

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM METAFÍSICA**

**Flávia Lemes de Paula Matsui**

**ESTÉTICA E METAFÍSICA EM ÁLVARO DE CAMPOS:  
INVESTIGAÇÃO E RECEPÇÃO DA SUA POESIA NA *ORPHEU*.**

**BRASÍLIA - DF**

**2018**

**Flávia Lemes de Paula Matsui**

**ESTÉTICA E METAFÍSICA EM ÁLVARO DE CAMPOS:  
INVESTIGAÇÃO E RECEPÇÃO DA SUA POESIA NA *ORPHEU*.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós  
Graduação em Metafísica, da Universidade de  
Brasília, como requisito parcial para a  
obtenção do grau de Mestre.

**Orientador:** Dr. Delfim Leão

**Co-orientadora:** Dra. Ana Paula Arnaut

**BRASÍLIA - DF**

**2018**

**Flávia Lemes de Paula Matsui**

**ESTÉTICA E METAFÍSICA EM ÁLVARO DE CAMPOS:  
INVESTIGAÇÃO E RECEPÇÃO DA SUA POESIA NA *ORPHEU*.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós  
Graduação em Metafísica, da Universidade de  
Brasília, como requisito parcial para a  
obtenção do grau de Mestre e aprovado pela  
seguinte banca examinadora:

---

Prof. Dr. Delfim Ferreira Leão (Orientador)  
Universidade de Coimbra

---

Prof. Dra. Adriana Manuela de Mendonça Freire Nogueira  
Universidade do Algarve

---

Prof. Dr. Rodolfo Lopes  
Universidade de Brasília

---

Prof. Dr. Gabriele Cornelli (Suplente)  
Universidade de Brasília

Brasília  
2018

## **DEDICATÓRIA**

*Ao meu Sussumo Matsui.*

## **AGRADECIMENTO**

Ao Sussumo Matsui pelo companheirismo, incentivo e paciência.

Ao professor Dr. Gabriele Cornelli pela confiança.

Ao professor Dr. Delfim Leão pela orientação e pelo incentivo.

À professora Dra. Ana Paula Arnault que muito me ajudou, com suas intervenções e orientações.

Ao professor Dr. Rodolfo Lopes por me socorrer e me ajudar com livros.

## RESUMO

Em 1915, um grupo de jovens – Geração d’Orpheu – liderados por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro deram os primeiros passos para a entrada do Modernismo na Literatura Portuguesa, através da publicação da *Orpheu*. Na primeira edição dessa revista, apareceram os poemas *Ode Triunfal* e *Opiário*, escritos por Álvaro de Campos, os quais provocaram escândalos e reações nos periódicos da época. Entender a recepção negativa desses poemas e investigar seus motivos é o principal intento da dissertação. Para tanto, far-se-á necessário: conhecer mais sobre o poeta lisboeta e sua heteronímia; averiguar os conceitos de Estética e Metafísica conforme defendido pelo heterônimo Álvaro de Campos e também pelo ortônimo; e identificar essas concepções nos poemas *Ode Triunfal* e *Opiário*. No primeiro capítulo, foram utilizados os escritos pessoais e as obras de grandes pesquisadores da vida e obra de Pessoa, tais como Moisés Massaud, José Gil, Eduardo Lourenço, Leyla Perrone Moisés, Rudolf George Lind, Nuno Júdice, e Nuno Ribeiro. No capítulo sobre a Metafísica e a Estética, priorizou-se os textos pessoais, com a finalidade de não reduzir os temas ao olhar de autores secundários. No último capítulo, identificou-se os conceitos estéticos e metafísicos de Campos em seus poemas *Opiário* e *Ode Triunfal*. E por fim, buscou-se na obra de Regina Zilberman e na *Teoria da Recepção* de Hans Robert Jauss o suporte para descobrir as causas da rejeição dos escritos de Campos supracitados. Verificou-se, então, que essa reação contrária dos seus contemporâneos residia na proposta pessoal de uma nova teoria ontológica, denominada Transcendentalismo Panteísta e nas características estéticas implícitas nos próprios poemas.

**PALAVRAS-CHAVES:** Ode Triunfal, Opiário, Álvaro de Campos, Metafísica, Estética.

## ABSTRACT

In 1915, a group of young people - Orpheu's Generation - led by Fernando Pessoa and Mário de Sá-Carneiro took the first steps towards the entry of Modernism into Portuguese Literature through the publication of *Orpheu*. In the first edition of this magazine appeared the poems *Ode Triunfal* and *Opiário*, written by Álvaro de Campos, which provoked scandals and reactions in periodicals of the time. Understanding the negative reception of these poems and investigating their motives is the main intent of the dissertation. To do so, it will be necessary: to know more about the Lisbon's poet and his heteronym; to ascertain the concepts of Aesthetics and Metaphysics as defended by the heteronymous Alvaro de Campos and also by the orthonym; and to identify these conceptions in the poems *Ode Triunfal* and *Opiário*. In the first chapter, the personal writings and works of the great researchers of the life and work of Pessoa, such as Moisés Massaud, José Gil, Eduardo Lourenço, Leyla Perrone Moisés, Rudolf George Lind, Nuno Júdice, and Nuno Ribeiro were used. In the chapter on Metaphysics and Aesthetics, the personal texts were prioritized, in order not to reduce the themes to the look of secondary authors. In the last chapter, the aesthetic and metaphysical concepts of Campos were identified in his poems *Opiário* and *Ode Triunfal*. Finally, in the work of Regina Zilberman and in the *Theory of Reception* of Hans Robert Jauss, the support was sought to discover the causes of the rejection of the writings of Campos mentioned above. It was verified, then, that this opposite reaction of his contemporaries resided in the personal proposal of a new ontological theory, denominated Pantheistic Transcendentalism and in the aesthetic characteristics implicit in the own poems.

**KEYWORDS:** *Ode Triunfal*, *Opiário*, Álvaro de Campos, Aesthetics and Metaphysics.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>I. OS OUTROS E EU: FERNANDO PESSOA, SUA ÉPOCA E SUA OBRA.....</b>	<b>11</b>
<b>1. Compreendendo Fernando Pessoa.....</b>	<b>11</b>
<b>2. A Heteronímia de Fernando Pessoa.....</b>	<b>16</b>
<b>2.1 A Heteronímia para além de Pessoa.....</b>	<b>16</b>
<b>2.2 A Auto Interpretação de Fernando Pessoa sobre a Heteronímia.....</b>	<b>17</b>
<b>2.3 A Pluralidade Hermenêutica do Fenômeno Heteronímico.....</b>	<b>27</b>
<b>3. Considerações Preliminares.....</b>	<b>34</b>
<b>II. ESTÉTICA E METAFÍSICA EM ÁLVARO DE CAMPOS.....</b>	<b>35</b>
<b>1. Álvaro de Campos, o poeta.....</b>	<b>35</b>
<b>1.1 O mestre Alberto Caeiro.....</b>	<b>39</b>
<b>1.2 Campos e o camarada Walt Whitman.....</b>	<b>44</b>
<b>2 A Estética de Álvaro de Campos.....</b>	<b>45</b>
<b>2.1 Sobre o Movimento Sensacionista.....</b>	<b>47</b>
<b>2.2 Sobre o <i>Ultimatum</i>.....</b>	<b>58</b>
<b>2.3 Sobre os <i>Apontamentos Para uma Estética não Aristotélica</i>.....</b>	<b>66</b>
<b>3 A Metafísica de Álvaro de Campos.....</b>	<b>69</b>
<b>3.1 Metafísica para Fernando Pessoa.....</b>	<b>69</b>
<b>3.2 Metafísica para Álvaro de Campos.....</b>	<b>73</b>

4 Considerações Preliminares.....	77
<b>III ÁLVARO DE CAMPOS E SUAS POESIAS METAFÍSICAS NA REVISTA <i>ORPHEU</i>.....</b>	<b>79</b>
1 A Geração e a Revista <i>Orpheu</i> .....	79
2 Poemas de Álvaro de Campos na Revista <i>Orpheu</i> .....	84
2.1 <i>Opiário</i> .....	86
2.2 <i>Ode Triunfal</i> .....	89
3 Metafísica e Estética na Poética de Campos.....	98
3.1 Estética da Viagem.....	100
3.2 Poesia Metafísica.....	100
3.3 O <i>Opiário</i> e a <i>Ode Triunfal</i> sob a Estética de Campos.....	100
3.4 As poesias sob o olhar do Transcendentalismo Panteísta.....	101
4 A Recepção de Álvaro de Campos na Revista <i>Orpheu</i> .....	102
4.1 Rejeição das Teorias Ontológicas.....	103
4.2 Rejeição de seus poemas.....	104
5. Considerações preliminares.....	105
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>107</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>111</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>117</b>

## INTRODUÇÃO

Pesquisar Fernando Pessoa é um desafio para o meio acadêmico. Pessoa foi um dos maiores poetas do século XX, ele marcou o começo do modernismo português no início do século passado e até hoje seus mais de 27 000 escritos encontrados em um baú após a sua morte continuam sendo investigados e descobertos.

O presente trabalho tem como objetivo principal entender a recepção de Álvaro de Campos na época da Geração d'Orpheu, limitando a pesquisa nos poemas *Ode Triunfal e Opiário*. Por que esses poemas provocaram tanto escândalo, quando na primeira publicação da revista *Orpheu*? Os motivos seriam puramente estéticos? Ou seriam as mensagens dos poemas, que causaram estranhamento no leitor? Essas e muitas outras inquietações serviram de estímulo para a pesquisa.

Por se tratar de uma dissertação para um curso de mestrado *interdisciplinar*, não se pressupõe que todos os leitores da presente dissertação já possuem um conhecimento da vida e obra de Fernando Pessoa. Assim, pretende-se fazer uma pesquisa onde o ponto de partida será Fernando Pessoa e ir-se-á afinando até chegar na recepção dos poemas de Álvaro de Campos na primeira revista *Orpheu*.

O primeiro capítulo apresentar-se-á uma breve visão da vida e obra de Fernando Pessoa, e falar-se-á sobre a heteronímia pessoana. Dentro dessa exposição veremos que o recurso heteronímico não era exclusividade do poeta, e como ele a interpretou. Por último serão expostos os pontos de vistas de literatos, historiadores e exotérico sobre o fenômeno heteronímico.

No segundo capítulo investigar-se-á o conceito de Estética e de Metafísica para Álvaro de Campos. Para alcançar esse objetivo, torna-se necessário conhecer os conceitos de Estética para Fernando Pessoa para chegarmos ao conceito de Campos, no qual se estudará o Movimento Sensacionista, a compreensão deste movimento é muito importante para compreendermos o poeta sensacionista. A proposta para esse capítulo é concentrar o máximo nos textos pessoanos para se entender a Estética e a Metafísica, somente dessa forma se terá a compreensão de como Pessoa e Álvaro realmente

pensaram, sem a redução de interpretações de filósofos ou pesquisadores pessoais nesse assunto.

O texto base de estudo do Sensacionismo será o livro de Fernando Pessoa, *Páginas Intimas e de Auto interpretação*, onde estão os fundamentos e princípios do Sensacionismo. E também analisar-se-á o manifesto *Ultimatum* e o artigo *Apontamentos para uma Estética não Aristotélica*, ambos de Álvaro de Campos.

A fim de apreendermos conceito de Metafísica para Álvaro de Campos será necessário estudar os textos de Fernando Pessoa e António Mora, e o texto de Campos *O que é a Metafísica?*

E por fim, no terceiro capítulo, será feita a análise dos poemas de Álvaro de Campos da primeira publicação da revista *Orpheu*. Logo após, se identificará os conceitos de Metafísica e Estética nos poemas de Campos e por último será abordada a recepção desses poemas sob o ponto de vista da Estética da Recepção, no qual se colocará as possíveis causas da rejeição do público.

## **CAPÍTULO I – OS OUTROS E EU: FERNANDO PESSOA, SUA ÉPOCA E SUA OBRA.**

O presente capítulo traz ao leitor a compreensão de quem foi Fernando Pessoa, através de sua biografia e do conhecimento do contexto político-sócio-cultural em que se movimentou. Outro ponto importante para o entendimento do poeta respeita ao conhecimento dos influxos literários e filosóficos que Pessoa experimentou, visto que eles trouxeram ao poeta várias perspectivas, diferentes visões de mundo, da vida e de si mesmo, que se refletiram direta ou indiretamente de maneira significativa nas suas obras.

Acrescenta-se que, além destes influxos, existe um aspecto nada despiciendo da estética pessoana: a sua criação heteronímia. A questão dos heterônimos já foi e ainda continua sendo estudada e discutida em todo mundo. Nesse aspecto, abordar-se-á a possibilidade da existência de um “estilo heteronímico” da época em que o poeta viveu, uma vez que este não foi um privilégio somente de Pessoa. Em seguida, veremos também como o próprio Fernando Pessoa definiu a heteronímia, através dos seus escritos. E, por fim, mas não menos importante, serão expostas algumas definições e explicações que vários estudiosos fizeram sobre a heteronímia.

### **1. Compreendendo Fernando Pessoa.**

Fernando António Nogueira Pessoa, mais conhecido como Fernando Pessoa, foi um dos maiores poetas do século XX, sendo um dos responsáveis pela introdução do Modernismo em Portugal. Ele não foi somente um poeta, pois durante sua curta vida escreveu críticas literárias, deixou escritos sobre política, sociologia, religião e arte; mas o que mais o deixou famoso foi sua capacidade de criar heterônimos.

Em uma carta a seu amigo Adolfo Casais Monteiro, na qual fala sobre a gênese dos seus heterônimos, Pessoa revela que desde os seus seis anos de idade ele os criava (PESSOA, 2007). Apesar de a constelação heteronímica contar com 136 heterônimos (PESSOA, 2013), os mais expressivos foram, e são: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e o semi-heterônimo Bernardo Soares. Alguns deles tinham vida

própria, isto é, uma biografia, tinham características físicas diversas, personalidades definidas, possuíam estilos literários diferentes entre si, visões de mundo distintas.

Para se entender melhor o poeta é necessário ter uma visão do que ele sentiu, ouviu e viveu. Ninguém está livre da interferência do seu contexto histórico, como o próprio Pessoa exemplificou (PESSOA, 1966, p. 167): “Todas as questões sociais, todas as perturbações políticas, por pouco que com elas nos preocupemos, entram no nosso organismo psíquico, no ar que respiramos psiquicamente, passam para o nosso sangue espiritual, passam a ser, inquietamente, como qualquer coisa que seja nossa.” Assim sendo, conclui-se que os acontecimentos da sua época exerceram influências, mesmo que não sejam as únicas determinantes, nas suas poesias e nas suas prosas, que muitas vezes foram ensaios sobre política, economia e sobre a cultura de seu país e do mundo.

Pessoa pertence a uma geração que transformou drasticamente o mundo. Ele viveu a época das descobertas de Einstein, Charles Chaplin, a Psicanálise de Freud, as pinturas de Picasso; ele também sentiu a influência do Movimento Dadaísta, do Cubismo, do Expressionismo, e do Modernismo mundial e português.

Ainda no cenário mundial do final do século XIX e início do século XX, não se pode esquecer a Primeira Guerra Mundial, em 1914, a qual foi o pano de fundo para outras inquietações no âmbito social, político e cultural em Portugal. Este conflito esteve presente na criação literária de Fernando Pessoa, a ponto de lhe dedicar oito poesias (LIND, 1981), como exemplo, Alexander Search, seu primeiro heterônimo, compôs um poema exteriorizando alguns efeitos da guerra (LIND, 1981, p. 429):

Ai de nós! que até mesmo a poesia das guerras  
Acabasse onde as coisas cansadas acabam.  
Ai de nós! Ai! que houvéssemos vindo tão longe,  
Sabendo aquele nada que sempre já sabemos,  
Pra mais não encontrar que nós mesmos, nem sequer  
Angústia que venha predizer um homem novo.

Além de poemas sobre a guerra, foram achados no espólio de Fernando Pessoa vários textos<sup>1</sup> falando sobre a “Guerra Alemã” e sobre sociologia política. Escritos que

---

<sup>1</sup> Muitos desses textos podem ser encontrados no livro, organizado pelo historiador Joel Serrão: PESSOA, F. *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*. Org. Joel Serrão. Lisboa, Ática, 1980.

demonstraram sua opinião e angústia sobre a guerra e a posição política de Portugal no período.

Esta angústia é refletida na arte pré-Guerra do expressionismo e na “anti-arte” dadaísta durante o conflito. Também, nesta época, eclodem emoções diversas, que foram confundidas com a loucura, dentre as quais podemos citar os poemas e a filosofia de Friedrich Nietzsche, as tentativas frustradas de suicídio de Paul Gauguin e o suicídio de Vincent van Gogh.

Em 1914, tudo o que poderíamos chamar Modernismo já estava definido com seus “ismos”: o expressionismo, o cubismo, o abstracionismo puro na pintura, o funcionalismo e ornamentos na arquitetura, o abandono da totalidade da música, o rompimento com a tradição literária (HOBSBAWM, 1995).

Retomando o que foi dito, Fernando Pessoa é conhecido como um poeta do Modernismo Português. Apesar desse título, o autor de “Chuva oblíqua” passou por importantes momentos literários. Visto que o presente trabalho está ligado à revista *Orpheu*, de 1915, limitaremos a investigação aos importantes influxos literários que Pessoa experimentou até essa época.

Com o objetivo de entendermos esses influxos, começaremos com as turbulências políticas que Pessoa vivenciou. Em quatro de outubro de 1910, ao se instalar a República em Portugal, duas facções surgem no país: os que são a favor e os que são contra a República. Neste mesmo ano, foi criada a revista *A Águia*, cuja intenção era mudar a mentalidade da época através da publicação de textos sobre literatura, arte, ciência, filosofia e crítica social (MASSAUD, 1977, P. 289 - 291).

Esta revista se tornou órgão da “Renascença Portuguesa”, e junto com ela foi criado o Movimento Saudosista, encabeçado por Teixeira de Pascoaes que, certa vez, esclareceu o objetivo do periódico *A Águia*:

como órgão da ‘Renascença Portuguesa será portanto dar um sentido às energias intelectuais que a nossa Raça possui; isto é, coloca-las em condições de se tornarem fecundas, de poderem realizar o ideal que, neste momento histórico, abrasa todas as almas sinceramente portuguesas:

Criar um Novo Portugal, ou melhor, ressuscitar a Pátria Portuguesa, arrancá-la do tumulo onde a sepultaram alguns séculos de escuridade física e moral, em que os corpos definharam e as almas amorteceram. (MASSAUD, 1977, P. 290)

Conforme esta citação, pode-se perceber o carácter visionário de Pascoaes. O movimento liderado por ele possuía duas ideias principais: a vontade de voltar às raízes (saudade) e a de projetar Portugal para o futuro (renascença). E foi através do contato de Pessoa com as ideologias do Movimento Saudosista que despertou nele o patriotismo, a valorização do “ser português” e a libertação dos resquícios não só do Simbolismo francês, como de toda influência europeia. Desta forma, Pessoa também se aproximou da revista *A Águia*, onde ficou sendo conhecido como crítico literário.

Fernando Pessoa recebeu também influências de outros escritores portugueses, como Antero de Quental, António Nobre e Cesário Verde. Além destes, merece o destaque Camilo Pessanha, um famoso poeta simbolista português, muito admirado por Pessoa que, embora vivendo em Macau, ia frequentemente a Portugal.

Pessoa conheceu Pessanha através do General Henrique Rosa, que o apresentou no café Suíço, onde Pessanha chegou a recitar seus poemas a Pessoa. Decorrido um tempo, este, em uma carta, escreveu a Pessanha: “hoje, sei-os de cor, aqueles cujas cópias tenho, e eles são para mim contínua fonte de exaltação estética” (PESSOA, 2007, p. 119). Como exemplo da influência de Pessanha sobre Pessoa, temos o poema *Opiário*, dedicado ao seu amigo Mário de Sá-Carneiro e publicado no primeiro número da revista *Orpheu*.

Além dos influxos literários, podemos notar que Fernando Pessoa teve contato com vários filósofos. Jacinto do Prado Coelho (1977, p. 194-200) apresenta alguns nomes que fizeram parte da juventude de Pessoa, tendo algumas das suas obras na biblioteca pessoal do poeta.

As obras de Arthur Schopenhauer e Nietzsche foram divulgadas ainda em sua juventude. De acordo com Coelho (1977), as leituras de Schopenhauer despertaram nele o “espanto de existir” como ponto de partida de todo o filosofar. Além disso, ele foi impactado pela experiência da dor e da morte.

Schopenhauer ensinou a Pessoa que:

O homem dotado de espírito filosófico, intuindo uma realidade diferente para além das aparências, vê as imagens deste mundo como ilusão, fantasmagoria; que à nossa inteligência só é dado o atingir os fenômenos, não a coisa em si; que a miséria, a dor são consubstanciais à própria existência; que a libertação só é possível pela idealização estética. (COELHO, 1977, p.197)

Considera-se que esse pensamento de Schopenhauer deve ter levado ao ceticismo de Caeiro, Reis e Campos. Quanto a Nietzsche, Pessoa parece ter herdado o individualismo aristocrático, a ideia da morte dos deuses e o desprezo ao cristianismo e a todas as correntes vindas dele. Ao ler seus poemas podemos notar a ausência do sentimento cristão, que, enfim, nos leva a dizer que ele se aproximava de um pagão, o que pode ser atestado no livro *Páginas Íntimas e de Auto interpretação*, no qual há vários fragmentos do programa e da doutrina de um novo paganismo. Ademais, o próprio Pessoa afirma, pela boca de Álvaro de Campos, que toda sua obra ortônima e heterônima é pagã.

Ao ler obras em poesia e em prosa de Fernando Pessoa, podemos verificar que não foi somente Schopenhauer ou Nietzsche que fizeram parte de suas leituras. Podemos identificar traços de Kant, além de um notável conhecimento da filosofia clássica, nomeadamente o estoicismo, que tanto influenciou o heterônimo Ricardo Reis.

O problema da compreensão da obra de Pessoa não pode ser reduzido às situações históricas e filosóficas. Por mais que elas sirvam de suporte, não se pode tomá-las como a base axial sobre a qual construirá uma hermenêutica sólida do poeta. Por isso, propõe-se voltar aos textos, mas, antes, devemos abordar a heteronímia de Pessoa.

## 2. A heteronímia de Pessoa.

O poeta português é muito conhecido pela sua capacidade de criar personalidades, o que dificulta ou mascara muitos problemas interpretativos. Os heterônimos pessoanos foram investigados pela pesquisadora Tereza Rita Lopes<sup>2</sup>. Em 1990, ela elaborou uma lista com 72 *dramatis personae* em seu livro *Pessoa por Conhecer I*, p. 173. Vinte e três anos depois, Jerônimo Pizarro e Patrício Ferrari retomam as investigações de Tereza Rita Lopes, e após exaustivas pesquisas chegam a antologizar Pessoa, no livro: *Eu Sou uma Antologia: 136 autores fictícios*.

Devido à amplitude dos temas e à rica diversidade do texto pessoano, dividiremos o estudo sobre a heteronímia de Pessoa em três partes, como já referimos na Introdução: primeira parte sobre o estilo heteronímico da época; a segunda parte respeitante ao modo como Pessoa interpretava a própria heteronímia e a terceira parte relativa à interpretação coeva da heteronímia de Pessoa.

### 2.1 A heteronímia para além de Fernando Pessoa

A palavra “heteronímia” quase sempre está ligada ao poeta Fernando Pessoa porque ele foi ao extremo quanto ao uso desse fenômeno, transformando-o em um dos seus principais atributos. Entretanto, este recurso não lhe era exclusivo, pois muitos escritores antes dele e também outros seus contemporâneos, usavam ou falavam da questão da criação de outras personalidades, do poeta ser múltiplo e da impessoalidade na poesia. Pode-se citar, como exemplo, o poeta americano Walt Whitman (1819-1892): que exerceu grande influencia nas obras de Fernando Pessoa, disse: “Eu sou grande/ eu tenho multidões<sup>3</sup>”.

Nesta mesma linha, pode-se citar Robert Browning (1812 - 1889), um poeta da era vitoriana e dramaturgo inglês que se destacou com a criação original da poesia dramática. Em seu livro *Dramatis Personae*, o poeta compôs poemas dramáticos, os quais foram escritos por poetas fictícios e imaginários. Logo, não se pode descartar a

---

<sup>2</sup> Escritora portuguesa e uma das mais renomadas investigadoras das obras pessoanas.

<sup>3</sup> Este excerto pertence ao poema *Leaves of Grass* de Walt Whitman (2007).

influência que este escritor teve sobre os seus contemporâneos tais como, T. S. Eliot, Ezra Pound e Fernando Pessoa.

A intelectualização da emoção também não foi uma característica exclusiva de Pessoa. Também T. S. Eliot, contemporâneo de Pessoa, diferencia o termo “emotion” – emoção – de “feeling” – sentimento. O “feeling” é a base emocional do poema, que não precisa ser experimentada pelo poeta. Em seu ensaio *Tradition and Individual Talent*, podemos ler a frase: “...the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material.” (ELIOT, 1958, p. 18).

Acrescenta-se que nos ditos de Eliot existe uma similaridade com a teoria do “poeta fingidor”. Eliot diz: “... great poetry may be made without the direct use of any emotion whatever: composed out of feelings solely”. (ELIOT, 1985, p.22). Nota-se que tanto Eliot quanto Pessoa se manifestaram contra a intrusão de elementos biográficos no poema, pois para ambos a função da poesia reside em um libertar-se da emoção.

## ***2.2 A auto interpretação de Fernando Pessoa sobre a heteronímia.***

Para a melhor compreensão da estética da heteronímia, é necessário compreendermos a diferença entre heterônimo e pseudônimo. O próprio Fernando Pessoa, na *Tábua Bibliográfica*<sup>4</sup>, falando sobre essa questão, usa pela primeira vez o termo “heterônimo” para se referir a Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro. O texto explica que existem dois tipos de obras de Fernando Pessoa: uma obra ortônima e outra heterônima. A ortônima se refere às obras do próprio Pessoa, e a obra heterônima se refere à obra do autor fora de sua pessoa. O heterônimo é outro autor, com personalidade própria, com biografia, características físicas e estilo literário diferente do ortônimo. O termo pseudônimo refere-se a um autor em sua pessoa, mas somente com assinatura diferente.

---

<sup>4</sup> Tábua Bibliográfica de Fernando Pessoa. Disponível em : <http://arquivopessoa.net/textos/2700>. Acesso em:9/5/2017.

***a) O que é ser poeta para Fernando Pessoa.***

Uma forma de compreender o fenômeno heteronímico de Fernando Pessoa pode ser buscada na sua noção de poeta, pelo que os tipos de poetas que define são também uma forma de se autodefinir. Pessoa postula uma gradação contínua entre lírica e dramática, porque para ele essa hierarquia vai se aproximando mais dos primeiros exemplos arcaicos da literatura dramática. Os vários graus entre expressão lírica e expressão dramática são ordenados de maneira a formar uma hierarquia de poetas em forma de pirâmide (LIND, 1981).

Na base dessa pirâmide encontram-se os “poetas espontâneos” que se identificam com suas próprias emoções, transmitindo também ideias e sentimentos limitados a motivos restritos. Para Pessoa, esse tipo possui menos mérito, porque, segundo ele, tal poeta coloca intensidade na expressão de suas emoções e também apresenta uma monotonia de temas. Nessa base estão os poetas sinceros que, segundo Pessoa: “são os poeta confessionais do Romantismo, cuja obra se pode resumir facilmente a uma só fórmula. São os poetas do amor, da saudade, ou da tristeza.” (LIND, 1981, p. 237).

No degrau acima dessa pirâmide está o “poeta mais intelectual ou imaginativo”. Este difere do espontâneo por ser mais culto, ter sentimentos mais variados e grande diversidade de temas. Sua principal característica reside na unidade de estilo e temperamento, sendo capaz de escrever um poema revolucionário ou um de amor com a mesma força de expressão e sem mudança estilística. Lind afirma que nesta categoria pode “incluir-se a maioria dos escritores europeus de renome, ou seja, todos aqueles cuja temática é variada, mas cujo Eu poético se não serve de qualquer desdobramento ou disfarce”. (LIND, 1981, p. 237).

A última categoria é a do “poeta mais imaginativo do que sentimental”. Esse é o tipo de poeta da “despersonalização”, cujo atributo é ser um intelectual que começa a sentir, não porque sente, mas porque pensa que sente. Ademais, ele é capaz de exprimir estados de alma que lhe não pertencem, mas que ele consegue reviver através da intuição.

Pessoa se autodenominou “o poeta mais imaginativo do que sentimental”, o poeta da despersonalização, que no seu caso, pertence à estética heteronímica. Pode-se

arriscar dizer que ele conceitua a arte, a poesia, o poeta, usando como parâmetro a própria obra.

Valendo-se do que foi dito acima a respeito da definição de poeta para Pessoa, pode-se perceber a necessidade que teve de definir a questão da autoria, seja através da classificação dos poetas, seja sobre a diferença entre heterônimo e pseudônimo. Com o intuito de compreender o teor dos escritos de Pessoa sobre a questão da autoria e criação literária, far-se-á necessário entender como estes conceitos estão inseridos na teoria literária (SILVA, 2011).

No âmbito da literatura, o emissor da comunicação pode ser o autor, o escritor e o poeta. A teoria literária faz distinções semânticas desses termos, de acordo com alguns aspectos importantes à função do emissor: o termo *poeta* é aquele que faz, produz e executa (SILVA, 2011, p. 205-219); o lexema *autor* é aquele que está na origem de algo, aquele que faz produzir e crescer e também juridicamente o garante; e, por último, *escritor* é aquele que, “*utilizando um código grafêmico, transmite determinados sinais através de determinado canal, produzindo mensagens com determinadas características sintáticas, semânticas e pragmáticas*” (ibidem, p. 206). Segundo Silva, o emissor/autor será sempre um sujeito empírico e histórico e este declara e valida sua responsabilidade autoral através da assinatura. Existem casos em que os textos literários são anônimos e casos em que os autores usam da pseudonímia. E com relação ao fenômeno da heteronímia, a teoria literária considera como exemplo mais complexo e raro o de Fernando Pessoa, o qual utilizando esse recurso nos traz um novo sentido para “autor”, ao dizer:

A cada personalidade mais demorada, que o autor destes livros conseguiu viver dentro de si, ele deu uma índole expressiva, e fez dessa personalidade um autor, com um livro, ou livros, com as ideias, as emoções, e a arte dos quais, ele o autor real (ou porventura aparente, porque não sabemos o que seja a realidade), nada tem, salvo, no escrevê-las, o médium de figuras que ele próprio criou. Nem esta obra, nem as que se lhe seguirão têm nada que ver com quem vos escreve. (PESSOA, 1966. P. 95).

A citação acima faz parte de *Aspectos*, que seria o prefácio de uma projeto para a criação de uma antologia das obras de seus heterônimos. Nesse texto, pode-se deduzir que, na criação literária, Fernando Pessoa se opõe à tradição de que um autor tem de ser um sujeito histórico, ou seja, com vida real. Na carta, já citada, de Pessoa a Casais Monteiro (PESSOA, 2007, p. 417), ao explicar a origem dos heterônimos, nota-se que primeiramente ele criava as poesias e, em seguida, ele inventava os nomes dos autores. Esse processo pode ser percebido nas suas explicações sobre o “nascimento” de cada heterônimo:

Aí por 1912 (...) veio-me a ideia de escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (...) abandonei o caso. Esboçara-se-me, um vago retrato de Pessoa que estava a fazer aquilo (tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis.) (...) Em 8 de Março de 1914, acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escreve (...) E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não consegui definir (...) abri com o título “O Guardador de Rebanhos”. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, aquém dei o nome de Alberto Caeiro. (...) E, de repente, e em derivação oposta a Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jato, e à maquina de excrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos - a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem.” (PESSOA, 2007, p. 421 - 422).

Este excerto nos leva à interpretação de que, para o poeta, os heterônimos eram personalidades que viviam dentro dele e eram independentes dele e se materializaram nas suas poesias. Pessoa, ao usar ao utilizar o fenômeno heteronímico, trouxe para a teoria literária a possibilidade da existência de um autor real que não seja de carne e osso e que ultrapassa também o sentido de autor fictício.

### ***b) O que é criação poética para Fernando Pessoa.***

Uma vez asseguradas as noções de poeta e autoria, cabe-nos investigar o que Fernando Pessoa pensava da criação poética. Devido à extensão desta pesquisa limitar-nos-emos ao poema *Autopsicografia*, um dos poemas mais estudados e analisados por

aqueles que almejam entender um pouco do universo da criação literária de Pessoa.  
Vejam este poema:

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

E os que lêem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda  
Gira, a entreter a razão,  
Esse comboio de corda  
Que se chama coração.

*Autopsicografia* é considerado por muitos estudiosos como a base da teoria poética de Fernando Pessoa, pois é através dele que o escritor lisboeta nos ensina a arte de criar um poema.

O poeta Fernando Pessoa é considerado por alguns como fingidor e muitas vezes, interpretado de forma pejorativa. Para ele, o fingimento não aparece só como um princípio de composição, mas também como divisa da vida. A técnica de composição de um poema para o escritor é observar a emoção de maneira fria, distante e escolher aquela que melhor se aplica ao poema. Lind, em sua análise do poema *Autopsicografia*, diz que por amor à obra, o artista pode disfarçar-se e fingir sentimentos, ideologias e maneiras de pensar sem jamais se identificar com elas, por isso, “durante o processo de produção, ele necessita de uma sinceridade extrema, de tipo intelectual, que lhe permita tomar a sério o sentimento fingido ou o pensamento fingido durante tanto tempo quanto for preciso para completar a obra de arte”. (LIND, 1981, p. 320).

Para Pessoa, esse “fingir” é a sua insinceridade consigo mesmo, que deve ser compreendida como uma condição para a libertação do artista. Para um artista ser livre, o poeta não deve identificar-se com nenhuma ideologia, não pode ter convicções firmes,

relações amorosas, e viver uma rotina rígida de trabalho. Pessoa (PESSOA, 2015b, p. 452) no poema “*Quero ser livre insincero*” mostra o sentido dessa insinceridade:

Quero ser livre insincero  
Sem crença, dever ou posto.  
Prisões, nem de amor as quero.  
Não me amem porque não gosto.

Quando canto o que não minto  
E choro o que sucedeu.  
É que esqueci o que sinto  
E julgo que não sou eu.

De mim mesmo viandante  
Olho as músicas na aragem,  
E a minha alma errante  
É uma canção de viagem.

Para o nosso escritor, escrever poesia se revela como um árduo trabalho, o artista se depara com um obstáculo: a sinceridade. Pessoa acreditava que para o poeta alcançar a sinceridade artística é preciso que ele aprenda com o tempo a reprimir sua sinceridade humana. Somente com muita disciplina se aprende a apenas sentir as coisas. O artista tem que superar a sinceridade humana para conseguir a veracidade intelectual necessária à sua obra.

No poema *Isto* (PESSOA, 2015, p. 119) da autoria do ortônimo fala-se com muita clareza sobre a oposição entre pensar e sentir:

Isto

Dizem que finjo ou minto  
Tudo que escrevo. Não.  
Eu simplesmente sinto  
Com a imaginação.  
Não uso o coração.  
Tudo o que sonho ou passo,  
O que me falha ou finda,  
É como um terraço  
Sobre outra coisa ainda.

Essa coisa é que é linda.

Por isso escrevo em meio  
Do que não está ao pé,  
Livre do meu enleio,  
Sério do que não é.  
Sentir? Sinta quem lê

Pessoa nos explica, neste poema, que não existe mentira na sua criação poética. Ora, o sujeito poético mostra que usa a razão e não o coração. Logo, fingir é escolher, através da razão, conceitos para exprimir a emoção sentida e colocá-la no poema.

Então, ser poeta para Pessoa é fingir, ou seja, ser insincero consigo mesmo, e assim abdicar-se de si mesmo em busca de uma autenticidade. Como dizia Nietzsche<sup>5</sup>, “o poeta que mentir, bem sabe / porque ele quer e porque ele sabe / dizer a verdade tão-somente ele sabe” (NIETZSCHE, 2008, p. 260). Assim, também, Fernando Pessoa, um bom leitor de Nietzsche, pensava que esta capacidade de mentir não significa somente criar ficções ou pura e simplesmente fingir. A mentira consciente e voluntária do poeta, nietzscheaneamente falando, refere-se à ordem do conhecimento, ou seja, à ordem da expressão autêntica de um conhecimento do mundo. Só o poeta que se domine consciente e voluntariamente na gestação de um poema será capaz de atingir uma verdade não perturbada pelas circunstâncias da criação (SENA, 1982, p. 120).

Para Pessoa, um grande poeta é também intelectual, isto é, o poeta passa suas emoções pela razão. Ao se escrever um poema é necessário racionalizar sua emoção e seguir dois passos: primeiramente, não se deve compor um poema na hora da emoção e sim na recordação dessa emoção; segundo, o poema é um produto intelectual e a emoção tem que existir na única parte da inteligência que cabe à emoção, a recordação.

Fernando Pessoa, em uma entrevista concedida à *Revista Portuguesa*, em outubro de 1923, disse:

O que é ser lírico? É cantar as emoções que se têm. Ora cantar as emoções que se têm se faz-se até sem cantar. O que custa é cantar as emoções que se não têm. Sentir profundamente o que

---

<sup>5</sup> Uma tradução alternativa para o poema de Nietzsche seria: o poeta pode mentir conscientemente, voluntariamente, só ele pode dizer a Verdade. Seguindo o original: Der Dichter, der lügen kann / wissentlich, willentlich / Der kann allein Wahrheit reden (NIETZSCHE, 1988, 58)

não se sente é a flâmula de almirante da inspiração. O poeta dramático faz isto diretamente; o poeta épico fá-lo indiretamente, sentindo o conjunto da obra mais que as partes dela, isto é, sentindo exatamente aquele elemento da obra de que não pode haver emoção nenhuma pessoal, porque é abstrato, e por isso impessoal. (PESSOA, 1980, p. 135-136).

No excerto acima, pode-se ver que Pessoa mostra que passar a emoção pelo crivo intelectual leva à a impessoalidade na criação poética. Sintetizando, pode-se dizer que, para Fernando Pessoa, o ato de fazer poesia era árduo, porque exigia abdicção dos seus próprios sentimentos e convicções para se alcançar a sinceridade artística, resultando, assim, em uma insinceridade para consigo mesmo. Pessoa também revolucionou, ou seja, subverteu o sentido de autor através do uso do fenômeno heteronímico, transformando seus heterônimos em autores reais e autônomos do seu criador.

### ***c) A criação heteronímica.***

Com relação às individualidades de cada heterônimo, Pessoa criou não somente personagens literárias com grande expressão, como por exemplo, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro, mas criou personalidades literárias menos expressivas e não literárias.

A criação de personagens fictícias começou desde sua infância, como ele mesmo afirma na já referida carta a seu amigo Adolfo Casais Monteiro:

Tive sempre, desde criança, a necessidade de aumentar o mundo com personalidades fictícias, sonhos meus rigorosamente construídos, visionados com clareza fotográfica, compreendidos por dentro das suas almas. (PESSOA, 1966, p. 101).

As criações de Pessoa são variadas. Aos quatorze anos, ele criou dezoito personalidades literárias para o jornal O'Palrador<sup>6</sup>, dentre os quais se destacam o Dr. Pancrácio (jornalista, contista, poeta e charadista), José Ribeiro (autor de provérbios e adivinhas); Diabo Azul (charadista), Cecília (charadista), além de três escritores de romances: Gabriel Keene, Marvell Kisch e Sableton Kay (LOPES, 1990).

Os “outros eus” de Pessoa possuem diversas características, eles podem ser contistas, como por exemplo, Lucas Merrick; dramaturgos, David Merrick; jornalistas, como Dr. Gaudencio Nabos e João Craveiro; psicólogos, Faustino Antunes; poetas, Joaquim Moura Costa, que foi um poeta satírico. Ainda há romancistas, além dos acima citados, temos Adolph Moscow; críticos literários, tal como António de Seabra, que foi crítico literário do Sensacionismo; e filósofos, António Mora e Charles Robert Anon. Algumas personalidades literárias foram amigos, como seu primeiro heterônimo de infância, Chevalier de Pas, que escrevia cartas para ele mesmo (Pessoa), criado quando Pessoa tinha seis anos.

Pessoa, cômico de sua genialidade, desde a sua adolescência se interessou em estudar as teorias da psicanálise e da psicologia. Encontram-se em seu espólio centenas de escritos sobre o gênio, a loucura, ensaios, estudos sobre os livros de Nordau<sup>7</sup> e Lombroso<sup>8</sup>. Ele também investigou sobre a literatura e a psiquiatria e defendeu que a obra literária pode ser objeto de análise da psiquiatria<sup>9</sup>. Assim, fundamentado em seus estudos da psiquiatria, ele conjecturou, na já mencionada carta a Casais Monteiro, que padecia de histero-neurastenia e que essa doença estaria relacionada com a criação de seus heterônimos, como disse:

A origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histeroneurastênico...Seja como for, a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência

---

<sup>6</sup> Jornal criado em 1902 por Fernando Pessoa e seu primo Mário Nogueira Freitas. E somente quatro números encontram-se no espólio da Biblioteca Nacional de Lisboa.

<sup>7</sup> Max Nordau (1849-1923), médico e filósofo. Escreveu, em 1889, o livro *Dégénérescence* expondo críticas aos movimentos artísticos e literários da época. Dizendo que os artistas simbolistas e decadentes apresentavam sintoma de doença e de degeneração, sendo eles um perigo para um meio literário.

<sup>8</sup> Cesare Lombroso (1835-1909), psiquiatra e criminalista. Escreveu o revolucionário livro *Gênio e Follia*, onde ele afirma que os gênios são loucos e degenerados.

<sup>9</sup> PESSOA, Fernando. *Escritos sobre Gênio e loucura*. Volume 2. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006, p. 393.

orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação.(PESSOA, 2007, p. 420).

Nota-se que Pessoa explica que a criação de outras personagens, literárias ou não literárias, tem uma raiz em sua psique, nas suas emoções, no seu inconsciente. Nessa mesma carta ele aborda a origem histórica de seus heterônimos, começando pelos da sua infância, a criação de seus amigos, como foi já anteriormente comentado. Neste momento, é importante ressaltar que quando Pessoa deu a explicação da heteronímia, ele se referiu aos heterônimos: Ricardo Reis, Alberto Caeiro e Álvaro de Campos.

Ainda na carta sobre a gênese dos heterônimos, Pessoa esclarece que sempre teve a tendência de construir um mundo com outras pessoas, as quais eram portadoras de nome e estatura. Também ele escolhia as roupas, os gestos e até fazia um mapa astrológico para cada um dos três. Pessoa foi a fundo nessa capacidade criadora, absorvendo para si a vida desses outros a ponto de não saber mais quem realmente ele era: o que ele sabe é que ele é o criador.

Pessoa (1966) confessa sua crise existencial:

Não sei quem sou, que alma tenho... Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.

Pessoa era escravo de sua própria multiplicidade, ser múltiplo foi sua maneira de fazer arte. A crise existencial vivida talvez seja consequência dessa multiplicidade. Decerto, podemos aplicar aqui a opinião de Ítalo Calvino<sup>10</sup>, que nos diz que quanto mais uma obra tende para a multiplicidade, mais distante o autor fica da própria obra. Para Pessoa, o processo de fazer arte traduz-se no “multiplicar-se”. Se essa pluralidade era uma histeria ou uma dissociação da personalidade, isso era indiferente porque o poeta tinha o desejo de ser um criador de mitos.

---

<sup>10</sup> CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 138.

### **2.3 A pluralidade hermenêutica do fenômeno heteronímico.**

A obra de Fernando Pessoa é uma obra aberta, sujeita a várias leituras. As prateleiras de uma livraria estão repletas de inúmeros estudos, análises e edições críticas de suas obras, feitos por especialistas renomados, o que comprova que Pessoa foi um escritor além do seu tempo, continuando a ser revisitado.

Encontrar uma explicação para a heteronímia de Fernando Pessoa será sempre um desafio. Grandes ensaístas e pesquisadores pessoanos buscam entender suas intenções, decifrar seus escritos, que muitas vezes nos parecem contraditórios. Assim, desde as tentativas de João Gaspar Simões, quando fez a primeira biografia de Pessoa, em 1950, até hoje, não se consegue esgotar as leituras e interpretações sobre a heteronímia de Pessoa. O objetivo desse tópico é apresentar algumas das principais leituras com a finalidade inserir o leitor neste debate, demonstrando sua complexidade.

#### **a) sob o ponto de vista de literatos.**

O eminente professor americano George Monteiro (2000, p. 58-66), alega que os monólogos dramáticos de Robert Browning<sup>11</sup> são antecessores imediatos dos heterônimos de Pessoa. Contudo, ele ressalta que as *dramatis personae* de Browning foram limitadas, pois as criações de Pessoa, além de serem sujeitos poéticos, eram autônomas.

Por outro prisma, o respeitável pesquisador pessoano Eduardo Lourenço nos traz uma visão não psicologista do processo heteronímico. No contexto da gênese dos heterônimos, o ensaísta defende que, para se explicar Fernando Pessoa, o objeto primeiro não deve ser a sua poesia múltipla, mas, antes, a “relação dessa múltipla poesia com seus míticos e reais autores” (LOURENÇO, 2000, p. 29). Assim ele expõe: “Daí nasceu um teatro em segundo grau (...) convertendo os autores fictícios em criadores de poemas quando só os poemas são os criadores dos autores fictícios.” (ibidem). Além da importância vital que os poemas tiveram para a origem dos heterônimos, Lourenço

---

<sup>11</sup> Para maiores detalhes sobre este assunto ver (CASTRO, 2010, p. 108-109)

declara que este processo foi acionado com a leitura dos poemas de Walt Whitman, mais precisamente a obra *Leaves of Grass*. Sobre a interação entre os poemas de Whitman e Pessoa, Lourenço declara:

Mas os heterônimos, tais como textualmente se concretizaram, são o resultado da deflagração do universo de Pessoa confrontado com o universo de Walt Whitman. Alberto Caeiro e Álvaro de Campos foram para Pessoa a maneira como integrou o impacto fulgurante de Whitman sem se desintegrar ao seu contato. (LOURENÇO, 2002, p. 167-168).

Em conformidade com o que foi dito, Whitman exerceu grande influxo sobre Caeiro e Campos. A relação da poesia de Pessoa com as poesias de Whitman nos leva ao “coração da visão e da essência da prática poética de Fernando Pessoa” (ibidem). Enfim, muitas características de Whitman se acham nas poesias de Fernando Pessoa, tais como, a presença de sintagmas quase literais nas poesias de Caeiro e o uso dos versos livres, das aliterações e do recurso poético do paralelismo são exemplos dessas influências.

José Gil, prestigiado pesquisador pessoano, apresenta outra forma distinta de se interpretar o fenômeno heteronímico. Através dos seus estudos baseados no *Livro do Desassossego*, afirma que a gênese da heteronímia não está num problema psicológico ou num traço especial da psique de Fernando Pessoa, mas, ao contrário, está no uso das mesmas etapas da arte poética para a criação dos heterônimos. Em outras palavras, a maneira como Pessoa fez suas poesias é a mesma usada na criação dos seus heterônimos. Ele explica a criação dos heterônimos:

Devemos levar a sério a distinção entre as duas gêneses, radicaliza-la, considerar que começa por haver um devir-outro e só depois um devir-heteronímio; e procurar o terreno da gênese “literária” onde esse realmente se encontra: no laboratório poético de Bernardo Soares, nas suas experiências visando produzir essa característica própria das sensações – o fato de agruparem em fluxos analisados – que lhes permitirá tornarem-se poéticas. (GIL, 1986, p.135).

De acordo com texto acima, José Gil nos apresenta duas gêneses:

a) O “devir-outro”, referindo-se às duas primeiras etapas da criação poética, a saber, fazer nascer o máximo de sensações e organizar estas sensações em fluxos analisados e orientados;

b) O “devir-heterônimo”, que se refere à terceira etapa da criação poética, na qual os fluxos da segunda etapa se convertem em fluxos de palavras poéticas, de versos e de ritmos, de palavras-sensações<sup>12</sup>.

José Gil apresenta essas etapas da criação poética de forma precisa e detalhada, mostrando o caminho no qual Pessoa usa suas sensações para a criação de seus heterônimos. E todo processo segue um princípio: “sentir tudo de todas as maneiras”. E para “sentir tudo de todas as maneiras”, somente criando heterônimos, ou “devir-heterônimo”.

Moisés Massaud nos diz que a origem dos heterônimos está na busca de Pessoa pelo conhecimento do Universo e do saber. Cada heterônimo de Pessoa objetiva um jeito peculiar de chegar ao conhecimento, pois a “multiplicação do Poeta em outros poetas: somente assim lhe seria facultado conhecer a realidade aspirar a uma utópica realidade” (MASSAUD, 2014b, p.84). Assim, Massaud introduz uma teoria psicológica, baseada na psicanálise de Jung, para a criação dos heterônimos, dizendo:

Os heterônimos são projeções arquetípicas do inconsciente (coletivo) de Pessoa, e os arquétipos podem ser considerados heterônimos, imagens coletivas/ “pessoas” que falam de um “outro” no inconsciente de cada um. (MASSAUD, 2014b, p. 96).

Para Massaud Moisés, Fernando Pessoa criava seus heterônimos em busca de seu *self* o arquétipo de si mesmo. Assim, não somente Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro eram heterônimos, mas Fernando Pessoa “ele mesmo” era também um heterônimo, um arquétipo. E Caeiro foi considerado pelo seu criador um mestre.

---

<sup>12</sup> Para um esclarecimento mais pormenorizado ver Gil (1986, p. 134-136).

O ensaísta brasileiro (idem, p.155-167) explica o motivo pelo qual Fernando Pessoa considera Alberto Caeiro como mestre. Assim, baseando-se no estudo de *O Guardador de Rebanhos*, esclarece que na própria obra existem metadados que explicam a razão de Caeiro ter se tornado mentor. Vejamos alguns pontos importantes nesse estudo:

a) Alberto Caeiro é o único heterônimo que é meramente poeta, não tinha profissão nem instrução, é um poeta voltado para a Natureza. Massaud Moisés propõe que Fernando Pessoa, ao invés de buscar externamente um mestre, buscou nele mesmo, jogando assim um “jogo duplo: ao fingir a existência de um mestre, inventava-se mestre de si próprio, esquivando-se a qualquer magistério ‘de fora’.” (ibidem, p. 156).

b) Com o objetivo de buscar a poesia, Pessoa entra no jogo de fingimentos, no qual Alberto Caeiro finge ser mestre, poeta e natural. Simula ser mestre ao fingir-se poeta, e fingia ser poeta, fingindo ser natural<sup>13</sup>.

Por fim, para José Augusto Seabra, a origem da despersonalização poética de Pessoa está na natureza dramática da própria poesia. Pessoa, na sua *Tábua Bibliográfica*, afirma que as obras de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis formam uma espécie de drama e todas juntas formam outro drama. Assim, diz Seabra:

Estamos , como se vê, simultaneamente perante um drama em poemas e perante um drama em poetas: o que designaremos, pela nossa parte, respectivamente por um *poemodrama* e um *poetodrama*. (SEABRA, 1991, p. XIX).

Quando Seabra fala de estrutura dramática, não a situa ao nível dos gêneros literários. Segundo o ensaísta, o drama se acha nos poemas, na própria linguagem poética, isto é, na pluralidade das linguagens heteronímicas. Ele defende a ideia de que

---

<sup>13</sup> Para o pesquisador a naturalidade é pelo menos dupla ou duplamente fingida: porque todo ato poético ou estético é fingido, ao mostrar o fictício como real; e porque a naturalidade evidenciada nos versos é fingida. Alberto nos versos: “E assim escrevo, querendo sentir a Natureza, nem sequer como um homem/ Mas como quem sente a Natureza e nada mais”. Nesses versos Caeiro mostra o que deseja ser e não fingindo o que não é, e que não apenas seus versos reflitam a Natureza, mas simula o que anseja, fingindo ser natural. Assim, a naturalidade de Caeiro é fruto do intelectualismo pessoano levado ao extremo.

Pessoa como um “poeta dramático” frustrado, cria os heterônimos e estes criam obras poéticas.

O fato de o drama se achar na pluralidade de linguagens dos heterônimos, não significa a redução da poesia de Pessoa à linguística. Em seu livro *Poetodrama*, afirma que se determina a peculiaridade da linguagem de cada heterônimo a partir de sua própria origem poética, seguindo a lição de Heidegger: a poesia não recebe nunca a linguagem como uma matéria a trabalhar que estaria a sua disposição, mas é ao contrário a poesia que começa por tornar possível a linguagem.

Assim, existem dois tipos de dramas: um é a obra de cada heterônimo individualmente e outro, é o drama pelo conjunto heteronímico. Seabra denomina assim o primeiro “poemodrama” e o segundo “poetodrama”.

#### ***b) Ponto de vista histórico.***

Sob outra perspectiva, a historiadora Anita Novinsky<sup>14</sup>, em seu artigo *Fernando Pessoa: o poeta marrano* (NOVINSKY, 2005), nos apresenta uma origem *histórica*, e menos literária, para a heteronímia. Fundamentada em anos de pesquisa, Novinsky descobre que o tetravô de Pessoa, Sancho Pessoa da Gama, foi preso pela Inquisição de Lisboa e se tornou um cristão-novo, isto é, marrano.

Marrano é um termo depreciativo para um “converso” ou “novo cristão”, ou designava um judeu que convertia ao Cristianismo à força, nos séculos XIV e XV na Espanha e em Portugal, ou também, alguns criptojudeus, que praticavam rituais judaicos em secreto (BASKIN, 2011, p. 441).

Em seu artigo ela afirma:

---

<sup>14</sup> Anita Waingort Novinsky é uma importante historiadora brasileira, especializada na Inquisição Portuguesa no Brasil.

As múltiplas personalidades em que se dividiu Fernando Pessoa refletem as últimas vidas que tiveram os marranos. Esse modo de vida resultou no mundo fragmentado de todos os portugueses que tinham origens judaicas, vivendo aos pedaços, sem nunca poder ser eles mesmos. (NOVINSKY, 2005, p.44).

Novinsky vê no poeta lisboeta as características da condição e da psicologia dos marranos: os heterônimos, a ânsia de fugir, a angústia do jogo, a dualidade do ser e a busca da identidade. Compreender Pessoa, segundo a historiadora, é necessário entender o marranismo. Por fim, Novinsky traz a possibilidade de Pessoa ter se inspirado na vida de seus antepassados para criar seus heterônimos, infelizmente, a pesquisadora não demonstrou tais traços na obra literária e nos escritos pessoanos.

### ***c) Ponto de vista exotérico.***

Outra visão sobre a heteronímia se encontra fundamentada na doutrina Espírita. Sérgio Motti Trombelli, em seu livro *As Pessoas Espirituais de Fernando Pessoa*, defende a ideia de que os heterônimos de Pessoa, às vezes, são casos de psicografia. Ele se apoia na carta de Fernando Pessoa para sua tia Anica, datada em 24 de junho de 1916 (PESSOA, 2007, p. 145), na qual o poeta declara em próprio punho ser um médium. Nessa carta, ele revela que desenvolvera qualidades mediúnicas, como a psicografia ou “escrita automática”, e também o dom da vidência.

Trombelli nos traz também reflexões sobre a famosa carta que Pessoa escreveu para Adolfo Casais Monteiro, sobre a gênese dos heterônimos. Nessa carta Pessoa mostra de forma detalhada como criou Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro e a respeito ao que poeta disse, Trombelli afirma:

Toda obra artística e inclusive a literária sofre um processo de gestação, nascido de um estímulo, e exige do autor o suor da criação, o ver e rever o que se criou. Não brota simplesmente do nada como no caso de Pessoa citado acima. Por isso, o que vem

pronto é do espírito e não do poeta, que é apenas humano. (TROMBELLI, p. 48).

A abordagem Espírita da criação dos heterônimos defende a ideia de que Fernando Pessoa, apesar da sua genialidade obteve ajuda de espíritos para fazer algumas obras. E muitos dos seus heterônimos (como por exemplo, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro, Alexander Search, Antônio Mora, Raphael Baldaya, Bernardo Soares e/ou Vicente Guedes, Barão de Teive e Frei Maurice) são considerados “espíritos elevados a uma alma grande”.

A ideia de uma inspiração transcendental é antiga e já se encontra entre os gregos na invocação às musas, e merece ser analisada de perto. No diálogo Íon de Platão (530a – 542a), no qual se discute a arte do rapsodo, Sócrates mostra a Íon dois pontos importantes da criação poética: que o poeta épico e o lírico não são mestres de sua arte, pois eles são inspirados e possuídos divinamente; e no segundo ponto, o poeta ou todo ser humano que controla seu intelecto é incapaz de criar poesia. Esta ideia platônica da criação poética parece contradizer Horácio. Em seu poema *Arte Poética*, ele formula regras para a poesia dramática, trata de alguns princípios para o poema, por exemplo, a unidade, a escolha do tema e também da formação do poeta. Quanto à criação do poema, ele diz:

Há quem discuta se o poema vem da arte se da natureza: cá para mim, nenhuma arte vejo sem rica intuição e tão pouco serve o engenho sem trabalho: cada uma destas qualidades se completa com as outras e amigavelmente devem todas cooperar. (HORÁCIO, 1923, p. 117)

Atenta-se que, na citação acima, Horácio fica no meio termo: defende a inspiração e a técnica, as duas características se completam.

Em suma, são inesgotáveis os pontos de vista que se assomam sobre a origem da criação da heteronímica. Com o objetivo de se ter uma visão, mesmo que pequena, da

grandeza do mistério que envolve Fernando Pessoa e suas obras, foram expostos acima variadas leituras sobre a heteronímia do poeta.

### ***3. Considerações finais.***

Retomando o que foi apresentado acima, podemos notar que Fernando Pessoa passou pela Primeira Guerra Mundial, fazendo parte de uma época intensamente marcada no campo das artes e na literatura, como por exemplo, as pinturas de Picasso, os movimentos do Simbolismo, do Dadaísmo e do Futurismo, não esquecendo o Manifesto de Marinetti. Não se pode esquecer também a Psicanálise de Freud, que tanto influenciou a maneira de olhar as obras de arte, a literatura e o Homem. Acrescenta-se que, na esfera portuguesa, Fernando Pessoa vivenciou muitas crises políticas, sociais e culturais.

Além do contexto histórico, político e cultural de Portugal e da Europa em que viveu o poeta, a heteronímia de Pessoa não poderia ser ignorada. Essa é umas principais características de sua estética e de sua poética. Viu-se que a ideia de autores imaginários, ou a ideia da heteronímia, foi usada não somente por Pessoa, mas também por vários escritores seus contemporâneos, como os poetas Walt Whitman, que não usou este recurso, mas se referia à multidão que estava nele e Robert Browning, com seus poemas dramáticos. No entanto, não houve até hoje um escritor que se serviu do “estilo heteronímico” como Fernando Pessoa, transformando seus autores fictícios em autores reais, com personalidades e estilos. Apesar do mistério que possui a criação das obras de Fernando Pessoa, com variadas respostas ao problema da heteronímia, foi apresentado como o próprio Pessoa definiu suas criações.

Não obstante, não se pode apoiar o entendimento sobre o poeta somente na sua vida e na sua heteronímia. Para compreendermos melhor as poesias de Álvaro de Campos e sua recepção na primeira revista *Orpheu*, necessita-se conhecer os fundamentos, os conceitos que norteiam a suas criações, a saber, sua Estética e o seu conceito de Metafísica.

## CAPÍTULO II – ESTÉTICA E METAFÍSICA EM ÁLVARO DE CAMPOS.

### 1. Álvaro de Campos, o poeta.

Álvaro de Campos é, simultaneamente, um poeta independente e dependente de Fernando Pessoa. O que parece ser um paradoxo não o é, porque, apesar de ser uma criação autónoma, de acordo com a dinâmica de criação heterónimica, a verdade é que o engenheiro naval por Glasgow recebe, naturalmente, influências do seu criador e, também, de outros heterónimos como Alberto Caeiro, apesar de confessar que:

A cada personalidade mais demorada, que o autor destes livros conseguiu viver dentro de si, ele deu uma índole expressiva, e fez dessa personalidade um autor, com um livro, ou livros, com as ideias, as emoções, e a arte dos quais, ele, o autor real (ou porventura aparente, não sabemos o que seja a realidade), nada tem, salvo o ter sido, no escrevê-las. (PESSOA, 1966, p. 96).

Em conformidade com o que foi escrito acima, a independência de Álvaro de Campos é legitimada por possuir personalidade diversa da do criador, biografia e estilo próprios, e até mapa astral individualizado. Logo, se alguém ler seus poemas e seus textos em prosa, pode confundi-lo com um sujeito histórico, como foi o caso de Ricardo Reis, que José Saramago, na sua juventude, pensou ser alguém com existência real, de acordo com o que confessa no discurso proferido em Estocolmo por ocasião da atribuição do prêmio Nobel. Citamos:

De lições de poesia sabia já alguma coisa o adolescente, aprendidas nos seus livros de texto quando, numa escola de ensino profissional de Lisboa, andava a preparar-se para o ofício que exerceu no começo da sua vida de trabalho: o de serralheiro mecânico. Teve também bons mestres da arte poética nas longas horas nocturnas que passou em bibliotecas públicas, lendo ao acaso de encontros e de catálogos, sem orientação, sem alguém que o aconselhasse, com o mesmo assombro criador do navegante que vai inventando cada lugar que descobre. Mas foi na biblioteca da escola industrial que *O Ano da Morte de Ricardo Reis* começou a ser escrito... Ali encontrou um dia o jovem aprendiz de serralheiro (teria então 17 anos) uma revista – *Atena* era o título – em que havia poemas assinados com aquele nome e, naturalmente, sendo tão mau conhecedor da cartografia literária do seu país, pensou que existia em Portugal um poeta que se chamava assim: Ricardo Reis. Não tardou muito tempo, porém, a saber que o poeta propriamente dito tinha sido um tal Fernando Nogueira Pessoa que assinava poemas com nomes de poetas inexistentes nascidos na sua cabeça e a que chamava heterónimos, palavra que não constava dos

dicionários da época, por isso custou tanto trabalho ao aprendiz de letras saber o que ela significava (SARAMAGO, 1998).

A partir do exemplo acima, pode-se atestar a mesma situação para Álvaro de Campos, um heterônimo tão real quanto Reis. Dentre esses escritores-personagens, Campos era aquele que realmente conhecia Fernando Pessoa, que certa vez disse que “nenhum me conheceu, exceto Álvaro de Campos” (PESSOA, 1966). Para Pessoa, ele não era apenas um heterônimo, mas também “seu companheiro de psiquismo, e seu velho amigo” (PESSOA, 2007, p. 180-181). Ao contrário de seus companheiros, Ricardo Reis e Alberto Caeiro, ele saía do mundo literário, no qual era escritor e poeta, e se encarnava na realidade como um “ato performático”. Para confirmação da vida extraliterária de Campos, contamos, por exemplo, com os seguintes testemunhos:

Conta Alfredo Guisado que às vezes Pessoa o encontrava na rua e lhe dizia: “Você hoje vai falar com Álvaro de Campos.” E não era blague, acrescenta Guisado: “tinha realmente nesse dia uma maneira de falar, uma maneira de dizer, uma maneira de sentir diversa daquela com que costumávamos encontra-lo”. (COELHO, 1977, p. 76-77).

Ofélia, a namorada com que Pessoa jogou ao amor, teve que aturar a intromissão, para ela importuna, desse “engenheiro” que às vezes se lhe dirigia em viva presença (ela contou que quem tinha ido nesse dia ter com ela era o Álvaro de Campos...). Outras vezes respondia-lhe por carta. (LOPES, 2010, p. 123).

Menos desenvoltura tiveram os discípulos da revista *Presença*, Gaspar Simões e José Régio, que ficaram não apenas atrapalhados, mas também ofendidos (foi o primeiro que mo contou) quando, de visita a Lisboa para conhecer o Mestre, este se lhes apresentou declarando preliminarmente de quem estava ali a recebe-los não era o Fernando Pessoa, mas o Álvaro de Campos. (LOPES, 2010, p. 123).

As citações acima evidenciam a intimidade que Fernando Pessoa desfrutava com Álvaro de Campos, interferindo na sua vida íntima, como é o caso do relacionamento amoroso com Ofélia. Segundo Lopes (2010, p. 123 - 131) a afinidade de Pessoa com

Campos vai além do “ato performático”, pois na pessoa de Campos, ele teve atitudes pessoais e políticas que nem mesmo o poeta dos heterônimos teve. Tais comportamentos eram, às vezes, atrevidos, anarquistas, com liberdade para dizer impropérios, falar coisas indecentes, e até ousar na escrita de poemas utilizando o verso livre. Em suma, Álvaro de Campos era o que Pessoa gostaria de ser e fazer e não se permitia.

Pessoa, na supracitada carta a Casais Monteiro, explicou como ele escrevia em nome de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos:

Como escrevo em nome desses três: ... Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (PESSOA, 2007, p. 424).

Em conformidade com a citação, Álvaro de Campos era um escritor movido pela impulsão e pelo ímpeto, sendo que dos inúmeros poetas de Fernando Pessoa, ele é o único cuja produção literária pode ser dividida em três fases: de acordo com estudos de Jacinto do Prado Coelho (1977) fase decadente; fase modernista e fase pessoal.

Em consonância com Silva (2011, p. 418-436), os períodos literários e sua dinâmica não podem ser entendidos como mera divisão cronológica, pois cada momento é marcado pela proeminência de um estilo de sua época. Isso implica a coexistência de diversas tendências no mesmo tempo e lugar, o que nos leva a concluir que muitas vezes elas se mesclam. Diante disso, quando se fala das fases de Álvaro de Campos, devem entender-se os momentos literários pelos quais passou com particularidades que são manifestas em suas obras. Pode-se observar nas obras de Campos que estas etapas estão em conexão com outras artes e com outros estilos literários.

A fase decadente de Campos pertence a um período díspar, no qual há traços do Simbolismo, do Decadentismo, do Saudosismo e dos “ismos” criados por Fernando

Pessoa – Paulismo<sup>15</sup>, Interseccionismo<sup>16</sup> e Sensacionismo<sup>17</sup> – e a presença das vanguardas europeias. Nessa fase, Campos escreveu um o poema, *Opiário*, no qual se pode ver nitidamente as características dessa fase, como o próprio Pessoa atesta:

Sugeri então ao Sá Carneiro que eu fizesse um poema “antigo” do Álvaro de Campos um poema de como Álvaro de Campos seria antes de ter conhecido Caeiro e ter caído sob sua influencia. E assim fiz o “Opiário”, em que tentei dar todas as tendências latentes do Álvaro de Campos, conforme haviam de ser depois reveladas, mas sem haver ainda qualquer traço de contato com seu mestre Caeiro. (Pessoa, 2013, p. 648).

A citação acima faz referência à importância do poema para compreender a fase decadente, bem como ao valor de Alberto Caeiro na futura vida literária de Álvaro de Campos. Devido à economia deste capítulo, reservamos uma análise pormenorizada de *Opiário* para o capítulo seguinte.

A fase modernista foi uma época de intensa produção literária, documentada por textos como: *Ode Triunfal* (1914), *Dois Excertos* (1914), *Ode Marítima* (1915), *Saudação a Walt Whitman* (1915), *Passagens das Horas* (1916). Álvaro de Campos ficou muito conhecido com seu manifesto *Ultimatum*, sendo também autor de cartas provocatórias, como por exemplo, a endereçada a Marinetti, que não foi enviada, e uma carta para o jornal de *A Capital*, que gerou uma polêmica pública na época. Para melhor compreendermos as obras de Campos é imprescindível entender os dois poetas que mais o influenciaram: Alberto Caeiro e Walt Whitman.

---

<sup>15</sup> Paulismo é um dos movimentos literários criados por Fernando Pessoa, cuja designação deriva da primeira palavra do poema *Impressões do Crepúsculo* – “Pauis de roçarem âncias pela minh’alma em ouro...” Segundo Caio Gagliardi (2010), este poema, também conhecido por *Pauis*, juntamente com *Dispersão* de Mário de Sá-Carneiro constitui o “ensaio inaugural do Modernismo Portugues”. É um movimento que refletiu as inquietações estilísticas e temáticas do Simbolismo francês e do Simbolismo português. De acordo com Paula Cristina Costa (2010), a atitude literária de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro foi sempre neossimbolista e decadentista, e estavam sob a influência e o modo de ser poeta de Baudelaire, Mallarmé e Pessanha.

<sup>16</sup> O Interseccionismo tem sua origem no Paulismo e o exemplo mais expressivo desse movimento é o poema *Chuva Oblíqua* de Fernando Pessoa. Pessoa, em uma carta ao editor inglês Frank Palmer (PESSOA, 2007, p. 122), define o Interseccionismo como uma variação do Futurismo Europeu.

<sup>17</sup> O Movimento Sensacionista será visto ainda nesse capítulo.

### ***1.1 O mestre Alberto Caeiro.***

A importância de Alberto Caeiro para o conjunto da obra de Fernando Pessoa - e, por extensão, para a de Álvaro de Campos - é expressa por Ricardo Reis:

Caeiro é, em filosofia, o que ninguém foi: um objetivista absoluto. Inventou os processos poéticos *de todos os tempos*. Repara bem no que digo — *de todos os tempos*. Inventou os processos filosóficos da nossa época, indo além da pura ciência em objetividade. Quebrou com todos os sentimentos que têm sido posse da poesia e do pensamento humanos. (PESSOA, 2015c, p.649).

Alberto Caeiro foi um homem do campo, tinha somente a instrução primária. Foi considerado o mestre dos outros heterônimos e do próprio Pessoa. Ele nasceu de uma experiência de inspiração criadora sem igual, a ponto do próprio Pessoa a classificar como êxtase:

acerquei-me de uma cómoda alta, e tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi tantos e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título O Guardador de Rebanhos. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. (PESSOA, 2007, p. 422).

Fernando Pessoa apresenta Caeiro como o poeta das sensações, para quem as coisas são sentidas como elas são somente, “sem acrescentar qualquer pensamento pessoal, convenção, sentimento ou qualquer outro lugar da alma” (PESSOA, 1966, P. 348). A característica principal de Caeiro e que norteia suas poesias é que ele vive pelos sentidos. Em um excerto do poema XXIV de *O Guardador de Rebanhos* ele escreve:

O que nós vemos das cousas são as cousas.

Por que deveríamos nós uma cousa se houvesse outra?  
Por que é que ver e ouvir seria iludirmo-nos  
Se ver e ouvir são ver e ouvir?  
O essencial é saber ver.  
Saber ver sem estar a pensar,  
Saber ver quando se vê,  
E nem pensar quando se vê  
Nem ver quando se pensa.

De acordo com o trecho acima, a visão é o sentido que tem um papel muito relevante na poética de Caeiro. Ana Paula Arnaut, pesquisadora da literatura moderna e contemporânea, em seu artigo *Diz-me como escreves, dir-te-ei quem és: (des)construções do mito da criação literária*, diz que Caeiro “nega o caráter artesanal de sua criação literária, a ele sobrepondo os seus sentidos, principalmente o da visão”. Através deste sentido visual, ele ensina em seus poemas que se deve ver somente o objeto, e dele desprender todo tipo de ideia, isto é, tudo que não faz parte do objeto, pois só dessa forma se chegará a conhecer a verdadeira realidade das coisas, a ponto de Ricardo Reis chamar Caeiro de “Revelador da Realidade”. (PESSOA,1966, 331).

Alcançar a verdadeira realidade das coisas através dos sentidos, nos conduz a uma das grandes características de Caeiro: o Objetivismo Absoluto. Em um texto de Fernando Pessoa, *Alberto Caeiro – Translator’preface* (ibidem, p. 375), apresenta-se o valor de Caeiro:

Enfim, qual será o valor de Caeiro, a sua mensagem para nós, como costuma dizer-se? Não é difícil de determinar. A um mundo mergulhado em diversos gêneros de subjetivismos vem trazer o Objetivismo Absoluto, mais absolutos do que os objetivistas pagãos jamais tiveram. A um mundo ultracivilizado vem restituir a Natureza Absoluta. A um mundo afundado em humanitarismos, em problemas de operários, em sociedades éticas, em movimentos sociais, traz um desprezo absoluto pelo destino e pela vida do homem, o que, se pode considerar-se excessivo, é afinal natural para ele e um corretivo magnífico. (...) o “homem natural” é para Caeiro tão artificial como qualquer outra coisa exceto a Natureza. (PESSOA, 1966, p. 375).

A passagem acima indica que, para Caeiro, a única coisa importante é a Natureza. O heterônimo Ricardo Reis, em um prefácio aos poemas do poeta (PESSOA, 1966, p. 364-375) nos explica o Objetivismo Absoluto de seu mestre, dizendo que Caeiro era mais grego do que o próprio grego, porque o grego<sup>18</sup> vê a Natureza como um todo, no entanto, Caeiro só vê as partes da Natureza, pois só elas existem, como demonstra o excerto do poema XLVII, de *O Guardador de Rebanhos*:

Vi que não há Natureza,  
Que Natureza não existe,  
Que há montes, vales, planícies,  
Que há árvores, flores, ervas,  
Que há rios e pedras,  
Mas que não há um todo a que isso pertença,  
Que um conjunto real e verdadeiro  
É uma doença das nossas ideias.  
A Natureza é partes sem um todo.  
Isto é talvez o tal mistério de que falam.  
(PESSOA, 2015, p. 183)

Caeiro reconstrói a maneira de ver a Natureza, o que nos direciona para mais um traço marcante de suas obras: a negação da metafísica. No poema V<sup>19</sup> (ibidem, p. 156) de *O Guardador de Rebanhos*, Caeiro questiona a tradição metafísica de Descartes<sup>20</sup> e

---

<sup>18</sup> Parte da tradição legou uma interpretação de que os gregos tinham uma visão da Natureza como um “todo” (REALE, 2002, p. 277-279).

<sup>19</sup> Há metafísica bastante em não pensar em nada. / O que penso eu do mundo? / Sei lá o que penso do mundo! / Se eu adoecesse pensaria nisso. / Que ideia tenho eu das cousas? / Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos? / Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma / E sobre a criação do Mundo? / Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos / E não pensar. É correr as cortinas / Da minha janela (mas ela não tem cortinas). (...) «Constituição íntima das coisas»... / «Sentido íntimo do Universo»... / Tudo isto é falso, tudo isto não quer dizer nada. / É incrível que se possa pensar em coisas dessas. / É como pensar em razões e fins / Quando o começo da manhã está raiando, e pelos lados das árvores / Um vago ouro lustroso vai perdendo a escuridão. / Pensar no sentido íntimo das coisas / É acrescentado, como pensar na saúde / Ou levar um copo à água das fontes. / O único sentido íntimo das coisas / É elas não terem sentido íntimo nenhum. (...)

<sup>20</sup> Existe uma alusão à metafísica cartesiana nos versos: Há metafísica bastante em não pensar em nada. / O que penso eu do mundo? / Sei lá o que penso do mundo! / Se eu adoecesse pensaria nisso. / Que ideia tenho eu das cousas? / Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos? / Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma. O texto nos remete à Meditação II (1979, p. 92), no qual o filósofo francês afirma: “De sorte que, após ter pensado bastante nisso e de ter examinado cuidadosamente todas as coisas, cumpre em fim concluir, e ter por constante que esta proposição, eu sou eu existo, é necessariamente verdadeira todas as vezes que eu a enuncio ou que a concebo em meu espírito.”

de Aristóteles<sup>21</sup>, ou seja, ele recusa a existência de uma essência por detrás das coisas, pois, afinal o “o único sentido íntimo das coisas é elas não terem sentido íntimo nenhum”. Outrossim, o “novo paganismo”<sup>22</sup> se apresentou como uma outra característica do pensamento de Caeiro, expressado por um sentimento contra a “maior doença da História” que é o Cristianismo. Não foi arbitrariamente que Ricardo Reis, referindo-se a Caeiro, exclamou: *O Grande Pã renasceu!* (PESSOA, 1966, p. 332).

O objetivo principal da obra de Caeiro foi a reconstrução do paganismo, assim diz Ricardo Reis:

A obra de Caeiro representa a reconstrução integral do paganismo, na sua essência absoluta, tal como nem os gregos nem os romanos, que viveram nele e por isso o não pensaram, o puderam fazer. A obra, porém, e o seu paganismo, não foram nem pensados nem até sentidos: foram vindos com o que quer que seja que é em nós mais profundo que o sentimento ou a razão. (PESSOA, 1966, p. 330).

Como disse Reis, no texto acima, a obra de Caeiro foi muito importante para a reconstrução do paganismo. Além do Objetivismo Absoluto, e da importância da Natureza e a negação da metafísica, encontra-se em *O Guardador de Rebanhos* uma característica do paganismo caeiriano:

(...)Não acredito em Deus porque nunca o vi.  
Se ele quisesse que eu acreditasse nele,  
Sem dúvida que viria falar comigo  
E entraria pela minha porta dentro

---

<sup>21</sup> Nos livros XII e XIII da *Metafísica*, Aristóteles (2014, p. 541-656) explica a substância, ou seja, o substrato por trás das coisas.

<sup>22</sup> Para o entendimento do novo paganismo português, Ricardo Reis apresenta os princípios do neopaganismo: Mas, de comum, nós, neopagãos portugueses, rejeitamos a obra cristã por completo, na sua forma directa, e nas suas formas indirectas. Assim, rejeitamos: a democracia, todas as formas de governo não-aristocrático, todas as fórmulas humanitárias, todas as fórmulas de desequilíbrio como, por exemplo, o imperialismo germânico ou a democracia aliada; rejeitamos o feminismo, porque pretende igualar a mulher ao homem e conceder à mulher direitos políticos e sociais, quando a mulher é um ser inferior apenas necessário à humanidade para o facto essencial mas biológico apenas da sua continuação; rejeitamos as ternuras anti-científicas, como o vegetarianismo, o anti-alcoolismo, o anti-vivisseccionismo, não admitindo direitos aos animais inferiores ao homem. Rejeitamos o princípio pacifista; rejeitamos os imperialismos modernos, de índole católica todos — todo o sacro império romano que cada Inglaterra ou cada Alemanha ocultamente quer ser. Nisto estamos todos de acordo. Rejeitamos o spartanismo idiota dos eugenistas, e do aperfeiçoamento à máquina das raças. Rejeitamos a fórmula tradicionalista, porque a única verdadeira tradição civilizada é a tradição pagã: as outras são tradições locais estereis de efeito civilizacional, prejudiciais às nações. Povo conservador, povo morto. (PESSOA, 1966, p. 224)

Dizendo-me, Aqui estou!(...)

Mas se Deus é as flores e as árvores  
E os montes e sol e o luar,  
Então acredito nele,  
Então acredito nele a toda a hora, (...). (PESSOA, 2015, p. 157-158).

Esta citação demonstra a dimensão panteísta quanto à crença em Deus, que Caeiro cultivava. Este cultivava um repúdio ao Cristianismo, pois acreditava que o Cristianismo era responsável pela decadência da Europa. Pode-se ver o “anti cristianismo” latente de Campos no manifesto *Ultimatum*, no qual, ele sugere que para se reconstruir Portugal, cultural, política e economicamente é necessário eliminar os dogmas do Cristianismo que estão imersos na mente e na alma das pessoas. A influência de Caeiro foi fundamental para a formação da obra de Campos, principalmente na sua fase modernista, no poema *Mestre, meu mestre querido*, ele demonstra sua dependência de Caeiro:

Mestre, meu mestre querido!  
Coração do meu corpo intelectual e inteiro!  
Vida da origem da minha inspiração!  
Mestre, que é feito de ti nesta forma de vida? (PESSOA, 2015a, p. 210).

A inspiração que Álvaro de Campos tomou de seu mestre foi a sensibilidade às coisas como elas realmente são, no entanto, ele expandiu essa sensibilidade. Assim disse um dos seus poemas mais famosos, *Passagem das Horas*:

...Sentir tudo de todas as maneiras,  
Viver tudo de todos os lados,  
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,  
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos  
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo...  
(PESSOA, 2015, p. 266).

Campos foi o filho indisciplinado da sensação, enquanto Caeiro sentia as coisas como elas são, sem acrescentar coisa alguma, Álvaro de Campos sentia as coisas de todas as formas, porque elas devem ser simplesmente sentidas.

## ***1.2 Campos e o camarada Walt Whitman.***

Outra influência expressiva na vida e obra de Álvaro de Campos foi Walt Whitman (1819-1892). O poeta americano foi inovador no campo poético; mesmo sendo da época romântica, inspirou os escritores modernistas com seu jeito de fazer poesia. Ele se identificava com o povo, usando a linguagem do povo. Como afirma Coelho, no poeta Whitman existiam “todos os saberes, as dores, a alegria, o sangue, o trabalho, enfim, toda a existência do povo” (COELHO, 1977).

É certo que Fernando Pessoa lia o poeta americano, o que é atestado pelos títulos encontrados na sua biblioteca: *Poems* e *Leaves of Grass*. Segundo Jacinto de Prado Coelho, Whitman tem grande influência sobre Campos na sua fase modernista:

Será também Whitman o grande inspirador do Álvaro de Campos da segunda fase, aquele que realiza a intenção inicial de Pessoa ao criar um poeta da vertigem das sensações modernas, da volúpia da imaginação, da energia explosiva. (COELHO, 1977, p. 69).

Em sua última fase, a pessoal, Álvaro de Campos nos mostra um poeta nostálgico, melancólico, como no poema *Notas em Tavira* (PESSOA, 2015a, p.270): “Cheguei finalmente à vila da minha infância...Tudo é velho onde fui novo...É aos 41 anos que desembarco do comboio voluntário. O que conquistei? Nada... Trago apenas o meu tédio e a minha falência fisicamente no pesar-me mais a mala...” Enfim, é nessa fase que Campos volta a refletir sua vida, sem esperança para o futuro, seus desgostos, e retornando à sua infância, ao passado.

O poema *Tabacaria* reflete bem essa fase de Álvaro de Campos:

Não sou nada.  
Nunca serei nada.  
Não posso querer ser nada.  
À parte isso, tenho todos os sonhos do mundo.  
Janelas do meu quarto,  
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é  
(e se soubessem que é, o que saberiam?)  
Daes para o mistério de uma cruzada constantemente por gente,

Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,  
Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,  
Com o mysterio das coisas por baixo das pedras e dos seres,  
Com a morte a pôr humidade nas paredes e cabellos brancos nos  
homens  
Com o destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.  
(PESSOA, 2015, p.199-205).

Esse excerto nos leva a ver o lado niilista de Álvaro de Campos, que está explícito nos três primeiros versos, no entanto, ele mostra que mesmo sendo nada, tem todos os sonhos do mundo. O eu-lírico, do seu quarto, observa as pessoas que cruzam a rua com seu destino real e certo, que é a morte, isto é, no final, todos andarão pela estrada de nada.

Em conclusão, Álvaro de Campos passou por três fases literárias, a decadente, modernista e pessoal. Todavia, as mais importantes para a presente pesquisa são a decadente, com o poema *Opiário*, e a modernista, em que, sob a influência de Caetano de Castro e Walt Whitman, escreveu o famoso e escandaloso poema *Ode Triunfal*. No entanto, para atingir o objetivo de conhecer a recepção desses poemas na revista *Orpheu*, é necessário conhecer a estética de Campos.

## **2. A Estética de Álvaro de Campos.**

Fernando Pessoa como colaborador da revista *A Águia*, publicou no ano de 1912 dois artigos, a saber, *A nova Poesia Portuguesa sociologicamente considerada* e *A nova Poesia Portuguesa no seu aspecto psicológico*. Nesses artigos encontramos o nascimento do projeto pessoano de reconstrução da Poesia Portuguesa. No primeiro texto, ele profetiza o aparecimento de um Supra-Camões:

Tirem-se, rapidamente, as tónicas conclusões finais. São três. A primeira é que para Portugal se prepara um ressurgimento assombroso, um período de criação literária e social como poucos o mundo tem tido. (...) Tudo indica, portanto, que o nosso será, como aquele maximamente criador. Paralelamente se conclui o breve aparecimento na nossa terra do tal Supra-Camões. (PESSOA, 1986, p. 34-35).

Para Pessoa, no primeiro artigo, a vida de uma nação é determinada pela capacidade de criar, isto é, a sua riqueza de alma. Pessoa visiona um poeta que salvará a nação. Há um consenso entre os estudiosos que a profecia do aparecimento de um grande poeta que destronará Camões seria o próprio Fernando Pessoa.

No segundo texto, o autor expõe sobre o fenômeno literário e que este deve ser considerado sob o ponto de vista literário, psíquico e sociológico. Exatamente neste artigo, que ele caracteriza a nova poesia portuguesa como poesia da alma, poesia de vida interior, poesia subjetiva. E também propõe uma nova maneira de se ver a realidade, criando uma nova epistemologia denominada Transcendentalismo Panteísta. Assim, com a publicação desses textos Pessoa mostrou que seu desejo e empenho em transformar a alma portuguesa só seria alcançada através da literatura, ou seja, através da poesia. Desde essa época, Pessoa tem diligentemente trabalhado para construir uma corrente literária. Em virtude desses fatores, faz-se necessário estudar textos sobre a estética de Fernando Pessoa e seus heterônimos, para termos a possibilidade de delinear a estética de Álvaro de Campos.

Estética vem do grego *aisthetikós* (ou *aisthesis*) e pode ser traduzida como percepção. O termo foi cunhado pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten em 1735, dando a este o significado de “percepção sensorial”, que foi concebido para contrastar com a lógica. Desde aquela época o vocábulo “estético” tem a conotação de algo que é discriminável pela percepção (BORCHET, 2005, P. 155).

Em 1924, Campos escreve para a revista *Athena* o artigo *Apontamentos para uma Estética não Aristotélica*, no qual propõe uma nova estética. No primeiro parágrafo desse artigo Campos diz:

Toda gente sabe hoje, depois de o saber, que há geometrias chamadas não euclidianas, isto é, que partem de postulados diferentes dos de Euclides, e chegam a conclusões diferentes... ora, assim como se podem formar, se formaram, e foi útil que a formassem, geometrias não euclidianas, não sei que razão se poderá invocar para que não possam formar-se, não se formem, não seja útil que se

formem, estéticas não aristotélicas. (PESSOA, 1986, P. 229).

Podemos perceber que, naquela época, Álvaro de Campos estava seguindo uma “moda” que seria o “não-alguma-coisa”. Explicando melhor, Campos tinha o projeto de fazer o que muitos, então estavam fazendo, criando novas doutrinas com a negação das que já existiam. Gaston Bachelard em seu livro *O Novo Espírito Científico* escrito no ano de 1934, menciona essa tendência (BACHELARD, 2008, p. 13): “Insistiremos, pois no valor dilemático das novas doutrinas como a geometria não euclidiana, a medida não-arquediana, a mecânica não-newtoniana com Einstein, a física não-maxwelliana com Bohr”. Logo, podemos compreender que Campos por ser um escritor conectado ao seu tempo, resolveu criar sua estética, que seria a estética não-aristotélica.

Entender somente os *Apontamentos para uma Estética Não Aristotélica* não é suficiente para desvendar as ideias de Campos. É necessário ver suas bases, que remontam à época do Orpheu, no que diz respeito ao Sensacionismo, e também ao tempo do manifesto *Ultimatum*, que Álvaro de Campos escreveu em 1917. Assim, sugerimos seguir uma ordem cronológica: primeiro será apresentado o Movimento Sensacionista, depois o texto *Ultimatum* e, por último, os *Apontamentos para uma Estética Não Aristotélica*. Estes dois textos são importantes, porque o próprio Campos afirma que suas teorias estéticas, com que se coadunam as odes que foram escritas de 1914 a 1916, estão expostas neles. (PESSOA, 2015a, p. 561).

### **2.1 Sobre o Movimento Sensacionista:**

Álvaro de Campos na fase modernista aderiu ao Movimento Sensacionista por influência de seu mestre Alberto Caieiro. Sobre esta escola, Fernando Pessoa explica que:

O Sensacionismo difere de todas as atitudes literárias em ser aberto, e não restrito. Ao passo que todas as escolas literárias partem de um certo número de princípios, assentam sobre determinadas bases, o Sensacionismo não assenta base nenhuma. Qualquer escola literária ou artística acha que a arte deve ser determinada por determinada coisa; o Sensacionismo acha que a arte não deve ser determinada coisa. (PESSOA, 1966, p. 159).

Pessoa apresenta o Sensacionismo como um movimento, ou escola aberta, acolhedora, que parte do princípio de aceitar todas as escolas. O motivo de ser uma escola aberta reside no fato que cada artista exprime uma ideia ou sensação de forma diferente. Ao investigar este movimento, far-se-á necessário considerar seu período histórico, os motivos da sua criação, os objetivos para os quais ele foi criado, e suas características. Assim, conhecer o Sensacionismo é compreender os efeitos que este teve nas obras da fase modernista de Álvaro de Campos.

Como um movimento literário criado por Fernando Pessoa, o Sensacionismo pretendia criar um estilo totalmente português, de carácter cosmopolita, nacionalista e que acolhia todos os “ismos” da época. Pessoa, em seu texto *A Nova Poesia Portuguesa*, publicado na revista *A Águia*<sup>23</sup>, em 1912, apresenta essa nova poesia portuguesa sob os aspectos sociológicos e psicológicos, em sua definição de corrente literária:

Em primeiro lugar, é evidente que aquilo a que se chama uma corrente literária deve de algum modo ser representativo do estado social da época e do país em que aparece. Porque uma corrente literária não é senão o tom especial que de comum têm os escritores de determinado período, e que representa, postas de parte as inevitáveis peculiaridades individuais, um conceito geral do mundo e da vida, e um modo de exprimir esse conceito, que, por ser comum a esses escritores, deve forçosamente ter raiz no que de comum eles têm, e isso é a época e o país em que vivem ou em que se integram. E se a literatura é fatalmente a expressão do estado social de um período político, a *fortiori* o deve ser, adentro da literatura, o gênero literário que mais de perto cinge e mais transparentemente cobre o sentimento e a

---

<sup>23</sup> Como vimos no primeiro capítulo, a revista *A Águia* foi uma revista ligada à Renascença Portuguesa, e que tinha por objetivo elevar Portugal cultural, social e politicamente.

ideia expressos — e esse gênero literário é a poesia. (PESSOA, 1986, p. 18).

Conforme o passo acima, para Pessoa uma corrente literária é reflexo de seu povo, sendo “a expressão pela literatura de uma comum noção de mundo, da arte e da vida” (PESSOA, 1986, p.38), além de que somente a poesia tem a capacidade de mostrar a alma do povo de sua época. Pessoa criou outros “ismos”, todavia o Sensacionismo foi o que mais lhe ocupou tempo e o que mais se dedicou em explicar. O ensaio sobre *A nova Poesia Portuguesa no seu aspecto psicológico* (PESSOA, 1986, p. 36-57), como já vimos, traz consigo o prelúdio para este movimento.

O Sensacionismo possui características basilares, como o vago, o sutil e o complexo, e estes, no que lhes concerne, se encontram misturados aos influxos da vanguarda europeia, como o Futurismo e o Cubismo. Aqui, o “vago” na Nova Poesia Portuguesa possui um significado diferente do “vago” do Simbolismo francês. Enquanto neste significa obscuro, confuso, naquela, “vago”, isto é, a ideação vaga, não confusa, contudo se mostra como a possibilidade de um assunto ou um objeto não ser expresso de uma forma muito evidente. Por sua vez, a “sutileza” consiste na multiplicação de uma sensação em outras sensações. Enfim, a terceira característica é a complexidade, que significa a “intelectualização de uma emoção e a emocionalização de uma ideia”<sup>24</sup>.

Os escritores que mais se destacaram nesse movimento foram Fernando Pessoa, Mario de Sá-Carneiro, José Almada Negreiros, Luís de Montalvor e Álvaro de Campos. Este último, em seu artigo *Modernas Correntes na Literatura Portuguesa* (Pessoa, 2007b, p. 96) diz que este movimento foi liderado por Alberto Caeiro, de quem ele aprendeu a sentir as coisas como elas são. Sem embargo, Campos foi além, amplificando as sensações, levando-o a sentir muito mais do que as coisas são, foi ao extremo das sensações, pervertendo os sentidos.

Campos (PESSOA, 1966, p. 140-156) diz que o Sensacionismo começou com a amizade de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, sendo que este foi o que melhor representou o movimento (PESSOA 1966, P. 14). Ainda segundo o engenheiro

---

<sup>24</sup> Será visto à frente, com mais detalhes, a explicação das bases ou fundamentos do Sensacionismo e como essas características da Nova Poesia Portuguesa de Fernando Pessoa e as influências do Cubismo e do Futurismo ajudaram na fundamentação do Movimento Sensacionista.

(PESSOA, 1966, p. 148-152), os dois poetas, juntamente com Luís de Montalvor, conservavam algumas características Simbolistas, enquanto que Álvaro de Campos e Almada Negreiros tinham a forma de sentir e de escrever mais moderna.

Pode-se buscar a gênese do Sensacionismo em três movimentos: no Simbolismo francês, no Panteísmo Transcendentalista português e nas escolas ou nos movimentos que estavam em alta na Europa, isto é, o Futurismo e o Cubismo.

O Simbolismo francês foi um movimento que nasceu no fim do século XIX, em oposição ao positivismo, ao naturalismo e ao realismo da época. Relacionam-se com este movimento poetas como Baudelaire, com *Correspondances*, e Jean Moraes, com seu *Manifesto Simbolista*, no qual, pela primeira vez, o termo “Simbolismo” foi usado, em substituição ao termo “Decadentismo”. Além destes, cita-se Mallarmé, Rimbaud e, não menos importante, o português Eugénio de Castro, que com a sua coletânea poética *Oaristos*, em 1890, introduziu o Simbolismo em Portugal, juntamente com António Nobre e Camilo Pessanha.

Algumas características importantes do Simbolismo francês, como a musicalidade de expressão, a linguagem simbólica, a subjetividade e o transcendentalismo deram origem ao Sensacionismo. Álvaro de Campos mostra que este subjetivismo presente no estilo francês fora considerado por ele como um “um subjetivismo romântico levado ao extremo” e que o Simbolismo francês parece um Sensacionismo mais rudimentar em comparação ao português. Campos deixa clara esta rejeição ao Simbolismo francês:

Rejeitamos por completo, excepto ocasionalmente, com fins puramente estéticos, a atitude religiosa dos simbolistas [...] rejeitamos e abominamos a incapacidade simbolista de esforço prolongado, a sua incapacidade de escrever poemas extensos e a sua “construção” viciada. (PESSOA, 1966, p. 135)

Contudo esta rejeição deve ser analisada com maior apreço: Fernando Pessoa, escrevendo sobre o Sensacionismo (PESSOA, 1966, p. 190), diz que rejeita do Simbolismo a exclusiva preocupação com o vago e a sujeição da inteligência à emoção,

contudo, ele aceita a “análise profunda dos estados da alma”. Assim, o Sensacionismo adota do Simbolismo francês o valor que é dado às sensações e também a preocupação com a apatia, com o tédio e a renúncia de coisas simples e normais da vida.

Não apenas algumas peculiaridades do Simbolismo Francês foram aceitas e rejeitadas pelos sensacionistas, mas ainda outras escolas literárias como o Classicismo<sup>25</sup> e o Romantismo<sup>26</sup>. Acrescenta-se também que o Transcendentalismo Panteísta (FRANCO, 2010, p. 857-859), um movimento originalmente português, foi a base epistemológica para o surgimento do Supra-Camões e do Movimento Sensacionista.

Fernando Pessoa em seus artigos sobre a nova poesia portuguesa<sup>27</sup> para a revista *A Águia*, se esforçou para construir uma nova metafísica, isto é, uma forma diferente de se ver a realidade, o universo e a vida. Ele propõe o Transcendentalismo Panteísta, uma nova ontologia portuguesa:

O Transcendentalismo panteísta envolve e transcende todos os sistemas: matéria e espírito são pra ele reais e irreais ao mesmo tempo, Deus e não Deus essencialmente. Tão verdade é dizer que a matéria e o espírito existem como que não existem, porque existem e não existem ao mesmo tempo. A suprema verdade que se pode dizer de uma coisa é que ela é e não é ao mesmo tempo. Por isso que a essência do universo é a contradição. (PESSOA, 1986, p. 52).

---

<sup>25</sup>“O Classicismo consistia, antes de tudo, numa concepção de arte baseada na imitação dos clássicos gregos e latinos, considerados modelos de suma perfeição estética. Imitar não significava copiar, mas sim a procura de criar obras de arte segundo as fórmulas, as medidas, empregadas pelos antigos. Daí a observância de regras, estabelecidas como verdadeiras antes da elaboração da obra literária. [...] A arte clássica é racionalista por excelência.” (Massaud, 1977, p. 63). Os sensacionistas aceitavam do Classicismo, segundo Pessoa, a “preocupação intelectual” e a “Construção”. O fato de o Classicismo ser racional não elimina a emoção na obra, ou seja, é o equilíbrio entre a emoção e a razão. No entanto, O Sensacionismo rejeita do Classicismo o ponto de vista de que tudo deve ser tratado no mesmo estilo, do mesmo modo. Para Pessoa, a visão classicista das coisas é muito limitada, e ele rejeitando dela o fato de que o temperamento do artista deve se intervir o mínimo possível na construção da obra.

<sup>26</sup> Do Romantismo, os sensacionistas rejeitaram o “momento de inspiração”, isto é, os românticos não aceitavam que um artista pudesse produzir uma obra rapidamente, sem a “inspiração”. Mas aceitaram do Romantismo “a preocupação pictorial, a sensibilidade simpática, sintética, perante as coisas”, isto é, no Romantismo se valorizou os sentimentos e as expressões de pensamento de acordo com as percepções de cada um, em detrimento da razão e da objetividade (PESSOA, 1966, p. 189-190).

<sup>27</sup> Foram dois artigos que foram publicados na revista *A Águia*, órgão da Renascença Portuguesa, no ano de 1912: *A nova Poesia Portuguesa sociologicamente considerada*. (PESSOA, 1986, p. 17) e *A nova Poesia Portuguesa no seu aspecto psicológico*. (PESSOA, 1986, p. 36).

Observa-se na citação que Pessoa engendra uma nova forma de ver o mundo, se contrapondo ao Princípio da Contradição () de Aristóteles<sup>28</sup>. Foi uma proposta que ia de contra mão ao racionalismo da época. Esta nova metafísica foi elaborada antes do aparecimento público dos três principais heterônimos de Pessoa, que são Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro. Porém, ela não prosperou, mas causou conflitos entre Fernando Pessoa e os membros da Renascença Portuguesa e outros literatos e pensadores da época que não aceitaram a proposta de Pessoa. (FRANCO, 2010, p. 859).

Este transcendentalismo tenta subverter as formas dualistas da metafísica ocidental, tais como Materialismo<sup>29</sup> *versus* Espiritualismo<sup>30</sup>, Panteísmo<sup>31</sup> Materialista<sup>32</sup> *versus* Panteísmo Espiritualista<sup>33</sup>, Transcendentalismo<sup>34</sup> Materialista<sup>35</sup> *versus* Transcendentalismo Espiritualista<sup>36</sup>. A síntese proposta por Pessoa consiste na resolução da oposição entre real e irreal feita pelo Transcendentalismo, conciliando a realidade e a irrealidade e abrindo para a possibilidade de assumir que uma determinada coisa “é” e “não-é” ao mesmo tempo. Com isso, o poeta desfere um golpe nos princípios<sup>37</sup> da lógica aristotélica<sup>38</sup>, especialmente o Princípio da Identidade, ao afirmar que uma coisa é ela mesma, e o Princípio da Contradição, por defender que uma coisa não pode ser e não ser ao mesmo tempo.

Outra raiz do Sensacionismo pode ser encontrada nos movimentos modernos, nomeadamente o Cubismo e o Futurismo. Campos deixa explícito que não foi a literatura destas tendências *avant-garde* que mais influenciou o Movimento, e sim suas telas. Campos diz que “a decomposição [...] situámo-la nós na que julgamos ser a esfera própria dessa decomposição – não as coisas, mas as nossas sensações das coisas.”(PESSOA, 1966. p. 137). Inspirados nas pinturas e colagens cubistas, na decomposição, na fragmentação e na recomposição da realidade, os sensacionistas

---

<sup>28</sup> A tradição, baseada nos escritos aristotélicos, formulou três princípios do pensamento: Identidade, Contradição (também conhecido como Não-Contradição) e o Terceiro Excluído (COPI, 1981, p. 256-258). O Princípio da Contradição diz que nenhum enunciado pode ser verdadeiro e falso.

<sup>29</sup> Aceitava a matéria e negava a realidade do espírito.

<sup>30</sup> Nega a realidade da matéria.

<sup>31</sup> O Panteísmo sintetiza as posições anteriores admitindo a realidade da matéria e do espírito.

<sup>32</sup> Afirma que a matéria está no espírito.

<sup>33</sup> Defende que o espírito está na matéria.

<sup>34</sup> Transcendentalismo afirma a irrealidade de matéria e espírito.

<sup>35</sup> Este transcendentalismo defende que a irrealidade é percebida de forma inconsciente.

<sup>36</sup> Este transcendentalismo defende que a irrealidade da matéria e do espírito parte da consciência.

<sup>37</sup> Sobre os princípios aristotélicos ver o Da Interpretação, 9, no qual o filósofo Estagirita explica com suas palavras. Um discussão mais contemporânea destes princípios se encontra em Copi (1981, 256-258).

<sup>38</sup> A lógica aristotélica é discutida com maiores detalhes em Smith (2009, p.103-154).

tomaram o conceito da “decomposição da realidade” e transpuseram-no para Sensacionismo.

Fernando Pessoa explica a noção de “decomposição da realidade” em *Páginas Íntimas e de Auto Interpretação* (1966). O ponto de partida será a compreensão do conceito que Pessoa atribui a “arte” no contexto sensacionista. Ao falar de arte, ele sempre remete também à ideia de artista, e como este deve agir e se posicionar durante a sua criação. Dessa forma, encontram-se imbricados os conceitos de arte e do papel do artista nesse movimento.

Em seus escritos, Pessoa (1966, p. 160-162) atribui várias definições à arte. Segundo ele, “toda arte é criação”, e arte “é a expressão de qualquer fenômeno psíquico”. Deve-se proceder com cautela em relação ao significado de fenômenos psíquicos, pois devido ao envolvimento de Pessoa com o esoterismo, como por exemplo, a Teosofia, a Rosa Cruz e o Espiritismo, é muito comum que os leitores o relacionem ao misticismo. No entanto, quando Fernando Pessoa se refere a “fenômenos psíquicos”, ele atribui uma conotação mais psicológica, própria da psicologia e da psique humana, não utilizando esse termo com um sentido esotérico. Isso pode ser confirmado na passagem onde afirma que o “materialista não nega — pois isso não se pode negar — que haja fenômenos psíquicos, que tenhamos sensações, pensamentos, sentimentos” (PESSOA, 2015h, p. 1833)<sup>39</sup>. Seguindo esse raciocínio, infere-se que o termo “fenômenos psíquicos”, na definição de arte pessoana (1966, p. 160), pode ser traduzido como a expressão das sensações, das percepções, da imaginação, dos pensamentos, da linguagem, da memória, enfim, de todas as emoções, sentimentos e estados de alma.

Outra definição de arte, que está relacionada à decomposição da sensação, pode ser encontrada nas seguintes formulações: “toda arte é a conversão duma sensação em objeto”, e ainda “a arte é a conversão de uma sensação em outra sensação” (PESSOA, 1966, p.168). Para Pessoa, todo objeto é uma sensação. O Sensacionismo leva ao extremo esta ideia, ao dizer que “Nada existe. Não existe realidade, apenas sensação” (PESSOA, 1966, p.185), enfim, todo este movimento gira em torno da sensação. Em

---

<sup>39</sup> Pode-se ainda observar a conotação de “fenômenos interiores” no trecho onde Pessoa, ao falar dos aspectos psicológicos da nova Poesia Portuguesa, diz: “(...) como fenômeno literário, como fenômeno psíquico, como fenômeno social, sucessivamente analisada, os três aspectos de uma corrente (...)”(PESSOA, 1986, p. 36).

razão disso, Álvaro de Campos vivia a extrema vontade de sentir tudo de todas as maneiras. E segundo Fernando Pessoa, as sensações são divididas em três tipos (PESSOA, 1966, p. 190):

1- As sensações vindas do meio externo;

2- As sensações vindas do meio interno;

3- As sensações resultantes “do trabalho mental – as sensações do abstrato”. Nesse ponto, ele estaria falando do resultado da intelectualização da emoção.

Ao ler os escritos de Pessoa, percebe-se que, muitas vezes, as palavras “sensação” e “emoção” são usadas numa relação sinonímica, como se ambas pertencessem ao mesmo campo semântico. Por exemplo, ao falar da intelectualização da emoção, ele está falando da intelectualização da sensação: “Para passar de mera emoção sem sentido à emoção artística, ou susceptível de se tornar artística, essa sensação tem de ser intelectualizada”. (PESSOA, 1966, p. 192). Enfim, para esse movimento, fazer arte é saber captar uma sensação simples, passá-la pela razão, e, em seguida, transformá-la em uma emoção, sensação artística, isto é, em uma expressão artística.

Uma pertinente interpretação das “sensações do abstrato” é apresentada pela doutora Anitta Costa, no artigo *Teoria da Sensação em Pessoa e Berson*. Ela faz a reflexão sobre as “sensações pessoais” e o conceito bersoniano de sensação:

Quando Pessoa chega à formulação das sensações do abstrato, encontramos um eco do conceito de Bergson acerca da sensação, que talvez nos ajude a compreender o que o poeta vislumbrava. Parece que, nesse momento, o conceito de Pessoa aproxima-se do que é a natureza da sensação para Bergson: uma natureza inextensiva ou intensiva. A sensação seria uma “qualidade pura”, e, portanto, não mensurável e não passível de comparações. Segundo Bergson, em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, acostumamo-nos a crer que as sensações são dados quantitativos – que uma dor pode ser apenas maior ou menor –, acostumamo-nos a compreender intensidade no sentido de grandeza e não de singularidade. Mas a sensação não seria extensa e, portanto, não poderia aumentar ou diminuir. O homem traduz a sensação para si, então, como algo mensurável e, portanto, homogêneo. É o modo que ele tem de conseguir conceber a sensação que, em sua natureza própria,

seria apenas algo da ordem das forças. (MALUFE, 2016, p. 145).

De acordo com a citação acima, quando Fernando Pessoa propõe a transformação das sensações em sensações abstratas, se trata da natureza intensiva da sensação, isto é, ver a sensação em suas linhas de força. Um exemplo dessas sensações em abstrato encontra-se no seguinte texto do semi-heterônimo Bernardo Soares:

Para sentir a delícia e o terror da velocidade não preciso de automóveis velozes nem de comboios expressos. Basta-me um carro eléctrico e a espantosa faculdade de abstracção que tenho e cultivo. Num carro eléctrico em marcha eu sei, por uma atitude constante e instantânea de análise, separar a ideia de carro da ideia de velocidade, separá-las de todo, até serem coisas-reais diversas. Depois, posso sentir-me seguindo não dentro do carro mas dentro da mera-velocidade dele. E, cansado, se acaso quero o delírio da velocidade enorme, posso transportar a ideia para o Puro imitar da velocidade e a meu bom prazer aumentá-la ou diminuí-la, alargá-la para além de todas as velocidades possíveis de veículos comboios. Correr riscos reais, além de me apavorar não é por medo que eu sinta excessivamente — perturba-me a perfeita atenção às minhas sensações, o que me incomoda e me despersonaliza. Nunca vou para onde há risco. Tenho medo a tédio dos perigos. Um poente é um fenómeno intelectual. (PESSOA, 2009, p. 111-112).

Pessoa ao analisar as sensações, separa a “ideia de carro” da “ideia da velocidade”, de modo que cada um se torna em algo real diverso, de maneira que ele sente a velocidade do carro e não o carro. Segundo a análise da Anitta Costa Malufe, a velocidade, nesse exemplo, é tomada como força. Mesmo que empiricamente, isto seja impossível, pois segundo Bergson, “as forças são vivenciadas por nós a partir dos corpos físicos, extensos, em que elas se encarnam e se tornam sensíveis”, para Fernando Pessoa a criação poética sensacionista significa ir ao nível dessas forças e enxergar nelas a sua realidade, que é impessoal e se tornará o que ele chama de expressão artística.

Tendo em vista o que foi dito até este momento, percebe-se que para o sensacionista a única realidade é a sensação e esta seria decomposta em várias outras

pequenas sensações. Esta nova forma de perceber a realidade faz com que Pessoa se aproxime das formas pictóricas do Futurismo e do Cubismo. Ele explica:

Como estes três processos realizam o Sensacionismo? O interseccionismo realizou-o da deformação que cada sensação cúbica sofre em resultado da deformação dos seus planos. Ora, cada cubo tem seis lados: encarados do ponto de vista sensacionista, estes lados são: a sensação do objeto externo como objeto, *qua* objeto; a sensação do objeto externo, *qua* sensação; as ideias objetivas associadas a esta associação de um objeto; as ideias subjetivas associadas a esta sensação – isto é, o “estado de espírito” através do qual o objeto é visto naquele momento; o temperamento e a atitude mental fundamentalmente individual do observador; a consciência abstracta por detrás desse temperamento individual. (PESSOA, 1966, p. 188).

Relativamente à citação “toda arte é a conversão de uma sensação em objeto” (PESSOA, 1966, p.168), o poeta intenta dizer que a emoção deve ser intelectualizada, ou seja, uma obra de arte pode ser compreendida como a interpretação objetivada de uma impressão subjetiva. Todo esse processo de objetivação reside no âmbito das ideias, das impressões, da emoção. Assim, a objetivação “é a redução da ideia (não o objeto) à categoria de objeto, isto é, à categoria de coisa análoga a qualquer coisa que ocupa o mundo exterior” (PESSOA, 1966, p. 177).

Segundo Pessoa, para decompor uma sensação, é necessário a intelectualização da sensação. No entanto, ele nos apresenta a realidade autêntica, que é a sensação do objeto e não o objeto em si, assim sendo, ele diferencia a sensação de ideias, a sensação de coisa sólida, de um objeto, e a sensação de sonhos:

1- Sensação de ideias são sensações que não se localizam nem no tempo e nem no espaço. São sensações de uma só dimensão, defendendo que a lógica, o lugar das ideias, é outro tipo de espaço.

2- Sensações de coisa sólida são sensações bidimensionais, delimitadas por planos e por ideias.

### 3- Sensações de sonhos são sensações bidimensionais.

Essa maneira como o sensacionista tem a sensação das ideias, das coisas sólidas e dos sonhos, juntamente com a ideia da “decomposição” inspirado nos Cubistas, leva a compreender a estética do Sensacionismo, no que se refere à intelectualização da emoção.

Para maior esclarecimento, Pessoa diz, ainda, que toda sensação é composta pelos seguintes elementos (PESSOA, 1966, p. 193):

- a) a sensação do objeto sentido;
- b) a recordação dos objetos análogos e outros que se juntam a essa sensação;
- c) a vaga sensação do estado de alma em que tal sensação se sente;
- d) a sensação primitiva da personalidade da pessoa que sente.

Em suma, Fernando Pessoa, o criador do Sensacionismo propôs uma corrente literária puramente portuguesa que pode ser traduzida ainda, nas palavras do semi-heterônimo Bernardo Soares<sup>40</sup> (PESSOA, 2011. P. 352): “Tornar puramente literária a receptividade dos sentidos, e as emoções quando acaso inferiorizem aparecer, convertê-las em matéria aparecida para com ela estátuas se esculpirem de palavras fluidas e lambentes”, isto é, tornar as sensações em arte. Essa corrente literária criada por Pessoa e encabeçada por Alberto Caeiro influenciará Álvaro de Campos, transformando-o num dos maiores poetas sensacionistas da vanguarda portuguesa.

Como já foi visto, Pessoa nos apresenta três tipos de sensações: as vindas do exterior, as vindas do interior e a organização das sensações do abstrato, sendo essa última o tipo de sensação que forma a base do Sensacionismo. Enfim, podemos inferir que o sensacionista, para converter a sensação de uma ideia ou de um objeto em uma emoção artística deve passar essa sensação por um trabalho mental, pelo que Fernando Pessoa também designa como “decomposição da realidade”.

---

<sup>40</sup> Autor do *Livro do Desassossego*. O próprio Fernando Pessoa o chamou de semi-heterônimo: É um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual. (PESSOA, 2015, p. 417).

Encontra-se incluso, na conclusão sobre o movimento Sensacionista, um excerto dos *Poemas Inconjuntos* do mestre Caetano:

A espantosa realidade das coisas  
É a minha descoberta de todos os dias.  
Cada coisa é o que é,  
E é difícil explicar a alguém quanto isso me alegra,  
E quanto isso me basta.  
Basta existir para se ser completo.  
Tenho escrito bastantes poemas.  
Hei-de escrever muitos mais, naturalmente.  
Cada poema meu diz isto,  
E todos os meus poemas são diferentes,  
Porque cada coisa que há é uma maneira de dizer isto.  
(PESSOA, 2015c, p. 735)

Nesses versos vemos uma característica essencial do poeta sensacionista: a sua percepção da realidade. Caetano nos mostra a sua emoção e espanto diante da realidade e diante da existência das coisas. O próximo passo para a compreensão da estética de Álvaro de Campos nos direciona para a análise de dois importantes textos: *Ultimatum* e *Apontamentos para uma Estética não Aristotélica*.

## **2.2 Sobre o *Ultimatum*:**

As primeiras décadas do século XX foram muito turbulentas. Como já foi exposto, foi uma época de grandes tensões culturais, econômicas e políticas em Portugal. O poeta de Tavira, como que em um ato de revolta, escreve o *Ultimatum*<sup>41</sup> durante a Primeira Guerra Mundial. A importância desse texto para a compreensão da estética de Campos é confirmada por ele ao dizer que “as teorias estéticas, com que se coadunam estas cinco odes<sup>42</sup>, estão expostos vagamente no meu *Ultimatum*, de 1917” (PESSOA, 2015a, p. 561).

---

<sup>41</sup> O texto *Ultimatum* de Álvaro de Campos utilizado nesse trabalho faz parte do livro: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

<sup>42</sup> (Nota minha) Essas cinco odes faziam parte do projeto de um livro que não foi concluído.

As ideias futuristas em Portugal começaram a ser divulgadas em 1909, quando o jornal *Diário de Açores* publicou uma parcial tradução do primeiro manifesto de Marinetti, a que se seguiu em 1916, a publicação de uma página futurista no jornal *O Heraldo de Faro*. Segundo a professora Leyla Perrone Moisés (MOISÉS, 2010, p. 302-304), o Futurismo português teve início em 14 de abril de 1917 com uma sessão futurista realizada no Teatro República, em Lisboa, na qual houve uma leitura do *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* de José Almada Negreiros. E, segundo Perrone Moisés, teve seu fim com a publicação da revista *Portugal Futurista*, onde foi publicado o *Ultimatum* de Álvaro de Campos.

Conforme Bernardo Pinto de Almeida (ALMEIDA, 2010, p.671-672), esta revista trouxe consigo a vanguarda futurista de Portugal. Nela foram publicados, entre outros, artigos do futurista Marinetti, de Boccini, poemas de Fernando Pessoa, poemas de Sá-Carneiro e o artigo "L'abstractionisme Futuriste" do português Raul Leal, sendo também ilustrada com a reprodução de três quadros de Santa Rita Pintor. Todavia, a revista teve um só número, porque ela foi apreendida pela polícia, os escritores e colaboradores da revista foram processados judicialmente.

Tendo em conta o contexto europeu e nacional de publicação do Manifesto<sup>43</sup> (as crises econômicas e políticas, a entrada de Portugal na Primeira Guerra Mundial, a inflação alta, que provocou escassez de mantimentos, as greves e a elevação da criminalidade), não se estranha, pois, que Fernando Pessoa (1966, p. 409) tenha escrito que “não seria um mistério imaginar que um país em guerra permitiria a publicação de um texto com as características do *Ultimatum*”. A expressão de um determinado posicionamento social e político em forma de manifesto, era comum desde os fins do século XIX, lembrem-se o *Manifesto Decadente* de Anatole Baju (1886), ou o *Manifesto Simbolista* de Jean Moraes (1886) – prolonga-se, portanto, até às primeiras décadas do século XX, com, por exemplo, o *Manifesto Técnico Da Literatura Futurista* de Marinetti (1912), e, naturalmente, seguindo seus contemporâneos, com o texto de Campos. “Ultimatum” é uma palavra de origem latina que significa “ultimato” e segundo o Dicionário Escolar do Caldas Aulete (2012, p.887), “ultimato” significa: última exigência que não admite recusa; intimação.

---

<sup>43</sup> FERRAZ, José Manuel. *O Desenvolvimento Socioeconomico durante a 1ª República (1910-26)*.

Segundo Nuno Júdice em seu artigo *A Ideia Nacional no Período Modernista Portugues*<sup>44</sup> a escolha do título *Ultimatum* por Álvaro de Campos está relacionada com o Ultimato Britânico de 1890, que exigia a retirada das forças militares portuguesas de um território entre as colônias Moçambique e Angola, situação que foi considerada como uma das mais humilhantes para os portugueses e políticos da época.

Foram encontrados no espólio de Fernando Pessoa (PESSOA, 2015, p. 421-428) vários materiais que envolviam os textos de Álvaro de Campos – *Ultimatum e Apontamentos para uma Estética não Aristotélica* – nesse material há escritos que mostram o desejo de Campos em criar uma nova sensibilidade portuguesa e a consciência das influências europeias em Portugal. Como por exemplo:

Vimos criar a sensibilidade portuguesa.  
Até hoje so tem havido em Portugal a sensibilidade dos outros.  
Temos vivido por empréstimo a vida europêa.  
Salvo quando fizemos as descobertas, fomos sempre atrás dos últimos. Urge.

Álvaro de Campos em seu manifesto, não propõe somente recriar a sensibilidade portuguesa, mas, também, ele sugere uma reforma literária, política e sociológica. Em sua primeira frase do manifesto, declara o objetivo de seu texto: “Mandato de despejo aos mandarins da Europa! Fora.” Em tom sarcástico, irônico e quase sempre agressivo, ele manda todas as “pessoas importantes e influentes” deixarem Portugal, criticando também vários países da Europa, como a Itália, França, Inglaterra, Alemanha, Áustria, Bélgica, Espanha, Portugal e países do Novo Mundo: Brasil e Estados Unidos da América.

A hostilidade de Campos para com os outros países não é novidade. No prefácio de *Antologia de Poetas Sensacionistas*, ao se referir à literatura portuguesa, ele diz: “o conjunto da literatura portuguesa dificilmente é literatura e quase nunca é portuguesa. É provençal, italiana, espanhola e francesa, e ocasionalmente inglesa”. Para Campos, o povo português de sua época é aberto a mudanças facilmente, e sofre muitas influências de outros países, resultando assim em um país que não cria nada de valor.

---

<sup>44</sup> NUNO, Júdice. *A Ideia Nacional no Período Modernista Português*.

Para melhor compreensão, dividimos didaticamente o texto em cinco partes: a primeira versa sobre quem Campos deseja que saia de seu país; a segunda, sobre a situação da Europa; a terceira, sobre quem deve passar embaixo de seu desprezo; a quarta, o que a Europa deseja; e, por último, sobre qual é, segundo o poeta, o melhor caminho para a Europa. Fernando Pessoa (1966, p. 410) deixa claro que a *Ultimatum* era contra os Aliados da Guerra, contra os alemães, contra Portugal e Brasil, ou seja, ele era contra todos e tudo.

Campos tinha um desejo de construir uma nova Europa, um novo mundo, para isso era necessário a saída de todas as influências estrangeiras sobre Portugal, sejam elas da literatura, da arte, da economia, da ciência, da filosofia e da política. Na primeira parte do manifesto, o poeta usa repetidas vezes a palavra “fora”, no imperativo, e dirige esta ordem a vários literatos europeus, como por exemplo, ao poeta britânico Rudyard Kipling, ao romancista e dramaturgo irlandês George Bernard Shaw, Yeats e outros que Campos considerava obsoleto.

Além dos literatos europeus, Campos gostaria também que os chefes de Estados deixassem Portugal, por causa da sua incompetência:

E todos os chefes de estado, incompetentes ao léu, barris de lixo virados para baixo à porta da Insuficiência da Época! 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. Falência dos povos e dos destinos – falência total!. (TELES, 2009, p. 381-382)

Esta citação nos mostra uma visível repulsa de Campos para com os chefes de Estados e a todos os que os apoiam. Além disso, para ele, o futuro dos povos estava perdido e falido. Em seu manifesto, após expulsar todos os “mandarins” ele começa a pensar qual seria o remanescente da Europa se essas pessoas não mais existissem. Em virtude disso, começa a segunda parte do manifesto com a repetição de “agora”, nos mostrando o estado da Europa sem seus mandarins: a inexistência de alguma ideia grande, “nem uma corrente literária que seja a sombra do romantismo ao meio-dia!”.

Em suma, mesmo com a retirada das pessoas de influência, não existiria alguém de valor e suficientemente capaz de salvar seu mundo, vindo da literatura e da política.

A terceira parte inicia com Campos ordenando que os “Homens-altos de Liliput-Europa” passassem por baixo do desprezo dele. Assim começa uma extensa lista de quem deve passar. Convém ressaltar que Campos se volta contra todos os modismos, ao dizer: “Passai, frouxos que tendes a necessidade de serdes os istas de qualquer ismo!” Para Campos, os autores de correntes sociais, de correntes literárias, de correntes artísticas devem passar pelo seu desprezo por não terem poder de criar. Campos termina essa parte do manifesto reafirmando como a Europa está em letras enormes e em negrito (é um traço comum na escrita futurista): “**Merda!**” Sua época está assim por causa de todos e por causa de tudo.

A quarta parte do manifesto mostra o que a Europa deseja. Usando repetidamente, isto é, através da figura de repetição anafórica, “A Europa quer”, Campos faz uma lista de necessidades da Europa. A Europa tem sede de futuro, de criar. Ele diz:

A Europa quer grandes Poetas, quer grandes Estadistas, quer grandes Generais! Quer o Político que construa conscientemente os destinos inconscientes do seu povo! Quer o Poeta que busque a Imortalidade ardentemente, e não se importe com a fama, que é para as atrizes e para os produtos farmacêuticos! Quer o General que combata pelo Triunfo Construtivo, não pela vitória em que apenas se derrotam os outros! (TELES, 2009, p. 386)

Campos apresenta as qualidades que esses homens (poetas, políticos e generais) devem possuir: eles têm que ser “Fortes, Possuidores de si-próprios, Completos Harmônicos e Sutis”. O poeta chega a suplicar “Dai Homeros à era das máquinas, ó Destinos científicos! Dai Miltons à época das Cousas Elétricas, ó Deuses interiores à matéria!”. Aqui Campos vê a necessidade de poetas, como os do passado, para completar esta nova era tecnológica que surgia.

Fernando Pessoa ao escrever *Para a Compreensão de Álvaro de Campos* nos apresenta o objetivo do manifesto *Ultimatum*:

A tendência da obra é bem clara - insatisfação ante a capacidade construtiva característica da nossa época, em que não surgiu nenhum grande poeta, nenhum grande estadista, nem mesmo, bem vistas as coisas, nenhum general. (Pessoa, 1966, p. 410).

Para Campos, o caminho para uma melhoria na Europa e em Portugal se consumaria através de um português como ele, pertencente a “Raças de Navegadores... Eu das Raças dos Descobridores...”, capaz de indicar o caminho para uma época melhor em que a Europa começará a produzir obras de valor em todas as áreas, e somente assim, surgiriam grandes poetas, estadistas e generais.

De fato, Campos queria criar uma nova sensibilidade portuguesa, isto é, uma sensibilidade sem a influência europeia. A sensibilidade de um povo está diretamente ligada à sua capacidade de criação, e ele mostra em seu manifesto o caminho para criar uma sensibilidade puramente portuguesa. Para explicar esse Caminho, anuncia o que denomina a Lei de Malthus da Sensibilidade, defendendo a ideia de que a incapacidade de sua época para criar grandes valores reside na existência de uma desadaptação da sensibilidade ao meio. Essa desadaptação se dá porque “os estímulos exercidos pela civilização sobre a sensibilidade humana crescem em progressão geométrica, enquanto que a sensibilidade, propriamente dita em progressão aritmética” (LIND, 1981, p.217-218). Como solução, Campos propõe uma cura, uma saída, a saber, a “adaptação artificial”.

E essa adaptação somente será alcançada através do que ele chama “cirurgia sociológica”, que seria a eliminação do que ele acredita ser a “última aquisição fixa do espírito humano”: o Cristianismo. No manifesto, Campos propõe a remoção do pensamento humano de sua época dos três preconceitos que o Cristianismo inculcou na psiquê humana, e para cada remoção ele dá exemplos de aplicação na política, na arte e na filosofia.

O primeiro preconceito a ser retirado é a “abolição do dogma da personalidade”. Aqui Campos se opõe ao individualismo, ou seja, a individualidade da personalidade pregada pelo Cristianismo. O cristão prega “eu sou eu”, todavia Campos propõe o que o

cientista defende: “eu sou todos os outros”. Para ele a personalidade de um indivíduo é resultado do cruzamento social com as personalidades dos outros, de forma que o homem perfeito é aquele que é capaz de ser o outro ou os outros. Ele diz:

Acabemos com a ideia de que cada indivíduo é só ele próprio. Todos nós coexistimos ao mesmo tempo que existimos. Todos nós somos todos os outros (PESSOA, 2015, p. 423).

Assim, com a eliminação da individualidade o homem chegará a ser o Homem-Completo, o Homem-Síntese da humanidade. Nos poemas de Álvaro de Campos existem referências a esse Homem-Síntese quando ele se refere no poema *Passagem das Horas*: “Sentir tudo de todas as maneiras. Ter todas as opiniões.” (PESSOA, 2015, p.130). Nota-se que essa ideia de Homem-Completo tem uma relação com o Sensacionismo. Na arte, ele disse que a consequência da “abolição do dogma da personalidade” leva um artista a sentir não por si próprio, mas sentir por vários.

Outro preconceito que Campos propõe abolir é o “Preconceito da Individualidade”, isto é, que a alma de cada um é una e indivisível. Campos afirma:

“Somos agregados de células, agrupamentos de psiquismos, de sub-nós, somos inteiramente tudo menos nós próprios. Submerjamo-nos no mar de nós-próprio, afogados no Universo de lhe pertencermos.” (PESSOA, 2015, p. 423)

Campos propõe que, na arte, o artista deve adotar vários gêneros, com contradições e diversidades, e para isso, “nenhum artista deverá ter uma só personalidade” (PESSOA, 1986, p.96). Desta maneira, o verdadeiro artista é aquele que tem várias *personae* organizadas em vários estados de alma.

O terceiro preconceito a ser a abolido é “O Dogma do Objetivismo Pessoal”. Campos apresenta que o indivíduo superior é capaz de chegar a uma “Verdade-Infinito”, através da harmonia das subjetividades alheias, da qual ele também faz parte.

O que importa para ele não é a subjetividade individual de cada indivíduo e sim a soma das subjetividades de cada um resultando, assim, a Verdade.

Enfim, Campos mostra o Caminho, mas ao mesmo tempo não afirma se essa “cirurgia sociológica” dará certo. Como num ato messiânico ele proclama a “Humanidade de Engenheiros”, a “Humanidade matemática e perfeita” e diz: “Proclamo para um futuro próximo, a criação científica dos Super-Homens!” No texto *Therapeutica*, que dialoga com o manifesto *Ultimatum*, ele próprio se diz redentor:

Proclamo, por isso, o Advento do Engenheiro- Redemptor!  
Proclamo em altos gritos, o Milton da Construção da  
Sensibilidade!  
Proclamo o Paracleto das Sensibilidades Reconstruídas!  
A Nova Época quer um novo Christo!  
Tem fome de um Novo Deus!!  
(PESSOA, 2015, p. 427)

Dessa maneira, parece que Campos estaria afirmando que o agente de mudança do rumo de sua época seria ele mesmo. Ele proclama uma humanidade de super-homens profeticamente anunciados por Nietzsche, em seu livro *Zaratustra*, que assumirão a forma de super-técnicos e de engenheiros. Campos propõe uma nação portuguesa completa, com uma nova sensibilidade adaptada ao seu meio, resultando na ressurreição da sua capacidade criativa.

Com o que foi exposto, podemos sintetizar alguns pontos importantes:

- a) O manifesto não possuía somente um teor político, mas traz consigo um programa de renovação da cultura, da raça portuguesa.
- b) Apresenta de traços do futurismo, como por exemplo, a repulsa pelo Cristianismo, a forma de escrever com ironias e exclamações demonstrando grito, raiva e exaltação.
- c) Existem traços do Movimento Sensacionista e da heteronímia de Fernando Pessoa implícitos na proposta de criação de uma nova sensibilidade. Para a criação da nova sensibilidade portuguesa, Campos defende a necessidade de fazer uma “adaptação artificial”, que é o abandono dos três principais dogmas que o Cristianismo impôs:

- a oposição ao dogma da personalidade, no qual ele afirma “eu sou todos os outros”, o Homem-Síntese que é o homem que sente por outros, capaz de ser o outro ou outros, que está relacionado à heteronímia de Pessoa. Vemos essa ideia no poema *Ode Triunfal*, no qual, Campos diz no seu último verso “Ah não ser eu toda a gente e toda parte!”.

- a oposição ao dogma da individualidade, que na arte Campos diz que o maior artista será o que menos se definir, aquele que possui várias personalidades, reportando-se também à despersonalização pessoal.

- a oposição ao dogma do objetivismo pessoal, no qual ele propõe que o artista tem de expressar uma ideia que seja a média de todos os indivíduos, o que no Sensacionismo se refere à capacidade do poeta sensacionista de transformar uma emoção e transformá-la em uma emoção artística, uma emoção universal e não individual.

Enfim, no texto *Ultimatum*, Campos, ao sugerir uma intervenção cirúrgica cristã, ele propõe mudanças axiológicas nas artes, em especial na literatura, na política e mudanças no âmbito das ideias, isto é, na filosofia.

### **2.3 Sobre os Apontamentos para uma Estética não Aristotélica:**

Este texto foi escrito por Álvaro de Campos para a revista *Athena*, em 1924 e 1925, no qual ele propõe uma arte “não-aristotélica” com duas características fundamentais: a força e a sensibilidade. Essa “força” possui um “sentido abstrato e científico” e não o usual, além do que ela é utilizada para substituir a “beleza” da estética aristotélica. Destaca-se aqui, uma das características do Futurismo, que é a negação da teoria da beleza aristotélica, na qual, uma obra para ser bela tinha que possuir ordem, harmonia, proporção e grandeza.

Campos escreve (PESSOA, 2015, p. 443):

A minha teoria estética baseia-se – ao contrário da aristotélica, que assenta na ideia de beleza – na ideia de força. Ora a ideia de beleza pode ser uma força. Quando a “ideia” de beleza seja uma “ideia” da sensibilidade, uma emoção e não uma ideia, uma disposição sensível do temperamento, essa “ideia” é uma força.

Só quando é uma simples ideia intelectual de beleza é que não é uma força.” (PESSOA, 2015, p. 443).

O significado de ideia de força acima se aproxima do significado de “ideia de força” para o poeta sensacionista. Vimos o exemplo, na explicação de Bernardo Soares<sup>45</sup>, sobre como se separa a “ideia de carro” da “ideia da velocidade” do carro, com o objetivo de sentir somente a velocidade. Talvez a “ideia de força” que Campos propõe seja essa abstração, por isso seja uma ideia da sensibilidade.

Para Campos, o artista não-aristotélico subordina tudo à sensibilidade. Como disse: “a sensibilidade é pois a vida da arte” (PESSOA, 2015, p. 443). Para se opor à arte clássica, especialmente a aristotélica, Campos conjectura com comparações entre a biologia e a sensibilidade: os fenômenos vitais como a integração e desintegração são comparados com o anabolismo e catabolismo da fisiologia. Campos explica como ele aplica o princípio da integração e desintegração na arte:

Como aplicaremos à arte o princípio vital de integração e desintegração? O problema não oferece dificuldades; como a maioria dos problemas, basta, para o resolver, ver bem que problema ele é. Indo ao aspecto fundamental da integração e da desintegração, isto é, à sua manifestação no mundo chamado inorgânico, vemos a integração manifestar-se como coesão, a desintegração como *ruptibilidade*, isto é, tendência a, por causas (neste nível) quase todas macroscopicamente externas — aliás perpetuamente operantes, em grau menor ou maior — o corpo se cindir, se quebrar, deixar de ser o corpo que é. (PESSOA, 2015, p. 438).

---

<sup>45</sup> Para sentir a delícia e o terror da velocidade não preciso de automóveis velozes nem de comboios expressos. Basta-me um carro eléctrico e a espantosa faculdade de abstracção que tenho e cultivo. Num carro eléctrico em marcha eu sei, por uma atitude constante e instantânea de análise, separar a ideia de carro da ideia de velocidade, separá-las de todo, até serem coisas-reais diversas. Depois, posso sentir-me seguindo não dentro do carro mas dentro da mera-velocidade dele. E, cansado, se acaso quero o delírio da velocidade enorme, posso transportar a ideia para o Puro imitar da velocidade e a meu bom prazer aumentá-la ou diminuí-la, alargá-la para além de todas as velocidades possíveis de veículos comboios. Correr riscos reais, além de me apavorar não é por medo que eu sinta excessivamente — perturba-me a perfeita atenção às minhas sensações, o que me incomoda e me despersonaliza. Nunca vou para onde há risco. Tenho medo a tédio dos perigos. Um poente é um fenómeno intelectual. (PESSOA, 2009, p. 111-112).

Na sensibilidade, o princípio da integração e desintegração indica o processo da criação artística. Pode se constatar que o princípio da coesão se manifesta no indivíduo como sensibilidade, no entanto, o princípio da ruptibilidade são forças externas que refletem no sujeito através da não sensibilidade. Campos, na explicação da sua estética não-aristotélica, se mostra muitas vezes próximo de uma falácia *apelo à natureza*, com correlações feitas com a biologia como, por exemplo: força da arte comparado à força da vida. Campos profere que tanto na vida quanto na arte, tem que existir o equilíbrio entre a ação e reação, pois é nesse equilíbrio que reside a força de ambas, como ele diz:

Ora a arte, como é feita por se sentir e para sentir – sem o que seria ciência ou propaganda – baseia-se na sensibilidade. A sensibilidade é pois a vida da arte. Dentro da sensibilidade, portanto, é que se deve haver a ação e reação que fazem a arte viver, a desintegração e integração que, equilibrando-se lhe dão vida. Se a força de integração viesse, na arte, de fora da sensibilidade, viria de fora da vida; não se trataria de uma reação automática ou natural, mas de uma reação mecânica ou artificial.(PESSOA, 1986, p. 230).

Independente das complexas explicações de Campos, ele deixa claro que a arte baseia-se na sensibilidade e esta é a vida da arte. Ele termina seu artigo dizendo que existem somente três manifestações de arte não aristotélica, que são os poemas de Walt Whitman, os poemas de seu mestre Caetano de Campos, e seus dois poemas: *Ode Triunfal* e *Ode Marítima*, publicadas na revista *Orpheu*. Em *Os apontamentos para uma estética não aristotélica*, Campos alude para uma estética da sensibilidade, isto é, pode-se ver em sua teoria que a arte está ligada ao sentir, e “sem reparar que o fazia,” diz ele “formulei uma estética não aristotélica” (PESSOA, 1986, p. 229).

Em suma, toda a estética de Álvaro de Campos está relacionada com as sensações, assim uma corrente literária não passa de uma metafísica, e por sua vez, esta está ligada a um modo de sentir as coisas. Pode se ver as “sensações” permearem tanto os escritos de Fernando Pessoa<sup>46</sup>, quanto as obras de Bernardo Soares, Alberto Caetano de Campos e

---

<sup>46</sup> No texto *Introdução à Estética* (PESSOA, 2015f, p. 1673 - 1674 ) Fernando Pessoa nos apresenta o objeto da arte que é a sensibilidade, mas explica que “não é no verificar citação conteúdo da sensibilidade que está a arte, ou a falta dela: é no uso que se faz desse conteúdo.” Pessoa defende que na arte existe o elemento formal e o elemento material. A parte material da arte, isto é, o objeto da sensibilidade é

Ricardo Reis, António Mora, ou Mário de Sá Carneiro. No entanto, Álvaro de Campos, foi o poeta mais explosivo, o mais intenso quanto às suas emoções e sua maneira de demonstrá-las, e talvez o mais metafísico de todos.

### **3. A Metafísica de Álvaro de Campos.**

É impossível desvencilhar totalmente as obras de Álvaro de Campos do conjunto de obras de Fernando Pessoa. Embora, nesse trabalho, Campos tenha sido apresentado como um autor independente e “real”, ele não deixa de ter as marcas de seus mestres. As influências de Pessoa e Alberto Caeiro não estão limitadas à estética de Campos, elas também transitam na definição de metafísica. Assim, entender o conceito de metafísica para Álvaro de Campos significa atravessar pelos variados conceitos e pressupostos epistemológicos. Além disso, estão inseridos na pesquisa os importantes textos assinados pelo heterônimo filósofo António Mora e também os escritos do próprio Campos sobre a temática da Metafísica.

#### **3.2 Metafísica para Fernando Pessoa.**

Essa temática sempre foi importante para Fernando Pessoa, que desde os seus 18 anos a estudava e investigava com afinco. Segundo o pesquisador Nuno Ribeiro, encontra-se no seu espólio um diário do heterônimo Charles Robert Anon<sup>47</sup> de 1906. Em seu diário continham anotações de um projeto sobre um livro de Metafísica, que (apud. RIBEIRO, 2017, p. 434), dizia: “Reflexões sobre as categorias para a minha projetada Metafísica. Grande satisfação: a solução está muito perto”. Nesses apontamentos metafísicos, dividiu-se os estudos em três livros:

Livro 1: Categorias do Ser;

---

promovido pela própria sensibilidade. E a forma está no âmbito da inteligência. Pessoa demonstra nesse texto duas leis imutáveis na arte, em qualquer tipo de arte. As leis são: unidade e objetividade. A primeira lei, a unidade, é muito importante também nos dias de hoje, quando procuramos ver a unidade textual em determinada obra literária. Sim, é dessa forma que Pessoa define “unidade”. Cada obra de arte deve produzir uma impressão e essa impressão deve percorrer em todos os seus elementos da obra. Assim, um texto, um poema tem que seguir uma unidade, uma impressão. Na lei da objetividade, Pessoa se refere na universalidade de uma impressão. Assim, por exemplo, um poeta ao exprimir determinado sentimento ele escolherá algo que seja universal, que todos quantos lerem seu poema sentirão este sentimento.

<sup>47</sup> Charles Robert Anon foi considerado o escritor mais produtivo de língua inglesa do universo pessoano (PESSOA, 1913, p. 139).

Livro 2: Relação do objeto com as Categorias;

Livro 3: Teoria do absoluto.

Segundo Ribeiro, em seu artigo *Fernando Pessoa e o Problema da Metafísica* (2015, p.433-450), este esquema indica aspectos e não a estrutura do livro sobre a Metafísica, pois também foram encontrados argumentos para a “Metafísica Racional” e um projeto para uma obra de três volumes intitulada “Metafísica Racional”:

Volume 1- Crítica da Razão Humana;

Volume 2- O Não-Existente;

Volume 3- O Existente

Em suas pesquisas no espólio de Fernando Pessoa, Ribeiro defende que essa obra “Metafísica Racional” foi consequência de leituras que estão registradas no diário de Anon: a primeira teria uma inspiração no *Organon* de Aristóteles, principalmente sobre a parte das “Categorias”; a segunda seria uma derivação da *Crítica da Razão Pura* de Kant; e a terceira, seriam os estudos da filosofia pré-socrática, a partir de manuais de história da filosofia, com ênfase para o livro *História da Filosofia Europeia* de Weber.

Além de Charles Anon, António Mora e Alexander Search lidaram com os problemas metafísicos. Mora produziu uma vasta obra sobre Sociologia e principalmente Filosofia. Álvaro de Campos, em seu escrito *Notas para Recordação de Meu Mestre Caeiro* mostra a importância de Caeiro para António Mora:

Em torno de meu mestre Caeiro havia, como se terá depreendido destas páginas, principalmente três pessoas: o Ricardo Reis, o António Mora e eu. [...] O António Mora era uma sombra com veleidades especulativas. Passava a vida a mastigar Kant e tentar ver com o pensamento se a vida tinha sentido. Indeciso, como todos os fortes, não tinha encontrado a verdade, ou o que para ele fosse a verdade, o que para mim é o mesmo. Encontrou Caeiro e encontrou a verdade. O meu mestre Caeiro deu-lhe a alma que ele não tinha; pôs dentro do Mora periférico, que ele sempre tinha sido, um Mora central. E o resultado foi a redução a sistema e a verdade lógica dos pensamentos instintivos de Caeiro. O resultado triunfal foi esses dois tratados, maravilhas de originalidade e pensamento, *O Regresso dos Deuses* e os

*Prolegômenos a uma Reformação do Paganismo.* (PESSOA, 2015a, p. 459-460)

Com o propósito de esclarecer essa citação, proponho escrever uma árvore genealógica intelectual. Segundo Álvaro de Campos, Alberto Caeiro é a base dessa árvore da qual despontaram Ricardo Reis, Álvaro de Campos e António Mora. Segundo o texto acima, podemos tirar duas características de Mora: primeiro, era kantiano; segundo, incorporou os pensamentos intuitivos de Caeiro e os transformou em um sistema com uma verdade lógica dos pensamentos. Além disso, Mora foi uma personalidade literária muito importante no momento em que Pessoa escreveu vários textos sobre a Metafísica, definiu as bases do Sensacionismo e esquematizou as teorias do neopaganismo.

Em seu fragmento, António Mora mostra que a mente utiliza duas formas diferentes de se conhecer a verdade: pela metafísica e pela ciência. Assim,:

A metafísica, verdadeiramente, é só problema do conhecimento. O objeto da ciência é um dos modos da realidade; o da metafísica é o conjunto da realidade. O método da ciência [...] O resultado da ciência é uma teoria verificável; o da metafísica é inverificável. Um, e outro, é tal qual é pela natureza do objeto, sobre que se emprega.<sup>48</sup> (PESSOA, 2015h, p. 1842)

Para ele, nesse fragmento, a metafísica se resume no problema do conhecimento, ou seja, nas questões sobre o que podemos conhecer, o que conhecemos, até que ponto podemos conhecer e de que modo podemos chegar ao conhecimento das coisas. Nos *Prolegômenos* (PESSOA, 2015h, p. 1823 - 1824) se encontram duas razões pelas quais António Mora retira da Metafísica o *status* de ciência: a primeira porque nela não existe evolução como existe na ciência; e a segunda porque na metafísica não existem certezas. No entanto, para Mora, a ciência precisa da metafísica para existir, pois ela forma a base do reconhecimento sobre a realidade do mundo exterior.

---

<sup>48</sup> As reticências que estão nessa citação são do próprio autor.

De fato, o objeto, isto é, o conteúdo da metafísica é o conjunto da realidade, que por sua vez está relacionada ao problema epistemológico. Então, para melhor compreensão, torna-se necessário investigar o significado de “conhecimento” para António Mora. Em seu texto *Introdução a [...]*, ele constrói a sua definição: “Aquilo a que se chama “conhecimento” é uma coisa que só se pode ter do mundo exterior. Conhecer uma coisa é apreendê-la sob quantos aspectos ela comporta sob os nossos sentidos” (PESSOA, 2015h, p.1821). Em outras palavras, o conhecimento das coisas e da realidade das coisas está em conformidade com nossos sentidos.

Assim, o objeto da metafísica é o conjunto da realidade das coisas, e para conhece-lo os seres humanos se valem sentidos. Isso nos conduz ao conceito de “sentido”, que foi definido por Mora como aquele que nos dirige à experiência e nos mostra a realidade. São assim estabelecidos três sentidos fundamentais para conhecermos a realidade:

- 1) O sentido do espaço ou senso espacial que está relacionado com as vistas e em parte com o tato.
- 2) O sentido do tempo ou senso temporal que está relacionado com o ouvido.
- 3) O sentido da vida ou senso vital que está relacionado com o tato, olfato, gosto, sensações e consciências.

Além desses, Mora inclui o sentido abstrato: “Há a acrescentar o sentido do abstrato, que nos dá as ideias como realidades; e o sentido do belo (possivelmente do «valor» — o senso moral e o senso do belo na esfera social)” (PESSOA, 2015h, p.1824). Neste ponto ele apresenta, na verdade, mais dois sentidos fundamentais para conhecermos a realidade: o senso intelectual e o senso imaginativo. Para deixar mais claro, continua-se a lista acima:

- 4) O sentido do abstrato ou o senso intelectual é o que nos dá as ideias como realidade.
- 5) O sentido imaginativo ou sentido do belo, que ele denomina também de senso estético ou de valor, este é moldado na esfera social.

Todos esses sentidos nos conduzem ao conhecimento da nossa realidade, que por sua vez se relaciona com a Metafísica, a qual “é um modo de sentir as coisas”

(PESSOA, 2015h, p.1823). Tem-se também uma ligação estreita com o Sensacionismo e a importância que era atribuída ao “sentir as coisas”.

### 3.2 *Metafísica para Álvaro de Campos.*

Outra definição inquietante da Metafísica emergiu do pensamento de Álvaro de Campos. Em novembro de 1924, ele publica na revista *Athena* um texto monumental denominado *O que é a Metafísica?*<sup>49</sup> em resposta ao artigo *António Botto e o ideal estético de Portugal* assinado por Fernando Pessoa, publicado nessa mesma revista. Campos inicia seu artigo trazendo alguns conceitos de Fernando Pessoa:

Na opinião de Fernando Pessoa, expressa no ensaio «*Athena*», a filosofia — isto é, a metafísica — não é uma ciência, mas uma arte. Não creio que assim seja. Parece-me que Fernando Pessoa confunde o que a arte é com o que a ciência não é. (PESSOA, 1986, p. 241).

Baseado no excerto acima, Campos discorda Fernando Pessoa, porque para esse último a Metafísica não é uma ciência. Retornemos aqui às definições que António Mora deu à ciência: “o resultado da ciência é uma teoria verificável”. Assim, Campos coloca em dúvida a teoria de Fernando Pessoa com relação à metafísica. Pois Pessoa acreditava que a metafísica não pode chegar a nenhuma conclusão verificável, logo ela não pode atingir o *status* de ciência.

Contestando a opinião de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos expõe que o objetivo da ciência e da metafísica são os mesmos. Ambos têm por fim conhecer fatos, a pesar de que a ciência conhece fatos já definidos. Assim, ele diz que a “metafísica procura conhecer fatos in ou mal definidos. Mas, antes de conhecidos, todos os fatos são indefinidos; e toda a ciência, em relação a eles, está no estado da metafísica”. Por

---

<sup>49</sup> O texto *O que é metafísica?* foi publicado no livro: PESSOA, Fernando. *Obra em prosa de Fernando Pessoa*: 1986.

consequência, Campos define a metafísica não como arte ou ciência, mas como uma ciência virtual.

Para explicar essa “ciência virtual”, ele exemplifica com a Sociologia, comparando-a com a metafísica medieval:

Repare Fernando Pessoa que a sociologia é uma ciência tão virtual como a metafísica. A que conclusão, escassa que seja, se chegou já em sociologia? Positivamente, a nenhuma. Um congresso de sociologia, ocupando-se de ao menos definir essa ciência, não o conseguiu. (PESSOA, 1986, p. 241).

A Sociologia é uma ciência virtual devido à sua indefinição. Para Campos, os sociólogos procuram achar um ponto estável para fundamentar cientificamente a Sociologia, contudo não conseguem devido às especulações próprias deste campo. Por esta razão, Campos compara a sociologia de sua época com a metafísica medieval:

Compare Fernando Pessoa as discussões dos escolásticos com, sobretudo, as dos socialistas, comunistas e anarquistas modernos. É o mesmo especulativismo de manicômio, ressaltando que os escolásticos eram *subtīs*, disciplinados no raciocínio e inofensivos, e os modernos «avançados» (como a si-próprios se chamam, como se houvesse «avanço» onde não há ciência) são estúpidos, confusos e, dada a pseudo-semicultura da época, incômodos. Discutir quantos anjos podem convenientemente fixar-se na ponta de uma agulha, pode ser improfícuo; mas não é menos improfícuo — e é com certeza mais engraçado — que discutir qual será ou deve ser o regime humanitário (e porque não anti-humanitário?) e equitativo (e porque não mais injunto e desigual do que o presente?) em que viverá a humanidade futura. (PESSOA, 1986, p. 241).

Nesta citação, Campos desfere todo um arsenal irônico ao se referir à Sociologia, pois, para ele, discutir as questões humanitárias, por exemplo, consiste em uma perda de tempo semelhante ao desperdiçado pelos escolásticos metafísicos da Idade Média ao tentarem descobrir quantos anjos cabem na ponta de uma agulha.

Em outro trecho, no qual Campos contesta Fernando Pessoa, pode-se notar uma comparação entre as ideias abstratas da matemática e as ideias metafísicas:

Repare ainda Fernando Pessoa no fato — que, aliás, cita em outra conexão — de que a ciência tende para ser matemática à medida que se aperfeiçoa, para reduzir tudo a fórmulas «abstratas», precisas, onde é máxima a libertação das «equações pessoais», isto é, dos erros de observação e coordenação produzidos pela falibilidade dos sentidos e do entendimento do observador ('). Ora «fórmulas abstratas» é justamente o que a metafísica procura. E a matemática, nos seus níveis «superiores», confina com a metafísica, ou, pelo menos, com ideias metafísicas. Tudo isto não quer dizer, é certo, que a metafísica venha a ser mais que uma ciência virtual, ou que não venha a ser mais. Quer dizer apenas que ela é efetivamente, não uma arte, mas uma ciência virtual. (PESSOA, 1986, p. 242)

Atentemos na primeira assertiva de Álvaro de Campos: “a ciência tende para ser matemática à medida que se aperfeiçoa, para reduzir tudo a fórmulas «abstratas»” (PESSOA, 1986, p. 242). A fim de entendermos melhor essa citação usaremos como exemplo a Física. Quando se calcula a velocidade de um indivíduo correndo, usa-se um cálculo simples, no qual se divide o espaço da rua percorrido pelo tempo que ele gastou para atravessar esse espaço. Nesse caso, o concreto reside no sujeito em questão (preparo físico, peso, entre outros) e na situação concreta (nome da rua, arborizada ou não). Entretanto, à medida que a Física evolui mais ela se distancia do concreto, dirigindo-se para o abstrato (fórmulas), como por exemplo, a fórmula da velocidade:

$$V_m = \frac{\Delta S}{\Delta t}.$$

Para Álvaro de Campos, essas “fórmulas abstratas” fazem com que a Física seja uma metafísica, visto que esta se fundamenta na abstração. Desta forma, Campos faz também uma relação entre a matemática e a metafísica: “a matemática, nos seus níveis «superiores», confina com a metafísica”. E isso confirma que a metafísica não é arte e sim uma ciência virtual.

Campos resume sua teoria em dois pontos:

1- A substituição da metafísica axiológica, centrada em valores de verdade, por uma metafísica da emoção: “se deve substituir a filosofia por filosofias, isto é, mudar de metafísica como de camisa, substituindo à metafísica procura da verdade pela metafísica procura da emoção e do interesse” (PESSOA, 1986, p. 243).

2- A rejeição das ciências virtuais: “se deve substituir a metafísica pela ciência” (PESSOA, 1986, p. 243).

Ele recusa as ciências virtuais, pois elas são destituídas de objetividade, no entanto, ele as transforma em arte, porque a arte não tem necessidade da verdade objetiva. Campos expõe as diferenças entre ele e Fernando Pessoa:

Ponhamos ainda mais a claro a discordância entre mim e Fernando Pessoa. Para ele a metafísica é *essencialmente arte*, e a sociologia, de que não fala, é naturalmente, ciência. Para mim são, ambas e igualmente, *essencialmente* ciências. (PESSOA, 1986, p. 243).

Como vimos, para Campos a Metafísica é uma ciência, e esta pode ser científica e artística (PESSOA, 1986, p. 243-244). A Metafísica enquanto atividade científica tem o objetivo de conhecer e como prática artística tem o objetivo de sentir. Em sua teoria, ele delimita o seu campo ao abstrato e ao absoluto, dizendo que ambos (abstrato e absoluto) são sentidos e não somente pensados.

Campos faz a distinção entre dois tipos de emoção: a emoção do abstrato como não concreto e a emoção do abstrato como abstrato. A primeira consiste na base do sentimento religioso, que aqui ele inclui a “religiosidade do Além” e a “religiosidade laica de uma humanidade futura”. Ele classifica o sentimento religioso como irracionalizável. A segunda constitui a base do sentimento metafísico, que se difere do religioso por ser racionalizável. Vemos que Campos não prioriza o sentimento religioso, ele o subordina ao sentimento metafísico, como consequência, privilegia a emoção do abstrato. Assim, ele propõe que a metafísica seja arte:

Proponho eu, simplesmente, que a matéria da metafísica, *enquanto* não está inteiramente definida, e portanto em estado de se pensar, e a metafísica se tornar ciência, seja ao menos *sentida*, e a metafísica seja arte; visto que tudo, bom ou mau, verdadeiro ou falso, tem afinal, porque existe, um direito *vital* a existir. (PESSOA, 1986, p. 244).

No livro *Fernando Pessoa e a Metafísica das Sensações*, José Gil faz uma análise das sensações porque acredita que elas estão em toda a obra poética de Fernando Pessoa. Para o ensaísta (Gil, 1986, p. 97), o artigo *O que é a Metafísica?* de Álvaro de Campos propõe uma metafísica como emoção, isto é, já que a metafísica (enquanto tal) não se transformou em ciência, então, vale mais senti-la do que pensá-la. E no entendimento de José Gil, o sentimento metafísico é produzido através da arte.

#### **4. Conclusões preliminares.**

Em suma, vimos que Campos passou por três fases literárias. Na primeira fase, a decadente, sofre a influência dos simbolistas e decadentistas, que o levam a desprezar a realidade, a sua existência, e a cultuar as sensações. A fase modernista (futurista) começou no encontro com seu mestre Caeiro, que lhe ensinou a sentir as coisas como elas são, no entanto, Campos foi muito além, sentindo tudo de todas as maneiras, e se tornando um sensacionista. Na fase pessoal, Campos abandona o Sensacionismo e se entrega para o desânimo e o pessimismo, apesar de que a impressão de tédio, de decadência, percorre toda a obra deste heterônimo.

Campos, um poeta impulsivo e colérico, foi o autor do manifesto *Ultimatum*, no qual ele mostra a sua indignação para com as características culturais, sociais, econômicas e políticas do seu país e a incapacidade produtiva de sua época, propondo criar “a sensibilidade portuguesa”. Segundo ele, até aquele momento havia em Portugal uma “sensibilidade dos outros”, não é por acaso que Campos em seu manifesto ordena saírem de Portugal todos os mandarins. Pode-se inferir que o Sensacionismo como projeto de uma corrente literária, visa restaurar a sensibilidade portuguesa.

A tarefa de construir a estética de Álvaro de Campos é complexa, no entanto, tenta-se no mínimo um vislumbre das suas bases. Para tal, analisamos o Movimento

Sensacionista que foi criado por Fernando Pessoa e cujo líder foi Alberto Caeiro. Compreender esse movimento é perceber o quanto as obras de Campos estão submetidas às sensações, pois essas formam a base do Sensacionismo e se tornam a única realidade para o poeta. Todavia, para o sensacionista, a emoção para se tornar artística tem que ser intelectualizada. Assim, ele tenta fundamentar sua estética na sensibilidade e na força de uma ideia.

A estética de Campos, na sua fase modernista (futurista), apresenta traços do Sensacionismo. Afinal, para ele o importante é “sentir tudo de todas as maneiras” e como Fernando Pessoa disse: “Tornar puramente literária a receptividade dos sentidos, e as emoções quando acaso inferiorizem aparecer, convertê-las em matéria aparecida para com ela estátuas se esculpirem de palavras fluidas e lambentes”. O objetivo maior do mestre Alberto Caeiro, Pessoa, Álvaro de Campos e de todos os poetas sensacionistas é transformar as sensações em obras de arte através da poesia.

Quanto à metafísica de Álvaro de Campos, traçamos um percurso pelas teorias de Fernando Pessoa, António Mora até chegarmos no próprio Campos, descobrindo que para Mora e Pessoa a metafísica não era considerada ciência, porque nesta não existem certezas, enquanto que para Campos, ela poderia exercer uma atividade artística, cujo objetivo é sentir, e também pode exercer uma atividade científica, cujo objetivo é conhecer.

Existe uma ligação entre o conceito de metafísica, como atividade artística, e a estética de Álvaro de Campos. Conclui-se que ambos estão correlacionadas ao “sentir”, e sentir é admitir a realidade, o mundo exterior através dos seus sentidos.

### **CAPÍTULO III – ÁLVARO DE CAMPOS E SUAS POESIAS METAFÍSICAS NA REVISTA *ORPHEU*.**

No segundo capítulo investigou-se o heterônimo Álvaro de Campos, seu conceito de estética e de metafísica, bem como a ligação desses ao Movimento Sensacionista. Nesse presente capítulo, far-se-á uma análise das poesias metafísicas de Campos publicadas no primeiro número da revista *Orpheu*, marco, como já dissemos início do Modernismo em Portugal. Diante disso, será abordada a importância da revista, seu contexto histórico e literário, a sua recepção, enfatizando também os poemas *Ode Triunfal* e *Opiário*, nela publicados com grande escândalo para alguma da comunidade literária da época.

#### **1. A geração e a revista Orpheu.**

Em 1915, um grupo de jovens se uniu para publicar um periódico que pudesse manifestar os novos padrões estéticos da literatura e da arte em conformidade com o que estava acontecendo em toda Europa. Surge assim, a revista *Orpheu*, uma produção trimestral de literatura, que teve apenas duas publicações, em Portugal e no Brasil. A primeira publicação (JÚDICE, 1986, p. 59 - 61) teve a direção do português Luís de Montalvor, e do brasileiro Ronaldo de Carvalho, sendo Antônio Ferro seu editor. A composição da revista foi a seguinte:

1. Introdução – Luís de Montalvor.
2. *Indícios de Ouro* – poemas de Mário de Sá-Carneiro.
3. Poemas de Ronaldo de Carvalho.
4. *O Marinheiro* – drama estático em um quadro, de Fernando Pessoa.
5. *Treze Sonetos* – de Alfredo Pedro Guisado.
6. *Frisos* – contos do desenhador, José Almada Negreiros.

7. *Ode Triunfal e Opiário* – de Álvaro de Campos.

8. *Poemas* – de Cortes-Rodrigues.

9. *Narciso* – poemas de Luís de Montalvor.

O que esses jovens construíram com a publicação da revista *Orpheu* foi muito mais que um barulho ou um frenesi cultural. A Geração d’Orpheu foi responsável por criar um movimento artístico-literário, isto é, uma corrente que serviu de porta de entrada do Modernismo em Portugal. Segundo Vítor Manuel de Aguiar, em seu livro *Teoria Literária* (p.429 - 430), um movimento literário acontece quando membros de uma determinada geração se juntam em torno de um programa estético-literário, e esses membros, conscientes da inovação, fundamentam, defendem e praticam esse programa. No entanto, Aguiar vai mais além, ele diferencia movimento literário de escola literária:

Um movimento tem quase sempre um guia, uma personalidade que polariza e representa emblematicamente os seus ideais e objetivos, mas não possui um mestre, cuja autoridade e cujo magistério sejam acatados por discípulos. Esta relação discipular, com todas as suas implicações, diferencia claramente um movimento de uma escola literária. (AGUIAR, 2011, p. 429-430).

O Grupo do Orpheu ou Geração d’Orpheu, como são chamados os colaboradores da revista *Orpheu*, tinham como idealizadores Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Esses não eram mestres, no sentido dado por Aguiar na citação acima, ao contrário, eles se aproximavam mais da figura de um “guia”, que conduzia um grupo com tantas diversidades de “ismos”.

O grupo d’Orpheu era eclético como disse Almada Negreiros:

Foi esse o fato decisivo de que Orpheu não era grupo. Era-lhe indiferente toda a opinião política, religiosa, literária, artística, filosófica, científica, desde o momento que não se a “pusse”.

O inadmissível foi sempre que as circunstâncias dos do Orpheu e as dos que não passavam em Orpheu. Se Orpheu era grupo foi apenas pelo bem impossível do monólogo que era. (NEGREIROS, 2014, p. 104).

Negreiros afirma que uma característica peculiar da revista é a sua diversidade porque seus escritores e artistas possuíam traços simbolistas, como em Sá-Carneiro, futuristas, como em Almada Negreiros e sensacionista, simbolista, e futurista no caso de Álvaro de Campos. No entanto, Pessoa, no seu escrito *Sobre a Revista Orpheu e a Arte Moderna* (PESSOA, 2015f, p. 1644), registra que a maioria das composições da revista pertence à corrente sensacionista. Todavia, José Carlos Seabra Pereira (2015, p. 97 - 119) afirma que nas primeiras décadas do século XX alguns estilos dos anos finais do século XIX continuaram, ou seja, se estenderam ao início do século XX, como por exemplo, a corrente neorromântica, que era dominante em relação às outras correntes que dela fizeram parte:

existia a corrente dominante que era a neorromântica e outras três correntes “com um fundo de poética comum”, mas com suas temáticas próprias: a) a corrente vitalista: predominante na primeira década; b) a corrente saudosista: que prevalece na segunda década até a Primeira Grande Guerra, e nessa mesma época nasce o movimento modernista do Orpheu; c) a corrente lusitanista: que prevalece até hoje. (PEREIRA, 2015, p. 97).

Para os adeptos dessas correntes neorromânticas, o patriotismo foi um ponto fundamental à prática do fazer literário, o que foi observado nas influências da Renascença Portuguesa sobre Fernando Pessoa, principalmente com publicações na revista *A Águia*. O sentimento patriótico esteve presente na estética e metafísica de Álvaro de Campos, nas quais existem marcas em seus escritos, como por exemplo, no manifesto *Ultimatum*, que demonstrou sua repulsa pelas influências europeias sobre Portugal e o desejo de uma reforma cultural, filosófica, política e sociológica de uma sociedade puramente portuguesa.

Pode-se ver um importante ponto de aproximação entre o Sensacionismo e a revista *Orpheu*. Como já foi abordado, este movimento parte do princípio de ser uma

corrente aberta, que aceita todas as outras escolas literárias. Esse mesmo princípio está presente na revista, pois, como disse Fernando Pessoa (1966, p. 155), *Orpheu* é “a soma e a síntese de todos os movimentos literários modernos”. Em uma carta ao espanhol Miguel de Unamuno, Pessoa (2007a, p. 111) afirma que “a revista representa os esforços da nova geração portuguesa para a formação de uma corrente literária definida, contendo e transcendendo as correntes que têm prevalecido nos grandes meios cultos da Europa”. Essa nova corrente literária é o Sensacionismo, uma corrente totalmente portuguesa.

A publicação do número 1 da *Orpheu* foi para as bancas no dia vinte e cinco de março de 1915, e sua recepção pelo público não foi positiva. Fernando Hilário (2008) fez um levantamento de dezenas de artigos que foram publicados nos jornais e revistas da época a respeito da *Orpheu*, que em sua maioria foram negativas, como por exemplo, temos excertos de um artigo que foi publicado em trinta de março de 1915, no jornal *A Capital*:

***Os poetas do “Orpheu” foram já cientificamente estudados por Júlio Dantas<sup>50</sup> há 15 anos ao ocupar-se dos “artistas” de Rilhafoles: Casos de paranóia – Tem a palavra o Sr. Júlio de Matos!***

(...) Segundo a mencionada introdução, *Orpheu* “é um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento” e a pretensão de seus fundadores “é formar em grupo ou ideia, um número escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este princípio aristocrático tenham em *Orpheu* seu ideal esotérico e bem nosso de nos sentirmos e conhecermo-nos”. A sua obra, consideram-na esses supostos literatos, uma coisa de rara beleza absolutamente nova. No fundo, porém, é tudo velho, como pode dizê-lo os psiquiatras que no *Orpheu* têm abundante matéria de estudo. (...) Os colaboradores do *Orpheu* nunca se revelaram como literatos senão em manifestações idênticas às que enchem as páginas da revista, e daí o não ser possível ajuizar do seu real valor. O que se conclui da literatura dos chamados poemas subscritos por Mário de Sá-Carneiro, Ronald de Carvalho, Álvaro de Campos e outros é que eles pertencem a uma categoria de indivíduos que a

---

<sup>50</sup> Júlio Dantas, médico, escritor, político e diplomata, foi uma figura de grande destaque na vida pública portuguesa nas primeiras seis décadas do século XX. No final de seu curso de Medicina escreveu a tese *Poetas e Artistas de Rilhafoles* com base numa investigação das condições mentais dos artistas e a relação com suas obras, um artista louco não produziria uma obra boa para a sociedade.

ciência definiu e classificou dentro dos manicômios, mas que podem sem maior perigo andar fora deles...

Ocupando-se, há quinze anos, dos Pintores e Poetas de Rilhafoles, Júlio Dantas fornecia-nos já todas as características do estado mental desses moços literatos que hoje aí surgem arvoreando o Orpheu como estandarte. A cronofilia, o símbolo, a alegoria, o neologismo, o egocentrismo, a autofilia, “a linguagem de malhas perdidas, fragmentaria, desconchavada, cheias de lacunas correspondentes a palavras, frases ou pensamentos inteiros que não tiveram tempo de fixar-se, gaia de vocábulos e detritos silábicos reunidos por simples aliteraões ou consonâncias, ferida, enfim da incoerência mais desastrosas e tomando a feição de uma algaravia às vezes brilhante, mas sempre grotesca e tumultuária” – tudo isso que assinala a arte do paranoico literato, se depara nas produções dos indivíduos acima citados e nas de outros que colaboram com eles.

Júlio Dantas escreveu que “na idiotia intelectual, na imbecilidade, a incoerência vem pela reunião ou pela incrustação de vocábulos ou frases segundo um critério de maior riqueza crônica ou musical, ordinariamente colhidos na obra alheia, sucedendo-se num ritmo untuosos e embalador, e onde nem por milagre se enxerga a sombra de uma ideia” (...). (HILÁRIO, 2008, p. 88-89).

Podemos classificar as críticas em três grupos:

a) A Crítica *ad hominem*, isto é, uma crítica aos poetas da revista, tentando denegrir a sua imagem, como é exemplo o artigo acima citado, cujo autor faz comentários sobre a capacidade mental dos poetas da *Orpheu*. Em muitos periódicos, os d’Orpheu foram considerados loucos, e a revista, literatura de manicômio.

b) Crítica de cunho político. As constantes críticas que apareciam nos jornais e revistas começaram a usar *Orpheu* como pretexto para as brigas entre republicanos e monárquicos. Este foi o caso do jornal *O Primeiro de Janeiro*, do Porto, que, no dia treze de abril, publicou o artigo (HILÁRIO, 2008, p. 103) *Carta a Lisboa* que usa uma passagem do poema *Ode Triunfal* como pretexto para implicar com a questão do Integralismo Lusitano<sup>51</sup>.

c) Crítica literária. A revista sofreu inúmeras críticas colocando em dúvida a condição dos colaboradores serem mesmo verdadeiros poetas. Em 7 de abril, o jornal *O*

---

<sup>51</sup> Movimento tradicionalista, contrarrevolucionário e monárquico, o Integralismo defende os valores da Pátria, da Família e da Religião. (HILÁRIO, 2008, p. 104)

*Primeiro de Janeiro*, publicou uma notícia sobre *Orpheu*, usando as expressões:” ...péssimo gosto...sem valor de arte...literatura de manicômio”. A saber:

*Orpheu*: Um grupo de novos – porque não acreditamos que velhos sejam capazes de semelhantes empreendimentos – resolveu, tomando como pretexto iniciar um movimento de renovação literária, despertar a atenção pública para algumas extravagâncias, geralmente de péssimo gosto e, na sua maioria, sem sombra de valor de arte. É claro que a temática fez escândalo, e não falta quem reproduza e vulgarize os disparates metrificadas, e até alguns sem possível metrificação, o que certamente muito agrada aos corifeus da nova escola. Nós não faremos o mesmo porque achamos antipático comprometer vocações que desviadas desse caminho, temos a certeza de que poderiam escrever obras serias e perduráveis, Em literatura, como em arte, o futurismo não tem produzido senão aberrações. A lira deste Orpheu não mostra sonoridade nem grandeza. Há, com efeito, nas composições da nova escola, muita coisa nova, mas a crítica mostra – implacável com os colaboradores da original revista, que começa a produzir exemplares curiosos, no gênero da literatura de manicômio. (HILÁRIO, 2008, p 94).

De acordo com o exposto, pode-se notar que a revista teve uma repercussão negativa nos meios publicitários e isto prova o quanto ela provocou estranhamento no público. O grupo d’Orpheu, com a proposta de uma literatura portuguesa e moderna que desafiava os tradicionalistas literários, deu os primeiros passos para a entrada do Modernismo em Portugal, servindo de inspiração, de influência, para as gerações que viriam depois. Muitas das críticas listadas por Hilário (2008) tiveram como alvo as poesias de Álvaro de Campos, principalmente a *Ode Triunfal*. Alguns versos desse poema, como as onomatopeias, foram usados como exemplo de loucura. Tendo em vista tais críticas, far-se-á necessário analisar tais poemas.

## **2. Os poemas de Álvaro de Campos na revista *Orpheu*.**

Após observações do capítulo anterior, que versa sobre a proposta epistemológica de Fernando Pessoa – com uma nova visão da realidade – e o conceito sobre metafísica e estética de Álvaro de Campos, investigaremos a aplicação em sua poética, especificamente nos poemas *Ode Triunfal* e *Opiário*. A apreciação desses

poemas fornecerá suporte para a compreensão da recepção de Campos na primeira publicação da revista.

Inicialmente, o poema *Opiário* foi adicionado na revista, em última hora, para completar o número de páginas, como afirmou Fernando Pessoa (2007a, p. 422). Analisar esse poema é de fundamental valor, porque nele estão manifestos alguns aspectos da fase decadentista do poeta.

*Opiário* foi escrito em dezembro de 1913, em uma viagem de Campos para o Oriente, no qual se podem constatar algumas características do Simbolismo e do Decadentismo. Segundo Moisés Massaud (1977, p. 255-257), as origens do Simbolismo estão na França, mais precisamente em Charles Baudelaire, que fora considerado o mestre dos simbolistas, especificamente em seu livro *Flores do Mal* e em sua teoria das “correspondências”. Os novos poetas, antes de se tornarem simbolistas, foram chamados de *decadentes*, como explica Massaud:

Os *decadentes*, como então passaram a ser chamados os poetas da geração nova, seguindo os passos de Baudelaire, preconizavam a anarquia, o satanismo, as perversões, as morbitezas, o pessimismo, a histeria, o horror da realidade banal, ao mesmo tempo que cultuavam os neologismos e os vocábulos preciosos.(MASSAUD, 1977, p.256).

Assim, pode-se apreender que o Decadentismo deu origem ao Simbolismo, não obstante as duas correntes se relacionam entre si. Enquanto a primeira possui uma inclinação mais existencial, isto é, um estado de espírito frente à vida e ao mundo, a segunda dá forma aos princípios do Simbolismo, transformando-se em uma estética.

O Simbolismo em Portugal foi introduzido por Eugénio de Castro (1869-1944) com a publicação de seu primeiro livro de poesia *Oaristos*, em 1890. No prefácio deste livro (Castro, 1994, p. 94-99), o escritor aponta alguns aspectos negativos na poesia de sua época, como o uso de vocabulários e rimas pobres, mas em contrapartida formula a poética simbolista portuguesa, com as seguintes características: introdução da aliteração; uso de rimas raras; emprego de vocabulários raros, escolhidos e variados, assim, preferencia termos precisos e acredita que as palavras, independente da ideia que elas representam, têm a sua beleza.

## 2.1. *Opiário*

O poema *Opiário* foi escrito na fase decadente de Campos. Formado por quarenta e quatro estrofes e 173 versos, apresenta graficamente algumas peculiaridades: primeiramente, o uso frequente das reticências, sugerindo, assim, ao leitor, a continuação da ideia ou a suspensão, como acontece no verso 88, “Vi-me co’a sueca... e o resto ele adivinha”, e também no verso 138, “A mim e a minha vida...Ora! um rapaz...”. E segundo, o emprego dos parênteses, no verso 133 e 134, “Porque isto acaba mal e há-de haver/ (Olá!) sangue e um revólver lá prò fim”, percebe-se a quebra da continuação da ideia entre os dois versos, e indica sobreposição de ideias e de sentimentos.

No nível fônico, observa-se a versificação do poema, que apresenta versos decassílabos e hendecassílabos, por exemplo:

“Sen/tir/ a/ vi/da/ con/va/les/ce e es/ti/o/la” (11 sílabas métricas)

“A/ vi/da/ sa/be/-me a/ ta/ba/co/ lou/ro” (10 sílabas métricas)

Em todas as estrofes existem rimas emparelhadas (B) e as rimas interpoladas (A), tais como:

É antes do ópio que a minh’alma é doente. (A)

Sentir a vida convalesce e estiola (B)

E eu vou buscar ao ópio que consola (B)

Um Oriente ao oriente do Oriente (A)

O autor fez uso de uma das características da poesia simbolista, nomeadamente-a utilização das rimas raras e ricas, no que concerne à categoria gramatical, e também rimas pobres, com relação à extensão dos sons que rimam. Como por exemplo, os versos 49 - 52:

Eu acho que não vale a pena ter

Ido ao Oriente e visto a Índia e a China.

A terra é semelhante e pequenina

E há só uma maneira de viver.

É muito importante conhecer o ritmo do poema *Opiário*, porque é nele que está a alma do verso. Antônio Cândido (1996, p. 56) afirma que “o ritmo é algo visceral à sensibilidade do homem e não um mero recurso técnico. Ele espalha toda a inquietação, as alterações de espírito e da sensibilidade, a concepção do mundo sofrendo influências das transformações da arte e do pensamento.” Campos recorre às irregularidades rítmicas e métricas para provocar um efeito estético no leitor, que ao ler seu poema se deparará com combinações variadas de som e silêncio, de sons graves e agudos, vogais tônicas e átonas, longas e breves, produzindo, dessa forma, a musicalidade do poema.

Para a análise de correspondência dos sons faz-se necessário, também, recorrer à aliteração, e à assonância. Estes são recursos muito usados pelos simbolistas, porque para eles, a musicalidade do verso, os sons representam sentimentos. No poema *Opiário*: por exemplo, o verso 10, “**O**nda **o**nde o **p**undonor é uma **d**escida”, e o verso 106, “Que **d**e depois **d**e estar a **Í**ndia **d**escoberta” nota-se a repetição da consoante /d/, que de acordo com o sentido das estrofes a que pertencem podem significar angustia, desespero. O verso 151, “E ainda que **co**’os **c**otovelos **r**otos” constitui um exemplo da assonância (repetição de sons vocálicos) da vogal /o/, interferindo na sonoridade do verso, expressando tristeza, tédio. Campos faz uso de palavras homófonas, isto é, palavras que têm a mesma escrita e a mesma pronúncia. No verso 4: “Um Oriente ao oriente do Oriente”, o autor fez um jogo com a palavra “oriente”, provocando assim um efeito sonoro.

No nível lexical devem ser analisados os metaplasmos e as escolhas lexicais do poeta, afinal, como afirma D’Onofrio (2000, p. 21), “a poesia é feita de palavras e a literariedade de um texto reside no uso específico que delas se faz. As palavras são, para o poeta, ao mesmo tempo signos e coisas. Elas designam não apenas as coisas, mas também a ação possível dessas coisas”, logo, existe a necessidade de se fazer um levantamento das seleções de palavras que o autor usou na poesia.

Pode-se notar o predomínio dos verbos no tempo presente do indicativo. Os verbos “ter”, “ser” e “estar”, são os que estão mais em evidência no poema, como por

exemplo: v. 23 “**Tenho** os nervos na forca, vinte a vinte”; v. 75 “Eu **sou** monárquico mas não católico”. Enfim, esses e muitos outros verbos no modo indicativo que estão presentes no poema mostram o eu-lírico exteriorizando sua realidade, seja ela relativa a acontecimentos ou a estados que são ou supõe serem verdadeiros. Existem também importantes substantivos que foram colocados em letra maiúscula, recurso muito usado pelos simbolistas para absolutizar e acrescentar sentido e significado às palavras, enfatizando semanticamente e aumentando sua expressividade. Como exemplo, temos:

V. 20 “Com que foi degolado o **Precursor**.”

V. 28 “Ergue-se a lua como a minha **Sina**.”

V. 54 “Sou um convalescente do **Momento**.”

V. 62 “Os ciganos roubaram a minha **Sorte**.”

A utilização dos substantivos maiúsculos é muito recorrente nas obras do ortônimo Fernando Pessoa. Nota-se que as palavras “Precursor”, “Sina”, “Momento” e “Sorte” são palavras com sentido espiritual. O termo “Momento” é uma metáfora muito utilizada por Campos, que se refere à sua época, aquele exato momento em que ele escreve, esse termo está presente em seu poema *Gazetilha*, escrito em 1926.

Outro recurso utilizado é o da apócope (supressão de um elemento no fim de uma palavra), como no v. 88 “Viu-me **co’a** sueca... e o resto ele adivinha”. Este metaplasmo de supressão é utilizado intencionalmente para manter o ritmo do verso.

No nível sintático-semântico, o sujeito poético apresenta:

a) A sua crise interior, que reflete a angústia, o tédio, o desânimo para viver, como nos versos: “É antes do ópio que a minh’alma é doente”; “E a minha mágoa de viver persiste”; “Trabalhei para ter só o cansaço”; “Mas falta-me o sossego, o chá, e a esteira”.

b) As causas de sua tristeza, e desânimo estão nos versos “sentir a vida convalesce e estiola”(v. 2) e “E ver passar a Vida faz-me tédio” (v. 56), refletindo, assim, a crise existencial do poeta decadente.

c) Nos versos 49 a 67, o sujeito poético começa a se questionar se valeu a pena ter ido à Índia. E que a solução para a angústia da sua alma não está nas viagens ao Oriente, e sim no ópio, “Por isso tomo ópio./ É um remédio.”, que conduz à fuga da realidade que tanto o perturba.

d) Nos versos 169 a 172, “E afinal o que quero é fé, é calma, / E não ter estas sensações confusas. / Deus que acabe com isto! Abra as eclusas — /E basta de comédias na minh’alma!”. Estes versos mostram a conclusão do eu lírico de que nem mesmo sua ida ao Oriente e nem o ópio foram capazes de curar sua alma.

O título é de extrema relevância para a compreensão do poema, pois, ele constitui um elemento catafórico, que indica o tema, o sujeito, e a determinação temporal e espacial, servindo também para despertar o interesse do leitor pela obra. *Opiário* é um substantivo formado pela união de um substantivo (ópio) e um sufixo nominal (-ário) ao qual, de acordo com Celso Cunha (2013, p. 109), podem ser atribuídos dois sentidos: “o primeiro, de ocupação, ofício, profissão, o segundo é o sentido de lugar onde se guarda algo”. Assim, pode-se afirmar que o título diz respeito ao “lugar do ópio”, em outras palavras, o poeta devido à sua alma doente, sonha com um lugar onde as dores da alma possam passar, e esse lugar, irreal, imaginário pode ser alcançado no devaneio provocado pela droga.

## **2.2. Ode Triunfal**

O poema *Ode Triunfal*, escrito por Álvaro de Campos em 1914 quando morava em Londres, traz consigo toda a admiração pela modernidade que teve início na Inglaterra, no século XVIII, com a Revolução Industrial, espalhando-se por toda Europa e Estados Unidos. Na forma de uma ode moderna, em verso livre e com irregularidades métricas e estróficas, Campos glorifica o progresso, cantando e exaltando as máquinas.

O poeta escreveu esse poema como quem escreve olhando a Natureza: vv. 15 - 16 “Em febre olhando os motores como a uma Natureza tropical/Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força”. Campos faz uma analogia entre a Natureza tropical e a modernidade, por isso ele fala da flora nos versos 31 - 32: “A todos os perfumes de óleos e calores e carvões/ Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável”. E

também fala da fauna, exibindo o lado sujo e animalesco do ser humano, nos versos 166 a 181:

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

Nesses versos pode-se abstrair que Campos se refere aos que vivem sem um mínimo de dignidade na sociedade moderna. Ele compara essa parte da sociedade à “fauna do fundo do mar”.

Uma das grandes características do poeta sensacionista é a emoção exacerbada, que conduz a sensações extremas fora de controle, seguindo o que para Campos é um princípio: “sentir tudo de todas as maneiras”. Eis alguns exemplos de sua expressão:

a) Campos inicia seu poema mostrando o seu estado emocional ao escrever o poema, o que pode ser comprovado nos versos 1-3: “À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica/ Tenho febre e escrevo./ Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto. A visão é de extrema importância para entender o poeta, pois é através desse sentido que o escritor traz para si as sensações, ele sente o que vê. Olhar a luz da fábrica provoca dor e febre, uma sensação tão intensa que faz o eu-lírico “ranger de dentes”. E dessa forma ele começa a escrever.

b) A palavra que melhor expressa o eu-lírico é “fúria”: nos versos 5-8, ele declara como ele verdadeiramente se sente: “Ó rodas, ó engrenagens, *r-r-r-r-r-r-r*

eterno!/Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!/Em fúria fora e dentro de mim,/Por todos os meus nervos dissecados fora”. O escritor sente a fúria da máquina de forma violenta, o que provoca suas percepções, seus nervos que ocasionam raiva intensa, como nos versos 161-162: “Ó raiva que como uma febre e um cio e uma fome /Me põe a magro o rosto e me agita às vezes as mãos”.

Este “estado de alma”, como diz Campos, está demonstrado em todo o poema. A percepção da realidade do poeta está apoiada no excesso de expressão de suas sensações, através dos cinco sentidos:

a) Paladar: “tenho lábios secos, ó grande ruídos modernos”. (v. 10).

b) Olfato: “rasga-me todo, abri-me completamente, torna-me passento/ A todos os perfumes de óleos e calores e carvões” (vv. 30-31).

c) Audição: “De vos ouvir demasiadamente de perto” (v. 11); “Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes volantes, / Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando (...)” (vv. 23-24).

d) Tato: “Fazendo-me um acesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma” (v. 25).

e) Visão: “Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical” (v. 5); “Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera./Amo-vos carnivoramente./Pervertidamente e enroscando a minha vista” (vv. 105-107); “(Ser tão alto que não pudesse entrar por nenhuma porta! /Ah, olhar é em mim uma perversão sexual!)” (vv. 143-144). Na “visão” encontra-se a metáfora do masoquismo, nos versos “Ah, olhar é em mim perversão sexual!”/ “Masoquismo através de maquinismo” / “Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho”, os sentidos são extremamente valorizados na poética de Campos, como é o caso da visão, que tem o poder de desencadear diversas emoções e desejos perversos, como ser triturado pelas máquinas como nos vv. 134–140:

Eu podia morrer triturado por um motor  
Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.  
Atirem-me para dentro das fornalhas!  
Metam-me debaixo dos comboios!  
Espanquem-me a bordo de navios!  
Masoquismo através de maquinismos!  
Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho!

Todos esses desejos que seus sentidos provocam o conduzem ao objetivo principal de “poder exprimir como um motor exprime”. Temos aqui uma ligação com a poética e a estética de Campos. Na sua poética vimos que o poeta sensacionista separa a sensação do objeto do objeto em si, ou seja, para Campos exprimir como um motor exprime é necessário separar a ideia do motor da ideia de como um motor se exprime através das engrenagens, dos óleos, dos carvões, por isso o desejo masoquista de “Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento/ A todos os perfumes de óleos e calores e carvões/ Desta flora estupenda, negra artificial e insaciável”.

Na estética de Campos, pode-se ver no poema que o belo não é a máquina, mas sim, através das sensações conseguir sentir o modo como a máquina se exprime, aqui está a “força” da Estética não Aristotélica que o poeta propôs, está na transformação dessa força em realidade, é o homem se sentindo como uma máquina. Encontra-se aqui, também, uma correspondência entre o que o escritor disse sobre sua ode e os fundamentos do Futurismo. Campos (PESSOA, 2015f, p. 1647) que “A minha *Ode Triunfal*, no 1º número do *Orpheu*, é a única coisa que se aproxima do futurismo. Mas aproxima-se pelo assunto que me inspirou, não pela realização”, o assunto a que ele se refere encontra-se no *Manifesto do Futurismo* de Marinetti:

4. Nós afirmamos que a magnificiência do mundo foi enriquecida por uma nova beleza: a beleza da velocidade. Um carro de corrida cuja capota é adornada com grandes canos, como serpentes de respirações explosivas de um carro bravejante que parece correr na metralha é mais bonito do que a Vitória da Samotrácia. 6. O poeta deve esgotar a si mesmo com ardor, esplendor, e generosidade, para expandir o fervor entusiástico dos elementos primordiais. 7. Exceto na luta, não há beleza. Nenhum trabalho sem um caráter agressivo pode ser uma obra de arte. Poesia deve ser concebida como um ataque violento em forças desconhecidas, para reduzir e serem prostradas perante o homem. (TELES, 2009, p. 115).

Nota-se pelo exemplo da *Ode Triunfal*, que Campos na construção da sua Estética Sensacionista, se inspirou no Futurismo, quanto ao quesito de que a criação poética deve transcender para as forças desconhecidas, e estas se submeterem ao próprio poeta. E isto só se consegue através da sensibilidade, das sensações do abstrato.

Lançando, assim, as bases do Sensacionismo, a saber, a sensibilidade, o sentir as coisas, sejam elas concretas ou abstratas. Em um ensaio sobre o Sensacionismo Fernando Pessoa, declara:

Sentir é criar. (...) Sentir é compreender. Pensar é errar. Compreender o que outra pessoa pensa é discordar dela. Compreender o que uma outra pessoa sente é ser ela. Ser outra pessoa é de uma grande utilidade metafísica. Deus é toda gente. Ver, ouvir, cheirar, gostar, palpar – são os únicos mandamentos de Deus. Os sentidos são divinos porque são a nossa relação com o Universo, e a nossa reação com o Universo Deus. (PESSOA, 1966, p. 217)

Baseado no que foi dito, pode-se apreender que o sensacionista Campos, em seu poema *Ode Triunfal*, nos mostra como ele compreendeu a modernidade: não só exprimindo como uma máquina exprime, mas sentindo as pessoas daquela época, observando-as nas praças, no comércio, nas ruas, no seu instante, que ele chama de Momento, olhando e sentido a “Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus”(v.112).

Embora seja um poema com influências futuristas, o tempo para o sujeito poético é um só, isto é, o passado e o futuro se unem ao presente, no seu Momento, seu instante assim ele mostra nos versos 16-17: “Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro, / Porque o presente é todo o passado e todo o futuro” e versos 232-233: Eia todo o passado dentro do presente! / Eia todo o futuro já dentro de nós! eia! Campos com relação ao tempo, não nega totalmente o passado.

Podemos ver outros traços do Futurismo no poema:

a) Campos canta a máquina, e a modernidade. Todo o poema glorifica a máquina e a modernidade, o belo são as máquinas com seus mecanismos e engrenagens.

b) A obsessão pelas máquinas a ponto de humanizá-la. v. 16 “Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força.”

c) Onomatopeias: v. 5 “Ó rodas, ó engrenagens, *r-r-r-r-r-r-r* eterno!”; v. 237-239: “Hup-lá, hup-lá, hup-lá-hô, hup-lá! /Hé-la! He-hô! H-o-o-o-o!/Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!”

d) Seu amor pela máquina, por tudo que a modernidade proporciona. A expressão “amo” ocorre seis vezes no poema. Como exemplos temos os versos 105-106: “Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera./ Amo-vos carnivoramente”. Álvaro de Campos em sua carta a Marinetti (PESSOA, 2007a, p. 114-115) afirma que se inspirou no amor de Marinetti pelas coisas modernas para compor a *Ode Triunfal*.

Além das características do futurismo, é preciso investigar as peculiaridades no campo lexical e sintático-semânticos da ode. Pode-se citar:

a) Uso em demasia dos adjetivos e advérbios. Campos tem a necessidade de qualificar seus objetos de sensação, como se constata nos versos:

v. 32: “Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável”, quando ele se refere às máquinas. Lembremos que Campos ao olhar as máquinas, ele olhou como se olha a Natureza, assim, ele chama de “flora” as máquinas, as coisas modernas. No v. 181 “Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida”, ele qualifica os seres humanos de “fauna”, “gente humana que vive como os cães”, “gente ordinária e suja”, O poeta mostra que as máquinas (flora) são melhores, mais bonitas que os homens (fauna), com suas atitudes desumanas.

v. 61, ao aludir às pessoas que estão na praça, ele diz: “Esquálidas figuras dúbias; chefes de família vagamente felizes como nos versos 169-170: “E cujas filha aos oito anos – e eu acho isso belo e amo-o! - Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada.” ”. Observa-se que o sujeito poético admira, ama tudo, desde o gracioso até o que é perverso ou imoral.

b) Presença da aliteração: (v. 24). “Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,”. A repetição do som do /r/ neste verso traz a sensação de vibração, que no contexto, significa a sensação que o poeta sente das engrenagens da máquina, como que v. 25 “Fazendo-me um excesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma.”

c) O emprego do ponto de exclamação. O poeta para intensificar o sentido e expressar sua emoção, utiliza 98 pontos de exclamação em todo o texto.

d) A utilização de parênteses. Nos versos 182 a 190, que começa com “(Na nora do quintal da minha casa...)”, Campos coloca toda a estrofe em parêntese, provocando uma rotura no sentido do texto, e de súbito começa a falar com nostalgia da sua infância.

e) Interjeições: Há o uso de interjeição que expressa ânimo ou excitação, como nos versos 208 e 209 “Eia! Eia! Eia!/ Eia eletricidade, nervos doentes da Matéria!” e também, o uso de locuções interjectivas que denotam surpresa, presentes no verso 199 “Eh-lá grandes desastres de comboios!”.

No campo sintático-semântico, observa-se a presença de:

a) Antítese: apresenta-se no verso 209 “Ao ruído cruel e delicioso da civilização de hoje?”, que no contexto, retrata os sentimentos contraditórios que Campos sente pela civilização moderna. Também, no verso 80, ele utiliza esta figura de linguagem para criticar os políticos de sua época: “Artigos políticos insinceramente sinceros”.

b) Ironia: Campos desde os vv. 57 começa a descrever a multidão ou *la foule*, como ele os chama, que para diante das vitrines: comerciantes, chefes de famílias, “as burguesinhas, mãe e filha geralmente”, no v. 58 chama os comerciantes bem vestidos de charlatões, impostores; no v. 61 o escritor expressa com ironia a vida hipócrita dos aristocratas, que parecem felizes mas não são: “Esquálidas figura dúbias; chefes de família vagamente felizes”. Ainda: “Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos” (v. 74).

c) Anadiplose: esta é uma figura de repetição, quando uma palavra ou um sintagma final de uma oração é repetido no início da oração ou do verso seguinte, como ocorre no versos 2-3: “Tenho febre e escrevo. / Escrevo rangendo...” e também nos versos 6-7: “Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria! / Em fúria ...”.A intenção do autor é realçar essas palavras.

d) Comparações ou símiles: “Ser completo como uma máquina!” (v. 27) e “Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera” (v. 105). As comparações aqui têm o efeito

de dar clareza, reforçar o sentido de certas afirmações, como por exemplo, o v.105, “como uma fera” demonstra a intensidade e qualidade desse amor, denotando um amor selvagem, primitivo.

e) Metáforas: “Nos cafés – oásis de inutilidades ruidosas” (v. 43), além dessa, o texto apresenta a metáfora masoquista expressa em toda a estrofe, dos vv. 134 -140, ele deseja “morrer triturado por um motor”. Outra metáfora muito importante é a do “Momento”, muito comum nas obras de Campos. No v. 49 “”Novos entusiasmos de estatura do Momento!””, no contexto, se refere às “horas Europeias” do v. 41. No entanto as outras ocorrências da palavra “Momento” estão relacionadas com algo mais abstrato, a um instante que se relaciona à sensação, sensação do abstrato, como nos vv. 207 – 214.

f) Personificação: no decorrer do poema percebe-se que Campos humaniza as máquinas, o que pode ser demonstrado no verso 16: “Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força”. Campos se refere aos motores como “grandes trópicos humanos” indicando a possibilidade de emoção, de sentimentos onde há somente matéria, sem vida.

g) Oximoro: “Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis” (v. 108) e “Ao ruído cruel e delicioso da civilização de hoje?” (v.209). Aqui, Campos mostra através da enumeração dos contrários a realidade caótica da modernidade, na qual há paradoxos.

Em síntese, Campos através do poema nos apresenta a civilização moderna, que os seus olhos alcançaram e a sua mente e corpo conseguiram sentir. A ode mostra que o seu objetivo é a exaltação à modernidade, que ele chama de “Natureza Tropical”. No poema, estão enumeradas todas as “dinâmicas” da modernidade, também classificadas como “coisas modernas” ou a “Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus”. Conjuntamente, Campos, ao mesmo tempo em que mostra os avanços em várias áreas, como no comércio, nas indústrias, na agricultura, nas construções, nos transportes, também apresenta o lado negativo da civilização moderna. Ele denuncia a hipocrisia dos aristocratas, as corrupções políticas, as injustiças, os escândalos financeiros e diplomáticos, as mentiras dos jornais, o comportamento das pessoas que mesmo diante do progresso não sofre mudanças, agem feito cães, sem moral.

Além disso, Campos relata alguns acontecimentos de sua época, nos versos 199 a 206:

Eh-lá grandes desastres de comboios!  
Eh-lá desabamentos de galerias de minas!  
Eh-lá naufrágios deliciosos dos grandes transatlânticos!  
Eh-lá-hô revoluções aqui, ali, acolá,  
Alterações de constituições, guerras, tratados, invasões,  
Ruído, injustiças, violências, e talvez para breve o fim,  
A grande invasão dos bárbaros amarelos pela Europa,  
E outro Sol no novo Horizonte!

Esses eventos trágicos por causa do avanço da modernidade não têm importância para o poeta, pois o que importa para ele é o “fúlgido e rubro ruído contemporâneo”, é o “Momento”, a sensação da máquina, a sensação que a modernidade lhe proporciona.

Campos, nos seus últimos versos demonstra a sua exaltação, seu êxtase em conseguir ser, sentir a modernidade:

Eia! eia! eia!  
Eia electricidade, nervos doentes da Matéria!  
Eia telegrafia-sem-fios, simpatia metálica do Inconsciente!  
Eia túneis, eia canais, Panamá, Kiel, Suez!  
Eia todo o passado dentro do presente!  
Eia todo o futuro já dentro de nós! eia!  
Eia! eia! eia!  
Frutos de ferro e útil da árvore-fábrica cosmopolita!  
Eia! eia! eia! eia-hô-ô-ô!  
Nem sei que existo para dentro. Giro, rodeio, engenho-me.  
Engatam-me em todos os comboios.  
Içam-me em todos os cais.  
Giro dentro das hélices de todos os navios.  
Eia! eia-hô! eia!  
Eia! sou o calor mecânico e a electricidade!

Eia! e os *rails* e as casas de máquinas e a Europa!  
Eia e hurrah por mim-tudo e tudo, máquinas a trabalhar, eia!

Galgar com tudo por cima de tudo! Hup-lá!

Hup-lá, hup-lá, hup-lá-hô, hup-lá!

Hé-la! He-hô! H-o-o-o-o!  
Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!

A abstração de Campos se torna tão real para ele que se chama de o próprio “calor mecânico e eletricidade”, isto é, aquilo que dá vida, movimento à máquina. Em consonância, com seu princípio de “sentir tudo de todas as maneiras”, ele diz em seu último verso “Ah não ser eu toda gente e toda parte!!” que se relaciona ao “Homem-Síntese da Humanidade” que ele apregoa no *Ultimatum*, isto é, o homem que sente por vários e em todo lugar.

Ao analisar os poemas deparou-se na “estética da viagem”. Encontra-se em suas obras vários indicadores da importância da “viagem”, como exemplo apresentam-se excertos de alguns poemas: “Afinal a melhor maneira de viajar é sentir” (PESSOA, 2015a, p. 164 ); “Fui sempre educado pela Imaginação, / Viajei pela mão d’ella sempre.” (PESSOA, 2015a, p. 148); “Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei.../Vi mais paisagens do que aquelas em que puz os olho.../ Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti,” (PESSOA 2015a, p. 143). O semi-heterônimo Bernardo Soares, que como disse Pessoa na famosa carta a Adolfo Casais Monteiro, “se parece com Álvaro de Campos”, aborda muito o tema da “viagem”:

Viajar? Para viajar basta existir. Vou de dia para dia, como de estação para estação, no comboio do meu corpo, ou do meu destino, debruçado sobre as ruas e as praças, sobre os gestos e os rostos, sempre iguais e sempre diferentes, como, afinal, as paisagens são. Se imagino, vejo. Que mais faço eu se viajo? Só a fraqueza extrema da imaginação justifica que se tenha que deslocar para sentir. (PESSOA, 2009, P. 404).

Segundo o texto acima, para sentir não precisa sair de um lugar para o outro, basta, viajar. A respeito disso, pode-se ponderar que para o poeta sentir novas sensações é necessário peregrinar, na sua imaginação, pelo mundo, como foi ao Oriente, observar a multidão, como ele viu os chefes de família e as burguesinhas em sua *Ode Triunfal*, e sentir as coisas, como ele sentiu os mecanismos das máquinas.

### **3. Metafísica e Estética na poética de Campos.**

Para chegar ao conhecimento da Estética de Álvaro de Campos, percorreram-se textos do próprio poeta como *Apontamentos para uma Estética não Aristotélica* e o

manifesto *Ultimatum*. Investigou-se também o Movimento Sensacionista, fundamentando-se principalmente nos textos de Fernando Pessoa. O conceito de Metafísica para Álvaro de Campos foi investigado através do seu texto *O que é Metafísica?* e por meio de textos filosóficos de António Mora e Fernando Pessoa. E chegou-se a conclusão de que a sua estética e a sua metafísica estão apoiadas no ato de sentir, nas sensações. A poesia metafísica de Campos está baseada num dos fundamentos do Sensacionismo denominado “sensação do abstrato” e este está ligado à uma categoria da Estética proposta pelo poeta, que ele chama de “ideia de força”.

Vimos que tanto sua Estética quanto sua Metafísica se assenta na proposta epistemológica denominada Transcendentalismo Panteísta, mesmo tendo sido rejeitada pelo público, Pessoa não abriu mão de sua visão de mundo, de realidade. Esses importantes pontos serão analisados nos poemas *Ode Triunfal* e *Opiário*, o que pode nos levar a um entendimento sobre a recepção de Campos na primeira publicação da Revista *Orpheu*.

### **3.1. Estética da viagem.**

Embora o poema *Opiário* possua propriedades decadentes e simbolistas, existe nele uma característica que está implícita na estética de Campos, que se pode chamar de “estética da viagem”. Esta foi identificada no decorrer das análises dos poemas, visto que durante o estudo da Estética de Campos, os textos analisados não fizeram alusão a esse tema. No poema o poeta viajou para o Oriente, sendo definida por ele como uma viagem inútil, até que procura outra jornada através do ópio, que também não lhe tira o tédio e a angústia de sua alma. A estética da viagem está presente na *Ode Triunfal*, pois somente através dela, ele conseguiria ver e apresentar a civilização moderna de uma forma tão violenta, com emoções tão intensas e extremas, a ponto de quase ser uma máquina, ou de clamar “Eia! Sou o calor mecânico e a eletricidade!!” (v.233). As “viagens” de Campos possibilitaram-lhe ser o que os seus olhos vêem e suas sensações lhe permitem.

### **3.2. Poesia metafísica de Campos.**

A poesia metafísica de Campos na sua fase modernista está fundamentada nas bases do Sensacionismo. Quando se analisou os fundamentos do Sensacionismo, vimos que Fernando Pessoa definiu três tipos de sensações: vindas do exterior, as do interior e as da organização das sensações do abstrato. Esta última foi estabelecida por ele como a sensação do Sensacionismo. Entretanto, no seu texto *O que é a metafísica?* Campos definiu que a metafísica como atividade artística possui a finalidade de sentir e que seu campo é tanto o abstrato quanto o absoluto porque ambos podem ser sentidos, mas somente a emoção do abstrato como abstrato, isto é, somente através da intelectualização da emoção é que a emoção, ou sensação se tornará artística.

Vemos na sua *Ode Triunfal* a habilidade de Campos em transformar, por exemplo, a ideia de uma máquina em emoção, em sensibilidade. É nesse sentimento metafísico que está presente a ideia da “força” que Campos tanto defendeu nos *Apontamentos para uma Estética não Aristotélica*.

Um dos grandes pensadores portugueses, José Gil (1986), autor de *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, defende a ideia de que o sentimento metafísico que Campos apresenta é um artifício que o poeta sensacionista usa para sentir o máximo de sensações. Nota-se que esta expressão ocorre de forma muito clara em seu poema *Ode Triunfal*. Este poema está ancorado principalmente no Sensacionismo, quer dizer, nas sensações.

### **3.3. O Opiário e a Ode Triunfal sob a Estética de Campos.**

Campos propôs uma estética, que assim como o Transcendentalismo Panteísta, não foi aceite pelos seus contemporâneos. O poema *Ode Triunfal*, como o próprio poeta declarou, se enquadra na sua proposta de uma estética que se baseia na ideia da força, que ele denominou Estética não Aristotélica. Nela existem duas forças, uma centrífuga e outra centrípeta, ou seja, as duas se confrontam, como é visto no poema, onde existem

duas forças atuantes: a das máquinas, e a humana, ou seja, do próprio sujeito poético. O sujeito poético sentindo-se como uma máquina e a máquina sendo humanizada.

### ***3.4. As poesias sob o olhar do Transcendentalismo Panteísta.***

No tocante ao Transcendentalismo Panteísta<sup>52</sup>, isto é, a nova epistemologia proposta por Fernando Pessoa, buscar-se-á pistas nas poesias de Campos:

A) No poema *Opiário*, várias estrofes foram escritas mostrando algo positivo e ao mesmo tempo negativo na vida do sujeito poético. Baseado na definição de que tudo é e não é ao mesmo tempo no Transcendentalismo Panteísta, pode-se constatar a presença de contradições, como por exemplo, nos versos 9 a 12:

a) Nos vv. 9-10: “Em paradoxo e incompetência astral /Eu **vivo a vincos de ouro** a minha vida”, Campos atesta que vive bem. (grifo meu)

b) No verso 11: “Onda onde o pundonor é uma descida”, ele mostra o lado negativo, uma vida, na qual se tem perdido a honra.

c) No verso 12: “E os próprios gozos gânglios do meu mal”, ele demonstra que sua própria alegria pode ser também o seu mal. Estes versos demonstram que ao mesmo tempo que vive bem “vincos de ouro” ele vive mal.

Campos expressa “que as coisas são e não-são ao mesmo tempo” também na *Ode Triunfal*, quando ele mostra que na civilização moderna existem os prós (o progresso) e os contras (a hipocrisia, as corrupções, a miséria), e os dois opostos andam juntos. Outra forma de se ver o “o transcendentalismo panteísta”, está no fato de que ao mesmo tempo ele ama, diz que ama a tudo e a todos da vida moderna ao mesmo tempo sente raiva, fúria por tudo e por todos, usando-se de ironia para mostrar seu desprezo.

---

<sup>52</sup> É necessário em outra pesquisa, analisar com maior rigor a relevância do Transcendentalismo Panteísta na obra de Fernando Pessoa.

#### 4. A recepção de Álvaro de Campos na Revista Orpheu.

A recepção de uma obra, seja ela literária ou não, tem sido considerada desde a época de Aristóteles, como disse Regina Zilberman (2008) em seu artigo *Recepção e Leitura no Horizonte da Literatura*. Para a autora, no momento que o público entrava em contato com a linguagem poética, como por exemplo, uma tragédia, e, nesta, experimentava-se emoções, como terror, medo e compaixão, a expectativa era que o espectador deveria sair com a alma limpa dessas emoções, o que Aristóteles, no seu livro sobre poética chamou de *catarse*. O sucesso desse teatro dependia dos resultados com o público, e de forma implícita dependia da recepção do público.

A Estética da Recepção teve como seus principais precursores Hans Robert Jauss (1921-1997) e Wolfgang Iser (1926-2007), eles desenvolveram uma teoria na qual há três pontos importantes: autor-texto-leitor. A maior contribuição de Jauss para a teoria e a historiografia literárias é a importância que foi dada ao leitor, pois para ele o fator principal da história da literatura é o diálogo existente entre o leitor e a obra, modificando, assim, a historicidade da obra. Regina Zilberman afirma que (1989, p. 33) “a possibilidade de uma obra se atualizar como resultado da leitura é o sintoma de que está viva”. Confirmando assim, que para se entender a historicidade de uma obra, é necessário dar a devida importância no diálogo da obra com o leitor.

O diálogo da obra com o leitor produz a experiência estética que se compõe de três etapas que estão relacionadas entre si: a *poíesis*, que significa a participação do leitor na produção do texto; a *aisthesis*, quando o leitor acresce seu conhecimento do mundo; e por último, a *katharsis*, que é o processo de identificação que afeta as possibilidades existenciais do leitor.

De acordo com Jauss (Zilberman, 1989, p. 34), os elementos necessários para medir a recepção de um texto estão no interior do sistema literário, isto é, a obra “evoca o “horizonte de expectativas”<sup>53</sup> e as regras do jogo familiares ao leitor, que podem ser alteradas, corrigidas, transformadas ou também apenas reproduzidas.

Cada leitor pode reagir individualmente a um texto, mas a recepção é um fato social – uma medida comum localizada entre

---

<sup>53</sup> R. Holub define horizonte de expectativas como um sistema intersubjetivo ou estrutura de espera, um “sistema de referências” ou um esquema mental que um indivíduo hipotético pode trazer a qualquer texto. Uma das tarefas da estética da recepção é a reconstrução desse horizonte, a fim de esclarecer o relacionamento da obra com o público. (ZILBERMAN, 1989, p. 113).

reações particulares; este é o horizonte que marca os limites dentro dos quais uma obra é compreendida em seu tempo e que, sendo “trans-subjetivo”, “condiciona a ação do texto”. (ZILBERMAN, 1989, p. 34)

Como a recepção é algo social, Jauss propõe uma tese que é a reconstrução desse horizonte, que está relacionada com a hermenêutica. É através dessa tese que se verão as reações do texto com a época em que foi escrito. Não se pode deixar de levar em conta a distância estética que é o intervalo entre a criação artística e os códigos estéticos vigentes; quanto maior a distância, maior a originalidade e o valor da obra, e menor a probabilidade de o público aceitá-la e entendê-la.

Pode-se ver, através desses conceitos que a recepção nos diz muito sobre a forma de elucidação hermenêutica de uma obra. Assim, torna-se necessário analisar o porquê de os poemas de Campos, da primeira publicação da revista Orpheu, terem sofrido tantas rejeições.

#### **4.1. Rejeição das teorias ontológicas.**

Fernando Pessoa se tornou conhecido no meio literário com as publicações na revista *A Águia*, órgão da Renascença Portuguesa. Através dos seus artigos publicados em 1912, ele propôs uma nova poesia portuguesa e também anunciou a chegada de um “supra-camões”. Ao escrever esses textos, Pessoa propôs uma nova maneira de ver a realidade, ou seja, uma nova metafísica: o Trancendentalismo Panteísta. Que poderia ser a nova epistemologia para o Modernismo Português, no entanto, suas teorias foram rejeitadas e criticadas no meio cultural da época, resultando na sua saída do grupo renascentista. Franco expôs:

Também apontou António Sérgio, no mais demorado dos textos da polémica com Pascoaes, “*Regeneração e Tradição, Moral e Economia*” (*A Águia*, janeiro, 1914), escarnece do Supra-Camões pessoano, optando por não referir o nome do autor, como já fizera o Adolfo Coelho. Em carta a Raul Proença, Sérgio receitará ao vaticinador o hospício de alienados, contrapondo virulentamente o seu projeto racionalista a tudo o que no quadro das atividades iniciais da Renascença fosse



*Triunfal* possui um caráter ideológico, político, por isso tal estranhamento por parte do público.

## **5. Considerações Finais.**

Neste capítulo foi realizada a análise dos poemas *Opiário* e *Ode Triunfal*, verificando as suas características nos níveis fônico, lexical, semântico e sintático. Cada poema tem sua peculiaridade, o *Opiário* com traços do Decadentismo e do Simbolismo e a ode um poema sob os moldes futuristas. Ao final das análises, aplicaram-se as concepções que Álvaro de Campos tinha de metafísica e de estética em suas poesias. Baseado nos estudos do capítulo dois da pesquisa foram verificados alguns pontos importantes em seus poemas, como a estética da viagem, utilizado em seus poemas. Através da imaginação, o escritor viajava para sentir tudo e todos de todas as maneiras possíveis em todos os lugares possíveis. Por meio da viagem, Campos se assentava em uma praça e observava as pessoas passarem, a maneira de andar, de vestir, imaginava o que poderiam estar falando, sentindo, imaginava suas vidas em casa, e ainda se esforçava para sentir como elas. Assim, ele conseguia sentir tudo de todas as maneiras.

Outro ponto abordado foi a nova poesia metafísica, isto é, a poesia sensacionista, que foi revelada não só pela sua *Ode Triunfal* mas também na revista *Orpheu*, com bases no Sensacionismo. O terceiro ponto foi dedicado à estética, com foco nos *Apontamentos para uma Estética não Aristotélica*. E, por fim, fez-se uma reflexão acerca das poesias sob o olhar de uma nova maneira de ver a realidade que Fernando Pessoa denominou Transcendentalismo Panteísta. Apesar de rejeitada por seus contemporâneos, não significa que o poeta a não tenha usado em suas obras, diante disso, tentou-se identificar nas poesias de Campos pontos correspondentes à nova ontologia pessoana.

O último ponto respeita à recepção dos poemas de Campos. Com bases na Teoria da Recepção, que investiga o diálogo do leitor com a obra e postula métodos que levam à compreensão do modo como uma obra pode ser aceita ou não na época em que foi escrita. Ela defende que a obra não é aceita pelo público, caso a distância estética existente entre a criação da obra e os códigos vigentes na época forem grandes, ou seja, quanto mais original a obra, maior a possibilidade de o público não aceitá-la ou entendê-la. Assim, dividiu-se as causas da rejeição de Campos em dois aspectos:

primeira causa foi as teorias ontológicas propostas por Fernando Pessoa e que implicitamente tiveram influências sob o público; a segunda foi a rejeição por causa de seus poemas. Essa assertiva está fundada não somente nos pontos gramáticos ou sintáticos, mas, nos temas abordados por Campos na sua *Ode Triunfal*, que revelam, denunciam a atual civilização moderna.

Propõe-se a hipótese de que as causas principais do escândalo foram de cunho epistemológico e estético. A primeira delas foi a proposta epistemológica de Pessoa (Transcendentalismo Panteísta) que ia contra a racionalidade, isto é, o projeto racionalista da época. A segunda começou quando Pessoa, em 1912, publicou os artigos sobre a Nova Poesia Portuguesa, propondo “uma poesia de vida interior, uma poesia da alma, uma poesia subjetiva, (...) análise de sensações e de ideias que é o característico principal de uma vida interior ” (PESSOA, 1986, p. 42). Esta poesia pertence ao Sensacionismo, que não vai de encontro esteticamente aos movimentos que coexistiam na época, como o Saudosismo, Simbolismo e as Vanguardas Europeias. O escândalo não por causa dos traços do Futurismo, por exemplo, que já eram conhecidos na ocasião, no entanto, a poesia sensacionista, como a *Ode Triunfal*, foi apresentada ao público pela revista *Orpheu*.

Esta poesia provocou grande estranhamento, devido a vários fatores, como a ferocidade da expressão de Campos ao demonstrar suas sensações; a realidade da civilização portuguesa que ele escancarou ao leitor.

## Conclusão

A proposição principal da dissertação foi compreender a recepção dos poemas de Álvaro de Campos que pertencem à primeira publicação da revista *Orpheu*. No entanto, para alcançar esse objetivo, foi percorrido um longo caminho, que se pretende, nesse momento, recapitular e sintetizar em breves palavras. Primeiramente, conheceu-se um pouco da vida e da heteronímia de Fernando Pessoa porquanto, para se entender qualquer heterônimo pessoano é imprescindível passar pelo seu criador, em outras palavras, não existem maneiras de se desvencilhar Campos dos influxos de Fernando Pessoa.

Pessoa foi, e ainda é, visto por várias perspectivas, principalmente a questão heteronímica, sobre a qual, apresentaram-se várias interpretações que, contemporâneos ou não, fizeram do poeta, bem como, a sua auto interpretação. Sobre a heteronímia cita-se, a interpretação da historiadora Anita Novinsky, trazendo a possibilidade de Pessoa ter se inspirado na vida de seus antepassados judeus; de Sérgio Motti Trombelli, o qual defende a ideia da psicografia; de José Gil que acredita que a formação dos heterônimos surge como resultado da forma como Fernando Pessoa faz poesia; a interpretação de Eduardo Loureço, acredita que a criação dos heterônimos foram ativados pelo contato que Pessoa teve com as obras de Walt Whitman; de Moisés Massaud defende que cada heterônimo de Pessoa foi criado como um jeito peculiar de chegar ao conhecimento; de José Augusto Seabra, a origem da despersonalização poética de Pessoa está na natureza dramática da própria poesia.

A interpretação que merece destaque pertence ao próprio Pessoa, a saber, o modo de atribuir sentido à suas criações. Desde criança, ele sentia a necessidade de aumentar o seu mundo, criando amigos e personagens fictícias. Segundo seus textos, ele se diagnosticou como histeroneurastênico, atribuindo a origens dos heterônimos às suas doenças nervosas ou à sua tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Pessoa considerava heterônimo Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e também o semi-heterônimo Bernardo Soares, ou outros são considerados personalidades literárias ou não-literárias, como seu amigo imaginário Chevalier de Pas. Campos foi o mais atrevido dos três porque estava constantemente fazendo intervenções, muitas vezes desaforadas e desrespeitosas nos jornais e revistas. Ele dizia

e sentia o que Pessoa não tinha coragem de dizer e sentir, como falar coisas indecentes, escrever em verso livre, fazer manifesto.

Em seguida, investigaram-se as definições que Pessoa e Campos conferiram à Estética e à Metafísica, para tal fim, apoiou-se o máximo nos textos pessoais, especificamente nos de Campos e de António Mora, com o intuito de afastar o máximo possível das influências dos autores secundários. Nesse desdobramento, observaram-se ao menos três temáticas fundamentais, que auxiliam a compreensão das obras de Álvaro de Campos e de Fernando Pessoa. A primeira delas foi o Movimento Sensacionista, cuja realidade é somente a sensação. Um poeta desse movimento consegue intelectualizar suas emoções, transformando-as em expressões artísticas, através da intelectualização da emoção, ou seja, é a sensação do abstrato como abstrato. O resultado desse trabalho intelectual da sensação resultará na segunda temática, isto é, a “ideia da força” e a sensibilidade que formam o escopo fundamental da proposta de Campos nos *Apontamentos para uma Estética não Aristotélica*. Através dessa análise, notou-se que a Metafísica e a Estética de Campos estão ligadas ao sentir e à sensibilidade das coisas.

Quanto à Metafísica, investigou-se seu conceito para Fernando Pessoa e principalmente, para o heterônimo filósofo António Mora dizendo que o objeto da Metafísica é o conjunto da realidade das coisas e para conhece-la somente pelos sentidos, isto é, Metafísica é um modo de sentir as coisas. Para Álvaro de Campos, baseado no seu artigo *O que a Metafísica?*, postula que a Metafísica é uma ciência que enquanto atividade científica tem o objetivo de conhecer e como prática artística tem o objetivo de sentir. Dessa forma, chega-se a conclusão que a Metafísica e a Estética de Campos estão ligados pelo sentir, pela sensação.

Outra temática desenvolvida durante a investigação foi a proposta epistemológica de Fernando Pessoa denominada Transcendentalismo Panteísta, considerado, por Pessoa, como uma das origens do Movimento Sensacionista. Ele propõe uma forma diferente de se interpretar a realidade – contrária ao racionalismo de sua época –, ou seja, ver que as coisas “são” e “não-são” ao mesmo tempo, deslindando a essência contraditória do Universo. A terceira temática, e não menos importante foi a identificação da “estética da viagem”, observada tanto na obra do ortônimo Pessoa, quanto em Campos e no semi-heterônimo Bernardo Soares. O recurso da “viagem”, é muito importante para sentir, pois é através dela, e pela imaginação que Campos pôde

conhecer o Oriente, sentir a máquina com suas engrenagens ou mesmo observar as “burguesinhas” que andavam na praça em seu *Ode Triunfal*.

Investido de todo esse arcabouço teórico, a presente investigação se concentrou na análise crítica das poesias de Álvaro de Campos, a qual se dividiu em dois momentos: o primeiro ocorreu através de um relato sobre a revista *Orpheu* e sua recepção; e o segundo através de uma análise do *Opiário* e *Ode Triunfal*, nos aspectos fônicos, lexicais, sintáticos e semânticos. Nesse processo, a intenção principal foi identificar nas poesias supracitadas, os conceitos de Metafísica e Estética de Campos bem como suas peculiaridades. Estas, por sua vez, foram divididas em quatro níveis: em primeiro, a “estética da viagem”, no qual foi demonstrado que foi um recurso muito usado por Campos, como a viagem para o Oriente e pela civilização moderna; no segundo, a identificação da poesia metafísica de Campos, que se baseia nas sensações do abstrato; no terceiro, o olhar esses poemas sob a estética de Campos, ou seja, sob a Estética não Aristotélica ou ideia da força; no quarto nível, identificar os conceitos da proposta epistemológica conhecida como Transcendentalismo Panteísta.

Por último, buscou-se as causas da recepção negativa dos poemas de Campos com sustentação na Teoria da Recepção, a qual propõe que uma obra não é aceita pelo público por causa da distância estética existente entre a criação da obra e os códigos vigentes na época. Dessa forma, verificou-se que o motivo da exígua aceitação, nomeadamente do poema *Ode Triunfal*, foi a teoria ontológica de Fernando Pessoa, construída a partir do Transcendentalismo Panteísta, que por sua vez refletiu no conteúdo e nas características do poema. Acrescenta-se que, a tendência de cunho iconoclasta – com traços futuristas – contribuíram para esse escândalo, entre as quais se pode elencar: a agressiva expressão sensacionista de Campos ao se exprimir como uma máquina; a forma impudica do masoquismo; e a exteriorização de uma realidade maravilhosa, com os avanços em todas áreas da sociedade, como nos transportes, nas indústrias, na telecomunicações e a realidade cruel e desumana, como a pobreza, o mal comportamento das pessoas na sociedade, as hipocrisias políticas, as mentiras nos jornais, enfim, tudo de bom e ruim que a civilização moderna tem proporcionado.

Ao circunscrever-se aos textos pessoais, evitando ao máximo que a interpretação de Fernando Pessoa seja reduzida à leitura de Nietzsche ou qualquer outro filósofo, pretende-se entender o que existiu de original no escritor sobre filosofia e

metafísica (entendidos em seu sentido mais amplo). A partir, dessas conclusões, nota-se que havia um projeto Ontológico e Estético de Pessoa para alicerçar não somente suas poesias, senão o próprio Modernismo. Embora tenha pesquisado pelos textos pessoanos, sei que eles possuem sua limitação, mas enxergar Pessoa e seus heterônimos sem o intermédio de um filósofo, por exemplo, significa tentar ver como ele realmente pensou e sentiu. Pode-se a partir daqui abrir campos de investigação nas áreas de epistemologia e de estética literária.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, B. P. Portugal Futurista. In: MARTINS, F.C. *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Ed. Leya, 2010, p. 671 – 672.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. vol 2. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

\_\_\_\_\_. *Da Interpretação*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

BASKIN, J. R. *The Cambridge Dictionary of Judaism and Jewish Culture*. New York: Cambridge University Press, 2011.

BORCHET, D. M. *Encyclopedia of Philosophy*. 2 edição. USA: Thomson Gale, 2005.

BRÉCHON, R. *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CÂNDIDO, A. Estudo Analítico do Poema. São Paulo: Humanitas Publicações-FFLCH/ USP, 1996.

CASTRO, E. Prefácio da primeira edição de *Oaristos*. In: Gomes, A. C. *A Estética Simbolista: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1994, p. 94-99.

\_\_\_\_\_. Prefácio de *Horas*. In: Gomes, A. C. *A Estética Simbolista: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1994, p. 100-101.

CASTRO, M. Robert Browning. In: MARTINS, F.C. *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Ed. Leya, 2010, p. 108-109.

COELHO, J. P. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. São Paulo: Verbo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

COPI, I. *Introdução à Lógica*. 3ª edição. São Paulo: Mestre Jou, 1981.

COSTA, P. C. *Paulismo*. In: MARTINS, F.C. *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Ed. Leya, 2010, p. 609 - 612.

DESCARTES, R. *Meditações*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ELIOT, T. S. *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber, 1958.

FERRAZ, J. M. *O Desenvolvimento Socioeconomico durante a 1º República (1910-26)*.

Disponível

em:

<<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223912673Y8iRK9tq7Sh93OU6.pdf>>

Acesso em: 24 de out. 2017.

FRANCO, A.C. Trancendentalismo Panteísta. In: MARTINS, F.C. *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Ed. Leya, 2010, p. 857-859.

GAGLIARDI, C. Pausis. In: MARTINS, F.C. *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Ed. Leya, 2010, p. 608-609.

GIL, J. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1986.

HILÁRIO, F. *Orpheu: percursos e ecos de um escândalo*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2008.

HOBBSAWM, E. J. *Era dos Extremos: O breve século XX :1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HORÁCIO. *Arte poética*. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1923.

LIND, G. R. *Teoria Poética de Fernando Pessoa*. Vila da Maia: Editorial Inova Limitada, 1970.

\_\_\_\_\_. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Vila da Maia: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1981.

LOPES, T. R. *Pessoa por conhecer I: roteiro para uma expedição*. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

\_\_\_\_\_. Álvaro de Campos. In: MARTINS, F.C. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Portugues*. Cabral Martins (coord.). São Paulo: Leya, 2010, p. 123 – 131.

LOURENÇO, E. *Pessoa Revisitado*. Lisboa: Gradiva, 2000.

\_\_\_\_\_. *Poesia e Metafísica*. Lisboa: Gradiva, 2002.

MALUFE, A. C. Teorias da Sensação em Pessoa e Bergson. In: *Revista Desassossego*, Vol. 15, pag. 140-153, junho/2016.

MARTINS, F. C. *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. Cabral Martins (coord.). São Paulo: Leya, 2010.

MASSAUD, M. *A Literatura Portuguesa*. 14ª edição. São Paulo: Cultrix, 1977

\_\_\_\_\_. *A análise Literária*. 19 edição. São Paulo: Cultrix, 2014a.

\_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix, 2014b.

MOISÉS, L.P. Futurismo Saudosista. In: MARTINS, F.C. *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Ed. Leya, 2010, p. 302-304

MONTEIRO, G. *Fernando Pessoa and Nineteenth-century Anglo-American Literature*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2000.

NEGREIROS, A. *Orpheu: 1915-1965*. In: MOISES, C. F. (Orgs.). *Orpheu: 1915-2015: textos doutrinários e fortuna crítica*. Campinas: Editora Unicamp, 2014, p. 95-125.

NIETZSCHE, F. *Fragmentos do espólio: Primavera de 1884 a outono de 1885*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2008.

\_\_\_\_\_. *Nachgelassene Fragmente: 1882-1884*. Band 2. Munique: Walter de Gruyter, 1988.

NOVINSKY, A. Fernando Pessoa: o poeta marrano. In: NASCIMENTO, L. N. (Orgs.). *Estudos Judaicos: ensaios sobre literatura e cinema*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005. p. 39-48.

JÚDICE, N. A Ideia Nacional no Período Modernista Portugues. In: *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, nº 9, Lisboa, Edições Colibri, 1996, p. 323-333. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/6928> . Acesso em: 01/11/2017.

PESSOA, F. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Edit. Por G. R. Lind e J. do Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática, 1966.

\_\_\_\_\_. *Obra em Prosa de Fernando Pessoa: Textos de Intervenção Social e Cultural. A Ficção dos Heterônimos*. Organização, introdução e notas de António Quadros. Portugal: Publicações Europa América, 1986.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre Gênio e Loucura. Volume 2*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006.

\_\_\_\_\_. *Obra Essencial de Fernando Pessoa: Cartas*. Edição: Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007a.

\_\_\_\_\_. *Crítica Literária*. Org. Hélio J. S. Alves. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007b.

\_\_\_\_\_. *Livro do Desassossego*. Org. Richard Zenith. 8ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

\_\_\_\_\_. *Livro do Desassossego*. Org. Richard Zenith. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Eu sou uma antologia: 136 autores fictícios*. Edição de Jerônimo Pizarro e Patrício Ferrari. Lisboa: Editora Tinta da China, 2013.

\_\_\_\_\_. *O eu profundo e os outros eus*. Seleção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas de Álvaro de Campos*. Edição de Jerônimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2015a.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas: Obra Poética Completa de Fernando Pessoa. V. 1* - São Paulo: Unesp, 2015b.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas: Poesia Completa de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. V.2* São Paulo: Unesp, 2015c.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas: Poemas Dramáticos. V.3* São Paulo: Unesp, 2015d.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas: Livro do Desassossego e Obra em Prosa. V.4* São Paulo: Unesp, 2015e.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas: Escritos sobre Arte e Literatura*. V.5 São Paulo: Unesp, 2015f.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas: Escritos sobre Política e Sociedade*. V.6 São Paulo: Unesp, 2015g.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas: Escritos sobre Filosofia*. V.7 São Paulo: Unesp, 2015h.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas: Escritos e Fragmentos autobiográficos*. V.8 São Paulo: Unesp, 2015i.

PLATÃO. *Íon*. Tradução Harold North Fowler W. R. M. Lamb. Loeb Classical Library 164. Cambridge: Harvard University Press, 1925.

REALE, G. *Corpo, Alma e Saúde: o conceito de homem de Homero a Platão*. São Paulo: Paulus, 2002.

REINNER, A. *Psychic Phenomena and Early Emotional States*. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/15149443>. Acesso em: 3/12/2017.

RIBEIRO, N. Fernando Pessoa e o Problema da Metafísica. In: *Kriterion*. 2015, vol.56, n.132, p.433-450.

SARAMAGO, J. *De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz*. Disponível em: <https://www.josesaramago.org/nobel/>. Acesso em: 31/1/2018.

SEABRA, J. A. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

SMITH, R. Lógica. In: BARNES, J. (Org) *Aristóteles*. São Paulo: Ideias e Letras, 2009.

WHITMAN, W. *Leaves of Grass: sesquicentennial essays*. Nebraska: University Nebraska Press, 2007.

ZILBERMAN, R. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. *Recepção e Leitura no Horizonte da Literatura*. In: *Alea: Estudos Neolatinos*. V.10 n° 1 Rio de Janeiro. Jan/Junho 2008. Disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2008000100006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000100006)

Acesso em 25/03/2018.

**ODE TRIUNFAL**

- 1     À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica  
Tenho febre e escrevo.  
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,  
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.
- 5     Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!  
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!  
Em fúria fora e dentro de mim,  
Por todos os meus nervos dissecados fora,  
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
- 10    Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,  
De vos ouvir demasiadamente de perto,  
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso  
De expressão de todas as minhas sensações,  
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!
- 15    Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical —  
Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força —  
Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,  
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro  
E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas
- 20    Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão,  
E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta,  
Átomos que hão-de ir ter febre para o cérebro do Ésquilo do século cem,  
Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes  
volantes,  
Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,
- 25    Fazendo-me um acesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma.

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

Fraternidade com todas as dinâmicas!  
Promíscua fúria de ser parte-agente  
35 Do rodar férreo e cosmopolita  
Dos comboios estrénuos,  
Da faina transportadora-de-cargas dos navios,  
Do giro lúbrico e lento dos guindastes,  
Do tumulto disciplinado das fábricas,  
40 E do quase-silêncio ciciante e monótono das correias de transmissão!

Horas europeias, produtoras, entaladas  
Entre maquinismos e afazeres úteis!  
Grandes cidades paradas nos cafés,  
Nos cafés — oásis de inutilidades ruidosas  
45 Onde se cristalizam e se precipitam  
Os rumores e os gestos do Útil  
E as rodas, e as rodas-dentadas e as chumaceiras do Progressivo!  
Nova Minerva sem-alma dos cais e das gares!  
Novos entusiasmos de estatura do Momento!  
50 Quilhas de chapas de ferro sorrindo encostadas às docas,  
Ou a seco, erguidas, nos planos-inclinados dos portos!  
Actividade internacional, transatlântica, Canadian-Pacific!  
Luzes e febris perdas de tempo nos bares, nos hotéis,  
Nos Longchamps e nos Derbies e nos Ascots,  
55 E Piccadillies e Avenues de L'Opéra que entram  
Pela minh'alma dentro!

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

(Ah, como eu desejaria ser o souteneur disto tudo!)

A maravilhosa beleza das corrupções políticas,  
Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos,  
75 Agressões políticas nas ruas,  
E de vez em quando o cometa dum regicídio  
Que ilumina de Prodígio e Fanfarra os céus  
Usuais e lúcidos da Civilização quotidiana!

Notícias desmentidas dos jornais,  
80 Artigos políticos insinceramente sinceros,  
Notícias passez à-la-caisse, grandes crimes —  
Duas colunas deles passando para a segunda página!  
O cheiro fresco a tinta de tipografia!  
Os cartazes postos há pouco, molhados!  
85 Vients-de-paraître amarelos como uma cinta branca!  
Como eu vos amo a todos, a todos, a todos,

Como eu vos amo de todas as maneiras,  
Com os olhos e com os ouvidos e com o olfacto  
E com o tacto (o que palpar-vos representa para mim!)  
90 E com a inteligência como uma antena que fazeis vibrar!  
Ah, como todos os meus sentidos têm cio de vós!

Aubos, debulhadoras a vapor, progressos da agricultura!  
Química agrícola, e o comércio quase uma ciência!  
Ó mostruários dos caixeiros-viajantes,  
95 Dos caixeiros-viajantes, cavaleiros-andantes da Indústria,  
Prolongamentos humanos das fábricas e dos calmos escritórios!

Ó fazendas nas montras! Ó manequins! Ó últimos figurinos!  
Ó artigos inúteis que toda a gente quer comprar!  
Olá grandes armazéns com várias secções!  
100 Olá anúncios eléctricos que vêm e estão e desaparecem!  
Olá tudo com que hoje se constrói, com que hoje se é diferente de ontem!  
Eh, cimento armado, beton de cimento, novos processos!  
Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos!  
Couraças, canhões, metralhadoras, submarinos, aeroplanos!  
105 Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.  
Amo-vos carnivoramente.  
Pervertidamente e enroscando a minha vista  
Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,  
Ó coisas todas modernas,  
110 Ó minhas contemporâneas, forma actual e próxima  
Do sistema imediato do Universo!  
Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!

Ó fábricas, ó laboratórios, ó music-halls, ó Luna-Parks,  
Ó couraçados, ó pontes, ó docas flutuantes —  
115 Na minha mente turbulenta e encandescida  
Possuo-vos como a uma mulher bela,  
Completamente vos possuo como a uma mulher bela que não se ama,

Que se encontra casualmente e se acha interessantíssima.

Eh-lá-hô fachadas das grandes lojas!

120 Eh-lá-hô elevadores dos grandes edifícios!

Eh-lá-hô recomposições ministeriais!

Parlamentos, políticas, relatores de orçamentos,

Orçamentos falsificados!

(Um orçamento é tão natural como uma árvore

125 E um parlamento tão belo como uma borboleta).

Eh-lá o interesse por tudo na vida,

Porque tudo é a vida, desde os brilhantes nas montras

Até à noite ponte misteriosa entre os astros

E o mar antigo e solene, lavando as costas

130 E sendo misericordiosamente o mesmo

Que era quando Platão era realmente Platão

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

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

Eu podia morrer triturado por um motor

135 Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.

Atirem-me para dentro das fornalhas!

Metam-me debaixo dos comboios!

Espanquem-me a bordo de navios!

Masoquismo através de maquinismos!

140 Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho!

Up-lá hô jockey que ganhaste o Derby,

Morder entre dentes o teu cap de duas cores!

(Ser tão alto que não pudesse entrar por nenhuma porta!

Ah, olhar é em mim uma perversão sexual!)

145 Eh-lá, eh-lá, eh-lá, catedrais!

Deixai-me partir a cabeça de encontro às vossas esquinas.

E ser levado da rua cheio de sangue  
Sem ninguém saber quem eu sou!

Ó tramways, funiculares, metropolitanos,  
150 Roçai-vos por mim até ao espasmo!  
Hilla! hilla! hilla-hô!  
Dai-me gargalhadas em plena cara,  
Ó automóveis apinhados de pândegos e de putas,  
Ó multidões quotidianas nem alegres nem tristes das ruas,  
155 Rio multicolor anónimo e onde eu me posso banhar como quereria!  
Ah, que vidas complexas, que coisas lá pelas casas de tudo isto!  
Ah, saber-lhes as vidas a todos, as dificuldades de dinheiro,  
As dissensões domésticas, os deboches que não se suspeitam,  
Os pensamentos que cada um tem a sós consigo no seu quarto  
160 E os gestos que faz quando ninguém pode ver!  
Não saber tudo isto é ignorar tudo, ó raiva,  
Ó raiva que como uma febre e um cio e uma fome  
Me põe a magro o rosto e me agita às vezes as mãos  
Em crispações absurdas em pleno meio das turbas  
165 Nas ruas cheias de encontrões!

Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma,  
Que emprega palavrões como palavras usuais,  
Cujos filhos roubam às portas das mercearias  
E cujas filhas aos oito anos — e eu acho isto belo e amo-o! —  
170 Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada.  
A gentalha que anda pelos andaimes e que vai para casa  
Por vielas quase irreais de estreiteza e podridão.  
Maravilhosamente gente humana que vive como os cães  
Que está abaixo de todos os sistemas morais,  
175 Para quem nenhuma religião foi feita,  
Nenhuma arte criada,

Nenhuma política destinada para eles!  
Como eu vos amo a todos, porque sois assim,  
Nem imorais de tão baixos que sois, nem bons nem maus,  
180 Inatingíveis por todos os progressos,  
Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida!

(Na nora do quintal da minha casa  
O burro anda à roda, anda à roda,  
E o mistério do mundo é do tamanho disto.  
185 Limpa o suor com o braço, trabalhador descontente.  
A luz do sol abafa o silêncio das esferas  
E havemos todos de morrer,  
Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo,  
Pinheirais onde a minha infância era outra coisa  
190 Do que eu sou hoje. . .)

Mas, ah outra vez a raiva mecânica constante!  
Outra vez a obsessão movimentada dos ônibus.  
E outra vez a fúria de estar indo ao mesmo tempo dentro de todos os  
comboios  
De todas as partes do mundo,  
195 De estar dizendo adeus de bordo de todos os navios,  
Que a estas horas estão levantando ferro ou afastando-se das docas.  
Ó ferro, ó aço, ó alumínio, ó chapas de ferro ondulado!  
Ó cais, ó portos, ó comboios, ó guindastes, ó rebocadores!

Eh-lá grandes desastres de comboios!  
200 Eh-lá desabamentos de galerias de minas!  
Eh-lá naufrágios deliciosos dos grandes transatlânticos!  
Eh-lá-hô revoluções aqui, ali, acolá,  
Alterações de constituições, guerras, tratados, invasões,  
Ruído, injustiças, violências, e talvez para breve o fim,  
205 A grande invasão dos bárbaros amarelos pela Europa,  
E outro Sol no novo Horizonte!

Que importa tudo isto, mas que importa tudo isto  
 Ao fúlgido e rubro ruído contemporâneo,  
 Ao ruído cruel e delicioso da civilização de hoje?  
 210 Tudo isso apaga tudo, salvo o Momento,  
 O Momento de tronco nu e quente como um fogueiro,  
 O Momento estridentemente ruidoso e mecânico,  
 O Momento dinâmico passagem de todas as bacantes  
 Do ferro e do bronze e da bebedeira dos metais.

215 Eia comboios, eia pontes, eia hotéis à hora do jantar,  
 Eia aparelhos de todas as espécies, férreos, brutos, mínimos,  
 Instrumentos de  
 precisão, aparelhos de triturar, de cavar,  
 Engenhos brocas, máquinas rotativas!

Eia! eia! eia!

220 Eia electricidade, nervos doentes da Matéria!  
 Eia telegrafia-sem-fios, simpatia metálica do Inconsciente!  
 Eia túneis, eia canais, Panamá, Kiel, Suez!  
 Eia todo o passado dentro do presente!  
 Eia todo o futuro já dentro de nós! eia!

225 Eia! eia! eia!  
 Frutos de ferro e útil da árvore-fábrica cosmopolita!  
 Eia! eia! eia! eia-hô-ô-ô!  
 Nem sei que existo para dentro. Giro, rodeio, engenho-me.  
 Engatam-me em todos os comboios.

230 Içam-me em todos os cais.  
 Giro dentro das hélices de todos os navios.  
 Eia! eia-hô! eia!  
 Eia! sou o calor mecânico e a electricidade!

Eia! e os rails e as casas de máquinas e a Europa!

235 Eia e hurrah por mim-tudo e tudo, máquinas a trabalhar, eia!

Galgar com tudo por cima de tudo! Hup-lá!

Hup-lá, hup-lá, hup-lá-hô, hup-lá!

Hé-la! He-hô! H-o-o-o-o!

Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!

240 Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!

PESSOA, F. *Obras Completas de Álvaro de Campos*. Edição: Jerônimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2015.

## ANEXO B – Opiário

### OPIÁRIO

Ao Senhor Mário de Sá-Carneiro

1      É antes do ópio que a minh'alma é doente.

Sentir a vida convalesce e estiola

E eu vou buscar ao ópio que consola

Um Oriente ao oriente do Oriente.

5      Esta vida de bordo há-de matar-me.

São dias só de febre na cabeça

E, por mais que procure até que adoça,

Já não encontro a mola pra adaptar-me.

Em paradoxo e incompetência astral

10     Eu vivo a vincos de ouro a minha vida,

Onda onde o pundonor é uma descida

E os próprios gozos gânglios do meu mal.

É por um mecanismo de desastres,

Uma engrenagem com volantes falsos,

15     Que passo entre visões de cadafalsos

Num jardim onde há flores no ar, sem hastes.

Vou cambaleando através do lavor

Duma vida-interior de renda e laca.

Tenho a impressão de ter em casa a faca

20 Com que foi degolado o Precursor.

Ando expiando um crime numa mala,

Que um avô meu cometeu por requinte.

Tenho os nervos na forca, vinte a vinte,

E caí no ópio como numa vala.

25 Ao toque adormecido da morfina

Perco-me em transparências latejantes

E numa noite cheia de brilhantes

Ergue-se a lua como a minha Sina.

Eu, que fui sempre um mau estudante, agora

30 Não faço mais que ver o navio ir

Pelo canal de Suez a conduzir

A minha vida, cânfora na aurora.

Perdi os dias que já aproveitara.

Trabalhei para ter só o cansaço  
35 Que é hoje em mim uma espécie de braço  
Que ao meu pescoço me sufoca e ampara.

E fui criança como toda a gente.  
Nasci numa província portuguesa  
E tenho conhecido gente inglesa  
40 Que diz que eu sei inglês perfeitamente.

Gostava de ter poemas e novelas  
Publicados por Plon e no Mercure,  
Mas é impossível que esta vida dure,  
Se nesta viagem nem houve procelas!

45 A vida a bordo é uma coisa triste,  
Embora a gente se divirta às vezes.  
Falo com alemães, suecos e ingleses  
E a minha mágoa de viver persiste.

Eu acho que não vale a pena ter  
50 Ido ao Oriente e visto a Índia e a China.  
A terra é semelhante e pequenina  
E há só uma maneira de viver.

Por isso eu tomo ópio. É um remédio.  
Sou um convalescente do Momento.  
55 Moro no rés-do-chão do pensamento  
E ver passar a Vida faz-me tédio.  
  
Fumo. Canso. Ah uma terra aonde, enfim,  
Muito a leste não fosse o oeste já!  
Pra que fui visitar a Índia que há  
60 Se não há Índia senão a alma em mim?  
  
Sou desgraçado por meu morgadio.  
Os ciganos roubaram minha Sorte.  
Talvez nem mesmo encontre ao pé da morte  
Um lugar que me abrigue do meu frio.  
  
65 Eu fingi que estudei engenharia.  
Vivi na Escócia. Visitei a Irlanda.  
Meu coração é uma avozinha que anda  
Pedindo esmola às portas da Alegria.  
  
Não chegues a Port-Said, navio de ferro!  
70 Volta à direita, nem eu sei para onde.

Passo os dias no smoking-room com o conde —

Um escroc francês, conde de fim de enterro.

Volto à Europa descontente, e em sortes

De vir a ser um poeta sonambólico.

75 Eu sou monárquico mas não católico

E gostava de ser as coisas fortes.

Gostava de ter crenças e dinheiro,

Ser vária gente insípida que vi.

Hoje, afinal, não sou senão, aqui,

80 Num navio qualquer um passageiro.

Não tenho personalidade alguma.

É mais notado que eu esse criado

De bordo que tem um belo modo alçado

De laird escocês há dias em jejum.

85 Não posso estar em parte alguma. A minha

Pátria é onde não estou. Sou doente e fraco.

O comissário de bordo é velhaco.

Viu-me co'a sueca. . . e o resto ele adivinha.

Um dia faço escândalo cá a bordo,  
90 Só para dar que falar de mim aos mais.  
Não posso com a vida, e acho fatais  
As iras com que às vezes me debordo.

Levo o dia a fumar, a beber coisas,  
Drogas americanas que entontecem,  
95 E eu já tão bêbado sem nada! Dessem  
Melhor cérebro aos meus nervos como rosas.

Escrevo estas linhas. Parece impossível  
Que mesmo ao ter talento eu mal o sinta!  
O facto é que esta vida é uma quinta  
100 Onde se aborrece uma alma sensível  
. . .

Os ingleses são feitos pra existir.  
Não há gente como esta pra estar feita  
Com a Tranquilidade. A gente deita  
Um vintém e sai um deles a sorrir.

105 Pertença a um género de portugueses  
Que depois de estar a Índia descoberta  
Ficaram sem trabalho. A morte é certa.

Tenho pensado nisto muitas vezes.

Leve o diabo a vida e a gente tê-la!

110 Nem leio o livro à minha cabeceira.

Enoja-me o Oriente. É uma esteira

Que a gente enrola e deixa de ser bela.

Caio no ópio por força. Lá querer

Que eu leve a limpo uma vida destas

115 Não se pode exigir. Almas honestas

Com horas pra dormir e pra comer,

Que um raio as parta! E isto afinal é inveja.

Porque estes nervos são a minha morte.

Não haver um navio que me transporte

120 Para onde eu nada queira que o não veja!

Ora! Eu cansava-me do mesmo modo.

Queria outro ópio mais forte pra ir de ali

Para sonhos que dessem cabo de mim

E pregassem comigo nalgum lodo.

125 Febre! Se isto que tenho não é febre,

Não sei como é que se tem febre e sente.

O facto essencial é que estou doente.

Está corrida, amigos, esta lebre.

Veio a noite. Tocou já a primeira

130 Corneta, pra vestir para o jantar.

Vida social por cima! Isso! E marchar

Até que a gente saia pla coleira!

Porque isto acaba mal e há-de haver

(Olá!) sangue e um revólver lá prò fim

135 Deste desassossego que há em mim

E não há forma de se resolver.

E quem me olhar, há-de-me achar banal,

A mim e à minha vida. . . Ora! um rapaz. . .

O meu próprio monóculo me faz

140 Pertencer a um tipo universal.

Ah quanta alma haverá, que ande metida

Assim como eu na Linha, e como eu mística!

Quantos sob a casaca característica

Não terão como eu o horror à vida?

145 Se ao menos eu por fora fosse tão  
Interessante como sou por dentro!  
Vou no Maelstrom, cada vez mais prò centro.  
Não fazer nada é a minha perdição.

Um inútil. Mas é tão justo sê-lo!

150 Pudesse a gente desprezar os outros  
E, ainda que co'os cotovelos rotos,  
Ser herói, doido, amaldiçoado ou belo!

Tenho vontade de levar as mãos  
À boca e morder nelas fundo e a mal.

155 Era uma ocupação original  
E distraía os outros, os tais sãos.

O absurdo, como uma flor da tal Índia  
Que não vim encontrar na Índia, nasce  
No meu cérebro farto de cansar-se.

160 A minha vida mude-a Deus ou finde-a. . .

Deixe-me estar aqui, nesta cadeira,  
Até virem meter-me no caixão.

Nasci pra mandarim de condição,  
Mas falta-me o sossego, o chá e a esteira.

165 Ah que bom que era ir daqui de caída  
Prà cova por um alçapão de estouro!  
A vida sabe-me a tabaco louro.  
Nunca fiz mais do que fumar a vida.

E afinal o que quero é fé, é calma,  
170 E não ter estas sensações confusas.  
Deus que acabe com isto! Abra as eclusas —  
E basta de comédias na minh'alma!

PESSOA, F. *Obras Completas de Álvaro de Campos*. Edição: Jerônimo Pizarro.  
Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2015