, que tende a ser substituída pela ideia no sentido platônico de forma ideal.

Mas como a fidelidade às sensações pode se transformar na hegemonia do pensamento? Talvez a traição já se tivesse insinuado desde o começo, talvez Campos nunca tenha sido inteiramente discípulo de Caeiro, por não ter percebido a sua maneira de seguir o mestre. Em Caeiro, o verso objetivo deriva da absoluta anterioridade das coisas, da precedência total das coisas em relação às palavras e da natureza em relação aos signos que

se referem a ela. No limite a atitude de Caeiro seria anti-poética: a palavra deve ser sacrificada à coisa, para que não haja mediação ou construção de significação. A coisa, na sua pureza, é a coisa não dita, e o poeta verdadeiramente *das coisas* mergulha no silêncio. “Ao optar pelo real, só resta ao poeta sacrificar o único caminho à sua disposição para, ao menos, tentar encontrá-lo” (SEGOLIN, 1992, p. 69). Ora, Campos optou pelo real optando pelas sensações. Haveria outro meio? Talvez não, mas o problema está justamente em haver um meio, e este ser cultivado pelo poeta na sua tentativa de identificar a coisa e o dizer. Assim, se o poeta opta pelo real, tão radicalmente como o fez Caeiro, ele deve *sacrificar* o único *caminho*, porque não se trata de ir às coisas ou de voltar a elas, mas de simplesmente deixá-las ser, num modo de presença que recusa todo sinal, todo índice, todo símbolo – recusa a palavra e por isso a poesia é o sacrifício da palavra. Na atitude radical do mestre, a palavra deve morrer para que a coisa viva inteiramente por si mesma. Por isso, no classicismo de R. Reis, a palavra impera, mas a força do signo torna irreal a coisa: a forma poética fala da realidade, irrealizando-a. Caeiro desejaria mostrar a realidade por via da irrealização da palavra, pois todo signo usurpa o ser das coisas.

Ao recusar a forma na sua intelectualidade representativa e ao optar pela sensação como contato direto, até que ponto logra o poeta fazer com que o sujeito se paute pelo objeto? Ocorre em Campos algo que o coloca irremediavelmente em rota de afastamento de Caeiro e que João Gaspar Simões expressa perfeitamente: “As coisas são sensações nossas, sem objetividade determinável, e eu, sensação também para mim mesmo, não posso crer que tenha mais realidade que as outras coisas.” (SIMÕES *apud* SEGOLIN, 1992, p. 70.). “As coisas são sensações nossas”, se não equivale à tese filosófica “o mundo é minha representação” (SCHOPENHAUER), pelo menos nos adverte que, sendo as coisas idênticas às sensações que provocariam, ser é ser sentido ou sentir assim como “esse est percipi ou percipere” (BERKELEY). O esforço para sentir o mundo e não pensá-lo faz dele uma representação sensível. É isto que significa a interiorização e a conscientização do mundo: afinal, a sua subjetivação. Segolin (1992, p. 70) menciona “as sensações como presença na consciência, enquanto eco subjetivo a reproduzir e multiplicar-se”, processo ao qual não são estranhas as modulações subjetivas.

A intenção de Campos era que a sensação libertasse as coisas do aprisionamento dos signos intelectuais. Para tanto, a palavra poética expressiva das sensações, livre das formas preceituais da poesia, libertaria também as coisas da representação limitadora dos

signos. As coisas já não seriam aquilo a que nos referimos, mas sim aquilo que sentimos. Mas enquanto, para Caeiro, as sensações eram o objeto (as coisas), para Campos, o objeto são as sensações – e, nesta diferença, a sensação ganha autonomia e acaba por tornar-se o objeto da poesia. A sensação ganha corpo na palavra, pela palavra o poeta vivencia a sensação e, ele mesmo, não crê “que tenha mais realidade do que as outras coisas”, uma vez que também é sensação para si mesmo. O poeta existe ao sentir que é, e as coisas existem ao serem sentidas pelo poeta. Pode-se então colocar a questão: o sensacionismo, a princípio o modo de vivenciar objetivamente as coisas na sua realidade própria, não seria na verdade uma maneira de dizer: o que existe é o sujeito e as suas sensações (sensação de si e sensação das coisas), mas nesta expressão prevalece o genitivo subjetivo, isto é, a sensação, mais do que o si e as coisas. E, assim como se pode ver no sensacionismo de Campos (que então já deve ser diferenciado de Caeiro), uma interiorização, subjetivação ou conscientização do “mundo sensível”, a poesia, a palavra poética exprimirá a presença interna deste mundo – e para isto, quer dizer, para cobrir a distância entre a interioridade e a exterioridade, necessária será a elaboração de significações mediadoras.

Também é preciso observar que, uma vez a sensação tornada consciência das coisas, está configurada a relação sujeito objeto e a possibilidade de projeções subjetivas no mundo das coisas, dada a posição da consciência nesta relação – algo como uma representação sensível, em sentido lato. O esforço de Campos será para fazer da palavra um meio de significar sensivelmente o sensível, para não cair na simbolização intelectual. Uma poesia feita de palavras sentidas mais do que pensadas, como se fosse possível uma concepção não essencialista, mas “existencialista” do signo. Nesta diferença estaria colocada também a distinção entre o preceitualismo “clássico” e a liberdade “moderna”. Adolfo Casais Monteiro (1989) nos diz que “A Modernidade é insubsistente” (p.5), enunciado que se traduz em outros de teor um pouco mais concreto acerca das faculdades humanas: “Saber realmente que nada se sabe e, sobretudo, nada se pode” (p. 6). Esta recusa deliberada de uma “substancialidade” ou de um “substrato” seria o modo de a modernidade recusar a realidade idealizada – ou a expressão “parnasiana” do mundo. O niilismo seria consequência desta assunção da insubsistência, isto é, de uma existência não fundamentada, cuja precariedade reclama a criação, enquanto o mundo substancial pedia apenas a conservação. O poeta moderno exprime esta fragilidade, que é ao mesmo tempo a lucidez. “A modernidade não é feita de sonhos, mas de não os poder ter” (p.6). “A

modernidade foi uma luta contra tudo – mas por nada” (idem). O abissal: a fragilidade e a morte na exigência da criação. Viver não é preciso, criar é preciso.

O objeto interiorizado na consciência que dele se tem, mas ao qual o sujeito recusa o benefício da forma conceitual que lhe daria a perfeição lógica da verdade convencional, a este resta apenas o equilíbrio instável da sensação, da representação oscilante e efêmera: o poeta sabe que o objeto intelectual é falso, mas não consegue, em contrapartida, algo mais do que a verdade instantânea, no ato do seu aparecimento, aquela que não conta com garantias maiores do que a subjetividade desorientada. Por isso, a consciência das coisas e de si é frágil, mas lúcida e é lúcida porque frágil. É preciso uma persistência lúcida para não transformar esta fragilidade na necessidade de razão ou razões: “De que serve uma sensação se há uma razão exterior a ela?” (“Poema 64”, – p.267). No limite, mas no mesmo sentido, e sempre lembrando a radicalidade sensível de Caetano, seria o caso de perguntar: De que serve uma sensação se há uma palavra exterior a ela e na qual a sensação se exprime, ganha “corpo”, dizíamos, embora talvez fosse mais pertinente dizer que ganha “espírito” e, enquanto pensada, torna-se signo?

A coisa ou o real aquém da sensação, aquém da palavra foi o que buscou Caetano e F. Segolin define esta atitude como a busca do silêncio. Não seria paradoxal se, ao concordarmos com Leyla Perrone-Moisés (*Texto, Crítica, Escritura*) que o sujeito é *ser de linguagem*, continuássemos afirmando que ele se define poeticamente pela busca do silêncio, que em Caetano seria a linguagem das coisas. Mais uma vez encontramos a ambiguidade do discípulo em relação ao mestre. Campos parece assumir que o signo pode exprimir a sensação: a prolixidade por vezes louca da Ode Marítima, os gritos, as onomatopeias, o desejo de significar os ruídos, de se incorporar aos motores, ao ritmo insignificativo das máquinas, aquém ou além da fala articulada, e mesmo o frenesi das canções dos marinheiros, em que as palavras parecem apenas servir para dar expressão à melodia e ao ritmo, a uma cadência sonora que é mais importante que as palavras. Mas esta mutilação das palavras revela a tentativa de tornar mais intensa a expressão, subordinar a significação ao som na sua pura significância material, por via de uma desarticulação deliberada, mas que ainda tem como propósito reenviar a alguma coisa, a um significado além das palavras como signos ordenados. Enfim, o poeta está na linguagem porque o sujeito é ser de linguagem. A materialização da linguagem se faz a partir da imponderabilidade da significação.

A serenidade de Caeiro permitia-lhe encontrar o silêncio anterior às palavras. A angústia de Campos o faz buscar o silêncio para além das palavras, e mesmo da desorganização ou desarticulação dos signos, que revelam o esforço para explorar a palavra até a sua exaustão. "Seguindo, assim a trajetória textual oposta à de Caeiro, na medida em que este nega a palavra, ao passo que Campos a afirma e a explora – inclusive material e sensacionisticamente – o discípulo culmina por se defrontar, tal como o mestre, com o silêncio. Só que o silêncio deste (mestre Caeiro) é o da natureza sem signo, e o daquele (Campos) é o do reconhecimento da voz que ressoa, sem nada revelar, no espaço vazio e in-significante do verbo" (SEGOLIN, 1992, p. 88). Assim como o papel que envolve o chocolate o oculta na sua simples natureza, e desvia o poeta da sensação para a imagem indireta, assim também os signos, no regime excessivo que o poeta vê como necessário à sua própria superação, oculta a coisa, a “natureza sem signo” que Caeiro almejou e talvez tenha atingido. O intelectualismo que Campos recusa, mas que está nele, faz com que algo como a natureza sem signo esteja num ponto ideal além dos signos e, portanto, é preciso a longa e angustiante travessia pelas palavras para chegar ao silêncio. Campos partilha com Caeiro a crença na insuficiência das palavras. Mas Caeiro não precisa fazer a experiência fatigante desta carência: ele já o sabe com um saber anterior às palavras. Para Campos serão as próprias palavras que revelarão a sua insuficiência: por isto o seu silêncio só pode ser posterior às palavras.

E a angústia do poeta é ver, num universo tão povoado de signos, o vazio de expressão. Caeiro pode, desde a origem, calar como atitude primordial, porque, nele, o silêncio é anterior. Campos precisa fazer a travessia para descobrir que tudo está dito, exceto “a única verdade que importa dizer e que jamais será dita”. (Segolin. p. 89). O silêncio se impõe através da vivência da palavra impotente.

Talvez seja este o significado do mundo insubsistente, tal como A.C. Monteiro caracteriza a modernidade. Excesso de significações, pobreza de significantes: conteúdo informe, como se toda a realidade fosse constituída de acidentes, sem substância que os unifique e os sustente (subsistência), ausência de *forma substancial* que fosse dada numa ordem simples e consequente, diretamente atingida pela sensibilidade. Ora, esta insubsistência é também, e talvez principalmente, a do sujeito e, assim, a dos sentidos que ele confere às coisas, quando não pode deixar de busca-los. O sujeito, mera sensação entre

sensações, não desfruta nenhum privilégio “substancial” ou “formal” neste mundo insubstancial.

Começo a conhecer-me. Não existo.
Sou o intervalo entre o que desejo ser e os outros me fizeram,
Ou metade deste intervalo porque também há vida...
Sou isso, enfim...
Apague a luz, feche a porta e deixe de ter barulhos de chinelas no corredor,
Fique eu no quarto só com o grande sossego de mim mesmo.
É um universo barato.” (“Poema 143” – p. 389).

Até porque há uma identificação entre o Eu e o mundo, na mesma prolixidade e na mesma precariedade – a multiplicidade acidental de que falamos. Sensação, como consciência *do* mundo, mas no sentido, já apontado, de interiorização ou subjetivação, que não atinge o real no sentido de Caeiro. Há, então, uma projeção do Eu nas coisas – vide as primeiras odes e a Ode Marítima – que se expressa como um desejo de, mais do que se confundir com elas, *ser* as coisas, para atingir a *dinâmica moderna* do mundo, isto é, a materialidade e o maquinismo. Mas, como se trata de consciência *do* mundo – do sensível, da matéria, da máquina, do ritmo, da velocidade – o poeta não escapa do processo de interiorização: não é ele que vai ao mundo, impessoalizando-se, mas é o mundo que vem a ele, interiorizado e subjetivado. E então ocorre o fenômeno assinalado por Segolin: a sensação torna-se *interna* e pode vir a tornar-se um modo de compreender o mundo, não como sensível e sentido, mas como “sentido” na acepção intelectual ou “metafísica”. Não haveria por que procurar o “sentido” do mundo *sentido* (sensível), mas o deslocamento subjetivante – a traição – leva a isto.

Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os modos,
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.

Eu quero ser sempre aquilo com quem simpatizo,
Eu torno-me sempre, mais tarde ou mais cedo,
Aquilo com quem simpatizo, seja uma pedra ou uma ânsia,
Seja uma flor ou uma ideia abstrata,
Seja uma multidão ou um modo de compreender Deus.
E eu simpatizo com tudo, vivo de tudo em tudo. (A Passagem das Horas, b. p.177).

Sentir e viver no modo da totalidade do tempo e do espaço, mas de forma condensada, como se o Todo fosse Um. Mas a unidade *da* multiplicidade, que não é a

unidade lógica, portanto, difuso, profuso, completo, mas longínquo. A simpatia é a coincidência o tornar-se coisa, aquilo com quem simpatizo (ou não serão as coisas que se tornam Eu?), num trânsito, já bem de Campos, bem distante de Caeiro, entre o abstrato e o concreto. Esta separação já é problemática (para um sensacionismo “sensível”) em primeiro lugar por admitir o abstrato. Em segundo lugar porque não está muito bem indicado como se vai de uma coisa à outra: se passo da pedra à ânsia, da flor à ideia, da multidão a Deus, do concreto ao abstrato, ou se seria o contrário, no limite o mundo (concreto) “deduzido” do abstrato. Mesmo diante dos protestos do poeta, que afirma “viver de tudo em tudo”. Pensar a totalidade e a singularidade já é a posição metafísica do problema, já é a complexidade (artificial?) de desembrulhar o chocolate.

Bibliografia

CASAI MONTEIRO, A. “A Ideia de Modernidade”. In: *A Palavra Essencial*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1989.

MOISÉS, C. F. “Engenheiro Naval”. In: *Fernando Pessoa, Almojarifado de Mitos*. São Paulo: Escrituras, 2005.

PESSOA, F. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986a.

PESSOA, F. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986b.

PESSOA, F. *Poesia Completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SEGOLIN, F. *Fernando Pessoa. Poesia, Transgressão, Utopia*. São Paulo: EDUC, 1992.