

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC-SP

Kátia Pellicci Cembrone

ODE MARÍTIMA

DO ATUAL AO INAUGURAL – A POESIA COMO *POIESIS* E *PERFORMANCE*

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E
CRÍTICA LITERÁRIA**

SÃO PAULO, 2011



Claude Monet: *Impressão, sol nascente*
(c.1872), tela, 0,47 x 0,64 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC-SP

Kátia Pellicci Cembrone

ODE MARÍTIMA

DO ATUAL AO INAUGURAL – A POESIA COMO *POIESIS* E *PERFORMANCE*

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E
CRÍTICA LITERÁRIA**

SÃO PAULO, 2011

Kátia Pellicci Cembrone

ODE MARÍTIMA

DO ATUAL AO INAUGURAL – A POESIA COMO *POIESIS* E *PERFORMANCE*

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação do Prof. Dr. Fernando Segolin.

São Paulo, 2011

BANCA EXAMINADORA

.....

.....

.....

DEDICATÓRIA

À minha família,
pelas festas, pelos rituais, pela possibilidade de uma existência
mais livre, mais bela, mais poética, mais feliz.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Fernando Segolin, *O Captain! My Captain!*

A todos os professores do Programa, que tanto contribuíram para a realização deste trabalho.

Às professoras Dr. Helena Katz e Dr. Vera Mascarenhas de Campos, pela intensidade do encontro que, único, foi absolutamente profícuo.

A Ana Albertina, pelas orientações de ordem prática, pela amizade.

A meus pais, pelo apoio, pela dedicação, pelo amor, pela vida.

Ao meu marido, pelo companheirismo, pelo amor, pela paciência, pelo cuidado.

Ao amigo Alexandre Giorgio, pelo livre acesso à sua biblioteca, com empréstimo de livros sem prazo de devolução.

Ao amigo Adriano Batista, pela execução do projeto gráfico deste trabalho.

Ao amigo Carlos Monteiro, cuja humana gestão permitiu que me fosse possível conciliar vida profissional e acadêmica.

A todos os meus amigos, pelo carinho, pela compreensão, pelo socorro.

À CAPES, pela bolsa concedida.

À Álvaro de Campos, pela estonteante poesia.

O mar azul e branco e as luzidias
Pedras – O arfado espaço
Onde o que está lavado se relava
Para o rito do espanto e do começo
Onde sou a mim mesma devolvida
Em sal, espuma e concha regressada
À praia inicial da minha vida.

(Sophia de Mello Breyner Andersen)

Waves and more waves,
Never two the same.

(Isabel Coixet)



Victória de Samotrácia
(c.190 a.C.), escultura, 328 cm de altura
Paris, Louvre.

CEMBRONE, Kátia Pellicci. ***Ode Marítima: do atual ao inaugural – a poesia como poiesis e performance***. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2011. 119p.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é demonstrar por que *Ode Marítima* é considerada o poema expressão máxima do movimento sensacionista, idealizado por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, no início do século XX, estabelecendo uma relação entre o atual e o inaugural, o moderno e o arcaico, o tempo e o não-tempo, o tempo cronológico e o tempo mítico. Para tanto, alguns dos referenciais teóricos utilizados foram: os estudos realizados por José Augusto Seabra e Nicolás Extremera Tapia acerca da estruturação rítmica da ode; os estudos sobre a poesia oral, realizados por Paul Zumthor; os escritos sobre o Sensacionismo, deixados por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro; os estudos do mitólogo Micea Eliade; e a leitura filosófica das transformações no modo de viver do homem, realizada por Friedrich Nietzsche. No primeiro capítulo, buscamos refletir sobre as transformações pelas quais passou o ser da poesia através dos tempos para, no capítulo seguinte, explicar e justificar a proposta sensacionista, de uma arte moderna que se baseia na força da sensação, que busca atingir o corpo sensorial do receptor. Finalmente, realizamos uma leitura analítica do *corpus*: a *Ode Marítima*. Concluimos que o poema materializa o Sensacionismo propondo-nos um retorno às origens da poesia. Assim, o experimento moderno de Álvaro de Campos é acesso ao ritmo dos rituais arcaicos: canto, voz, dança, corpo – pura sensação, pura poesia. Tal experimento nos dá a possibilidade de uma nova percepção, mais consciente, da complexa forma de vida moderna.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa, Poesia Moderna, Poesia Oral, Álvaro de Campos, Sensacionismo.

ABSTRACT

This work aims to demonstrate the reason why *Ode Marítima* is considered the most important poem of the Sensacionism Movement, created by Fernando Pessoa and Mário de Sá-Carneiro in the early twentieth-century, by establishing a connection between actual and original, modern and primitive, time and no-time dimensions, chronological time and mythical time. In order to do that, some of the theoretical frameworks used were: the studies of the rhythm structure of this ode, by José Augusto Seabra and Nicolás Extremera Tapia; the studies of oral poetry, developed by Paul Zumthor; Fernando Pessoa and Mário de Sá-Carneiro's writings about Sensacionism; Micea Eliade's studies about myth; and the philosophical view of man's way of life transformations according to Friedrich Nietzsche. In the first chapter, we intended to reflect on the transformations poetry has passed through the time in order to, in the next chapter, explain and justify the sensacionist proposal of a modern art that is based on sensation strength, and intends to touch the sensorial body of its receptor. Finally, we proceeded to an analytic reading of the *corpus*: the *Ode Marítima*. We concluded that the poem materializes the Sensacionism by proposing us a return to the origins of the poetry. Thus, Álvaro de Campos' modern experiment is access to the archaic rituals rhythm: song, voice, dance, body – pure sensation, pure poetry. Such an experiment gives us the possibility of a more conscious perception of the complex way of modern life.

Key words: Portuguese Literature, Modern Poetry, Oral Poetry, Álvaro de Campos, Sensacionism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: POESIA: RITMO E DIAGRAMA.....	15
1.1 – Ritmo, rito, mito	16
1.2 – A voz viva: real presença	18
1.3 – A inscrição poética da voz: em busca da presença perdida	20
CAPITULO 2: SENSACIONISMO E CORPO: A ESTÉTICA DA FORÇA	25
CAPÍTULO 3: O CANTO DAS MUSAS.....	37
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	82
ANEXO: CORPUS	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116

INTRODUÇÃO

Ode Marítima, escrita por Álvaro de Campos, foi publicada pela primeira vez em junho de 1915, no segundo número da revista *Orpheu*, marco inicial do Modernismo em Portugal, e cobria nada menos que vinte e duas páginas daquela edição. É um texto transgressor, original, em que o excesso de expressão leva a um excesso de significação, marcando uma ruptura com a tradição literária vigente.

Inconformado com a sociedade conservadora da época que, por não a compreender, criticava duramente sua arte, Campos publicou o *Ultimatum*, um manifesto que se inicia com um mandado de despejo aos mandarins da Europa, ou seja, aos intelectuais que representavam essa tradição com a qual ele, por meio de sua obra, rompia .

Em trabalho realizado entre 2006 e 2007, buscamos analisar o processo de construção sógnica da *Ode Marítima*, a fim de compreender de que *forma* o signo verbal oferece ao leitor, neste poema, a materialização da sensação, ou ainda, como o poema cumpre a proposta sensacionista de uma arte que pretende *presentar* o real ausente, suprimindo a distância entre signo e realidade.

Concluimos, naquele estudo, que uma arte que almeja aproximar-se do real, ser uma força que faça *sentir* o real, vivê-lo intensamente e não só representá-lo, que reúne em si as qualidades de Abstração, Realidade e Emoção, que se define como a concretização abstrata da emoção ou a concretização emotiva da abstração, é a arte da iconização da sensação. Campos realiza um trabalho de iconização da sensação, voltando seu poema “para a sensação incorporada no signo e para o signo feito objeto e fonte de sensações” (SEGOLIN, 1992, p.70). Nele, a expressão excessiva é sensação excessiva, já que o ícone não representa, mas *presenta* a realidade ausente: significante é significado. Daí que seja sempre um quase-signo, “um quase-nada que preenche tudo” (PIGNATARI, 2004, p.76): Álvaro de Campos iconiza a sensação ao ponto de nos fazer viver abstratamente emoções reais na *Ode Marítima*.

Em meio a leituras para a produção do trabalho, os estudos realizados por José Augusto Seabra e Nicolás Extremera Tapia chamaram-nos especialmente a atenção, por levantarem novas questões acerca da organização, da estrutura do

poema, pois os dois críticos perceberam que o poema se dá de forma circular, em arco. Mais tarde, a leitura da novela *Asas*, de Mário de Sá-Carneiro, nos despertou também questões relevantes sobre o efeito do Sensacionismo, essa estética da força.

Fernando Pessoa (2005) diz que o homem moderno vive uma degradação moral e, ao mesmo tempo, um progresso mercadológico, industrial, tecnológico. As injunções do dia-a-dia tornaram-se mais complexas e o homem moderno já nasceu marcado por essa complexidade. O Sensacionismo “interpreta esta época, opondo-se-lhe” (PESSOA, 2005, p.438). Então, perguntamos: como *Ode Marítima*, um poema moderno, escrito no início do século XX, com alto grau de experimentação com a linguagem, ao fazer uso da página como espaço gráfico-sonoro-visual, vincula-se às origens ritualísticas da poesia?

É, portanto, objetivo deste trabalho compreender como *Ode Marítima* une o atual e o inaugural, o moderno e o arcaico, o tempo e o não-tempo, o tempo cronológico e o tempo mítico, constituindo-se numa força capaz de atingir o corpo físico, sensorial do leitor, para, assim, demonstrar por que o poema é considerado expressão máxima do movimento sensacionista. Para tanto, pretendemos demonstrar que no plano rítmico-estrutural da *Ode Marítima* subjaz um desenho, um diagrama que busca recuperar o movimento verbi-voco-corporal das performances ritualísticas primordiais.

Para a fundamentação teórica desta pesquisa, usaremos, antes de mais nada, os escritos sobre o Sensacionismo deixados por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, idealizadores deste movimento literário. Os estudos de *O que é o Contemporâneo*, desenvolvidos por Giorgio Agamben, também serão fundamentais para nosso estudo, uma vez que o crítico define o contemporâneo como aquele que une as duas pontas: a do moderno e a do arcaico. Para Agamben, há entre o arcaico e o moderno um compromisso secreto, pois existe um fascínio deste por aquele, principalmente porque “a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico. Assim, o mundo antigo no seu fim se volta, para se reencontrar, aos primórdios; a vanguarda, que se extraviou no tempo, segue o primitivo e o arcaico” (2009, p. 70). Este movimento de circularidade parece-nos crucial na *Ode Marítima*.

Os conceitos de *escrita caligráfica* e *performance*, formulados por Paul Zumthor, serão também de essencial importância para o estudo das alternâncias de velocidade, de intensidade da voz na *Ode Marítima*, ritmo que comanda a estrutura

do poema. *Ode Marítima* reclama voz, performance corporal para acontecer plenamente. Neste sentido, parece-nos pertinente analisá-la a partir dos conceitos de *texto* e *obra*, também de Paul Zumthor.

Também utilizaremos os estudos do mitólogo Micea Eliade, bem como a leitura filosófica das transformações no modo de viver do homem, realizada por Friedrich Nietzsche.

A análise da estrutura rítmica do poema buscará apoio nos estudos realizados por José Augusto Seabra e Nicolás Extremera Tapia, já citados anteriormente.

O trabalho que aqui desenvolvemos é de natureza inicialmente teórica e se faz pela abdução, “o mais original dos tipos de raciocínio ou argumento”, já que “se refere ao ato criativo de se levantar uma hipótese explicativa para um fato surpreendente” (SANTAELLA, 2001, p. 120). Santaella nos lembra de que “embora seja responsável por todas as nossas descobertas, a abdução é o mais frágil dentre os argumentos, fonte de todas as verdades e de todas as mentiras” (2001, p.121). E que método de raciocínio serviria melhor à Literatura do que aquele que “responde à difícil tarefa de se apropriar daquilo que deve, de qualquer modo, continuar inapreensível” (AGAMBEN, 2007, p.14)? Giorgio Agamben nos ensina que, paradoxalmente, a crítica “como toda autêntica busca não consiste em reencontrar o próprio objeto, mas em garantir as condições de sua inacessibilidade” (2007, p. 11). Assim, essa pesquisa seguirá os seguintes passos: 1) observação criativa de um fato; 2) inferência que tem a natureza de uma adivinhação; 3) avaliação da inferência reconstruída, num processo vivo de pensamento – a compreensão e a construção de sentido, a interpretação como movimento dialógico entre duas consciências interagentes e não-coincidentes: o sujeito da investigação e o corpus vivo.

Ode Marítima faz parte das “obras que dissolvem as fronteiras de sua época, vivem nos séculos, isto é, no *grande tempo*” (BAKHTIN, 2003, p.362). Não se esgota e não é papel do crítico reduzi-la. Assim, nos apropriaremos aqui do que, como disse Agambem, deve continuar inapreensível. Aí está a poesia alvariana, “a esgarçar e roçar nossos sentidos” (SANTAELLA, 1983, p.64).

CAPÍTULO 1

POESIA: RITMO E DIAGRAMA

A poesia não nasceu vinculada ao poema. Nasceu muito antes. Segundo Paul Zumthor,

a poesia, no impulso primeiro que a compele à existência, é anterior à linguagem [...]: nas fases sucessivas que ritmam este impulso, a poesia encontra a linguagem, mas, ela a atravessa, às vezes passando para o outro lado, ou uma se casa com a outra, transforma e é transformada por ela (2005, p.139).

Poesia é estado de espírito, pré-verbal, que, desde o início dos tempos, põe o homem em contato, fazendo-o ascender. Ascender duplamente: ao passo que o ascende em luz, que o ilumina, que o põe à luz de si mesmo, proporciona-lhe a ascensão, o vôo em direção ao divino mistério. Expressão “primordialmente corporal e bailarina, a poesia busca encenar, em seus movimentos, os ritmos e a música da natureza e do cosmos, num esforço de promover o encontro do humano com o transumano” (SEGOLIN, 2010, p.3). Em contato consigo e com a divindade, o homem se desvela, se revela, se conhece.

O poema é escritura, arquitetura, encarnação verbal da poesia. Para Octavio Paz, “a linguagem é o homem e algo mais” (1982, p.63), porque possui um ritmo próprio, secreto, agente de sedução. O poeta, como um mago, “desperta as forças secretas do idioma, encanta a linguagem por meio do ritmo” (PAZ, 1982, p.68). Somente ao contato com a linguagem mágica do poema acontece a revelação poética:

arrastados pelo rio de imagens, roçamos as margens do puro existir e adivinhamos um estado de unidade, de união final com nosso ser e com o ser do mundo. Incapaz de opor diques à maré, a consciência vacila. E de repente tudo desemboca numa imagem final. Um muro nos barra o passo – voltamos ao silêncio (PAZ, 1982, p.62).

Poesia é metáfora: “sugere o ato que se esconde por trás do aspecto visível. A metáfora é a máscara de Deus, através da qual a eternidade pode ser vivenciada”

(CAMPBELL, 1990, p. 62). A poesia está, portanto, além da palavra, suplanta os limites do verbo, transborda-o, rompe com a representação para ser experiência, proporciona um mergulho profundo na alta complexidade do cosmos. Enfim, poesia é, mesmo na linguagem, uma não-linguagem: não pode ser entendida, mas sentida, dançada, teatralizada, corporificada, *performatizada*. Seu significado essencial é indizível, porque não quer dizer, quer ser.

1.1. Ritmo, rito, mito

Nas sociedades arcaicas, a poesia não era dissociada da vida cotidiana, o que significa dizer que houve um tempo em que o homem viveu poeticamente. O trabalho era acompanhado por cantos e ritmos, que resultavam em danças, uma vez que “no ritmo já está a dança e vice-versa” (PAZ, 1982, p.70).

Pescar, caçar, lavar, preparar... são ações que possuem ritmos diferentes, particulares. Ao praticá-las, o ritmo nasce dentro do homem, é ele mesmo, rumando para algo. A partir da percepção instintiva do poder criador do ritmo, o homem passou a utilizá-lo como um processo mágico, capaz de produzir o que ele desejava: “a vinda das chuvas, a abundância da caça ou a morte do inimigo” (PAZ, 1982, p.70). Da mesma forma utilizou-o “para comemorar, ou mais exatamente, para reproduzir certos mitos: a aparição de um demônio ou a chegada de um deus, o fim de um tempo ou o começo de outro” (PAZ, 1982, p.70).

O ritmo, convertido em drama, cerimônia, celebração, é um rito, “uma ação que abarca um grupo social, definindo-lhe papéis funcionais e, ao mesmo tempo, assegurando ao grupo relações tranqüilizadoras com o outro mundo, a divindade, as forças diante das quais o homem se sente dependente” (ZUMTHOR, 2005, p.99).

Rito e mito são inseparáveis, porque a narrativa é a tradução em palavras da cerimônia ritual:

o mito conta ou descreve o rito. E o rito atualiza a narrativa; por meio de danças e cerimônias o mito se encarna e se repete: o herói volta uma vez mais entre os homens e vence os demônios, a terra se cobre de verdor e aparece o rosto radiante da desenterrada, o tempo que acaba renasce e inicia um novo ciclo. A narrativa e sua representação são inseparáveis. Ambas já se encontram no ritmo, que é drama e dança, mito e rito, narração e cerimônia (PAZ, 1982, p.70-71).

O mito conta sempre uma história sagrada, ocorrida no tempo primordial. O rito é uma reatualização dessa história, uma repetição do ato criador, do que “os Deuses, os Heróis e os Ancestrais fizeram *ab origine*” (ELIADE, 2004, p.18), configurando-se, portanto, como um retorno mágico ao princípio de tudo: “por meio de seus rituais de orgia, uma bacante imita o drama do sofrimento de Dioniso; e, através de seu cerimonial de iniciação, o órfico também repete os gestos originais de Orfeu” (ELIADE, 1992, p.30). Essa incessante repetição do ato criador torna o homem contemporâneo dos Deuses e Heróis, revivendo suas façanhas e experimentando, ele mesmo, a divindade.

A rememoração e a reatualização do evento primordial ajudam o homem “primitivo” a distinguir e reter o *real*. Graças à repetição contínua de um gesto paradigmático, algo se revela como *fixo* e *duradouro* no fluxo universal. Através da repetição periódica do que foi feito *in illo tempore*, impõe-se a certeza de que algo *existe de uma maneira absoluta*. Esse “algo” é “sagrado”, ou seja, transumano e transmudano, mas acessível à experiência humana (ELIADE, 2004, p.124).

Viver poeticamente é viver num contínuo presente. Recuperando o tempo sagrado, mítico, o tempo profano, cronológico, desaparece. O eterno retorno promove uma contínua regeneração da sociedade: “o velho mundo é simbolicamente abolido e o mundo paradisíaco da origem é instaurado em seu lugar” (ELIADE, 2004, p.67).

Cerimônia mágica produzida coletivamente – ritmo, *performance* coreográfica, diagrama –, a poesia inaugural é pura sensação, puro gesto, o ato. Envolve plena corporeidade dos participantes e busca, em seus movimentos, o encontro com a divindade. Ao cantar, dançar, *performatizar*, teatralizar, o homem estimula sua sensorialidade e, desvinculando-se da razão, relaxa a consciência, permitindo-se mergulhar no sonho, delirar. A poesia coloca o homem fora de si justamente para colocá-lo em comunhão consigo mesmo e, conseqüentemente, com as forças sobrenaturais divinatórias, com o mundo.

Em transe extático, alguns homens tinham o poder da cura e eram considerados especiais pela comunidade. Esses homens eram chamados xamãs e combinavam funções e habilidades que, no mundo contemporâneo, se separaram umas das outras. Assim, o xamã

é simultaneamente sacerdote, médico e artista. [...] O xamã também desempenha a função de médico, mas, ao contrário do curandeiro, age sempre em estado de transe auto-induzido. Quando conjura espíritos ou faz tentativas de cura, jamais opera em estado de inteira lucidez e, sim, em êxtase. [...] Todo o processo de se tornar e agir como um xamã é essencialmente um processo de criação artística. [...] Principia caindo em transe, para o que usa diversos meios, geralmente o som repetido e monótono de um tambor, acompanhado de movimentos de dança. [...] Nesse estado, cria imagens mentais e acredita achar-se em comunicação com espíritos, visualizando a mudança de seu plano de consciência como uma “viagem para o outro mundo” (LÖMMEL, 1979, p.19-20).

Médicos-feiticeiros, velhos mestres na vida religiosa, os xamãs das sociedades arcaicas são “familiares de universos fantásticos que nutrem, crescem e elaboram os motivos mitológicos tradicionais” (ELIADE, 2004, p.129).

A poesia está intimamente ligada à magia. Mito ritualizado, a poesia propicia essa possibilidade de ligação com o mistério, essa descoberta de uma presença divina no homem, o que a legitima como “a religião original da humanidade” (NOVALIS apud PAZ, 2009, p.79). Durante milênios, a poesia foi para o homem essa linguagem que não buscava dizer o mundo, mas recriá-lo, incorporá-lo. “Se acolhermos os temas da meditação que Heidegger empreendeu em torno do poético, diremos que antes de ser sentimento e pensamento, memória e fantasia, a linguagem-poesia foi, para a humanidade emergente, a ‘casa do Ser’” (BOSI, 2010, p.259).

1.2. A voz viva: real presença

Segundo Paul Zumthor (2005), da voz ritual, ligada a uma *performance* concreta, surgiu, na noite dos tempos, o que hoje chamamos poesia oral.

Em *Introdução à Poesia Oral*, Zumthor enumera cinco fases da existência do poema: produção, transmissão, recepção, conservação e repetição. Considera como poesia oral “toda comunicação poética em que, pelo menos, transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido” (1997, p.34). Para Zumthor, o texto poético nasce quando há uma manifestação discursiva marcada, “uma estruturação segunda – intencional e resultante de um trabalho – de elementos já organizados em estruturas primárias” (1997, p.41). Tratando-se da oralidade, essa estruturação seria vocal (tendendo para o canto): “dita, a linguagem submete-se à voz; cantada, ela exalta sua potência, mas por isso mesmo, glorifica a palavra” (1997, p. 187).

Assim, a poesia oral suscita a música, que busca a dança, “prazer puro, pulsão corporal sem outro pretexto que ela própria” (ZUMTHOR, 1997, p. 210-211).
Ao dançar,

um contrato se renova, assinado pelo corpo, selado pela efigie de sua forma, liberada por um instante. A dança expande, em sua plenitude, qualidades comuns a todos os gestos humanos. Ela manifesta o que se oculta alhures; revela o reprimido; faz desabrochar o erotismo latente (ZUMTHOR, 1997, p. 211).

Nas sociedades arcaicas, o texto poético é cantado e dançado. Voz viva que se expande por todo o corpo, a voz poética encena um saber e, portanto, “a poesia oral constitui, para um grupo cultural, um campo de experimentação de si, tornando possível o controle do mundo” (ZUMTHOR, 1997, p. 170-171).

O registro escrito de poemas de pura tradição oral não implica o fim da poesia oral. Ao contrário, muitos poemas são compostos por escrito para serem oralmente *performatizados*. É o caso da recitação de odes, que surgiu na Antigüidade Clássica e também tem sua origem ligada a cerimônias mágicas.

As odes eram, na Antigüidade Clássica, cantos ritualísticos em louvor aos deuses, especialmente a Dioniso. As festas dionisíacas consistiam em orgias rituais permitidas apenas aos membros de uma confraria, e tinham um sentido religioso, para além do êxtase erótico:

No sentido mais profundamente religioso, o culto dionisíaco, a despeito de suas perversões e, mesmo, através delas, testemunha o violento esforço da humanidade para romper a barreira que a separa do divino, e para libertar sua alma dos limites terrenos. Os excessos sexuais e a libertação do irracional são apenas buscas desastradas de alguma coisa sobre-humana. Por paradoxal que isso pareça, Dioniso, considerando o conjunto do seu mito, simboliza o esforço de espiritualização da criatura viva [...] Todo adepto fervoroso de Dioniso aspira escapar da sua pessoa pelo êxtase e, nos transportes do entusiasmo, pôr-se em união íntima com o deus pelo qual é, por algum tempo, possuído. O movimento dionisíaco foi uma fonte capital do espiritualismo grego (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p.341).

Esses cantos sagrados constituíam verdadeiras manifestações da voz e do corpo inteiro: presença, fusão afetiva, louvor efusivo, desejo de comunhão física e espiritual do homem com o outro, consigo e com os deuses. “A comunidade era possuída pela voz e pelo gesto com que impetrava as forças divinas espalhadas pela Natureza” (BOSI, 2010, p.143).

A voz viva é puro presente cronológico porque não se reitera de modo idêntico em outro momento. O tempo da poesia oral é “um tempo vivido no corpo”, por isso, real. “A voz expande o corpo, deslocando seus limites para muito além da sua epiderme; mas, em contrapartida, o corpo a ancora no real vivido” (ZUMTHOR, 2005, p.89).

A própria voz é corpo, é veículo, materialização, expressão entoada dos sentimentos; sem ela, não há canto, palavra mágica ou encantatória, não há sequer o espontâneo irromper do grito, tradução sonora do espanto, do prazer e da dor.

1.3. A inscrição poética da voz: em busca da presença perdida

A partir do racionalismo jônico (século VI a.C.), inicia-se, na Grécia, um processo de desmitificação. Os filósofos passam a empreender uma crítica cada vez mais corrosiva à mitologia clássica, buscando encontrar a substância última das coisas em uma matéria única: “o ‘essencial’ não mais deveria ser procurado numa história dos Deuses, mas numa ‘situação primordial’ que precedeu essa história” (ELIADE, 2004, p.101). Com isso, a humanidade assistiu a

um esforço para ir além da mitologia enquanto história divina e de atingir a fonte primacial de onde jorrou o real, de identificar a matriz do Ser. Foi procurando a fonte, o princípio, a *arché*, que a especulação filosófica reencontrou, por um breve intervalo, a cosmogonia; não era mais, entretanto, o mito cosmogônico, mas um problema ontológico.

O “essencial”, portanto, é atingido através de um prodigioso “voltar atrás”: não mais um *regressus* obtido por meios rituais, mas efetuado por um esforço de pensamento (ELIADE, 2004, p.101).

Micea Eliade evidencia que, no final da Antiguidade, os mitos foram transmitidos à Renascença como um “tesouro cultural”, transformados em *obras* por poetas, artistas e filósofos, pelo fato de não estarem mais carregados de valores religiosos viventes. Assim,

graças à cultura, um universo religioso desssacralizado e uma mitologia desmitificada formaram e nutriram a civilização ocidental, a única civilização que conseguiu tornar-se exemplar. Temos aí mais que um triunfo do *logos* sobre o *mythos*. É a vitória do livro sobre a tradição oral, do documento – sobretudo do documento escrito – sobre uma experiência vivida que só dispunha de meios de expressão pré-literários (2004, p. 137).

A valorização do pensamento racional e o avanço da Ciência causaram uma ruptura no que antes era natural e integrado: o tempo mítico deu lugar ao tempo histórico, a vida cotidiana passou a ser estritamente prosaica, dissociando-se da poesia. A poesia, na verdade, reduziu-se ao poema. O diagrama, antes traçado ritualisticamente pelo corpo em movimento, passou a ser desenhado pelas palavras no papel.

Zumthor (2000) afirma que a escritura é fruto da revolta do homem contra o tempo. Sem dúvida, graças a ela, hoje temos acesso a obras maravilhosas, escritas há dois ou há mais de dois mil anos. Porém, o longo período de hegemonia da escrita fez com que energias vocais da humanidade fossem reprimidas, o que resultou em falta de expressividade corporal, na supressão mesmo dos movimentos rítmicos: da dança, do canto, da *performance*.

Em sua origem, a poesia, a música e a dança eram um todo. A divisão das artes não impediu que durante muitos séculos o verso fosse ainda, com ou sem apoio musical, canto. [...] A invenção da imprensa não foi a causa do divórcio, mas acentuou-o de tal modo que a poesia em vez de ser algo que se diz e se ouve converteu-se em algo que se escreve e se lê. [...] A poesia reduziu-se até converter-se quase exclusivamente em uma arte do entendimento. [...] O homem não vê o mundo: pensa-o (PAZ, 2009, p.117-118).

Em *As Palavras e as Coisas*, Michel Foucault mostra como isso aconteceu, como a linguagem, que na idade clássica constituía o próprio saber sobre a representação, tornou-se simplesmente mais um objeto do saber humano. O filósofo reflete sobre o aparecimento da Literatura como uma forma de arte independente, “de difícil acesso, dobrada sobre o enigma de seu nascimento e inteiramente referida ao ato puro de escrever” (1992, p.316). Sua crítica à Literatura “como tal, pois, desde Dante, desde Homero, existiu realmente, no mundo ocidental, uma forma de linguagem que nós, agora, denominamos ‘Literatura’”, deve-se ao fato de que ela

se distingue cada vez mais no discurso de idéias e se encerra numa intransitividade radical; destaca-se de todos os valores que podiam, na idade clássica, fazê-la circular (o gosto, o prazer, o natural, o verdadeiro) e faz nascer, no seu próprio espaço, tudo o que pode assegurar-lhe a denegação lúdica (o escandaloso, o feio, o impossível); [...] torna-se pura e simples manifestação de uma linguagem que só tem por lei afirmar - contra todos os outros discursos - sua existência abrupta (1992, p.316).

Foucault acusa a Literatura de reduzir a linguagem escrita a objeto de conhecimento e, assim, somente debruçar-se sobre si própria:

No momento em que a linguagem, como palavra disseminada, se torna objeto de conhecimento, eis que reaparece sob uma modalidade estritamente oposta: silenciosa, cautelosa deposição da palavra sobre a brancura de um papel, onde ela não pode ter nem sonoridade, nem interlocutor, onde nada mais tem a dizer senão a si própria, nada mais a fazer senão cintilar no esplendor do seu ser (1992, p.317).

É bem verdade que a Literatura tem realizado um trabalho demasiadamente voltado para a metalinguagem: a busca dos escritores e poetas tem sido pela novidade da forma; muitos poemas criam e recriam novas formas de dizer a si mesmos, sem dizer nada mais. Não raro, temos escritores ou poetas críticos literários, e isso tem causado um hibridismo que dificulta ao leitor, ao contato com certas escrituras, identificá-las como literárias ou crítico-teóricas.

Segundo Alfredo Bosi, isso acontece porque “a poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade” (2010, p.165): a poesia

foi condenada a tirar só de si a substância vital. [...] A poesia, reprimida, enxotada, avulsa de qualquer contexto, fecha-se em um autismo altivo; e só pensa em si, e fala de seus códigos mais secretos e expõe a nu o esqueleto a que a reduziram; enlouquecida, faz de Narciso o último deus (2010, p.166).

Mas, a despeito do curso da história, começam a surgir movimentos empenhados em restituir à poesia sua verdadeira condição, tentando evitar que ela continue sendo vista como “uma pura e simples expressão literária” (MORIN, 2010, p.38). O primeiro deles foi o romantismo alemão, que “representou a revolta contra a invasão da prosaidade, do mundo utilitário, do mundo burguês, que se desenvolveu no início do século XIX” (MORIN, 2010, p.38).

A partir daí, alguns poetas passam a reinventar formas primitivas de expressão, numa tentativa de resgate da voz e da *performance*, essenciais para devolver a poesia a seus poemas. Fazem isso inscrevendo no signo verbal formas gráficas que exigem do leitor mudança de entoação de voz, trabalhando com o verso livre e o ritmo livre, ou seja, buscando o fluxo oral perdido, que força o leitor a perceber, no ato da leitura, a presença de um corpo vivo, vibrante.

Lukács observa sobre a dificuldade de buscar uma forma que, no início era fluida e natural:

Existiram tempos – cremos que tais existiram – nos quais o que hoje chamamos forma e buscamos com consciência febril e arrancamos em frios êxtases ao que muda continuamente como o único a permanecer, existiram tempos nos quais esta era somente a linguagem natural da revelação, o não conter-se de gritos irrompendo, a energia imediata de emoções palpitantes. Neles ainda não se indagava, afinal, o que seria ela nem ela ainda era separada da matéria e da vida, pois absolutamente não se sabia que ela era algo diverso dessas últimas (2000, p.182).

Para Alfredo Bosi, Walt Whitman foi o poeta selvagem que abriu caminho para esse retorno da poesia prática, vivida e sentida:

O tom de seus versículos é o do *entusiasmo* no sentido literal, grego, da palavra: estado de alma de quem traz em si um deus. O seu período, movimento da linguagem em plena embriaguez, transborda dos limites de qualquer metro convencional e investe com *pathos* os novos “versos”, agora unidades vivas de significação (2010, p.97).

Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, engenheiro naval cuja poesia caracteriza-se pelo “desleixo do português, o desatado das imagens” (PESSOA, 2005, p.85), é seguidor de Whitman. Em sua longa *Saudação a Walt Whitman*, mostra toda a admiração que sente pelo poeta e compartilha com ele o desespero da escritura dissociada da prática da vida, de escrever e não viver. Declara, abertamente, seguir seus passos, ser como ele:

3 De aqui de Portugal, todas as épocas no meu cérebro,
4 Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo,

[...]

25 Eu, de monóculo e casaco exageradamente cintado,
26 Não sou indigno de ti, bem o sabes, Walt,
27 Não sou indigno de ti, basta saudar-te para o não ser...
28 Eu tão contíguo à inércia, tão facilmente cheio de tédio,
29 Sou dos teus, tu bem sabes, e compreendo-te e amo-te,
30 E embora te não conhecesse, nascido pelo ano em que morrias,
31 Sei que me amaste também, que me conhecestes, e estou contente.
32 Sei que me conhecestes, que me contemplaste e me explicaste,
33 Sei que é isso que eu sou, quer em Brooklyn Ferry dez anos antes de eu nascer,
34 Quer pela Rua do Ouro acima pensando em tudo que não é a Rua do Ouro,
35 E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de mãos dadas,
36 De mãos dadas, Walt, de mãos dadas, dançando o universo na alma.

[...]

46 Meu velho Walt, meu grande Camarada, evohé!
 47 Pertença à tua orgia báquica de sensações-em-liberdade,
 48 Sou dos teus, desde a sensação dos meus pés até à náusea em meus
 sonhos,
 49 Sou dos teus, olha pra mim, de aí desde Deus vês-me ao contrário:
 50 De dentro para fora... Meu corpo é o que adivinhas, vês a minha alma
 51 — Essa vês tu propriamente e através dos olhos dela o meu corpo —
 52 Olha pra mim: tu sabes que eu, Álvaro de Campos, engenheiro,
 53 Poeta sensacionista,
 54 Não sou teu discípulo, não sou teu amigo, não sou teu cantor,
 55 Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!

Revolucionário, Álvaro de Campos é o autor das grandes odes modernas em Portugal, textos em que propõe o experimento de uma nova arte poética cuja finalidade é fazer o corpo reagir, vibrar, voltar a extravasar-se em sensações. Numa linguagem vertiginosa, Campos resgata a palavra mágica, que “se formou, *ab initio*, no espaço da corporeidade” (BOSI, 2010, p.239), e cuja força criadora instaurava o mundo – o que nos faz lembrar que

uma língua não é, como somos levados a supor pelo dicionário, a invenção de acadêmicos ou filólogos. Ao contrário, ela foi desenvolvida através do tempo, através de um longo tempo, por camponeses, por pescadores, por caçadores, por cavaleiros. Não veio das bibliotecas; veio dos campos, do mar, dos rios, da noite, da aurora (BORGES, 2000, p.86).

“O que terá sido espontâneo no canto arcaico tornou-se intencional no verso livre” (BOSI, 2010, p.104) de Campos. Assim são seus textos lidos com os olhos: “sentimos intensamente que uma voz vibrava originalmente em sua escritura e que eles exigem ser pronunciados” (ZUMTHOR, 1997, p.40).

CAPÍTULO 2

SENSACIONISMO E CORPO: A ESTÉTICA DA FORÇA

O Sensacionismo é uma corrente literária criada por Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro em Portugal, no início do século XX, como *forma* de arte moderna que prega o “sentir tudo de todas as maneiras” (PESSOA, 2005, p.428), já que a base de toda a arte, segundo essa teoria, é a sensação.

Em seus escritos sobre o Sensacionismo, datados de 1916, Pessoa afirma que, no princípio, a sensação da realidade era imediata, direta, pois entre a sensação e o objeto que a causara não se interpunha uma reflexão. A sensação era pura e “por isso não havia vago, indeciso, penumbra na poesia de alma dos gregos e dos romanos. Tudo está detalhado, e detalhado em plena luz” (2005, p.424).

Com os conceitos do cristianismo, porém, o homem, antes em equilíbrio com sua natureza, passa a perturbar-se. A noção de que a alma era algo não só dissociado do corpo, mas superior a ele, faz com que a clareza da sensação se deturpe. O homem passa a olhar primeiro para a alma e depois para os objetos exteriores, moldando-os segundo seu conceito da alma.

Friedrich Nietzsche (1999), em *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, afirma que essa deturpação dos sentidos é anterior ao cristianismo, atribuindo principalmente a Sócrates a responsabilidade pela dissociação de Apolo, deus da clareza, da harmonia e da ordem, e Dioniso, deus do prazer, da embriaguez e da festa. Para Nietzsche, a Grécia socrática, lógica, racional, destruiu a Grécia antiga e sua força criadora.

Na tragédia grega, a existência humana exprimia-se em seu esplendor: Apolo e Dioniso reinavam em harmonia, em equilíbrio. O enredo encenado provocava o despertar da emoção, da dor, da autoconsciência – o espectador, na pele das personagens, vivia uma experiência estética da dor. Descarregando a agressividade acumulada no homem, expurgando e extravasando emoções, os textos trágicos produziam o homem trágico: forte, pleno, humano, demasiado humano. Nietzsche diz que Sócrates sufocou Dioniso e transformou Apolo num deus espiritualizado, modelo do bem viver. Quebrado o equilíbrio entre as duas divindades, a Grécia

passou do trabalho manual ao intelectual, do cidadão ao político, do poeta ao filósofo, de Eros a Logos. O socratismo é a racionalidade contra o instinto porque

condena tanto a arte vigente quanto a ética vigente: para onde dirige seu olhar inquisidor, lá ele vê a falta de entendimento e a força da ilusão, e conclui dessa falta que o que existe é intrinsecamente pervertido e repudiável. A partir desse único ponto acreditava Sócrates ter de corrigir a sua existência: ele, sozinho, trazendo no rosto a expressão de desdém e da altivez, faz sua aparição, como o precursor de uma cultura, arte e moral de espécie totalmente outra, em um mundo que, para nós, haveria de ser a maior das felicidades simplesmente vislumbrar, com respeito e terror (NIETZSCHE, 1999, p.34).

Assim, para Nietzsche, Sócrates opõe-se inteiramente ao homem trágico, marcando, com suas ideias, o início de um novo tempo, de uma nova cultura que valorizará o pensamento abstrato, lógico-racional. Com efeito, no *Livro Décimo* da *República* de Platão, seu discípulo, Sócrates volta-se contra o poeta trágico, acusando-o de destruidor do império da razão por não representar senão situações tristes e desesperadas. A representação é, para Sócrates, uma imitação deformadora, “que não sabe distinguir o que é maior do que é menor, que forma dos mesmos objetos ideias ora demasiado grandes, ora demasiado pequenas, e fica sempre a infinita distância da verdade” (PLATÃO, 1994, p.399). Além disso, o poeta fala de corpo, de sensações, buscando revelar ao homem o que ele é, sua capacidade de amar. Desperta essa capacidade, o homem, ao invés de dominar seus sentimentos, seria por eles dominado, colocando em risco a verdadeira felicidade, que somente o pensamento racional pode proporcionar:

A poesia imitativa produz em nós também o amor, a ira e todas as paixões da alma que têm por objeto o prazer e a dor, e influem em todas as nossas ações. Porque as nutre e orvalha em vez de dessecá-las; faz-nos mais viciosos e infelizes pelo domínio que dá a estas paixões sobre nossa alma, em vez de mantê-las em inteira dependência, o que nos tornaria melhores e mais felizes (PLATÃO, 1994, p.401).

A poesia imitativa, ao deformar o real, exerce sobre o homem um mágico fascínio: “não podemos dissimular a força e doçura de seus encantos” (PLATÃO, 1994, p.402). Energia sobrenatural que mexe com o instinto humano, a poesia estimula, adensa a emoção, provoca um desequilíbrio. Se a chave para a materialização do poético é minar a força lógica da linguagem para impor-lhe uma força analógica, há de se concluir que a poesia seja uma ameaça a um Estado bem

controlado. Isso leva Sócrates a recusar sua entrada na República, que deve ser governada exclusivamente por leis racionais:

em nossa República não se hão de tolerar outras obras poéticas senão os hinos em louvor dos deuses e os elogios de homens ilustres. Porque do momento em que aí dê entrada à musa mais voluptuosa da poesia lírica ou épica, desde esse momento o prazer e a dor reinarão no Estado, em lugar da lei e da razão, cuja excelência reconheceram sempre todos os homens (PLATÃO, 1994, p.402).

“Penetrar a própria razão das coisas, distinguindo o verdadeiro do aparente e do erro era, para Sócrates, a única atividade digna do homem” (NIETZSCHE, 1999, p.10). Para provar que os mitos divinos apresentados pelos poetas não podiam ser verdadeiros, era preciso impor “uma racionalidade que defendia uma ideia cada vez mais elevada de Deus: um verdadeiro Deus não poderia ser injusto, imoral, ciumento, vingativo, ignorante, etc.” (ELIADE, 2004, p.131). As características de Deus deveriam ser, portanto, diferentes das humanas. Essa tese “triunfou, inicialmente, entre as elites intelectuais gregas e, finalmente, após a vitória do cristianismo, em todo o mundo greco-romano” (ELIADE, 2004, p.131).

Micea Eliade ressalta que, embora as primeiras especulações filosóficas derivem das mitologias, já que a filosofia rigorosa e sistemática “esforça-se por identificar e compreender o ‘princípio absoluto’ de que falam as cosmogonias, em desvendar o mistério da Criação do Mundo” (ELIADE, 2004, p.101), não buscam o mistério do aparecimento do Ser nos mitos, mas na situação primordial que precedeu essas histórias. Analisando-as para julgar o que nelas havia de “verdade”, submeteram-nas a um processo de desmitificação.

O dogma da imortalidade da alma, proclamado por Sócrates, tende mesmo a substituir o tempo mítico, cíclico, eterno presente porque continuamente regenerado pelos rituais, pelo tempo histórico. Ainda no *Livro Décimo da República*, temos essa doutrina expressa através da história de Her, contada pelo filósofo a seu discípulo Glauco. Nela, Her, um homem que morreu e ressuscitou ao décimo segundo dia de sua morte, conta a seus companheiros o que havia visto no outro mundo: “as almas dos que haviam sido julgados, umas subindo ao céu, outras descendo à terra” (PLATÃO, 1994, p. 412). Her viu “sair almas cobertas de imundície e pó, ao mesmo tempo que do céu baixavam almas puras e sem manchas” (PLATÃO, 1994, p. 412). Esta história ensina ao homem que é prudente dominar seus instintos, evitar os

excessos, as compulsões, tomando sempre conselho da razão para viver com sabedoria e merecer o paraíso:

Convencidos de que nossa alma é imortal e por natureza capaz de todos os bens e de todos os males, andaremos sempre pelo caminho que nos conduz ao céu e nos devotaremos com todas as forças à prática da justiça e da sabedoria. Assim fazendo, viveremos em paz conosco e uns com os outros, e com os deuses; e, depois de haver conseguido nesta vida o prêmio destinado à virtude, como os atletas vitoriosos que são levados em triunfo por todas as cidades, seremos coroados na terra e fruiremos deliciosas alegrias nessa viagem de mil anos de que acabamos de falar (PLATÃO, 1994, p. 412).

Se para andar pelo caminho que o *conduz ao céu*, o homem deve agir racionalmente, controlando seus instintos e reprimindo seus desejos, o céu como promessa institui um novo tempo – o futuro –, visto aqui como conseqüência do presente e do passado : para *fruir das deliciosas alegrias* do paraíso, o homem passa a viver o presente em função de merecer a felicidade prometida num tempo por vir. A ideia de passado não é mais ligada ao tempo original, mas ao tempo de vida transcorrido do homem, cuja conduta pode condená-lo ou salvá-lo. A ordem mítica é invertida: no mito, “o passado é um futuro que desemboca no presente” (PAZ, 1982, p.76), enquanto na concepção histórica do tempo, “este é um presente que se dirige para o futuro mas que fatalmente desemboca no passado” (PAZ, 1982, p.76).

Assim, para “viver com sabedoria” e merecer o paraíso, tudo o que é exterior interioriza-se: o grego, que olhava primeiro para as coisas exteriores, “moldando o seu conceito primordial de realidade sobre a matéria, sobre os objetos exteriores” (PESSOA, 2005, p.426), passa a valorizar o aspecto da vida do espírito, aniquilando, aos poucos, tudo o “que é humano, que é animal e mais ainda tudo que é matéria” (NIETZSCHE, 1999, p.11). O homem passa a ter um “terror dos sentidos... este horror da felicidade e da beleza; este desejo de fugir de tudo que é aparência, mudança, dever, morte, esforço, desejo mesmo” (NIETZSCHE, 1999, p.11).

O cristianismo reforçou as noções do invisível, do ultra-humano, do divino em oposição à realidade exterior palpável, disseminadas por Sócrates. Deus não tem forma física, não tem corpo físico. O mundo exterior passa a ser visto sob a óptica da alma, do certo e do errado segundo o dogmatismo cristão, e a ideia de pecado somente intensifica, agrava a ideia de culpa, já tão conhecida dos socráticos.

Vinte e cinco séculos de supremacia do pensamento racional acabaram por reduzir o corpo à mente. A vida agitada das grandes cidades modernas revela o avanço tecnológico conquistado graças às faculdades mentais do homem, mas esconde, por trás de cada rosto, de cada corpo inerte, de movimentos programados para o trabalho, o desejo, a necessidade de sentir. O racionalismo impõe como verdade suas ficções e deixa o essencial à margem. O homem está a serviço da sociedade, e não o contrário. Dioniso, julgado e condenado de forma desumana, continua aprisionado, enquanto Apolo luta para restituir sua identidade de um deus harmônico.

Os poetas, expulsos da República, relegados à incompreensão, vistos como loucos e inúteis pela maioria das pessoas, tentam devolver ao mundo seu significado, reatar o elo perdido entre a razão e a emoção, fazer o homem voltar a sonhar. As estranhas formas “pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo não constituem o ser da poesia, mas apenas o modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista” (BOSI, 2010, p.165).

Devolver ao mundo a poesia, música que o anima, eis no que consiste a luta travada por grandes poetas, um em especial: Álvaro de Campos. Inconformado com a falta de sensibilidade do homem moderno, Campos busca em seu intenso trabalho, que beira mesmo à histeria, resgatar no homem suas sensações, fazendo com que ele “se conheça, se assuma e assumo, conscientemente, seu próprio destino” (SEGOLIN, 1992, p.69).

Álvaro de Campos publicou, em 1917, no primeiro e único número da revista *Portugal Futurista*, seu *Ultimatum*, manifesto de revolta contra a sociedade europeia moderna. Cansado da mesmice, da repetição, da mediocridade do mundo, voluptuosamente denuncia poetas, estadistas, generais, dizendo que tudo “O que aí está a apodrecer a Vida, quando muito é estrume para o Futuro! O que aí está não pode durar porque não é nada” (apud Pessoa, 2005, p. 514). Em sua ânsia pelo novo, exige:

Tirem isso tudo da minha frente!
 Arranjem feixes de palha e ponham-os a fingir gente que seja outra!
 Tudo de aqui para fora! Tudo de aqui para fora!
 Ultimatum a eles todos, e a todos os outros que sejam como eles todos!
 Se não querem sair, fiquem e lavem-se.
 (apud Pessoa, 2005, p. 510)

Campos deixa claro que, como está, a vida não pode ficar. Mostra que a humanidade chegou ao limite da degradação, à “Falência geral de tudo por causa de todos! Falência geral de todos por causa de tudo! Falência dos povos e dos destinos – falência total!” (apud Pessoa, 2005, p. 510). Sente-se mal com o cenário de sua época e não se cala:

Sufoco de ter só isto à minha volta!
 Deixem-me respirar!
 Abram todas as janelas!
 Abram mais janelas do que todas as janelas que há no mundo!

[...]

Época vil dos secundários, dos aproximados, dos lacaios com aspirações de lacaios a reis-lacaios!
 Lacaios que não sabeis ter a Aspiração, burgueses do Desejo, transviados do balcão instintivo! Sim, todos vós que representais a Europa, todos vós que sois políticos em evidência em todo o mundo, que sois literatos meneurs de correntes europeias, que sois qualquer cousa a qualquer cousa neste melström de chá morno! (apud Pessoa, 2005, p. 511)

Ainda no *Ultimatum*, proclama a *Lei de Malthus da Sensibilidade*, que consiste na teoria de que houve uma desadaptação da sensibilidade ao meio por obra de todo o progresso científico. Campos explica que

a desadaptação não foi grande no primeiro período de nossa civilização, da Renascença ao século XVIII, em que os estímulos da sensibilidade eram sobretudo de ordem cultural, porque esses estímulos, por sua própria natureza, eram de progresso lento, e atingiram a princípio apenas as camadas superiores da sociedade. Acentuou-se a desadaptação no segundo período, que parte da Revolução para o século XIX [...] Cresceu a desadaptação vertiginosamente no período desde meados do século XIX à nossa época, em que o estímulo, sendo as criações da ciência, produz já uma rapidez de desenvolvimento que deixa atrás os progressos da sensibilidade [...] De aí a desadaptação, a incapacidade criativa da nossa época (apud PESSOA, 2005, p.515-16).

Essa incapacidade criativa levaria à morte da civilização pelo desequilíbrio (muitos estímulos / pouca sensibilidade). Campos propõe, então, a invenção de reações artificiais para os estímulos que excedem as reações naturais. Propõe a destruição, a transformação, a inovação: a criação, a vida. Leitor de Nietzsche, ao final do manifesto, Campos proclama, “para um futuro próximo, a criação científica dos Super-Homens” (apud PESSOA, 2005, p.520). O Super-Homem seria “não o mais forte, mas o mais completo”, “não o mais duro, mas o mais complexo”, “não o mais livre, mas o mais harmônico” (CAMPOS apud PESSOA, 2005, p.520) . Na

verdade, parece anunciar a vinda do super-artista que, múltiplo, seria capaz de produzir uma arte poética completa, complexa e harmônica, cosmopolita, capaz de reabilitar no homem a capacidade de sentir, despertando-o do estado de alienação e devolvendo-lhe a (auto)consciência.

Se Sócrates envenenou o mundo contra a força da sensação em defesa de uma vida racional, prática, “civilizada”, Campos será seu antídoto. Suas ideias, novas e ousadas, promovem uma ruptura na forma tradicional e contínua de pensar e fazer arte. Em seus *Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica*, defende ser o objetivo primordial da arte a sensação e não a beleza. Para Campos, a arte “é feita por se sentir e para se sentir” (apud PESSOA, 2005, p.241).

A arte aristotélica pretende produzir no outro aquela impressão que nasce da contemplação de coisas belas. Assim, o artista aristotélico subordina sua sensibilidade à sua inteligência para tornar sua obra agradável, bela àquele que a contempla. O artista não-aristotélico, por sua vez, subordina tudo à sua sensibilidade, tornando sua obra “um foco emissor abstrato sensível que force os outros, queiram eles ou não, a sentir o que ele sentiu, que os domine pela força inexplicável” (CAMPOS apud PESSOA, 2005, p.244).

Campos enfatiza que a arte é um fenômeno social e que constitui uma das formas de domínio do outro. Para ele, a arte aristotélica domina captando, porque se baseia no que é belo, apreciável e agradável. É artificial, inorgânica, construída. Já a arte não-aristotélica domina subjugando, pois sua base está na idéia de força, na sensibilidade que é pessoal e particular. É natural, orgânica, espontânea.

Assim, enquanto a arte aristotélica exige que o indivíduo humanize sua sensibilidade para poder contemplar a obra, a arte não-aristotélica propõe o contrário: ao contato com a obra, o geral é particularizado, o humano se pessoaliza, o exterior torna-se interior. A arte, então, eleva, liberta, cresce a autoconsciência humana na medida em que não representa, mas *presenta* o real ausente. Essa teoria de Campos permite que a arte se oponha definitivamente à ciência, já que essa parte do particular para o geral, enquanto aquela caminha do geral para o particular.

Campos quer que sua poesia seja, então, não uma simples representação do real, mas uma força capaz de fazer o leitor *sentir-lo*, vivê-lo intensamente:

A minha teoria estética baseia-se – ao contrário da aristotélica, que assenta na idéia de beleza – na idéia de força. Ora a idéia de beleza pode ser uma força. Quando a “idéia” de beleza seja uma “idéia” de sensibilidade, uma *emoção* e não uma idéia, uma disposição sensível do temperamento, essa “idéia” de beleza é uma força. Só quando é uma simples idéia *intelectual* de beleza é que não é força. (apud PESSOA, 2005, p.245).

A proposta de Campos encontra sua total aplicação no movimento idealizado por Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro no início do século XX. Qual arte corresponderá ao estágio de civilização alcançado com a facilidade dos meios de comunicação e transporte, com o espantoso aumento das indústrias e das atividades comerciais do mundo moderno, devolvendo a essa civilização o poder de sentir, tirando-a do marasmo e do estado mórbido em que se encontra pela inadaptação da sensibilidade face ao crescimento desenfreado dos estímulos?

O Sensacionismo é a arte não-aristotélica. O Sensacionismo, cujo fundamento se baseia nos princípios de que todo o objeto seja uma sensação nossa, toda a arte seja a conversão duma sensação em objeto e, portanto, toda a arte seja a conversão duma sensação numa outra sensação, é a resposta às pretensões de Campos. “Sentir tudo de todas as maneiras” é a proposta inicial deste movimento, e *fazer* sentir tudo de todas as maneiras é o desejo de Campos.

Os fundamentos desse movimento estão em vários escritos de Pessoa, hoje publicados em *Obras em Prosa*, numa seção dedicada às “Idéias Estéticas” do escritor. Para cumprir seu propósito, o Sensacionismo não pretende excluir outras correntes literárias, mas aceitar a todas elas desde que não aceite nenhuma separadamente. É assim porque entende que, se uma idéia, se uma sensação difere de outra, suas formas de expressão serão distintas. Quer ser um movimento síntese de tudo quanto de essencial já se produziu em arte, já que o homem moderno é um homem-síntese, fruto das transformações humanas desde a Antiguidade Clássica. Este movimento-adição de todas as correntes precedentes traz em si o desejo cosmopolita de multiplicidade de Campos.

Dessa maneira, o Sensacionismo cumpre também, com atitude enérgica, vibrante, de admiração pela vida, pela matéria e pela força, a missão da Literatura que, para Pessoa, é a única arte verdadeira, porque completa. O poeta julga a Literatura a arte resumo de todas as artes, aquela que sintetiza em si todas as outras formas de arte, que se configuram, segundo ele, como sensibilidades

incompletas, cujas qualidades de visualização não estão subordinadas ao domínio da inteligência. Aliás, quando diz *arte*, refere-se particularmente à arte literária.

A atitude central do Sensacionismo está expressa em quatro postulados fundamentais para a compreensão do movimento:

1. A única realidade da vida é a sensação. A única realidade em arte é a consciência da sensação.
2. Não há filosofia, nem ética, nem estética mesmo em arte, qualquer que seja a quantidade delas que possa haver na vida. Em arte há apenas sensações e nossa consciência delas. Qualquer que seja a parcela de amor, alegria, dor, que possa haver na vida, em arte são apenas sensações; em si mesmas, nada valem para a arte. Deus é uma sensação nossa (porque uma idéia é uma sensação) e em arte é usada apenas quando a expressão de certas sensações – tais como reverência, mistério, etc. [...]
3. 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. [...]
4. Os três princípios da arte são: 1) cada sensação deveria ser expressa em sua plenitude, isto é, a consciência de cada sensação deveria ser peneirada até o fundo; 2) a sensação deveria ser expressa de tal modo que tivesse a possibilidade de evocar – como um halo em torno de uma apresentação definida central – o maior número possível de outras sensações; 3) o todo assim produzido deveria ter a maior semelhança possível com um ser organizado, porque esta é a condição da vitalidade. [...] (PESSOA, 2005, p.432).

Pessoa chama os três princípios colocados no quarto postulado de *Princípio de Sensação*, *Princípio de Sugestão* e *Princípio de Construção*, respectivamente. Para ele, o poema deve ser uma pessoa, um ser vivo de presença corpórea, um todo organizado. Possui grande preocupação com a *forma*; porém, a expressão é condicionada não à beleza, mas à emoção, à sensação a exprimir.

Isso porque a sensação é, como diz o primeiro postulado, a única realidade da vida. Pessoa considera que a verdade, tão avidamente procurada pela Filosofia, é “uma ideia ou sensação nossa”. Propõe que fiquemos, portanto, “com as nossas sensações por única realidade” (2005, p.565).

Assim, o Sensacionismo prega que a base de toda a arte é a sensação, mas não a sensação pura, tal como os gregos a concebiam ao contato com um objeto. Uma emoção, para se tornar uma emoção artística, precisa passar pela razão, ou seja, precisa ser uma sensação intelectualizada, uma sensação consciente, que tenha *poder de expressão*.

O centro de interesse do texto-Campos são as sensações independentes do objeto que as provoca, as sensações enquanto presença na consciência, enquanto eco subjetivo a repercutir e multiplicar-se, obedecendo a diferentes modulações, no interior do sujeito (SEGOLIN, 1992, p.70).

O poema é, portanto, um trabalho de linguagem, e o grande artista, um “fingidor”, um criador de mitos, mentiras que desvendam verdades (daí o caráter libertário da arte):

A sinceridade é o grande crime artístico. O segundo maior é a insinceridade. O grande artista nunca deveria ter uma opinião realmente fundamental e sincera sobre a vida. Mas isto deveria dar-lhe a capacidade de sentir sinceramente, e mais, de ser absolutamente sincero a respeito de qualquer coisa durante certo período de tempo – aquele período de tempo, digamos, necessário para a concepção e redação de um poema (PESSOA, 2005, p.447).

As sensações, segundo Pessoa, podem vir tanto do interior quanto do exterior, mas o trabalho mental resulta numa terceira ordem de sensações: as sensações do abstrato. Organizar as sensações do exterior, ou seja, da Realidade, é trabalho da ciência; organizar as sensações do interior, ou seja, da Emoção, o fim da filosofia; cabe à arte, portanto, a organização das sensações do abstrato, criando uma realidade inteiramente diferente daquelas sugeridas pelas sensações exteriores e interiores. Mas a arte deve obedecer a condições de Realidade e Emoção, produzindo uma impressão análoga à que as coisas exteriores produzem e ainda à impressão que os sentimentos interiores produzem. “A arte, devendo reunir, pois, as três qualidades de Abstração, Realidade e Emoção, não pode deixar de tomar consciência de si como sendo a concretização abstrata da emoção (a concretização emotiva da abstração)” (PESSOA, 2005, p.449).

“O produto acabado da arte deve suscitar a mais forte impressão de exterioridade e a emoção mais pura” (GIL, s.d., p.42). Unindo o exterior (realidade objetiva) ao interior (emoção subjetiva, consciência), por meio de uma forma expressiva, a arte é capaz de produzir no homem as mais intensas sensações. “A forma abstrata realizada pela arte desempenha o papel de eixo entre o exterior e o interior, organizando-os, articulando-os ou desarticulando-os, agindo sempre como um fio entre dois pólos” (GIL, s.d., p.42).

Mário de Sá-Carneiro também deixou seus registros sobre essa corrente literária, mas de outra forma: escreveu *Asas*, uma novela com nuances de ensaio

crítico, espaço em que o autor, através do fazer ficcional, expõe, mostra suas idéias sobre essa nova arte, num admirável trabalho metapoético.

A personagem protagonista, Petrus Ivanowitch Zagoriansky, é um poeta russo obcecado pela idéia de criar “uma Arte interceptada, divergente, inflectida... uma Arte com força centrífuga...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.485). A ânsia pelo novo, tão aberta e violentamente expressa no *Ultimatum* de Álvaro de Campos, reflete-se em Petrus Ivanowitch: “Nervos! Nervos!... Oh, o horror do Mesmo! Para que sempre fazer idêntico, se tantas coisas Outras nos envolvem?... Ao excessivo e ao diverso – em Marchetado e Ruivo!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 484).

O narrador de *Asas* diz que ouve o poema de Ivanowitch em vertigem, rodopio, abismo. Para ele, aquele poema “era toda uma Imaginativa nova...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 485). O próprio poeta sofre de “ataques misteriosos, terríveis, que os médicos não souberam nunca diagnosticar: como que uma bizarra e sinistra epilepsia nova” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 487).

Ivanowitch queria “uma Obra de Arte perfeita” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 490). Quando questionado pelo amigo sobre como mediria que atingiu a perfeição, responde que não poderia garantir, mas que provavelmente o saberia fisicamente: “A água quando ferve, levanta-se em espuma. Dessa forma concluímos que está em ebulição” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 490). Assim, afirma que, quando sua obra atingisse, enfim, a perfeição, algum fenômeno físico aconteceria frente a seus olhos, “na atmosfera... ou quem sabe até se nas páginas onde estão escritos os poemas...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 490).

Ao final da novela, o poeta Ivanowitch atinge a perfeição pretendida. Quando, em seu poema, “viera de ajustar a última palavra, houve um estalido seco, um baque surdo – um ruído de arfejos, a escoar-se... subtil” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 495): todos os seus versos tinham atingido a liberdade, resvalado de seu caderno “por vôos mágicos!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 495).

Ao atingir a perfeição, o poeta vai à loucura, “num rodopio de gargalhadas espumosas, contundente, alucinantes” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 495). Embora seja uma loucura lúcida, já que “o estado poético nos transporta, através da loucura e da sabedoria e para além delas” (MORIN, 2010, p.9), o poeta é internado numa casa de saúde que não o queria receber “devido à misteriosa violência de seus ataques – crises estranhas, convulsas, espasmódicas, desconhecidas por todos os alienistas:

como que um feitiço medieval... um *envoutement* de missa negra” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 495).

Novela/ensaio, *Asas* é, a um tempo, teoria e prática sensacionista. No transcorrer de uma narrativa cujo enredo é a própria produção literária, Sá-Carneiro funda as bases dessa produção através de sua prática: na voz do narrador e de seu amigo poeta Ivanowitch, o texto é pura dramatização, gesto, dança, cor, sensação. Deliramos com Ivanowich, em busca da perfeição, do prazer supremo, como “nos teatros, então, se uma dançarina multicolor volteia e a atmosfera toda se colore em cerca, abismando-se em despojos policromos que vêm atingir as nossas próprias mãos, os rostos dos espectadores – como o farfalhar dos vidrilhos...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 486).

O Sensacionismo busca resgatar a sensação perdida com a complexidade da vida moderna, a sensação da realidade que, para os gregos, era imediata, direta, já que “os gregos sentiam cada uma de suas formas presentes como uma realidade, como algo tangível, como algo vivo” (LUKÁCS, 2000, p.182). Para reencontrar a sensação, resgata a voz, o canto, a dança: o corpo.

Oiça: não escrevo só com idéias; escrevo com sons. As minhas obras são executadas a sons e idéias – a sugestões de idéias – (e a intervalos, também). Se lhe ler os meus versos, o meu amigo, não entendendo uma palavra, senti-los-á em parte. E será idêntico ao seu, o caso do surdo que os saiba ler – mas não os possa ouvir. A sensação total dos meus poemas só se obtém por uma leitura feita em voz alta – ouvida e compreendida de olhos abertos. Os meus poemas são para se interpretarem com todos os sentidos... Têm cor, têm som e aroma – terão gosto, quem sabe... ..(SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 491).

Assim, o Sensacionismo configura-se como uma estética da força: linguagem vertiginosa, rodopiante, fluida, corpo nu em movimento, “turbilhando, zig-zagueando, entregolfando-se... Magia contemporânea!” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 486). O poema é “todo um maquinismo de precisão, movido por mágica – secretamente, em súbitas arrogâncias hialinas... estrépitos de cristais...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 492). Razão e sensibilidade: Apolo e Dioniso reconciliados.

Álvaro de Campos é quem leva às últimas conseqüências as idéias sensacionistas de Pessoa e Sá-Carneiro, tornando-se o grande nome do movimento. Sua *Ode Marítima* é considerada uma das poucas “verdadeiras manifestações de arte não-aristotélica” (CAMPOS apud PESSOA, 2005, p.246), o poema expressão máxima do Sensacionismo.

CAPÍTULO 3

O CANTO DAS MUSAS

Ode Marítima é um poema moderno que canta, louva ritualisticamente a vida marítima. Neste poema, o mar, múltiplo em sensações já vividas e aberto a novas viagens, se fará síntese do movimento da vida.

Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p.592).

Segundo José Augusto Seabra, essa ode é toda ela, pela sua estrutura, o melhor exemplo do duplo movimento de gradação da expressão poética (forma ascendente e forma descendente), “numa circularidade que vai do nada ao tudo (ou mais que tudo?) e do tudo ao nada” (1991, p.131). Este movimento cíclico do poema vem do ritmo que procura reencontrar a linguagem das origens, “linguagem esta que se identifica com a concepção primeira do universo, de raiz essencialmente analógica” (SEGOLIN, 1992, p.32).

Pessoa, em seu *Prefácio para uma antologia de poetas sensacionistas*, afirma que

Álvaro de Campos é excelentemente definido como um Walt Whitman tendo dentro um poeta grego. Tem toda a força de sensação intelectual, emocional e física que caracterizou Whitman. Mas tem o traço precisamente oposto – um poder de construção e desenvolvimento ordenado de um poema que nenhum poeta desde Milton atingiu (2005, p.451).

Com efeito, *Ode Marítima* possui uma organização notável, estruturada em função do ritmo ascendente e descendente que a comanda. Segundo Nicolás Extremera Tapia (1983), o poema transcorre num segmento de vibração em arco ao longo de dez marcos (número camoniano) do eixo rítmico visual. Utilizaremos aqui

este estudo do ritmo feito por Tapia, a fim de demonstrar que no plano rítmico-estrutural da *Ode Marítima* subjaz um desenho, um diagrama que busca recuperar o movimento das performances ritualísticas primordiais, diagrama este que anuncia a presença ainda, na escritura poética de hoje, de ecos cantantes e bailarinos da poética corporal dos momentos inaugurais.

Zumthor nos diz que

do texto, a voz em *performance* extrai a obra. Ela se submete a este fim, ao funcionalizar todos os elementos aptos a sustentá-la, amplificá-la, a declarar sua autoridade, sua ação, sua intenção persuasiva. Utiliza o próprio silêncio que ela motiva e torna significante (2005, p.142).

Todos os elementos da *Ode Marítima* parecem estar aptos a sustentar, amplificar, declarar a autoridade da voz, sua ação, sua intenção persuasiva. Se *Ode Marítima* realmente propõe, como supomos, um mergulho nas origens da poesia, manifestando-se como ritual, a voz é necessidade primeira para que poema se realize poesia, pois que a poesia, originalmente, foi voz.

Campos iconiza a sensação o tempo todo, corporifica-a, dando-lhe existência concreta, inscrevendo-a “rítmica, sonora, sintática e semanticamente no signo” (SEGOLIN, 1992, p.74). O poeta chega mesmo a ser um *designer* gráfico na medida em que projeta, compõe sonora e visualmente um plano intencional, trabalha com fonemas e desenhos de letras, utiliza o espaço gráfico para significar, e cria formas que, libertas dos limites da palavra, transmitem sensações de maneira direta, sem referência semântica. Seu poema cumpre o princípio fundamental formulado por Poe, de que nos fala Hugo Friedrich, “segundo o qual o poema deve esboçar-se a partir do poder sonoro da linguagem, anterior ao significado, para lhe dar em seguida um significado” (apud SEABRA, 1991, p. XVIII). Em *performance*, o poema, o texto poético acontece plenamente, revelando-se pura poesia.

Ode Marítima é um longo canto de louvor. Ao cantar, o eu lírico conta sua viagem em busca do Grande Cais, desejoso de preencher o vazio que o paralisa como ser humano. Neste sentido, o vazio, início de toda a trajetória, torna-se estratégia, procedimento de construção do poema. É a partir dele que o ritmo timidamente nasce e, aos poucos, vai tomando forma, ganhando corpo, inscrevendo a possibilidade da transformação. José Gil coloca de forma precisa este procedimento da poética de Fernando Pessoa, aqui utilizada por Álvaro de Campos:

Para que se tornem expressivos, adquirindo um “halo” (ou “além”, termos empregues por Fernando Pessoa), é preciso que nasçam do nada, que as sensações surjam, como pela primeira vez; para que haja criação poética, é preciso que se faça o vácuo, que se obtenha a virgindade, o vazio absoluto, total, de tudo – do sentido e das formas, das cores e dos sons, das palavras e das emoções, dos actos e da vontade. É só a partir deste estágio de codificação e inscrição nulas do saber na linguagem que poderá haver criação (s.d., p.42).

O poema se inicia desprovido de qualquer exaltação rítmica, e os primeiros versos descrevem o estado solitário do eu lírico:

1 Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de Verão,
2 Olho prò lado da barra, olho prò Indefinido,
3 Olho e contenta-me ver,
4 Pequeno, negro e claro, um paquete entrando.

Mas, se o ritual é, como o conceitua Zumthor, uma ação que abarca um grupo social, como explicar um ritual solitário? Será preciso avançarmos ainda um pouco mais no texto para que possamos esclarecer este aparente problema.

Após uma introdução de dezoito versos, que situam o leitor no cenário em que a obra tomará espaço (um espaço transcendente, sugerido pela imensidão do mar e pela tênue linha do horizonte, que separa céu e mar, profano e divino), surge o primeiro dos dez marcos, chamado de *I Tempo: Lento* (TAPIA, 1983):

19 E dentro de mim um volante começa a girar, lentamente.

Este tempo se desenvolverá do 19º ao 127º verso, e nele se revela um sentimento nostálgico, um desejo de reencontro com o outro que não deixa de ser o próprio eu lírico:

30 Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!
31 E quando o navio larga do cais
32 E se repara de repente que se abriu um espaço
33 Entre o cais e o navio,
34 Vem-me, não sei porquê, uma angústia recente,
35 Uma névoa de sentimentos de tristeza
36 Que brilha ao sol das minhas angústias relvadas
37 Como a primeira janela onde a madrugada bate,
38 E me envolve com uma recordação duma outra pessoa
39 Que fosse misteriosamente minha.

Para que este reencontro aconteça, o eu lírico empreenderá uma viagem em busca do “Cais Absoluto”, e o volante será o responsável pela condução dessa

viagem. Na verdade, o volante graduará a sensação do eu lírico transformado no pacote que “vem entrando” (dentro de si?):

7 Vem entrando, e a manhã entra com ele, e no rio,
8 Aqui, acolá, acorda a vida marítima.

Expliquemos melhor. A entrada do pacote é simultânea à entrada da manhã, que “acorda a vida marítima”. Lembremos que, para os gregos, *acordar*, *despertar*, possui um significado ligado à salvação: despertar do sono, “que é simultaneamente ignorância, esquecimento e morte” (ELIADE, 2004, p.113). Esse acordar, sugere, portanto, um despertar da consciência; em termos de Sensacionismo, a saída do estado de inação para o de sensação.

Segundo a teoria sensacionista, para criar sensação em arte é necessário unir o exterior, a realidade objetiva, ao interior, à emoção subjetiva. Assim, o pacote, elemento da realidade objetiva, funde-se, “a esta manhã de verão”, à emoção, à nostalgia do eu lírico, ao seu desejo de reencontro com suas origens. Dessa fusão, nasce o elemento de abstração – o volante, que conduzirá o ritmo do poema do “largar” ao “atracar” do navio:

20 Os pacotes que entram de manhã na barra
21 Trazem aos meus olhos consigo
22 O mistério alegre e triste de quem chega e parte.
23 Trazem memórias de cais afastados e doutros momentos
24 Doutro modo da mesma humanidade noutros pontos.
25 Todo o atracar, todo o largar de navio,
26 É - sinto-o em mim como o meu sangue -
27 Inconscientemente simbólico, terrivelmente
28 Ameaçador de significações metafísicas
29 Que perturbam em mim quem eu fui...

O volante conduzirá o ritmo, responsável por produzir intensas e múltiplas sensações: “ele mexe com o sangue, excita, arrasta, arrebatada, entontece, hipnotiza... Ritmo: onda que se divide, mas para remontar à origem una, redobrando e tresdobrando as próprias forças” (BOSI, 2010, p.118). Vejamos como isso acontece.

O poema é todo arquitetado em versos livres e brancos. Jorge Luis Borges nos explica que esta é a forma mais difícil de composição, uma vez que as formas fixas e clássicas desenvolvem modelos e que, para compor poemas dessa natureza, o poeta precisa apenas repetir esses modelos. Já o verso livre é inovação, é mais difícil, porque “o ouvido é levado a esperar algo, e então não obtém o que esperava.

Algo diverso lhe é dado; e esse algo diverso deve ser, em certo sentido, uma deficiência e também uma satisfação” (2000, p.115).

Ao contato com o corpo gráfico-sonoro-visual da *Ode Marítima*, percebemos que essa irregularidade de seus versos busca uma regularidade para outra coisa: o ritmo, a coreografia visual, o *design*. *Ode Marítima* é um poemacorpovoz, um corpomídia, segundo a concepção de Helena Katz e Christine Greiner (2004): um corpo não recipiente, que não apenas veicula significados, mas que é mídia de si mesmo. Nela, significante é significado: não há interface entre forma e conteúdo.

Se repararmos no vai e vem de seus versos, ora mais curtos, ora prolongados, perceberemos que eles sugerem o desenho da ondulação do mar, num jogo de contração e expansão, concentração e dispersão, que acaba por formar uma mancha gráfica em movimento. Uma observação mais aguda nos permite ainda notar que, no início do poema, o movimento de contração normalmente revela o recolhimento do eu lírico, enquanto o movimento de dispersão revela a vastidão do mar (e do mundo) que o aguarda:

45 Quem sabe se não deixei, antes de a hora
46 Do mundo exterior como eu o vejo
47 Raiar-se para mim,
48 Um grande cais cheio de pouca gente,
49 Duma grande cidade meio-desperta,
50 Duma enorme cidade comercial, crescida, apoplética,
51 Tanto quanto isso pode ser fora do Espaço e do Tempo?

52 Sim, dum cais, dum cais dalgum modo material,
53 Real, visível como cais, cais realmente,
54 O Cais Absoluto por cujo modelo inconscientemente imitado,
55 Insensivelmente evocado,
56 Nós os homens construímos
57 Os nossos cais nos nossos portos,
58 Os nossos cais de pedra actual sobre água verdadeira,
59 Que depois de construídos se anunciam de repente
60 Coisas-Reais, Espíritos-Coisas, Entidades em Pedra-Almas,
61 A certos momentos nossos de sentimento-raiz
62 Quando no mundo-exterior como que se abre uma porta
63 E, sem que nada se altere,
64 Tudo se revela diverso.

65 Ah o Grande Cais donde partimos em Navios-Nações!
66 O Grande Cais Anterior, eterno e divino!
67 De que porto? Em que águas? E porque penso eu isto?
68 Grande Cais como os outros cais, mas o Único.

Como uma onda que se adensa, todos os cais materiais, conhecidos, vão se somando no plano gráfico-sonoro, para formar “O Cais Absoluto”, abstrato, ideal.

Esse “Grande Cais Anterior, eterno e divino”, remete-nos ao *Mundo das Essências*, à idéia de *Paraíso* ou *Nirvana*, ao mundo inteligível que se constitui, pelas idéias sensacionistas de Pessoa, na mais alta realidade, ou ainda, na única realidade.

Temos aqui uma referência ao *Mundo das Idéias* de Platão (1994), lugar onde o ser é inteiro, imutável, puro, absoluto, eterno, em oposição a este mundo em que vivemos, em que nada é definitivamente, tudo está em processo, em transformação. O *Mundo das Idéias* é, segundo Platão, o mundo “cujo modelo inconscientemente imitado,/ Insensivelmente evocado/ Nós os homens construímos/ Os nossos cais nos nossos portos”. Assim, o plano terreno é apenas uma cópia do mundo ideal. Se somos criaturas que imitam modelos ideais, ao copiar, imitamos o gesto criador divino. Daí que o processo de busca pelo “Grande Cais Anterior, eterno e divino” seja interior, de busca por um outro que não deixa de ser o próprio eu:

Um deus, no sentido pagão, isto é, verdadeiro, não é mais que a inteligência que um ente tem de si próprio, pois essa inteligência, que tem de si próprio, é a forma impessoal, e por isso ideal, do que é. Formando de nós um conceito intelectual, formamos um deus em nós próprios. Raros, porém, formam de si próprios um conceito intelectual, porque a inteligência é essencialmente objetiva. Mesmo entre os grandes gênios, são raros os que existiram para si próprios com plena objetividade (PESSOA, 2005, p.163).

O que quer o eu lírico é isto: existir para si mesmo de forma plena. Para Platão, a única forma de entrar em contato com esse puro presente, é através da alma. Mas, o primeiro postulado fundamental do sensacionismo é que a única realidade da vida é a sensação. Sensação pressupõe corpo. Assim, a chegada, o aperto no “Grande Cais” trará o êxtase, a possibilidade de fisicamente, corporeamente “sentir tudo de todas as maneiras”. Por isso o eu lírico deseja ir à procura deste Cais, para ter com o absoluto, viver o divino encontro. Encontro este próprio do ritual que, como vimos na definição de Zumthor, assegura ao grupo relações “com o outro mundo, a divindade, as forças diante das quais o homem se sente dependente” (2005, p.99):

76 Ah, que essencialidade de mistério e sentido parados
 77 Em divino êxtase revelador
 78 Às horas cor de silêncios e angústias
 79 Não é ponte entre qualquer cais e O Cais!

[...]

86 Ó fugas contínuas, idas, ebriedade do Diverso!
 87 Alma eterna dos navegadores e das navegações!
 88 Cascos reflectidos devagar nas águas,
 89 Quando o navio larga do porto!
 90 Flutuar como alma da vida, partir como voz,
 91 Viver o momento tremulamente sobre águas eternas.
 92 Acordar para dias mais directos que os dias da Europa.

O eu lírico deseja “Acordar para dias mais directos que os dias da Europa”, para dias mais reais. Se a mais alta realidade ou a única realidade da vida é a sensação, é exatamente isto que o eu lírico deseja buscar. Mas um sentimento de medo, algo parecido com ansiedade, começa a tomar conta de seu corpo:

107 Ah, a frescura das manhãs em que se chega,
 108 E a palidez das manhãs em que se parte,
 109 Quando as nossas entranhas se arrepanham
 110 E uma vaga sensação parecida com um medo
 111 – O medo ancestral de se afastar e partir,
 112 o misterioso receio ancestral à Chegada e ao Novo –
 113 Encolhe-nos a pele e agonia-nos,
 114 E todo o nosso corpo angustiado sente,
 115 Como se fosse a nossa alma,
 116 Uma inexplicável vontade de poder sentir isto doutra maneira:
 117 Uma saudade a qualquer coisa,
 118 Uma perturbação de afeições a que vaga pátria?
 119 A que costa? a que navio? a que cais?
 120 Que se adoce em nós o pensamento,
 121 E só fica um grande vácuo dentro de nós,
 122 Uma oca saciedade de minutos marítimos,
 123 E uma ansiedade vaga que seria tédio ou dor
 124 Se soubesse como sê-lo...

Mesmo assim, decide partir, num movimento de perder-se para encontrar-se, afastar-se de sua unidade para multiplicar-se, ter com seu diverso. Inicia-se, então, o *Il Tempo: Adagio* (TAPIA, 1983), que vai do 127º ao 182º verso. O volante acelera-se porque “o paquete vem entrando” e “está já perto”:

127 Acelera-se ligeiramente o volante dentro de mim.
 128 E o paquete vem entrando, porque deve vir entrando sem dúvida,
 129 E não porque eu o veja mover-se na sua distância excessiva.

130 Na minha imaginação ele está já perto e é visível
 131 Em toda a extensão das linhas das suas vigias.
 132 E treme em mim tudo, toda a carne e toda a pele,
 133 Por causa daquela criatura que nunca chega em nenhum barco
 134 E eu vim esperar hoje ao cais, por um mandado oblíquo.

A bordo do paquete, ou melhor, incorporado nele, tem início a viagem, o processo de busca pelo “Cais Absoluto”, processo em que se dará a multiplicação do *eu* em outros muitos, e que, como veremos, explicará o ritual como ação grupal.

Os versos começam, então, a ganhar maior teor erótico. Já o tinham, pois que “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão dos limites” (BATAILLE, 1980, p.115), e, desde o início do poema, o eu lírico vem percorrendo um caminho que objetiva essa fusão, este encontro com o Absoluto, num jogo que, como o mar, é vida e é morte. O desejo de sentir tudo, de ser tudo, acentua-se: as construções assindéticas, as anáforas (inclusive iniciando com pronomes indefinidos *toda, tudo, todos, todas*), o ritmo e o metro irregulares, as assonâncias e aliteraões e a pontuação exclamativa, que marca sobretudo a melodia, sugerindo a mímica emocional que a acompanha, são recursos expressivos que dão a sensação de simultaneidade:

135 Os navios que entram a barra,
 136 Os navios que saem dos portos,
 137 Os navios que passam ao longe
 138 (Suponho-me vendo-os duma praia deserta) -
 139 Todos estes navios abstractos quase na sua ida
 140 Todos estes navios assim comovem-me como se fossem outra coisa
 141 E não apenas navios, navios indo e vindo.

142 E os navios vistos de perto, mesmo que se não vá embarcar neles,
 143 Vistos de baixo, dos botes, muralhas altas de chapas,
 144 Vistos dentro, através das câmaras, das salas, das despensas,
 145 Olhando de perto os mastros, afilando-se lá prò alto,
 146 Roçando pelas cordas, descendo as escadas incómodas,
 147 Cheirando a untada mistura metálica e marítima de tudo aquilo -
 148 Os navios vistos de perto são outra coisa e a mesma coisa,
 149 Dão a mesma saudade e a mesma ânsia doutra maneira.

Campos iconiza o redemoinho vertiginoso das sensações, fazendo com que ele tome forma textual, concretizando-o no poema: uma sucessiva repetição mostra a multiplicidade dos navios que se acumulam, erguendo nova onda, maior e mais intensa do que a primeira, em função do ritmo impresso pelo volante; e, atrás desta, outra se forma, pela união de “Toda a vida marítima”, em “Todos os mares, todos os estreitos, todas as baías, todos os golfos”. Maravilhosa *performance* corporal do poema! O corpo do mar é materializado na dança coreográfica dos versos, “o maior dos oceanos” se materializa no maior verso da estrofe, o verso que trata do Mediterrâneo, “um mar para bater/ De encontro a esplanadas”, busca “bater de encontro” ao limite da página...

O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem que busca fora dele um objeto de desejo:

165 E vós, ó coisas navais, meus velhos brinquedos de sonho!
166 Componde fora de mim a minha vida interior!

Mas a proposta de Campos é a sensação independente do objeto que a provoca, a sensação intelectualizada (pensar = sentir). Assim, o eu lírico não precisa das “coisas navais” no plano real, apenas do pensamento ligado ao que elas possibilitam no plano da imaginação. Não é necessário tê-las para sentir o prazer que lhe podem proporcionar. Nesse sentido, essa experiência assemelha-se à experiência mística que

introduz, no mundo que domina o pensamento ligado à experiência dos objetos (e ao conhecimento do que a experiência dos objetos em nós desenvolve), um elemento que só negativamente assume lugar nas construções desse pensamento intelectual, como determinação dos seus limites. Com efeito, o que a experiência mística revela é uma ausência de objeto. O objeto identifica-se com a descontinuidade e a experiência mística, na medida em que tenhamos a força de operar uma ruptura da nossa descontinuidade, introduz em nós o sentimento da continuidade. Introdu-lo de modo diferente do erotismo dos corpos ou do erotismo dos corações – mais precisamente dispensa meios que não dependam da vontade (BATAILLE, 1980, p.23).

Essa sensação intelectualizada, consciente, tem enorme poder de expressão: oferece-se sem a presença do objeto, incorporada que está no signo. A palavra, na *Ode Marítima*, não é mero instrumento comunicativo, mas o próprio gesto comunicativo: a “Obra não é uma simples realização ideográfica, em palavras – uma simples realização escrita. É mais alguma coisa: ao mesmo tempo uma realização musical, cromática – pictural, se prefere – e até, a mais volátil, uma realização em aromas...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 491). O poema é, como quer a teoria sensacionista, um corpo vivo, que faz reagir o corpo do leitor:

contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena providas de uma difusa representação de si próprio. (ZUMTHOR, 2000, p.28-29)

Essa relação corpo a corpo entre leitor e poema nos leva a perceber sua textura, revelando-nos uma belíssima composição pictural, plástica. Composição esta absolutamente inovadora, pois que advém da fusão de dois movimentos artísticos opostos (mas que trabalham sob a mesma base, elementos do exterior e do interior) – o Impressionismo e o Expressionismo:

Literalmente, expressão é o contrário de impressão. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto. Diante da realidade, o Impressionismo manifesta uma atitude sensitiva, o Expressionismo uma atitude volitiva, por vezes até agressiva. Quer o sujeito assuma em si a realidade, subjetivando-a, quer projete-a sobre a realidade, objetivando-a, o encontro do sujeito com o objeto e, portanto, a abordagem direta do real, continua a ser fundamental (ARGAN, 1996, p.227).

Tomemos esta estrofe como exemplo para nossas considerações:

167 Quilhas, mastros e velas, rodas do leme, cordagens,
 168 Chaminés de vapores, hélices, gáveas, flâmulas,
 169 Galdropes, escotilhas, caldeiras, colectores, válvulas;
 170 Caí, por mim dentro em montão, em monte,
 171 Como o conteúdo confuso de uma gaveta despejada no chão!
 172 Sede vós o tesouro da minha avareza febril,
 173 Sede vós os frutos da árvore da minha imaginação,
 174 Tema de cantos meus, sangue nas veias da minha inteligência,
 175 Vosso seja o laço que me une ao exterior pela estética,
 176 Fornecei-me metáforas imagens, literatura,
 177 Porque em real verdade, a sério, literalmente,
 178 Minhas sensações são um barco de quilha prò ar,
 179 Minha imaginação uma âncora meio submersa,
 180 Minha ânsia um remo partido,
 181 E a tessitura dos meus nervos uma rede a secar na praia!

A pintura impressionista pode ser percebida na técnica rápida, aqui utilizada na nomeação das diversas “coisas navais” entre vírgulas, como pinceladas que buscam flagrar cada objeto, ocupando-se exclusivamente “de exprimir a sensação visual em sua absoluta imediaticidade” (ARGAN, 1996, p. 98). Movimento do exterior para o interior: concentração, reintegração.

Esses objetos todos aparecem no poema “Como o conteúdo confuso de uma gaveta despejada no chão”. Como na arte impressionista, o poeta “não parte de uma concepção pré-determinada do espaço: o espaço se determina na obra pela relação entre seus elementos” (ARGAN, 1996, p. 76). Relação esta que, na obra literária, é concebida na imaginação do leitor.

Já a mancha gráfica, desenhada pela dança coreográfica dos versos, sugere o movimento do mar pela deformação e, tal qual a arte expressionista, “pretende impressionar-nos através de gestos visuais que transmitem, e talvez libertem, emoções ou mensagens emocionalmente carregadas” (LYNTON, 1994, p.24). Movimento do interior para o exterior: expansão. Segundo Norbert Lynton, essa é a verdadeira inovação do movimento expressionista: “a descoberta de que composições abstratas podem ser tão efetivas quanto os quadros temáticos”, uma vez que “o poder expressivo de cores e formas, de pinceladas e texturas, de tamanho e escala, é demonstravelmente suficiente” (1994, p.24).

Finalmente, no momento em que as “coisas navais” objetivamente flagradas fornecem ao eu lírico “metáforas”, belíssimas imagens de uma subjetividade que provém da impressão-expressão, concentração-dispersão, nos são ofertadas: “Minhas sensações são um barco de quilha prò ar,/ Minha imaginação uma âncora meio submersa,/ Minha ânsia um remo partido,/ E a tessitura dos meus nervos uma rede a secar na praia!”

Lembremos que, para Pessoa, a Literatura é a arte resumo de todas as artes, a única arte completa, e que o Sensacionismo pretende ser o movimento-síntese de tudo quanto de essencial já se produziu em arte. Assim o poema se faz música, dança, encenação, plasticidade...

No *ABC da Literatura*, Erza Pound diz que há três modalidades de poesia:

1 – Melopeia. Aquela em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo) que orienta o seu significado (Homero, Arnaut Daniel e os provençais). 2 – Fanopeia. Um lance de imagens sobre a imaginação visual (Rihaku, i.é, Li T'ai-Po e os chineses atingiram o máximo de fanopeia, devido talvez à natureza do ideograma). 3 – Logopeia. A dança do intelecto entre as palavras, que trabalha no domínio específico das manifestações verbais e não se pode conter em música ou em plástica (Propércio, Laforgue)(2006, p.11).

Parece-nos que *Ode Marítima* é mesmo essa multiplicidade: é melopeica, fanopeica, logopeica. Ao recebê-la, o corpo todo sente, pela audição, pela visão, pelo pensamento...

O som de um apito anuncia o início do *III Tempo: Andante* (182º ao 214º verso) (TAPIA, 1983), e o ritmo do volante acelera-se progressivamente:

182 Soa no acaso do rio um apito, só um.
183 Treme já todo o chão do meu psiquismo.
184 Acelera-se cada vez mais o volante dentro de mim.

Voltemos nosso foco, portanto, novamente para a sonoridade do poema:

É evidente, qualquer um constata em sua prática pessoal que, em alcance de registro, em envergadura sonora, a voz ultrapassa em muito a gama extremamente estreita dos efeitos gráficos que a língua utiliza. Assim, a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença. Cada um de nós pode fazer a experiência do fato de que a voz, independentemente daquilo que ela diz, propicia um gozo (ZUMTHOR, 2005, p.63).

Jorge Luis Borges concorda com Zumthor. Para o poeta, há versos que são belos mesmo que sem sentido, porque há um prazer “na cadência das palavras, na música das palavras” (2000, p.90). O sentido é captado pela imaginação e não pela razão. Se o signo sonoro é mais expressivo do que o signo gráfico, ele potencializa a sensação que corporifica. Assim, a *performance* desse poemacorpovoz passa a exigir, cada vez mais, voz, *performance* corporal do leitor:

196 E eu, que amo a civilização moderna, eu que beijo com a alma as
máquinas,
197 Eu o engenheiro, eu o civilizado, eu o educado no estrangeiro,
198 Gostaria de ter outra vez ao pé da minha vista só veleiros e barcos de
madeira,
199 De não saber doutra vida marítima que a antiga vida dos mares!
200 Porque os mares antigos são a Distância Absoluta,
201 O Puro Longe, liberto do peso do Actual...
202 E ah, como aqui tudo me lembra essa vida melhor,
203 Esses mares, maiores, porque se navegava mais devagar.
204 Esses mares, misteriosos, porque se sabia menos deles.

E, novamente, encontramos o desejo de retorno às origens, numa espécie de fuga do presente para “a Distância Absoluta,/ o Puro Longe, liberto do peso do Actual”, um desejo dionisíaco de transcendência. Inicia-se, então, o delírio, que abre as portas para o mundo dos sonhos:

211 Toma-me pouco a pouco o delírio das coisas marítimas,
212 Penetram-me fisicamente o cais e a sua atmosfera,
213 O marulho do Tejo galga-me por cima dos sentidos,
214 E começo a sonhar, começo a envolver-me do sonho das águas,
215 Começam a pegar bem as correias-de-transmissão na minh'alma
216 E a aceleração do volante sacode-me nitidamente.

“A aceleração do volante” sacode-o “nitidamente”, fisicamente, porque “Começam a pegar bem as correias-de-transmissão” em sua alma. Aqui, não existe a ideia de alma dissociada do corpo, como algo superior a ele. Já isto havia sido

anunciado em versos anteriores como em “E todo o nosso corpo angustiado sente / Como se fosse a nossa alma / Uma inexplicável vontade de poder sentir isto doutra maneira”. Expressões que surgirão, “tais como ‘pensar com o meu corpo’, ‘sonhar com a minha pele’, ‘imaginação corpórea’, marcam a ausência de fronteiras entre o ‘espírito’ e a ‘matéria” (GIL, s.d., p.83), o que confirma que pensar é igual a sentir. Ao pensar, ao imaginar, a sensação extravasa o corpo todo.

Ao mergulho do eu lírico no mundo onírico, nesse mar de sonhos (214º verso), temos o *IV Tempo: Allegro* (TAPIA, 1983), que se desenvolve até o 243º verso do poema.

Leyla Perrone-Moisés observa que

o sonho, para Pessoa, não é inação. No passado, o sonho era o alto projeto das maiores ações humanas; no presente, são as circunstâncias infelizes que impedem essa prática superior, e condenam o sonho à irrealização. Assumindo o sonho, a poesia moderna não se limita apenas a fugir de um real adverso, mas afirma uma utopia que, por contraste, é uma permanente acusação daquilo que, nesse real, impede a plena realização dos mais altos ideais humanos (2001, p.82-83).

O sonho é, aqui, a viagem ao passado, que nos conduzirá até o despertar na vida marítima moderna. É nele que tudo acontece. Segundo Valéry, “no sonho, o pensamento não se distingue do viver e não perde tempo com ele. Adere ao viver; adere inteiramente à simplicidade do viver, à flutuação do ser sob os rostos e as imagens do conhecer” (2007, p.94). É o que se passa no poema: o sonho, o passado, constitui-se a mais alta realidade vivida, porque sentida. Nele, as vozes começam a se multiplicar numa orquestração polifônica:

217 Chamam por mim as águas,
218 Chamam por mim os mares.
219 Chamam por mim, levantando uma voz corpórea, os longes,
220 As épocas marítimas todas sentidas no passado, a chamar.

221 Tu, marinheiro inglês, Jim Barns meu amigo, foste tu
222 Que me ensinaste esse grito antiquíssimo, inglês,
223 Que tão venenosamente resume
224 Para as almas complexas como a minha
225 O chamamento confuso das águas,
226 A voz inédita e implícita de todas as coisas do mar,
227 Dos naufrágios, das viagens longínquas, das travessias perigosas.

E além do ritmo, a gradação de voz também é inscrita no texto:

256 Ah seja como for, seja por onde for, partir!
 257 Largar por aí fora, pelas ondas, pelo perigo, pelo mar.
 258 Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância Abstracta,
 259 Indefinidamente, pelas noites misteriosas e fundas,
 260 Levado, como a poeira, plos ventos, plos vendavais!
 261 Ir, ir, ir, ir de vez!
 262 Todo o meu sangue raiva por asas!
 263 Todo o meu corpo atira-se prà frente!
 264 Galgo pla minha imaginação fora em torrentes!
 265 Atropelo-me, rujo, precipito-me!...
 266 Estoiram em espuma as minhas ânsias
 267 E a minha carne é uma onda dando de encontro a rochedos!

Tudo impulsiona para frente, “raiva por asas”, prepara o vôo: “Ir, ir,ir,ir de vez!”. A anáfora, essa repetição poética, não nos dá “o todo, agora agora. Ao contrário da visão fulmínea, ao contrário da posse, ela dá o sentimento da expectativa. Linguagem, agonia” (BOSI, 2010, p.43). Esperamos pela fusão total, pelo êxtase supremo, que ainda se engendra.

Anáforas, aliterações, síncopes, o acúmulo de verbos de ação em construções assindéticas,etc. são recursos expressivos que caracterizam uma linguagem vertiginosa, cuja finalidade é ser sensação e não apenas veiculá-la, preparando-nos para o momento supremo. Durante o *VI Tempo: Súbito* (TAPIA, 1983), que se inicia no 270º verso e vai até o 535º, esses recursos são levados ao extremo, transbordando a linguagem num excesso de expressão e significação:

270 Subitamente, tremulamente, extraorbitadamente,
 271 Com uma oscilação viciosa, vasta, violenta,
 272 Do volante vivo da minha imaginação,
 273 Rompe, por mim, assobiando, silvando, vertiginando,
 274 O cio sombrio e sádico da estrídula vida marítima.

É neste momento que o eu lírico, com a “vasta” e “violenta” força “Do volante vivo da [sua] imaginação”, se multiplica, tornando-se muitos, diversos personagens “da estrídula vida marítima”, e cinquenta e cinco versos numa única estrofe, “assobiando, silvando, vertiginando”, cantando, nomeiam e caracterizam esses novos “eus”, numa fervorosa saudação. O ponto de exclamação, sinal gráfico de forte carga emotiva, muito utilizado na ode para expressar admiração a quem é oferecido o canto de louvor, é largamente utilizado. Todos esses homens, toda essa gente, todos esses piratas erguem-se em enormes ondas que se quebram umas sobre as outras, como num mar em tempestade, num movimento de pura dispersão:

275 Eh marinheiros, gajeiros! eh tripulantes, pilotos!
 276 Navegadores, mareantes, marujos, aventureiros!
 277 Eh capitães de navios! homens ao leme e em mastros!
 278 Homens que dormem em beliches rudes!
 279 Homens que dormem co'o Perigo a espreitar plas vigias!
 280 Homens que dormem co'a Morte por travesseiro!
 281 Homens que têm tombadilhos, que têm pontes donde olhar
 282 A imensidade imensa do mar imenso!
 283 Eh manipuladores dos guindastes de carga!
 284 Eh amainadores de velas, fogueiros, criados de bordo!
 285 Homens que metem a carga nos porões!
 286 Homens que enrolam cabos no convés!
 287 Homens que limpam os metais das escotilhas!
 288 Homens do leme! homens das máquinas! homens dos mastros!
 289 Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!
 290 Gente de boné de pala! Gente de camisola de malha!
 291 Gente de âncoras e bandeiras cruzadas bordadas no peito!
 292 Gente tatuada! gente de cachimbo! gente de amurada!
 293 Gente escura de tanto sol, crestada de tanta chuva,
 294 Limpa de olhos de tanta imensidade diante deles,
 295 Audaz de rosto de tantos ventos que lhes bateram a valer!
 296 Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!
 297 Homens que vistes a Patagónia!
 298 Homens que passastes pela Austrália!
 299 Que enchestes o vosso olhar de costas que nunca verei!
 300 Que fostes a terra em terras onde nunca descerei!
 301 Que comprastes artigos toscos em colónias à proa de sertões!
 302 E fizestes tudo isso como se não fosse nada!
 303 Como se isso fosse natural,
 304 Como se a vida fosse isso,
 305 Como nem sequer cumprindo um destino!
 306 Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!
 307 Homens do mar actual! homens do mar passado!
 308 Comissários de bordo! escravos das galés! combatentes de Lepanto!
 309 Piratas do tempo de Roma! Navegadores da Grécia!
 310 Fenícios! Cartagineses! Portugueses atirados de Sagres
 311 Para a aventura indefinida, para o Mar Absoluto, para realizar o
 Impossível!
 312 Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!
 313 Homens que erguestes padrões, que destes nomes a cabos!
 314 Homens que negociastes pela primeira vez com pretos!
 315 Que primeiro vendestes escravos de novas terras!
 316 Que destes o primeiro espasmo europeu às negras atónitas!
 317 Que trouxestes ouro, missanga, madeiras cheirosas, setas,
 318 De encostas explodindo em verde vegetação!
 319 Homens que saqueastes tranquilas povoações africanas,
 320 Que fizestes fugir com o ruído de canhões essas raças,
 321 Que matastes, roubastes, torturastes, ganhastes
 322 Os prémios de Novidade de quem, de cabeça baixa
 323 Arremete contra o mistério de novos mares! Eh-eh-eh-eh-eh!
 324 A vós todos num, a vós todos em vós todos como um,
 325 A vós todos misturados, entrecruzados,
 326 A vós todos sangrentos, violentos, odiados, temidos, sagrados,
 327 Eu vos saúdo, eu vos saúdo, eu vos saúdo!
 328 Eh-eh-eh-eh eh! Eh eh-eh-eh eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh eh!
 329 Eh lahô-lahô laHO-lahá-á-á-à-à!

O desejo de fusão, de ser todas essas pessoas através da imaginação, sentir como elas, é reforçado em estrofes posteriores:

453 Ah piratas, piratas, piratas!
 454 Piratas, amai-me e odiai-me!
 455 Misturai-me convosco, piratas!

456 Vossa fúria, vossa crueldade como falam ao sangue
 457 Dum corpo de mulher que foi meu outrora e cujo cio sobrevive!

458 Eu queria ser um bicho representativo de todos os vossos gestos,
 459 Um bicho que cravasse dentes nas amuradas, nas quilhas,
 460 Que comesse mastros, bebesses sangue e alcatrão nos conveses,
 461 Trincasse velas, remos, cordame e poleame,
 462 Serpente do mar feminina e monstruosa cevando-se nos crimes!

[...]

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

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

Com essa multiplicação do eu lírico, o ritual se faz, então, segundo a definição de Zumthor – “como uma ação que abarca um grupo social” (2005, p.99) – e se configura como ritual orgiaco, uma vez que, na inteira supressão dos limites, a orgia “é a negação acabada do aspecto individual” (BATAILLE, 1980, p.115). No tumulto da orgia, os participantes negam suas individualidades próprias e as dos outros. E o que quer o eu lírico é não ser senão isto: “todas estas coisas numa só vez”. Para isso, “era preciso ser Deus”:

513 Ah, não sei quê, não sei quanto queria eu ser de vós!
 514 Não era só ser-vos a fêmea, ser-vos as fêmeas, ser-vos as vítimas,
 515 Ser-vos as vítimas - homens, mulheres, crianças, navios -,
 516 Não era só ser a hora e os barcos e as ondas,
 517 Não era só ser vossas almas, vossos corpos, vossa fúria, vossa posse,
 518 Não era só ser concretamente vosso acto abstracto de orgia,
 519 Não era só isto que eu queria ser - era mais que isto o Deus-isto!
 520 Era preciso ser Deus, o Deus dum culto ao contrário,
 521 Um Deus monstruoso e satânico, um Deus dum panteísmo de sangue,
 522 Para poder encher toda a medida da minha fúria imaginativa,
 523 Para poder nunca esgotar os meus desejos de identidade
 524 Com o cada, e o tudo, e o mais-que-tudo das vossas vitórias!

Sua “fúria imaginativa” deseja poder ser “o cada, e o tudo, e o mais-que-tudo”:
 “Deus”. Nesta multiplicação, nesse excesso de imaginação, o eu lírico vai formando

um deus de si mesmo, um deus em si mesmo: uma força suprema, uma onda que vai se expandindo até explodir no gozo, propiciando-lhe desfrutar do *Paraíso, Jardim das Delícias*.

O eu lírico diz que “do volante vivo da [sua] imaginação, rompe, [por ele], assobiando, silvando, vertiginando, o cio sombrio e sádico da estrídula vida marítima”. Já vimos que o domínio do erotismo é o domínio da violência, da violação. O erotismo sádico, segundo Bataille, é fruto de um momento de excessiva imaginação:

Sade propõe o *unicismo* de seus heróis. A recusa a qualquer participação é, para ele, a peça fundamental do seu sistema. Para Sade, sempre que o erotismo se funda num acordo entre duas vontades, desmente o movimento de violência e de morte que em princípio é. Na sua profundidade, a união sexual está comprometida, é um meio caminho entre a vida e a morte. Só quebrando uma comunhão que o limita é que o erotismo revela a violência que é a sua verdade, e cujo ponto culminante – e ele só – corresponde à imagem soberana do homem. [...] A única regra de conduta é, pois, a que me leva a preferir tudo o que me faz sentir feliz e a que me leva a ignorar todo o mal que a minha primazia pode causar aos outros(1980, p.15).

O eu lírico busca “fugir (...) à civilização”, “perder (...) a noção da moral”, despir-se de si, de sua “pacífica vida”, “sentada, estática, regrada e revista”, experimentar o erotismo sádico, que é excesso:

330 Quero ir convosco, quero ir convosco,
 331 Ao mesmo tempo com vós todos
 332 Pra toda a parte pr'onde fostes!
 333 Quero encontrar vossos perigos frente a frente,
 334 Sentir na minha cara os ventos que engelharam as vossas.
 335 Cuspir dos lábios o sal dos mares que beijaram os vossos,
 336 Ter braços na vossa faina, partilhar das vossas tormentas,
 337 Chegar como vós, enfim, a extraordinários portos!
 338 Fugir convosco à civilização!
 339 Perder convosco a noção da moral!
 340 Sentir mudar-se no longe a minha humanidade!
 341 Beber convosco em mares do sul
 342 Novas selvajarias, novas balbúrdias da alma,
 343 Novos fogos centrais no meu vulcânico espírito!
 344 Ir convosco, despir de mim - ah! põe-te daqui pra fora! -
 345 O meu traje de civilizado, a minha brandura de acções,
 346 Meu medo inato das cadeias,
 347 Minha pacífica vida,
 348 A minha vida sentada, estática, regrada e revista!

Bataille nos diz que embora o pensamento de Sade seja a negação de uma realidade básica, pois não vivemos isolados e somos interdependentes,

existem em nós certos momentos de excesso, momentos que põem em causa os fundamentos sobre os quais repousa nossa vida. É inevitável que alcancemos o excesso que nos dá a força de questionar aquilo que nos baseia. Desconhecendo tais momentos, desconheceríamos o que somos (1980, p.151).

Assim, o excesso é um meio de encontro do homem com sua essência. Mas o excesso neste poema vai além do sadismo, que não se importa com o sofrimento que vá causar ao outro para conseguir o seu prazer e seu gozo egóticos, porque quer todos os lados: ser o opressor e o oprimido, o criminoso e a vítima, ou seja, “sentir tudo de todas as maneiras”. E, ao querer “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!”, quebra o *unicismo* egotista proposto por Sade e busca a pluralidade orgiaca. Nela, entrega seu corpo-organismo (“de carne e osso”) em sacrifício: sacro ofício, ofício sagrado. Deseja e aceita a dor por uma causa extremamente significativa: “transformar a dor, de uma condição negativa, em uma experiência dotada de conteúdo espiritual positivo” (ELIADE, 2007, p.90).

525 Ah, torturai-me para me curardes!
 526 Minha carne - fazei dela o ar que os vossos cutelos atravessam
 527 Antes de caírem sobre as cabeças e os ombros!
 528 Minhas veias sejam os fatos que as facas trespassam!
 529 Minha imaginação o corpo das mulheres que violais!
 530 Minha inteligência o convés onde estais de pé matando!
 531 Minha vida toda, no seu conjunto nervoso, histérico, absurdo,
 532 O grande organismo de que cada acto de pirataria que se cometeu
 533 Fosse uma célula consciente - e todo eu turbilhonasse
 534 Como uma imensa podridão ondeando, e fosse aquilo tudo!

Para obter um maior gozo, a violência de Sade é lenta, perversa, observada, consciente. Para ele, a atividade sexual é apenas um canal de abertura ao erotismo, mas não o essencial para que o gozo aconteça. Sade julga possível “gozar tanto durante deboches, matando ou supliciando, como arruinando uma família, um país ou, simplesmente, roubando” (BATAILLE, 1980, p.175), ou seja, transgredindo a lei.

A consciência da violência é tanto maior em Campos (embora tudo aconteça de maneira vertiginosa), porque, para chegar ao gozo, o eu lírico não só se quer sujeito da violência, mas também vítima dela. Sua pretensão não é apenas observar o sofrimento, mas senti-lo na pele. Assim, numa ânsia sadomasoquista, nessa mistura de prazer e dor, se dará o *VII Tempo: Presto Furioso* (TAPIA, 1983), que se inicia no 535º e vai até o 619º verso:

535 Com tal velocidade desmedida, pavorosa,
 536 A máquina de febre das minhas visões transbordantes
 537 Gira agora que a minha consciência, volante,
 538 É apenas um nevoento círculo assobiando no ar.

539 *Fifteen men on the Dead Man's Chest*
 540 *Yo-ho ho and a bottle of rum!*

541 Eh-lahô-lahô-laHO - láhá-á-ááá - ààà...

Campos diz que “a emoção intensa não cabe na palavra: tem que baixar ao grito ou subir ao canto” (apud PESSOA, 2005, p.143). E, novamente, nos deparamos com o excesso, com o desejo de ser tudo, de abarcar tudo neste poema, pois “A canção do Grande Pirata” vem aos berros, ou seja, ao mesmo tempo que desce ao grito, sobe ao canto: “A morte berrada do Grande Pirata a cantar”.

O trabalho de *designer* gráfico é agora percebido pelo posicionamento das estrofes no espaço da página e pelo uso de tipografia diferenciada para introduzir a voz do Grande Pirata. Campos usa a centralização da estrofe e letras em itálico para distinguir e exaltar a potência dessa voz ao se fazer canto. No último verso (541), os gritos não estão em itálico, o que nos faz crer que a voz do Grande Pirata tenha cessado. Porém, esses gritos, como os gritos de guerra dos povos antigos, “ao se articularem em linguagem, aspiram a se fazer menos frase que canto” (ZUMTHOR, 2005, p.64). Assim, os gritos do eu lírico confundem-se, ou melhor, fundem-se ao canto do Grande Pirata (que não deixa de ser o próprio eu lírico outro, multiplicado), já que este vem aos berros e aqueles aspiram ao canto.

Os ritmos fundem-se, confundem-se e o excesso dá ao eu lírico aquela força, de que nos fala Bataille, de questionar aquilo que nos baseia para conhecer o que somos:

542 Ah! a selvajaria desta selvajaria! Merda
 543 Pra toda a vida como a nossa, que não é nada disto!
 544 Eu prà'qui engenheiro, prático à força, sensível a tudo
 545 Prà'qui parado, em relação a vós, mesmo quando ando;
 546 Mesmo quando ajo, inerte; mesmo quando me imponho, débil;
 547 Estático, quebrado, dissidente cobarde da vossa Glória,
 548 Da vossa grande dinâmica estridente, quente e sangrenta!

Pessoa diz que “os grandes homens antigos eram homens de sonho”, porque sonhavam e punham seu sonho em prática: “o mundo humano era pequeno e simples” (2005, p.296). O eu lírico compara a vida selvagem, dinâmica, “quente e

sangrenta” desses grandes homens antigos à nossa vida moderna, “que não é nada disto!”:

Hoje tudo tem como e o porquê científico e exato. Explorar a África seria aventureiro, mas não é já tenebroso e estranho; procurar o Pólo seria arriscado, mas já não é. O Mistério morreu na vida: quem vai explorar a África ou [...] o Pólo não leva em si o pavor do que virá a encontrar, porque sabe que só encontrará cousas cientificamente conhecidas ou cientificamente cognoscíveis. Já não há ousadia: basta a coragem física de um bom pugilista (PESSOA, 2005, p.296).

A partir dessa tomada de consciência, de saber-se “inerte, estático, quebrado, covarde”, acusa-se por não agir de acordo com seus sonhos. Aqui, é consolidada a função do sonho na poesia moderna, segundo Leyla Perrone-Moisés: afirmar uma utopia que é uma permanente acusação daquilo que impede a plena realização dos mais altos ideais humanos nesse real.

549 Arre! por não poder agir de acordo com o meu delírio!
 550 Arre! por andar sempre agarrado às saias da civilização!
 551 Por andar com a douceur des mœurs às costas, como um fardo de
 rendas!
 552 Moços de esquina - todos nós o somos - do humanitarismo moderno!
 553 Estupores de tísicos, de neurasténicos, de linfáticos,
 554 Sem coragem para ser gente com violência e audácia,
 555 Com a alma como uma galinha presa por uma perna!

556 Ah, os piratas! os piratas!
 557 A ânsia do ilegal unido ao feroz,
 558 A ânsia das coisas absolutamente cruéis e abomináveis,
 559 Que rói como um cio abstracto os nossos corpos franzinos,
 560 Os nossos nervos femininos e delicados,
 561 E põe grandes febres loucas nos nossos olhares vazios!

Então, o desejo de entregar-se completamente à fúria de seus desejos, permitindo-se agir de acordo com seus delírios, toma conta do eu lírico que, submisso, deixa-se dominar por essa ânsia extática. Como numa prece, roga pela tortura, oferece-se em sacrifício aos senhores do mar, “como prova de dependência, obediência, arrependimento e amor” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p.794). Mas o auto-sacrifício configura-se, aqui, como masoquismo, pois, dessa humilhação, dessa dor a que se submete, provém o prazer, o sentimento de purificação. O flagelo busca “destruir, simbólica e realmente, toda causa de desordem na sociedade ou no indivíduo, que perturbe ou iniba um funcionamento normal” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p.794). Flagelando-se, o eu lírico busca o

exorcismo e a redenção, põe em fuga este homem sem audácia, “Com a alma como uma galinha presa por uma perna!”:

562 Obrigai-me a ajoelhar diante de vós!
 563 Humilhai-me e batei-me!
 564 Fazei de mim o vosso escravo e a vossa coisa!
 565 E que o vosso desprezo por mim nunca me abandone,
 566 Ó meus senhores! ó meus senhores!

567 Tomar sempre gloriosamente a parte submissa
 568 Nos acontecimentos de sangue e nas sensualidades estiradas!
 569 Desabai sobre mim, como grandes muros pesados,
 570 Ó bárbaros do antigo mar!
 571 Rasgai-me e feri-me!
 572 De leste a oeste do meu corpo
 573 Riscai de sangue a minha carne!
 574 Beijai com cutelos de bordo e açoites e raiva
 575 O meu alegre terror carnal de vos pertencer.
 576 A minha ânsia masoquista em me dar à vossa fúria,
 577 Em ser objecto inerte e sentiente da vossa omnívora crueldade,
 578 Dominadores, senhores, imperadores, corcéis!
 579 Ah, torturai-me,
 580 Rasgai-me e abri-me!
 581 Desfeito em pedaços conscientes
 582 Entornai-me sobre os conveses,
 583 Espalhai-me nos mares, deixai-me
 584 Nas praias ávidas das ilhas!

585 Cevai sobre mim todo o meu misticismo de vós!
 586 Cinzelai a sangue a minh'alma! Cortai, riscai!
 587 Ó tatuadores da minha imaginação corpórea!
 588 Efoladores amados da minha carnal submissão!
 589 Submetei-me como quem mata um cão a pontapés!
 590 Fazei de mim o poço para o vosso desprezo de domínio!

Dioniso reinante, no ato da entrega, ainda o desejo de síntese, de fusão, de ser tudo para sentir tudo, como quisesse, assim, redimir uma humanidade alienada:

591 Fazei de mim as vossas vítimas todas!
 592 Como Cristo sofreu por todos os homens, quero sofrer
 593 Por todas as vossas vítimas às vossas mãos,
 594 Às vossas mãos calosas, sangrentas e de dedos decepados
 595 Nos assaltos bruscos de amuradas!

Tal qual o som repetitivo do tambor do xamã, anáforas, rimas internas e o uso insistente de verbos no imperativo constroem, nesta espécie de oração proferida pelo eu lírico, um ritmo circular, próprio da dança e do canto rituais. A repetição automatiza o movimento rítmico, estimulando a introspecção: no momento em que o indivíduo o incorpora, desliga-se do mundo exterior, mergulhando profundamente

em seu mundo interior. É assim que, num misto de prazer e dor, o eu lírico atinge o êxtase supremo e o transe se configura:

596 Fazei de mim qualquer coisa como se eu fosse
 597 Arrastado - ó prazer, ó beijada dor! -
 598 Arrastado à cauda de cavalos chicoteados por vós...
 599 Mas isto no mar, isto no ma-a-a-ar, isto no MA-A-A-AR!
 600 Eh-eh-eh-eh-eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh! EH-EH-EH-EH-EH-EH!
 No MA-A-AA-AR!

601 Yeh eh-eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!
 602 Grita tudo! tudo a gritar! ventos, vagas, barcos,
 603 Marés, gáveas, piratas, a minha alma, o sangue, e o ar, e o ar!
 604 Eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh! Tudo canta a
 gritar!

605 FIFTEEN MEN ON THE DEAD MAN'S CHEST.
 606 YO-HO-HO AND A BOTTLE OF RUM!

607 Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!
 608 Eh-lahô-lahô-laHO-O-O-ôô-lahá-á á - àà!

609 AHÓ-Ó-Ó Ó Ó Ó-Ó Ó Ó Ó Ó - yyy!...
 610 SCHOONER AHÓ-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó - yyyy!...

611 Darby M'Graw-aw-aw-aw-aw-aw!
 612 DARBY M'GRAW-AW-AW-AW-AW-AW-AW!
 613 FETCH A-A-AFT THE RU-U-U-U-U-UM, DARBY!

614 Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh eh-eh-eh!
 615 EH-EH EH-EH-EH EH-EH EH-EH EH-EH EH-EH-EH!
 616 EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH EH EH-EH!
 617 EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH!

Aqui, o tamanho dos tipos gráficos iconiza o movimento, a gradação da voz, configurando o transe, o delírio dionisíaco, o tão desejado encontro com o “Grande Cais”, o momento de espasmo em que todos os sentidos entram em contato com um sentido superior, divino, e que torna possível, então, ao eu lírico, ser tudo, “sentir tudo de todas as maneiras”, ser, neste encontro com sua multiplicidade, uno, inteiro, total.

O eu lírico realiza seu desejo corporeamente, chega ao orgasmo, ao êxtase, fim da poesia original, ritualística.

O ato em que culmina a experiência erótica, o orgasmo, é indizível. É uma sensação que passa da extrema tensão ao mais completo abandono e da concentração fixa ao esquecimento de si próprio; reunião dos opostos, durante um segundo: a afirmação do eu e sua dissolução, a subida e a queda, o além e o aqui, o tempo e o não-tempo (PAZ, 2001, p.100).



William Turner: *Mar em Tempestade*
(c.1840), tela, 0,91 x 1,22m.
Londres, Tate Gallery.

O eu lírico experimenta o profundo mistério, “*tremendum et facinans*” – tremendo, horrível, porque destrói todas as noções fixas que tem das coisas, e ao mesmo tempo, absolutamente fascinante, porque diz respeito à sua própria natureza, ao seu ser” (CAMPBELL, 2009, p.40-41).

No início da viagem, o eu lírico sente “O medo ancestral de se afastar e partir”. Quando o volante começa a acelerar, “toda a carne e toda a pele” treme “Por causa daquela criatura que nunca chega em nenhum barco” e que ele viera “esperar hoje no cais, por um mandado oblíquo”. Apesar do receio, corre o risco da aventura em busca do “Grande Cais, eterno e divino”. Sobre o momento-lugar do encontro, fusão de tempo-espaço “fora do Espaço e do Tempo”, comenta Joseph Campbell que

lá, onde temíamos encontrar algo abominável, encontraremos um deus. E lá, onde esperávamos matar alguém, mataremos a nós mesmos. Onde imaginávamos viajar para longe, iremos ter ao centro da nossa própria existência. E lá, onde pensávamos estar sós, estaremos na companhia do mundo todo (2009, p.131).

“A poesia coloca o homem fora de si e, simultaneamente, o faz regressar a seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro” (PAZ, 2009, p.50). Campos quer que seu poema seja uma força que obrigue o leitor a viver essa experiência extática, esse encontro revelador consigo mesmo, com sua divindade. Por isso a iconiza, por isso trabalha o corpo do texto, o plano da expressão, sugerindo alternâncias de velocidade, de tonalidade da voz.

Essa vocalidade impressa no texto chega a seu auge neste trecho que configura o transe, pois as palavras, agora destituídas de referências semânticas, não passam de sons, ruídos, gritos. Tal vocalidade, inarticulada, mas viva, pulsante, vertiginosa, toma-nos o corpo de maneira enérgica, vibrante, ardente, como aconteceu ao poeta Ivanowitch, personagem da novela *Asas*, de Mário de Sá-Carneiro, quando seu poema atingira a perfeição.

Ode Marítima: asas. Dupla sublimação: o fenômeno físico sinaliza o ápice e tudo o que é sólido se desmancha no ar – do poema ao estado poético original, fonte de êxtase, arrebatamento delirante, o sublime encontro com o divino mistério. Nesse deslimite orgásmico, a presença da voz é tão intensa que acaba mesmo por dissolver a linguagem, transbordando em sensações.

Podemos ligar esse aspecto do poema às glossolalias, que podem, em certos casos, “constituir uma palavra ritual cuja potência de abertura ao divino vem da vocalidade em si, antes mesmo que da linguagem. A linguagem desaparece, a voz, subsiste” (ZUMTHOR, 2005, p.99) e a significação se dá no conjunto da *performance* glossolálica. Embora esse sentido não possa ser facilmente traduzido em linguagem organizada, ele existe como “uma recordação longínqua da palavra primordial, à qual provavelmente nossos ancestrais atribuíram essa potência dramática, transformadora, que desvenda outra coisa para além do mundo vivido” (ZUMTHOR, 2005, p.99-100).

O. Brik adverte que o poema impresso num livro “não oferece senão traços do movimento. Somente o discurso poético e não seu trabalho gráfico pode ser apresentado como ritmo” (1978, p.132). Campos constrói seu texto obedecendo a leis rítmicas, num excesso de traços do movimento, explorando a sonoridade da linguagem de forma a fazê-lo reclamar, exigir a presença da voz e, assim, fazer-se, mais que um discurso, um discurso vocalizado, dramatizado, em *performance*: “uma realização poética plena” (ZUMTHOR, 2005, p.87). Do texto extrai-se a obra: do poema, a poesia. Reata-se o elo perdido: o leitor/*performer*, na figura do eu lírico, canta, dança, vive o estado poético, sente o êxtase supremo.

Não à toa este poema já foi encenado diversas vezes no teatro tal qual é, sem adaptações: tão alto é seu teor dramático que, como texto teatral, dispensa rubricas de movimento e entonação de voz, uma vez que toda a sensação rítmica está nele materializada.

Um último grito, mais forte e prolongado, anuncia o *VIII Tempo: Decrescendo* (TAPIA, 1983):

618 EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH!

619 Parte-se em mim qualquer coisa. O vermelho anoiteceu.

620 Senti demais para poder continuar a sentir.

621 Esgotou-se-me a alma, ficou só um eco dentro de mim.

622 Decresce sensivelmente a velocidade do volante.

623 Tiram-me um pouco as mãos dos olhos os meus sonhos.

Exausto, o eu lírico começa a retornar do transe, mas este despertar é lento. O vermelho, princípio da vida, força impulsiva que incita a ação, fogo central, Eros livre e triunfante, anoiteceu. Aos poucos, vai regressando da “Distância Absoluta”, do

longos, que requerem uma leitura mais lenta, traduz a melancolia dessa memória-saudade de tempos mais felizes. Surge, então, a lembrança de sua velha tia. Essa lembrança não nos traz a imagem, mas a voz daquela mulher com quem o eu lírico conviveu na infância e que o embalava cantando e, novamente, a voz se impõe como presença:

680 Minha velha tia costumava adormecer-me cantando-me
 681 (Se bem que eu fosse já crescido demais para isso)...
 682 Lembro-me e as lágrimas caem sobre o meu coração e lavam-no da
 vida,
 683 E ergue-se uma leve brisa marítima dentro de mim.
 684 Às vezes ela cantava a «Nau Catrineta»:

685 *Lá vai a Nau Catrineta*
 686 *Por sobre as águas do mar...*

687 E outras vezes, numa melodia muito saudosa e tão medieval,
 688 Era a «Bela Infanta»... Relembro, e a pobre velha voz ergue-se dentro
 de mim
 689 E lembra-me que pouco me lembrei dela depois, e ela amava-me
 tanto!

690 Como fui ingrato para ela - e afinal que fiz eu da vida?
 691 Era a «Bela Infanta»... Eu fechava os olhos e ela cantava:
 692 *Estando a Bela Infanta*
 693 *No seu jardim assentada...*

694 Eu abria um pouco os olhos e via a janela cheia de luar
 695 E depois fechava os olhos outra vez, e em tudo isto era feliz.

696 *Estando a Bela Infanta*
 697 *No seu jardim assentada,*
 698 *Seu pente de ouro na mão,*
 699 *Seus cabelos penteava*

700 Ó meu passado de infância, boneco que me partiram!

701 Não poder viajar pra o passado, para aquela casa e aquela afeição,
 702 E ficar lá sempre, sempre criança e sempre contente!

A lembrança da tia existe em função do canto. Segundo Zumthor, quando falamos, nossa presença física tende a se atenuar, dissolvendo-se nas circunstâncias. Ao cantar, afirmamo-nos, reivindicamos a totalidade de nosso lugar, de nosso estar no mundo, porque “o canto visa a encher todo o espaço acústico da voz” (2005, p.71), exaltando sua potência.

Este canto assume ainda um caráter polifônico, na medida em que, da cantiga folclórica, ressoam as vozes de um povo. A cantiga carrega, portanto, como criação coletiva, uma atmosfera sócio-cultural dessa vivência infantil do eu lírico – anônima, é síntese de uma multiplicidade. Assim, embora esteja a bordo de um navio inglês,

757 Ahô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô - yyy
 758 Ahô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô - - yyy.....
 759 Schooner ah-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô - - yy.....

760 Tremo com frio da alma repassando-me o corpo
 761 E abro de repente os olhos, que não tinha fechado.
 762 Ah, que alegria a de sair dos sonhos de vez!
 763 Eis outra vez o mundo real, tão bondoso para os nervos!
 764 Ei-lo a esta hora matutina em que entram os paquetes que chegam
 cedo.

O eu lírico, então, renasce na vida moderna, retornando àquela mesma “hora matutina em que entram os paquetes que chegam cedo”: enquanto sonhava, pode transcender o tempo, vivendo na eternidade, no tempo mítico, cíclico, “tempo original que abraça todos os tempos, passados e futuros, num presente, numa presença total” (PAZ, 1982, p.76).

De volta ao tempo histórico, cronológico, contínuo, ao contato com a realidade da “Maravilhosa vida marítima moderna”, retorna à “caverna platônica em que vive como os outros seres humanos: cativo, encadeado, fantasma entre fantasmas” (ARRIBAT-PAYCHÈRE, p.170), condição que reconhece sua quando em êxtase de sentidos. Aqui, inicia-se o *IX Tempo: Moderato* (TAPIA, 1983), que vai do 771º verso ao 880º. Neste tempo, depois de toda a multiplicação extática realmente vivida oniricamente, seus “sentimentos agora, naturais e comedidos como gentlemen, / São práticos, longe de desvairamentos”, ou seja, o eu lírico reconstitui-se, restitui-se de sua individualidade, e passa a cantar, como um homem “agarrado às saias da civilização”, “sem coragem para ser gente com violência e audácia”, o seu tempo:

771 Abranda o seu giro dentro de mim o volante.

772 Maravilhosa vida marítima moderna,
 773 Toda limpeza, máquinas e saúde!
 774 Tudo tão bem arranjado, tão espontaneamente ajustado,
 775 Todas as peças das máquinas, todos os navios pelos mares,
 776 Todos os elementos da actividade comercial de exportação e
 importação

777 Tão maravilhosamente combinando-se
 778 Que corre tudo como se fosse por leis naturais,
 779 Nenhuma coisa esbarrando com outra!

O real opõe-se ao sonho de forma extrema: enquanto sonhava, vivia tudo ao mesmo tempo, queria a fusão e, agora, “corre tudo como se fosse por leis naturais, / Nenhuma coisa esbarrando com outra”. Em sonho, o eu lírico necessita do outro, subjugando-se ao outro para sentir o prazer supremo. Na vida real, tudo está apartado:

embora haja a aproximação, os relacionamentos não são intensos; ao contrário, cada um vive em seu mundo, cuida de sua vida. A fraternidade não é algo caloroso, mas uma convivência tolerada.

Em *A era do vazio*, Gilles Lipovetsky discorre sobre o individualismo contemporâneo. Em um de seus ensaios, diz ser Narciso a figura mitológica que simboliza os tempos atuais, já que, segundo ele, “o narcisismo representa esse despreendimento do domínio do Outro” (2005, p.35):

quanto mais a cidade desenvolve as possibilidades de encontros, mais os indivíduos se sentem sós; quanto mais as relações se tornam livres, emancipadas das antigas restrições, mais rara se torna a possibilidade de conhecer uma relação intensa. Por todo lado há solidão, vazio, dificuldade de sentir, de ser transportado para fora de si mesmo (2005, p.57-58).

O eu lírico busca convencer-se de que, embora as coisas tenham se transformado, “nada perdeu a poesia”. É uma vã tentativa, pois que seu canto parece pronunciado num tom irônico, como se zombasse, num riso triste, da própria condição de homem moderno, “irremediavelmente identificado com a história e o progresso, e para o qual a história e o progresso representam uma queda, ambos implicando o abandono final do paraíso” (ELIADE, 2007, p.137).

A longa saudação de retorno, de retomada da vida moderna, acontece num ritmo que traduz uma sensação disfórica. É um ritmo moderado, comedido, sem grandes excitações, assim como tudo em seu tempo. Este canto constitui-se, portanto, como sátira, um canto paralelo com uma densa e lúcida carga crítica “de toda a existência, crítica que fere o que é por amor, oculto amor, ao que deveria ser” (BOSI, 2010, p. 192):

780 Nada perdeu a poesia. E agora há a mais as máquinas
781 Com a sua poesia também, e todo o novo gênero de vida
782 Comercial, mundana, intelectual, sentimental,
783 Que a era das máquinas veio trazer para as almas.
784 As viagens agora são tão belas como eram dantes
785 E um navio será sempre belo, só porque é um navio.
786 Viajar ainda é viajar e o longe está sempre onde estive -
787 Em parte nenhuma, graças a Deus!

[...]

797 Tudo isto hoje é como sempre foi, mas há o comércio;
798 E o destino comercial dos grandes vapores
799 Envaidece-me da minha época!
800 A mistura de gente a bordo dos navios de passageiros
801 Dá-me o orgulho moderno de viver numa época onde é tão fácil

802 Misturarem-se as raças, transporem-se os espaços, ver com facilidade
todas as coisas,
803 E gozar a vida realizando um grande número de sonhos.

804 Limpos, regulares, modernos como um escritório com guichets em
redes de arame amarelo,
805 Meus sentimentos agora, naturais e comedidos como gentlemen,
806 São práticos, longe de desvairamentos, encham de ar marítimo os
pulmões,
807 Como gente perfeitamente consciente de como é higiênico respirar o
ar do mar.

808 O dia é perfeitamente já de horas de trabalho.
809 Começa tudo a movimentar-se, a regularizar-se.

[...]

815 Um conhecimento de bordo tem tanta individualidade,
816 E uma assinatura de comandante de navio é tão bela e moderna!
817 Rigor comercial do princípio e do fim das cartas:
818 Dear Sirs - Messieurs - Amigos e Srs.,
819 Yours faithfully -... nos salutations empresées...
820 Tudo isto não é só humano e limpo, mas também belo,
821 E tem ao fim um destino marítimo, um vapor onde embarquem
822 As mercadorias de que as cartas e as facturas tratam.

823 Complexidade da vida! As facturas são feitas por gente
824 Que tem amores, ódios, paixões políticas, às vezes crimes -
825 E são tão bem escritas, tão alinhadas, tão independentes de tudo isso!
826 Há quem olhe para uma factura e não sinta isto.
827 Com certeza que tu, Cesário Verde, o sentias.
828 Eu é até às lágrimas que o sinto humanissimamente.
829 Venham dizer-me que não há poesia no comércio, nos escritórios!
830 Ora, ela entra por todos os poros... Neste ar marítimo respiro-a,
831 Porque tudo isto vem a propósito dos vapores, da navegação

moderna,
832 Porque as facturas e as cartas comerciais são o princípio da história
833 E os navios que levam as mercadorias pelo mar eterno são o fim.
834 Ah, e as viagens, as viagens de recreio, e as outras,
835 As viagens por mar, onde todos somos companheiros dos outros
836 Duma maneira especial, como se um mistério marítimo
837 Nos aproximasse as almas e nos tornasse um momento
838 Patriotas transitórios duma mesma pátria incerta,
839 Eternamente deslocando-se sobre a imensidade das águas!

[...]

863 Enternece-me o pobre vapor, tão humilde vai ele e tão natural.
864 Parece ter um certo escrúpulo não sei em quê, ser pessoa honesta,
865 Cumpridora duma qualquer espécie de deveres.
866 Lá vai ele deixando o lugar defronte do cais onde estou.
867 Lá vai ele tranquilamente, passando por onde as naus estiveram
868 Outrora, outrora...
869 Para Cardiff? Para Liverpool? Para Londres? Não tem importância.
870 Ele faz o seu dever. Assim façamos nós o nosso. Bela vida!
871 Boa viagem! Boa viagem!
872 Boa viagem, meu pobre amigo casual, que me fizeste o favor
873 De levar contigo a febre e a tristeza dos meus sonhos,
874 E restituir-me à vida para olhar para ti e te ver passar.
875 Boa viagem! Boa viagem! A vida é isto...

Destacamos, aqui, a sátira feita ao humano, que critica fortemente o que é – a convivência “civilizada”, o distanciamento do outro, o controle total sobre os instintos, Apolo soberano – por amor ao que deveria ser – a afetividade calorosa, a comunhão, o amor anunciado e extravasado, Dioniso liberto:

853 Ah, tudo isto é belo, tudo isto é humano e anda ligado
 854 Aos sentimentos humanos, tão conviventes e burgueses.
 855 Tão complicadamente simples, tão metafisicamente tristes!
 856 A vida flutuante, diversa, acaba por nos educar no humano.
 857 Pobre gente! pobre gente toda a gente!

O eu lírico se compadece desse ser “humano” moderno. Edgar Morin (2010), em *Amor Poesia Sabedoria*, reflete sobre a natureza humana e pergunta-se se o *homo sapiens* é suficiente para a uma plena realização do *homo*. Questiona-se sobre a definição de sabedoria imposta pelos socráticos: ser sábio significa abdicar dos prazeres da vida, ou saber fruir deles? Esta vida racional, estática, sem grandes emoções, desprovida de sensações, em que cada um deve cumprir o seu dever, nos basta? Insensato não seria viver assim? “A vida é isto...”? Morin constata que ao *homo sapiens* é necessário juntar-se o *homo demens*, que “é preciso aceitar a consumação, a poesia, o dispêndio, o desperdício, uma parte de loucura da vida” (2010, p. 60) para fruirmos completamente dela. Esta nos parece também a constatação (e a mensagem) do eu lírico ao desembarque final.

Em meio a um sentimento de insatisfação, num “ligeiro estremecimento”, tudo cessa: o regresso ao nada, ao vazio original. É o fim da viagem e, conseqüentemente, do ritual em louvor à vida marítima, configurando o *X Tempo: Finale* (TAPIA, 1983). O pacote, que no início do poema vinha entrando, agora sai “do porto de Lisboa”:

876 Que aprumo tão natural, tão inevitavelmente matutino
 877 Na tua saída do porto de Lisboa, hoje!
 878 Tenho-te uma afeição curiosa e grata por isso...
 879 Por isso quê? Sei lá o que é!... Vai... Passa...
 880 Com um ligeiro estremecimento,
 881 (T-t--t---t----t----t...)
 882 O volante dentro de mim pára.

Os dois elementos, de cuja fusão resultou o volante, máquina produtora do ritmo do poema, encontram-se novamente apartados: o pacote sai, passa, parte, deixando o eu lírico na mesma solidão em que se encontrava nos primeiros versos

da ode: “Passa de mim, passa da minha vista / Vai-te de dentro do meu coração”. Neste momento, o eu lírico recobra sua plena lucidez e, uma vez tendo experimentado o deslimite do sensacional mundo da imaginação, tem consciência das limitações dessa vida real, da vida moderna. Sabe o que significa a queda do Paraíso: “ser consciente, sofrer, trabalhar, morrer” (ARRIBAT-PAYCHÈRE, p.175). Essa vida superficial, sem grandes sensações, de aparências, em que cada um “faz o seu dever”, “é tão *bela* e moderna”, mas falta-lhe vigor, tônica, *força*.

O poema, então, cumpre seu movimento cíclico que, como nos disse Seabra no início deste trabalho, “vai do nada ao tudo (ou mais que tudo?) e do tudo ao nada”. A angústia e a tristeza tomam conta do eu lírico que vê a “hora real e nua como um cais já sem navios”. Para expressar esse vazio, esse nada, num poema que é todo voz, o eu lírico recolhe-se inteiramente, no último verso, num “silêncio comovido”. “Esse, o destino do ritmo. Arrebata o som a um dinamismo extremo, alucinante. Traz a mensagem da finitude, o abrupto silêncio” (BOSI, 2010, p.128):

883 Passa, lento vapor, passa e não fiques...
 884 Passa de mim, passa da minha vista,
 885 Vai-te de dentro do meu coração.
 886 Perde-te no Longe, no Longe, bruma de Deus,
 887 Perde-te, segue o teu destino e deixa-me...
 888 Eu quem sou para que chore e interrogue?
 889 Eu quem sou para que te fale e te ame?
 890 Eu quem sou para que me perturbe ver-te?
 891 Larga do cais, cresce o sol, ergue-se ouro,
 892 Luzem os telhados dos edifícios do cais,
 893 Todo o lado de cá da cidade brilha...
 894 Parte, deixa-me, torna-te
 895 Primeiro o navio a meio do rio, destacado e nítido,
 896 Depois o navio a caminho da barra, pequeno e preto,
 897 Depois ponto vago no horizonte (ó minha angústia!),
 898 Ponto cada vez mais vago no horizonte...,
 899 Nada depois, e só eu e a minha tristeza,
 900 E a grande cidade agora cheia de sol
 901 E a hora real e nua como um cais já sem navios,
 902 E o giro lento do guindaste que, como um compasso que gira,
 903 Traça um semicírculo de não sei que emoção
 904 No silêncio comovido da minh'alma...

Assim, o que Campos nos propõe na *Ode Marítima* é um mergulho profundo num mundo de sensações (re)nascidas do (re)encontro com a origem da poesia, fonte de êxtase, meio de contato com o Absoluto – o ritual. Ao louvar ritualisticamente a vida marítima, nós, que mergulhamos profundamente neste sonho, que encenamos este espetáculo ritual, vivendo reações criadas

artificialmente (signicamente) para nossos estímulos, nos encontramos cômicos da mediocridade da vida cotidiana moderna, numa sensação que é de falta de sensação, de um vazio que traduz a falta de vida em nossos tempos. Falta de vida no sentido mais humano da palavra *vida*: de força, desse pulsar das sensações em nós, que traz o desejo, o gozo, o prazer de nos sabermos vivos.

No início do século XIX, Leopardi declarou que “tudo se aperfeiçoou de Homero em diante, mas não a poesia” (apud BOSI, 2010, p.131). O poeta italiano refletia sobre a impossibilidade da poesia se estabelecer num mundo tão voltado para si, tão egoísta. Bosi diz que

as conclusões de Leopardi (que se encontram depois em Schopenhauer e em Nietzsche, leitores apaixonados do poeta italiano) são avatares da teoria do estranhamento. Belo é o que nos arranca do tédio e do cinza contemporâneo e nos reapresenta modos heroicos, sagrados ou ingênuos de viver e de pensar. Bela é a metáfora ardida, a palavra concreta, o ritmo forte. Belo é o que deixa entrever, pelo novo da aparência, o originário e o vital da essência. Por isso o belo é raro (2010, p.131).

E disse Jorge Luis Borges numa palestra sobre poesia épica:

Não creio que um dia os homens se cansarão de contar ou ouvir histórias. E se, juntamente com o prazer de nos ser contada uma história, tivermos o prazer adicional da dignidade do verso, então algo grandioso terá acontecido. Talvez eu seja um homem antiquado do século XIX, mas tenho otimismo, tenho esperança; e como o futuro comporta várias coisas – como o futuro comporta, talvez, todas as coisas – , acho que a épica voltará para nós. Creio que o poeta haverá de ser outra vez um fazedor. Quero dizer, contará uma história e também a cantar. E não consideraremos diversas essas duas coisas, tal como não pensamos que são diversas em Homero ou em Virgílio (2000, p.62).

Creemos que *Ode Marítima* seja esta beleza rara, de que fala Alfredo Bosi sobre as considerações de Leopardi, este “algo grandioso” esperado por Borges. Nela, “o poeta canta um eu que é um tu e um ele e um nós” (PAZ, 1993, p.30). Ao cantar, conta-nos “uma história na qual todas as vozes da humanidade podem ser encontradas – não somente a lírica, a pesarosa, a melancólica, mas também as vozes da coragem e da esperança” (BORGES, 2000, p.51).

O poeta é novamente um fazedor ou, como desejava Pessoa, “um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade” (2005, p.84). Possuído pelas Musas, sorve da ciência de Mnemósine, personificação da memória, e a ele o passado se revela, não para “situar os eventos num quadro

temporal, mas atingir as profundezas do ser, descobrir o original, a realidade primordial da qual proveio o cosmo, e que permite compreender o devir de sua totalidade” (ELIADE, 2004, p.108). Micea Eliade bem conclui que “o passado assim revelado é mais que o antecedente do presente: é a sua fonte” (2004, p.108).

Mas esta ode, este canto de louvor em que o poeta lírico conta sua experiência, sua história, entrelaçando tempo e espaço, constitui todo um “movimento de reconstrução pagã” (PESSOA, 2005, p.146), busca, no ritmo encantatório de seus versos, restituir o ritmo sacral dos rituais arcaicos. Ritmo, rito, mito: a poesia como *poiesis* e *performance* – *Ode Marítima* é, em seu excesso, um poema lírico, épico, dramático.

Ode Marítima é o canto das Musas, destinado “a navegadores, homens de risco e do movimento ousado” (BLANCHOT, 2005, p.04). Nele navegamos, temerosos do que nos aguarda, mas fascinados pelo desejo, pela promessa enigmática de aportar num além maravilhoso. Entregues a seus encantos, nos deleitamos, deliramos com sua voz, numa ânsia de fusão e de morte, “do prazer extremo de cair, que não pode ser satisfeito nas condições normais da vida” (BLANCHOT, 2005, p.04). Diferente de Ulisses, herói da *Odisséia* de Homero, “que gozou do espetáculo das Sereias sem correr risco e sem aceitar as conseqüências, aquele gozo covarde, medíocre, tranqüilo e comedido, como convém a um grego da decadência” (BLANCHOT, 2005, p.05), aceitamos o risco e embarcamos nessa vertiginosa viagem ao mundo das sensações: vida, morte, renascimento.

Voltamos transformados, porque a arte de Campos, ao anular a distância entre signo e realidade, constitui uma *força* que realiza sobremaneira o plano sensacionista de Pessoa, fazendo o leitor *sentir na pele*, vivenciar as sensações e, a partir dessa vivência, tornar-se consciente de si, de sua condição humana. Campos cria essa *arte do excesso das sensações*, que já anuncia movimentos que virão mais tarde, como a Poesia Visual e a Poesia Sonora. Faz tudo isso propondo um retorno às origens da poesia, solicitando do leitor aquilo que, no princípio, a poesia foi: voz, corpo, ato.

Augusto de Campos nos diz que “assim como há gente que tem medo do novo, há gente que tem medo do antigo” (1988, p.7-8). Álvaro, assim como Augusto, parece defender “até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo” (1988, p.7-8). Seu poema é, a um tempo, origem e evolução da poesia. Trabalho metapoético que não versa sobre o fazer poético, não se faz

poema para falar sobre poesia, mas para fazer sentir a poesia, resgatar o que é essência e necessidade: o prazer da festa, do corpo que canta e dança e promove o sublime encontro conosco mesmos.

Ode Marítima materializa o Sensacionismo, interpreta sua época e opõe-se a ela: liga o experimento moderno ao grito primordial, une o atual e o inaugural, integra o que Bakhtin (2003) chama o *grande tempo* – todos os tempos num só. *Ode Marítima* busca colocar o não-tempo no tempo, no limite do papel, propõe o lugar deste encontro: a fisicalidade da escrita. A partir do verbal concreto, da presença da densidade de um corpo – palavras vivas, que são aquilo que nomeiam: mensagem-coisa-carne-corpo caligráfico¹ – o poema procura alçar o leitor ao estado poético original, fonte de êxtase, pura sensação.

Neste sentido, a obra de Campos pode ser chamada contemporânea, uma vez que

a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente (AGAMBEM, 2009, p.69).

Álvaro de Campos propõe um afastamento, uma desconexão com o tempo real para um mergulho no tempo mítico e, “exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEM, 2009, p.58-59). O eu lírico da *Ode Marítima* parece ser o espírito livre, pensado por Nietzsche (1999, p.132), que precisa, de tempos em tempos, perder-se a si mesmo para reencontrar-se. O eu lírico, como espírito livre, desprende-se de si, multiplica-se, sente até não poder mais, regressa e

¹ Expressão utilizada por Maria Rosa Duarte de Oliveira para diferenciar a mensagem poética da mensagem informativa segundo a concepção de Paul Zumthor, em estudo intitulado *Explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor*. In *Revista Fronteiraz*, volume 3, nº3 – setembro/2009. Disponível em http://www.pucsp.br/revistafonteiraz/numeros_antteriores/n3/download/pdf/EstudosZumthor.pdf. Acesso em 10 de agosto de 2011.

quase se sente como se somente agora seus olhos se abrissem para o perto. Está admirado e se sente quieto: onde estava? Essas coisas próximas e muito próximas: como lhe parecem mudadas! Que plumagem e feitiço adquiriram nesse meio-tempo! Ele olha com gratidão para trás – grato a sua andança, a sua dureza e estranhamento de si, a seu olhar à distância e a seu vôo de pássaro em frias altitudes. Que bom que ele não permaneceu, como alguém delicado, embotado, que fica em seu canto, sempre “em casa”, sempre “junto de si” ! Ele estava fora de si: não há dúvida nenhuma. Somente agora vê a si mesmo – e que surpresas encontra nisso! Que arrepio nunca provado! Que felicidade, ainda no cansaço, na velha doença, na recaída dos convalescentes! (NIETZSCHE, 1999, p.66-67).

Ele descobre que “a antiga humanidade e animalidade, e mesmo todo o tempo primitivo e o passado de todo ser sensível” continuam em si “a criar ficções, a amar, a odiar, a concluir” (NIETZSCHE, 1999, p.178). Acorda em meio a este sonho, mas tem consciência de que precisa continuar sonhando para não sucumbir. *Solve et Coagula*² – o ir e vir das ondas do mar: dispersar para reintegrar-se – o movimento do eterno retorno:

tudo o que foi é eterno – o mar os traz de volta [...] como jogo de forças e ondas de força ao mesmo tempo um e múltiplo, aqui acumulando-se e ao mesmo tempo ali minguando, um mar de forças tempestuando e ondulando em si próprias, eternamente mudando, eternamente recorrentes, com descomunais anos de retorno, com uma vazante e enchente de suas configurações, partindo das mais simples às mais múltiplas, do mais quieto, mais rígido, mais frio ao mais ardente, mais selvagem mais contraditório consigo mesmo, e depois outra vez voltando da plenitude ao simples, do jogo de contradições de volta ao prazer da consonância, afirmando ainda a si próprio, nessa igualdade de suas trilhas e anos, abençoando a si próprio como Aquilo que eternamente tem de retornar, como um vir-a-ser que não conhece nenhuma saciedade, nenhum fastio, nenhum cansaço: esse mundo dionisíaco do eternamente-criar-a-si-próprio, do eternamente-destruir-a-si-próprio, esse mundo secreto da dupla volúpia (NIETZSCHE, 1999, p.448-450).

Esse movimento cíclico do Cosmos, reatualizado incessantemente nos rituais arcaicos, está, portanto, longe de ser mera repetição. Ao contrário, ele regenera o tempo e a vida: nada é exatamente como foi, embora tudo retorne eternamente. O próprio eu lírico da *Ode Marítima* diz deste movimento: “Quando no mundo-externo como que se abre uma porta / E, sem que nada se altere / Tudo se revela diverso”.

² Sentença que resume as quatro operações que “dirigiam o trabalho do alquimista: a purificação do sujeito, sua dissolução até o ponto em que dele restasse somente o ser universal (a volatilização, a sublimação), uma nova solidificação e, finalmente, uma combinação, sob o império do ser mais puro, no nível desse novo ser, ouro de Deus” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p.39).

É justamente este ciclo vida-morte-renascimento que dá ao homem a certeza de que nada é final e de que ele pode sentir-se “nascido a cada momento/ Para a eterna novidade do Mundo”, como nos fala *O Guardador de Rebanhos*, Alberto Caeiro, mestre de Álvaro de Campos.

“Música do coração do mundo” (SERGUILHA, 2011, p.96), o tempo é um ritmo e, “quando o ritmo se desdobra diante de nós, algo passa com ele: nós” (PAZ, 1982, p.69). Isso nos faz lembrar uma antiga metáfora dos gregos sobre nenhum homem se banhar duas vezes no mesmo rio³, a que Borges comenta:

A princípio tendemos a pensar no rio como um fluxo. Pensamos: “Claro, o rio segue adiante, mas a água está mudando”. Então, com um emergente sentido de espanto, sentimos que nós também estamos mudando – que somos tão cambiantes e evanescentes quanto o rio (2000, p.23).

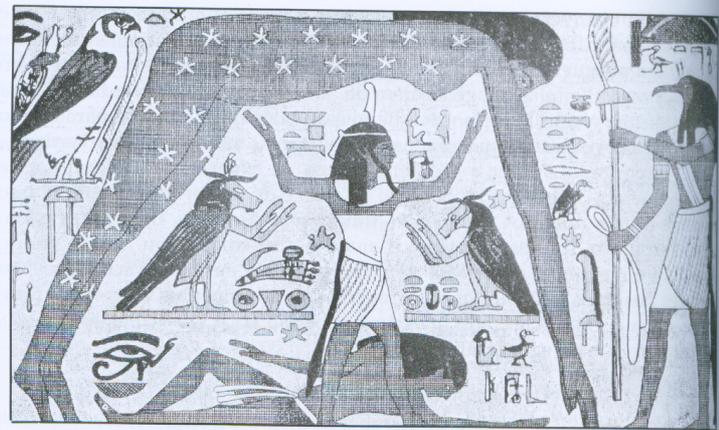
Ficamos espantados frente à constatação de que somos seres em processo, em contínua transformação. É o que realmente acontece, e por isso há algo realmente espantoso aqui. Estamos tão inertes que temos a sensação de que o tempo passa a despeito de nós. “O tempo não está fora de nós, nem é algo que passa à frente de nossos olhos como os ponteiros do relógio: nós somos o tempo, e não são os anos mas nós que passamos” (PAZ, 1982, p.69). Por isso, reinventar-se é vital para o ser humano. E, para reinventar-se, é preciso continuar sonhando.

Pessoa declara que “o maior poeta da época moderna será o que tiver mais capacidade de sonho” (2005, p.298). O sonho é o espaço da liberdade criadora, o eterno desejo do vir a ser que dá sentido à vida. É preciso que voltemos todos, neste sentido, a ser poetas: é preciso que voltemos a viver poeticamente.

A imagem da deusa egípcia Nut, mãe dos deuses, o céu, passa perfeitamente esta ideia da liberdade criadora, da possibilidade de reinventar-se a cada dia. Nut tem seu corpo alongado e cheio de estrelas, posicionado em arco sobre o deus da terra, Geb. Ao fim do dia, o sol entra pela boca de Nut e o raiar da manhã só acontece quando o sol sai por sua vagina, “a ideia é que ela engole o sol no oeste e volta a dar-lhe nascimento no leste. E o sol atravessa seu corpo durante a noite” (CAMPBELL, 2009, p.177). A imagem simboliza o parto diário, o nascer do novo dia.

³ Heráclito, fragmento 41, in *The Fragments of the work of Heraclitus of Ephesus on nature*, trad. Ingram Bywater (Baltimore: N. Murray, 1889). Ver também Platão, *Crátilo*, 402a; e Aristóteles, *Metafísica*, 101a^a, n3.

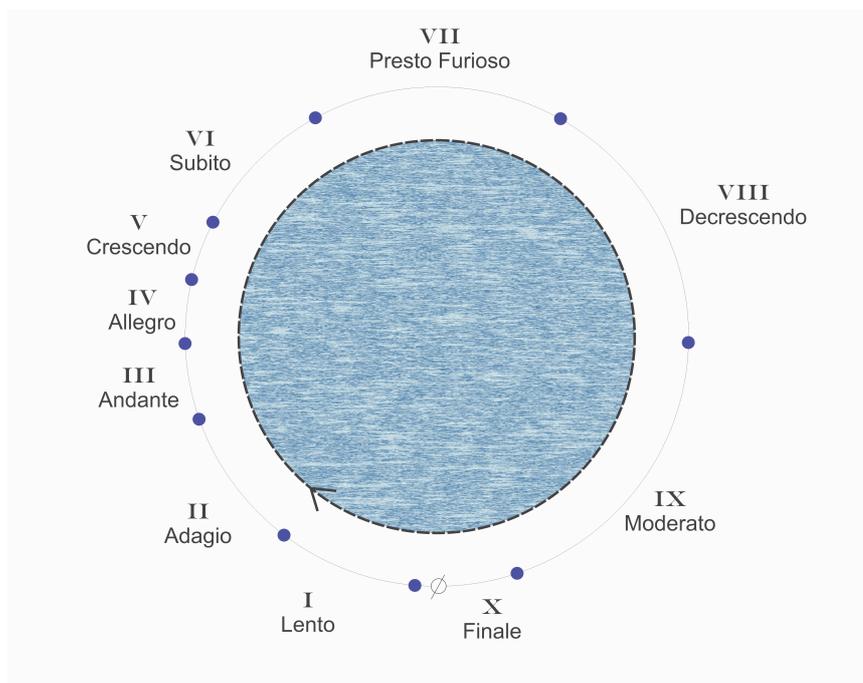
Morte e ressurreição da luz, esse movimento circular é o eterno vir a ser: o nada engendra todas as possibilidades de ser tudo:



Deuses egípcios – Nut e Geb⁴

Do nada, do vazio, Campos nos faz chegar ao tudo (ou mais que tudo?), na *Ode Marítima*, mostrando-nos (e não simplesmente dizendo-nos) que todo o vazio é pleno de possibilidades de redimensionar-se. O regresso a este vazio é fundamental para que tomemos consciência de nossa situação. Estratégia estética que reflete uma ética: dupla responsabilidade da poesia – a do significante e a do significado.

O desenho, o diagrama traçado pelo ritmo dessa ode seria:



⁴ Imagem retirada do livro *O poder do mito* (CAMPBELL, 2009, p.174).

Na *Ode Marítima*, as palavras, cantantes e bailarinas, mágicas e encantatórias, nos conduzem por movimentos que buscam recuperar a poesia original. Voltar a um presente em que jamais estivemos significa, fora de nós, reunir-nos a nós mesmos, perder-nos para reencontrar-nos. Partida e regresso, essa trajetória é altamente reveladora e, o que realmente interessa a Campos, revolucionária, renovadora.

No início do século XX, não houve crítico que o compreendesse. Quem sabe hoje isso nos seja possível, mas, “o último passo, e também o mais difícil de qualquer interpretação, consiste em desaparecer com todos os seus esclarecimentos diante da pura presença do poema” (HEIDEGGER, 1962, p.8 apud SEABRA, 1991, p.XIII) porque “o antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo” (CAMPOS, Augusto, 1988, p.7), capaz de desestruturar-se e reestruturar-se outro a cada nova leitura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na *Ode Marítima*, o desejo de encontro com o Absoluto, que é a busca de todo homem, faz o eu lírico precipitar-se ao mar, mergulhando num tempo que é, segundo Octavio Paz, modelo do presente e do futuro: o passado. “Não o passado recente, mas um passado imemorial que está mais além de todos os passados, na origem da origem” (1984, p.26). E, então, o poema, concretizado verbalmente, palavras combinadas em frases de “uma desconexão aflitiva, um destrambelho fugaz” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 485), leva-nos ao início, a viver o que a poesia foi em princípio: festa, dança, voz, êxtase.

Ode Marítima embarca-nos numa viagem pelo mundo das sensações e, uma vez em alto-mar, o único desembarque possível será no cais da autoconsciência. Uma arte assim vibrante, que iconiza a sensação ao ponto de nos fazer viver abstratamente emoções reais, não pretende apenas elevar, mas libertar. Cabe aqui lembrarmos a diferença que Pessoa faz entre as duas coisas, ao dizer que “elevando-nos, sentimo-nos superiores a nós mesmos, porém por afastamento de nós. Libertando-nos, sentimo-nos superiores em nós mesmos, senhores, e não emigrados, de nós” (2005, p.228).

Ao contato com esse poema de Campos, nosso corpo físico, continente dos nossos sentidos, fica exposto às sensações significativamente corporificadas no texto e, à fusão desses corpos, a poesia sensacionista se faz.

É preciso viver de forma intensa para conhecer. E é isso que a poesia sensacionista de Campos propõe ao leitor: viver fortemente, exageradamente emoções e, assim, saber-se vivo, intensamente vivo.

No *Ultimatum*, Campos deixa claro que fomos, através dos tempos, perdendo nossa sensibilidade. Se considerarmos a poesia desde sua origem ritualística, constataremos essa verdade. No início, a poesia fazia parte da vida cotidiana dos povos – era domínio coletivo, todos a conheciam e a apreciavam naturalmente: estava nas conversas, nas canções, nas celebrações... Com o tempo, a poesia foi cedendo lugar aos negócios, à ciência. O homem moderno reduziu a poesia a um tipo de texto literário, algo que só pode ser encontrado nos livros. Poucos fazem, hoje, a distinção entre poesia e poema. É certo que a poesia está no poema, mas

ela só acontece ao contato de um terceiro: o leitor, a que Jorge Luís Borges chamou “o leitor certo”, capaz de perceber “a poesia por trás das palavras” (2000, p.12), ou ainda, de traduzir poema em poesia.

Lipovetsky, ao analisar a sociedade moderna, questiona-se: “Sob a aparência de modernidade, o essencial não estará escapando por entre os nossos dedos?” (2005, p.33). Álvaro de Campos parece ter-se feito esta pergunta há quase um século. Campos se usa desta arma poderosa que é a literatura para criar estímulos que nos fazem perceber que é preciso voltar, que é preciso retornar às nossas origens para resgatar a poesia tão essencial à nossa vivência, salvando-nos a nós mesmos dessa condição de sobrevivência, ou de subvivência.

Seabra, ao distinguir a poética de Whitman da poética de Campos, diz que o primeiro “canta uma civilização e um continente ainda jovem e sem história, em que o progresso e a técnica são valores positivos e em fase ascendente”, enquanto o outro “não busca na máquina senão as sensações, evadindo-se assim de uma civilização alienada e em crise” (1991, p.135-136).

Campos é, com efeito, um poeta profundamente ressentido com a alienação, com a falta de sensibilidade do mundo moderno, do homem moderno, o que tão fortemente exprime nas últimas páginas da *Ode Marítima*. Há um verso do poema em que o eu lírico diz, com grande ironia, ter orgulho de viver numa época onde tudo é tão fácil. Declara que “Tudo isto hoje é como sempre foi, mas há o comércio”.

Segundo Octavio Paz, o comércio, o mercado, “é cego e surdo, não ama a literatura nem o risco, não sabe nem pode escolher. Sua censura não é ideológica: não tem idéias. Sabe de preços, não de valores” (1993, p.134).

Para Paz, bem como para Campos, “a poesia é o antídoto da técnica e do mercado” (1993, p.147), é a *outra voz*.

E a voz da poesia “é outra porque é a voz das paixões e das visões; é de outro mundo e é deste mundo, é antiga e é de hoje mesmo, antiguidade sem datas” (PAZ, 1993, p.140). É a voz original, a voz ritual de que falamos ao longo deste trabalho, capaz de nos aumentar a autoconsciência e nos libertar, fazendo-nos, senhores, tomar nas mãos nosso próprio destino. Ao viver esta experiência, como Lipovetsky, cada um de nós se questiona: “Por que eu não posso amar e vibrar?” (2005, p.58).

Campos não peca pelo exagero. Ao contrário. Do excesso de seu rigor, de seu poder de construção, de seu poder de expressão, transborda um excesso de

criação, de inovação – beleza e força de que temos o privilégio de desfrutar. Álvaro de Campos é daqueles poetas que, nas palavras de Augusto de Campos, “alargaram o verso e o fizeram controverso, para chegar ao reverso” (1988, p.8).

Rara beleza, *Ode Marítima* (e, aqui, será necessário repetirmos as palavras de Bosi sobre o pensamento de Leopardi) “nos arranca do tédio e do cinza contemporâneo e nos rerepresenta modos heroicos, sagrados ou ingênuos de viver e de pensar”, traz “a metáfora ardida, a palavra concreta, o ritmo forte” e, finalmente, “deixa entrever, pelo novo da aparência, o originário e o vital da essência”.

Datado de 1915, o poema é, sem dúvida, um produto social. Fruto de uma revolta contra a inação, a falta de sonho em seu tempo, busca a sensação, opõe o presente ao passado, exaltando este e satirizando, com pesar, aquele. O tempo presente é a modernidade. E aqui o paradoxo: a modernidade é o tempo presente, sem datas. Todo homem, em seu tempo, é moderno.

Assim, embora Campos, como outros grandes poetas, tenha abdicado, em seus últimos textos, da luta solitária contra esse mundo corrompido, dizendo-se cansado, desiludido, tonto, sonolento... sua poesia sensacionista energicamente resiste. Sua *Ode Marítima* é o sedutor canto das musas que nos arrasta à escuridão das profundezas, donde resplandece a luz.

ANEXO: CORPUS

Ode Marítima
Álvaro de Campos

- 1 Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de Verão,
- 2 Olho prò lado da barra, olho prò Indefinido,
- 3 Olho e contenta-me ver,
- 4 Pequeno, negro e claro, um paquete entrando.
- 5 Vem muito longe, nítido, clássico à sua maneira.
- 6 Deixa no ar distante atrás de si a orla vã do seu fumo.
- 7 Vem entrando, e a manhã entra com ele, e no rio,
- 8 Aqui, acolá, acorda a vida marítima,
- 9 Erguem-se velas, avançam rebocadores,
- 10 Surgem barcos pequenos detrás dos navios que estão no porto.
- 11 Há uma vaga brisa.
- 12 Mas a minh'alma está com o que vejo menos.
- 13 Com o paquete que entra,
- 14 Porque ele está com a Distância, com a Manhã,
- 15 Com o sentido marítimo desta Hora,
- 16 Com a doçura dolorosa que sobe em mim como uma náusea,
- 17 Como um começar a enjoar, mas no espírito.

- 18 Olho de longe o paquete, com uma grande independência de alma,
- 19 E dentro de mim um volante começa a girar, lentamente.

- 20 Os paquetes que entram de manhã na barra
- 21 Trazem aos meus olhos consigo
- 22 O mistério alegre e triste de quem chega e parte.
- 23 Trazem memórias de cais afastados e doutros momentos
- 24 Doutro modo da mesma humanidade noutros pontos.
- 25 Todo o atracar, todo o largar de navio,
- 26 É - sinto-o em mim como o meu sangue -
- 27 Inconscientemente simbólico, terrivelmente

28 Ameaçador de significações metafísicas

29 Que perturbam em mim quem eu fui...

30 Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!

31 E quando o navio larga do cais

32 E se repara de repente que se abriu um espaço

33 Entre o cais e o navio,

34 Vem-me, não sei porquê, uma angústia recente,

35 Uma névoa de sentimentos de tristeza

36 Que brilha ao sol das minhas angústias relvadas

37 Como a primeira janela onde a madrugada bate,

38 E me envolve com uma recordação duma outra pessoa

39 Que fosse misteriosamente minha.

40 Ah, quem sabe, quem sabe,

41 Se não parti outrora, antes de mim,

42 Dum cais; se não deixei, navio ao sol

43 Oblíquo da madrugada,

44 Uma outra espécie de porto?

45 Quem sabe se não deixei, antes de a hora

46 Do mundo exterior como eu o vejo

47 Raiar-se para mim,

48 Um grande cais cheio de pouca gente,

49 Duma grande cidade meio-desperta,

50 Duma enorme cidade comercial, crescida, apoplética,

51 Tanto quanto isso pode ser fora do Espaço e do Tempo?

52 Sim, dum cais, dum cais dalgum modo material,

53 Real, visível como cais, cais realmente,

54 O Cais Absoluto por cujo modelo inconscientemente imitado,

55 Insensivelmente evocado,

56 Nós os homens construímos

57 Os nossos cais nos nossos portos,

58 Os nossos cais de pedra actual sobre água verdadeira,

59 Que depois de construídos se anunciam de repente
60 Coisas-Reais, Espíritos-Coisas, Entidades em Pedra-Almas,
61 A certos momentos nossos de sentimento-raiz
62 Quando no mundo-exterior como que se abre uma porta
63 E, sem que nada se altere,
64 Tudo se revela diverso.

65 Ah o Grande Cais donde partimos em Navios-Nações!
66 O Grande Cais Anterior, eterno e divino!
67 De que porto? Em que águas? E porque penso eu isto?
68 Grande Cais como os outros cais, mas o Único.
69 Cheio como eles de silêncios rumorosos nas antemanhãs,
70 E desabrochando com as manhãs num ruído de guindastes
71 E chegadas de comboios de mercadorias,
72 E sob a nuvem negra e ocasional e leve
73 Do fundo das chaminés das fábricas próximas
74 Que lhe sombreia o chão preto de carvão pequenino que brilha,
75 Como se fosse a sombra duma nuvem que passasse sobre água sombria.
76 Ah, que essencialidade de mistério e sentido parados
77 Em divino êxtase revelador
78 Às horas cor de silêncios e angústias
79 Não é ponte entre qualquer cais e O Cais!

80 Cais negramente reflectido nas águas paradas,
81 Bulício a bordo dos navios,
82 Ó alma errante e instável da gente que anda embarcada,
83 Da gente simbólica que passa e com quem nada dura,
84 Que quando o navio volta ao porto
85 Há sempre qualquer alteração a bordo!

86 Ó fugas contínuas, idas, ebriedade do Diverso!
87 Alma eterna dos navegadores e das navegações!
88 Cascos reflectidos devagar nas águas,
89 Quando o navio larga do porto!

90 Flutuar como alma da vida, partir como voz,
91 Viver o momento tremulamente sobre águas eternas.
92 Acordar para dias mais directos que os dias da Europa.
93 Ver portos misteriosos sobre a solidão do mar,
94 Virar cabos longínquos para súbitas vastas paisagens
95 Por inumeráveis encostas atónitas...

96 Ah, as praias longínquas, os cais vistos de longe,
97 E depois as praias próximas, os cais vistos de perto.
98 O mistério de cada ida e de cada chegada,
99 A dolorosa instabilidade e incompreensibilidade
100 Deste impossível universo
101 A cada hora marítima mais na própria pele sentido!
102 O soluço absurdo que as nossas almas derramam
103 Sobre as extensões de mares diferentes com ilhas ao longe,
104 Sobre as ilhas longínquas das costas deixadas passar,
105 Sobre o crescer nítido dos portos, com as suas casas e a sua gente,
106 Para o navio que se aproxima.

107 Ah, a frescura das manhãs em que se chega,
108 E a palidez das manhãs em que se parte,
109 Quando as nossas entranhas se arrepanham
110 E uma vaga sensação parecida com um medo
111 - O medo ancestral de se afastar e partir,
112 o misterioso receio ancestral à Chegada e ao Novo -
113 Encolhe-nos a pele e agonia-nos,
114 E todo o nosso corpo angustiado sente,
115 Como se fosse a nossa alma,
116 Uma inexplicável vontade de poder sentir isto doutra maneira:
117 Uma saudade a qualquer coisa,
118 Uma perturbação de afeições a que vaga pátria?
119 A que costa? a que navio? a que cais?
120 Que se adoce em nós o pensamento,
121 E só fica um grande vácuo dentro de nós,

122 Uma oca saciedade de minutos marítimos,

123 E uma ansiedade vaga que seria tédio ou dor

124 Se soubesse como sê-lo...

125 A manhã de Verão está, ainda assim, um pouco fresca.

126 Um leve torpor de noite anda ainda no ar sacudido.

127 Acelera-se ligeiramente o volante dentro de mim.

128 E o paquete vem entrando, porque deve vir entrando sem dúvida,

129 E não porque eu o veja mover-se na sua distância excessiva.

130 Na minha imaginação ele está já perto e é visível

131 Em toda a extensão das linhas das suas vigias.

132 E treme em mim tudo, toda a carne e toda a pele,

133 Por causa daquela criatura que nunca chega em nenhum barco

134 E eu vim esperar hoje ao cais, por um mandado oblíquo.

135 Os navios que entram a barra,

136 Os navios que saem dos portos,

137 Os navios que passam ao longe

138 (Suponho-me vendo-os numa praia deserta) -

139 Todos estes navios abstractos quase na sua ida

140 Todos estes navios assim comovem-me como se fossem outra coisa

141 E não apenas navios, navios indo e vindo.

142 E os navios vistos de perto, mesmo que se não vá embarcar neles,

143 Vistos de baixo, dos botes, muralhas altas de chapas,

144 Vistos dentro, através das câmaras, das salas, das despensas,

145 Olhando de perto os mastros, afileando-se lá prò alto,

146 Roçando pelas cordas, descendo as escadas incómodas,

147 Cheirando a untada mistura metálica e marítima de tudo aquilo -

148 Os navios vistos de perto são outra coisa e a mesma coisa,

149 Dão a mesma saudade e a mesma ânsia doutra maneira.

150 Toda a vida marítima! tudo na vida marítima!
151 Insinua-se no meu sangue toda essa sedução fina
152 E eu cismo indeterminadamente as viagens.
153 Ah, as linhas das costas distantes, achatadas pelo horizonte!
154 Ah, os cabos, as ilhas, as praias areentas!
155 As solidões marítimas como certos momentos no Pacífico
156 Em que não sei por que sugestão aprendida na escola
157 Se sente pesar sobre os nervos o facto de que aquele é o maior dos oceanos
158 E o mundo e o sabor das coisas tornam-se um deserto dentro de nós!
159 A extensão mais humana, mais salpicada, do Atlântico!
160 O Índico, o mais misterioso dos oceanos todos!
161 O Mediterrâneo, doce, sem mistério nenhum, clássico, um mar para bater
162 De encontro a esplanadas olhadas de jardins próximos por estátuas brancas!
163 Todos os mares, todos os estreitos, todas as baías, todos os golfos,
164 Queria apertá-los ao peito, senti-los bem e morrer!

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

182 Soa no acaso do rio um apito, só um.

183 Treme já todo o chão do meu psiquismo.

184 Acelera-se cada vez mais o volante dentro de mim.

185 Ah, os paquetes, as viagens, o não-se-saber-o-paradeiro

186 De Fulano-de-tal, marítimo, nosso conhecido!

187 Ah, a glória de se saber que um homem que andava connosco

188 Morreu afogado ao pé duma ilha do Pacífico!

189 Nós que andámos com ele vamos falar nisso a todos,

190 Com um orgulho legítimo, com uma confiança invisível

191 Em que tudo isso tenha um sentido mais belo e mais vasto

192 Que apenas o ter-se perdido o barco onde ele ia

193 E ele ter ido ao fundo por lhe ter entrado água pròs pulmões!

194 Ah, os paquetes, os navios-carvoeiros, os navios de vela!

195 Vão rareando - ai de mim! - os navios de vela nos mares!

196 E eu, que amo a civilização moderna, eu que beijo com a alma as máquinas,

197 Eu o engenheiro, eu o civilizado, eu o educado no estrangeiro,

198 Gostaria de ter outra vez ao pé da minha vista só veleiros e barcos de madeira,

199 De não saber doutra vida marítima que a antiga vida dos mares!

200 Porque os mares antigos são a Distância Absoluta,

201 O Puro Longe, liberto do peso do Actual...

202 E ah, como aqui tudo me lembra essa vida melhor,

203 Esses mares, maiores, porque se navegava mais devagar.

204 Esses mares, misteriosos, porque se sabia menos deles.

205 Todo o vapor ao longe é um barco de vela perto.

206 Todo o navio distante visto agora é um navio no passado visto próximo.

207 Todos os marinheiros invisíveis a bordo dos navios no horizonte

208 São os marinheiros visíveis do tempo dos velhos navios,

209 Da época lenta e veleira das navegações perigosas,

210 Da época de madeira e lona das viagens que duravam meses.

211 Toma-me pouco a pouco o delírio das coisas marítimas,
 212 Penetram-me fisicamente o cais e a sua atmosfera,
 213 O marulho do Tejo galga-me por cima dos sentidos,
 214 E começo a sonhar, começo a envolver-me do sonho das águas,
 215 Começam a pegar bem as correias-de-transmissão na minh'alma
 216 E a aceleração do volante sacode-me nitidamente.

217 Chamam por mim as águas,
 218 Chamam por mim os mares.
 219 Chamam por mim, levantando uma voz corpórea, os longes,
 220 As épocas marítimas todas sentidas no passado, a chamar.

221 Tu, marinheiro inglês, Jim Barns meu amigo, foste tu
 222 Que me ensinaste esse grito antiquíssimo, inglês,
 223 Que tão venenosamente resume
 224 Para as almas complexas como a minha
 225 O chamamento confuso das águas,
 226 A voz inédita e implícita de todas as coisas do mar,
 227 Dos naufrágios, das viagens longínquas, das travessias perigosas.
 228 Esse teu grito inglês, tornado universal no meu sangue,
 229 Sem feitiço de grito, sem forma humana nem voz,
 230 Esse grito tremendo que parece soar
 231 De dentro numa caverna cuja abóbada é o céu
 232 E parece narrar todas as sinistras coisas
 233 Que podem acontecer no Longe, no Mar, pela Noite...
 234 (Fingias sempre que era por uma escuna que chamavas,
 235 E dizias assim, pondo uma mão de cada lado da boca,
 236 Fazendo porta-voz das grandes mãos curtidas e escuras:

237 Ahò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-yyy...
 238 Schooner ahò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò - yyy...

239 Escuto-te de aqui, agora, e desperto a qualquer coisa.
 240 Estremece o vento. Sobe a manhã. O calor abre.

241 Sinto corarem-me as faces.

242 Meus olhos conscientes dilatam-se.

243 O êxtase em mim levanta-se, cresce avança,

244 E com um ruído cego de arruaça acentua-se

245 O giro vivo do volante.

246 Ó clamoroso chamamento

247 A cujo calor, a cuja fúria fervem em mim

248 Numa unidade explosiva todas as minhas ânsias,

249 Meus próprios tédios tornados dinâmicos, todos!...

250 Apelo lançado ao meu sangue

251 Dum amor passado, não sei onde, que volve

252 E ainda tem força para me atrair e puxar,

253 Que ainda tem força para me fazer odiar esta vida

254 Que passo entre a impenetrabilidade física e psíquica

255 Da gente real com que vivo!

256 Ah seja como for, seja por onde for, partir!

257 Largar por aí fora, pelas ondas, pelo perigo, pelo mar.

258 Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância Abstracta,

259 Indefinidamente, pelas noites misteriosas e fundas,

260 Levado, como a poeira, plos ventos, plos vendavais!

261 Ir, ir, ir, ir de vez!

262 Todo o meu sangue raiva por asas!

263 Todo o meu corpo atira-se prà frente!

264 Galgo pla minha imaginação fora em torrentes!

265 Atropelo-me, rujo, precipito-me!...

266 Estoiram em espuma as minhas ânsias

267 E a minha carne é uma onda dando de encontro a rochedos!

268 Pensando nisto - ó raiva! pensando nisto - ó fúria!

269 Pensando nesta estreiteza da minha vida cheia de ânsias,

270 Subitamente, tremulamente, extraorbitadamente,

271 Com uma oscilação viciosa, vasta, violenta,

305 Como nem sequer cumprindo um destino!
306 Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!
307 Homens do mar actual! homens do mar passado!
308 Comissários de bordo! escravos das galés! combatentes de Lepanto!
309 Piratas do tempo de Roma! Navegadores da Grécia!
310 Fenícios! Cartagineses! Portugueses atirados de Sagres
311 Para a aventura indefinida, para o Mar Absoluto, para realizar o Impossível!
312 Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!
313 Homens que erguestes padrões, que destes nomes a cabos!
314 Homens que negociastes pela primeira vez com pretos!
315 Que primeiro vendestes escravos de novas terras!
316 Que destes o primeiro espasmo europeu às negras atónitas!
317 Que trouxestes ouro, missanga, madeiras cheirosas, setas,
318 De encostas explodindo em verde vegetação!
319 Homens que saqueastes tranquilas povoações africanas,
320 Que fizestes fugir com o ruído de canhões essas raças,
321 Que matastes, roubastes, torturastes, ganhastes
322 Os prémios de Novidade de quem, de cabeça baixa
323 Arremete contra o mistério de novos mares! Eh-eh-eh-eh-eh!
324 A vós todos num, a vós todos em vós todos como um,
325 A vós todos misturados, entrecruzados,
326 A vós todos sangrentos, violentos, odiados, temidos, sagrados,
327 Eu vos saúdo, eu vos saúdo, eu vos saúdo!
328 Eh-eh-eh-eh eh! Eh eh-eh-eh eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh eh!
329 Eh lahô-lahô laHO-lahá-á-á-à-à!

330 Quero ir convosco, quero ir convosco,
331 Ao mesmo tempo com vós todos
332 Pra toda a parte pr'onde fostes!
333 Quero encontrar vossos perigos frente a frente,
334 Sentir na minha cara os ventos que engelharam as vossas.
335 Cuspir dos lábios o sal dos mares que beijaram os vossos,
336 Ter braços na vossa faina, partilhar das vossas tormentas,
337 Chegar como vós, enfim, a extraordinários portos!

- 338 Fugir convosco à civilização!
339 Perder convosco a noção da moral!
340 Sentir mudar-se no longe a minha humanidade!
341 Beber convosco em mares do sul
342 Novas selvajarias, novas balbúrdias da alma,
343 Novos fogos centrais no meu vulcânico espírito!
344 Ir convosco, despir de mim - ah! põe-te daqui pra fora! -
345 O meu traje de civilizado, a minha brandura de acções,
346 Meu medo inato das cadeias,
347 Minha pacífica vida,
348 A minha vida sentada, estática, regrada e revista!
- 349 No mar, no mar, no mar, no mar,
350 Eh! pôr no mar, ao vento, às vagas,
351 A minha vida!
352 Salgar de espuma arremessada pelos ventos
353 Meu paladar das grandes viagens.
354 Fustigar de água chicoteante as carnes da minha aventura,
355 Repassar de frios oceânicos os ossos da minha existência,
356 Flagelar, cortar, engelhar de ventos, de espumas, de sóis,
357 Meu ser ciclónico e atlântico,
358 Meus nervos postos como enxárcias,
359 Lira nas mãos dos ventos!
- 360 Sim, sim, sim... Crucificai-me nas navegações
361 E as minhas espáduas gozarão a minha cruz!
362 Atai-me às viagens como a postes
363 E a sensação dos postes entrará pela minha espinha
364 E eu passarei a senti-los num vasto espasmo passivo!
365 Fazei o que quiserdes de mim, logo que seja nos mares,
366 Sobre conveses, ao som de vagas,
367 Que me rasgueis, mateis, firaís!
368 O que quero é levar prà Morte
369 Uma alma a transbordar de Mar,

370 Ébria a cair das coisas marítimas,
371 Tanto dos marujos como das âncoras, dos cabos,
372 Tanto das costas longínquas como do ruído dos ventos
373 Tanto do Longe como do Cais, tanto dos naufrágios
374 Como dos tranquilos comércios,
375 Tanto dos mastros como das vagas,
376 Levar prà Morte com dor, voluptuosamente,
377 Um copo cheio de sanguessugas, a sugar, a sugar,
378 De estranhas verdes absurdas sanguessugas marítimas!

379 Façam enxárcias das minhas veias!
380 Amarras dos meus músculos!
381 Arranquem-me a pele, preguem-a às quilhas.
382 E possa eu sentir a dor dos pregos e nunca deixar de sentir!
383 Façam do meu coração uma flâmula de almirante
384 Na hora de guerra dos velhos navios!
385 Calquem aos pés nos conveses meus olhos arrancados!
386 Quebrem-me os ossos de encontro às amuradas!
387 Fustiguem-me atado aos mastros, fustiguem-me!
388 A todos os ventos de todas as latitudes e longitudes
389 Derramem meu sangue sobre as águas arremessadas
390 Que atravessam o navio, o tombadilho, de lado a lado,
391 Nas vascas bravas das tormentas!

392 Ter a audácia ao vento dos panos das velas!
393 Ser, como as gáveas altas, o assobio dos ventos!
394 A velha guitarra do Fado dos mares cheios de perigos,
395 Canção para os navegadores ouvirem e não repetirem!

396 Os marinheiros que se sublevaram
397 Enforcaram o capitão numa verga.
398 Desembarcaram um outro numa ilha deserta.
399 *Marooned!*
400 O sol dos trópicos pôs a febre da pirataria antiga

401 Nas minhas veias intensivas.
 402 Os ventos da Patagónia tatuaram a minha imaginação
 403 De imagens trágicas e obscenas.
 404 Fogo, fogo, fogo, dentro de mim!
 405 Sangue! sangue! sangue! sangue!
 406 Explode todo o meu cérebro!
 407 Parte-se-me o mundo em vermelho!
 408 Estoiram-me com o som de amarras as veias!
 409 E estala em mim, feroz, voraz,
 410 A canção do Grande Pirata,
 411 A morte berrada do Grande Pirata a cantar
 412 Até meter pavor plas espinhas dos seus homens abaixo.
 413 Lá da ré a morrer, e a berrar, a cantar:

414 Fifteen men on the Dead Man's Chest.

415 Yo-ho ho and a bottle of rum!

416 E depois a gritar, numa voz já irreal, a estoirar no ar:

417 Darby M'Graw-aw-aw-aw-aw!

418 Darby M'Graw-aw-aw-aw-aw!

419 Fetch a-a-aft the ru-u-u-u-u-u-u-u-u-u, Darby!

420 Eia, que vida essa! essa era a vida, eia!

421 Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!

422 Eh-lahô-lahô-laHO-lahá-á-á-à-à!

423 Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!

424 Quilhas partidas, navios ao fundo, sangue nos mares!

425 Conveses cheios de sangue, fragmentos de corpos!

426 Dedos decepados sobre amuradas!

427 Cabeças de crianças, aqui, acolá!

428 Gente de olhos fora, a gritar, a uivar!

429 Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!

430 Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!

431 Embrulho-me em tudo isto como uma capa no frio!

432 Roço-me por tudo isto como uma gata com cio por um muro!

433 Rujo como um leão faminto para tudo isto!

434 Arremeto como um toiro louco sobre tudo isto!

435 Cravo unhas, parto garras; sangro dos dentes sobre isto!

436 Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!

437 De repente estala-me sobre os ouvidos,

438 Como um clarim a meu lado,

439 O velho grito, mas agora irado, metálico,

440 Chamando a presa que se avista,

441 A escuna que vai ser tomada:

442 Ahó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-yyy...

443 Schooner ahó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-yyy...

444 O mundo inteiro não existe para mim! Ardo vermelho!

445 Rujo na fúria da abordagem!

446 Pirata-mor! César-Pirata!

447 Pilho, mato, esfacelo, rasgo!

448 Só sinto o mar, a presa, o saque!

449 Só sinto em mim bater, baterem-me

450 As veias das minhas fontes!

451 Escorre sangue quente a minha sensação dos meus olhos!

452 Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!

453 Ah piratas, piratas, piratas!

454 Piratas, amai-me e odiai-me!

455 Misturai-me convosco, piratas!

456 Vossa fúria, vossa crueldade como falam ao sangue

457 Dum corpo de mulher que foi meu outrora e cujo cio sobrevive!

458 Eu queria ser um bicho representativo de todos os vossos gestos,
459 Um bicho que cravasse dentes nas amuradas, nas quilhas,
460 Que comesse mastros, bebesse sangue e alcatrão nos conveses,
461 Trincasse velas, remos, cordame e poleame,
462 Serpente do mar feminina e monstruosa cevando-se nos crimes!

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

469 Os piratas, a pirataria, os barcos, a hora,
470 Aquela hora marítima em que as presas são assaltadas,
471 E o terror dos apresados foge pra loucura - essa hora,
472 No seu total de crimes, terror, barcos, gente, mar, céu, nuvens,
473 Brisa, latitude, longitude, vozearia,
474 Queria eu que fosse em seu Todo meu corpo em seu Todo, sofrendo,
475 Que fosse meu corpo e meu sangue, compusesse meu ser em vermelho,
476 Florescesse como uma ferida comichando na carne irreal da minha alma!

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

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

487 Ó meus peludos e rudes heróis da aventura e do crime!
488 Minhas marítimas feras, maridos da minha imaginação!
489 Amantes casuais da obliquidade das minhas sensações!
490 Queria ser Aquela que vos esperasse nos portos,
491 A vós, odiados amados do seu sangue de pirata nos sonhos!
492 Porque ela teria convosco, mas só em espírito, raivado
493 Sobre os cadáveres nus das vítimas que fazeis no mar!
494 Porque ela teria acompanhado vosso crime, e na orgia oceânica
495 Seu espírito de bruxa dançaria invisível em volta dos gestos
496 Dos vossos corpos, dos vossos cutelos, das vossas mãos estranguladoras!
497 E ela em terra, esperando-vos, quando viésseis, se acaso viésseis,
498 Iria beber nos rugidos do vosso amor todo o vasto,
499 Todo o nevoento e sinistro perfume das vossas vitórias,
500 E através dos vossos espasmos silvaria um sabbat de vermelho e amarelo!

501 A carne rasgada, a carne aberta e estripada, o sangue correndo!
502 Agora, no auge conciso de sonhar o que vós fazíeis,
503 Perco-me todo de mim, já não vos pertenço, sou vós,
504 A minha femininidade que vos acompanha é ser as vossas almas!
505 Estar por dentro de toda a vossa ferocidade, quando a praticáveis!
506 Sugar por dentro a vossa consciência das vossas sensações
507 Quando tingíeis de sangue os mares altos,
508 Quando de vez em quando atiráveis aos tubarões
509 Os corpos vivos ainda dos feridos, a carne rosada das crianças
510 E leváveis as mãos às amuradas para verem o que lhes acontecia!

511 Estar convosco na carnagem, na pilhagem!
512 Estar orquestrado convosco na sinfonia dos saques!
513 Ah, não sei quê, não sei quanto queria eu ser de vós!
514 Não era só ser-vos a fêmea, ser-vos as fêmeas, ser-vos as vítimas,
515 Ser-vos as vítimas - homens, mulheres, crianças, navios -,
516 Não era só ser a hora e os barcos e as ondas,
517 Não era só ser vossas almas, vossos corpos, vossa fúria, vossa posse,
518 Não era só ser concretamente vosso acto abstracto de orgia,

519 Não era só isto que eu queria ser - era mais que isto o Deus-isto!
 520 Era preciso ser Deus, o Deus dum culto ao contrário,
 521 Um Deus monstruoso e satânico, um Deus dum panteísmo de sangue,
 522 Para poder encher toda a medida da minha fúria imaginativa,
 523 Para poder nunca esgotar os meus desejos de identidade
 524 Com o cada, e o tudo, e o mais-que-tudo das vossas vitórias!

525 Ah, torturai-me para me curardes!
 526 Minha carne - fazei dela o ar que os vossos cutelos atravessam
 527 Antes de caírem sobre as cabeças e os ombros!
 528 Minhas veias sejam os fatos que as facas trespassam!
 529 Minha imaginação o corpo das mulheres que violais!
 530 Minha inteligência o convés onde estais de pé matando!
 531 Minha vida toda, no seu conjunto nervoso, histérico, absurdo,
 532 O grande organismo de que cada acto de pirataria que se cometeu
 533 Fosse uma célula consciente - e todo eu turbilhonasse
 534 Como uma imensa podridão ondeando, e fosse aquilo tudo!

535 Com tal velocidade desmedida, pavorosa,
 536 A máquina de febre das minhas visões transbordantes
 537 Gira agora que a minha consciência, volante,
 538 É apenas um nevoento círculo assobiando no ar.

539 *Fifteen men on the Dead Man's Chest*

540 *Yo-ho ho and a bottle of rum!*

541 Eh-lahô-lahô-laHO - láhá-á-ááá - ààà...

542 Ah! a selvajaria desta selvajaria! Merda
 543 Pra toda a vida como a nossa, que não é nada disto!
 544 Eu prà'qui engenheiro, prático à força, sensível a tudo
 545 Prà'qui parado, em relação a vós, mesmo quando ando;
 546 Mesmo quando ajo, inerte; mesmo quando me imponho, débil;
 547 Estático, quebrado, dissidente cobarde da vossa Glória,

548 Da vossa grande dinâmica estridente, quente e sangrenta!

549 Arre! por não poder agir de acordo com o meu delírio!

550 Arre! por andar sempre agarrado às saias da civilização!

551 Por andar com a douceur des moeurs às costas, como um fardo de rendas!

552 Moços de esquina - todos nós o somos - do humanitarismo moderno!

553 Estupores de tísicos, de neurasténicos, de linfáticos,

554 Sem coragem para ser gente com violência e audácia,

555 Com a alma como uma galinha presa por uma perna!

556 Ah, os piratas! os piratas!

557 A ânsia do ilegal unido ao feroz,

558 A ânsia das coisas absolutamente cruéis e abomináveis,

559 Que rói como um cio abstracto os nossos corpos franzinos,

560 Os nossos nervos femininos e delicados,

561 E põe grandes febres loucas nos nossos olhares vazios!

562 Obrigai-me a ajoelhar diante de vós!

563 Humilhai-me e batei-me!

564 Fazei de mim o vosso escravo e a vossa coisa!

565 E que o vosso desprezo por mim nunca me abandone,

566 Ó meus senhores! ó meus senhores!

567 Tomar sempre gloriosamente a parte submissa

568 Nos acontecimentos de sangue e nas sensualidades estiradas!

569 Desabai sobre mim, como grandes muros pesados,

570 Ó bárbaros do antigo mar!

571 Rasgai-me e feri-me!

572 De leste a oeste do meu corpo

573 Riscai de sangue a minha carne!

574 Beijai com cutelos de bordo e açoites e raiva

575 O meu alegre terror carnal de vos pertencer.

576 A minha ânsia masoquista em me dar à vossa fúria,

577 Em ser objecto inerte e sentiente da vossa omnívora crueldade,

578 Dominadores, senhores, imperadores, corcéis!

579 Ah, torturai-me,

580 Rasgai-me e abri-me!

581 Desfeito em pedaços conscientes

582 Entornai-me sobre os conveses,

583 Espalhai-me nos mares, deixai-me

584 Nas praias ávidas das ilhas!

585 Cevai sobre mim todo o meu misticismo de vós!

586 Cinzelai a sangue a minh'alma! Cortai, riscai!

587 Ó tatuadores da minha imaginação corpórea!

588 Esfoladores amados da minha carnal submissão!

589 Submetei-me como quem mata um cão a pontapés!

590 Fazei de mim o poço para o vosso desprezo de domínio!

591 Fazei de mim as vossas vítimas todas!

592 Como Cristo sofreu por todos os homens, quero sofrer

593 Por todas as vossas vítimas às vossas mãos,

594 Às vossas mãos calosas, sangrentas e de dedos decepados

595 Nos assaltos bruscos de amuradas!

596 Fazei de mim qualquer coisa como se eu fosse

597 Arrastado - ó prazer, ó beijada dor! -

598 Arrastado à cauda de cavalos chicoteados por vós...

599 Mas isto no mar, isto no ma-a-a-ar, isto no MA-A-A-AR!

600 Eh-eh-eh-eh-eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh! EH-EH-EH-EH-EH-EH! No

MA-A-AA-AR!

601 Yeh eh-eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh!

602 Grita tudo! tudo a gritar! ventos, vagas, barcos,

603 Marés, gáveas, piratas, a minha alma, o sangue, e o ar, e o ar!

604 Eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh! Tudo canta a gritar!

605 FIFTEEN MEN ON THE DEAD MAN'S CHEST.

606 YO-HO-HO AND A BOTTLE OF RUM!

607 Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!

608 Eh-lahô-lahô-laHO-O-O-ôô-lahá-á á - ààà!

609 AHÓ-Ó-Ó Ó Ó Ó-Ó Ó Ó Ó Ó - yyy!...

610 SCHOONER AHÓ-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó - yyyy!...

611 Darby M'Graw-aw-aw-aw-aw-aw!

612 DARBY M'GRAW-AW-AW-AW-AW-AW-AW!

613 FETCH A-A-AFT THE RU-U-U-U-U-UM, DARBY!

614 Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh eh-eh-eh!

615 EH-EH EH-EH-EH EH-EH EH-EH EH-EH-EH!

616 EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH EH EH-EH!

617 EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH!

618 EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH!

619 Parte-se em mim qualquer coisa. O vermelho anoiteceu.

620 Senti demais para poder continuar a sentir.

621 Esgotou-se-me a alma, ficou só um eco dentro de mim.

622 Decresce sensivelmente a velocidade do volante.

623 Tiram-me um pouco as mãos dos olhos os meus sonhos.

624 Dentro de mim há um só vácuo, um deserto, um mar nocturno.

625 E logo que sinto que, há um mar nocturno dentro de mim,

626 Sabe dos longes dele, nasce do seu silêncio,

627 Outra vez, outra vez o vasto grito antiquíssimo.

628 De repente, como um relâmpago de som, que não faz barulho mas ternura,

629 Subitamente abrangendo todo o horizonte marítimo

630 Húmido e sombrio marulho humano nocturno,

631 Voz de sereia longínqua chorando, chamando,

632 Vem do fundo do Longe, do fundo do Mar, da alma dos Abismos,

633 E à tona dele, como algas, bóiam meus sonhos desfeitos...

634 Ah-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò - yy...

635 Schooner ah-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò - yy.....

636 Ah, o orvalho sobre a minha excitação!

637 o frescor nocturno no meu oceano interior!

638 Eis tudo em mim de repente ante uma noite no mar

639 Cheia de enorme mistério humaníssimo das ondas nocturnas.

640 A lua sobe no horizonte

641 E a minha infância feliz acorda, como uma lágrima, em mim.

642 O meu passado ressurgue, como se esse grito marítimo

643 Fosse um aroma, uma voz, o eco duma canção

644 Que fosse chamar ao meu passado

645 Por aquela felicidade que nunca mais tornarei a ter.

646 Era na velha casa sossegada ao pé do rio...

647 (As janelas do meu quarto, e as da casa-de-jantar também,

648 Davam, por sobre umas casas baixas, para o rio próximo,

649 Para o Tejo, este mesmo Tejo, mas noutra ponto, mais abaixo...

650 Se eu agora chegasse às mesmas janelas não chegava às mesmas janelas.

651 Aquele tempo passou como o fumo dum vapor no mar alto...)

652 Uma inexplicável ternura,

653 Um remorso comovido e lacrimoso,

654 Por todas aquelas vítimas - principalmente as crianças -

655 Que sonhei fazendo ao sonhar-me pirata antigo,

656 Emoção comovida, porque elas foram minhas vítimas;

657 Terna e suave, porque não o foram realmente;

658 Uma ternura confusa, como um vidro embaciado, azulada,

659 Canta velhas canções na minha pobre alma dolorida.

660 Ah, como pude eu pensar, sonhar aquelas coisas?

661 Que longe estou do que fui há uns momentos!

662 Histeria das sensações - ora estas, ora as opostas!

663 Na loura manhã que se ergue, como o meu ouvido só escolhe

664 As coisas de acordo com esta emoção - o marulho das águas,
665 O marulho leve das águas do rio de encontro aos cais...,
666 A vela passando perto do outro lado do rio,
667 Os montes longínquos, dum azul japonês,
668 As casas de Almada,
669 E o que há de suavidade e de infância na hora matutina!...

670 Uma gaivota que passa,
671 E a minha ternura é maior.

672 Mas todo este tempo não estive a reparar para nada.
673 Tudo isto foi uma impressão só da pele, como uma carícia
674 Todo este tempo não tirei os olhos do meu sonho longínquo,
675 Da minha casa ao pé do rio,
676 Da minha infância ao pé do rio,
677 Das janelas do meu quarto dando para o rio de noite,
678 E a paz do luar esparso nas águas!...
679 Minha velha tia, que me amava por causa do filho que perdeu...,
680 Minha velha tia costumava adormecer-me cantando-me
681 (Se bem que eu fosse já crescido demais para isso)...
682 Lembro-me e as lágrimas caem sobre o meu coração e lavam-no da vida,
683 E ergue-se uma leve brisa marítima dentro de mim.
684 Às vezes ela cantava a «Nau Catrineta»:

685 *Lá vai a Nau Catrineta*

686 *Por sobre as águas do mar...*

687 E outras vezes, numa melodia muito saudosa e tão medieval,
688 Era a «Bela Infanta»... Relembro, e a pobre velha voz ergue-se dentro de mim
689 E lembra-me que pouco me lembrei dela depois, e ela amava-me tanto!
690 Como fui ingrato para ela - e afinal que fiz eu da vida?
691 Era a «Bela Infanta»... Eu fechava os olhos e ela cantava:

692 *Estando a Bela Infanta*

693 *No seu jardim assentada...*

694 Eu abria um pouco os olhos e via a janela cheia de luar

695 E depois fechava os olhos outra vez, e em tudo isto era feliz.

696 *Estando a Bela Infanta*

697 *No seu jardim assentada,*

698 *Seu pente de ouro na mão,*

699 *Seus cabelos penteava*

700 Ó meu passado de infância, boneco que me partiram!

701 Não poder viajar pra o passado, para aquela casa e aquela afeição,

702 E ficar lá sempre, sempre criança e sempre contente!

703 Mas tudo isto foi o Passado, lanterna a uma esquina de rua velha.

704 Pensar isto faz frio, faz fome duma coisa que se não pode obter.

705 Dá-me não sei que remorso absurdo pensar nisto.

706 Oh turbilhão lento de sensações desencontradas!

707 Vertigem ténue de confusas coisas na alma!

708 Fúrias partidas, ternuras como carrinhos de linha com que as crianças brincam,

709 Grandes desabamentos de imaginação sobre os olhos dos sentidos,

710 Lágrimas, lágrimas inúteis,

711 Leves brisas de contradição roçando pela face a alma...

712 Evoco, por um esforço voluntário, para sair desta emoção,

713 Evoco, com um esforço desesperado, seco, nulo,

714 A canção do Grande Pirata, quando estava a morrer:

715 *Fifteen men on the Dead Man's Chest.*

716 *Yo-ho-ho and a bottle of rum!*

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

718 Esforço-me e consigo chamar outra vez ante os meus olhos na alma,
719 Outra vez, mas através duma imaginação quase literária,
720 A fúria da pirataria, da chacina, o apetite, quase o paladar, do saque,
721 Da chacina inútil de mulheres e de crianças,
722 Da tortura fútil, e só para nos distrairmos, dos passageiros pobres
723 E a sensualidade de escangalhar e partir as coisas mais queridas dos outros,
724 Mas sonho isto tudo com um medo de qualquer coisa respirar-me sobre a nuca.
725 Lembro-me de que seria interessante
726 Enforcar os filhos à vista das mães
727 (Mas sinto-me sem querer as mães deles),
728 Enterrar vivas nas ilhas desertas as crianças de quatro anos
729 Levando os pais em barcos até lá para verem
730 (Mas estremeço, lembrando-me dum filho que não tenho e está dormindo
tranquilo em casa).

731 Aguilhoo uma ânsia fria dos crimes marítimos,
732 Duma inquisição sem a desculpa da Fé,
733 Crimes nem sequer com razão de ser de maldade e de fúria,
734 Feitos a frio, nem sequer para ferir, nem sequer para fazer mal,
735 Nem sequer para nos divertirmos, mas apenas para passar o tempo,
736 Como quem faz paciências a uma mesa de jantar de província com a toalha
atirada pra o outro lado da mesa depois de jantar,
737 Só pelo suave gosto de cometer crimes abomináveis e não os achar grande
coisa,
738 De ver sofrer até ao ponto da loucura e da morte-pela-dor mas nunca deixar
chegar lá...

739 Mas a minha imaginação recusa-se a acompanhar-me.
740 Um calafrio arrepia-me.
741 E de repente, mais de repente do que da outra vez, de mais longe, de mais
fundo,
742 De repente - oh pavor por todas as minhas veias! – ,
743 Oh frio repentino da porta para o Mistério que se abriu dentro de mim e deixou
entrar uma corrente de ar!

744 Lembro-me de Deus, do Transcendental da vida, e de repente
 745 A velha voz do marinheiro inglês Jim Barns com quem eu falava,
 746 Tornada voz das ternuras misteriosas dentro de mim, das pequenas
 747 coisas de regaço de mãe e de fita de cabelo de irmã,
 748 Mas estupendamente vinda de além da aparência das coisas,
 749 A Voz surda e remota tornada A Voz Absoluta, a Voz Sem Boca,
 750 Vinda de sobre e de dentro da solidão nocturna dos mares,
 751 Chama por mim, chama por mim, chama por mim...

752 Vem surdamente, como se fosse suprimida e se ouvisse,
 753 Longinquamente, como se estivesse soando noutro lugar e aqui não se pudesse
 ouvir,

754 Como um soluço abafado, uma luz que se apaga, um hálito silencioso,
 755 De nenhum lado do espaço, de nenhum local no tempo,
 756 O grito eterno e nocturno, o sopro fundo e confuso:

757 Ahô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô - yyy

758 Ahô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô - - yyy.....

759 Schooner ah-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô - - yy.....

760 Tremo com frio da alma repassando-me o corpo
 761 E abro de repente os olhos, que não tinha fechado.
 762 Ah, que alegria a de sair dos sonhos de vez!
 763 Eis outra vez o mundo real, tão bondoso para os nervos!
 764 Ei-lo a esta hora matutina em que entram os paquetes que chegam cedo.

765 Já não me importa o paquete que entrava. Ainda está longe.
 766 Só o que está perto agora me lava a alma.
 767 A minha imaginação higiénica, forte, prática,
 768 Preocupa-se agora apenas com as coisas modernas e úteis,
 769 Com os navios de carga, com os paquetes e os passageiros,
 770 Com as fortes coisas imediatas, modernas, comerciais, verdadeiras.
 771 Abranda o seu giro dentro de mim o volante.

772 Maravilhosa vida marítima moderna,
773 Toda limpeza, máquinas e saúde!
774 Tudo tão bem arranjado, tão espontaneamente ajustado,
775 Todas as peças das máquinas, todos os navios pelos mares,
776 Todos os elementos da actividade comercial de exportação e importação
777 Tão maravilhosamente combinando-se
778 Que corre tudo como se fosse por leis naturais,
779 Nenhuma coisa esbarrando com outra!

780 Nada perdeu a poesia. E agora há a mais as máquinas
781 Com a sua poesia também, e todo o novo género de vida
782 Comercial, mundana, intelectual, sentimental,
783 Que a era das máquinas veio trazer para as almas.
784 As viagens agora são tão belas como eram dantes
785 E um navio será sempre belo, só porque é um navio.
786 Viajar ainda é viajar e o longe está sempre onde estive -
787 Em parte nenhuma, graças a Deus!

788 Os portos cheios de vapores de muitas espécies!
789 Pequenos, grandes, de várias cores, com várias disposições de vigias,
790 De tão deliciosamente tantas companhias de navegação!
791 Vapores nos portos, tão individuais na separação destacada dos ancoramentos!
792 Tão prazenteiro o seu garbo quieto de coisas comerciais que andam no mar,
793 No velho mar sempre o homérico, ó Ulisses!
794 O olhar humanitário dos faróis na distância da noite,
795 Ou o súbito farol próximo na noite muito escura
796 («Que perto da terra que estávamos passando!» E o som da água canta-nos ao
ouvido)!...

797 Tudo isto hoje é como sempre foi, mas há o comércio;
798 E o destino comercial dos grandes vapores
799 Envaidece-me da minha época!
800 A mistura de gente a bordo dos navios de passageiros
801 Dá-me o orgulho moderno de viver numa época onde é tão fácil

802 Misturarem-se as raças, transporem-se os espaços, ver com facilidade todas as
coisas,

803 E gozar a vida realizando um grande número de sonhos.

804 Limpos, regulares, modernos como um escritório com guichets em redes de
arame amarelo,

805 Meus sentimentos agora, naturais e comedidos como gentlemen,

806 São práticos, longe de desvairamentos, enchem de ar marítimo os pulmões,

807 Como gente perfeitamente consciente de como é higiénico respirar o ar do mar.

808 O dia é perfeitamente já de horas de trabalho.

809 Começa tudo a movimentar-se, a regularizar-se.

810 Com um grande prazer natural e directo percorro com a alma

811 Todas as operações comerciais necessárias a um embarque de mercadorias

812 A minha época é o carimbo que levam todas as facturas,

813 E sinto que todas as cartas de todos os escritórios

814 Deviam ser endereçadas a mim.

815 Um conhecimento de bordo tem tanta individualidade,

816 E uma assinatura de comandante de navio é tão bela e moderna!

817 Rigor comercial do princípio e do fim das cartas:

818 Dear Sirs - Messieurs - Amigos e Srs.,

819 Yours faithfully -... nos salutations empresées...

820 Tudo isto não é só humano e limpo, mas também belo,

821 E tem ao fim um destino marítimo, um vapor onde embarquem

822 As mercadorias de que as cartas e as facturas tratam.

823 Complexidade da vida! As facturas são feitas por gente

824 Que tem amores, ódios, paixões políticas, às vezes crimes -

825 E são tão bem escritas, tão alinhadas, tão independentes de tudo isso!

826 Há quem olhe para uma factura e não sinta isto.

827 Com certeza que tu, Cesário Verde, o sentias.

828 Eu é até às lágrimas que o sinto humanissimamente.

829 Venham dizer-me que não há poesia no comércio, nos escritórios!

830 Ora, ela entra por todos os poros... Neste ar marítimo respiro-a,
831 Porque tudo isto vem a propósito dos vapores, da navegação moderna,
832 Porque as facturas e as cartas comerciais são o princípio da história
833 E os navios que levam as mercadorias pelo mar eterno são o fim.

834 Ah, e as viagens, as viagens de recreio, e as outras,
835 As viagens por mar, onde todos somos companheiros dos outros
836 Duma maneira especial, como se um mistério marítimo
837 Nos aproximasse as almas e nos tornasse um momento
838 Patriotas transitórios duma mesma pátria incerta,
839 Eternamente deslocando-se sobre a imensidade das águas!
840 Grandes hotéis do Infinito, oh transatlânticos meus!
841 Com o cosmopolitismo perfeito e total de nunca pararem num ponto
842 E conterem todas as espécies de trajas, de caras, de raças!

843 As viagens, os viajantes - tantas espécies deles!
844 Tanta nacionalidade sobre o mundo! tanta profissão! tanta gente!
845 Tanto destino diverso que se pode dar à vida,
846 À vida, afinal, no fundo sempre, sempre a mesma!
847 Tantas caras curiosas! Todas as caras são curiosas
848 E nada traz tanta religiosidade como olhar muito para gente.
849 A fraternidade afinal não é uma ideia revolucionária.
850 É uma coisa que a gente aprende pela vida fora, onde tem que tolerar tudo,
851 E passa a achar graça ao que tem que tolerar,
852 E acaba quase a chorar de ternura sobre o que tolerou!

853 Ah, tudo isto é belo, tudo isto é humano e anda ligado
854 Aos sentimentos humanos, tão conviventes e burgueses.
855 Tão complicadamente simples, tão metafisicamente tristes!
856 A vida flutuante, diversa, acaba por nos educar no humano.
857 Pobre gente! pobre gente toda a gente!

858 Despeço-me desta hora no corpo deste outro navio
859 Que vai agora saindo. É um tramp-steamer inglês,

860 Muito sujo, como se fosse um navio francês,
861 Com um ar simpático de proletário dos mares,
862 E sem dúvida anunciado ontem na última página das gazetas.

863 Enternece-me o pobre vapor, tão humilde vai ele e tão natural.
864 Parece ter um certo escrúpulo não sei em quê, ser pessoa honesta,
865 Cumpridora duma qualquer espécie de deveres.
866 Lá vai ele deixando o lugar defronte do cais onde estou.
867 Lá vai ele tranquilamente, passando por onde as naus estiveram
868 Outrora, outrora...
869 Para Cardiff? Para Liverpool? Para Londres? Não tem importância.
870 Ele faz o seu dever. Assim façamos nós o nosso. Bela vida!
871 Boa viagem! Boa viagem!
872 Boa viagem, meu pobre amigo casual, que me fizeste o favor
873 De levar contigo a febre e a tristeza dos meus sonhos,
874 E restituir-me à vida para olhar para ti e te ver passar.
875 Boa viagem! Boa viagem! A vida é isto...
876 Que aprumo tão natural, tão inevitavelmente matutino
877 Na tua saída do porto de Lisboa, hoje!
878 Tenho-te uma afeição curiosa e grata por isso...
879 Por isso quê? Sei lá o que é!... Vai... Passa...
880 Com um ligeiro estremecimento,
881 (T-t--t---t----t-----t...)
882 O volante dentro de mim pára.

883 Passa, lento vapor, passa e não fiques...
884 Passa de mim, passa da minha vista,
885 Vai-te de dentro do meu coração.
886 Perde-te no Longe, no Longe, bruma de Deus,
887 Perde-te, segue o teu destino e deixa-me...
888 Eu quem sou para que chore e interrogue?
889 Eu quem sou para que te fale e te ame?
890 Eu quem sou para que me perturbe ver-te?
891 Larga do cais, cresce o sol, ergue-se ouro,

892 Luzem os telhados dos edifícios do cais,
893 Todo o lado de cá da cidade brilha...
894 Parte, deixa-me, torna-te
895 Primeiro o navio a meio do rio, destacado e nítido,
896 Depois o navio a caminho da barra, pequeno e preto,
897 Depois ponto vago no horizonte (ó minha angústia!),
898 Ponto cada vez mais vago no horizonte...,
899 Nada depois, e só eu e a minha tristeza,
900 E a grande cidade agora cheia de sol
901 E a hora real e nua como um cais já sem navios,
902 E o giro lento do guindaste que, como um compasso que gira,
903 Traça um semicírculo de não sei que emoção
904 No silêncio comovido da minh'alma...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Fernando Pessoa:

PESSOA, Fernando. **Obra em prosa**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

PESSOA, Fernando. **Poesia – Álvaro de Campos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Sobre Fernando Pessoa:

ARRIBAT-PAYCHÈRE, Elisabeth. As quedas e os caminhos para o Cais Absoluto na obra poética de Álvaro de Campos. In **Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos – secção brasileira, vol I**. Fundação Eng. António de Almeida, s.d.

GIL, José. **Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações**. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio d'Água, s.d.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa – alguém do eu, além do outro**. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o Poetodrama**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

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

SILVESTRE, Adélia. *Ode Marítima: viagem circular ao mundo das sensações*. In **Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos**. Porto: Brasília Editora, 1978.

TAPIA, Nicolas Extremera. Para uma leitura da *Ode Marítima* de Álvaro de Campos. In **Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos**. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1985.

TRIGO, Salvato. O construtivismo poético ou o *Mythos* Aristotélico em Fernando Pessoa. In **Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos – secção brasileira, vol II**. Fundação Eng. António de Almeida, s.d.

Geral:

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. **O que é o Contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Ars Poética, 1992.

AZEVEDO, Wilton. **O que é design**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Intr. e trad. do russo Paulo Bezerra; prefácio à ed. Francesa Tzvetan Todorov. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATAILLE, Georges. **O erotismo – o proibido e a transgressão**. 2ª ed. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

BORGES, Jorge Luis. **Esse Ofício do Verso**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. **O ser o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRIK, O. Ritmo e sintaxe. In **Teoria da Literatura – formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1978.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. 27ª ed. São Paulo: Palas Athena, 2009.

CAMPOS, Augusto de. **Verso Reverso Controverso**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 13ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

ELIADE, Micea. **Mito e Realidade**. Trad. Póla Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **O Sagrado e o Profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Mito do Eterno Retorno**. Trad. José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LIPOVETSKY, Gilles. Narciso ou a estratégia do vazio. In **A Era do Vazio - Ensaio sobre o individualismo contemporâneo**. Trad. Therezinha Monteiro Deutsch. Baueri-SP: MANOLE, 2005.

KATZ, Helena. GREINER, Christine. Por uma Teoria do Corpomídia. In **O corpo: pistas para estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. O meio é a mensagem: porque o Corpo é objeto da comunicação. In **Húmus**. Caxias do Sul: S. Nora, 2004.

LOMMEL, Andreas. A arte pré-histórica e primitiva. In **O mundo das artes, vol I**. Tiragem especial para distribuição da Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1979.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

LYNTON, Norbert et al. Expressionismo. In **Conceitos da Arte Moderna**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

MORIN, Edgar. **Amor, Poesia e Sabedoria**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Obras incompletas**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

PAZ, Octavio **O arco e a Lira**. Trad. Olga Savary. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **A outra voz**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. **A Dupla Chama: amor e erotismo**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.

_____. **Signos em Rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PLATÃO. **A República**. Bauru, SP: EDIPRO, 1994.

POUND, Ezra. ABC da Literatura. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ed. São Paulo: Cultrix.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. Asas. In **Obra Completa: volume único**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e Pesquisa – Projetos para Mestrado e Doutorado**. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

_____. **O que é semiótica**. 13ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SEGOLIN, Fernando. **A Poesia de Luis Serguilha: Babelismo e Silêncio**. Palestra proferida no III Simpósio Internacional de Literatura e Crítica Literária: Poesia Contemporânea. PUC - São Paulo, 2010.

SERGUILHA, Luis. **Koa'e**. Belo Horizonte: Anome Livros, 2011.

THONSON, George. **Marxismo e Poesia**. Lisboa: Editorial Teorema, 1977.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. **Escritura e Nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

Claude Monet: *Impressão, sol nascente*
(c.1872), tela, 0,47 x 0,64 cm.
Paris, Musée Marmottan Monet.

