

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: PERSPECTIVAS TEÓRICAS NOS ESTUDOS LITERÁRIOS

***PAISAGENS REVISITADAS:
VISUALIDADE EM FERNANDO PESSOA E RUY BELO***

DENISE GRIMM DA SILVA

NITERÓI

2012

DENISE GRIMM DA SILVA

PAISAGENS REVISITADAS:

Visualidade em Fernando Pessoa e Ruy Belo

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Estudos de Literatura. Subárea: Literatura Comparada.

Orientadora: **Prof.^a Dr.^a Ida Maria Santos Ferreira Alves**

Niterói

2012

Denise Grimm da Silva

Paisagens revisitadas: visualidade em Fernando Pessoa e Ruy Belo

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Estudos de Literatura. Subárea: Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ida Maria Ferreira Alves — Orientadora
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof.^a Dr.^a Luci Ruas Pereira
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Prof.^a Dr.^a Maria Helena Sansão Fontes
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Prof.^a Dr.^a Madalena Simões de Almeida Vaz Pinto
Universidade do Estado do Rio de Janeiro /Faculdade de Formação de Professores de São
Gonçalo (UERJ — FFP)

Prof. Dr. Luís Claudio de Sant'Anna Maffei
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof.^a Dr.^a Maria Lucia Wiltshire de Oliveira - Suplente
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof.^a Dr.^a Monica Figueiredo — Suplente
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Niterói

2012

A Arqui, pela partilha diária do olhar e do horizonte.

A meus pais, Elza e Nilton, solo seguro, paisagem acolhedora.

AGRADECIMENTOS

À professora Ida, por sua orientação segura, precisa e generosa, temperada com uma paixão contagiante pelo texto poético. Agradeço-lhe, ainda, ter me apresentado em suas aulas a poesia fascinante de Ruy Belo.

Um agradecimento muito especial à querida professora Fernanda Maddaluno, minha orientadora no Mestrado, com quem partilhei os primeiros assombros diante do texto pessoano.

Aos professores Jorge da Silveira e Luís Maffei pelas sugestões valiosas durante o exame de qualificação que me ajudaram a definir e a aprofundar várias reflexões neste trabalho.

Aos professores Maria Helena Sansão, Luci Ruas, Madalena Vaz Pinto, Luís Maffei, Maria Lucia Wiltshire e Monica Figueiredo por aceitarem, gentilmente, participar de minha banca de defesa.

Aos colegas da Pós-Graduação, especialmente Marleide e Kassia, pela oportunidade do diálogo sempre estimulante e carinhoso.

Às funcionárias da Secretaria da Pós-Graduação, Nelma e Aparecida, pelo atendimento sempre eficiente e, sobretudo, gentil.

À Secretaria de Ensino do Colégio Pedro II, à Direção da Unidade São Cristóvão III, e, especialmente, à professora Elaine Barbosa, chefe do Departamento de Português do CPII, pela concessão da Licença de Afastamento para Estudos, fundamental para a realização deste trabalho.

Aos colegas e amigos do CPII, pelas trocas diárias, pelo afeto e pela cumplicidade intelectual.

A Elisa, Regina, Silvia, Tereza e Hercules, amigos que acompanharam de perto todo o percurso, sempre solidários e carinhosos.

Um muito obrigada aos amigos Carlos Alberto, a quem devo a valiosa ajuda no trabalho de revisão, e Sayonara, que me enviou de Portugal estímulo e poesia.

A Elza, por facilitar o meu cotidiano com bom humor e carinho.

A Sirlei Ortlieb, por desconstruir discursos cristalizados, representando para mim um horizonte de serenidade e confiança.

Aos meus familiares, especialmente meus irmãos e sobrinhas, pelo convívio reconfortante e pelo apoio incondicional.

RESUMO

O propósito deste trabalho é examinar e repensar as relações entre poesia e visualidade, a partir do diálogo entre os textos de Fernando Pessoa, notadamente a produção do heterônimo Álvaro de Campos, e Ruy Belo. Considerando reflexões teóricas, relacionadas à noção de paisagem e a modos de reprodução visual, como a fotografia e o cinema, pretendemos analisar de que forma aparece na escrita dos dois autores uma linguagem que privilegia o olhar e problematiza as relações entre o mundo e o sujeito. Sob essa perspectiva, atentamos, na leitura dos textos, para imagens que referenciam o imaginário cultural e literário português, como a paisagem marítima, ou que retomam a tradição poética da modernidade, como os cenários citadinos. Refletimos, ainda, sobre a tópica da infância, inscrita, de modo recorrente nos dois poetas, reconhecendo aí um espaço de articulação entre memória e percepção visual.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, Ruy Belo, poesia moderna e contemporânea, paisagem, visualidade

RÉSUMÉ

Le but de ce travail est examiner et repenser les rapports entre la poésie et la visualité, au moyen du dialogue entre les écrits de Fernando Pessoa, notamment la production de l'hétéronyme Álvaro de Campos, et Ruy Belo. Lorsque l'on prend en compte les réflexions théoriques qui impliquent la notion de paysage et les modes visuels de reproduction, comme la photographie et le cinéma, on propose analyser de quelles façons un langage qui favorise le regard se manifeste dans l'écriture des deux auteurs, ce qui soulève questions qui font réfléchir à la relation entre le monde et le sujet. Dans cette perspective, nous observons, à la lecture des textes, des images qui font référence à l'imaginaire littéraire et culturelle portugaise, tels que des paysages, ou des images qui reprennent la tradition poétique de la modernité, comme des scènes de la ville. Nous réfléchissons également sur le thème de l'enfance, inscrit, à la récurrence, dans les poètes. Nous nous rendons compte que ce thème ici est, par conséquent, un espace d'articulation entre la mémoire et la perception visuelle.

Mots-clé: Fernando Pessoa; Ruy Belo; poésie moderne et contemporaine; paysage, visualité.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. VISUALIDADE E PAISAGEM NA LÍRICA MODERNA E CONTEMPORÂNEA..	26
2.1 Ver e conhecer	26
2.2 A crise da representação: o olhar e o sujeito	27
2.3 Da noção de contemporâneo	33
2.4 Da noção de paisagem	36
2.5 Paisagem e poesia: sujeito e alteridade	40
3. MODOS DE VER	45
3.1 Poesia e fotografia	45
3.1.1 Fernando Pessoa e a fotografia: aversão e fascínio	47
3.1.2 Álvaro de Campos: “um cérebro fotográfico”	53
3.1.3 Ruy Belo: a fotografia como celebração e luto	57
3.2 Do olhar do cinema	67
3.2.1 Fernando Pessoa e o cinema	71
3.2.2 Álvaro de Campos: “o projetado no <i>écran</i> ”	74
3.2.3 Ruy Belo e a lição do cinema	81
4. PAISAGENS REVISITADAS.....	88
4.1 Uma poética do mar: paisagem e imaginário português	88
4.1.1 Do cais ao horizonte: a viagem em Álvaro de Campos	94
4.1.2 Ruy Belo e a errância infinita	106

4.2 “Lisbon revisited” — “Madrid revisited”: “monumentos da ausência”.....	118
4.3 Da janela à rua	131
4.3.1 Álvaro de Campos e Bernardo Soares: o real por fora e o real por dentro	132
4.3.2 Ruy Belo: janela e memória	139
5. A INFÂNCIA: ORIGEM E HORIZONTE	145
5.1 Entre o silêncio e a palavra	145
5.2 Fernando Pessoa: o “outrora agora”	148
5.2.1 Fernando Pessoa: a impossível saudade	148
5.2.2 Álvaro de Campos: sem passado na algibeira	153
5.3 Ruy Belo: imagens de regresso	160
5.3.1 O tempo e o jogo	160
5.3.2 A infância irrecuperável	167
6. CONCLUSÃO	170
7. BIBLIOGRAFIA	174
ANEXOS	190

LISTA DE ABREVIATURAS

1. Obras de Fernando Pessoa

Argumentos para filmes — AF

Cartas de amor — CA

Correspondência (1905-1922) — C, 1905-1922

Correspondência (1923-1935) — C, 1923-1935

Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal - EARP

Fausto: leitura em quadros por Teresa Sobral Cunha — F

Livro do desassossego, 2006 — LD, 2006

Obra poética — P

Obras em prosa — OP

Poemas de Álvaro de Campos, 1999 — PAC, 1999

Poesia — Álvaro de Campos, 2002 — PAC, 2002

Um inédito de Álvaro de Campos — IAC

3. Obras de Ruy Belo

Obra poética v.3 (constituída dos textos críticos do poe

Todos os poemas, v. I — TP I

Todos os poemas, v. II — TP II

Todos os poemas, v. III — TP III

*Nunca desembarcamos de nós. Nunca chegamos a outrem,
senão outrando-nos pela imaginação sensível de nós
mesmos. As verdadeiras paisagens são as que nós mesmos
criamos, porque assim, sendo deuses delas, as vemos como
elas verdadeiramente são, que é como foram criadas.*
(Bernardo Soares, *LD*, 2006, p.156)

*Quem nos dirá a nós que lá no mar as ondas
Não venham ainda a precisar de serem vistas
Para continuar a nascer e a rebentar?*
(BELO, *TPI*, p.117)

*Paisagens, país
feito de pensamento da paisagem,
na criativa distância espacitempo,
à margem de gravuras, documentos,
quando as coisas existem com violência
mais do que existimos: nos povoam
e nos olham, nos fixam. Contemplados,
submissos, delas somos pasto,
somos a paisagem da paisagem.*
(DRUMMOND, 1983. p. 452.)

1. INTRODUÇÃO

Em “Nota do autor”, texto em que Ruy Belo apresenta o livro *País possível* (1973), espécie de antologia entre as publicações belianas¹, o poeta adverte o leitor de que, apesar do caráter de recolha, o volume constitui um novo livro. Sustenta o “ineditismo” da obra afirmando, entre outras considerações, que “um livro de poesia é, afinal, um lugar de convívio, um local onde os poemas reagem uns contra os outros, se criticam mutuamente, se transformam uns nos outros” (*TP II*, p. 139).

As observações de Ruy Belo podem servir para toda a tradição poética, que seria um espaço de partilha, de trocas, de crítica e de reciprocidade entre os autores e suas obras. Roland Barthes, respondendo a um inquérito sobre a influência que uma obra pode exercer sobre as outras, afirma:

[...] de um modo mais geral, não sei muito bem o que é uma “influência”; na minha opinião, o que se transmite não são “ideias”, mas “linguagens”, isto é, formas que se podem preencher diferentemente; eis por que a noção de *circulação* me parece mais adequada do que a de *influência*; os livros são antes “moedas” do que “forças”. (BARTHES, 2004, p.38)

É a partir da compreensão de que existe uma “circulação de linguagens” entre os autores, intercâmbio cada vez mais assumido pelos poetas, a partir da segunda metade do século XX, que, a princípio, julgamos oportuno este estudo comparativo entre Fernando Pessoa e Ruy Belo. É inegável que a obra pessoana ocupa uma posição de proa nas letras portuguesas, especialmente a partir do momento em que começa a ser publicada, na década de 1940, representando, para o bem ou para o mal, um paradigma a ser seguido ou a ser combatido. De fato, a problematização da subjetividade poética realizada por Pessoa tornou-o uma referência tanto em Portugal quanto no Brasil. Aqui, na década de 1970, a poeta Ana Cristina Cesar confessava: “a gente sempre acha que é / Fernando Pessoa” (1999, p.134). Um

¹ *País possível* apresenta poemas extraídos de obras anteriores de Ruy Belo, incluindo apenas um texto inédito.

pouco antes da brasileira, Ruy Belo, num poema intitulado “Da poesia que posso”, admitia: “Fernando Pessoa é o poeta vivo que me interessa mais” (TP I, p.337).

Certamente, um verso não justificaria por si só uma análise comparativa entre Pessoa e Ruy Belo, mas, de algum modo, a declaração é instigante, menos como confirmação do papel proeminente do poeta de *Mensagem* que como convite para se meditar sobre a recepção do texto pessoano. Ao declarar como vivo um poeta morto havia mais de trinta anos, à época em que o poema foi publicado, Ruy Belo adverte-nos para uma morte que se poderia estar concretizando. Consagrado e incensado no cânone literário, Pessoa foi, à força de mitificações, como as que cercam o célebre jogo heteronímico, algumas vezes, engessado e aprisionado, convertido, enfim, numa instituição. Como alerta o próprio Ruy Belo no “Breve programa para uma iniciação ao canto”, apresentação que precede o seu quinto volume de poesias, *Transporte no tempo*:

Escrever é desconcertar, perturbar e, em certa medida, agredir. Alguém se encarregará de institucionalizar o escritor, desde os amigos, os conterrâneos, os companheiros de luta, até todas as pessoas ou coisas que abominou e combateu. Acabarão por lhe encontrar coerência, evolução harmoniosa, enquadramento numa tradição. Servir-se-ão dele, utilizá-lo-ão, homenageá-lo-ão. Sabem que assim o conseguirão calar, amordaçar, reduzir.
(TP II, 2004, p.10)

Institucionalizada, a obra literária perderia a sua potência subversiva, deixando de ser a linguagem que, por natureza, evidencia a constante tensão entre o homem e o mundo, entre o sujeito e o discurso. Aproximando-se das reflexões de Ruy Belo, Silvina Rodrigues Lopes considera que crítica e história literárias contribuíram para a formação de uma memória cultural comum, mas também “corresponderam ao exercício de forças de esterilização ou esquecimento da alteridade” (LOPES, 2003, p.51).

Se é impossível negar a importância que os biógrafos e críticos tiveram para a divulgação e compreensão da obra de Pessoa, não se pode deixar de reconhecer, porém, que há uma apropriação de seu texto, talvez inevitável, que lhe pode esvaziar o sentido, ou, pelo menos, limitar o seu poder de constante problematização da realidade, convertendo-o num clichê. São exemplares, nesse sentido, os versos do poema “Mar português” — “Valeu a pena? Tudo vale a pena / se a alma não é pequena” (P, p.82) — repetidos à exaustão e transformados em objeto de consumo, uma legenda para artigos de papelaria e vestuário.

Interessa a Ruy Belo, portanto, a vitalidade do texto pessoano, cuja potência se renova, sobretudo, no diálogo que outros poetas com ele estabelecem. Desse modo, um dos objetivos

deste estudo é examinar de que forma Ruy Belo se apropria do legado da poesia de Pessoa, particularmente no que diz respeito à expressão do heterônimo Álvaro de Campos. Segundo Pedro Serra, Ruy Belo reconheceu o diálogo inevitável entre a poesia contemporânea e o Modernismo, que, em Portugal, encontra sua expressão máxima na obra de Pessoa. O crítico conclui:

No âmbito do contexto poético português, Ruy Belo perspectiva a poesia de Fernando Pessoa como uma experiência histórica. Dela pode-se aprender enquanto *tradição*. Neste sentido, a poesia de Ruy Belo tem vindo a afirmar-se, em detrimento de outras lições poéticas, como a poesia sob cuja alçada podemos fazer a inteligência da posteridade pessoana. (SERRA, 2003, p55)

Separados por quase cinquenta anos, Fernando Pessoa (1888-1935) e Ruy Belo (1933-1978) são testemunhos exemplares de dois momentos cruciais no cenário das letras portuguesas, no século XX. Enquanto Pessoa viveu a efervescência literária do período vanguardista, contribuindo definitivamente, ao lado de seus companheiros da revista *Orpheu*, publicada em 1915, para sintonizar Portugal com a renovação poética que acontecia nas principais capitais europeias, Ruy Belo foi contemporâneo dos poetas que publicaram *Poesia 61*. Essa reunião de jovens escritores, ainda que não apresentasse um programa estético único, funcionou como uma reação às propostas mais tradicionais do grupo de *Presença* e do Neorrealismo, tendências que representaram um refluxo em relação ao vigor iconoclasta dos poetas da denominada Geração de *Orpheu*. É o que aponta Eduardo Lourenço no conhecido e polémico ensaio “*Presença* ou a contra-revolução do modernismo português?”, atribuindo ao grupo da revista coimbrã, considerada o órgão do segundo momento modernista português, uma postura poética conservadora, quando comparada à renovação proposta e realizada pelos rapazes de *Orpheu*². Nesse texto, encontramos passagens em que o crítico português sublinha o caráter inegavelmente vanguardista e renovador da revista de 1915 e de seu mais famoso colaborador. Seguem algumas declarações de Eduardo Lourenço encontradas no artigo:

Estava reservado aos jovens de “Orpheu” inventar o caminho e a bússola. [...] Procurar uma saída através do caos da modernidade, imagem multicolor e dura da Queda, foi o destino confiado à equipa de “Orpheu”. [...] A impossível viagem aos confins do nosso mar tenebroso e resplandecente é na “Ode Marítima” que a navegamos.” (LOURENÇO, 1987, p. 144-145)

² Não se pode esquecer que os escritores presencistas tiveram um papel fundamental na divulgação da obra pessoana. Entre eles, destaca-se João Gaspar Simões, autor da primeira biografia do poeta, obra que até hoje é fonte de pesquisa para os estudiosos .

Confirmando em certa medida a tese de Lourenço, grande parte dos poetas que surgem na segunda metade do século XX estabelece, de alguma forma, uma ponte com os primeiros modernistas portugueses, pelo menos no que se refere ao desejo de sacudir as estruturas vigentes. Justamente por percebermos uma relativa continuidade entre a produção literária do grupo de *Orpheu* e parte das manifestações poéticas que começaram a ser publicadas na década de 1960 é que optamos pela análise comparativa, cotejando dois autores dos respectivos períodos. Além disso, o interesse sempre renovado que a poesia de Pessoa suscita, aliado ao prazer de encontrar um poeta cujo tributo ao autor de *Mensagem* constitui uma maneira singular de repensar os caminhos da modernidade, tornou esse estudo uma tarefa irrecusável.

Como já sublinhamos, Pessoa é o maior representante em Portugal, talvez mesmo nas literaturas de língua portuguesa, da tradição da modernidade literária iniciada, segundo grande parte dos estudiosos, com a publicação de *Les fleurs du mal* (1857), do francês Charles Baudelaire. O livro *Leaves of grass*, do norte-americano Walt Whitman, cuja primeira edição veio a público em 1855, também pode ser apontado como uma obra fundadora da modernidade poética, embora o nacionalismo entusiasta do bardo norte-americano não corresponda exatamente à crise do sentido e das utopias observada em grande parte da produção poética tida como moderna. De qualquer forma, o autor de *Mensagem* será um admirador confesso de Whitman, como bem o revela a famosa “Saudação a Walt Whitman”, assinada por Campos.

“Essencialmente bárbara”, nas palavras de Irene Ramalho dos Santos (2007, p. 83), a poesia de Whitman pode ser considerada fundamental na construção da poética de Fernando Pessoa. Segundo Eduardo Lourenço, teria sido a partir da leitura de *Leaves of grass*, ao entrar em contato com a “visão tumultuosa” do cantor da democracia americana e da exaltação do indivíduo, que Pessoa teria criado o mestre Caeiro e seus discípulos Campos e Reis. O poeta português aprenderia com Whitman “a poética da Diferença como signo do real, acrescentando-lhe apenas o seu toque masoquista específico, eco de sua nunca apagada iniciação simbolista” (LOURENÇO, 1986, p. 17). Na verdade, é o próprio sujeito de *Leaves of grass* que reprova a adesão incondicional a seu texto, por parte de leitores e admiradores, quando diz: “E nada de ver através de meus olhos, nem de pegar coisas de mim, / Você vai escutar todos os lados e filtrá-los a partir de seu eu.” (WHITMAN, 2005, p. 47). Decerto o conselho foi ouvido, mas, se há em Pessoa o culto de uma angústia decadentista, a trair o tom entusiástico e exaltado das odes sensacionistas, também é verdade que no jogo heteronímico e

na inquietude sem remédio de Campos ressoa, incontestavelmente, a subjetividade whitmaniana — “Me contradigo? Tudo bem, então me contradigo; Sou vasto... contendo multidões.” — admite o cantor da América. (Ibidem, p. 129)

Nosso interesse pela pesquisa da obra pessoana começou no Mestrado e concretizou-se na dissertação intitulada *A moral no discurso pessoano: da transgressão ao vazio, a ética da inocência*, defendida em janeiro de 1997, sob a orientação da Professora Doutora Fernanda Maddaluno. Ali se tentou, privilegiando a voz do heterônimo Campos, discutir a subversão dos valores da tradição, que se dava no plano da moral e da estética, optando por uma leitura de matiz filosófico, na esteira do pensador alemão Friedrich Nietzsche. Agora, quinze anos depois, se o interesse pelo texto pessoano permanece o mesmo, as perspectivas de leitura se modificaram de tal forma, que não podem ser encontrados muitos pontos de contato entre o trabalho realizado na década de 1990 e o que se desenvolveu no Doutorado.

A leitura comparativa, que agora se pretende realizar, teve origem no curso da Professora Ida Alves, *Geografias da subjetividade: alguns trajetos na poesia portuguesa moderno-contemporânea* (1º semestre de 2008), durante o qual examinamos algumas estratégias de configuração / desfiguração da paisagem num conjunto selecionado de poetas portugueses do século XX, entre eles Ruy Belo, Carlos de Oliveira, Jorge de Sena, Gastão Cruz, e cujo suporte teórico fundamental foram os textos de Michel Collot sobre paisagem e poesia contemporânea. Em consonância com a abordagem da paisagem, enquanto figuração ou desfiguração de uma percepção estética e cultural, pretendemos também identificar na obra de Fernando Pessoa e Ruy Belo estratégias de construção que privilegiam o olhar e fazem do texto literário um espaço de encenação, em que a linguagem dá a ver. Tais estratégias, como veremos no segundo capítulo, relacionam-se à crise da representação, acirrada a partir da segunda metade do século XIX e prolongada com matizes diversos pelo século XX.

Como dito anteriormente, Ruy Belo, dentre os poetas que começaram a publicar na década de 1960, é aquele que mais assumiu a herança pessoana, principalmente no que se refere ao discurso de Álvaro de Campos, considerado, como também já vimos, o heterônimo mais sintonizado com os apelos vanguardistas do início do século XX, que contribuíram para formular o perfil da arte denominada modernista. A voz de Campos, aparentemente silenciada pelos textos pessoanos mais adequados ao regime de força salazarista, parece ter ressurgido com maior vigor a partir da década de 1960, período que coincide com o recrudescimento tanto da crise colonial portuguesa quanto dos aparelhos repressivos do Estado. Em artigo de 1966, intitulado “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”, Eduardo

Lourenço atribuía a renovação, que se verificava na narrativa portuguesa da segunda metade do século XX, à herança deixada pela voz do heterônimo. O crítico comenta:

Nova, esta contestação? Nova, exactamente por não o ser. A contestação conserva o que derruba ou vive dele, Eça como Pessoa-Álvaro de Campos e seu mandado de despejo aos mandarins da Europa. Decerto, só a geração de “Orpheu”, retomada esotericamente pelos nossos poucos surrealistas, ousou pôr as mãos na tábua de lei da nossa sensibilidade, mas o “escândalo” por escândalo ser, divertia os eternos argos da “Ordem Moral” e tudo ficava na mesma. Tudo, excepto a esperança de melhores dias e essa cinza sempre quente, esse terramoto espiritual em contínua expansão que se chamou Álvaro de Campos. Nele e nele só teve lugar a contestação radical, não de nomes ou “ideias”, que são máscara, mas dos comportamentos viscerais da alma portuguesa, dos seus tabus milenários, do seu medo de si mesma. (LOURENÇO, 1999, p.259-260)

Descontando-se certo exagero, observado no tom peremptório usado pelo crítico, pouco disposto, nesse caso, a relativizações, há de se reconhecer que, entre os integrantes da “companhia heterônima”, decerto foi Campos quem mais se aventurou num discurso iconoclasta, quer no nível dos valores estéticos, quer no nível dos valores morais. Nesse sentido, é possível identificá-lo como um dos possíveis “pais” da renovação poética que se dá, particularmente a partir da década de 1960, não só na prosa como na poesia.

O privilégio dado, em nosso trabalho, aos textos do heterônimo sensacionista deve-se também ao papel que ele desempenha na ficção pessoana. Se há muito de mistificação em torno da heteronímia, alimentada certamente pelo próprio Pessoa, não nos parece possível desprezar como mero artifício biográfico a narrativa que o autor de *Mensagem* cria para cada personalidade do “drama em gente”. Há muito, Adolfo Casais Monteiro, interlocutor da célebre carta sobre a gênese dos heterônimos, alertou-nos para o fato de que os retratos de Caeiro, Reis, Campos e mesmo o de Soares foram feitos para as obras e não o contrário e que, portanto, são os textos poéticos que devem conduzir as análises e avaliações. Sem refutar a observação do autor presencialista, Eduardo Lourenço, em *Pessoa revisitado*, livro de 1973, acrescenta:

As “explicações” de Pessoa não nos dizem por que razão Caeiro ou Campos (os poemas) são o que são, e como são — o que só o processo concreto do seu surgimento *literário* elucida — mas descrevem como só um criador pode fazer, o espaço e a função das encarnações poéticas imaginárias que cada um é.
(LOURENÇO, 2003, p. 35)

Considerando a pertinência das observações do crítico português, julgamos oportuno retomar algumas passagens da epístola de 13 de janeiro de 1935. Nessa carta-relato, Pessoa afirma ter posto em Álvaro de Campos toda a emoção que não deu a si mesmo nem à vida (PESSOA, 1999, p. 340). Embora Alberto Caeiro tenha sido designado como o mestre, não só de Pessoa, mas de toda a *coterie*, coube ao engenheiro sensacionista o papel de amigo e parceiro. Circulava pela mesma Lisboa, dava conselhos, assumia o corpo do poeta, numa farsa bem ao gosto pessoano, interferindo, assim, em suas relações, chegando mesmo a comparecer a encontros e a assinar cartas pessoais. Um dos recentes biógrafos de Pessoa, Robert Bréchon, relata em seu livro uma história ouvida de João Gaspar Simões, correspondente assíduo de Pessoa e autor da primeira e extensa biografia do poeta. Tal relato pode ilustrar o quanto Campos foi uma máscara por meio da qual o poeta de *Orpheu*, conhecido por sua introspecção e timidez, verdadeiras ou não, defendia-se, por meio da farsa, dos contatos sociais. Segundo o biógrafo francês, João Gaspar Simões e José Régio, diretores de *Presença*, publicação de arte e crítica coimbrã fundada em 1927, foram a Lisboa a fim de conhecer Pessoa, autor que tanto admiravam e que regularmente publicavam nas páginas de sua revista. Durante o encontro, num café, de acordo com as informações dadas por Simões, Pessoa fingiu-se de Álvaro de Campos, comportando-se com a irreverência do engenheiro, o que surpreendeu e, de certa forma, constrangeu os jovens presenciistas. Citamos as palavras de Bréchon:

Por certo para se colocar na defensiva, Pessoa “representou” para eles, fingindo ser Álvaro de Campos e comportando-se como tal, com a desmesura própria de quem ele considerava “o mais histericamente histérico” de toda *coterie*. Os rapazes saíram do café estupefatos. “Mas tanto Régio como eu”, diz Gaspar Simões, “saímos de ao pé de Fernando Pessoa pouco certos de termos estado com Fernando Pessoa.” (BRÉCHON, 1998, p. 434)

Apesar do muito que há de blague no comportamento denunciado por Simões, Campos surge, às vezes, como uma consciência torturante, pronta a usurpar a débil subjetividade do poeta. Em outra carta, dessa vez à namorada Ophélia Queiroz, Pessoa justifica seu desequilíbrio psíquico e a impossibilidade de manter o relacionamento com a jovem, constatando entre perplexo e resignado: “Afinal o que foi? Trocaram-me pelo Álvaro de Campos!” (CA, 2009, p.87). De fato, o engenheiro costumava imiscuir-se no namoro dos dois, comunicando-se com Ophélia, quando aparecia nos encontros, ou por meio de carta, na maioria das vezes, desaprovando o romance do casal. O poema iniciado pelos versos “Todas as cartas de amor são / Ridículas”, assinado por Campos e datado de outubro de 1935 (um

mês antes da morte do poeta), não deixa de ser uma evocação irônica e melancólica da breve experiência amorosa de Pessoa, na qual o engenheiro parece ter exercido o ambíguo papel de confidente e intruso. É ainda Fernando Pessoa que, em uma carta à jovem, afirma : “Limpa as lágrimas, Bebê mau! Tens hoje do teu lado o meu velho amigo Álvaro de Campos, que em geral tem sido só contra ti”. (CA, p. 73). É, desse modo, um heterônimo que atua em outro nível de criação poética, se entendermos que, em Pessoa, todos os registros escritos, pessoais ou não, parecem destinados a compor o mosaico de sua ficção literária. Por isso é possível concordar com o estudioso italiano Antonio Tabucchi quando ele ressalta que “Campos não é só uma criatura *criante* como os outros heterônimos, mas também uma criatura operante num específico contexto cultural: é uma criatura projetada na História” (TABUCCHI, 1984, p. 49). Afinal, ele fundou correntes de vanguarda, emitiu opiniões políticas e bradou seu “Ultimatum” às nações europeias. No entanto, a exemplo de seu criador, Campos nunca revelou adesão incondicional a nenhuma tendência, escreveu odes de feição futurista, para, posteriormente, no poema “Lisbon revisited” (1923) rejeitar todas as conquistas da civilização moderna, afirmando ser “doido, com todo o direito a sê-lo” (PAC,1999, p. 184). Nesse sentido, a paisagem a construir-se no discurso de Campos é reflexo de um olhar, que, submetido à imaginação, está comprometido com a crítica das experiências de seu tempo, sejam elas sociais, políticas ou estéticas.

Além dos textos de Campos, também consideramos relevante a prosa de Bernardo Soares. Primeiro porque, a despeito de todo jogo ficcional, Pessoa reconhece muitas semelhanças entre o “autor” do *Livro do desassossego* e o engenheiro. Ainda no relato a Casais Monteiro, encontramos as seguintes observações:

(O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. [...]) (C, 1923-1935, p.345-346)

Depois, porque os fragmentos do livro de Soares constituem uma profunda reflexão sobre a criação poética e o pensamento pessoano, uma espécie de “laboratório de linguagem”, para usar uma expressão de José Gil (s.d, p.9), onde vida e estética se tornam indivisíveis. Desse modo, a leitura da prosa de Soares será valiosa para a compreensão das propostas de Campos.

Voltando a e Ruy Belo, podemos dizer que a sua experiência é de certa forma semelhante à de Pessoa, quando se avalia o contexto em que o poeta começa a publicar, Portugal dos anos 60 do século XX. Esse período, segundo Fernando Pinto do Amaral, é representado por três linhas: “uma configurada pela luta política (muitas vezes musicada ou musicável), uma outra corrente dita ‘experimental’ e, enfim, as propostas agrupadas sob o conjunto de plaquetes *Poesia-61*” (AMARAL, 1991, p.47). Nas duas últimas tendências verifica-se o resgate de uma tradição fundada com a modernidade pós-baudelairiana, especialmente o legado de Mallarmé, que tende a reconhecer na poesia um jogo de relações internas, resistente à expectativa de leituras extratextuais. Sob essa perspectiva textualista, ressalta-se o papel do significante, que, segundo Eduardo Prado Coelho “na sua materialidade linguística, devia aparecer como lugar de trabalho que punha lado a lado a vanguarda proletária e a vanguarda poética. O que implicava uma espécie de recusa de tudo o que aparecia como discursivismo.” (COELHO, 1988, p.150).

Ruy Belo, com sua escrita abundante, com seu “fôlego neorromântico”, no dizer de Fernando Pinto do Amaral, surge como uma voz aparentemente dissonante nesse cenário. No entanto, a singularidade de sua expressão literária não o torna alheio a seu tempo. Para além das cartilhas ideológicas ou estéticas, foi um poeta atento aos problemas sociopolíticos que o cercavam, bem como à construção poética, observando-se, entrelaçados em seu discurso, o tom prosaico e o rigor formal. Ida Alves, num artigo intitulado “Ruy Belo e a errância poética”, discorre sobre o apuro formal do texto beliano, mostrando o quanto o labor de sua linguagem está aliado ao compromisso ético.

A leitura atenta de sua obra, seja poética, seja crítica, demonstra claramente a intensa preocupação formal que moveu sua produção, na medida em que considerava o ato poético um ato responsável sobre a linguagem e sobre o mundo. Com essa perspectiva, aliou à escrita de depuramento uma flexível discursividade, ou seja, há em seus poemas um jogo constante de formas enunciativas, uma mistura provocativa de ritmos e de tons, associando com perícia, por exemplo, o ritmo característico da prosa ao ritmo versificatório mais tradicional, o tom meditativo e sublimante ao tom mais coloquial e cotidiano. Sua compreensão de poesia relaciona-se assumidamente a uma vontade ética, com atenção permanente ao estar no mundo, um compromisso com o seu tempo, que considerava ser um tempo de ruína e de opressão em todos os sentidos, ainda mais se lembrarmos que viveu sob o regime salazarista.

(ALVES, 2008, p.236)

Gostaríamos de pontuar que a atenção que Ruy Belo dispensa às questões sociais não o afasta de Pessoa. Decerto, hoje já está superado o antagonismo entre uma “poética do fingimento”, atribuída a Pessoa por Jorge de Sena, e uma “poética do testemunho” (SENA,

1977, p.26), defendida pelo autor de *Metamorfoses*. Tal oposição, que se pode traduzir, *grosso modo*, numa possível contradição entre uma poesia voltada unicamente para o conhecimento do mundo e outra preocupada, sobretudo, com a transformação da realidade parece-nos, por um lado, resultante de um contexto histórico caracterizado pela repressão das liberdades individuais e que solicitava aos escritores, um compromisso ético inequívoco; por outro, fruto do anseio de um “poeta forte”³, como Sena, de superar a herança pessoana, cuja soberania ameaçava silenciar ou amesquinhar outras vozes. De fato, o ceticismo de Pessoa, que transforma sua obra numa interrogação incessante, impede o poeta de se engajar, verdadeiramente, em qualquer programa político. Não o impede, contudo, de perceber e registrar os sofrimentos cotidianos, as grandes e pequenas tragédias que traduzem a miséria humana: o soldado morto na guerra, a criança atropelada, a vizinha abandonada pelo namorado. Do mesmo modo, Ruy Belo, apesar de uma adesão evidente às causas sociais, nunca transforma sua poesia, como veremos no terceiro capítulo, em cartilha ou doutrina.

No que diz respeito à visualidade e à construção da paisagem, recorte a que se propõe este trabalho, é necessário destacar ainda dois aspectos que aproximam os dois poetas. Se a modernidade literária, inaugurada na segunda metade do século XIX, rasurou a unidade do sujeito, ao estender e indeterminar os limites da subjetividade — Rimbaud escreve que “JE est un autre” (1989, p.142) — Pessoa, em língua portuguesa, levou essa fratura às últimas consequências, multiplicando-se no célebre “drama em gente”, numa sucessão de máscaras que exhibe a vacuidade da existência. Todas as personagens da ficção heteronímica confirmam, a seu modo, o vazio, a ausência de sentido que resulta no horror de existir. A problematização da subjetividade, fundamental da lírica pessoana, é retomada por Ruy Belo, quando encena insistentemente em seus poemas um eu que se revela precário e contingente.

A ideia do sujeito como alteridade, incontestável em Pessoa, implica também reconhecer no fazer literário um processo de deslocamento e deambulação. Correspondendo-se com Casais Monteiro, em carta de 20 de janeiro de 1935, o autor de *Mensagem* afirma que não evolui, viaja (C, 1923-1935, p. 350). Ruy Belo, cinquenta anos depois, também percebe no labor poético um esforço de peregrinação, ainda que o sentido que ambos dão à viagem não seja exatamente o mesmo, como se poderá verificar mais à frente.

Do alto de sua mansarda, nas ruas da baixa lisboeta, no comboio, no elétrico ou ao volante de um Chevrolet, Campos perambula por paisagens várias, entrecruzando o passado e

³ Em *A angústia da influência*, Harold Bloom denomina como “poetas fortes” aqueles que persistem em lutar contra seus precursores, “a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo” (BLOOM, 2002, p.55).

o presente; a realidade e a imaginação; a história e a literatura. Do mesmo modo, “peregrino e hóspede sobre a terra”, o sujeito da lírica beliana encena uma viagem por itinerários diversos, espaços registrados pelo olhar e reconstruídos pela memória.

A nossa proposta de pesquisa, ao privilegiar estratégias de construção da poesia a partir do olhar, fundamentou-se em algumas constatações. Uma delas está na atenção que os dois poetas dão ao visível, construindo a poesia como encenação de imagens e paisagens. Outra, diz respeito à imagem do mar e do horizonte, que aparece no Pessoa da “Ode marítima” e em *Mensagem* e frequentemente no texto beliano. Tais imagens se desdobram e se multiplicam em referências geográficas, históricas, culturais e estéticas. Verifica-se, ainda, como figuração que viabiliza a construção de paisagens, a presença de um sujeito em constante mobilidade, “hors de soi”, como diz Michel Collot (2001), deslocamento que se dá num jogo de reciprocidade do visível para o invisível.

Além da Introdução e da Conclusão, esta tese apresenta mais quatro capítulos. No segundo, há uma reflexão teórica para discussão dos conceitos de lírica moderna e contemporânea, de paisagem e horizonte, abordando também a questão da visualidade como princípio motivador da construção imagética que contrasta ou inter-relaciona poesia e outras artes (ou processos do olhar). No terceiro, aprofundando algumas concepções apresentadas no segundo, observa-se de que forma a linguagem da fotografia e do cinema contaminou a obra dos dois poetas. O quarto capítulo, mais afinado com a ideia da paisagem como figuração de uma “identidade nacional”, trata da construção de paisagens vinculadas à viagem e/ou à deambulação do sujeito pelo imaginário coletivo e português, no qual se conjugam espaço geográfico e literário e no qual se destaca a imagem do mar como figuração e refiguração da história e do próprio discurso. Ainda nesse capítulo, examinando-se outras paisagens, consideramos o olhar do sujeito pessoano, intermediado muitas vezes pela janela, portanto dividido entre a realidade exterior e interior, dirigindo-se sobre o espaço urbano, no caso, a cidade de Lisboa. Observa-se também que Ruy Belo, menos preso ao território lisboeta, ao qual, em certa medida, restringem-se, enquanto “realidade por fora”, Álvaro de Campos e Bernardo Soares, encontra também na janela um espaço de “organização” do olhar diante do mundo. Por fim, dando continuidade ao exame da paisagem como problematização da memória, um dos fios condutores deste trabalho, o quinto capítulo aborda outra referência comum aos dois poetas, que é a recriação da infância como espaço do incognoscível e de potência criadora.

A fortuna crítica de Fernando Pessoa é um desafio para qualquer pesquisador. Em *Pessoana — bibliografia passiva, selectiva e temática*, livro de 2008, o crítico José Blanco⁴ informa que o autor de *Mensagem* está traduzido em 37 línguas e contabiliza 5693 títulos sobre a obra do poeta publicados até 2004, tanto em português quanto em outros idiomas (BLANCO, 2008, p. 10). Diante de uma bibliografia de tamanha extensão e que não cessa de crescer, só resta ao estudioso fazer as suas escolhas dentro dos limites de sua pesquisa, estando ciente, porém, de que o seu recorte, inevitavelmente, acabará por negligenciar obras importantes. Assim, demos preferência aos autores de língua portuguesa e aos textos que apresentam uma abordagem mais genérica da obra de Pessoa. Procuramos, é claro, privilegiar os pesquisadores que consagraram boa parte de seus trabalhos ao estudo da obra pessoana, como se pode comprovar na bibliografia desta tese.

A obra de Ruy Belo, ao contrário do que acontece com a de Pessoa, por ser mais recente, e, talvez, por estar inserida em outro contexto de produção, divulgação e recepção de poesia, ainda não recebeu da crítica especializada a devida atenção, principalmente da crítica brasileira. Na verdade, os textos de Ruy Belo são pouco conhecidos entre os leitores brasileiros, mesmo entre o público acadêmico, o que imprime aos trabalhos realizados sobre o poeta, no Brasil, um relativo tom de ineditismo.

Para este trabalho, serão valiosos, além dos textos críticos do próprio poeta, ensaios e artigos de autores contemporâneos portugueses, como Eduardo Prado Coelho, Fernando Pinto do Amaral, Gastão Cruz, Joaquim Manuel Magalhães, Manuel Gusmão, Nuno Júdice, Pedro Serra, Silvina Lopes Rodrigues, para citar alguns críticos importantes que se têm dedicado a estudar a obra de Ruy Belo, contribuindo para legitimar a qualidade indiscutível de sua poesia⁵. Na esfera nacional, destacam-se os textos da Professora Ida Alves, que tem atuado fortemente na divulgação do texto beliano entre nós brasileiros, pois, além de publicar com regularidade artigos sobre o autor de *A margem da alegria*, ainda tem despertado em seus alunos de graduação e pós-graduação o interesse pela obra do poeta, interesse que se tem

⁴ Em 1983, José Blanco publicou *Esboço de uma bibliografia*, em que selecionou a bibliografia passiva de Pessoa publicada até 1981. Avaliando a evolução da fortuna crítica pessoana, a partir de uma comparação entre essa obra e o livro publicado em 2008, o pesquisador informa:

“Se no *Esboço* se inventariavam 1312 textos de bibliografia passiva, na presente obra [*Pessoana — bibliografia passiva, selectiva e temática*] repertoriam-se além desses, mais 4381 textos publicados até 31 de Dezembro de 2004. Este segundo total equivale, durante um período de vinte e três anos, a uma média anual de 190.” (BLANCO, 2008, p. 10)

⁵ Ainda há poucos livros de crítica dedicados somente ao texto beliano, na maioria das vezes, são artigos incluídos em livro, revistas literárias e anais de congressos. Podem ser citados como exceção o livro *Um nome para isto*, de Pedro Serra e a revista *Relâmpago* n° 4 4/99, toda dedicada ao poeta. No Brasil, além de algumas teses sobre o poeta, publicou-se em 2011 *Fazer, lugar* [a poesia de Ruy Belo], livro de Manoel Ricardo de Lima.

concretizado em comunicações, monografias, dissertações de Mestrado e teses de doutoramento. Há que se ressaltar também os textos de Marcos Aparecido Lopes e Manoel Ricardo de Lima. É a partir desse *corpus* crítico, ainda pequeno, além do suporte teórico sobre poesia e paisagem, que nos aproximamos mais especificamente da obra de Ruy Belo.

No que diz respeito às obras dos dois poetas portugueses, como já foi observado, será dado privilégio, no caso de Pessoa, aos textos do heterônimo Álvaro de Campos e à leitura do *Livro do desassossego*, assinado pelo semi-heterônimo Bernardo Soares, Em menor proporção, também estarão incluídas, como fontes de contribuição para este estudo, os demais textos de Pessoa, notadamente, a prosa crítica e epistolar. Uma vez que usamos como documento de consulta diferentes edições da obra de Álvaro de Campos e do *Livro do desassossego*, gostaríamos de identificar os volumes dos quais foram transcritos os textos e excertos. Em relação aos poemas de Campos, o livro-base é *Poemas de Álvaro de Campos*, edição de Cleonice Berardinelli, organizada para a editora Nova Fronteira, de 1999. Excepcionalmente, lançaremos mão da edição organizada por Teresa Rita Lopes, *Poesia — Álvaro de Campos*, da Companhia das Letras, de 2002. Quanto ao *Livro do desassossego*, escolhemos a edição organizada por Richard Zenith, da Companhia das Letras, de 2006. As fontes dos demais textos de Pessoa estão obviamente indicadas na bibliografia e poderão ser identificadas na lista de abreviaturas.

Em relação a Ruy Belo, nossa leitura incluirá os nove livros de poesias que o autor publicou, ao longo de dezesseis anos e a *Obra poética*, v.3, constituída dos textos críticos do poeta. Receberão maior atenção, no entanto, as obras publicadas a partir do final da década de 1960, a saber: *Homem de palavra(s)* (1969), *Transporte no tempo* e *País possível* (1973), *A margem da alegria* (1974), *Toda a terra* (1976) e *Despeço-me da terra da alegria* (1977). Os poemas de Ruy Belo foram consultados nos três volumes editados pela Assírio & Alvim, de 2004, como indicado na bibliografia que integra esta tese.

Quanto ao suporte teórico, selecionamos obras que refletiram sobre a lírica moderna e contemporânea, daí a importância de autores como Walter Benjamin, Maurice Blanchot, Roland Barthes, Giorgio Agamben, entre outros. Considerando a significância do conceito de paisagem para este trabalho, privilegamos o pensamento de Michel Collot, fundamentado, entre outras formulações epistemológicas, na fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, autor que, obviamente, também orienta nossas reflexões. Atendendo à especificidade do terceiro capítulo, que aborda a fotografia e o cinema, julgamos valiosos os textos de Barthes, Susan Sontag, Jean Epstein, para citar apenas alguns autores que refletiram sobre as novas

representações picturais que dominaram o século XX. Por último, em relação ao enfoque da infância, partimos, inicialmente, da definição de “infante”, como aquele que não profere um discurso, e do pensamento de Agamben, desenvolvido em *Infância e história* (2008), para identificar o vigor da experiência visual na recuperação do universo infantil proposta pelos dois autores.

2. VISUALIDADE E PAISAGEM NA LÍRICA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

2.1 Ver e conhecer

As relações entre a visão e o ato de conhecer têm sido problematizadas ao longo da história do pensamento ocidental, que é a tradição que mais de perto nos interessa. Santo Agostinho, nas *Confissões* afirmou que “os olhos são os mais aptos para conhecimento” (2002, p.245); e a serviço da curiosidade humana, a experiência do ver usurparia os outros sentidos, pois, como exemplifica o teólogo, frequentemente dizemos “olha que som!” ou “olha que cheiro!”, ou seja, a visão abarca as diferentes percepções sensoriais. Bem mais recentemente, considerando a afirmação de Merleau-Ponty de que “ver é *ter a distância*” (2004, p.20), Marilena Chauí, no artigo “Janela da alma, espelho do mundo”, procurou explicar por que o olhar se tornou “cânone de todas as percepções”.

O olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria. “Resume” e ultrapassa os outros sentidos porque os realiza naquilo que lhes é vedado pela finitude do corpo, a saída de si, sem precisar de mediação alguma, e a volta a si, sem sofrer qualquer alteração material. (CHAUÍ, 1995, p.40)

A premência do olhar, que incita a curiosidade do homem e o leva a sair de si para alcançar as distâncias, evidencia uma estreita relação entre ver e abstrair, o que conduziu ao ocularcentrismo que dominou o pensamento ocidental. No entanto, se o olhar usurpa os demais sentidos, o pensamento científico e racional, de matriz cartesiana, reduziu a visão a uma experiência fria e desencarnada. Alfredo Bosi, no artigo “Fenomenologia do olhar”, considera a herança da perspectiva da pintura renascentista no pensamento de Descartes, mostrando como o filósofo francês, fiel à segurança do *cogito*, retira do olhar da Renascença a sua mobilidade e potência.

Descartes recortou da visão renascentista apenas *o olho central e imóvel* da perspectiva geométrica. Olho que analisa quantitativamente a forma formada que está à sua frente. Olho que abstrai as medidas, separando-as das cores, tratadas como qualidades secundárias, pois não são objeto da geometria. Aquele olhar móvel e intenso que Leonardo julgara capaz de cobrir em um átimo toda a linha do horizonte; [...] aquele olhar que “vê” tempo e

representa a memória por obra da arte pictórica... é agora um olhar frio, imóvel, só presente a si mesmo, metáfora de uma consciência auto-reflexiva e descarnada.(BOSI,1995, p.75)

Na crítica de Bosi ecoam as ideias de Merleau-Ponty que considera o pensamento científico clássico como um “pensamento de sobrevoos”, como se o sujeito visse de lugar nenhum, estivesse apartado da realidade concreta, imerso na pura abstração do ego. Subvertendo a perspectiva cartesiana, Merleau-Ponty sugere, então, que o pensamento de ciência se coloque na paisagem, habitando e trabalhando o mundo sensível como o faz o próprio corpo, não um “corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação”, mas um corpo atual que chamamos de nosso, a “sentinela que se posta silenciosamente” sob nossas palavras e sob nossos atos. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.14). Nesse sentido, a proposta do fenomenólogo ratifica a suspeita sobre o olhar racionalista, unívoco e demiúrgico, para recuperar a visibilidade como processo que resulta da experiência do corpo e que, por isso, é relativa, parcial, fragmentária e múltipla. A consciência de que, para o sujeito irremediavelmente preso a seu mundo, a percepção sensorial e a capacidade de expressá-la encerram uma perda está evidente em versos de Álvaro de Campos: “Sempre me faltam, em cada cubo, seis faces, / Quatro lados em cada quadrado do que quis exprimir, / Três dimensões na solidez que procurei perpetuar...” (PAC, 1999, p.90).

O debate proposto por Merleau-Ponty, apontando os limites da percepção cartesiana, relaciona-se à crise da mimesis clássica que se acirrou a partir da segunda metade do século XIX, manifestando-se sobremaneira nos domínios da arte e da literatura. Nos próximos itens deste capítulo vamos tratar dessa “crise”, associando-a a novas formas de percepção do real e de linguagem poética.

2.2 A crise da representação: o olhar e o sujeito

Não há dúvida de que a estreita relação entre olhar e pensamento, entre capacidade de ver e abstrair, entre imagem e linguagem verbal contribuíram para o desenvolvimento humano nos mais diversos campos do saber: possibilitou a visão heliocêntrica de Copérnico e Galileu, orientou grande parte de nossa filosofia e ciência, conduziu a descobertas na pintura, como a perspectiva, refletiu-se na fotografia e no cinema, linguagens decisivas para a instauração de

um mundo dominado pela visualidade, domínio que parece irreversível e que só tem recrudescido desde o século passado. Não é casual também o fato de muitos avanços e descobertas da ciência estarem relacionados a invenções que ampliaram e corrigiram a visão humana, como o microscópio e o telescópio.

Notadamente, a partir dos séculos XV e XVI, a perspectiva racional ganhou cada vez mais espaço na produção humana, desestabilizando progressivamente as crenças da tradição religiosa e propondo um outro modelo, também unívoco, de interpretação do real. No entanto, esse olhar geométrico sobre o mundo sempre encontrou a sua contrapartida, sobretudo nas manifestações artísticas. Desse modo, a pintura barroca subverteu a linearidade e a simetria renascentistas, o Romantismo rejeitou o modelo clássico que se pretendia universal, instaurando o primado da subjetividade, considerada pelo olhar racionalista como vaga, imprecisa, parcial, enfim, indigna de confiança. À medida que as transformações se aceleravam vertiginosamente, impulsionadas pelo desenvolvimento científico e tecnológico, intensificado nos séculos XVIII e XIX — quando se observaram novas formas de produção, convivência, habitação, consagradas no modo capitalista — acirrava-se a crítica a um sistema de valores que gestava a sua própria crise. Vinculada à experiência do instável, do incerto e do contraditório, essa crise marcará, no plano da história, da sociedade e da cultura, o período que historiadores, teóricos e filósofos chamarão de modernidade.

O norte-americano Marshall Berman, no conhecido *Tudo que é sólido desmancha no ar*, livro cujo título é uma frase tomada de empréstimo ao *Manifesto Comunista*, de Marx e Engels, designa a modernidade⁶ como um conjunto de experiências que se manifestam como vivência “de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida”. Para Berman, “ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” ((BERMAN, 1987, p.15), como bem adverte a máxima marxista. Lançado num “turbilhão de permanente desintegração

⁶ Marshall Berman divide a modernidade em três fases: “Na primeira fase, do início do século XVI até o fim do século XVIII, as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna; mal fazem idéia do que as atingiu. [...] Nossa segunda fase começa com a grande onda revolucionária de 1790. Com a Revolução Francesa e suas reverberações, ganha vida, de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público. Esse público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis da vida pessoal, social e política. [...] No século XX, nossa terceira e última fase, o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento.” (1987, p.16) Embora caracterize a modernidade como um processo que se desdobra ao longo de quinhentos anos, Berman reconhece que essa experiência contínua acentua-se no século XIX, e, particularmente no século XX, momentos em que a crise da representação revelou-se de forma incontestável.

e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia”, o sujeito moderno vê ampliadas as suas possibilidades de experiência, e, simultaneamente, vivencia a destruição dos impedimentos de natureza moral e das obrigações pessoais, a ausência de valores e o apagamento do sentido (Ibidem, p.15-18).

Como resultado de uma experiência que desestabiliza a percepção de tempo e espaço, a identidade do sujeito e suas relações com o mundo, a modernidade implica um olhar condicionado ao provisório, ao efêmero, ao incompleto e ao fragmentário. Assim, principalmente, a partir do século XIX, o ato de ver começará a implicar uma subversão dos paradigmas consagrados na percepção clássica.

Decerto, o advento da fotografia, na primeira metade do século XIX, e do cinema, no final desse mesmo período, impôs novas formas de percepção do real que influenciaram diferentes manifestações artísticas e culturais. Ao mesmo tempo, essas técnicas aceleraram a reprodução, a difusão e a massificação da obra de arte, de que fala Walter Benjamin no célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1994, p.165-196), levando à problematização de conceitos como autenticidade e originalidade, tão caros às formulações teóricas da Estética. Assim, não é surpreendente que, no campo da pintura, especialmente a partir do Impressionismo, verifiquem-se modificações nos processos de figuração do real, o que pode indicar, simultaneamente, resistência e adesão aos novos procedimentos técnicos.

John Berger, pintor e crítico de arte inglês, ao comparar o ponto de vista clássico à perspectiva adotada por impressionistas e cubistas, faz as seguintes considerações:

Para los impresionistas, lo visible ya no se presentaba al hombre para que este lo viera. Al contrario, lo visible, em un fluir continuo, se hacía fugitivo. Para los cubistas, lo visible ya no era lo que había frente a um solo ojo, sino la totalidad de las vistas posibles a tomar desde puntos situados alrededor del objeto (o la persona) representado.
(BERGER, 2007, p.25)

O Cubismo e outras tendências da vanguarda, do início do século XX, ao defenderem novas formas de apresentar o real, romperam propositadamente com a tradição figurativa, ruptura que se converteu numa vocação artística, presente até os nossos dias, e que conduziu ao mesmo tempo à proposta radical da pintura abstrata e à resistência de inspiração niilista do movimento Dadá, que propôs as técnicas do *ready-made* e da “escrita automática”, esta última efetivamente desenvolvida pelos surrealistas. Tais manifestações, empenhadas em desfigurar ou em anular o objeto, levaram ao estranhamento, por parte do receptor, resultando numa

experiência de choque entre público e obra. O mesmo estranhamento do espectador, diante de uma obra vanguardista das primeiras décadas do século passado ou de uma instalação dos dias de hoje, pode ser observado no leitor face à boa parte da poesia moderna e contemporânea. Isso acontece porque nas duas situações há uma quebra de expectativa, o receptor já não encontra no objeto artístico — tela, escultura, instalação, poema — a reprodução ou a sublimação de sua realidade cotidiana, o que costuma resultar, em maior ou menor escala, na apreciação da obra como criação incomunicável e ilegível. Na verdade, a produção artística e poética moderna impõe uma nova leitura não só do objeto artístico, mas do mundo em que ele se insere, levando o leitor /observador, a partir de uma relação dinâmica e imprevisível com a obra, a reexaminar suas demandas, sejam elas psicológicas, sociais, políticas ou estéticas. Como prescreve ironicamente Manuel Bandeira, “O poema deve ser como a nódoa no brim: Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.” (BANDEIRA, 1993, p.205)

Portanto, no contexto da modernidade a que estamos nos referindo, a questão que se impõe é a da perda da unidade, é a da secularização do saber pressupondo a “morte de Deus”, é a da falta de transcendência ou do esfacelamento do sujeito. Enfim, essa experiência da perda remete-nos ao que Sergio Paulo Rouanet designa, na esteira de Freud⁷, de “mal-estar na modernidade” (1993, p. 97-98), algo que se relaciona com o ressentimento do homem em relação ao projeto iluminista que se construiu a partir da primazia da razão, da valorização do indivíduo e do universal. Certamente foram os artistas e pensadores os primeiros a se darem conta dessa vivência moderna e a porem sob suspeita, para o bem e para o mal, os pressupostos da racionalidade sob os quais se erigiu e se consolidou o mundo burguês e capitalista.

Retomando a discussão que relaciona, entre outros aspectos, a crise da representação à rasura da perspectiva clássica, consideraremos um texto em que Luís Costa Lima analisa o poema “Uma faca só lâmina”, de João Cabral de Melo Neto, e reflete sobre o papel do enredo na literatura, como produtor de uma “ilusão de unidade”, desempenhando uma função semelhante à da perspectiva na pintura.

⁷ Sergio Paulo Rouanet desenvolve suas reflexões a partir das ideias presentes em *Mal-estar na civilização*, livro de Freud, de 1930. Diz Rouanet: “Para Freud, esse mal-estar, *Unbehagen*, é o desconforto sentido pelo indivíduo em consequência dos sacrifícios pulsionais exigidos pela vida social. No plano erótico, ele abre mão do incesto em benefício da sexualidade exogâmica, da ‘perversidade polimorfa’ em benefício da genitalidade, e da promiscuidade em benefício da monogamia. E abdica da gratificação indiscriminada dos seus impulsos agressivos. [...]”

Eis o mal-estar: frustração e culpa. O ressentimento contra a civilização é uma consequência lógica desse mal-estar.”(ROUANET, 1993, p. 96)

A presença de [tal] fábula ou enredo daria ao leitor um ponto de orientação e deslizamento, uma ilusão de unidade, que então se fixaria antes e fora do ponto onde deve ser procurada, pois o enredo funciona na literatura como a perspectiva funcionava para a pintura: determinante da linha de força, do eixo orientador da leitura do quadro. *A perspectiva era o recurso simbólico da estabilidade.* [...] A perspectiva ali estava para ordenar desacordos, sujeitá-los à unidade de visão, sendo a unicidade da representação, como o Ocidente reconhece desde a *Poética* de Aristóteles, fator de equilíbrio e apaziguamento. (LIMA, 1974, p.85) (grifo nosso)

Se considerarmos, ainda sob o ponto de vista de Costa Lima, que representação é uma “rede de símbolos”, funcionando como “uma atmosfera”, a que se tem acesso por meio da inserção num determinado grupo social (LIMA, 1980, p.69-70), vamos poder relacionar o estilhecimento dos valores numa sociedade regulada pelas leis de mercado à impossibilidade de o artista em tensão com o seu mundo reconstruir o real como unidade sublimante.

A poesia de Baudelaire, apontada por grande parte da crítica como a primeira a manifestar a vivência do moderno como choque e dissonância, evidencia o olhar do *flâneur*, tipo criado, segundo Walter Benjamin, pela Paris de Napoleão III e das reformas de Haussmann. Indissociável de um espaço urbano em transformação, o *flâneur* é aquele que vaga sem rumo pelas ruas da cidade, percebendo o seu esplendor e a sua ruína, o seu poder de unir e segregar pessoas de diferentes estratos sociais; enfim, de trazer à luz os contrastes de uma sociedade cujos valores fundamentais passaram a ser o lucro e a mercadoria. Orgulhoso de sua natureza solitária, que mais se acirra em meio à multidão, o *flâneur* vê a cidade como espaço público e privado que se “abre para ele como paisagem e, como quarto, cinge-o” (BENJAMIN, 1991, p.186). Embora já bastante citada em textos sobre Baudelaire, julgamos oportuno transcrever uma passagem de *Pequenos poemas em prosa (O spleen de Paris)* em que o poeta francês, dirigindo-se a Arsène Houssaye, relaciona ideal poético à vivência urbana.

Quem dentre nós não sonhou, nos seus dias de ambição com o milagre de uma prosa poética, musical sem rima nem ritmo, flexível e descontraída o bastante para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? É sobretudo da frequência das cidades imensas, do cruzamento de suas inumeráveis relações que nasce este ideal obcecante.
(BAUDELAIRE, 2010, p.29)

Essa percepção inaugurada por Baudelaire, que se consolidou como matriz de muita produção poética dos séculos XIX e XX, provavelmente motivou o semi-heterônimo Bernardo Soares, numa capital bem menos suntuosa que Paris, é verdade, a exclamar: “Que

humano era o toque metálico dos eléctricos! Que paisagem alegre a simples chuva ressuscitada do abismo! Oh, Lisboa, meu lar!” (LD, 2006, p.104).

A respeito da discussão sobre a *flânerie*, gostaríamos ainda de destacar dois pontos das reflexões benjaminianas. O primeiro diz respeito à transformação da cidade em paisagem para o *flâneur*, que a percorre com os olhos e com o corpo, estabelecendo com o espaço uma relação dinâmica, condicionada à experiência deambulatória. Dessa forma, rompe-se a perspectiva unívoca, pois o olhar, em permanente movimento, abarca simultaneamente o perto e o distante, o agradável e o repulsivo, a coletividade e o indivíduo. Como diz Merleau-Ponty, apontando a relação entre olhar e movimento, “Só se vê o que se olha” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.16).

Como desdobramento do primeiro ponto, o segundo faz referência ao que Benjamin chamou de “o fenômeno da banalização do espaço”, tópico que o próprio pensador admite não explorar suficientemente, mas que identifica como motivador de um novo modo de percepção. “Por força desse fenômeno”, conclui Benjamin, “tudo o que acontece potencialmente nesse espaço [banalizado] é percebido simultaneamente. O espaço pisca ao *flâneur*: o que terá acontecido em mim?” (BENJAMIN, 1991, p.188). Não identificada com o lugar de pura contemplação, a paisagem moderna, no sentido baudelairiano, é o espaço dos acontecimentos, não mais a natureza acolhedora e quase sagrada dos românticos, mas o local em que as relações se multiplicam e se desorganizam, em que se eliminam hierarquia e escala de prioridades. Se nada é prioritário, tudo se equivale ao olhar do *flâneur*, nada pode ser subtraído, por gerar incômodo e desconforto, nada pode ser exaltado apenas por corresponder a imagens positivas consagradas na tradição. Lembramo-nos aqui das extensas odes de Álvaro de Campos nas quais, ao buscar “sentir tudo de todas as maneiras”, o sujeito potencializa a percepção simultânea. Na verdade, como nunca antes, são postas definitivamente sob suspeita as noções de belo e feio.

As manifestações vanguardistas do início do século XX só irão ratificar a desconstrução dos paradigmas que começam a ser abalados efetivamente e, talvez de modo pioneiro, pelo olhar do poeta.

No próximo item vamos abordar a noção de contemporaneidade, principalmente a partir de dois textos, o primeiro, um artigo de Jean-François Lyotard, “Reescrever a modernidade”, incluído em *O inumano* (1997), no qual o pensador francês avalia a pertinência dos termos pós-modernidade e pós-modernismo para designar as manifestações artísticas, culturais e sociais acentuadas a partir da segunda metade do século XX; o segundo, de

Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo?* (2009), em que o estudioso italiano apresenta uma perspectiva bastante peculiar, rompendo decididamente com uma visão historicista.

2.3 Da noção de contemporâneo

A ideia de uma literatura contemporânea aparece muitas vezes associada ao conceito de pós-modernidade, concepção tão difundida quanto polêmica, uma vez que solicita uma linearidade temporal que, em certa medida, contraria a própria noção de modernidade. Em artigo intitulado “Reescrever a modernidade”, Jean-François Lyotard explica porque prefere falar de reescritura da modernidade em lugar de “pós-modernismo”. Pensando a noção de tempo a partir de Aristóteles, o crítico francês concorda com o filósofo grego que “é impossível determinar a diferença existente entre o que aconteceu (o *proteron*, o anterior) e o que está para acontecer (o *husteron*, o ulterior) sem situar o fluxo dos acontecimentos face a um ‘agora’, a um *now*” (LYOTARD, 1997, p. 33). Por outro lado, considera igualmente impossível apoderar-se de um “agora”, que é constantemente arrastado pelo curso dos acontecimentos, que “não cessa de se dissipar” (LYOTARD, p.33). Nesse sentido, tornar-se-ia difícil definir tanto a modernidade quanto a pós-modernidade enquanto “entidades históricas claramente circunscritas, onde (*sic*) a segunda chegaria sempre ‘depois’ da primeira” (Ibidem). A partir dessa argumentação, o filósofo conclui:

o pós-moderno está já compreendido no moderno pelo facto de que a modernidade, a temporalidade moderna comporta em si o impulso para se exceder num estado que não é o seu. [...] Devido a sua constituição e sem descanso, a modernidade está grávida do seu pós-modernismo.”
(Ibidem, p. 34)

Desse modo, o que se denomina pós-modernidade não seria uma era nova. Seria a “reescrita de alguns traços reivindicados pela modernidade”, mas esta reescrita, como Lyotard afirma de forma insistente em seu artigo, “está desde há muito em curso na própria modernidade” (Ibidem, p.42). No entanto, ao propor a ideia de uma reescrita da modernidade, o autor não está se referindo a um retorno ao começo, mas falando de um “gesto duplo em direção ao anterior e ao posterior”, a uma atenção, fora de uma sucessão temporal, a práticas

poéticas que convivem, ou que podem se alternar, sem que essa alternância signifique oposição ou ruptura. (Ibidem, p.39)

Essa visão parece-nos particularmente aplicável à poesia portuguesa produzida a partir da década de 1960, e que retoma, como já vimos na introdução, o vigor modernista das primeiras década do século XX, representado pelas manifestações do grupo de *Orpheu*, lideradas, na poesia, por Pessoa, Sá-Carneiro e Almada Negreiros. Haveria, assim, nessas obras produzidas a partir da segunda metade do século passado, a persistência de traços característicos das produções artísticas que inauguraram a modernidade, desde Baudelaire, passando pelos simbolistas franceses, até as propostas da vanguarda europeia. Deve-se afastar, porém, a ideia de repetição que tal continuidade poderia sugerir, referimo-nos, antes, a um prolongamento da tradição à qual os artistas recorrem num processo de releitura e de reescrita, para empregar o termo de Lyotard.

Rosa Maria Martelo, considerando o artigo de Eduardo Lourenço, “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”, já mencionado neste trabalho, insiste no fato de que a renovação que se reconhece na poesia portuguesa, na década de 1960,

advém, antes de mais, de esse ter sido um período marcado pelo estabelecimento de uma religação muito forte com as poéticas dos finais do século XIX e dos inícios do século XX, porquanto não é possível desligar a capacidade de inovação poética conseguida por autores como Herberto Helder e Ruy Belo, ou pelos poetas de *Poesia 61*, do facto de as suas obras releem e reforçarem muito do que fora mais estruturante para a construção da ideia de uma poesia moderna.

(MARTELO, 2007, p.12)

A releitura de que fala Rosa Maria Martelo traduziu-se no emprego de práticas orientadas para a problematização do binômio sujeito x mundo. Tal procedimento resultou, muitas vezes, no apagamento da voz subjetiva, privilegiando uma concepção textualista da produção poética, cuja proposta se concentrava no rigor formal, em técnicas experimentais e na economia da linguagem literária. Enfim, propostas que se dirigiam contra uma poética de adesão explícita ao real, nos moldes das produções neorrealistas.

Não podendo ser considerado um representante fiel das tendências estéticas relacionadas no parágrafo anterior, Ruy Belo pode e deve ser visto como um poeta alinhado com os seus contemporâneos quanto a esse desejo renovador da poesia portuguesa, identificado na produção pós 1961. A discursividade de seus textos, a ênfase no sujeito, traços que levaram o crítico Fernando Pinto do Amaral a reconhecer no poeta um “fôlego

neorromântico”, desenvolvem-se integrados a uma escrita extremamente rigorosa em que a camada significativa assume papel decisivo na construção de sentidos, sem falar na tradição clássica observada em seus textos no emprego do decassílabo e de estruturas sintáticas complexas, “um intenso trabalho formal devedor de um certo barroquismo renovado”, como reconhece Ida Alves (2008, p.240). Além disso, talvez mais que qualquer outro poeta de seu tempo, Ruy Belo, ao insistir no tom subjetivo, tenha exposto a fratura do sujeito moderno, cuja voz hesitante, espécie de balbúcio, (des)orienta o leitor, conduzindo-o por uma linguagem errante. Como poeta-crítico, Ruy Belo rejeita a concepção de uma poesia “espontânea”, entendendo-se espontaneidade como ausência de elaboração, coisa em que de resto ele revela não acreditar quando radicalmente afirma: “nada do que é humano é espontâneo” (*OP*, v.3, p. 94).

Assim, consideramos que Ruy Belo está entre os autores que se comprometeram com a renovação das letras portuguesas, um poeta empenhado em reler e reescrever a modernidade, atento às solicitações da ética e da estética. Vamos designá-lo como poeta contemporâneo, como o já dissemos, pela necessidade de identificá-lo no seu tempo e em relação a Fernando Pessoa. Estamos cientes de que o adjetivo contemporâneo, que aparecerá algumas vezes neste trabalho, pode suscitar polêmica, por isso queremos esclarecer que, ao empregá-lo, estamos nos referindo à “reescrita” ou revisão do modernismo, que se dá de forma mais vigorosa, em Portugal, a partir da década de 1960. No entanto, consideramos pertinente acrescentar o enfoque proposto por Giorgio Agamben no ensaio intitulado *O que é o contemporâneo?* (2009), em que a ideia de contemporâneo escapa à circunscrição histórica.

Segundo o teórico italiano, ser contemporâneo constitui uma condição específica que nem todos os homens de uma dada época conseguem partilhar. Isso porque “pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual” (AGAMBEN, 2009, p. 58). Entretanto essa “discronia” não transforma o contemporâneo naquele que vive fora do seu tempo, em alguém marcado pela nostalgia do passado, “sentindo-se mais em casa na Atena de Péricles, ou na Paris de Robespierre e do marquês de Sade” (Ibidem, p. 59). Por mais inadequado que se sinta em seu tempo, por mais que chegue a odiá-lo, o contemporâneo tem consciência de que está irremediavelmente preso à época em que vive (Idem, p. 59). “Estou preso à vida e olho meus companheiros”, admite Carlos Drummond de Andrade no poema “Mãos dadas” (1979, p.132); Ruy Belo, em perspectiva semelhante, declara “Ave de alarme sou deixem-me só / sou um contemporâneo

assisto a tudo” (*TP III*, p.204); Álvaro de Campos, antes dos dois, proclamou “assisto a tudo e definitivamente” (*PAC*, 2002, p. 191).

Inserido em seu tempo, mas com ele não coincidindo, o poeta como contemporâneo “mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (*AGAMBEN*, *op. cit.* p.62). Desenvolvendo uma perspectiva bem peculiar, Agamben considera, inicialmente, a ideia de “perceber o escuro” segundo fundamentos propostos pela neurofisiologia da visão. A partir de tais concepções, o escuro não é simplesmente ausência de luz, mas o resultado de operações de células periféricas da retina. Ao empregar o ponto de vista fisiológico para refletir sobre a percepção do escuro da contemporaneidade, o estudioso chama a atenção para o fato de que perceber o escuro “não é uma forma de inércia ou passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que [...] equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas” (*Ibidem*, p.63). Perceber esse escuro, inseparável, contudo, das luzes do seu tempo é tarefa do poeta, que, segundo esse ponto de vista, será sempre um contemporâneo. Desse modo, tanto Pessoa no início do século XX quanto Ruy Belo nas décadas de 1960 e 1970 conseguem ver o seu tempo, criticando-o e estando nele inseridos. As odes de Álvaro de Campos, por exemplo, inspiradas pelo Futurismo, exaltam e denunciam à adesão à vida moderna, como se observa nestes versos da “Ode triunfal”: “Ó fazenda nas montras! Ó manequins! ó últimos figurinos! / Ó artigos inúteis que toda a gente quer comprar!” (*PAC*, 1999, p. 22)

A abordagem do crítico italiano interessa-nos, sobretudo, por identificar o poeta com aquele que, tomando distância do seu tempo, consegue enxergar a “íntima obscuridade” que habita a sua época, isto é, não se deixa “cegar pelas luzes de século”. Desse modo, o agenciamento da palavra poética, no âmbito da visualidade e da construção da paisagem, passa inevitavelmente pela representação de zonas de sombra e de obscurecimento, constituindo-se nas fronteiras entre o visível e o invisível.

2.4 Da noção de paisagem

O termo paisagem, segundo o geógrafo francês Paul Claval, surgiu no século XV, nos Países Baixos, de *pays*, que pode ser entendido em francês como região, pátria, lugar de nascença — daí *paysage*: “parte de uma região (*pays*) que a natureza apresenta ao

observador” (ROBERT, 1969, p.1256)⁸. Quando chegou à Itália, o termo estendeu-se para *paesaggio*, por influência da raiz *land*, presente nos vocábulos correspondentes ao termo holandês, forjados no alemão e no inglês — *landschaft* e *landscape*, respectivamente. A forma italiana deu origem à palavra em outras línguas neolatinas como o espanhol, o francês e o português. Aplicava-se aos quadros que apresentavam “um pedaço da natureza, tal como o percebemos a partir de um enquadramento — uma janela, por exemplo” (CLAVAL, 2004, p. 14-15)⁹. E é justamente a partir da ideia de espaço enquadrado/emoldurado pela janela, que a noção de paisagem se desenvolve e se dissemina como arte pictórica.

Outro aspecto que o autor francês releva no aparecimento da paisagem é o vínculo entre essa forma de pintura e o aperfeiçoamento das leis da perspectiva clássica. Em consonância com as observações de Claval, a filósofa francesa Anne Cauquelin chama a atenção para o fato de a perspectiva legitimada pelos renascentistas ter inaugurado um novo modo de ver e de organizar o espaço percebido — “[...] é preciso render-nos à evidência: o mundo antes da perspectiva legítima não é o mesmo em que vivemos no Ocidente desde o século XV” (CAUQUELIN, 2007, p.38). Desse modo, a paisagem que, como natureza, sempre esteve disponível para o olhar do homem, identifica-se com o artifício quando se desenvolve relacionada às regras da arte acadêmica. Além disso, ainda que a pintura paisagística de orientação clássica busque “reproduzir objetivamente um fragmento da natureza, o ponto de observação, o ângulo e o enquadramento da vista resultam de uma escolha” (CLAVAL, 2004, p. 15), existindo, portanto, uma dimensão subjetiva na representação pictórica.

O historiador Simon Schama, percebendo na paisagem um artefato em que estão envolvidos sujeito, natureza e cultura, constata: “Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas” (SCHAMA, 2009, p.17). Dessa forma, além de ser atravessada pela subjetividade (mente), a paisagem acumula e carrega tanto traços geológicos quanto memória histórica e cultural, sendo uma produção do indivíduo e da coletividade.

Michel Collot, partindo das definições dadas para o termo nos dicionários *Robert* e *Littré*, chama a atenção para três elementos que envolvem o conceito de paisagem: “a ideia de

⁸ Tradução nossa; no original: “Paysage -1° Partie d’un pays que la nature présente à un observateur”.

Quando empregado em relação à paisagem, *pays* pode, assim, ser traduzido por região.

⁹ Paul Claval cita Alain Roger para explicitar a importância da janela para a história da paisagem ocidental: “A invenção decisiva, na história da paisagem ocidental, é efetivamente a da janela, na pintura flamenga do século XV. A janela constitui um enquadramento, um quadro no quadro, que isolando-o, encaixando-o, institui o *pays* na paisagem.”(ROGER, apud CLAVAL, 2004, p.15)

ponto de vista, a de *parte*, e a de unidade ou de *conjunto*” (COLLOT, 1995, p.211).¹⁰ Se a ideia de *ponto de vista* implica a subjetividade de que resulta a construção paisagística, o olhar do sujeito não pode ser entendido como uma entidade autônoma e desvinculada do espaço. Considerando a lição da fenomenologia de Merleau-Ponty, para Collot, a revelação da paisagem pressupõe uma relação em que sujeito e objeto são indissociáveis, já que, se “o objeto espacial é constituído pelo sujeito”, este, por sua vez, “encontra-se englobado pelo espaço” (COLLOT, 1995, p.11)¹¹. “Eu próprio sou sujeito e objecto / Eu próprio sou Arco e Rua,” confirma a voz Álvaro de Campos (PAC, 1999, p.132). Para melhor explicitar tal perspectiva, em que se observa a crítica ao pensamento cartesiano, fundamentado na separação da *res extensa* e da *res cogitans*, Collot recorre às palavras de Merleau-Ponty, que aqui transcrevemos.

O espaço não é mais aquele de que fala a *Dióptrica*, rede de relações entre objetos, tal como o veria uma terceira testemunha de minha visão, ou um geômetra que a reconstituísse e sobrevoasse. [...] Pensando bem, o mundo está ao redor de mim, não diante de mim.
(MERLEAU-PONTY, 2004, p.33)

A visão de “sobrevoo”, que já mencionamos em passagem anterior e que se consolidou no pensamento cartesiano, certamente foi fundamental para a exploração e o desenvolvimento científicos, mas se afastou da vivência humana mais imediata e cotidiana. O conhecimento da astronomia, por exemplo, prova-nos que os movimentos de translação e rotação da terra são responsáveis pela existência de dia e noite, de fases da lua, de estações do ano, entretanto, continuamos a falar naturalmente que o sol nasceu ou se pôs, sem atentar para o “equivoco” científico, pois estamos imersos num espaço que nos faz perceber o movimento solar, não o terrestre. Desse modo, o existir, o “ser aí” heideggeriano condiciona-se à experiência do espaço no qual estamos inseridos, submetidos aos caprichos da natureza, às dicotomias perto x longe; alto x baixo; claro x escuro, às determinantes socioculturais, afirmando-se apenas em relação de alteridade — “nada é, tudo coexiste”, decreta Bernardo Soares (LD, 2006, p.400). Vale a pena transcrever o comentário por meio do qual o semi-heterônimo ilustra a sua sentença.

Tudo que existe existe talvez porque outra coisa existe. Nada é, tudo coexiste: talvez assim seja certo. Sinto que eu não existiria, nesta hora — que não existiria, ao menos, do modo em que estou existindo, com esta

¹⁰ Tradução nossa com revisão de Ida Alves e Masé Lemos; no original: “[...] l’idée de *point de vue*, celle de *partie*, et celle d’unité ou d’ensemble.

¹¹ Tradução nossa (cf. nota 10); no original: “l’objet spatial est constitué par le sujet”; “le sujet a son tour s’y trouve englobé par l’espace”.

consciência presente de mim, que por ser consciência e presente é neste momento inteiramente eu — se aquele candeeiro não estivesse aceso além, algures, farol não indicando nada num falso privilégio de altura. (LD, 2006, p. 400)

O texto literário procura justamente capturar essa percepção que irrompe do contato permanente entre o mundo e o indivíduo. À medida que se aguça a tensão entre o real e o sujeito, a linguagem poética como produtora de imagens vai construir-se como experiência de “atrito”, para recordarmos uma expressão que Silvina Rodrigues Lopes (2003) emprega, ao defender o papel transgressivo da literatura.

Voltando à definição de paisagem que Collot foi buscar nos dicionários, observamos, ainda, o destaque dado à noção de parte. Uma vez que a percepção do espaço aberto ao olhar do sujeito está condicionada à ideia de ponto de vista, torna-se sempre limitada. Esse limite, para o crítico francês, manifestar-se-ia de duas formas, isto é, por meio do que ele considera, a partir de Hursel, como *horizonte externo* (*horizon externe*) e *horizonte interno* (*horizon interne*). Por *horizonte externo*, Collot entende a linha que circunscreve a paisagem e além da qual nada mais pode ser visto; já o *horizonte interno* se refere à existência, no interior do campo delimitado, de partes não visíveis, ou que só poderiam ser percebidas em virtude do deslocamento de ponto de vista (COLLOT, 1995, p. 212-213)¹². Quer dizer, no ato de perceber está em jogo a “dialética do visível e do invisível”, no entanto a existência de lacunas não representaria um ponto negativo, porque a nossa percepção “sempre ultrapassa o simples dado sensorial” (Ibidem, p.213)¹³. Por exemplo, todo objeto percebido apresenta uma face oculta, mas a nossa “inteligência perceptiva” considera o que escapa ao olhar para determinar o sentido próprio do objeto. Enfim, os limites de nossa visão impedem que o vejamos por inteiro, mas a nossa percepção preenche as lacunas, dando-nos a sua totalidade. Isso também vale para a região que se constitui como paisagem ao olhar do sujeito, já que ela é “sempre considerada como parte de um território mais vasto, que pode ser descoberto através de viagens ou a partir do testemunho de outras pessoas” (Idem, p. 213)¹⁴. Nesse sentido, a paisagem distingue-se do panorama, não comportando a visão aérea, pois, a partir

¹² Tradução e paráfrase nossa; no original: “Et elle (limitation) se manifeste de deux façons: par la circonscription du paysage selon une ligne au-de là de laquelle plus rien n’est visible, ce que j’appellerai son *horizon externe*; par l’existence, à l’intérieur du champ ainsi delimité, de parties non-visibles (sauf au prix d’un déplacement du point de vue) ce que j’appellerai son *horizon interne*.”

¹³ Tradução e paráfrase nossa; no original: “dialectique du visible et de l’invisible”; “Ces lacunes ne sont pas une composante purement négative du paysage. D’une part elles sont comblées par la perception, qui dépasse toujours le simple donné sensorial, et en complète les manques.”

¹⁴ Tradução nossa; no original: “De même le ‘morceau’ de pays que donne à voir le paysage n’est jamais considéré comme absolument isolé; je le perçois précisément comme ‘partie’ d’un pays plus vaste qu’il m’appartient de découvrir, en voyageant, ou en interrogeant d’autrui.”

desta, o sujeito liberta-se do horizonte e pode ter acesso a partes ocultas de um território. Todavia, tal perspectiva esmaga o relevo e neutraliza as distâncias, oferecendo ao olhar um espaço desabitado. (COLLOT, 2010, p. 210) O horizonte como estrutura que impõe limites à percepção sensorial é um convite permanente ao olhar e à imaginação em direção ao invisível e, dessa forma à criação estética.

Refletindo sobre a noção de *conjunto*, a terceira que Collot distingue na definição dos dicionários, o autor francês destaca que no espaço paisagístico todos os objetos dispersos e heterogêneos se reúnem sob um golpe de vista, representando uma “totalidade coerente”. É justamente porque é delimitada pelo horizonte, definindo-se pela “exclusão de determinado número de elementos heterogêneos”, que a paisagem compõe uma unidade significativa. (Idem, 1995, p.214) ¹⁵ Na verdade, funcionando como uma moldura, o horizonte “impõe limite ao caos sensorial”, transformando a paisagem em quadro, em objeto estético, no interior do qual o olhar relaciona “um número limitado de formas e cores” (Idem, 2010, p. 213). Entretanto, é preciso lembrar que os elementos excluídos para a garantia da unidade não são eliminados ou apagados, mas permanecem como camada invisível, como dobra que convida o olhar a novas percepções do espaço. Desse modo, atravessada pela dialética do visível e do invisível, “a paisagem apresenta-se como unidade perceptiva e estética, mas também como unidade aberta de sentido” (Idem, 2010, p.214). É desde essa compreensão que se pode aproximar paisagem e poesia, como veremos a seguir.

2.5 Paisagem e poesia: sujeito e alteridade

A paisagem visível, concebida como uma unidade perceptiva delimitada pela estrutura do horizonte, pode ser considerada “um esboço que se prolonga pelo trabalho da imaginação”. Há sempre uma face oculta a ser desvendada por nossa inteligência perceptiva, sendo exatamente por sua incompletude que a paisagem se torna um objeto passível de recriação — “o invisível solicita a imagem” ou ainda “todo horizonte é fabuloso” porque “os vazios da mensagem sensorial obrigam a inventar a fábula do mundo” (COLLOT, 2010, p. 210-211).

John Berger, lembrando-nos da primazia do sentido da visão, considera:

¹⁵ Tradução nossa; no original: “par l’exclusion d’un certain nombre d’éléments hétérogènes”

La vista llega antes que las palabras. El niño mira y ve antes de hablar. Pero esto es cierto también en otro sentido. La vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos ese mundo con palabras, pero las palabras nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeados por él.

BERGER, 2007, p.13)

Certamente, as observações de Berger só confirmam a perspectiva fenomenológica de que tentamos nos aproximar, a qual sugere a indissociabilidade entre sujeito e objeto no processo de apreensão do real. Além disso, o artista britânico admite que “lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas” (Ibidem). Ora, as nossas crenças e saberes só podem ser efetivamente assimilados, a ponto de interferirem em nossas experiências sensoriais, quando saímos da esfera pré-simbólica para ingressarmos no mundo das representações e, portanto, da linguagem. Dessa forma, faz-se evidente o vínculo entre o ato de ver e a linguagem, uma vez que ambos se fundamentam na produção de sentido. Para melhor esclarecer essa relação, recorreremos às palavras de Octavio Paz:

Quando percebemos um objeto qualquer, este se nos apresenta como uma pluralidade de qualidades, sensações e significados. Essa pluralidade se unifica instantaneamente no momento da percepção. O elemento unificador de todo esse conjunto de qualidades e de formas é o sentido. As coisas possuem um sentido. Mesmo no caso da mais simples, casual e distraída percepção, verifica-se uma certa intencionalidade, segundo demonstraram as análises fenomenológicas. Assim, *o sentido não só é o fundamento da linguagem como também de toda apreensão da realidade.* [...] À semelhança da linguagem comum, a *imagem poética reproduz a pluralidade da realidade e, ao mesmo tempo, outorga-lhe unidade.*

(PAZ, 1982, p.131) (grifo nosso)

Por imagem, Paz designa “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem o poema” (Ibidem, p. 119). Assim, sem ignorar os outros sentidos que a palavra encerra, quer no plano pictórico ou no psicológico, o autor mexicano enfatiza a imagem como um produto da expressão poética. A ela caberia o poder não apenas de representar ou descrever o mundo, como o faz o discurso referencial e científico, mas o de recriá-lo, levando o poeta e o leitor a compartilharem uma experiência de totalidade que se perde na comunicação cotidiana. A imagem reproduziria o momento da percepção e forçaria o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. Essa potência da imagem de evocar e ressuscitar o real leva Paz a afirmar que a linguagem indica e *representa*, já o poema não explica, *apresenta*. O objetivo da poesia não é, dessa forma, referir-se à realidade, mas tentar recriá-la, isto é, “a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade” (Ibidem, p.137). A

imagem poética, por isso, coincidiria com o próprio sentido, ou, como lembra Antonio Cícero, “aquilo que os poemas dizem não se separa do seu modo de dizê-lo” (CICERO, 2005, p.126).

Ao constituir um fim em si mesma, a imagem configura-se como espaço de articulação de sentidos, como paisagem construída no intervalo ou na intersecção entre o mundo e o sujeito. Se as representações picturais paisagísticas e o próprio termo datam do século XV, é a perspectiva romântica que, segundo Collot, passa a solicitar a imaginação e a afetividade para expressar a relação entre o sujeito e o espaço. Todavia, como vimos anteriormente, a crise da mimesis, que certamente já se anunciava na manifestação hiperbólica do eu romântico, inviabiliza a paisagem como mera projeção da interioridade do sujeito. Ao contrário, ocorre o que Collot chama de “espaçamento do sujeito”, isto é, “a consciência se constitui como ser no mundo e o mundo existe senão por meio de um sujeito, que se *espacializa* enquanto o mundo se interioriza como paisagem” (COLLOT, 2005, p.44) ¹⁶. Em uma de suas várias autodefinições, Bernardo Soares afirma ser “um homem para quem o mundo exterior é uma realidade interior” (LD, 2006, p.427).

É importante lembrar que os estudos de paisagem no âmbito da literatura, desenvolvidos por Michel Collot, além de traçarem um percurso que abrange do Romantismo até os nossos dias, passando por Baudelaire, Rimbaud, surrealistas, Francis Ponge, deteve-se na poesia francesa dos anos de 1980. Na opinião do crítico, a produção poética dessa década teria representado “uma viragem” nas letras francesas e se traduziria pela “ressurgência de noções e práticas, como a narração ou a figuração e do que se designou como o “retorno do sujeito” (COLLOT, 2005, p.157) ¹⁷. No entanto, Collot faz questão de destacar que a ênfase na subjetividade observada nessa poesia não representaria a entronização do eu, como ocorrera no Romantismo. Essa tendência apontaria para um “novo lirismo” que propõe vias inéditas à invenção dum sujeito que não se confunde mais com o eu nem com a bela alma romântica, mas se constrói em relação com a realidade mais terra a terra e com uma íntima alteridade” (Ibidem) ¹⁸.

¹⁶ As traduções de passagens do livro *Paysage et poésie*, de Michel Collot (2005), citadas neste trabalho foram realizadas pela prof.^a Ida Alves para uso em suas aulas em curso de pós-graduação.

No original: “[...] la conscience se constitue comme être au monde et le monde n'existe que pour un sujet, qui s'espace tandis que le monde s'intériorise en paysage.”

¹⁷ Tradução Ida Alves; paráfrase nossa; no original: “Celle-ci s'inscrit dans le cadre plus large d'une evolution philosophique, artistique et littéraire, marquée ntamment par la résurgence de notions et de pratiques longtemps suspectées voire honnies comme la narration ou la figuration, et par ce qu'on a appelé 'le retour du sujet'.”

¹⁸ Tradução de Ida Alves; no original: “[...] il s'agit bel et bien d'un 'nouveau lyrisme', qui propose des voies inédites à l'invention d'un sujet qui ne se confond plus avec le moi ni avec la belle ame romantique, mais se construit em relation avec la réalité la plus terre à terre et avec une intime alterité.”

Relacionada à expansão da subjetividade, herança da poética romântica, a paisagem surge, então, como uma “imensidão íntima”, na acepção que Gastón Bachelard dá ao termo, a partir da análise da obra de Baudelaire, isto é, a “imensidão do mundo” transforma-se, pela palavra poética, “numa intensidade de nosso ser íntimo”, (BACHELARD, 2005, p.198), o que implica a dissolução da dicotomia mesmo x outro. Adotando ponto vista semelhante, Fernando Pessoa, em “Nota preliminar”¹⁹, apontamento solto e não datado, inverte o princípio romântico da paisagem como estado de alma, para decretar que “todo estado de alma é uma paisagem”, isto é, ele não constitui apenas uma representação da paisagem, mas se organiza como “um espaço interior onde a matéria física de nossa vida se agita” (P, 1994, p. 101). Assim é como se existissem duas paisagens que se interpenetram, a interior e a exterior, “de modo que o nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo [...] e, também, a paisagem exterior sofre do nosso estado de alma” (Ibidem).

A aliança entre o sujeito e o mundo, estabelecida no texto poético, é, dessa forma, um meio de expressar a relação entre o visível e o invisível, de configurar o mundo como o espaço em que as tensões não se resolvem, ao contrário, tornam-se mais densas, aprofundam-se em direção ao interior e ao exterior, atendendo ao apelo do horizonte de que fala Collot.

Para, por hora, darmos termo à discussão teórica aqui esboçada, recorreremos a Italo Calvino, que em *Seis propostas para o próximo milênio*, série de conferências destinadas a abordar algumas “qualidades específicas do literário”, justifica ter considerado a “visibilidade” como um valor a ser preservado.

Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens. Penso numa possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente, “icástica”.

(CALVINO, 2005, p.107-106)

¹⁹ O apontamento “Nota preliminar” foi publicado pela primeira vez na primeira edição do volume *Obra poética* (1960), de Fernando Pessoa, organizada por Maria Aliete Galhoz para a editora carioca Nova Aguilar. O texto aparece como uma espécie de introdução às poesias ortônimas do [Cancioneiro] e continuou a ser publicado nas edições e tiragens posteriores.

Enfim, a proposta de Calvino aponta para o fato de ser indispensável que a linguagem verbal, particularmente na sua expressão poética, dê a ver, construa-se como visualidade, fazendo com que “os caracteres alfabéticos negros” logrem produzir a “forma autossuficiente” e “icástica” de que fala o escritor, ou, atendendo à máxima de Bernardo Soares, levem ao “ver claro para escrever justo” (LD, 2010, p.151), ou ainda, invertendo-se a proposição, reflitam o *escrever justo para ver claro*.

Nos próximos capítulos, o exame efetivo dos textos de Pessoa e Ruy Belo vai procurar mostrar como os dois poetas problematizam a experiência sensorial do sujeito, a partir de um olhar que se constrói num espaço que alcança o traço geográfico e a dimensão histórica, o contorno social e a marca particular. Naturalmente, Pessoa e Belo não estavam sozinhos nessa tarefa, apenas se incluíram de forma brilhante numa linhagem poética que, especialmente após Baudelaire, não cessou de questionar as concepções que delimitaram o sujeito e o objeto; o sentir e o pensar; o ato de perceber e a representação.

3. MODOS DE VER

3.1 Poesia e fotografia

Reconhecida oficialmente em 1839, a fotografia não só revolucionou as formas de representação pictórica como acelerou a divulgação das imagens, estando certamente na origem da “reprodutibilidade técnica da obra de arte” e na exacerbação que os meios visuais alcançaram em nosso tempo. Como objeto desprovido de aura, na perspectiva benjaminiana, precário, reproduzível, manuseável, sujeito à ação do tempo, a fotografia nasce em oposição à pintura, no que esta teria de original e autêntico, suscitando reações que, pelo menos durante o século XIX, recusaram à linguagem fotográfica o *status* de produto artístico. Entretanto, as influências recíprocas entre pintura e fotografia foram desde sempre apontadas, a câmara escura que fixava as imagens e contribuía para o trabalho mais rigoroso dos pintores data pelo menos da época de Leonardo da Vinci. No início do século XX, as experiências da vanguarda artística, para além de todas as implicações históricas, culturais e estéticas, de alguma forma pareceram resultar do desejo de afastamento da precisão realista da reprodução fotográfica, e foram, ao mesmo tempo, verdadeiramente tributárias desse olhar/câmera que persegue o fragmentário e o instantâneo. Considerando a fotografia como “o acontecimento mais importante da história das artes plásticas”, André Bazin declara que esse registro “permitiu à pintura ocidental desembaraçar-se definitivamente da obsessão realista e reencontrar a sua autonomia estética” (BAZIN, 1983, p.127), como de fato se verificou na renovação artística promovida pelas vanguardas.

O modo como a literatura se apropria da perspectiva fotográfica reflete a relativa dissolução de fronteiras entre texto poético e artes plásticas. O apagamento dos limites entre as diferentes manifestações artísticas, que se adensa particularmente a partir dos movimentos de vanguarda, inclui a possibilidade da linguagem fotográfica no discurso poético. A compreensão desse processo passa, inevitavelmente, pela reflexão de alguns teóricos acerca da fotografia e da sua relação com uma nova forma de o sujeito perceber e representar o mundo.

Walter Benjamin, um dos principais estudiosos a examinar e problematizar essa linguagem, chamou a atenção para o fato de que o registro fotográfico inclui uma apreensão algo aleatória do real, o que constituiria uma espécie de “inconsciente ótico”. Os recursos da câmera, ao ultrapassarem o alcance do olho humano, permitem ao fotógrafo um poder de apreensão sobre o qual ele não tem absoluto controle. Como observa Benjamin:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através de seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. (BENJAMIN, 1994, p.94)

Ainda que seja fruto de um ponto de vista, da seleção de determinado ângulo, há algo de misterioso e mágico no registro fotográfico, magia da técnica, criada a partir de processos óticos e químicos. Nesse sentido, podemos concordar com Vilém Flusser, autor de *Filosofia da caixa preta*, quando diz que o fotógrafo “domina o aparelho, sem, no entanto, saber o que passa no interior da caixa. Pelo domínio do *input* e do *output*, [ele] domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado” (FLUSSER, 2011, p. 44). Para entender melhor o pensamento do crítico, é preciso saber que, em sua perspectiva, o aparelho não é um instrumento em sentido tradicional; seria, na verdade, um brinquedo e, desse modo, “o homem que o manipula não é trabalhador, mas jogador: não mais *homo faber*, mas *homo ludens*” (Idem, 2011, p. 43). A partir dessa constatação, Flusser compara o fotógrafo ao escritor, afirmando que ambos, como funcionários de “aparelhos”, “permutam símbolos programados” e, assim, o escritor poderia “ser considerado funcionário do aparelho ‘língua’[pois] brinca com símbolos contidos no programa linguístico, com ‘palavras’, permutando-os segundo as regras do programa”, o que enriqueceria o universo da literatura (Ibidem, p.44-45). “O que é a necessidade de escrever versos senão a vergonha de chorar?... / O que é o desejo de fazer arte senão o ser adulto para brinquedos?” (PAC, 1999, p.83), interroga o engenheiro Campos, reafirmando a conexão jogo e literatura. Identificando escrita poética e experiência lúdica, em que se “permutam símbolos programados”, Ruy Belo admite: “Nada sei de emoções manipulo morfemas” (TP II, p. 188).

Além do caráter de jogo, o que aproximaria fotografia e literatura, especialmente na expressão da poesia lírica do século XX, seria o pacto de ambas com a visualidade em sua natureza mais concreta. Para Susan Sontag, “enquanto a pintura se tornou cada vez mais conceitual, a poesia (desde Apollinaire, Eliot, Pound, e William Carlos Williams) definiu-se cada vez mais como atividade ligada ao visual” (SONTAG, 2004, p. 112). Isso se verifica, segundo a autora, devido ao “compromisso da poesia com o concreto e com a autonomia da linguagem do poema”, o que corresponderia “ao compromisso da fotografia com a visão pura” (Ibidem). Alberto Caeiro, por exemplo, define-se como alguém que viu “como um danado” (*P*, 1994, p.237) e toda a sua proposta poética se fundamenta numa pedagogia do ver, ancorada na rejeição de uma consciência racional e transcendente, lição que os discípulos da “companhia heterônima”, como designou Jorge de Sena, esforçam-se em seguir.

Como manifestação que se dá a ver em toda sua concretude, como jogo consciente e aleatório, a poesia aproxima-se da perspectiva da fotografia e convoca o sujeito a perseguir imagens propondo-as como novas figurações do mundo. Nos próximos itens examinaremos, inicialmente, as relações dos poetas com a fotografia. Em seguida, retomando algumas reflexões aqui apresentadas e outras que serão convocadas vamos buscar identificar nos textos de Pessoa-Campos e Ruy Belo modos de apreensão e figuração do real que sinalizam o parentesco entre texto literário e linguagem fotográfica.

3.1.1 Fernando Pessoa e a fotografia: aversão e fascínio

Em carta à namorada Ophélia Queiroz, de 29/04/1920, Fernando Pessoa confessa: “tive sempre uma certa embirração por tirar retratos” (CA, 2009, p. 64). Essa peculiaridade do caráter pessoano pode ser avaliada, a princípio, como simples idiossincrasia ou mesmo superstição. A própria Ophélia, em depoimento sobre o namorado, revela “que o Fernando era muito supersticioso” e que ficava particularmente incomodado quando cães ganiam à sua passagem (Ibidem, p. 19). Também é conhecido o temor do poeta por trovoadas, medo que deixa explícito em carta de 01/02/1913, a Mário Beirão²⁰. Entretanto não julgamos que essa

²⁰ Transcreve-se aqui trecho da carta a Mário Beirão em que Pessoa confessa o medo de trovoadas: “V. sabe, creio, que de várias fobias que tive guardo unicamente a assaz infantil mas terrivelmente torturadora fobia de trovoadas. O outro dia o céu ameaçava chuva e eu ia a caminho de casa e por tarde não havia carros. Afinal

aversão a ser fotografado se deva fundamentalmente à mera credence ou a simples excentricidade do poeta. Além disso, é bom lembrar, como nos adverte Maria José de Lencastre, que a má vontade de Pessoa não era com a fotografia em si, mas com o “tirar retratos” (LENCASTRE, 1999, p. 13), o que se pode notar pela recepção dessa linguagem em seus textos, como iremos constatar neste capítulo.

Ao se interrogar sobre as relações que o poeta de *Mensagem* tinha com a fotografia, o crítico italiano Antonio Tabucchi, estudioso e tradutor da obra pessoana, considera que “a desconfiança (ou aversão) que Pessoa nutre pela chapa fotográfica insere-se presumivelmente na ordem conflitual da evidência enganadora e da verdade oculta que tem a ver com a problemática de alguns de seus heterônimos maiores” (TABUCCHI, 1984, p.78). Certamente a “problemática dos heterônimos maiores” e, na verdade, de todo o discurso pessoano refere-se a um questionamento ontológico manifesto como impossibilidade de ser ou de se sentir sendo, o que resulta no reconhecimento incessante do *eu* como alteridade — “Vou sendo eu através de uma quantidade de gente sem ser”, admite Campos (PAC, 1999, p.179). Do mesmo modo, se há na obra pessoana um conflito entre a “evidência enganadora” e a “verdade oculta”, como sugere Tabucchi, a escrita poética só pode se realizar como aparência, palavra em estado de simulação, rastreando a superfície do real, pois “Tudo é geograficamente exterior.” (Ibidem p.181), inclusive a subjetividade. Por isso, somos levados a crer, na esteira do pensador italiano, que a antipatia em “tirar retratos” esteja, a princípio, no reconhecimento, por parte do poeta, de uma imagem identitária construída apenas como exterioridade, como efeito, inclusive, da representação espectral do cinema — “Eu o abstrato, eu o projectado no *écran*,” (Ibidem, p.315). A foto seria, então, a comprovação da vacuidade das coisas, do eu como unidade aparente. Além disso, quando o sujeito se vê no retrato, entra em contato com uma face cotidianamente exposta ao olhar do outro, imagem que só lhe pode ser devolvida como alteridade e que lhe causa estranheza e mal estar. É esse o sentimento de Bernardo Soares diante de uma fotografia tirada com os colegas de escritório, na qual julga nula a sua presença, quando comparada com a vigorosa expressividade identificada por ele na face do patrão e de outros funcionários.

Sofri a verdade ao ver-me ali, porque, como é de supor, foi a mim mesmo que primeiro busquei. Nunca tive uma ideia nobre de minha presença física, mas nunca a senti tão nula como em comparação com as outras caras, tão

não houve trovoadas, mas esteve iminente e começou a chover — aqueles pingos graves, quentes e espaçados — ia eu ainda a meio do caminho entre a Baixa e minha casa. Atirei-me para casa com o andar mais próximo do correr que pude achar, com a tortura mental que V. calcula, perturbadíssimo, confrangido eu todo.” (C, 1905-1922, 1999, p.82)

minhas conhecidas, naquele alinhamento de quotidianos. Pareço um jesuíta fruste. A minha cara magra e inexpressiva nem tem inteligência, nem intensidade, nem qualquer coisa, seja o que for, que a alce da maré morta das outras caras. Da maré morta, não. Há ali rostos verdadeiramente expressivos. [...]

O que quer isto dizer? Que verdade é esta que uma película não erra? Que certeza é esta que uma lente fria documenta? Quem sou, para que seja assim? Contudo... E o insulto do conjunto?
(LD, 2006, p.87)

Não é difícil imaginar tais palavras ditas pelo próprio Pessoa, se considerarmos as fotos em que o poeta aparece junto a familiares com uma expressão de desalento e desconforto, provavelmente não um “jesuíta fruste”, mas, decerto, um inadequado. De qualquer forma, a imagem registrada encerra uma certeza, que, contida na aparência, escapa ao sujeito, expondo-lhe uma face ao mesmo tempo real e desconhecida.

Há ainda que se considerar nessa análise a reprodução fotográfica como expressão da temporalidade. Registro que flagra o instante, a fotografia torna-se testemunho da nossa precariedade, condenados que estamos ao efêmero e à finitude. Como constata Susan Sontag:

Todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-lo, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo.
(SONTAG, 2004, p.25-26)

Pessoa parecia estar bastante ciente “da vulnerabilidade e da mutabilidade” humanas que o registro fotográfico denuncia, quando escreveu no verso de uma foto dedicada à Tia Anica uma mensagem que é ao mesmo tempo manifestação afetuosa e irônica advertência — “À sua muito querida tia oferece esta provisória representação visível de si-proprio, com um abraço tão grande como a sua [de quem?] desponderação o seu sobrinho muito amigo e genial e obrigado Fernando.” Acrescenta em *post-scriptum*, “Retrato tirado em janeiro de 1914, porque alguma vez se havia de tirar.” (LENCASTRE, 1999, p. 149; cf. anexo 1)

A consciência da mortalidade, fundamento da experiência humana e, portanto, de toda produção artística e cultural, é imagem persistente nos textos de Pessoa-Campos, não tanto como figuração escatológica, mas como reconhecimento do nada que possibilita a existência, embora como absurdo e tormento — “E parece que a Morte é o sentido da Vida...” (PAC, 1999, p. 264). Em sua versão da fórmula pessoana, Ruy Belo constata: “O receio da morte é a fonte da arte” (TP III, 2004, p. 209). Entretanto não se pode negligenciar o fato de que a

vida, sobretudo pela voz de Campos, consiste justamente na ausência de qualquer sentido, não exatamente na perspectiva de Caetano, que acena com a possibilidade de se coincidir palavra e coisa, harmonizando o homem e o mundo, e que vê na produção de significados justamente um obstáculo à experiência plena do ser. A proposta do “mestre” de ver as coisas sem buscar nelas “sentido íntimo nenhum” aponta justamente para a comunhão entre ser e natureza, o que levou Leyla Perrone-Moisés a identificar nesse heterônimo uma herança da filosofia oriental, denominando-o de Caetano-Zen (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 113). Campos, ainda que deseje seguir a lição do mestre, está longe de alcançar a serenidade proposta por Caetano — “É TALVEZ o último dia da minha vida. / Saudei o sol, levantando a mão direita, / Mas não o saudei, dizendo-lhe adeus, / Fiz sinal de gostar de o ver antes: mais nada.” (P, 2004, p. 246). Ao contrário, a perspectiva da morte no poeta de “Tabacaria” é vivida como ameaça e inquietude, diante da qual não há o lenitivo do falso misticismo ortônimo, nem o consolo do melancólico epicurismo de Ricardo Reis. Projetando a sua morte, Campos produz uma espécie de prece, impregnada de impotência e desalento.

Quando eu morrer,
 Quando eu me for, hirta e diferente como toda a gente,
 Ignóbil por fora, e por dentro quem sabe que outro-ser,
Por aquele caminho cuja ideia se não pode encarar de frente,
Por aquela porta a que, se pudéssemos assomar, não assomaríamos,
 [...]

 Seja por esta hora que me leveis a enterrar,
 Por esta hora que eu não sei como viver,
 Em que não sei que sensações ter ou fingir que tenho,
 Por esta hora cuja misericórdia é torturada e excessiva,
 Cujas sombras vêm de qualquer coisa que não as coisas,
 Cujas passagens não roça vestes no chão da Vida Sensível
 Nem deixa perfumes no caminho do Olhar.
 (PAC, 1999, p. 31-32) (grifo nosso)

Inevitável, a morte confina com a vida percebida como falta, realizada como linguagem poética, espaço em que as “sombras vêm de qualquer coisa que não as coisas”, convertendo-se, por isso mesmo, num itinerário em direção ao silêncio e ao invisível. Maurice Blanchot, no ensaio “A literatura e o direito à morte”, inserido no livro *A parte do fogo* (1997), observa que o escritor se elimina e se afirma em sua obra. “Se a escreveu para desfazer de si”, a obra o chama, no entanto, se a sua intenção é “manifestar-se e viver nela”, percebe que a maior obra se revela inferior ao ato mais insignificante, condenando-o “a uma vida que não é vida” (BLANCHOT, 1997, p. 326-327). Disso parece saber Álvaro de Campos, quando, dirigindo-se a um interlocutor, supostamente dividido entre o suicídio e a vida, aconselha-o ironicamente a matar-se, já que “[...] se te cansa seres / Ah, cansa-te

nobremente, / E não cantes, como eu, a vida por bebedeira, / Não saúdes como eu a morte em literatura!”(*PAC*, 1999, p. 144). Por outro lado, se há em Pessoa-Campos o receio da morte como mistério absoluto, verifica-se, sobretudo, um horror à existência enquanto intervalo entre o nada e o nada, expressão de uma verdade que escapa ao homem e o desespera. No poema “Demogorgon”, essa inquietude evidencia-se:

Não, não, isso não!
Tudo menos saber o que é o Mistério!
Superfície do Universo, ó Pálpebras Descidas,
Não vos ergais nunca!
O olhar da Verdade Final não deve poder suportar-se!

Deixai-me viver sem saber nada, e morrer sem ir saber nada!
A razão de haver ser, a razão de haver seres, de haver tudo,
Deve trazer uma loucura maior que os espaços
Entre as almas e entre as estrelas.
(*Ibidem*, p. 158-159)

A fotografia não é certamente o olhar da verdade final, mas a prova irrefutável de que algo existiu, não uma criação simplesmente subjetiva, mas um “certificado de presença”, como diz Barthes (1984, p.127). Para o ensaísta francês, a foto tem um poder de autenticar, de fixar aquilo que foi, não, porém, como cópia do mundo, mas como “emanação do *real passado*: uma *magia*, não uma arte” (*Ibidem*, p.132). Constatar a inevitabilidade da existência em sua dimensão visível, mágica e misteriosa talvez seja um dos incômodos causados pela fotografia em Pessoa. Ver-se representado é reconhecer-se como imagem física, tão provisória quanto o papel que a revela, incontestável registro de uma presença que, por evidente, mais estranheza causa a um sujeito condicionado à abstração do sonho e à paisagem interior.

Para finalizarmos a abordagem que tem enfatizado a interferência dos componentes biográficos para a compreensão de um modo de ver pessoano, a partir do reconhecimento da técnica da fotografia, gostaríamos de acrescentar um dado interessante à discussão. Curiosamente, malgrado a relutância em “tirar retratos”, Pessoa não legou à posteridade um número tão insignificante de fotos, se considerarmos a época em que viveu. Se assim o fosse, não teria sido possível a edição de um volume como *Fernando Pessoa: uma fotobiografia* (1999), de Maria José de Lencastre, já citado neste capítulo. É verdade que o livro não inclui apenas fotos de Pessoa, mas também de familiares, da namorada Ophélia, de amigos, companheiros de Orpheu, de autores significativos para o poeta, além de registros das ruas e casas em que morou, de revistas e jornais para os quais escreveu, de objetos pessoais, entre

outras tantas imagens por meio das quais Lencastre busca documentar a trajetória pessoal e o seu ambiente histórico e cultural.

Na pesquisa da autora portuguesa, as fotos que mais nos interessam são aquelas que o representam na idade adulta, cerca de três dezenas, quando o autor já está de modo efetivo envolvido em sua atividade criadora e na vida cultural do país. Percebe-se, em especial nos retratos de família, que o poeta possivelmente se deixou fotografar devido aos laços afetivos e às conveniências sociais, apresentando um semblante algo tímido e constrangido a denunciar um sentimento de inadequação que parece tê-lo acompanhado por toda a vida. Nos registros em que está sozinho, parece evitar encarar a câmera, posicionando-se de perfil, o que nos parece uma escolha consciente de uma personalidade oblíqua e evasiva como a de Pessoa. Outras fotos mostram o autor português a caminhar pelas ruas da Baixa lisboeta, talvez alheio à intenção do fotógrafo — hipótese que nos parece pouco provável —, ou sentado à mesa dos cafés da cidade, compondo, assim, um registro aparentemente espontâneo de alguém que, como seu semi-heterônimo Bernardo Soares, fez de Lisboa o seu lar. Se a resistência do poeta pode ter sido algumas vezes vencida pelas solicitações sociais, acreditamos que uma curiosidade muito humana — lembremos do interesse imediato de Soares em identificar o seu rosto na foto do grupo do escritório — e um desejo de permanência, consciente ou inconsciente, tenha levado o poeta a ceder à magia da câmera, assim como se deixou seduzir a vida inteira pelo sortilégio das palavras.

Além de revelar a fisionomia do mais famoso poeta português do século XX, a pesquisa fotobiográfica de Lencastre indica o empenho dos contemporâneos de Pessoa em fixar a sua imagem. Acreditamos que, entre os seus pares, o poeta seja aquele que mais teve a sua figura divulgada, seja em fotos ou pinturas, seja em desenhos ou caricaturas. É bom lembrar que nem mesmo os heterônimos escaparam a esse interesse, haja vista os desenhos de Almada Negreiros sugerindo uma imagem para Caeiro, Campos e Reis. De Negreiros existem ainda duas telas a óleo, respectivamente de 1954 e 1964, retratando Fernando Pessoa sentado à mesa de um café, provavelmente as obras mais conhecidas do pintor (cf. anexos 2 e 3). Talvez ignorando o quanto a representação visual iria dominar os meios culturais, com um propósito definido ou não, esses artistas contribuíram para a transformação de Pessoa no ícone cultural que ele é hoje, figura midiática à revelia, emblema de uma geração e de um modo de ser da poesia.

(entram para dentro alguns dias[.] / através da minha sensação deles no meu cérebro que não tem olhos para os ver) (*PAC*, 2002, p. 218), que nos convidam a outras reflexões. Possivelmente, o relativo hermetismo do texto relaciona-se à dificuldade de se decifrar a grafia ou os registros de Pessoa, mas a ideia de um cérebro sem olhos remete-nos, mais uma vez, ao “inconsciente ótico”, de que falou Benjamin. Como câmera, o olho do poeta realiza uma operação mágica produzindo imagens num jogo simultaneamente proposital e aleatório. Vale aqui transcrever trecho do *Livro do desassossego*, em que Bernardo Soares confessa partilhar do “cérebro fotográfico” de Álvaro de Campos.

Tudo me interessa e nada me prende. Atendo a tudo sonhando sempre; fixo os mínimos gestos faciais de com quem falo, recolho as entoações milimétricas dos seus dizeres expressos; mas ao ouvi-lo, não o escuto, estou pensando noutra coisa, e o que menos colhi da conversa foi a noção do que nela se disse, da minha parte ou da parte de com quem falei. Assim, muitas vezes repito a alguém o que já lhe repeti, pergunto-lhe de novo aquilo a que ele já me respondeu; mas posso descrever, em quatro palavras fotográficas, o semblante muscular com que ele disse o que me não lembra, ou a inclinação de ouvir com os olhos com que recebeu a narrativa que me não recordava ter-lhe feito. Sou dois, e ambos têm a distância — irmãos siameses que não estão pegados. (*LD*, 2006, p. 49-50)

Identificando no registro das imagens um processo que escapa a uma percepção submetida ao controle racional — “Atendo a tudo sonhando sempre” —, a prosa de Bernardo Soares confirma o jogo aleatório e intencional, a partir do qual a realidade é capturada, e, ao mesmo tempo, indicia a abolição das fronteiras entre o imaginário e o mundo, entre a imagem e o objeto. A mesma ideia aparece em outra passagem do *Livro do Desassossego* em que o guarda-livros propõe “reconhecer a realidade como forma de ilusão, e a ilusão como uma forma de realidade” (*LD*, 2006, p. 117), embora julgue isso tão necessário quanto inútil, numa concepção muito pessoana ou muito moderna da criação artística. À negação das dicotomias clássicas, manifesta no fragmento, acrescenta-se a constituição da alteridade como processo de fixação do real. Como poeta, o sujeito realizaria simultaneamente as operações do fotógrafo e da máquina, situando-se entre a intencionalidade do ver e a mecânica magia da fixação imagética. A própria constituição do *Livro do desassossego*, conjunto de fragmentos que se furta a uma classificação textual ou a uma ordenação cronológica e cuja autoria também repousa na imprecisão, parece refletir a apreensão descontínua e fragmentária do mundo, típica da câmera. Os poemas de Campos, de forma mais evidente os textos da fase sensacionista, como a “Ode marítima”, “Saudação a Walt Whitman” e “A Passagem das horas”, quer pela estrutura paralelística, quer pelo gosto da sequência e da enumeração, quer

pelo traço anafórico, igualmente espelham uma sensibilidade construída de modo lacunar, refém de uma percepção fracionada e fugaz do mundo — “Meus versos saltos, meus versos pulos, meus versos espasmos,” (PAC, 1999, p. 73). E será justamente Campos quem melhor expressará a impossibilidade de se construir o mundo como unidade, como paisagem unívoca organizada segundo um olhar divino, ao qual, verdadeiramente, toda a subjetividade pessoal aspira de forma incansável. Com dolorosa lucidez, Campos expõe as faces de uma experiência ontológica vivida como fracasso e impossibilidade, denunciando o malogro do misticismo da poesia ortônima, a triste resignação do paganismo de Reis, a plenitude insuficiente de Caieiro, a impotência de seu próprio desespero de sujeito moderno.

Vem, ó noite, e apaga-me, vem e afoga-me em ti.
 [...]

 Noiva esperando sempre os nossos propósitos incompletos,
 A direcção constantemente abandonada do nosso destino,
 A nossa incerteza pagã sem alegria,
 A nossa fraqueza cristã sem fé,
 O nosso budismo inerte, sem amor pelas cousas nem êxtases,
 A nossa febre, a nossa palidez, a nossa impaciência de fracós,
 (PAC, 1999, p.98)

O estilhaçamento do real equivale à fragmentação sucessiva do sujeito que, em operação inversa, multiplica-se em busca da totalidade. Falando sobre a relação de Pessoa com a cidade, João Barrento (1987, p. 91-101) aponta para uma vocação metonímica no texto pessoano, particularmente através das vozes de Álvaro de Campos e Bernardo Soares, as máscaras mais urbanas do “drama em gente”. Haveria na perspectiva do crítico português uma relação de contiguidade entre eu e cidade, mediada, sobretudo, pela presença da janela, o que nos remete mais uma vez para o recorte paisagístico, para o espaçamento subjetivo.

No que diz respeito a este capítulo, já que o espaço da cidade será abordado mais à frente, a concepção de um olhar metonímico projetando uma imagem fotográfica — “Tuas mãos esguias, um pouco minhas, / Estavam naquele dia quietas pelo teu regaço de sentada, / [...] Lembro fotograficamente as tuas mãos paradas / Molemente estendidas / Lembro-me, neste momento, mais delas do que de ti.” (PAC, 1999, p.324-325), revela o quanto um detalhe, fixando-se na percepção do sujeito, torna-se via de uma compreensão nova e, talvez, mais ampla do objeto, reconhecimento que se perderia diante da suposta totalidade das coisas. A atenção ao pormenor como acesso ao que aparentemente se esconde ao olhar, ou passa despercebido, remete-nos à noção de *punctum* trazida por Barthes, dentro de uma ótica bastante subjetiva. Para o ensaísta francês, numa fotografia, o *punctum* — em latim “ponto, picada, pequeno buraco”, mas também “momento, instante” — seria o detalhe, a minúcia que

se impõe como um valor superior ao olhar do sujeito, atraindo e ferindo a sua percepção (BARTHES, 1984, p. 68-69). Nos citados versos de Campos, as mãos femininas invadem a sua memória com uma nitidez que o obriga a projetar para a sombra a convencional inteireza da mulher. Ao subjugar a lembrança do sujeito, a imagem metonímica atualiza e ilumina o passado, convertendo-se numa celebração do instante. Pode-se mesmo perceber nesse recorte, em que o detalhe se amplia e se apodera da lembrança do sujeito, um parentesco com a técnica cinematográfica do *close-up*, o que reforça a ideia de um “olho-câmera” a aproximar-se da imagem, expandindo-a. Em versos do poema “Oxfordshire”, o heterônimo expõe como a percepção metonímica logra um poder de revelação que não se encontra em face do objeto inteiro.

Uma vez, ao pé de Oxford, num passeio campestre,
 Vi erguer-se, duma curva da estrada, na distância próxima,
 A torre velha duma igreja acima de casas da aldeia ou vila.
 Ficou-me fotográfico esse incidente nulo
 Como uma dobra transversal escangalhando o vinco das calças.
 Agora vem a propósito...
 Da estrada eu previa espiritualidade a essa torre da igreja
 Que era a fé de todas as eras, e a eficaz caridade.
 Da vila, quando lá cheguei, a torre da igreja era a torre da igreja,
 E, ainda por cima, estava ali.
 (PAC, 1999, p. 293)

O tom irônico — “dobra transversal escangalhando o vinco das calças” — denota certa recusa à perspectiva que “prevê espiritualidade” na torre da igreja. No entanto é importante assinalar a importância do ponto de vista, como enfatiza Collot, na construção da paisagem, uma vez que a dimensão religiosa do edifício só é possível a partir da “curva da estrada”. Desse ângulo, em que o objeto se apresenta parcialmente ao olhar, o sujeito reconstrói a ausência, menos a partir da igreja concreta, cuja inteireza a sua experiência de homem nascido numa cultura cristã poderia antecipar, que a partir da conexão subjetiva com um repositório de símbolos capazes de ferir a sua sensibilidade e lançá-la em direção a um horizonte de autêntica religiosidade. Por outro lado, a despeito da ironia por nós reconhecida, reforçada pela constatação tautológica final — “a torre da igreja era a torre da igreja” —, eco indubitável da lição caeiriana, não deixa de ser notória em Campos uma divisão que pode ser traduzida pelos célebres versos de “Tabacaria” — “Estou hoje dividido entre a lealdade que devo / À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora, / E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro” (PAC, 1999, p. 151). A dinâmica exterior/interior, anulada na proposta de Caetano, apresenta-se no discurso de Campos, e também no de outras

máscaras pessoas, como tensão insistente. O engenheiro está sempre transitando entre a paisagem exterior e a interior, entre o evidente como aparente certeza e o oculto como verdade desejada. Nesse sentido, a construção de caráter fotográfico no texto de Campos envolve o registro de imagens que, como fatias da realidade, impõem ao sujeito um reconhecimento, originado de “incidente nulo”, é verdade, porém capaz de iluminá-lo com uma luz precária e fugaz.

3.1.3 Ruy Belo: a fotografia como celebração e luto

Ao contrário de Pessoa, Ruy Belo manifestou sem reservas o seu interesse pela fotografia, reconhecendo e propiciando um diálogo entre reprodução fotográfica e poesia²². Num ensaio intitulado “Um poeta explica-se”, o autor revela a sua adesão à imagem fotográfica, reafirmando-se como um poeta sempre disposto a legitimar por meio de seu texto diferentes manifestações artísticas.

A poesia mete-se pelos olhos dentro, é uma forma de visão que ensina a ver, afirmei já em 1962. Acontece que, num destes verões, me pediram na *Flama*²³ texto para uns *slides* sobre a vida ribeirinha de Lisboa. A proposta entusiasmou-me e eu fiz versos referentes a cada uma dessas fotografias, que saíram nas páginas a cores da revista sob o título genérico de “Lisboa”.
(*OP*, v.3, p. 251)

Considerando a poesia uma “missão”, como sugere o título de artigo de Marcos Aparecido Lopes — “A missão de Ruy Belo” (2011, p. 157-168) — em que a prática da

²² Lembramos que Ruy Belo, em colaboração com João Miguel Fernandes Jorge, escreveu *Os poucos poderes*, livro sobre fotografias de Jorge Guerra, publicado postumamente pela Fundação Calouste Gulbenkian (1984). O interesse que Ruy Belo revelou pela fotografia parece ter sido legado a seu filho Duarte Belo (1968), que se tornou fotógrafo e tem publicado vários livros de fotografia, dois especialmente dedicados ao pai e à sua obra. Além de *Ruy Belo — Coisas de silêncio* (2000), lançado em parceria com Rute Figueiredo, Duarte Belo publicou, em 2011, *O Núcleo da Claridade — entre as palavras de Ruy Belo*. Transcrevemos aqui alguns comentários do fotógrafo sobre o último livro:

“Só alguns anos após a morte de meu pai me iniciava no desafio de tentar registrar os lugares, a transformação que o tempo opera no espaço. Tentar, com uma câmara fotográfica, registrar o tempo que passa. A permanente mutabilidade de tudo o que olhamos. Talvez aqui resida o sentido deste livro, dez anos depois de *Ruy Belo - Coisas de Silêncio*. Páginas sobre a tentativa de aproximação a alguém que agora permanece na palavra poética, em vestígios dispersos em torno do núcleo da claridade. Seduzem-me estes passos, um percurso cada vez mais dentro das palavras de um seu significado profundo.”

Disponível em <<http://cidadeinfinita.blogspot.com/2012/01/permanencia-o-nucleo-da-claridade-10.html>>

Acesso em 10/02/2012.

²³ *Flama* foi uma revista portuguesa publicada de 1937 a 1976. Inicialmente, divulgada no formato de jornal quinzenal, de propriedade da Juventude Escolar Católica, passando, depois, a “revista semanal de actualidades”.

escrita poética tangencia o contingente e o absoluto, a experiência do humano e do divino, o poeta contemporâneo faz do seu texto não só um diálogo permanente com a produção literária de seu tempo e da tradição, mas com diferentes manifestações artísticas. O fato de eleger a palavra escrita como forma de expressão e defendê-la apaixonadamente durante a sua vida, decerto motivado por razões contingentes que levam cada um de nós a percorrer este ou aquele caminho, não o levaria a desdenhar as outras formas de arte como, de certa forma, o fez Pessoa²⁴. Ao contrário de Ruy Belo, a afinidade de Pessoa-Campos com a fotografia passa menos pela estima do objeto fotográfico, pelo qual não revela grande interesse, que pela técnica de reprodução à qual adere, em alguns textos, como fazer poético, na esteira das experiências vanguardistas. Vários poemas belianos, em especial dos livros *Homem de palavra(s)* e *Transporte no tempo*, articulam-se em torno de esculturas, pinturas, fotografias, referências fílmicas, constituindo, muitas vezes, um exercício semelhante ao da *écfrase*²⁵, ocupado, particularmente, em comentar e meditar sobre os objetos artísticos ou não.

A fotografia, nosso interesse imediato, aparece evocada nitidamente em textos como “A rapariga de Cambridge”, “Orla marítima”, “Vat 69”, de *Homem de palavras*, ou em “Solene saudação a uma rapariga”, “O girassol de Rio de Onor”, “Elogio de Maria Teresa”, de *Transporte no tempo*. A leitura desses poemas apontou-nos o reconhecimento da fotografia, na obra beliana, como suporte e elemento articulador de meditação poética acerca da memória, da fugacidade do tempo e, inevitavelmente, da finitude humana, tema onipresente na obra beliana. Seja como proposta de *écfrase* do objeto fotográfico, seja como linguagem a revelar um olhar obsessivo sobre o mundo, olhar que isola e fixa imagens do real, consagrando-as como “fulgurações do instante”, no dizer de Pedro Serra (2003, p.93), a poesia beliana partilha com a fotografia “um modo humano de morder o tempo” (*TP I*, p. 87).

²⁴É verdade que não podemos ler sem restrições a máxima pessoana “As artes todas são futilidades perante a literatura” (OP, 1995, p.283). Primeiro porque a sentença faz parte de um texto maior [Argumento de jornalista], atribuída a um jornalista, com quem um sujeito (Pessoa? Campos?) discute sobre a perenidade da linguagem literária. Depois, porque a afirmativa pessoana revela muito do espírito provocador e irreverente do poeta de “Tabacaria”. No entanto, pode-se também reconhecer nessa espécie de aforismo a concepção estética de quem abdicou da vida para experimentar apenas a “aventura da linguagem”, expressão empregada por Ruy Belo para traduzir o trabalho poético.

²⁵ É importante esclarecer que, nesta tese, empregamos *écfrase* num sentido mais amplo que ultrapassa o de simples descrição do objeto artístico. Recorremos a Fernando J. B. Martinho que, comentando a voga desse tipo de poesia entre autores portugueses, tendência iniciada com a publicação de *Metamorfoses* (1963), de Jorge de Sena, afirma: “Eles [os poetas] vão [...] ao encontro da definição mais ampla de *ekphrasis* proposta por Aguiar e Silva, que, para além da descrição, aponta nela também um trabalho de recriação, comentário e exaltação, sendo assim, para o referido autor, a poesia ecfástica aquela que ‘descreve, recria, comenta, exalta uma obra de arte (pintura, escultura, etc.)’.” (MARTINHO, 1996, p. 258).

O crítico supracitado, que dedicou um livro ao estudo da poesia de Ruy Belo — *Um nome para isto* (2003) —, aborda em um dos capítulos dessa obra a interferência da fotografia e do cinema no texto beliano. Para Serra, o interesse do poeta pela fotografia (e também pelo cinema) reside justamente na ideia de que “a fotografia fixa o instante das coisas, isto é, o momento único em que a sua unidade não é estilhaçada pela passagem do tempo” (2003, p. 92). Revela-se, de fato, em alguns versos de Belo, a crença de que o registro fotográfico é capaz de suspender o fluxo temporal, surpreendendo a imagem e, aparentemente, isolando-a de toda a contingência da vida humana.

No poema “O girassol de Rio de Onor”, o sujeito atribui à flor um poder de permanência, pois a sua imagem vista e fixada na memória como reprodução fotográfica é reconhecida pelo sujeito, “sem tirar nem pôr”, em outro espaço e tempo. Contrário à flor que se eterniza, pela recordação e pela construção imagética, o sujeito poético coletivo se vê submetido à corrosão do tempo: “Mas nós os que lá fomos e por lá passamos / nós é que não já não somos quem lá fomos” (*TP II*, p.90). No entanto, acrescenta em seguida, “pomos tudo o que somos nestes seres que passamos / e nos fixamos só em certas fotografias que tiramos”(Ibidem, p.91).

Essas passagens suscitam algumas reflexões. A primeira delas diz respeito à eternização do elemento natural contrapondo-se à efemeridade humana. Parece-nos que os constantes ciclos da natureza, aos quais o texto de Ruy Belo é bastante atento, garantem ao espaço natural uma aparente perenidade. As árvores, por exemplo, para citar uma imagem recorrente no texto beliano, estão sempre em mudança e renovação, determinadas pelas diferentes estações, que ora exibem a exuberância da natureza, em profusão de flores, folhas e cores, ora o seu esgotamento, visível na aridez da vegetação. De modo diferente, para o homem, a passagem do tempo inclui um processo ininterrupto de decadência, é impossível para ele renovar-se a cada primavera, o seu ser único e singular está fadado à finitude. Apenas a criação poética parece aproximar o homem da natureza, ainda que numa espécie de desvio e violação ao que é propriamente natural, como admite Ruy Belo em “Breve programa para uma iniciação ao canto”, texto que prefacia *Transporte no tempo*.

Dou palavras um pouco como as árvores dão frutos, embora de uma forma pouco natural e até antinatural porquanto, sendo como o é a poesia uma forma de cultura, representa uma alteração, um desvio e até uma violência exercidos sobre a natureza. Mas, ao escrever, dou à terra, que para mim é tudo, um pouco do que é da terra. Nesse sentido, escrever é para mim morrer um pouco, antecipar um regresso definitivo à terra. (*TP II*, p.9)

Sob essa perspectiva, o girassol visto na Espanha é o mesmo da freguesia portuguesa de Rio de Onor, como se a natureza pudesse ser reduplicada, por uma relação de semelhança e pela ação da memória fotográfica que o insere no universo da cultura.

A segunda reflexão diz respeito à capacidade de a fotografia, ainda que eventualmente, — “algumas fotografias” — liberar o sujeito do fluxo temporal que o transforma e desfigura. Aqui Ruy Belo se afasta, em parte, da perspectiva de Pessoa que, identifica na reprodução fotográfica, pelo menos num discurso consciente, uma imagem do provisório e do efêmero. Na verdade, ao atribuir à fotografia o poder de imobilizar o instante, conservando-o em sua plenitude, Ruy Belo não a está considerando, “uma técnica de reprodução sem aura”, mas um meio de resgatar as coisas e os seres “da imersão no tempo alterizante”, como bem ressaltou Pedro Serra (2003, p. 92).

Além do poema citado, outros textos de Ruy Belo conferem à fotografia essa dimensão mágica. Em “A rapariga de Cambridge”, de *Homem de palavra(s)*, o sujeito poético revela-se fascinado diante da figura feminina impressa num postal que alguém lhe enviara, uma jovem anônima, cuja imagem se recorta numa “margem verde”. Assim como a poesia, a foto “mete-se pelos olhos dentro” e provoca no sujeito a urgência de conhecer a jovem: “O meu reino pela rapariga de Cambridge / Se eu a conhecesse mas no momento da fotografia” (TP I, p. 291). A alusão algo parodística ao texto shakespereano não impede que a vivência do instante em toda sua plenitude seja não só uma necessidade imperiosa do sujeito, mas uma forma de salvá-lo da inelutável transformação a que está submetido como ser temporal e contingente. Em “Esta rua é alegre”, poema do mesmo livro, embora a fotografia não esteja claramente mencionada, reconhecemos no discurso poético uma forma de registro fotográfico a subjugar o tempo.

Esta rua é alegre. Não é alegre uma rua anónima
 mas a rua de são bento em vila do conde
 vista por mim certa manhã após a chuva
 [...]
 Não costume por norma dizer o que sinto
 mas aproveitar o que sinto para dizer qualquer coisa
 Isto, porém, são coisas que há já algum tempo se sabem
 e talvez venham aqui para salvar este momento
 para salvar romanticamente este momento
 ou então para ilustrar um pouco desta vida que se perde
 (TP I, p. 303)

O emprego do dêitico, a referência ao ato de ver, a percepção da escrita poética como meio de ilustrar o mundo confirmam o parentesco entre as duas linguagens — literária e fotográfica.

Ao mesmo tempo, “o aproveitar o que se sente para se dizer qualquer coisa” implica o gesto da escrita num jogo realizado nos limites do intencional e do involuntário. A visão da rua anônima presentifica a rua do passado, como imagem congelada, que se torna memória pela invocação subjetiva e pela economia aleatória das palavras, o recorte de um instante. A mesma imobilização temporal que se observa em “Orla Marítima”:

O tempo das suaves raparigas
 é junto ao mar ao longo da avenida
 ao sol dos solitários dias de dezembro
 Tudo ali pára como nas fotografias
 (TP I, p. 319)²⁶

Desse modo, concordamos com Pedro Serra que se arrisca a dizer sobre a poesia beliana:

os conteúdos recolhidos pela memória afloram na consciência do sujeito como fotografias, isto é, como fulgurações de instantes. O instante é imobilizado, com um insecto em âmbar. E a palavra, deste modo, visa conservar algo da realidade das coisas. O instante congelado fixa a sua realidade mais do que a sua instalação no tempo.
 (SERRA, 2003, p. 93)

O que Pedro Serra afirma sobre a palavra fotográfica parece corresponder à perspectiva de Barthes, ao confessar que o efeito da fotografia sobre ele (Barthes) “não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas de atestar que o que vejo de fato existiu” (BARTHES, 1984, p. 123). Tais ponderações são especialmente válidas para os poemas que serão examinados a seguir e já mencionados anteriormente.

Em “Solene saudação a uma fotografia” (TP II, p. 82-84), o sujeito poético encontra a fotografia de uma mulher, Helena — a que se refere em outro poema de *Transporte no tempo*,

²⁶ Antonio Carlos Martins Menezes, ao analisar “Orla marítima” em sua dissertação sobre fotografia em Ruy Belo e Carlos Drummond de Andrade, identifica no verso “O tempo das suaves raparigas” um diálogo com “Antonio Nobre, poeta português que primeiro cantou, no seu único livro *Só* — “soneto no 4”, “as suaves e frescas raparigas” (2006, p. 71). Consideramos o comentário de Martins Menezes bastante pertinente, já que Ruy Belo foi leitor atento à tradição lírica portuguesa e a crítica já identificou no seu texto uma afinidade com Nobre (MAGALHÃES, 1989, p. 147). No entanto, ainda que não alheio à visualidade, o poema do autor de *Só* privilegia a memória auditiva como modo de fixar a figura das jovens — “Ó suaves e frescas raparigas,/adormecei-me nessa voz... Cantai!”. Assim, lembramo-nos também do romance *À sombra das raparigas em flor*, segundo volume de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, que nos mostra o narrador personagem a observar raparigas à beira mar, em Balbec, balneário francês fictício, registrando com fascínio e aguda percepção visual o movimento espontâneo das jovens na orla marítima. Referindo-se à passagem das raparigas, o narrador faz uma reflexão que tangencia à percepção fotográfica: “Mas se o passeio do pequeno grupo não era mais que uma parcela de fuga inumerável de passantes, que sempre me perturbava, essa fuga era aqui reduzida a um movimento de tal modo vagaroso que se aproximava da imobilidade” (PROUST, 2005, p. 329).

“To helena” — “entre diapositivos e agendas caixas de comprimidos / botões de punho livros algodão sobre a mesa de cabeceira”, objeto que se mistura a guardados domésticos, corriqueiros ou casuais, que podem ser esquecidos numa gaveta ou sobre uma mesa junto à cama. Do mesmo modo, em “Elogio de maria teresa” (Ibidem, p.98-100), o poeta encontra o retrato da mulher — “sobre quem caiu o peso do meu nome” — dentro de uma pasta num bar de Milão. Esse modo de reencontrar os retratos femininos, o da amada do passado e o da esposa, permite-nos reconhecer que a foto, enquanto algo da privacidade do poeta, está submetida às condições pouco sublimantes da existência cotidiana. Entretanto, os poemas de inspiração ecrástica vão buscar conferir às fotos, por meio da descrição e da meditação poética, uma dimensão que, inscrita na realidade mais chã, vai alcançar o belo, na acepção heideggeriana de modo de desocultação da verdade (HEIDEGGER, 1977, p. 45). Transcrevemos a seguir fragmentos dos dois poemas:

“E de novo de súbito a helena viva aqui numa fotografia
 helena que ficou nesse país onde nasci e sempre fico
 [...]
 helena recortada contra a pedra contra o mar redondo da baía
 [...]
 helena vertical dúctil porém em tão frágil figura
 helena sorridente e frágil como uma criança
 [...]
 helena deste outono madrileno só porque a fotografia
 lhe permite sair do labirinto desse verão onde a deixei
 (TP II, p. 82-83)

abro a pasta e deparo com o teu retrato
 um retrato de passe anos atrás tirado
 no sítio suburbano onde primeiro vivemos
 [...]
 Conheço outros retratos teus onde também estás viva
 um deles bem me lembro estava à minha espera em saint-malo
 uma tarde ao voltar do monte saint-michel
 [...]
 São retratos diferentes de quem foste um breve instante
 e nele floriste e apenas não murchaste
 por haveres ficado um pouco mais em tais fotografias
 Mas há em todos eles uma graça inesperada
 a surpresa da corsa ou restos dessa raça
 que há em ti talvez um pouco mais que nas demais mulheres
 (Ibidem, p. 98-99)

Ao examinar as fotos que recria poeticamente, o eu-lírico, dentro da perspectiva de Barthes, apontada anteriormente, não estaria simplesmente recuperando um passado, mas, sobretudo atestando a existência das mulheres, a que se perdeu no tempo e a esposa ausente; a

que um dia esteve “recortada contra a pedra e contra o mar”, a que se expôs diante da câmera no “sítio suburbano” dos primeiros tempos do casamento. A realidade irrefutável, garantida pelo registro fotográfico, predispõe o sujeito a perceber a imagem fotográfica como coisa viva, como pudemos verificar, respectivamente, nos textos citados, — “súbito a helena viva aqui numa fotografia”; “e nele floriste e apenas não murchaste”. E é ainda o autor de *A câmara clara* que adverte para o malogro de se confundir o real e o vivo, no que se refere à representação fotográfica.

[...] a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“*isso foi*”), ela sugere que ele já está morto.
(BARTHES, 1984, p. 118)

Seria ingenuidade acreditar que Ruy Belo desconhecia o poder de prestidigitação da imagem fixada pela câmera. Embora não sinta a desconfiança de Pessoa em relação à fotografia, à qual o poeta de *Mensagem* não parece atribuir qualquer valor artístico, o autor contemporâneo reconhece certamente nas fotos o signo da mortalidade. Nos dois poemas abordados, que se pretendem construir, respectivamente, como “saudação” e “elogio”, é perceptível uma voz elegíaca que arruína, mesmo de modo furtivo, as expectativas de esconjurjar e atenuar as perdas inevitáveis. Ao rememorar Helena, o sujeito confessa:

helena que deixei e quase nem saudei
quando como uma folha o tempo me a levou
e me a matou à vista numa esquina ou curva
helena já definitivamente ausente quando se me apresentou
helena inacessível tanto mais se mais visível
(*TP II*, p. 83)

A obviedade da reprodução fotográfica, arte de superior mimetismo, ao mesmo tempo, cria a ilusão de vida e também indica uma realidade que, por já acontecida, converte a mulher, aquela do instante diante da câmera ou do olhar, em objeto para sempre inacessível.

Em “Elogio de maria teresa”, a meditação sobre a perda e a finitude focaliza a posteridade, visto que a mulher homenageada a partir do retrato ainda partilha o seu cotidiano. Desse modo, a consciência do fluxo temporal, que a tudo transforma e devora, obriga o poeta a reconhecer melancolicamente que, no futuro, as fotos e a mulher estão destinadas à invisibilidade e ao silêncio.

Talvez dentro de séculos

Coisa aliás sem maior importância
 Que a de não ter alguém deixado o teu retrato
 Em qualquer dos museus esparsos pelo mundo
 Eu estarei morto e pouco poderei fazer
 Por ti simples mulher da minha vida
 (Ibidem, p. 199)

Nos museus, locais de consagração das obras do passado, não há espaço destinado para a imagem dessa mulher, já que a foto, quer como objeto perecível, quer como lembrança pessoal e familiar, está submetida às contingências do tempo e à dinâmica das situações cotidianas. Todavia, mesmo ciente da finitude, o sujeito vislumbra na escrita poética uma vaga possibilidade de permanência, “o pouco” que ele pode fazer para garantir à imagem da mulher um espaço na posteridade.

Se nos dois textos que até aqui examinamos, o sujeito lírico reconhece nas reproduções fotográficas um vigor que, mesmo relativamente, as libertaria da voracidade do tempo, outros poemas identificam na fotografia a sua condição de *memento mori*, para retomarmos a expressão latina empregada por Susan Sontag em passagem já transcrita neste capítulo. No poema “Vat 69”, texto beliano, de *Homem de palavra(s)*, que dialoga com Herberto Helder,²⁷ o sujeito afirma: “e tirámos retratos pra morrer mais uma vez” (TP I, p. 295). A mesma constatação aparece de modo mais categórico em “Um dia, uma vida”, texto de *Toda a terra* (1976), penúltimo livro de Ruy Belo, em que o eu-lírico confessa: “(eu agora nem mesmo me revejo já / nessas fotografias nessas outras tantas mortes)” (TP III, p. 126). Nos versos do livro de 1976, a fotografia perde potencialmente a sua capacidade de devolver a imagem enquanto coisa viva na qual o sujeito possa se espelhar. A imagem fixada pela câmera é apenas a prova da desfiguração a que o tempo submeteu o sujeito, o vestígio de uma realidade morta e irrecuperável, que alcança o poeta como notícia de sua inevitável finitude.

A leitura dos textos de Ruy Belo em diálogo com fotografia fez com que privilegiássemos até agora a reflexão de perfil filosófico-existencial que busca problematizar as relações entre memória, representação, tempo e finitude. Nesse sentido, os textos analisados, principalmente os que tratam a fotografia sob o discurso efrástico, assemelham-se a outros poemas belianos que descrevem e comentam pinturas, esculturas ou monumentos.

²⁷ O texto “Vat 69” inicia-se com o verso “Era depois da morte Herberto Helder”, referência evidente ao poema “Canção despovoada”, de Herberto Helder, em que se leem os versos — “Num tempo sentado em seda, uma mulher imersa / cantava o paraíso. Era depois da morte” (HELDER, 2006, p. 243).

O volume *Transporte no tempo* é a obra de Ruy Belo que reúne o maior número de poemas com evidente proposta interartes, uma tendência que se manifestou em outros autores portugueses do século XX, cujo exemplo notável é *Metamorfoses*, de Jorge de Sena (1963), obra dedicada à recriação literária de diferentes obras artísticas. Entre os textos do livro de Ruy Belo, destacamos, “Diálogo com a figura do profeta jeremias pintada por miguel ângelo no tecto da capela sistina” (TP II, p. 50; cf. anexo 5), “Estátua de rapariga que se prepara para dançar” (Ibidem, p. 52), “Declaração de amor a uma romana do século segundo” (Ibidem, p. 54), “Toada junto do busto de pública hortênsia de castro”²⁸ (Ibidem, p. 56-57). Podemos, por fim, mencionar, para não sermos exaustivos, o poema “O beneficiado faustino das neves”, de *Toda a terra*, em que o poeta se refere à tela seiscentista *O retrato de Beneficiado Faustino das Neves* (cf. anexo 6), de Josefa de Ayala ou Josefa de Óbidos.²⁹

Em todos esses textos, o poeta, por meio da descrição e do discurso meditativo, aborda os já mencionados temas do tempo, da memória e da finitude, procurando partilhar com o leitor uma nova percepção sobre as obras de arte, percepção que envolve a interferência dos afetos particulares e da cultura. Refletindo sobre a éfrase em poemas de *Transporte no tempo*, Marcos Aparecido Lopes chama a atenção para o fato de que nesse exercício, que envolve descrição, recriação e comentário, os objetos públicos (esculturas, pinturas, telas) tornam-se íntimos, “mediante o afeto investido” em sua descrição. Entretanto aquilo que é privado, como a fotografia (a de Helena ou a de Maria Teresa), torna-se “público no momento em que o eu lírico compartilha com o possível leitor as suas impressões e sugere que esse

²⁸Pública Hortênsia de Castro (Vila Viçosa, 1548 — Évora, 1581) foi uma escritora, teóloga e filósofa portuguesa, que assombrou os seus contemporâneos pela aguda inteligência e pela capacidade de raciocínio, numa época em que o universo intelectual e acadêmico era privilégio dos homens. No último ano de sua vida, vendo-se abandonada por quem até então a protegera e “desgostosa com a ingratidão do poder, ingressa num convento em Évora, onde vem a falecer.

Disponível em: <http://www.cm-vilavicoso.pt/pt/conteudos/concelho/historia/publia_hortensia_de_castro.htm>

Nesse texto, o busto na praça vale menos como construção artística que como mote para a homenagem à mulher genial do passado e para denúncia da “pátria precária”, que despreza mulheres e homens de talento para depois petrificá-los em monumentos — “O céu o plátano a mulher petrificada / [...] a solidão mais que solidificada / e parada nessa praça recolhida” (TP II, p. 56) Ruy Belo revela aqui a afinidade com aqueles, que, de alguma forma, permanecem à margem, condição a que ele mesmo esteve submetido em seu país, condição veementemente denunciada por Joaquim Manuel Magalhães em “Motivos alheios à sua vontade” (1981, p.145-149), texto sobre Ruy Belo e posterior à sua morte.

²⁹ Josefa Ayala ou Josefa de Óbidos (Sevilha, Espanha 1630 — Óbidos, Portugal, 1684) é a mais conhecida pintora do barroco lusitano.

Disponível em <http://e-josefadedobidos.edu.pt/MuseuJosefa/museu_pintora.html>

No poema citado, a homenagem é não só à obra, uma das mais prestigiadas da artista, mas também ao talento singular de uma mulher que se impôs numa profissão bastante rara no universo feminino, no século em que viveu. Ruy Belo revela, assim, a deferência às mulheres talentosas de seu país como já o fizera em “Toada junto do busto de pública hortênsia de castro”.

leitor olhe os objetos pessoais ou públicos com os olhos transformados pela experiência poética” (LOPES, 2011, p. 164).

Parece-nos, ainda, que, além de oferecer ao leitor os objetos transformados pela escrita poética, o sujeito quer salvá-los de um anonimato que nem mesmo a exposição em um museu consegue evitar. Não por acaso, o poeta elegeu algumas obras que passam muitas vezes despercebidas ao olhar do público, no qual o sujeito parcialmente se inclui, pessoas que vão aos museus, em sua maioria, para apreciarem os objetos artísticos consagrados no cânone. Aliás, se as produções artísticas celebradas e muito conhecidas escapam ao esquecimento, não estão imunes a discursos cristalizados que as encobrem como máscara mortuária, condenando-as ao silêncio e à obscuridade. Em “Declaração a uma romana do século segundo”, o sujeito inicia o poema denunciando justamente uma relação público e obra, marcada pela recepção burocrática e desatenta: “Um dia passarão pelos meus versos / como eu agora passo diante destas esculturas / que não merecem mais que um apressado olhar.” (TP II, p. 54). O mesmo se evidencia em “Diálogo com a figura do profeta Jeremias [...]”, em que se lê:

Pensa pensa serenamente jeremias
 que nem mesmo o rebanho do turista americano
 que ruidoso passa uns vinte metros mais abaixo
 poderá perturbar essa serenidade
 que pões na circunstância de pensar
 Pensa que pelo menos eu sei que tu pensas
 E o soube ao descobrir-te aí no tecto
 (Ibidem, p. 50)

Ao se considerar um observador privilegiado, distinto, nesse sentido, do espectador comum, — “pelo menos eu sei que tu pensas” — o poeta concentra sua atenção nessas obras (pintura e esculturas), individualiza as figuras, em meio a tantas outras, libertando-as da morte que seria cair na invisibilidade ante o olhar distraído e pasteurizado. Ocupando-se de tais produções pictóricas, o sujeito deixa-se invadir pelas imagens, que o renovam e são revitalizadas pela poesia. Da mesma maneira, os poemas não lidos e esquecidos ou petrificados por leituras oficiais recuperam o seu vigor, graças a diferentes modos de recepção que neles reencontram a potência do novo.

Embora tenhamos destacado até aqui a fotografia em Ruy Belo como mote para o discurso meditativo, é importante lembrar, que, assim como em Álvaro de Campos, a representação fotográfica em Belo também interfere na dicção textual. No já mencionado

“Solene saudação a uma fotografia”, por exemplo, graças a uma repetição enfática, o nome Helena materializa-se num objeto fotográfico, que parece multiplicar-se em vários outros — “helena recortada”, “helena vertical dúctil”, “helena sorridente e inocente como uma criança” “helena, natural, portanto provocante”. Por outro lado, mesmo que se abstraíam as diferentes características femininas flagradas pela câmara — o sorriso, a pose, a inocência, a espontaneidade, a beleza — a imagem da mulher impõe-se em toda a sua materialidade (“esse corpo que ela totalmente é”), não se reduzindo a um detalhe da figura representada. Por esse prisma, subverte-se a noção de *punctum* barthiana; não é um pormenor ou particularidade que atinge a sensibilidade do poeta, mas o conjunto de todos os traços femininos — “objecto de beleza só visível no conjunto / irreduzível a uns olhos aos cabelos ao nariz”. Aqui, se, por um lado, ratifica-se a força mimética da fotografia, que devolve a figura feminina em sua concretude; por outro, consagra-se a potência da escrita como meio capaz de produzir uma imagem investida de afetos reconfigurados pela poesia, que confirma e transcende a reprodução fotográfica.

Inventário de instantes, capturados por um olhar sempre atento, a poesia de Ruy Belo é um fluxo contínuo de imagens que parecem querer subverter o tempo, “a vaga vaga que vem vindo enquanto viva / e que fica na página na forma de palavra/ palavra fotográfica de coisas” (*TP II*, p. 187). Coisas que escapam à visão do poeta, que se projetam como pulsões de seu “inconsciente ótico”, para retomar a expressão de Benjamin.

Por isso, escolhemos para encerrar nossa abordagem, versos do poema “Discurso branco sobre fundo negro”, de *Toda a terra*, em que o sujeito se interroga: “Que estranhas coisas faço desfilar / sob a calma aparente do insistente olhar / apesar dos trovões e raios disparados nesta / guerra perdida e por perdida ganha?” (*TP III*, p.97).

3.2 Do olhar do cinema

A primeira apresentação do cinematógrafo dos irmãos Lumière ocorreu em Paris, no ano de 1895, o que faz do cinema uma linguagem artística relativamente nova se comparada às demais formas de arte. Entretanto, já na primeira metade do século XX, a sétima arte se constituiu num objeto de reflexão teórica para cineastas, artistas, escritores, filósofos e

pensadores de diversos campos das ciências humanas. Desse modo, pretendemos destacar aqui algumas considerações acerca da linguagem cinematográfica que podem funcionar como eixo reflexivo na leitura da poesia de Fernando Pessoa e Ruy Belo. Apesar de o cinema e a literatura constituírem linguagens distintas, o olhar cinematográfico sempre esteve presente, em certa medida, na construção visual dos textos literários. Não por acaso tantas obras literárias foram transpostas para as telas. Consideramos, sobretudo, a emergência de um olhar consciente da própria visibilidade, de seu poder de perceber e presentificar o mundo para o leitor, como nos sugere Cesário Verde em “O sentimento dum ocidental” — “E eu, de luneta de uma lente só, / Eu acho sempre assunto a quadros revoltados:/ Entro na *brasserie*; às mesas de emigrados, / Ao riso e à crua luz joga-se o dominó.” (VERDE, 1975, p. 50). Sabendo-se que o poeta lisboeta morreu nove anos antes (1886) da primeira apresentação do cinematógrafo, pode-se constatar que o seu olhar assimila a ideia dos fotogramas, as imagens fixas no celuloide que produzem a ilusão de movimento quando projetadas em sequência e de modo veloz. Cesário Verde, tão admirado por Pessoa e celebrado pelos heterônimos Caeiro e Campos pela capacidade de “Ver claro, ver simples, ver puro” (PAC, 1999, p. 285), faz de seu olhar um involuntária mecanismo de reprodução de imagens.

“A literatura moderna está saturada de cinema” declara Jean Epstein em “O cinema e as letras modernas”, acrescentando em seguida que, “reciprocamente, esta arte misteriosa muito assimilou da literatura” (EPSTEIN, 2003, p. 269). Apostando na supremacia da imagem visual, o cineasta francês encontra afinidades entre a literatura moderna e o cinema e acreditando que “para que possam manter-se mutuamente, a jovem literatura e o cinema devem superpor suas estéticas” (Ibidem, p.270). Com isso, literatura e cinema, embalados pelo apelo da velocidade, pela vertigem de um mundo acelerado tornam-se, então, espaços de influências recíprocas, onde se ensina e se aprende a ver. Epstein nomeia alguns procedimentos estéticos que aproximariam literatura moderna e cinema. Partindo da seleção do cineasta francês, gostaríamos de destacar: a. “Estética de sugestão”, em que a presentificação da imagem supera o teor narrativo — “Não se conta mais nada, indica-se” (Ibidem, p. 271); b. “Estética de sucessão”, referindo-se ao “atropelo de detalhes” num poema e a “decupagem de um filme”, sobrepondo e mesclando os espetáculos, o que produziria uma utópica visão simultaneísta, realizando-se na apreensão veloz da realidade — a proposta sensacionista pessoana realizada nas odes de Campos, sugere essa estética (Ibidem p.271-272); e c. “Estética de metáforas”, em que o autor ressalta a importância da metáfora visual, definindo o poema como “uma cavalgada de metáforas que se empinan” (Ibidem, p. 273), ou

seja, imagens que se superpõem produzindo uma cadeia metafórica que se encena diante do leitor. Para exemplificar essa estética, Epstein mostrou a analogia entre uma cena cinematográfica e versos de Apollinaire³⁰, reiterando a já conhecida relação entre cubismo e cinema. O cineasta polaco-francês chama a atenção, na verdade, para procedimentos da vanguarda do início do século XX que incluem a superposição espacial, a velocidade, a percepção simultânea, o que envolve outras técnicas cinematográficas absorvidas na literatura como a descontinuidade temporal, a ampliação ou redução do espaço, a aceleração ou dilatação do tempo.

Além desses processos evidenciando a experiência da técnica, há que se considerar inferências subjetivas que fazem do cinema uma linguagem comprometida com o imaginário e a magia. Num texto intitulado “A alma do cinema”³¹, o francês Edgar Morin estabelece uma relação de reciprocidade entre magia e subjetividade, propondo a seguinte analogia:

Quando os nossos sonhos — os nossos estados subjetivos — se desligam de nós para fazerem corpo com o mundo, dá-se a magia. Quando uma falha os separa de nós, ou eles não se conseguem sustentar, dá-se a subjetividade: o universo mágico é a visão subjetiva que se crê real e objetiva. Reciprocamente, a visão subjetiva é a visão mágica no estado nascente, latente ou atrofiado. Não é senão a alienação e a reificação dos processos psíquicos postos em causa o que diferencia a magia da vida interior. Uma provoca a outra. Esta prolonga aquela. A magia é a concretização da subjetividade. A subjetividade é a seiva da magia.
(MORIN, 2003, p. 147)

Ao estabelecer essa relação, Morin confere ao cinematógrafo e ao cinema³² o poder de objetivar nossos sonhos, mantendo-os, pela própria natureza da representação cinematográfica — fantasmática e intangível, ao contrário da fotografia — numa dimensão intermediária, feita de ilusão e de realidade. Justamente por se constituir como matéria do imaginário, como exigência de uma “participação afetiva” do espectador, a construção fílmica envolve o que

³⁰ “Na tela uma multidão. Um carro passa com dificuldade. Ovação. Tiram-se chapéus. Mãos e lenços, como manchas claras, acima das cabeças agitam-se. Uma inegável analogia nos lembra desses versos de Apollinaire: ‘Quando as mãos da multidão lá folheavam também’ e desses outros: ‘E mãos, para o céu cheio de lagos de luz/voavam às vezes como pássaros brancos’.” (EPSTEIN, 2003, p. 273)

³¹ O texto “A alma do cinema” é capítulo do livro *O cinema ou o homem Imaginário*, editado em Portugal por Moraes Editores, com tradução de Antonio Pedro Vasconcelos, segundo indicação constante da antologia *A experiência do cinema*, organizada por Ismail Xavier, obra consultada para esta tese e citada na bibliografia.

³² Uma das questões fundamentais de Edgar Morin, em suas reflexões sobre a linguagem cinematográfica, é a metamorfose do cinematógrafo (“fotografia animada”) em cinema, de modo a ressaltar como as inovações técnicas do segundo converteram-no num potente fenômeno de massa. “O cinematógrafo restituía às coisas o seu movimento original. O cinema traz novos movimentos: mobilidade da câmera, ritmo da ação e da montagem, aceleração do tempo, dinamismo musical. Estes movimentos, ritmos e tempos também, por sua vez, se aceleram se conjugam, se sobrepõem.” (MORIN, 2003, p.158)

Morin denomina de “complexo de projeção-identificação”, uma das principais concepções de sua análise acerca do cinema. Aliás, como o próprio Morin reconhece, não foi a linguagem cinematográfica que inventou esse complexo, as demais expressões artísticas e a própria vida cotidiana encerram “projeções-identificações”, já que, desde o vestuário até a língua que usamos, nossa experiência diária é constituída de máscaras e de convenções que ficcionalizam a vida, convertendo-a em espetáculo (Ibidem, p.150-151). O cinema, certamente potencializa esse mecanismo, afetando a nossa sensibilidade, muitas vezes de forma mais intensa que a vida prática. Não é incomum, por exemplo, que as pessoas se comovam mais diante de cenas projetadas na tela que com situações da vida real, assim como Pessoa, não numa correspondência exata, admite, por meio da voz de Bernardo Soares: “Não choro por nada que a vida traga ou leve. Há porém páginas de prosa que me têm feito chorar.”(LD, 2006, p. 259). Entretanto, a manipulação da “participação afetiva”, lado nocivo das “projeções-identificações” cinematográficas, provavelmente levou Pessoa a desdenhar o cinema dos Estados Unidos, como veremos no próximo item. Por outro lado, Ruy Belo, parece encontrar nesse jogo, para além das manobras de dominação, uma vitória da ficção sobre a vida, como poderemos observar, em análise posterior, em poemas dedicados a Hunphrey Bogart, Marilyn Monroe ou à personagem 'Deanie' Loomis, interpretada por Natalie Wood, no filme *Esplendor na relva* (Elia Kazan, 1961).

Além de solicitar a participação afetiva, constituída no “complexo de projeção-identificação”, a imagem cinematográfica discute a identidade do sujeito, questão bastante cara à poesia moderna e contemporânea e que Fernando Pessoa problematizou de modo radical. O cineasta Jean Epstein ressalta essa discussão, ao afirmar:

Seja para melhor ou pior, o cinema, e seu registro e reprodução de seres, sempre os transforma, os recria numa segunda personalidade, cujo aspecto pode perturbar a consciência ao ponto de fazer com que ela pergunte: Quem sou eu? Onde está a minha verdadeira identidade? E ter de acrescentar ao “Penso, logo existo” o “porém não penso em mim do modo como existo” é uma atenuante singular à evidência do existir.
(EPSTEIN, 2003, p.284)

Ainda que o cineasta não atribua à fotografia³³ esse poder de transformação da imagem, capaz de desconcertar o sujeito, tornando-o um desconhecido de si mesmo, vimos

³³ Afirma Epstein: “O cinema nos revela aspectos nossos que nunca havíamos visto ou ouvido. A imagem da tela não é a que nos mostram o espelho ou a fotografia. A imagem cinematográfica de um homem não apenas é diferente de todas as suas outras imagens não cinematográficas, como também se modifica continuamente em relação a si própria.” (2003, p. 300-301)

que a relativização do cogito cartesiano, pelo menos para Pessoa, já se revela na impressão fotográfica. Por isso, as palavras de Epstein justificam a perplexidade de Bernardo Soares diante de seu retrato, situação a que já fizemos menção neste capítulo. Se o cinema evidencia a hesitação da imagem identitária, pode-se dizer que desde a emergência de uma consciência moderna, principalmente a partir do da segunda metade do século XIX, a linguagem, artística ou não, em grau maior ou menor, passou a ser vista como expressão inevitável da alteridade.

Nos próximos itens procuraremos examinar de forma mais atenta a interferência do cinema na poesia dos nossos autores, perseguindo o diálogo que se efetiva entre as duas linguagens, com intensidades e motivações distintas, condicionadas às peculiaridades de cada um dos poetas

3.2.1 Fernando Pessoa e o cinema

Grande parte da crítica pessoana, não totalmente sem razão, tem identificado certa indiferença de Fernando Pessoa em relação ao cinema. Aliás, do grupo de *Orpheu*, só Antonio Ferro, editor dos dois números publicados da revista, manifesta vivo interesse pela sétima arte e está verdadeiramente, sintonizado com a novidade trazida pela linguagem cinematográfica, como informa Fernando Guerreiro em posfácio a *Argumento para filmes*, obra recentemente publicada em Portugal e de que falaremos mais à frente (AF, 2011, p.154-161).

O aparente desinteresse de Pessoa pela nova linguagem pode ser observado em carta de 16/5/1929, em que o poeta comunica a José Régio a sua decisão de não responder a um inquérito sobre cinema que lhe fora solicitado pelo diretor de *Presença*, pedido ao qual, inicialmente, cogitara atender³⁴. De modo conciso e quase descortês, Pessoa escreve: “Ao inquérito sobre o cinema não responderei. Não sei o que penso do cinema. Aliás prefiro não responder a inquéritos” (C, 1923-1935, p.151). Dirigindo-se à Redação de *Presença*, em carta do dia seguinte, em tom mais afável, justifica a sua recusa: “Não envio resposta alguma ao

³⁴ Em correspondência de 14/3/1929, dirigida a José Régio, Fernando Pessoa prometera opinar sobre o cinema: “Não sei se serei eu, se o Álvaro de Campos, se ambos, quem terá opiniões sobre o cinema. Alguma receberá — pode contar com isso”. (C, 1923-1935, p.150). Não é de se estranhar que Pessoa tenha pensado em delegar a Campos ou em dividir com ele a tarefa de responder ao inquérito, já que o engenheiro é o heterônimo mais sintonizado com as invenções da vida moderna. Além de Bernardo Soares, Campos é a única voz a fazer referência explícita ao cinematógrafo.

inquérito sobre o Cinema por motivos, de ordem intelectual e inofensiva, que ontem comuniquei a esse nosso Camarada” (Ibidem, p.152).

Entretanto, malgrado a opinião registrada de Pessoa, a poesia de Campos e a prosa de Bernardo Soares exemplificam, ainda que eventualmente, a interferência da perspectiva cinematográfica — “Rua pelo meu monóculo em círculos de cinematógrafo pequeno” (*PAC*, 1999, p.100), “E então, em plena vida, é que o sonho tem grandes cinemas.” (*LD*, 2010, p.136) —, pondo, em certa medida, sob suspeita, as declarações epistolares.

Recentemente publicado, o livro *Argumentos para filmes* (2011) veio jogar novas luzes sobre essa questão. Com edição, introdução e tradução de Patricio Ferrari e Claudia J. Fischer, o volume reúne seis argumentos cinematográficos incompletos, da autoria do poeta de *Mensagem*, escritos em três línguas (inglês, português e francês) e até então inéditos em Portugal. Segundo os editores, o título da obra originou-se do “rótulo ‘Film Arguments’, manuscrito pelo próprio Fernando Pessoa no verso do primeiro dos argumentos [...] publicados e que terá servido como rubrica geral para os argumentos dactilografados” (*AF*, 2011, p.23). Além de reproduzir os esboços filmicos mencionados, “escritos ainda na época do cinema mudo” e datados da década de 1920, como informam Ferrari e Fischer (Ibidem, p. 31), o livro traz apontamentos de Pessoa acerca da sétima arte, alguns inéditos, como também anexos que apresentam uma significativa documentação sobre cinema encontrada na biblioteca particular do poeta.³⁵ Desse projeto fílmico nunca realizado, consta também a idealização de uma produtora cinematográfica, *Ecce Film*, para a qual o poeta chegou a esboçar um logotipo (Ibidem, p.28 e p.96).

Um dos méritos dessa obra é mostrar que Pessoa não só se interessava pelo cinema como intencionava produzir filmes com pretensões comerciais, buscando atingir, principalmente o mercado anglófono — quatro dos argumentos estão escritos em inglês. A maioria das tramas envolve suspense, investigação, detetives, trocas de identidades, desaparecimento de objetos valiosos, o que revela o interesse de Pessoa pelas narrativas policiais³⁶. Vale ressaltar, ainda, que os projetos do poeta devem ter sido motivados não só

³⁵ Os editores dividiram os anexos em três partes: a primeira refere-se a títulos de livros, artigos e resenhas sobre cinema; a segunda elenca os filmes, de diferentes nacionalidades, realizados em sua maioria entre 1931-1935 e anunciados em jornais portugueses da época; e a terceira indica os números da revista *Presença* que incluem tanto textos de Pessoa ou sobre ele, quanto comentários e artigos acerca de cinema, identificados por título e autoria.

³⁶ Entre os escritos autobiográficos de Pessoa, encontra-se a seguinte confissão: “Um dos poucos divertimentos intelectuais que ainda restam ao que ainda resta de intelectual na humanidade é a leitura de romances policiais. Entre o número áureo e reduzido das horas felizes que a Vida deixa que eu passe, conto por do melhor ano

por sua curiosa e atenta personalidade, mas também pelo contexto português das primeiras décadas do século XX, relativamente favorável a empreendimentos cinematográficos. Como informa Joana Matos Frias, no verbete dedicado a cinema, no *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português* (In: MARTINS, 2010, p. 162-167), desde o final do século XIX, observou-se em Portugal uma significativa produção fílmica a revelar, inclusive, certo pioneirismo do país ³⁷, no panorama do cinema europeu da época.

Na verdade, segundo Ferrari e Fischer, a resistência de Pessoa era ao cinema americano, por considerá-lo um produto de consumo rápido, criador de estrelas meteóricas, simulacros da beleza efêmera e enganadora (Ibidem, p.21). Num fragmento de *Herostrato*, identificado por [Características de nossa época], ao traçar o perfil dos homens modernos, Pessoa denomina-os de “toxicômanos da velocidade, figuras de cartazes cinematográficos...” (OP, p. 500), não só enfatizando a relação entre cinema e ligeireza, mas reconhecendo a velocidade como vício e fetiche, objeto de culto e de expressão do vazio. Insistindo na crítica à vacuidade da vida moderna, traduzida na beleza superficial projetada pelo cinema de matriz americana, o poeta conclui.

Nem mesmo admiramos a beleza: admiramos apenas a tradução dela. Toda rua tem várias moças não menos belas do que as artistas de cinema. Qualquer repartição deixa sair à hora do almoço rapazes de tão boa aparência como os ocos homens do cinema. Estúpidos como uma Mary Pickford ou um Rodolfo Valentino. (Ibidem)

aquelas em que a leitura de Conan Doyle ou de Arthur Morrison me pega na consciência ao colo.” (EAR, 2006, p. 150)

Além do depoimento transcrito, não se pode deixar de mencionar as novelas policiais escritas em português por Pessoa, em que aparece o “raciocinador infalível” Abílio Quaresma, cujo nome dá título geral ao conjunto dessas narrativas — *Quaresma decifrador* —, segundo informações de Ana Maria Freitas, autora do verbete dedicado à personagem, encontrado no *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*, coordenado por Fernando Cabral Martins. (MARTINS, 2010, p. 691-692)

³⁷ Transcrevemos algumas passagens do verbete formulado por Joana Matos Frias que situam o cinema português nas primeiras décadas do século XX:

“Nos últimos anos do século XIX e ao longo da primeira década do século XX, ainda antes das primeiras produções artísticas do Modernismo, a arte e a indústria cinematográfica seguiram em Portugal o percurso observável na Europa e nos Estados Unidos da América do Norte, tendo-se chegado a verificar algum pioneirismo no plano da realização. Desde 1895, ano da apresentação dos irmãos Lumière, várias personalidades da vida portuguesa se deixaram seduzir rapidamente pela novidade, um interesse que se traduziria na imediata exibição, a 12 de novembro de 1896, da película *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança*, de Aurélio da Paz dos Reis, na que foi a primeira sessão do Kinetógrafo Português.” A autora ressalta ainda o pioneirismo português na realização cinematográfica em relação a países como Espanha, Itália, Rússia, Suécia ou Noruega e informa que já no ano de 1899 foi fundada a “primeira empresa produtora e distribuidora de filmes”, a “Portugal-Film”. Matos Frias conclui o verbete, afirmando que “no ano da morte de Pessoa e um ano antes de o Papa Pio XI promulgar a encíclica que fazia entrar em vigor prescrições de natureza moral, o cinema português encontrava-se [...] plenamente consolidado, em todos os planos do circuito da comunicação estética: realização, produção, público, recepção crítica e meditação teórica” (In: MARTINS, 2010, p. 162-167).

O comentário mordaz acerca das estrelas do cinema mudo dos Estados Unidos denuncia a tela cinematográfica como meio de criação, projeção e estabelecimento de padrões de beleza, o que nos lembra do “complexo das projeções-identificações” de que fala Edgar Morin e que já mencionamos neste capítulo. Na medida em que se manipula a “participação afetiva” do espectador, em função, sobretudo, de demandas mercadológicas, o cinema deixa de engendrar leituras novas do mundo para propor uma uniformização de comportamentos que conduzem a um universo clichê. Tal tendência de determinadas produções, que a crítica de Pessoa denuncia e prevê, acentuou-se ao longo do século XX, notadamente após a Segunda Grande Guerra, quando, notadamente, o cinema americano, constituído como indústria cultural, tornou-se de fato instrumento de invenção e divulgação de uma história nacional e de um modelo de vida a ser imitado no resto do mundo.

Não pretendemos nos deter nesses projetos fílmicos, apenas delineados pelo poeta, não tanto pela incompletude que eles encerram, mas por reconhecermos nesses esboços menos uma reflexão sobre o modo de ver cinematográfico que uma elaboração voltada para o entretenimento e afinada com o gosto dos enredos policiarescos, envoltos em mistérios e charadas. Além disso, o nosso real interesse é a aliança entre o fazer cinematográfico e a poesia. Assim sendo, parece-nos que alguns poemas de Campos e certos textos de Soares permitem acesso mais produtivo à recepção pessoal da linguagem do cinema.

3.2.2 Álvaro de Campos: “o projetado no écran”

Embora seja creditada também a Álvaro de Campos certa desconsideração pelo cinema, não se pode deixara de observar, nas odes sensacionistas, por exemplo, o delírio sensorial do sujeito manifestando-se numa série de registros simultâneos dos espaços subjetivo e objetivo. Em trecho de “A passagem das horas”, Álvaro de Campos identifica o seu olho, já corrigido pela lente do monóculo, com a câmera — “Rua em X em Y em Z por dentro dos meus braços / Rua pelo meu monóculo em círculos de cinematógrafo pequeno / Caleidoscópio em curvas iriadas rua.” (PAC, 1999, p.100). Decerto não é fortuito o emprego de coordenadas (X, Y, Z) da geometria para sinalizar a escrita como espaço, não fosse Campos um engenheiro. O sujeito parece consciente de que o poema se configura como paisagem que se busca expandir para além da tridimensionalidade. Na verdade, a ideia de uma quarta dimensão, que corresponde ao tempo na teoria da relatividade de Einstein, é acalentada por Pessoa e compatível com a proposta sensacionista. O “Sentir tudo de todas as maneiras”

do Sensacionismo pessoano, ao visar à percepção múltipla, simultânea e veloz das figuras localizadas no espaço, na esteira das vanguardas cubista e futurista, determina também o reconhecimento dos objetos em seu movimento e durabilidade no tempo. Segundo Paula Cristina Costa, no verbete “Quarta dimensão”, do *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*,

para Pessoa, a quarta (e mesmo uma possível quinta dimensão) é uma dimensão dinâmica, com vida própria, a sensação em absoluto que permite ultrapassar os contornos da representação aritmética, para poder conceber o volume geométrico das múltiplas faces do cubo das sensações, a utopia de uma percepção absoluta da realidade.”

(In: MARTINS, 2010, p. 695)

Podemos concluir, então, que, o cinema, ao representar uma arte fundamentada na continuidade / descontinuidade dos movimentos, vinculada a uma nova compreensão das relações espaço-tempo, não foi alheia ao poeta. A referência ao “monóculo”, como um virtual olho-câmera, identifica a paisagem e o sujeito com o jogo real/irreal da tela. Campos está atribuindo às ruas da cidade o papel de tela onde as imagens se constroem como projeção de sonho e expressão poética, “uma experiência cinematográfica sem sala de cinema”, como sugerem Ferrari e Fischer (*AF*, 2011, p. 16). Ou ainda, no dizer de Bernardo Soares, “em plena vida, é que o sonho tem grandes cinemas” (*LD*, 2006, p. 136). Em outro poema cujo verso inicial — “Ah, os primeiros minutos nos cafés de novas cidades” — confirma a avidez do olhar pelo novo e pelo imprevisível, o imediatismo na percepção das figuras atualizadas na linguagem identificam a “estética da sugestão”, de que fala Epstein, ou seja, o caráter dêitico da imagem literária e cinematográfica. Observem-se as formas verbais no presente, o predomínio da coordenação, ensejando estruturas paralelísticas, a contiguidade das figuras apreendidas e a presença do movimento como fio condutor que transfigura e dinamiza a paisagem,

As praças nitidamente quadradas e grandes,
As ruas com as casas que se aproximam ao fim,
As ruas transversais revelando súbitos interesses,
E através disto tudo, como uma cousa que inunda e nunca transborda
O movimento, o movimento,
Rápida cousa colorida e humana que passa e fica...
(*PAC*, 1999, p. 64)

Como reconhecem Ferrari e Fischer, na poesia de Campos verifica-se, ainda, “um estado de sonambulismo ou de embriaguez na cidade” que pode ser “identificado com uma

percepção cinematográfica do mundo” (AF, 2011, p. 23) — “Bebedeira da rua de sentir ver ouvir tudo ao mesmo tempo. / Bater das fontes de estar vindo para cá ao mesmo que vou para lá” (PAC, 1999, p. 100). O permanente movimento deambulatório do sujeito, entre a imaginação e a realidade, entre o sonho e a lucidez, promove a coexistência de identidades múltiplas nas quais o eu se projeta, pois quer “Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos / Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.” (Ibidem, p. 92).

De qualquer modo, para Pessoa e, incontestavelmente para Campos, não há expressão literária ou cinematográfica capaz de devolver ao sujeito a sua própria imagem, a que se constrói no silêncio e na invisibilidade. É o que declara, de modo cético e entediado, o sujeito de “Tabacaria”: “Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco /A mim mesmo e não encontro nada.” (PAC, 1999, p.153). É o que constata Bernardo Soares com a presunção de um mistério insondável.

Não consegui nunca ver-me de fora. Não há espelho que nos dê a nós como foras, porque não há espelho que nos tire de nós mesmos. Era precisa outra alma, outra colocação do olhar e do pensar. Se eu fosse ator prolongado de cinema, ou gravasse em discos audíveis a minha voz alta, estou certo que do mesmo modo ficaria longe de saber o que sou do lado de lá, pois, queira o que queira, grave-se o que de mim se grave, estou sempre aqui dentro, na quinta de muros altos da minha consciência de mim.
(LD, 2006, p. 320)

Se nessa passagem do *Livro do desassossego* há a consciência de um eu irreduzível a qualquer figuração, para Campos só existe a máscara, como evidência de um vazio indizível, a imagem projetada no *écran*. Vale transcrever trecho do poema do heterônimo que se inicia com o verso “Os antigos invocavam as musas”, em que o sujeito se revela mera projeção, imagem suposta, numa referência à ilusória realidade humana, já prevista na caverna de Platão.

Quantas vezes me tenho debruçado
Sobre o poço que me suponho
E balido “Uh!” pra ouvir um eco,
E não tenho ouvido mais que o visto —
O vago alvor escuro com que a água resplandece
Lá na inutilidade do fundo.
Nenhum eco para mim...
Só vagamente uma cara, que deve ser a minha porque não pode ser
[de outro,
É uma coisa quase invisível,
Excepto como luminosamente vejo
Lá no fundo...
No silêncio e na luz falsa do fundo...
(PAC, 1999, p. 302)

O olhar cinematográfico em Campos pode ainda ser sugerido pela figura feminina, imagem rara, mas não ausente na obra pessoana. Curiosamente, como constata Teresa Rita Lopes no prefácio a *Poesia — Álvaro de Campos* (2002), “falsas ou verdadeiras são louras as mulheres que perpassam pelos seus poemas” (PAC, 2002, p. 41), padrão feminino, não inventado pelo cinema, mas, decerto, divulgado e legitimado por produções fílmicas do século XX. Não podemos esquecer, porém, as damas alvas, as “miladies” e aristocratas que frequentam, muitas vezes com fria elegância, os versos de Cesário Verde, autor que não chegou a conhecer o cinema, como já vimos, e com quem o engenheiro mantinha explícita afinidade. Na verdade, o próprio cinema recolheu na tradição ocidental o modelo de mulher, no qual potencializou a doçura ou a fragilidade, a frieza ou a sedução perigosa. E é com diferentes faces que essa figura feminina aparece nos poemas de Campos.

Num texto indicado pelo verso inicial — “Talvez não seja mais do que o meu sonho” (PAC, 1999, p. 276-277) — surge a “loura débil”, referência inegável à jovem “fraca e loura” do poema “A débil” de Cesário (1977, p. 37-39). Enquanto a dama de fins do século XIX se transforma, em meio à turba cidadina, em “[...] pombinha tímida e quieta / Num bando ameaçador de corvos pretos”³⁸, pela “vista de poeta”, inspirando versos fáceis e imaginários cuidados viris, a jovem moderna desequilibra-se num “eléctrico”, é amparada pelo engenheiro, agradece-lhe a gentileza e esse incidente converte-se em *leitmotiv* de uma cena que não ocorreu — “Gosto de lhe ouvir em sonho o seguimento que não houve”.

O sujeito, no poema de Cesário, vê a jovem através da porta envidraçada de um café e se mantém passivo como um espectador numa sala de cinema, projetando o seu desejo em “fáceis esbocetos”, expressão que o poeta emprega para designar os seus versos. Como reflete Edgar Morin, a passividade do espectador diante de um filme, impossibilitado de uma interferência prática na ação, favorece a intensificação da participação afetiva e psíquica. Privado de seus meios de ação, o espectador interiorizaria o impulso para a atividade prática, tornando-se, desse modo, mais sentimental e comovido com as imagens projetadas na tela que em face de cenas reais do cotidiano (MORIN, 1983, p.154). O poeta, diferenciando-se do homem comum, ao sentir-se impotente diante da vida, como cena a se desenrolar sob seus olhos, renova a sua sensibilidade e a reinventa literariamente.

³⁸ No poema citado de Cesário Verde, o “bando de corvos pretos” a que o poeta se refere é formada por “Uma chusma de padres de batina, / E d’altos funcionários da nação.”, que constituiria a “turba ruidosa, negra, espessa”, que “Voltava das exéquias dum monarca.” (VERDE, 1975, p. 38)

Retomando o texto de Campos, a partir das ponderações de Morin, constatamos que a proximidade física, favorecida no espaço do “eléctrico”, não torna o eu-lírico mais ativo, já que o fato de proteger a jovem loura de uma queda se deve, principalmente, a uma circunstância casual e a um impulso quase involuntário, surgindo entre o homem e a mulher “uma porta envidraçada” a impedir uma possível interlocução. Nesse sentido, o incidente é, como já dissemos, o motivador da imaginação do poeta, em que a vida experimentada como sonho é condição indispensável para o gesto da escrita e da arte. A mulher real interessa pouco ao sujeito — “É claro que não me importo nada contigo” —, pois o que vale para a sua subjetividade é a potência para a ficção prevista na imagem feminina, espécie de musa ou de figura cinematográfica. Assim, o poema constrói-se como um horizonte de invisibilidade e silêncio, o sujeito prefere as “conversas que não chegou a haver” e que se apresentam no texto apenas como possibilidade, como lacunas a serem preenchidas e partilhadas pelo leitor cúmplice, disposto a essa busca do inacessível. É ainda dessa busca que o poeta fala nos últimos versos do poema:

Mas o encontrar-te dá ser ao dia e ao destino
 Uma poesia de superfície,
 Uma coisa a mais no a menos da improficuidade da vida...
 Loira débil, feliz porque não é inteiramente real,
 Porque nada que vale a pena ser lembrado é inteiramente real,
 E nada que vale a pena ser real vale a pena.
 (PAC, 1999, p.277)

Noutro poema, é ainda uma rapariga loura e inglesa que surge do passado como oportunidade de união jamais realizada — “[...] queria casar comigo.../ Que pena eu não ter casado com ela...” (Ibidem, p.288-289). Nesse texto, “o que podia ter sido” leva o sujeito a projetar a mulher em cenas de um presente doméstico e burguês, paisagem interiorizada, a que ele assiste com doloroso desdém e de que está irremediavelmente apartado.

Bem se há-de ela lembrar de mim, com o quarto filho nos braços,
 Debruçada sobre o *Daily Mirror* a ver a Pussy Maria*.³⁹
 Pelo menos é melhor pensar que é assim.
 É um quadro de casa suburbana inglesa,
 É uma boa paisagem interior de cabelos louros
 E os remorsos são sombras...
 Em todo caso, se assim é, fica um bocado de ciúme.
 O quarto filho do outro, o *Daily Mirror* na casa deles.
 O que podia ter sido...
 Sim, sempre o abstracto, o impossível, o irreal mas perverso —
 O que podia ter sido⁴⁰. (Ibidem)

³⁹ Cleonice Berardinelli empregou uma estrela para indicar “último verso de estrofe que termina página”. (PAC, 1999, s/n)

Esse poema, datado de 1930, finaliza com versos de surpreendente romantismo, o que pode não ter relação direta com a vivência cinematográfica, mas, sem dúvida, remete à magia da imagem como condição de emoções tão verdadeiras quanto mais irreais.

Ah, mas ainda vejo
 O teu olhar realmente tão sincero como azul
 A olhar como uma criança para mim...
 E não é com piadas de sal do verso que te apago da imagem
 Que tens no meu coração;
 Não te disfarço, meu único amor, e não quero nada da vida.
 (PAC, 1999, p.277)

Além da “loura débil” e casual, da jovem inglesa do irrealizado amor, em outro texto do heterônimo, revela-se aquela que melhor constitui a figura imortalizada pelo cinema, a loura falsa, dama fatal, possível contemporânea da Mary Pickford que Pessoa abominava e que tanto sucesso fez com suas mechas aneladas, ou virtual antepassada da *platinum blonde* Marilyn Monroe, que encarnou tantas “projeções-identificações”, ao longo de sua carreira.

São poucos os momentos de prazer na vida...
 É gozá-la... Sim, já o ouvi dizer muitas vezes
 Eu mesmo já o disse. (Repetir é viver)
 É gozá-la, não é verdade?

Gozemo-la, loura falsa, gozemo-la, casuais e incógnitos,
 Tu, com teus gestos de distinção cinematográfica
 Com teus olhares para o lado a nada,
 Cumprindo a tua função de animal emaranhado;
 Eu no plano inclinado da consciência para a indiferença,
 Amemo-nos aqui. Tempo é só um dia.
 Tenhamos o [? romantismo?] dele!
 Por trás de mim vigio, involuntariamente.
 Sou qualquer nas palavras que te digo, e são suaves — e as que esperas.
 (PAC, 2002, p. 418)

No conjunto da obra de Campos, Teresa Rita Lopes considera esse poema “um texto inesperado” (PAC, 2002, p.41), talvez por abordar o erotismo sob uma ótica bastante convencional, quando comparada com a visão potencialmente subversiva que percorre as odes sensacionistas. Encena-se um jogo erótico entre um par heterossexual, o sujeito e a “loura falsa”, que trava uma “conversa involuntária” e casual à mesa de um bar. Na verdade, previsto

⁴⁰ Na edição organizada por Teresa Rita Lopes (2002, p.368-369) lê-se: em vez de “Debruçada sobre o *Daily Mirror* a ver a Pussy Maria”, o verso “Debruçada sobre o *Daily Mirror* a ver a Princesa Maria”; em vez de “É uma boa paisagem interior de cabelos louros”, o verso “É uma boa paisagem íntima de cabelos louros”.

é o passatempo amoroso como artifício estético, não fosse Pessoa autor de “uma poesia do *não-amor*” como acredita Eduardo Lourenço (1986, p.62), a partir da constatação de um vazio afetivo inerente à expressão lírica do poeta. De fato, não há em Pessoa estímulo concreto ou fictício que libere os afetos da tirania do pensamento e da incessante vigilância do raciocínio — “Por trás de mim vigio, involuntariamente.”.

Nesse texto, invocando um *carpe diem* sem ardor — “Tempo é um só dia” —, o sujeito permite-se envolver numa manobra de sedução que, segundo Lopes, é apresentada “com recursos de mímica de cinema e de teatro” (PAC, 2002, p.41). Os gestos da “loura” apresentam “distinção cinematográfica”, a fala do sujeito é ensaiada, as palavras suaves atendem à expectativa feminina — “as que esperas”. Nos versos finais, o olhar registra os movimentos do casal que sugerem aproximação física e sinalizam, ao mesmo tempo, o sucesso e o desfecho previsível do jogo. Como câmera, enquadra partes do rosto da mulher, olhos e bocas sorridentes, e devolve em *close*, a ela e ao leitor / espectador cúmplice, uma ficção visível do feminino.

É nesta altura que, debruçando-me de repente sobre a mesa
Te segredo em segredo o que exactamente convinha.
Ris, toda olhar e em parte boca, efusiva e próxima,
E eu gosto verdadeiramente de ti.
Soa em nós o gesto sexual de nos irmos embora.
Rodo a cabeça para o pagamento...
(PAC, 2002, p.419)

Vale informar que os três poemas de Campos em que destacamos a imagem feminina de perfil cinematográfico estão datados de 1929 a 1932, os últimos anos do heterônimo e de Pessoa, de quem o engenheiro parece ter sido a máscara mais fiel. Nessa época, parece estar consolidada de maneira irremediável, na consciência de Pessoa-Campos, o vazio afetivo, sintetizado nos belos versos de “Dobrada à moda do Porto”, em que servem ao poeta “o amor como dobrada fria” (PAC, 1999, p.335).

Como constatamos, o fato de Pessoa não chegar a elaborar de forma consistente opiniões acerca do cinema, como o fez com a literatura, a partir de seus artigos e cartas ou por meio de suas teorias de vanguarda ou de perfil filosófico, não impediu que o cinema quer como proposta imagética quer como articulação sintática se impusesse em alguns dos textos de Campos e Bernardo Soares.

3.2.3 Ruy Belo e a lição do cinema

À época em que Ruy Belo começou a publicar, no início da década de 1960, o cinema já era expressão artística plenamente consolidada de um lado e outro do Atlântico, aliando-se, inclusive a propostas estéticas tão díspares quanto o surrealismo e o neorealismo. Diferentemente de Pessoa, Ruy Belo assume, na posição de poeta-crítico, a importância do cinema para a construção de uma linguagem fortalecida pelo apelo da visualidade.

No prefácio à segunda edição de *Homem de palavra(s)*, texto em que Ruy Belo ao mesmo tempo apresenta o livro e reflete sobre a sua prática poética, o autor sublinha a importância do cinema na escrita de alguns poemas.

A influência do cinema é notória neste livro, mais que em qualquer outro meu. Mesmo poemas realistas como “Aos homens do cais” e “Os estivadores” foram escritos sobre diapositivos, com o campo do olhar já claramente delimitado. Mas “Humphrey Bogart” e principalmente “No way out”, “Vício de matar” e “Esplendor na relva” são poemas onde o cinema me ensinou a ver.
(*TP II*, p. 248)

Mais do que simplesmente acatarmos as palavras do autor, julgamos necessário chamar a atenção para duas observações feitas pelo poeta no excerto transcrito. A primeira diz respeito à influência do cinema, mesmo nos poemas denominados pelo poeta de realistas, textos que, por sua adesão à existência concreta, prescindiriam, a princípio, da prévia construção de um outro olhar. Entretanto, o poeta confessa ter-se aproximado das experiências dos homens do cais e dos estivadores, uma manobra de intervenção num contexto passível de denúncia e censura, por meio da linguagem preliminar dos diapositivos. Então, a partir desse recorte, o olhar do sujeito atenta para o movimento dos dorsos nus dos trabalhadores portuários — “ao alto ergueis os vossos troncos nus” (*TP II*, p.267), numa aprovação do processo metonímico proposto pela mobilidade e pelo enquadramento da câmera. Algo semelhante se verifica na perspectiva de Álvaro de Campos, ao isolar a torre da igreja na paisagem de Cambridge, como já comentamos anteriormente. Há na imagem dos “troncos nus”, a síntese de toda a força produtiva de que seriam capazes esses homens, aproximados, num avesso da antropomorfização, à natureza em sua doação espontânea.

No poema “Os estivadores”, o olhar também delimita e amplia em *close-up* as mãos dos trabalhadores,— “Só nessas mãos enormes é que cabem / as coisas mais reais que a vida encerra” (*Ibidem*, p. 280). Aqui, a lição do cinema fundamenta-se na ampliação do olhar, uma referência ao “primeiro plano”, recurso valorizado por muitos cineastas, justamente por

permitir, pela expansão do detalhe (no caso dos poemas de Ruy Belo, as mãos e os troncos humanos), que o pormenor adquira autonomia, constituindo, para o olhar, “uma faísca e uma exceção”, mobilizando o espectador (EPSTEIN, 2003, p. 278). Vale apontar que o jogo fônico marcado pela aliteração e pela assonância — “mãos enormes” / “Os vossos troncos nus” — contribui igualmente para que a imagem amplie o seu alcance visual.

A segunda observação a despertar o nosso interesse relaciona-se ao modo como o poeta apresenta os textos em que julga haver maior intertextualidade com a linguagem cinematográfica — “são poemas onde o cinema me ensinou a ver”. Ao fazer tal afirmação, o poeta nos avisa que a lição aprendida na tela só se efetiva por meio da prática literária, que o poema se constrói como espaço de projeção visual, lugar em que se metamorfoseia a imagem fílmica. O sujeito abandona, portanto, a sua posição de espectador passivo diante da tela, revertendo as suas impressões em outro objeto artístico, num exercício que convoca mais uma vez a écfrase, como forma de comentário e recriação.

Os três poemas ressaltados pelo autor, “No way out”, “Vício de matar” e “Esplendor na relva” referem-se, respectivamente, aos filmes *Falsa Acusação* (*No way out*, de Joseph L. Mankiewicz, 1950), *Vício de matar* (*The left handed gun*, de Arthur Penn, 1958) e *Esplendor na relva* (*Splendor in the Grass*, de Elia Kazan, 1961)⁴¹ sobre os quais julgamos necessário apresentar algumas informações.

A primeira das produções é um drama do gênero *noir* envolvendo conflito e preconceito racial, a segunda película é um western biográfico, que narra a breve trajetória do legendário e jovem pistoleiro estadunidense Billy The Kid e o último filme, cujo título é uma citação à poesia do romântico inglês William Wordsworth, tem como enredo os conflitos amorosos de um jovem casal impedido de viver a plenitude de seu amor devido às pressões sociais, nos Estados Unidos dos anos de 1920.

Em “No way out”, cabe ao plano fônico do texto resgatar a impressão provocada pelas imagens cinematográficas, ou seja, os recursos sonoros como, por exemplo, a rima e a repetição de palavras buscam traduzir e enfatizar o impacto da produção fílmica sobre a sensibilidade do sujeito. Composto de seis quadras, o texto se organiza em torno da expressão “beavar canal”, nome de uma localidade de brancos pobres apresentada no filme. Ao se valer

⁴¹ No Brasil, aos filmes citados foram atribuídos os seguintes títulos:

No way out — *O ódio é cego*; *The left handed gun* — *Um de nós morrerá*; e *Splendor in the Grass* — *O clamor do sexo*.

As informações sobre os três filmes estavam disponíveis no endereço eletrônico <<http://www.imdb.com>> Acesso em 13/11/2011.

dessa estrutura, o sujeito apropria-se do universo fílmico, metonimizado no termo em destaque, e o torna contíguo de sua realidade a partir do recurso da rima — “Nasci numa aldeia perdida / nestes caminhos de portugal / mas tanto tenho irmãos aqui / como os tenho em beavar canal” (TP I, p. 274). O esquema rímico se repete em todas as estrofes, assim como a expressão “beavar canal” encerra o último verso de cada quarteto. O sujeito, para retomarmos Edgar Morin, participa afetivamente da realidade cinematográfica, comprometendo-se com os despossuídos da terra, vivam eles na América ou em Portugal. Assim, no plano formal, a empatia do sujeito reflete-se numa cadeia de repetições e harmonias sonoras a sugerirem uma solidariedade entre as palavras. “Eu a miséria da minha terra / contemplei-a ao natural / enquanto vi no cinema / como se vive em beavar canal” (TP I, p.274).

Em “Vício de matar”, a saga de Billy the Kid é o mote para a meditação sobre a errância e a morte: “Para onde há-de ir billy the kid? / Billy não sabe para onde ir / Persegue a morte na pessoa dos outros / quando era nele que ele a devia afinal perseguir”(Ibidem, p. 278). A rima em ir, que aparece ainda em mais três estrofes — o poema é composto de sete — enfatiza a imagética da deambulação, marcha incessante em direção à morte, concebida como desfecho e salvação — “E billy morre Billy está salvo”(Ibidem). Esse poema que foi lido por Pedro Serra a partir da tópica da infância⁴², sobre a qual não vamos nos deter neste capítulo, sugere a identificação entre a legendária personagem e o sujeito, para quem o gesto de escrita encerra um suicídio e um assassinato. “Ao escrever, mato-me e mato”, admite Ruy Belo em prefácio a *Transporte no tempo* (TP II, p. 9). À peregrinação do pistoleiro na tela corresponde a errância pela linguagem, nomear é perseguir o inexistente, é mover-se para imobilizar e imobilizar-se. A poesia equivale, assim, à reprodução cinematográfica que, constituindo-se de fotogramas, unidades imóveis das imagens fixadas, ilude o olhar do espectador, fazendo-o perceber uma movimentação e uma vida que, a rigor, não existem mais.

A imagem fílmica, do mesmo modo que a fotográfica, como aponta Pedro Serra, apresentar-se-ia como imagem de morte porque “faz explodir o todo (o ser vivo) em favor da multiplicação de partes (os fotogramas) mortas” (SERRA, 2003, p. 94). É a partir desse entendimento que se pode ler o soneto “Esplendor na relva”, último dos textos ressaltados por Ruy Belo como exemplo da influência do cinema e que julgamos oportuno transcrever na íntegra.

Eu sei que deanie loomis não existe

⁴² Cf. “Billy The Kid: o motivo da infância em Ruy Belo” (SERRA, 2003, p.99-109)

mas entre as mais essa mulher caminha
e a sua evolução segue uma linha
que à imaginação pura resiste

A vida passa e em passar consiste
e embora eu não tenha a que tinha
ao começar há pouco esta minha
evocação de deanie quem desiste

na flor que dentro em breve há-de-murchar?
(e aquele que no auge a não olhar
que saiba que passou e que jamais

lhe será dado ver o que ela era)
Mas em deanie prossegue a primavera
e vejo que caminha entre as mais
(*TP I*, p.331)

Nesse poema, a intertextualidade envolve duas obras: a película de Elia Kazan e a ode do poeta romântico inglês Wordsworth (“*Splendor in the grass*”), citada no título e em cena do filme. Já nos dois primeiros versos do soneto, o sujeito reconhece: “Eu sei que deanie loomis não existe / mas entre as mais essa mulher caminha” (Ibidem, p. 331). A ficção produzida pelo cinema e pelo texto leva, ao mesmo tempo, à consciência do jogo e, portanto, da realidade — “deanie loomis não existe” — e à crença na potência da arte — “mas entre as mais essa mulher caminha” — ou no que Joaquim Manuel Magalhães chama de “esplendor da escrita”, expressão presente no fragmento transcrito a seguir, em que o poeta e crítico português comenta a vocação romântica da obra beliana a partir desse soneto.

Wordsworth é directamente invocado no título do poema “*Esplendor na relva*”, ainda que esse título refira um filme de Elia Kazan, citando a ode wodsworthiana. A persistência, pela memória, do esplendor passado da vida, a resistência, pela criação, ao fluxo mortal da existência afirmam o esplendor da escrita em face da derrota do corpo e do impulso visionário natural. “Em deanie”, isto é, na criatura da imaginação, no artefacto da arte, “prossegue a primavera”, isto é, combate-se a mortalidade do instante.
(MAGALHÃES, 1989, p. 152)

Embora nas palavras de Magalhães o cinema apareça apenas como referência, pode-se deduzir que suas considerações valem igualmente para as produções fílmicas que, enquanto “artefactos da arte”, buscam afrontar o “fluxo mortal da existência”. Entretanto, é bom lembrar que o combate à mortalidade proposto no poema tem a sua contrapartida na consciência de que a flor “em breve há de murchar”, nítida citação ao texto do romântico

inglês e à determinada cena do filme. Comentando o poema a partir da perspectiva intertextual, Ruy Belo informa a cena a que o soneto se refere e celebra a imagem feminina que transborda da atuação de Natalie Wood.

É de notar que, em “Esplendor na relva”, se recolhe o momento preciso em que Natalie Wood, atriz maravilhosa, que no filme encarna a delicada e fresca figura de Deanie Loomis, muito bem dirigida por Elia Kazan, procura em vão comentar numa aula um excerto de um poema de Wordsworth sobre a fugacidade da vida e a necessidade, como condição de felicidade, de colher a flor no próprio instante em que floresce.
(*TP I*, p. 248-249)

“Colher a flor no próprio instante em que floresce” ou ser capaz de visualizar o esplendor do momento parece ser tarefa irrealizável, visto que flagrar o que o poeta designa de “auge” significa participar de sua finitude. Comentando as observações de Joaquim Manuel Magalhães sobre o soneto, Pedro Serra considera que o crítico “diz ver aquilo que o próprio poema nos representa como não sendo visível”, isto é, “a afirmação ‘do esplendor da escrita’ da Arte, como negação da negatividade temporal alterizante” (SERRA, 2003, p. 137). Concordamos em parte com Serra, porque, na verdade, parece-nos que o esplendor está representado contraditoriamente no invisível que é suscitado no texto por meio da rememoração e da recriação da imagem cinematográfica. Como a face de Eurídice que escapa ao olhar aprisionante de Orpheu, o rosto de Deanie é a palavra ou o fotograma, ou seja, formas artísticas a suscitarem uma verdade sempre ausente.

Quando a personagem é convocada a comentar em aula o texto de Wordsworth, sua fala inarticulada revela-se incapaz de explicar duas experiências intraduzíveis: o esplendor da existência e o da escrita. É importante atentarmos para a palavra esplendor que remete tanto para luminosidade e fulgor quanto para o ápice de uma experiência. Esse momento extático seria irredutível a qualquer explicação, escapando ao tempo linear e histórico. Ao glosar essa passagem do filme, Ruy Belo está ratificando, entretanto, a própria vacuidade da poesia, ela também produtora de ilusões a prometer e a negar a continuidade da primavera. O sujeito vê no poema, graças ao jogo da linguagem, assim como acredita ver no cinema o movimento simulado pelos fotogramas. Essa cumplicidade com a ilusão promovida pela literatura e pelo cinema lembra-nos a constatação de Campos: “[...] nada que vale a pena ser lembrado é inteiramente real, / E nada que vale a pena ser real vale a pena.” (*PAC*, 1999, p.277).

Há ainda na obra beliana inúmeras referências ao cinema, como os textos dedicados a Humphrey Bogart — “Humphrey bogart”, de *Homem de palavra(s)* — e a Marilyn Monroe — “Na morte de marilyn”, de *Transporte no tempo* —, por ocasião da morte dos dois atores.

Apesar de Ruy Belo afirmar que o texto destinado à atriz americana “limita-se à tragédia da artista” (*TP I*, p. 248), reduzindo-lhe o potencial de reflexão sobre a imagem fílmica, consideramos que o poema problematiza o jogo aparência/essência, tão notório, principalmente no cinema mercadológico. Se em “Humphrey bogart” parece haver uma positiva coincidência entre exterior e interior — “Era a cara que tinha e foi-se embora / mas nunca foi tão visto como agora” (*Ibidem*, p.268), promovida pela magia do cinema, “Na morte de marilyn”, acentua-se o olhar crítico do poeta, apontando para o cinema como produtor de modelos que, embora apaixonantes, aprisionam e esgotam a sensibilidade do sujeito.

estava tão sozinha que pensou que a não amavam
 que todos afinal a utilizavam
 que viam por trás dela a mais comum imagem dela
 a cara o corpo de mulher que urge adjectivar
 mesmo que seja bela o adjectivo a empregar
 que em vez e ver um todo se decida dissecar
 analisar partir multiplicar em partes
 (*TP II*, p.86)

Aqui podemos encontrar vestígios da denúncia pessoana em relação às “ocas estrelas” produzidas pelo cinema americano, ressaltando-se que, em Ruy Belo, verifica-se crítica e adesão, uma vez que o poeta julga a padronização da imagem, mas se submete ao seu fascínio. Ao adjectivar a atriz de “bela”, o sujeito poético está metonimizando a mulher, não como na técnica do *close-up*, que procura, pela ampliação do detalhe, fazer a parte revelar o todo, mas como redução da imagem a um traço que a banaliza, destruindo a sua inteireza. Nesse caso, segundo Pedro Serra: “As palavras constroem uma ‘comum imagem’, ou, se se quiser, uma imagem dissecada da mulher real (suponhamos: Norma Jean)” (SERRA, 2003, p. 94). Uma imagem que a poesia procura salvar, ao se apropriar de forma crítica da linguagem do senso comum, propagada pelas produções cinematográficas comprometidas em atender às expectativas de uma grande parcela do público.

O último dos poemas belianos que gostaríamos de examinar é “Muriel”, de *Toda a terra*, inserido na segunda parte do livro, intitulada “Terras de Espanha”. No título temos a citação mais óbvia ao cinema, referência ao filme *Muriel (Muriel or le temps d’un retour, 1963)*, de Alain Resnais, cineasta cuja obra *O ano passado em Marienbad (1961)* é também lembrada por Ruy Belo no poema “Nada consta”, de *Homem de Palavra(s)*, em que se lê: “Ainda este ano talvez em marienbad / eu vi mulheres curtidas pelos lutos” (*TP I*, p. 323).

Em “Muriel”, texto construído em torno de uma imagem feminina, Ruy Belo retoma mais uma vez o mito de Orpheu confirmando a poesia como espaço de perda, de silêncio e de ocultamento. A vocação órfica do texto pode ser reconhecida, para além da mulher, sempre em vias de desaparecer, a partir do emprego recorrente do verbo “ver”, a evocar menos a presença da mulher que a sua ausência — “Mesmo agora te vejo e mesmo ao ver-te não te vejo / pois sei que em pouco deixarei de ver-te” (*TP III*, p. 136). É interessante observar que, no filme de Alain Resnais, a personagem título nunca aparece, surgindo apenas na fala rememorativa de um dos protagonistas como imagem que o atormenta e dele se oculta. Do mesmo modo, a Muriel do sujeito poético, evocada na iminência da perda, nunca é dada a ver no texto, mulher jamais nomeada ao longo dos versos, nos quais o desencontro afetivo talvez seja compensado na escrita poética, capaz de figurar-se no eterno feminino, sobrevivendo à ruína do sujeito — “tu serás sempre a mesma fresca jovem pura / que alaga de luz todos os olhos / que exhibe o sossego dos antigos templos / e que resiste ao tempo como a pedra” (*TP III*, p.138).

Ver a poesia enquanto espaço onde se encena a tensão entre o vivo e o morto, entre o móvel e o imóvel, entre o real e ilusório, entre o aparente e o oculto parece ter sido o grande aprendizado que Ruy Belo encontrou nas reproduções cinematográficas.

4. PAISAGENS REVISITADAS

4.1 Uma poética do mar: paisagem e imaginário português

A vocação textualista de grande parte da poesia moderna e contemporânea foi entendida, algumas vezes, como uma recusa incondicional à representação da realidade histórica e cotidiana à qual o poeta pertencia. A ênfase nas operações estéticas visava a garantir um jogo de relações que parecia esgotar-se no texto literário. Para essa perspectiva certamente contribuiu a tendência cosmopolita que orientou muito da produção pós-baudelairiana. Entretanto, especialmente na própria poesia baudelairiana, apresenta-se uma paisagem filiada a uma realidade social e geográfica, como se pode observar, por exemplo, em “Quadros parisienses” (“Tableaux parisiens”), série de poemas inserida em *As Flores do mal*, destinada, entre outros objetivos, a registrar cenas do cotidiano da capital francesa, a partir do qual o poeta desenvolve suas reflexões.

De modo similar, evidencia-se, na poética de Pessoa e Ruy Belo, a interferência de um contexto geográfico, histórico e cultural, a que nenhum dos dois consegue escapar. Como diz Gastão Cruz no poema “Um modo de viver”: “Entendo cada vez mais claramente / como a proximidade do mar / determinou um modo de viver” (2009, p.49). E se, para os poetas, esse contexto revela-se no discurso, é aí mesmo, nas manifestações da palavra poética, que vamos reencontrar as paisagens revisitadas. Não se pode esquecer de que o lugar de que falam e de onde falam os poetas, recria-se, portanto, por meio da linguagem na confluência de diferentes discursos.

Pessoa-Campos fala de um país ainda humilhado pelo Ultimato de 1890, de uma Lisboa provinciana, na qual criador e criatura parecem ter fincado morada, pelo menos dentro do texto ficcional pessoano, desde que retornaram, respectivamente, da África do Sul e da Escócia. Desde então, só Álvaro de Campos⁴³ confessa ter viajado para Inglaterra. Pessoa,

⁴³ Álvaro de Campos em “Notas para recordação do meu Mestre Caeiro” lamenta não “estar ao pé” do mestre quando este morre em Lisboa em 1915, por se encontrar na Inglaterra. A propósito, a ficção heteronímica tem-se desdobrado na obra de outros autores, como ocorre, por exemplo, no romance *O ano da morte de Ricardo Reis*,

como se sabe, restringiu-se a incursões a localidades próximas de Lisboa, como Cascais e estoril, e a uma rápida viagem a Portalegre. A despeito das propagadas dificuldades financeiras de Pessoa, ele teve oportunidades de sair de Portugal: uma das irmãs de sua mãe, a tia Anica, com quem ele mantinha boas relações, foi morar na Suíça; um dos irmãos fixou-se em Londres ⁴⁴. Assim, somos levados a crer que viver em Lisboa não foi uma escolha motivada unicamente pelas condições materiais. Verdadeiramente não parecem interessar a Pessoa as viagens concretas com todos os seus eventuais contratempos, imprevistos que ele deve ter experimentado nas quatro vezes em que atravessou os mares, a bordo de um navio, para percorrer a distância entre Portugal e África do Sul, país em que viveu parte da infância e a adolescência. Como a personagem Axel, típico herói simbolista da obra *Axel* (1890), do autor francês Villiers de L'Isle-Adam, citada no estudo crítico *O castelo de Axel* (WILSON, 2004, p.255), que opta pelo sonho em detrimento das experiências concretas, renunciando à vida, Pessoa demonstra preferir das paisagens a dimensão imaginária à empírica.

Considerando-se a viagem como metáfora clichê para a vida, concordamos com o crítico Eduardo Lourenço, quando afirma que “no sentido mais banal do termo, Fernando Pessoa quase não existiu. A única coisa que levou de facto a sério foi a realidade do seu eu como ficção” (LOURENÇO, 2004, p.35). Deve-se observar, ainda, a partir da avaliação do crítico português, o fato de o projeto poético de Pessoa, inseparável de sua própria existência, estar atrelado a uma expressão em língua portuguesa, ainda que o autor de “Antinous” tenha produzido textos relevantes no idioma inglês, que pode ser reconhecido como sua primeira língua literária. Entretanto é preciso considerar que há em Pessoa um trânsito permanente entre realidade exterior e interior, já que o poeta parece disposto a reconstruir toda a realidade, na qual o sujeito se inclui, como ficção literária. Por isso é preciso relativizar as opiniões do engenheiro, quando, em o “Opiário”, medita sobre a inutilidade das viagens como forma de ampliar a sua percepção de mundo:

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.
 [...]
 Fumo. Canso. Ah uma terra aonde, enfim,

de José Saramago. Registram-se aqui as considerações de Jorge da Silveira sobre as relações entre heteronímia e intertextualidade: “Às vezes me pergunto se o caso da heteronímia pessoana não está a ser cada vez mais uma questão de intertextualidade múltipla: a ficção dos heterônimos tramada por Pessoa, [...] Como matéria de leitura que são, Pessoa e os seus outros eus vivem um intenso e interessantíssimo processo de dispersão. Dispersão surpreendentemente expansiva, na medida em que certa literatura portuguesa contemporânea transforma certos heterônimos em personagens ou figuras das suas próprias ficções.”(SILVEIRA, 2003, p.204)

⁴⁴ Cf. SIMÕES, 1950. v. II; BRÉCHON, 1998

Muito a leste não fosse o oeste já!
 Pra que fui visitar a Índia que há
 Se não há Índia senão a alma em mim?
 (PAC, 1999, p. 10)

Para alguém que afirmava ter “assistido a tudo e definitivamente” e possuir um “cérebro fotográfico”, a experiência da viagem provavelmente contribuiu para a configuração das imagens sensoriais que povoam a sua escrita, notadamente as odes sensacionistas. Mas, para além de nosso questionamento, os versos anteriores suscitam reflexões que dizem respeito à relação de Pessoa-Campos com a tradição poética lusitana e ao diálogo que se estabelece no interior do jogo heteronímico. No artigo intitulado “Adeus às armas (Pessoa/Campos)”, Jorge F. da Silveira chama atenção, no “Opiário”, para a rima *china — pequenina*, associando-a ao “esgotamento das imagens que levantaram o imaginário das viagens lusíadas” (2003, p. 195). O olhar entediado de Campos estaria retomando, na verdade, a perspectiva de Cesário Verde, que, segundo o crítico fluminense, proclamou antes do heterônimo “a falência do rio-mar-oceano como via única para a história e ficção portuguesa” (2003, p.196), subvertendo, principalmente em “O sentimento dum Ocidental”, a narrativa épica.

Ainda a sob a mesma concepção crítica, não se pode ignorar a expressão “não vale a pena”, presente no excerto do “Opiário” (cf. texto da página anterior), que funciona como um contraponto aos celebrados versos de “Mar portuguez” — “Tudo vale a pena / Se a alma não é pequena” (P, p.82) — uma ruptura antecipada com a proposta de grandeza e messianismo anunciada em *Mensagem*, ou com o “que há de *mensagem* compensatória e edificante” (SILVEIRA, 2003, p. 199) na “máxima” do célebre texto pessoano. Luis Maffei, em artigo sobre o desemprego em Campos, motivado pelo texto de Jorge da Silveira, considera que “o êxito desse poema de Pessoa inibiu [...] a continuidade de um processo de revisão marítima em poesia portuguesa” (MAFFEI, 2009, p. 86). Na verdade, o próprio Pessoa parece ter tido consciência do quanto a sua estreia nas letras portuguesas⁴⁵ com um livro de perfil nacionalista poderia limitar a compreensão de sua poesia. É o que o poeta admite na célebre carta a Casais Monteiro, respondendo a um comentário de seu interlocutor:

Concordo absolutamente consigo em que não foi feliz a estreia, que de mim mesmo fiz, com um livro da natureza da *Mensagem*. Sou, de facto, um nacionalista místico, um sebastianista racional. Mas sou, à parte isso, e até em contradição com isso, muitas outras coisas. E essas coisas, pela mesma natureza do livro, a *Mensagem* não as inclui. (C, 1923-1935, p.338)

⁴⁵ As primeiras obras publicadas de Pessoa foram escritas em inglês e datam de 1921 — *English poems* I e II e *English poems* III, editados pela Olisipo, editora do poeta.(cf. SIMÕES, 1950, v. II, p. 374)

Se Pessoa, em *Mensagem*, aposta no destino mítico português, o heterônimo Campos, em “contradição com isso”, vai participar da “revisão marítima” de que fala Maffei, tornando-se, nessa perspectiva, contemporâneo de Cesário Verde, Jorge de Sena, de Ruy Belo e de tantos poetas do século XX, autores que buscaram enfrentar e revisitar esse espaço privilegiado do imaginário lusitano, num diálogo com o passado que, simultaneamente, constrói e desconstrói a tradição, reinventando-a.

Caso confiemos na versão pessoana de que o “Opiário” representa um “duplo poder de despersonalização” (PESSOA, C, 1999, p. 344), por ser uma composição de Álvaro de Campos anterior à influência de Alberto Caeiro, é possível atribuir a evidente interiorização das imagens à tendência simbolista que orienta o texto. Simbolismo de proposital parentesco com Mário de Sá-Carneiro, a quem o poema é dedicado. Entretanto, o Campos “decadentista” do “Opiário” não é menos Campos que o das odes sensacionistas, até porque a visão permanente de fracasso e de perda que aparece nesse poema é traço característico do heterônimo e o leva a expressar como ruína até as mais entusiásticas percepções da realidade. Na verdade, ao mesmo tempo em que denuncia o desgaste da crença épica, Campos reforça uma tendência bastante frequente da literatura portuguesa, que é a de perceber o destino da nação como falha e malogro. Tal propensão resultou em lamento nostálgico ou em comentário irônico, expressos em muita poesia portuguesa desde Camões.

Campos dispõe-se, portanto, a falar de um lugar que reconhece como periférico no contexto europeu e, de alguma forma, a reconstruir uma grandeza perdida e que parece destinada a ser cumprida, embora provisoriamente, pela expressão poética. Assim, cruzam-se em seu texto fragmentos da paisagem lisboeta, cidade que se projeta em direção ao mar e ao horizonte, uma espécie de cais, onde circula o sujeito e onde se recriam as imagens de uma cultura arcaica e moderna; provinciana e cosmopolita; decadente e gloriosa.

Se o país de Pessoa-Campos se restringe, em grande parte de seus textos, ao universo da capital portuguesa, de onde a sua imaginação produzida pela experiência das sensações evoca e constrói uma possível coletividade, Ruy Belo convoca imagens que apontam para maior alcance geográfico, dentro dos limites ibéricos. São recortes de Lisboa, de São João da Ribeira, cidade natal de Ruy Belo, de Vila do Conde, onde “o poeta solitário escolhe igreja pra casar” (*TP I*, p. 261), da Praia da Consolação, de Madrid, cidade que parece motivar o seu último livro *Despeço-me da terra da alegria*, enfim, “terras de Portugal e de Espanha”. Paisagens pelas quais o sujeito deambula repensando uma identidade que elabora entre as dimensões ética e estética. Já em *Boca bilingue*, obra publicada em 1966, na qual se observa

certa tendência experimentalista, evidencia-se uma poética engajada com a realidade portuguesa, ainda que esse compromisso não signifique o alinhamento com valores comumente identificados como patrióticos.

Além disso, diferente de Pessoa, Ruy Belo esteve disposto a inserir-se de forma mais efetiva no seu tempo e no seu mundo — viajou para outros países, viveu e trabalhou em Madrid, concluiu estudos universitários, candidatou-se a deputado, constituiu família, enfim, realizou sua obra poética integrada às experiências comuns a muitos homens de sua classe social. Enquanto Pessoa parece ter optado por dedicar-se integralmente à construção de uma obra, recusando-se a experiências que o desviassem de seu propósito — as suas atividades remuneradas, por exemplo, eram cumpridas “sem qualquer rigidez de horários” (SOUSA, 2010, p.103), provavelmente para que lhe fosse garantido tempo livre suficiente para a criação literária —, Ruy Belo, sem se estabelecer aqui nenhuma comparação judicativa, publicou em vida nove livros de poesia e um de crítica, equilibrando produção literária e vida prática e cotidiana.

Em relação ao ambiente português em que cada um deles produziu a sua obra, até pelo afastamento temporal, verificam-se algumas diferenças relevantes. Pessoa-Campos atuou e viveu no contexto de uma república recém-instaurada (1910), caracterizada pela instabilidade política que resultou na ditadura de Salazar, sistema que o poeta viu nascer e dar os primeiros passos e pelo qual, inicialmente, chega a manifestar certa simpatia. Ruy Belo começou a publicar durante um período de crise nacional: de um lado a opressão da ditadura, contra a qual a resistência se intensificava; de outro, as guerras coloniais na África que, ao mesmo tempo, contribuíram para a exaustão das forças repressivas e para o sepultamento, talvez definitivo, da fé numa glória ultramarina. Em virtude justamente do ambiente autoritário, a exemplo de Jorge de Sena, que veio para São Paulo em 1961, Ruy Belo transferiu-se pra Madrid em 1971, apesar dos obstáculos colocados pela PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado), órgão oficial da política de repressão da ditadura salazarista. Retornou a Portugal em 1977, num país pós-Revolução dos Cravos, em tese já redemocratizado, mas que não o acolheu como merecia. Assim, a despeito do seu qualificado currículo acadêmico, Ruy Belo teve recusado o seu pedido ao Ministério da Educação para atuar na Universidade, passando a ser professor do Ensino Técnico. Quando morre em 1978, um ano após o seu regresso a Portugal, o poeta de *País possível* sentia-se, talvez, mais do que nunca, um inadequado em sua pátria.

Os dados biográficos, tantas vezes desconsiderados por parte da crítica especializada, quando se trata de análise literária, interessam-nos, particularmente, neste capítulo, pois não acreditamos ser possível considerar certa percepção do imaginário português, sem avaliar o contexto em que os dois poetas viveram e a atuação que ambos tiveram na sociedade de sua época. A consciência de viver num país periférico no contexto europeu, espremido entre o oceano e a Espanha, é um dado que não se pode ignorar e que se manifestou em autores do passado, como Eça de Queirós e Cesário Verde, nos representantes de *Orpheu* e, sem dúvida, na poética pós 1961.

E é desse lugar periférico que os dois poetas vão falar, equilibrando-se entre as pretensões cosmopolitas da escrita moderna e o provincianismo da sociedade em que estavam inseridos e à qual pertenciam. Todavia, não queremos considerar o termo *provinciano* apenas sob sua significação corriqueira, oposta à cosmopolita, e que remete à ideia de atraso e à carência de sofisticação, mas, sobretudo, salientar a experiência de convívio com uma paisagem geográfica e com uma tradição cultural. O estudioso italiano Alfonso Berardinelli, analisando cosmopolitismo e provincianismo na poesia moderna, reflete:

No confronto entre cosmopolitismo e provincianismo ou mais precisamente, na discussão sobre o sentido desses dois termos e sobre seu uso extorsivo e cego, pode-se começar com uma observação. A poesia e a literatura modernas foram escritas por “provincianos” e “cosmopolitas”, por autores *deracinés* e autores que quase nunca saíram de suas províncias ou “pequenas pátrias”. Poderia até arriscar um paradoxo (se não temesse incorrer no pecado da definição insuficiente) dizendo que a poesia moderna é moderna na medida em que é cosmopolita, mas é poesia na medida em que é provinciana.

(BERARDINELLI, 2007, p. 60)

Ao entendermos provincianismo também sob a perspectiva de Berardinelli, o conceito perde a noção de atraso cultural e de visão limitada para constituir uma tendência à qual nenhum artista pode escapar, já que todos falam a partir de algum lugar e de alguma tradição. Fernando Pessoa e Ruy Belo, rejeitando a visão provinciana no seu sentido mais corrente, isto é, de enfoque limitador, restrito a um sistema de convicções culturais mais que a um autêntico repertório de tradições, vão fazer da palavra poética o espaço onde se reflete e se amplia o legado português e ocidental. Por isso, demos privilégio à paisagem do mar na análise que se segue, por considerarmos que ela se constrói como horizonte de uma busca incessante que se revela como projeção simultânea de um passado, de um presente e de um futuro. Não se pode perder de vista, porém, que tal projeção só é possível, porque a série histórico-cultural resulta também das operações textuais e estéticas.

4.1.1 Do cais ao horizonte: a viagem em Álvaro de Campos

Em vários textos, Pessoa revelou o quanto abominava a ideia de provincianismo e a identifica não só no atraso e no descompasso de Portugal em relação às grandes metrópoles europeias, mas, principalmente, na postura entusiástica de alguns de seus compatriotas diante da denominada civilização. Para o poeta de *Mensagem*, admirar grandes cidades, como Paris ou Londres, era um sintoma de provincianismo e desse mal, segundo o autor, não escaparam nem o seu grande amigo e parceiro Mário de Sá-Carneiro, nem o grande romancista Eça de Queirós. Num artigo intitulado “O provincianismo português”, Pessoa sistematiza o que chama de síndrome provinciana:

O síndrome provinciana compreende, pelo menos, três sintomas flagrantes: o entusiasmo e admiração pelos grandes meios e pelas grandes cidades; o entusiasmo e admiração pelo progresso e pela modernidade; e na esfera mental superior a incapacidade da ironia.
(*OP*, p. 336)

Pessoa julga-se singular no contexto português e justifica o seu cosmopolitismo, não sem alguma presunção, pelo fato de ter sido educado em Durban, sob a influência da cultura inglesa. Ao citar, nesse artigo, uma conversa que manteve com Sá-Carneiro, Pessoa ilustra suas convicções:

Recordo-me de que uma vez nos tempos do *Orpheu*, disse a Mário de Sá-carneiro: “V. é europeu e civilizado, salvo em uma coisa, e nessa V. é vítima da educação portuguesa. V. admira Paris, admira as grandes cidades. Se V. tivesse sido educado no estrangeiro, e sob o influxo de uma grande cultura europeia, como eu, não daria pelas grandes cidades. Estavam todas dentro de si.”
(*Ibidem*)

A despeito de uma consciência prepotente, ou fingidamente soberba, acerca do próprio valor, temos de admitir que Pessoa tentou evitar, com algum sucesso, os males que combatia e reconhecia em seus compatriotas. O próprio Álvaro de Campos, que exaltou a civilização moderna em sua famosa “Ode triunfal”, nunca o fez de forma a demonstrar uma adesão incondicional, ou, pelo menos, nunca o fez sem expor o lado sórdido de toda a civilização moderna, com o qual ele parece compactuar. No entanto, não nos esqueçamos de que uma das condições que Pessoa identifica no cosmopolita é a capacidade da ironia. Não podemos, portanto, ler o fragmento da “Ode triunfal”, citado a seguir, sem reconhecermos nele, simultaneamente, entusiasmo e fingimento, ironia e testemunho.

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.
 Maravilhosa 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 êles!
 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!
 (PAC, 1990, p. 71)

O discurso amoral de Campos, proposto a escandalizar, compõe uma paisagem humana que habita a periferia da gloriosa vida moderna, “o fundo do mar da vida”, uma gente que possivelmente está em Lisboa, mas poderia estar em qualquer capital. Eles compõem outra paisagem, feita de quase irrealidade, já que a realidade pode ser tão absurda que se confunde com a ficção. As anáforas, as repetições, as estruturas sintáticas aditivas funcionam como operadores de inclusão de uma paisagem que se constrói aquém do horizonte, mas à margem das zonas de conforto. A repetição do adjetivo *maravilhoso*, empregado para qualificar a gente que o sujeito lírico diz admirar, além de reforçar o tom irônico do texto, ressalta dois significados da palavra: *maravilhoso* — o que provoca deslumbramento e também o que causa espanto por ser prodigioso e inexplicável racionalmente. Na verdade, para Pessoa e para seu heterônimo mais fiel, a existência é o grande absurdo e a consciência disso é que impede a plenitude das experiências, inteireza que parece acessível à “gentalha” com quem ele busca identificar-se e confundir-se.

O “não provincianismo” de Pessoa simultaneamente enfatiza a ideia de não pertencimento, como sugerido na passagem do “Opiário” — “[...] A minha / Pátria é onde não estou. [...]” —, pode ser entendido como fruto da vivência do eu como ficção, já que “sentir tudo de todas as maneiras” é a versão possível de uma vida experimentada como ausência radical. Assim, a pátria entendida como o lugar da ausência seria o espaço da palavra poética, linguagem que se articula nas fronteiras das experiências sensíveis e imaginárias. Por isso mesmo é possível reconhecer em Pessoa, particularmente na produção ortônima e na de

Campos, tópicos referentes à viagem e ao mar, configurações que, no texto pessoano, operam no sentido de construir/desconstruir uma concepção de sujeito e de “coletividade” portuguesa.

Em artigo intitulado “Pessoa ou as três viagens”, Eduardo Lourenço considera que a relação do poeta de “Tabacaria” com a viagem sempre se inscreveu no plano da inação e da passividade, remetendo àquela recusa ao deslocamento que mencionamos anteriormente. Na aventura de “saber *quem era* ou até *se era*”, Pessoa, como ressalta Lourenço, “parece ter reservado todo e qualquer desejo de movimento para a deslocação sonhada, na sua infinita imobilidade”, empreendendo, assim, uma “não viagem” (LOURENÇO, 2004, p. 148). É o que se revela de forma indiscutível na “Ode marítima”, poema de Campos ao qual daremos destaque neste capítulo, cuja experiência do deslocamento resulta da inatividade de um sujeito, submetido à vertigem das sensações.

Na “Ode marítima, encontra-se, inicialmente, um sujeito em sua lúcida angústia, solitário no cais deserto, contemplando a barra do Tejo, reconhecendo que olha e se contenta em ver. O sentido da visão é o primeiro estímulo à profusão delirante de sensações que se construirão ao longo do poema. E embora veja, o sujeito admite que a sua alma esteja com o que vê menos, um pacote que entra na barra e já pode ser percebido à distância.

Aqui, acolá, acorda a vida marítima,
 Erguem-se velas, avançam rebocadores,
 Surgem barcos pequenos de trás dos navios que estão no porto.
 Ha uma vaga brisa.
 Mas a minh'alma está com o que vejo menos,
 Com o pacote que entra,
 Porque ele está com a Distância, com a Manhã,
 Com o sentido marítimo desta Hora,
 Com a doçura dolorosa que sobe em mim como uma náusea,
 Como um começar a enjoar, mas no espírito.
 Olho de longe o pacote, com uma grande independência de alma,
 E dentro de mim um volante começa a girar, lentamente,
 (PAC, 1999, p. 33)

Nesses versos iniciais, a viagem concreta sugerida pelas velas, barcos, navios, rebocadores, enfim por todas as coisas navais, interioriza-se metonimicamente no volante, espécie de condutor da imaginação do sujeito. Cleonice Berardinelli, em análise estruturalista da ode, considera-o como o *leitmotiv* do texto, representando “em seu girar que se acelera e retarda, a perda e a recuperação da lucidez” do sujeito (BERARDINELLI, 2004, p. 72). A imagem do pacote, por não estar nitidamente perceptível, parece situar-se na interseção do visto e do não visto, configurando o apelo do horizonte de que fala Collot. Lugar da

alteridade, o horizonte torna-se objeto de desejo, o sujeito anseia descobrir o que há para além da linha que limita o seu olhar, deseja atingir a paisagem que só o outro pode ver (COLLOT, 2010, p. 212). A ideia do apelo ao horizonte, sugerindo a busca da alteridade, articula-se com a própria noção de heteronímia. É a partir da quase invisibilidade da embarcação que está com a “Distância”, que se irá encenar uma sucessão de paisagens feitas de memória e imaginação, gerando a multiplicação de sujeitos, por meio dos quais, é possível estender-se ao oculto e ao desconhecido. Esse apelo ao invisível, configurado pela linha do horizonte, está expresso de forma magnífica no poema “Horizonte”, de *Mensagem*.

O sonho é ver as fôrmas invisíveis
 Da distância imprecisa, e, com sensíveis
 Movimentos da esperança e da vontade,
 Buscar na linha fria do horizonte
 A árvore, a praia, a flor, a ave, a fonte —
 Os beijos merecidos da Verdade.
 (P, p. 78)

O diálogo do texto pessoano com o canto IX de *Os lusíadas*, em que se narra o episódio da “Ilha dos Amores”, já foi observado pela crítica e apenas gostaríamos de ressaltar que em *Mensagem* a busca pelo incognoscível ultrapassa o chamado dos sentidos. A busca da “Verdade” pessoana, manifesta numa clave esotérica, distancia-se, porém, menos da proposta camoniana, relacionada à experiência sensorial do amor, que da ode de Campos, para quem a vertigem dos sentidos é um processo que conduz progressivamente ao esgotamento da subjetividade.

Não interessa ao sujeito da “Ode marítima” a descrição de espaço/tempo percebidos, mas de que forma a experiência dos sentidos, ao ser elaborada pela consciência, começa a desconstruir as dicotomias interior x exterior, sujeito x objeto, passado x presente. Nesse momento inicial, predomina a atuação reflexiva do sujeito, como um prelúdio, uma metapoética das sensações. O volante que já começa a girar atualiza o processo de escritura do texto e o seu movimento circular mobiliza novas formas de representação, rasurando a mimesis clássica. É ele também o instrumento que acelera e desacelera o ritmo do poema, como constatamos anteriormente a partir da leitura de Berardinelli (2004), texto que começa meditativo e quase elegíaco, pelo tom melancólico, — “Todo cais é uma saudade de pedra” (PAC, 1999, p.33) — até atingir o paroxismo e a volúpia das sensações, para finalmente retardar a sequência progressiva e retomar a dicção plangente e triste, ao final.

Na obra intitulada *Du lyrisme*, o crítico francês Jean-Michel Maulpoix, ao examinar a ode, considera que essa composição de caráter laudatório tem “como projeto reunir o finito ao infinito, o humano ao inumano, numa forma que seja ao mesmo tempo extensa e breve, flexível e tensa, ainda que revele o uso de versos relativamente curtos no interior de poemas longos” (MAULPOIX, 2000, p. 161)⁴⁶. Destaca também a ideia de que tal composição clássica atinge o máximo de grandeza em seu esforço para dominar o incontrolável ou para produzir a sensação. Na leitura da “Ode marítima”, percebe-se que, ocupado em dominar o incontrolável, em produzir a sensação, em unir o finito ao infinito, o sujeito busca subverter a tradição, esgarçando os limites entre as dicotomias típicas da tradição ocidental.

A subversão dos processos miméticos clássicos encena-se por meio de uma sintaxe que articula a dissolução das fronteiras tradicionalmente demarcadas.

Todo o vapor ao longe é um barco de vela perto,
 Todo o navio distante visto agora é um navio no passado visto próximo.
 Todos os marinheiros invisíveis a bordo dos navios no horizonte
 São os marinheiros visíveis do tempo dos velhos navios,
 Da época lenta e veleira das navegações perigosas,
 Da época de madeira e lona das viagens que duravam meses.
 Toma-me pouco a pouco o delírio das cousas marítimas,
 Penetram-me fisicamente o cais e a sua atmosfera,
 O marulho do Tejo galga me por cima dos sentidos,
 E começo a sonhar, começo a envolver-me do sonho das águas,
 Começam a pegar bem as correias-de-transmissão na minh'alma
 E a aceleração do volante sacode-me nitidamente.
 (PAC, 1999, p. 39)

A circularidade do movimento do volante estabelece uma relação especular, entre o perto e o longe, o passado e o presente, vínculo que se configura sintaticamente por meio de estruturas paralelísticas e do verbo *ser* flexionado no presente. Também é importante lembrar que a interiorização do volante reporta-nos à passividade do sujeito, ao eu submetido à viagem, deixando-se percorrer pelas imagens sensoriais. Na passagem transcrita, o ritmo mais acelerado do volante vai conduzir o sujeito à experimentação delirante da escrita, entendida aqui como a intelectualização de experiências sensoriais. Da visão do pacote, imagem suscitadora de outras imagens, chega-se ao apelo das águas, ao grito do marinheiro inglês Jim Barns, que afasta o sujeito da percepção lúcida do real para embarcar numa viagem em que a

⁴⁶ Tradução nossa; no original: “Son project est d’accorder le fini à l’infini, l’humain à l’inhumain, dans une forme qui soit à la fois ample et brève, souple et tendue, ainsi que le demonstre l’usage de vers relativement courts au sein de poèmes longs.”

incitação dos sentidos conduz a um vertiginoso e constante processo de proliferação de máscaras identitárias.

Chamam por mim as águas,
 Chamam por mim os mares.
 Chamam por mim, levantando uma voz corpórea, os longes,
 As épocas marítimas todas sentidas no passado, a chamar.
 (PAC, 1999, p. 40)

O passado marítimo, convocado, com todo o seu repertório histórico é também uma via de contramão. Induzido por uma pulsão dionisíaca, dentro da estrutura apolínea da ode, o sujeito exalta o avesso da expansão marítima, a sua face sórdida e, talvez, por isso mais autêntica. Sob essa perspectiva, pode-se dizer que a “Ode marítima”, assim como “O opiário”, subverte a épica camoniana, e como já foi observado anteriormente, a poesia ortônima de *Mensagem*, já que a grandiloquência do poema de Campos não se filia a nenhuma crença messiânica no destino português. A propósito, na “Ode marítima” atualiza-se a denúncia do velho do Restelo, da qual se subtraiu, em consonância com o espírito modernista e iconoclasta de Campos, qualquer intenção moralizante ou cristã. Mais, “exalta-se” justamente a face perversa da política expansionista, com seus heróis às avessas, cúmplices da crueldade e da violência que envolveram o domínio dos mares e de novos territórios.

Ao eleger um marinheiro inglês como estímulo para a evocação do passado, Pessoa-Campos, mais que conferir a seu texto uma dimensão universal, parece querer subverter a glória portuguesa, fundada política e literariamente na conquista marítima. Há em Pessoa, como já foi observado por vários críticos, o desejo de superar a herança camoniana, e, sobretudo, de ultrapassar o prestígio do autor de *Os Lusíadas*. No “Opiário”, por exemplo, Álvaro de Campos lamenta pertencer “a um gênero de portugueses / Que depois de estar a Índia descoberta / Ficaram sem trabalho. [...]” (p. 66). Se considerarmos que o ofício de Campos não é de fato o de engenheiro, mas o de poeta, a descoberta da Índia a que ele se refere é, especialmente, a viagem de Vasco da Gama, cantada e imortalizada na épica camoniana. Podemos também refletir, a partir da leitura do artigo de Luís Maffei (2009), citado anteriormente, sobre a ambiguidade desse “desemprego” e, sobretudo, sobre o “gênero de portugueses” para quem falta trabalho. De um lado, é o poeta que já não encontra na pátria motivo para o seu canto, e é Camões o primeiro a se ver destituído de sua pena, como se verifica na estância 145 do Canto X: “O favor com que mais se acende o engenho, / Não no dá a pátria, não, que está metida / No gosto da cobiça e na rudeza / De hũa austera, apagada e vil tristeza.” (CAMÕES, s/d, p. 335). De outro, temos todos aqueles que no passado e no

presente reconheceram a aventura marítima como uma forma de “dilatarse” e expandir a potência humana e que presenciaram o amesquinamento progressivo da empresa lusitana. Identificado com esse gênero de português, Campos põe em anonimato (coisa que Camões de outra forma também já fizera) os “varões assinalados”, expondo deles uma face anunciada por Camões, mas oculta pela leitura oficial do texto épico, a serviço de ideologias pouco edificantes.

Homens que erguestes padrões, que destes nomes a cabos!
 Homens que negociastes pela primeira vez com pretos!
 Que primeiro vendestes escravos de novas terras!
 Que destes o primeiro espasmo europeu às negras atônitas!
 Que trouxestes ouro, missanga, madeiras cheirosas, setas,
 De encostas explodindo em verde vegetação!
 Homens que saqueastes tranquilas povoações africanas
 que fizestes fugir com o ruído de canhões essas raças
 Que matastes, roubastes, torturastes, ganhastes
 Os prémios de Novidade de quem, de cabeça baixa,
 Arremete contra o mistério de novos mares! Eh-eh-eh eh-eh!
 A vós todos num, a vós todos em vós todos como um,
 A vós todos misturados, entrecruzados.
 A vós todos sangrentos, violentos, odiados, temidos, sagrados,
 Eu vos saúdo, eu vos saúdo, eu vos saúdo!
 Eh-eh-eh-eh eh! Eh eh-eh-eh eh! Eh-eh-eh eh-eh-eh eh!
 Eh lahô-lahô laHO-lahá-á-á-à-à!
 (PAC, 1999, p. 115-116)

Destituídos de qualquer preocupação moral, os marinheiros da “Ode marítima” distinguem-se dos navegadores de *Os Lusíadas* pelo fato de serem dotados de uma grandeza fundada na ideia de força e não na ideia de bem e beleza. Aqui é bom lembrar que, em “Apontamentos para uma estética não aristotélica”, Campos diferencia a sua estética e a de Aristóteles justamente pela oposição força e beleza (OP, p. 240). É preciso, contudo, observar que, para Pessoa, a noção de força está relacionada à potência da sensibilidade subjetiva, que, convertida em expressão abstrata, subordina a sensibilidade alheia. Além disso, é preciso relativizar tal oposição, pois na perspectiva de Álvaro de Campos, “a ideia de beleza pode ser uma força”, ou seja, “quando a ideia de beleza seja uma ‘ideia’ da sensibilidade, *emoção* e não uma ideia, uma disposição sensível do temperamento, essa ‘ideia’ de beleza é uma força” (OP, p. 245). Essa identificação é particularmente observada no discurso sensacionista. Por isso, aliada à exaltação dos navegadores do passado, evidencia-se, nos versos anteriores, a potência da linguagem por meio de exclamações e enumerações, de recursos sintáticos e sonoros como anáforas, paralelismos, assonâncias, rimas internas. A linguagem vigorosa que se multiplica no furor das sensações é o “espaço/paisagem” onde se assimilam o corpo do

sujeito e todos os outros corpos: o do violador e o da mulher vítima da violação; o do degolador e o da criança degolada. Constituindo-se como síntese corpórea, o sujeito pode atingir a plenitude das sensações, que, embora intelectualizadas, não se rendem ao primado da ordem e das normatizações sociais. E, por isso, ele anseia pela cumplicidade, ou melhor, pela contiguidade com a vítima e com o carrasco.

A carne rasgada, a carne aberta e estripada, o sangue correndo!
 Agora, no auge conciso de sonhar o que vós fazíeis,
 Perco-me todo de mim, já não vos pertenco, sou vós,
 A minha feminilidade que vos acompanha é ser as vossas almas!
 Estar por dentro de toda a vossa ferocidade, quando a praticáveis!
 Sugar por dentro a vossa consciência das vossas sensações
 Quando tingíeis de sangue os mares altos,
 Quando de vez em quando atiráveis aos tubarões
 Os corpos vivos ainda dos feridos, a carne rosada das crianças
 E leváveis as mães às amuradas para verem o que lhes acontecia!
 (PAC, 1999, p. 95)

Depois desse momento orgiástico, ritual perverso e herético, o volante vai diminuindo o ritmo e lentamente o sujeito vai experimentando o vazio resultante do esgotamento, da saturação dos sentidos, que corresponde à exaustão da própria linguagem. E se uma sensação promoveu a proliferação de outras sensações, a linguagem poética enquanto instauradora desse universo sensacionista criou uma rede de correspondências rítmicas e melódicas nas quais as palavras se buscam e se multiplicam com o mesmo furor das vagas marítimas. A pulsão dionisíaca que presidiu toda a segunda parte, relativa à intensa aceleração do volante, dissolve-se em lembranças nostálgicas de uma infância identificada com a ausência. O engenheiro moderno, preso ao seu tempo, despe-se de seu corpo-vítima e de seu corpo-algoz, retornando a uma subjetividade fraturada em que a infância é a experiência da impossibilidade.

Ah, o orvalho sobre a minha excitação!
 O frescor noturno no meu oceano interior!
 Eis tudo em mim de repente ante uma noite no mar
 Cheia de enorme misterio humanissimo das ondas nocturnas
 A lua sobe no horizonte
 E a minha infância feliz acorda, como uma lágrima, em mim.
 O meu passado ressurgue, como se esse grito marítimo
 Fosse um aroma, uma voz, o eco duma canção
 Que fosse chamar ao meu passado
 Por aquela felicidade que nunca mais tornarei a ter.
 (PAC, 1999, p. 54)

A paisagem interiorizada, transformada em “oceano interior”, e exteriorizada na palavra poética, parece apaziguada. O retorno ao estado meditativo, que invoca o passado

individual, não mais a febre coletiva das navegações, assume de alguma forma o tom da elegia. Se a ode, como afirma Maulpoix, pode ser também entendida como uma “pompa” da língua, uma festa, um espetáculo (MAULPOIX, 2000, p.189) e a construção do poema examinado bem o demonstra, a elegia “é, explicitamente, uma poesia de reparação” em que “uma totalidade interior vem substituir a uma totalidade exterior perdida” (Ibidem, p.190) ⁴⁷. Em Pessoa, o desejo de reparar a falta é sempre frustrado, observando-se a constante oscilação entre plenitude e carência, como se pode constatar em versos de “Passagem das horas”, poema que se insere na produção de Álvaro de Campos, denominada sensacionista, assim como a ode que examinamos anteriormente.

Trago dentro do meu coração,
 Como num cofre que se não pode fechar de cheio,
 Todos os logares onde estive,
 Todos os portos a que cheguei,
 Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,
 Ou de tombadilhos, sonhando,
 E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.
 A entrada de Singapura, manhã subindo, côr verde,
 O coral das Maldivas em passagem cálida,
 Macau à uma hora da noite... Acordo de repente...
 Yat-lô--ô-ôôô-ô-ô-ô-ô-ô...Ghi-...
 E aquilo sôa-me do fundo de uma outra realidade...
 A estatura norte-africana quase de Zanzibar ao sol...
 Dar-es-Salaam (a saída é difícil)...
 Majunga, Nossi-Bé, verduras de Madagascar...
 Tempestades em torno ao Guardafui...
 E o Cabo da Boa Esperança nitido ao sol da madrugada...
 E a Cidade do Cabo com a Montanha da Mesa ao fundo...
 Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei...
 Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos...
 Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti,
 Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que sentir
 E a vida sempre me doeu, sempre foi pouco, e eu infeliz.
 (PAC, 1999, p. 95)

Decerto, “o cérebro fotográfico” de Pessoa-Campos permitiu o registro de paisagens realmente percebidas nas viagens concretas que o poeta vivenciou, e elas são reinventadas, multiplicadas e “guardadas em cofre”, assim como a obra pessoana o foi na célebre arca. Desse modo, à insuficiência da realidade exterior, ou da vida “que sempre foi pouco”, corresponde uma imaginação abundante que se prolifera justamente no confronto com uma experiência do real, sentida como falha e incompleta. Assim sendo, a paisagem vista do cais que suscitou o delírio das sensações funcionou como “um ponto de passagem mais que ponto

⁴⁷ Tradução nossa; no original: “C’est, très largement, une poésie du ressaisissement. Une totalité intérieure vien s’y substituer à une totalité extérieure perdue.”

de ancoragem ou de fixação” (COLLOT, 2005, p.164)⁴⁸. Ou, como acrescenta o crítico francês:

O horizonte não é uma fronteira: dá seus contornos familiares à paisagem, mas também abre uma outra forma invisível, que apela para a viagem e para a exploração. A paisagem não é necessariamente o lugar de um enraizamento, e inclui um interior remoto, que nos introduz ao “domínio do desconhecido”:[...] (Ibidem, p.168)⁴⁹

A refiguração da paisagem, no entanto, não se condiciona apenas à sensibilidade particular do poeta, impõe-se também em função de uma situação histórica (Ibidem, p.169). Se para alguns poetas franceses do final do século XX, a opção por paisagens naturais ou rurais corresponde, segundo Collot, a um afastamento de um estilo de vida cada vez mais urbano, para Pessoa, eleger o cenário marítimo significa, sobretudo na poesia de Álvaro de Campos, rever a realidade portuguesa e seus mitos num momento de instabilidade e desencanto, como o que se seguiu ao *Ultimato*⁵⁰.

Referência de amplas significações para a cultura e a literatura portuguesa, o mar encontra ainda na poesia de Campos a imagem complementar do deserto, uma representação de excesso e escassez que indicia, por um lado, a grandeza e a falência do imaginário épico; por outro, a ampliação e o esvaziamento do sujeito. Falando sobre o deserto, Olivier Mongin declara que ele (o deserto) “es el espacio de donde se parte hacia un lugar desconocido y mítico; el desierto evoca un caminar infinito, la travesía que no conoce ni origen ni fin, ni comienzo, ni llegada”(MONGIN, 1993, p. 27). A definição do autor francês sugere o enigma da própria criação poética, cuja origem e finalidade constituem um mistério inescrutável, uma prática a realizar-se por meio de “un caminar infinito”.

Grandes são os desertos, e tudo é deserto.
[...]
Grandes são os desertos e as almas desertas e grandes —
Desertas porque não passa por elas senão elas mesmas,
Grandes porque de ali se vê tudo, e tudo morreu.

⁴⁸ Tradução de Ida Alves; no original: “[...] le paysage est un point de passage plus qu’un point d’ancrage ou de fixation [...]”

⁴⁹ Tradução nossa; no original: “L’horizon n’est pas une frontière: il donne ses contours familiers au paysage mais il ouvre aussi à un ailleurs invisible, qui invite au Voyage et à l’exploration. Le paysage n’est donc pas nécessairement le lieu d’un enracinement; il comporte un lointain intérieur, qui nous initie à la ‘relation d’inconnu: [...]”.

⁵⁰ Em 11 de janeiro de 1890, a Inglaterra enviou um ultimato a Portugal, exigindo-lhe a retirada imediata de regiões africanas, hoje conhecidas como Malawi e Zimbábue. Sob ameaça de guerra, o governo português submeteu-se à reivindicação, evacuando os territórios no prazo estipulado pelos ingleses. Esse episódio ficou conhecido como o *Ultimato* e, com certeza, representou um elemento de desestabilização da política nacional e um abalo na autoestima dos portugueses. (MARQUES, 1981)

Grandes são os desertos, minha alma!
 Grandes são os desertos.
 (PAC, 1999, p.184)

Datado de 1930, o poema em destaque distancia-se temporalmente das grandes odes e enfatiza a expressão do tédio, do cansaço, da abulia, traços muito frequentes no Álvaro de Campos dos últimos tempos, mas que já estavam presentes à época de *Orpheu*, relativamente disfarçados pela euforia sensacionista. Apresentando uma estrutura quase silogística, em que *deserto* funciona como nome e atributo (núcleo do sujeito e do predicado), o fragmento anterior concilia a paisagem desértica, materialização do vasto e do vazio, à interioridade do sujeito, feita de tudo e de nada. “O myto é o nada que é tudo”, proclamava Pessoa em *Mensagem* (P, p.72), referindo-se à lenda de Ulisses como fundador da cidade de Lisboa (Olisipo). Mas o paradoxo pessoano pode-se estender ao discurso literário, notadamente para a sua própria obra, sempre a solicitar a dicotomia realidade x ficção. A leitura da “Ode marítima” revela a conciliação do esforço de grandeza e plenitude, reconhecido na multiplicação inebriante das sensações, com o esgotamento da subjetividade, exaurida após a delirante experiência intelecto-sensorial, como se verifica nos versos que correspondem à redução da velocidade do “volante” até a interrupção definitiva de seu movimento. “Os grandes desertos” do poema de 1930 seriam a outra face do excesso das sensações observado nas grandes odes. Como diz o poeta José Antônio Cavalcanti, “todo excesso também é um deserto”⁵¹.

Após a saturação dos sentidos, quando a subjetividade se expande até o esgotamento, como um corpo esgarçado em direção ao inalcançável, o “volante” desacelera permitindo uma lucidez que não se encontra nem na vivência delirante das antigas viagens nem no sonho da infância perdida e sempre experimentada como ausência. A contida exaltação da vida moderna abre-se para uma paisagem mais próxima e imediata em que se percebe, principalmente por meio da ironia, o quanto o sujeito considera o presente mesquinho em relação à grandeza do passado.

Já não me importa o pacote que entrava. Ainda está longe.
 Só o que está perto agora me lava a alma.
 A minha imaginação higiênica, forte, prática,
 Preocupa-se agora apenas com as cousas modernas e úteis,
 Com os navios de carga, com os pacotes e os passageiros,
 Com as fortes coisas imediatas, modernas, comerciais, verdadeiras.
 Abranda o seu giro dentro de mim o volante.

⁵¹ Disponível em <http://caosgraphia.blogspot.com/2011_04_01_archive.html>

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

Tão maravilhosamente combinando-se
 Que corre tudo como se fosse por leis naturais,
 Nenhuma cousa esbarrando com outra!

Nada perdeu a poesia. E agora há a mais as máquinas
 Com a sua poesia também, e todo o novo gênero de vida
 Comercial, mundana, intelectual, sentimental,
 Que a era das máquinas veio trazer para as almas.
 As viagens agora são tão belas como eram dantes
 E um navio será sempre belo, só porque é um navio.
 Viajar ainda é viajar e o longe está sempre onde esteve —
 Em parte nenhuma, graças a Deus!
 (PAC, 1999, p.59)

A própria sintaxe abrandou-se, a “admiração” pelo mundo moderno afasta-se da experiência caótica e alucinada das sensações multiplicadas e assume um tom entre resignado e lamentoso. Na verdade, toda a dinâmica da vida moderna não parece superior ao passado das pioneiras navegações, assim como a poesia moderna não parece verdadeiramente capaz de rivalizar com os grandes textos do passado. Não é, certamente, por acaso que uma das grandes ausências do texto de *Mensagem* seja a figura de Camões, como lembrou o professor Jorge da Silveira em uma de suas aulas⁵². Todavia, ainda que o esplendor do passado histórico e literário possa lançar a sua sombra sobre o presente, “viajar ainda é viajar”, ou seja, ainda se deve escrever poesia, pois o que o poeta tenta alcançar é o longe, e em meio a essa incessante e frustrada busca, de tempos em tempos, podem surgir novas grandezas.

Gostaríamos de observar que, ao se privilegiar a leitura da “Ode marítima”, texto considerado pelo próprio Pessoa-Campos “uma perfeita maravilha de organização”, disciplina e rigor, quisemos destacar, na poesia pessoana, a elaboração de uma paisagem que se articula como imagem geográfica, histórica e literária. Quer por sua extensão (904 versos), quer pela insistência do emprego de recursos fônicos e sintáticos, como a assonância, a aliteração, as repetições, as anáforas, os paralelismos, a ode de Campos configura não só uma imagem do mar, mas também da própria viagem com seus contratempos e imprevistos. Por fim, os últimos versos do poema, — “E o giro lento do guindaste que como um compasso que gira, / Traça um semicírculo de não sei que emoção / No silêncio comovido da minh’alma...” (PAC,

⁵² Referimo-nos ao curso “O retorno do épico”, ministrado por Jorge Fernandes da Silveira, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no segundo semestre de 2008 e do qual participamos como ouvinte.

1999, p.63) contribuem para a ideia de incompletude e de abertura ao horizonte e, mais uma vez, para a interiorização da realidade percebida sensorialmente.

No próximo item, a partir da leitura de Ruy Belo, vamos observar a permanência da imagem do mar como memória histórica e literária e como labor estético, mas também a deambulação do sujeito por um espaço natural, ao qual Pessoa nunca realmente se integra.

4.1.2 Ruy Belo e a errância infinita

O poema “Peregrino e hóspede sobre a terra” integra duas obras de Ruy Belo: *Transporte no tempo*, quinto volume de poesias do poeta, de 1973, e *País possível*, espécie de coletânea publicada no mesmo ano, como já informamos. Além de remeter, talvez involuntariamente, a uma passagem do *Livro do desassossego*⁵³, de Bernardo Soares, o que só confirma a afinidade entre Ruy Belo e Fernando Pessoa quanto à expressão de um sentimento de exílio, esse texto aponta para questões incontornáveis da poética beliana. A que nos interessa particularmente relaciona-se à encenação de um sujeito que se caracteriza pela errância, “o peregrino e hóspede” de que nos fala o poema e que vagueia por paisagens várias, sem fixar-se ou estabelecer laços de pertencimento.

Consciente de suas raízes portuguesas, o poeta assume-se cosmopolita, pois “sou donde estou e só sou português / por ter em Portugal olhado a luz pela primeira vez” (*TP II*, p.49). Contudo, temos de considerar que “olhar a luz pela primeira vez” não significa simplesmente nascer em solo português, que luz, para um profundo leitor da *Bíblia*, como foi Ruy Belo, é o elemento capaz de organizar o caos e preencher o vazio. Portanto ter olhado a luz em Portugal parece-nos um fator determinante na obra beliana, ainda que tal influência não se vá converter, como insistimos em frisar, em programa nacionalista. Até porque a grafia em minúscula do nome do país parece confirmar a resistência do poeta a construções

⁵³A primeira edição do *Livro do desassossego* saiu em 1982, pela Atica, ou seja, quatro anos após a morte de Ruy Belo. Entretanto, segundo Richard Zenith, que organizou a edição da Assírio & Alvim (1997), reproduzida no Brasil pela Companhia das Letras (2006), Pessoa publicou, em vida, doze trechos desse livro (*LD*, 2006, p.29). Não sabemos se Ruy Belo teve acesso a eles, desconhecemos também se, entre esses trechos, está o que aqui transcreveremos. Interessa-nos, sobretudo, revelar uma coincidência poética entre os dois autores. Segue a citação: “Sim, outrora eu era de aqui; hoje a cada paisagem, nova para mim que seja, regresso estrangeiro, hóspede e peregrino da sua apresentação, forasteiro do que vejo e ouço, velho de mim.”(Ibidem, p.366)

patrióticas tradicionais. A propósito, tratando-se da obra de Ruy Belo, o emprego de minúscula em nome próprio merece maiores considerações.

A segunda edição de *Aquele grande rio Eufrates* (1972), traz um texto de Ruy Belo, intitulado “Explicação que o autor houve por indispensável antepor a esta segunda edição”, em que o poeta, entre outras reflexões de natureza estética, filosófica e política, justifica o fato de ter alterado a escrita da palavra Deus, com inicial maiúscula, como aparece na publicação de 1961, para deus, com inicial minúscula, argumentando que tal conduta estaria “mais consentânea” com a sua “atual posição ideológica” e significaria o “desejo de que palavra alguma [levantasse] a cabeça no meio da frase” (TP I, p.16-7). Realmente, a partir de 1973, o poeta passa a escrever com minúsculas as iniciais de todos os nomes próprios⁵⁴, estendendo essa conduta a reedições de livros anteriores (GUSMÃO, 2000, p. 119), como é o caso do volume referido. O crítico Joaquim Manuel Magalhães identifica nessa “estratégia ortográfica” uma determinação política, uma recusa a qualquer espécie de hierarquização, que pudesse refletir uma sociedade dominada pelos interesses de uma minoria, enfim, “a democracia era também verbal” (MAGALHÃES, 1989, p. 156).

Longe de rejeitar a leitura de Magalhães, bastante pertinente em se tratando de um poeta que nunca negligenciou o compromisso ético e político com a defesa do homem e da liberdade, sem adotar, porém, uma postura doutrinária, consideramos também, a perspectiva de Manuel Gusmão que vê nesse procedimento uma herança do Modernismo. Para o poeta e crítico português, uma das consequências do uso de minúscula em substantivo próprio, no texto beliano, é que “o regime do nome próprio tornado comum fica sujeito à plurissignificação”; outra é que as palavras se tornam “coisas da poesia”, “coisas do mundo em que escrevemos e lemos” (GUSMÃO, 2000, p.119). No caso de “portugal”, a palavra que aqui nos interessa, o poeta desconstrói o seu valor oficial, constituído de ideologias forjadas, sobretudo, na glória marítima, na expansão colonial e no poder da Igreja, para estender a sua significação a uma coletividade caracterizada pela melancolia e historicamente silenciada. Sob essa ótica, os versos do poema “Odeio este tempo detergente”, de *País possível*, são exemplares:

o tempo os sóis dos séculos cingindo os cintos da cidade
dessa cidade aonde o povo morre novo à volta
do mesmo monumento destinado a exaltá-lo
cidade onde afinal a paisagem é pretexto para o homem

⁵⁴ Os substantivos próprios ou comuns podem ser grafados com inicial maiúscula quando estão no começo de determinados versos. É o que se constata, por exemplo, em “Portugal fica em frente”, último verso do poema “Sexta-feira sol dourado”, do livro *País possível* (TP II, p.149).

cidade portuguesa ó portugal ó parte da hispania maior
 maneira triste de ser ibéria onde
 da terra emerge o homem que depois o rosto nela imerge
 ó portugal dos pescadores de espinho
 espinho do suicida laranjeira espinho praia
 antiga amiga e conhecida de unamuno
 a praia dos seus últimos passeios portugueses
 (TP II, p. 179)

Mais que em *portugal*, nos versos transcritos, o jogo polissêmico facilitado pela inicial minúscula, como sugere Manuel Gusmão, está em *espinho*, que pode significar a cidade portuguesa, originada à volta de pescadores, onde cometeu suicídio o escritor Manuel Laranjeira (1877-1912), a praia que recebe este mesmo nome, o apêndice pontiagudo encontrado nas “laranjeiras”, por exemplo, além da óbvia conotação de dor e sofrimento, cristalizada pela tradição cristã. A plurissignificação do termo *espinho* é também garantida pelas diversas posições que a palavra assume nos versos, mobilidade enfatizada pela ausência de pontuação e que permite o estabelecimento de diferentes relações de contiguidade, produtoras de variados sentidos, como se vê em “espinho do suicida laranjeira espinho praia”. Nesse jogo poético em que as palavras se equivalem, *espinho* é metáfora e metonímia de um país onde “a paisagem é pretexto para o homem” (paisagem marítima?), território que assume “uma maneira triste de ser ibéria”. Tal ideia é reforçada pela referência aos escritores Manuel Laranjeira e Miguel de Unamuno⁵⁵, respectivamente, português e espanhol, que não só se conheceram em seu tempo, como mantiveram uma assídua correspondência. Ambos foram representantes de uma tradição peninsular da melancolia, possivelmente exacerbada em terras portuguesas.

O processo de revisão crítica do imaginário português observado na poética beliana, no que concerne à tradição literária, passa não só pela releitura de Camões, mas também pela do Campos de “Ode marítima”, como se verifica nos versos de “Os estivadores”, poema de *País possível*.

⁵⁵ Manuel Laranjeira (1877-1912), escritor e médico português, insere-se no contexto literário do final do século XIX, sendo influenciado pelo espírito decadentista. Escreveu textos jornalísticos, poesia e teatro e literários, nos quais se revela uma preocupação política e filosófica. Suicidou-se em 22 de fevereiro de 1912, na Praia do Espinho, deixando uma vasta correspondência com autores da época, entre eles, Miguel de Unamuno, de quem foi amigo. (cf. JÚDICE, 1997, p. 38)

Miguel de Unamuno (1864-1936), filósofo e escritor espanhol, considerado um dos principais expoentes da Geração de 98 (Generación del 98), assim denominada por se referir a um grupo de escritores que viveram e expressaram a crise moral e política que se abateu sobre a Espanha, quando o país, em 1898, é derrotado na Guerra Hispano-Americana, perdendo várias de suas colônias. Unamuno escreveu narrativas, poesias e ensaios, revelando uma profunda preocupação existencial e religiosa, ao refletir sobre a finitude do homem e o seu desejo de imortalidade. (cf. VALVERDE, 1957, p. 199-211)

Só eles suam mas só eles sabem
o preço de estar vivo sobre a terra
Só nessas mãos enormes é que cabem
as coisas reais que a vida encerra
[...]
Onde outrora houve o deus e houve a ninfa
eles são a moderna divindade
e o que antes era pura linfa
é o que sobra agora da cidade
[...]
Ode marítima é que chamo à ode
escrita ali sobre a pedra do cais
A natureza é certo muito pode
mas um homem pode bem mais
(*TP II*, p. 152)

Se o universo ainda é o marítimo, a ênfase recai sobre a atividade dos que ficam em terra, a humana divindade dos estivadores cujo labor cotidiano e terreno (*homo faber*), sinalizado nas “mãos enormes”, apresenta-se, na visão beliana, superior à experiência dos antigos navegantes, fossem eles uma ficção da ideologia oficial ou o seu avesso subversivo como no texto de Campos. “Escrita sobre a pedra do cais”, a aventura humana, feita de “coisas reais” é o que sobra de todo esse passado, constituindo a única crença possível, para um sujeito tão desencantado com ideologias políticas ou religiosas: “um homem pode bem mais”.

Nessa dualidade terra-mar, a imagem marítima é ainda um apelo privilegiado no texto beliano, já que o olhar do sujeito se dirige incansavelmente sobre o oceano. Entretanto, é bom lembrar que a simples recorrência da palavra *mar* no texto de Ruy Belo, e o termo aparece muitas vezes nos poemas, não configura a encenação do imaginário marítimo nem indicia uma “poética do mar”. A palavra é algumas vezes um significante que vale principalmente pela sua materialidade fônica, embora a repetição do termo aponte para a permanência de uma dada tradição, que se prolonga a partir da ruptura e da descontinuidade. Em “Uma forma de me despedir”, poema de *Toda a terra*, penúltimo livro de Belo, de 1977, o sujeito cria um jogo entre as palavras mar e mulher em que as referências cotidianas se esgarçam para fazer surgir a dimensão concreta da palavra e da realidade poética.

Ao dizer o mar a mulher
não digo mar ou mulher só por dizer
Ao dizer o mar a mulher
há penso eu um certo tom na minha voz sinto um certo travo na boca
que mostram que mais que palavras usadas para falar
dizer como eu digo a mulher o mar
mar mulher assim ditos

são uma maneira talvez de gostar
 e a consciência de que se gosta
 e um prazer em o dizer
 um gosto afinal em gostar
 e a consciência de que se gosta
 e um prazer em o dizer
 um gosto afinal em gostar
 Enfim o mar a mulher
 pode num dos casos ser a/mar a mulher
 mera forma talvez de uniformizar o artigo
 definido do singular
 (*TP III*, p. 53-4)

Sob esse enfoque, o jogo poético, no fragmento anterior, conduz-se, sobretudo, pela repetição, recurso que favorece a errância do discurso poético e a sua figuração como *tópos* marítimo.

Enquadrado pela janela, visto a distância, o mar é, ao mesmo tempo, um espaço valorizado no discurso e uma imagem possível de permanência. Em alguns poemas parece destituído de valor histórico, diferente do que ocorre com Pessoa, para quem o mar está investido, especialmente, do dispositivo cultural, seja a tradição histórica e literária, seja a realidade presente, em que o misterioso mar dos antigos parece controlado por todas as conquistas tecnológicas que tornaram as viagens marítimas um evento relativamente cotidiano. Para Belo, definitivamente, a paisagem marítima vincula-se a uma experiência individual modulada pelo fio da memória que conduz o sujeito pelo itinerário do transitório e do efêmero, à destruição inapelável do tempo.

(...) Que é feito daqueles rostos de verão
 Das silhuetas ao pôr do sol interpostas por vezes entre a luz e o que lia
 a que profundidade se encontram agora determinados passos
 ainda não há muito indubitavelmente impressos na areia do verão
 perguntarei na falta de outras pessoas talvez ao mar esse mar que mora
 Sempre aqui e não vai para longe com o verão. Ficarei à escuta procurarei
 distinguir no marulho do mar qualquer esboço de resposta
 olharei os contrastes da luz incidindo na superfície do mar
 Sei que é em vão que tudo será decerto em vão e que mais uma vez
 Assisti sem remédio de braços caídos à implacável destruição do verão
 (*TP III*, p. 21-22)

A recorrência da paisagem marítima na escrita do poeta sugeriu-nos, do mesmo modo que em Pessoa-Campos, uma associação entre mar e o processo de construção literária. A extensão dos versos e poemas, a construção de um discurso que se faz caudaloso — o que também ocorre com as odes de Campos — do qual parecem brotar palavras e imagens que se estruturam constituindo uma cadeia sonora feita de aliterações, assonâncias, repetições

parecem apontar para o mar, visto em sua grandeza e no contínuo movimento de suas vagas. Como bem observa Ida Alves, em Ruy Belo,

o mar é [...] uma espacialização da subjetividade lírica, mas sobretudo a espacialização da própria escrita que se desenvolve em ondas sonoras, resultado de um trabalho formal rigoroso que opera sobre o verso como num movimento marítimo, de idas e voltas, de marés. Isso claramente se efetiva nos níveis sintático, morfológico e fônico, o que poderia ser demonstrado nos poemas mais longos dominantes em seus últimos livros. (ALVES, 2011⁵⁶)

Confirma o poeta: “Que nome dar agora ao vazio / que mana irresistível como um rio? / Ele nasce engrossa e vai desaguar / e entre tantos gestos é um mar” (*TP II*, p. 20). Na verdade, na leitura da poesia de Ruy Belo, tem-se a impressão de que os textos são delimitados apenas graficamente, que estão em constante comunicação, até porque versos de um poema se repetem em outros, o que reforça a ideia de um discurso contínuo, inseparável e especular, constituindo, assim, para nossa leitura uma grande paisagem marítima. Muito oportuna é a percepção de Silvina Rodrigues Lopes, ao comentar que “certos poemas longos de Ruy Belo parece que podiam não terminar nunca, anima-os o movimento de partir sem ser para ‘chegar a sítio nenhum’ (como se diz em ‘Há domingos assim’)” (RODRIGUES, 2003, p. 32). Essa errância infinita, distingue os longos poemas de Ruy Belo das grandes odes de Campos, que se submetem a uma ordem clássica e, pelo menos no plano da linguagem, logram chegar a um destino. Entretanto, é interessante observar como os dois poetas empregam a anáfora e as repetições para enfatizar, simultaneamente, a potência e o esvaziamento da linguagem.

Ao refletir sobre a paisagem romântica, Michel Collot, de forma diferente de alguns críticos, considera que esta não deve ser entendida apenas como uma construção realizada sob o primado da subjetividade. Para ele,

o romantismo parece antecipar a redefinição moderna das relações entre a consciência e o mundo, encarados não mais como duas substâncias separadas [...], mas como termos de uma relação: a consciência se constitui como ser no mundo e o mundo não existe senão por meio de um sujeito que *se espacializa* enquanto o mundo se interioriza como paisagem. (COLLOT, 2005, p. 44)⁵⁷

⁵⁶ ALVES, Ida. “Janela para o mar voltada: poesia e paisagem na escrita de Ruy Belo”. Texto fornecido pela autora, apresentado em 04 de novembro de 2011, na Fundação Calouste Gulbenkin, Lisboa — Portugal, no Colóquio *Ruy Belo, Homem de Palavra(s)*.

⁵⁷ Tradução de Ida Alves; no original: “Le romantisme me semble ainsi anticiper la redéfinition moderne des reports entre la conscience et le monde, envisagés non plus deux substances séparées, [...] mais comme les termes d’une relation: la conscience se constitue comme être au monde et le monde n’est exist que pour un sujet, qu s’espace tandis que le monde s’intériorise em paysage.”

Ao abrir-se para o mundo, para a exterioridade que o mar representa, o sujeito em Ruy Belo, poeta em que estudiosos encontram uma vocação neorromântica, não vê a paisagem apenas como reflexo de sua subjetividade, coisa que uma crítica mais atenta também não atribui aos próprios românticos, mas como um dado que o provoca e o constitui.

Esse mar essa praia esse azul são coisas minhas e
 mesmo que porventura não se encontrem registradas em meu nome
 nem o registro do meu nascimento conste
 do vasto livro dessa freguesia
 foi aí nessas águas que um dia nasci e
 se ainda não morri posso morrer um dia
 que mais eu queria confundir-me nessas águas
 das quais um dia quase já cheguei a fazer parte
 Ó mulher o teu corpo vertical afirmativo
 Mais firme nessa areia do que pau estaca ou raiz
 Corpo que corporiza a juventude
 o tronco o rosto a cabeleira todo esse ser vivo
 sorriso o olhar o próprio andar fotografado
 não me vedam a mim o acesso ao mar
 a esse território transparente e colorido
 que se possui ou só por o olhar
 ou por nele misturar o nosso corpo
 Teu vulto é um caminho para o mar
 Ou nem mesmo é caminho pois o mar e tu
 São sendo dois somente o mar ou tu somente
 (TP III p. 111-112)

No poema em destaque, “Meditação anciã”, do volume *Toda a terra* (1976), a mulher que emerge das águas é acesso para o mar, esse meio que se “possui só por o olhar ou por nele misturar o nosso corpo”, ou seja, mar e mulher são dados objetivos, matéria visível (a palavra corpo aparece várias vezes) confundindo-se na linguagem do poeta. Inegavelmente, mar e mulher, elementos do real, são também representações discursivas que se oferecem como paisagem no poema.

Já num texto, como “Fala de um homem afogado ao Largo da Senhora da Guia no dia 31 de agosto de 1971”, do mesmo livro, o mar não é a paisagem vista, mas o lugar de onde se recupera a terra firme. Inverte-se a perspectiva do sujeito, que, instalado numa situação fictícia, convoca do fundo mar os fragmentos do cotidiano aldeão. Importante é que esse poema parece falar não de um contexto simplesmente português, mas ibérico, já que o texto se inclui na parte intitulada “Terras de Espanha”, do livro de poesias anteriormente mencionado.

A cheia traz o sável pela primavera?
 Há bailes na ribeira a dois quilômetros
 passado o pinheiro manso pelo carnaval?

Como se chama agora a dona da farmácia?
 Há fogueiras em junho onde debaixo da aparente devoção
 se exalta a vida e normaliza a natureza?
 Os noivos vão casar-se de carroça
 e abrem de abalada as mãos cheias de confeitos sobre as testas dos miúdos
 que se juntam para os ver passar
 e não sabem ainda como é triste a alegria?
 (TP III, p. 132)

Os verbos conjugados no presente anulam as distâncias temporais, convocam as imagens e atualizam o passado. Passado que é também do poeta reconhecido na condição de afogado, metáfora possível para a entrega à poesia. Para Ida Alves “é comum que o mar seja outra forma de nomear a memória que vem em ondas, fragmentos de vivências que vêm e vão” (ALVES, 2010).

Que é feito da pensão perto dos estaleiros
 onde eu bebia com os pescadores e carpinteiros
 e que deixei de vez para ir ao encontro
 da musa mais discreta e silenciosa dos meus versos?
 (TP III, p. 133)

Em oposição ao solo terrestre, o mar figura o espaço da estabilidade, como o lugar de pertencimento do sujeito. Não apenas repertório do imaginário português, o mar é a região de origem à qual o sujeito sempre desejou retornar.⁵⁸

Não reparam que olho com os olhos cheios de água
 quem só mais do que eu pertence ao mar
 por aqui habitar só aparentemente antes?
 Moradores da terra fogo ou ar
 sabeis que o solo sólido da terra foi apenas para mim
 insegurança oscilação vertigem
 que em verdade agora mais do que acabar
 o que fiz foi voltar à minha origem
 (Ibidem, p. 133-34)

A paisagem marítima em Ruy Belo é também índice de ausência e de perda, o horizonte que se quer ultrapassar se constrói como fronteira do vazio, para o qual o sujeito viaja, mantendo-se fincado à janela.

Abrirei a janela fincarei o queixo no peitoril da janela
 farei uma última tentativa pra procurar saber onde é que se esconde
 o verão onde é afinal o sítio sossegado do verão

⁵⁸ Transcrevemos a seguir texto escrito e publicado por Jorge Revez:
 “Teresa Belo recorda o marido como um homem muito independente, com muita garra e com muita força. Perigosamente aventureiro e com uma vontade de descobrir os mistérios que o mar escondia. A professora aposentada conta que um dia na praia da Senhora da Guia, em Vila do Conde, o marido nadou e mergulhou tanto que perdeu a noção das horas que ficou dentro do mar que gelou. Foi um banheiro [salva-vidas] que o trouxe, já em coma, e levou para o hospital. ‘Felizmente recuperou bem do acidente e ainda brincou com a situação durante algum tempo’, conta, tentando explicar a maneira de ser do marido.” Disponível em <Ruy Belo <http://ruybelo-2008.blogspot.com/2008/03>>. Acesso em 15/12/2010.

Ficarei sem remédio triste à janela do meu quarto
de olhos perdidos no mar perdidos com o verão
(*TP III*, p. 22)

Assim como em Pessoa-Campos consideramos o deserto como um espaço complementar à imensidão do oceano, nos poemas de Ruy Belo reconhecemos a imagem do vento como um *tópos* análogo ao do mar. Enquanto, para Campos, o deserto é a materialização do esgotamento dos sentidos, do sujeito esvaziado pela “fúria marítima” das experiências sensoriais, para Ruy Belo, o vento associa-se a um processo de dispersão a que se submetem o sujeito e o texto poético. No poema “Em louvor do vento”, primeiro texto do já citado *Toda a terra*, livro caracterizado pelo poema longo, traço da poética beliana que se acentua nas últimas publicações, enfatiza-se a imagem do vento como potência que se ouve e se visualiza a partir de outras formas que ele desloca e dispersa: “o vento sopra na areia enverga as vestes cheias de folhos e dobras / da areia possivelmente para ter um mínimo de corpo e tornar-se visível” (*TP III*, 2004, p.17). Em outro poema de *Aquele grande rio Eufrates*, o belo “A missão das folhas”, a ideia se repete: “Naquela tarde quebrada / contra o meu ouvido atento / eu soube que a missão das folhas / é definir o vento” (*TP I*, p.100).

A percepção atenta do vento, principalmente auditiva (“O vento vibra na sua voz de vento alarga aos quatro cantos”) e visual (“Vejo vislumbro através da janela levemente entreaberta / que o vento circula a muitos quilômetros por hora na estreita estrada) no poema de *Toda a terra* leva o sujeito a uma espécie de êxtase, que se adensa poeticamente pelos recursos sonoros (aliterações, assonâncias) e pela consciência de um abandono progressivo de si mesmo, de uma anulação desejada do corpo.

Neste momento sou apenas sou pelo menos desde os pés da cama até aqui à
cabeceira a voz vasta do vento

[...]

cresce o ritmo da minha respiração o pulso bate-me cada vez mais apressadamente
volto-me vagamente vagarosamente mais ou menos lá para donde pressinto que

[...]

Há um vento impetuosamente solto na noite da minha vida um vento
mais louco do que as mulheres esbeltas e lentas nos seus longos cabelos
e sinto que as pontas dos pés me chegam mais longe cada vez mais longe
e não leio na agenda nenhuma hora marcada nem sei de locais de encontro

[...]

E eu aqui sem nenhuma memória abandonado até por estas paredes ainda há

pouco à minha volta

apenas dispondo deste resto de corpo onde o vento pode à vontade

(*TP III*, p. 16-17)

Para além do habitual vínculo entre vento e mar e dos desdobramentos históricos atribuídos a essa relação, no texto beliano tal correspondência se revela no plano da linguagem e da reflexão poética de forma mais produtiva. A discursividade do texto de Ruy Belo, marcado pela deambulação e pela errância, pela condução permanente da memória, pode configurar-se tanto pela imponência e instabilidade marítima quanto pela fluidez do vento. Entretanto a flutuação das imagens verificada nos versos belianos apenas se dá de forma aparentemente aleatória, pois a entrega do sujeito à potência do vento parece conduzir a um vazio concentrado num “resto de corpo”, a uma matéria informe, a uma substância conquistada através da dispersão.

Voltando ao poema “Peregrino e hóspede sobre a terra”, mencionado no início deste tópico, atentamos para os versos “sou donde estou e só sou português / por ter em portugal olhado a luz pela primeira vez”, que constitui um desdobramento das reflexões anteriores e remete a um problema de natureza ontológica. Quando o poeta diz que *é de onde está*, somos tentados a ler o verbo *ser* não apenas como procedência, mas como experiência existencial, o sujeito *é onde está*, ainda que este onde seja o espaço da negatividade e da ausência. Como diz o poeta: “pois eu nunca estou bem aonde eu estou / nem mesmo estou sequer aonde estou” (TP II, p. 49). Nesses versos encontramos ressonâncias do pensamento de Gastón Bachelard, quando este observa que “o ser do homem é um ser desfixado. Toda expressão o desfixa. No reino da imaginação, mal uma expressão foi enunciada o ser já tem necessidade de outra expressão, o ser deve ser o ser de outra expressão.” (BACHELARD, 2005, p. 36). Quer dizer que o exercício de fabular é um jogo infinito, uma vez que a linguagem está sempre impulsionando o sujeito em direção ao desconhecido, num processo de deslocamento permanente da palavra e do eu que a emite.

Outro poema, da série “Portugal sacro-profano”, de *Boca bilingue*, intitulado “Mogadouro”, representa um recorte da paisagem portuguesa, que, percebida pelo sujeito, impele-o ao inacessível.

Ali o cabo liso vergastado e ermo
ali a ténebra de inverno ali os olmos
ali a fêvera da tarde ali o enfermo
triste de olhos grandes calmos

ali o fim ali definitivos ramos
ali toda a verdade de nós mesmos
ali todos irmãos de níveos sismos

ali de não chegarmos nos fartamos
(TP I, p. 187)

Mogadouro é uma vila portuguesa, pertencente ao distrito de Bragança, localizada ao norte do país. Interessante é que, enquanto para Pessoa, Portugal reduz-se a Lisboa e arredores, o sujeito beliano parece querer refugiar-se em paisagens menos urbanas. Além disso, Mogadouro teve grande importância no passado medieval, funcionando como ponto estratégico da defesa do território português, nas disputas com os mouros e com Castela. No plano linguístico, a ênfase no emprego do advérbio *ali* sinaliza a distância do sujeito em relação à paisagem contemplada, em que se cruzam percepção visual e passado histórico.

Esse mesmo passado é convocado em outros poemas, nos quais a memória partilhada é reescrita. Sendo assim, o sujeito dá continuidade a uma escritura de séculos. É o que acontece no longo poema “A margem da alegria”, publicado como livro em 1974, cujo mote é o episódio conhecido de Pedro e Inês de Castro. A legendária história é encenada dentro de uma linguagem polifônica em que se ouvem ora Fernão Lopes, ora Camões, ora o povo, ora o protagonista. O sujeito deambula pela lenda, costurando discursos, numa sintaxe quase surrealista, em que as palavras parecem associar-se numa espécie de automatismo psíquico. Fernando Guimarães, em prefácio a este livro-poema, observa que

o encontro entre a tradição romântica e a inovação surrealista cria em Ruy Belo uma linguagem e uma sensibilidade extremamente originais: um sentido emocional fortemente expresso mas que nunca extravasa os seus suportes verbais e que acaba por conduzir sempre a poesia a “aventura da linguagem [...]”
(GUIMARÃES, 1998, p. 8)

São justamente os “suportes verbais” que permitiram ao crítico português reconhecer que esse texto pode ser dividido em duas partes. A primeira seria caracterizada pelo uso recorrente da conjunção temporal *quando* e esse emprego insistente conferiria ao conector, segundo Guimarães, uma “natureza substantiva”, ou seja, a palavra *quando* designaria a imagem do tempo, e esta, por sua vez, subordinaria, “ao longo do desenvolvimento dos versos, todas as outras imagens” (Ibidem, p.10).

Quando as raparigas punham todo o peso da sua esmagadora juventude
no pé e o pé no pó das antigas estradas a caminho das fontes
onde a água corria pelos vagarosos dias desse tempo
quando os cortesãos nos refeitórios alto pé-direito e telha vã
renovavam as rosas do colar murchas com o calor
antes de cavalgarem toda a noite pelos campos até de madrugada
(TP II, p. 200)

Nessa passagem, a imagem feminina, que será reiterada em todo o poema, remete à lírica trovadoresca, às cantigas de amigo, nas quais havia uma cumplicidade entre a mulher e a natureza. Aliás, é sempre essa mulher irmanada com o mundo natural que se apresenta no poema e em grande parte da obra de Ruy Belo — “mulheres de lágrimas leves e matinais como o orvalho” (Ibidem, p. 204).

A segunda parte do poema, na proposta de Guimarães, constituiria o episódio propriamente dito, iniciado pelo verso: “Por outras palavras trata-se de inês e trata-se de pedro”. Se a primeira parte constitui uma ambiência marcada pela relação tempo/natureza, com uma sucessão de imagens que buscam reinventar o passado (“quando os rios corriam e punham em correr um profundo prazer / porque aqui ou ali se demoravam redemoinhavam” (Ibidem, p. 204-205), destacando-se a ênfase dada à camada fônica da linguagem; a segunda caracteriza-se pela referência às circunstâncias históricas e lendárias que envolveram o episódio: o papel do D. Afonso, a vingança de Pedro, a coroação da rainha morta, a versão dos autores. Enfim, um acúmulo de informações oscilando sempre entre o fato e o mito. Para nós, mais importante é reconhecer em “A margem da alegria” como um dos textos belianos em que a ideia de um sujeito a deambular pelo imaginário português mais se evidencia. Entretanto, Ruy Belo não se limita a Portugal, a história de Pedro e Inês insere-se na genealogia amorosa do ocidente, feita de perda e sofrimento.

Quando um dia soube da morte de numa
 égira começou a contorcer-se a sacudir os ramos
 a morrer e a sofrer por não saber a forma humana de chorar
 égira árvore égira fonte fonte para sempre
 fonte de cujas águas podem emergir nereidas
 a chorar para sempre a morte desse nebuloso rei
 égira símbolo da mulher que ama com amor
 símbolo de lura lura sem apelidos lura apenas
 lura possivelmente sem um nome
 (TP II, p.219)

Considerando o enfoque da paisagem enquanto manifestação de um imaginário português, pode-se concluir, de forma ainda incipiente, que em Ruy Belo se verifica um apelo ao mar como manifestação de uma percepção ao mesmo tempo cotidiana e atemporal, imagem que se manifesta nos planos semântico, sintático e fônico; a referência a elementos da natureza, que compõem uma determinada geografia ibérica; um repertório histórico e literário que se relaciona a Portugal e à cultura do Ocidente.

Por fim, vale acrescentar que tanto Ruy Belo quanto Pessoa-Campos, assim como outros autores portugueses, buscam ultrapassar uma realidade nacional que julgam por demais

aprisionante, talvez, porque o horizonte esteja sempre ali, diante de seus olhos. E como escreveu Fernando Pessoa, de forma ambígua e irônica, “os portugueses típicos nunca são portugueses” (*OP*, p. 451).

4.2 “Lisbon revisited” — “Madrid revisited”: “monumentos da ausência”

Fernando Pessoa escreveu dois poemas intitulados “Lisbon revisited”, datados, respectivamente, de 1923 e 1926. A opção por um título em inglês parece determinar o lugar de onde o sujeito fala e de onde busca visitar uma realidade geográfica e cultural que, numa perspectiva bastante pessoana, passa, sobretudo, pela expressão linguística. Além disso, há que considerar a intenção cosmopolita que atravessa a perspectiva modernista, e que o sujeito pessoano, seja pela voz do ortônimo ou do heterônimo Campos, empenha-se em consolidar. É ainda sobejamente conhecida a importância que a língua inglesa desempenhou na formação literária de Pessoa, o que se revela, inclusive, pela produção de vários textos nesse idioma. Entretanto, não podemos esquecer a já celebrizada afirmativa de Bernardo Soares⁵⁹ decretando a língua portuguesa como a sua pátria e o esforço pessoano em progressivamente aproximar-se do espaço cultural, onde nasceu e viveu a sua primeira infância, desde uma proposta de renovação das letras nacionais, realizada com sucesso pela empresa de *Orpheu*. Daí poder acreditar-se que o título em inglês enseja a ideia de um sujeito que transita por

⁵⁹ Julgamos oportuno transcrever a passagem do *Livro do desassossego* em que se encontra a célebre frase de Bernardo Soares, que tem sido sujeita a interpretações parciais.

“Gosto de dizer. Direi melhor: gosto de palavrar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. [...]

Não choro por nada que a vida traga ou leve. Há porém páginas de prosa que me têm feito chorar. Lembro-me, como do que estou vendo, da noite em que, ainda criança, li pela primeira vez numa selecta o passo célebre de Vieira sobre o Rei Salomão. [...] E fui lendo, até o fim, trémulo, confuso; depois rompi em lágrimas, felizes, como nenhuma felicidade real me fará chorar, como nenhuma tristeza da vida me fará imitar. Aquele movimento hierático da nossa clara língua majestosa, aquele exprimir de ideias nas palavras inevitáveis [...]

Não tenho sentimento nenhum político ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. *Minha pátria é a língua portuguesa*. Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que não me incomodassem pessoalmente. Mas odeio, com ódio verdadeiro, com o único ódio que sinto, não quem escreve mal português, não quem não sabe sintaxe, não quem escreve em ortografia simplificada, mas a página mal escrita, como pessoa própria, a sintaxe errada, como gente em que se bata, a ortografia sem ípsilon, como o escarro directo que me enoja independentemente de quem o cuspiu.” (*LD*, 2006, p.259-260) (grifo nosso)

Gostaríamos de esclarecer que reconhecemos nessa sentença, um desejo de valorizar a literatura e o instrumento — língua portuguesa — por meio do qual ela se realiza e isso constituiria uma espécie de patriotismo. Não é demasiado lembrar que, em *Mensagem*, Pessoa designa Antonio Vieira como “Imperador da língua portuguesa” (*P*, p. 86) o que transforma nosso idioma num império que ultrapassa as fronteiras de Portugal.

tradições linguísticas e literárias — afinal os poemas são escritos em português —, o que envolve uma relação bastante peculiar de pertencimento. Comentando a influência inglesa na poesia pessoana, Adolfo Casais Monteiro considera que tal interferência se restringe ao fato de ter ajudado a expressão portuguesa do poeta “a tornar-se independente das influências ambientes”, funcionando como uma espécie de “couraça” contra o que o crítico denomina de “regresso intelectual”, tendo em vista “a situação cultural do país nos anos que precederam a implantação da República e nos primeiros desta” (MONTEIRO, 1985, p. 109). Se a crítica de Casais Monteiro ao contexto cultural português do início do século XX pode ser relativizada, não se pode negar, todavia, que a formação de Pessoa na África do Sul contribuiu para a autonomia de seu pensamento e, conseqüentemente, de suas experiências poéticas.

O texto de 1923, publicado na *Contemporânea*, inicia-se pelo verso — “Não: não quero nada.” (PAC, 1999, p. 136) — que assinala a intencionalidade discursiva predominante no poema. Do primeiro ao vigésimo sétimo verso (o poema é composto de 35 versos), a expressão do sujeito caracteriza-se pelo tom assertivo e indignado, por meio do qual ele manifesta a sua resistência a qualquer forma de adesão a paradigmas sociais, culturais e estéticos: “Não me tragam estéticas! / Não me falem em moral! Tirem-me daqui a metafísica!” (Ibidem). Dirigindo-se a um interlocutor indeterminado — a sociedade de seu tempo, representando, simultaneamente, tradição e modernidade —, o sujeito propõe-se visitar Lisbon/Lisboa, sob uma ótica niilista que inclui até mesmo a rejeição dos avanços do mundo moderno — “[...] não me enfileirem conquistas / (das ciências, Deus meu, das ciências!)” (Ibidem). Nesse sentido, *Lisbon revisited* (1923)⁶⁰, distancia-se das grandes odes, no que elas têm de celebração da técnica e da máquina, apesar da afinidade observada no tom agressivo e peremptório, presente tanto neste poema quando nos textos nitidamente sensacionistas, inflexão discursiva que, aliás, nunca abandonou a produção de Campos.

No entanto, o tom combativo e algo estridente que predomina ao longo do poema abrandar-se na penúltima estrofe, transcrita a seguir, cuja linguagem evocativa apresenta um sujeito inclinado ao discurso meditativo e à contemplação.

Ó céu azul — o mesmo da minha infância —,
Eterna verdade vazia e perfeita!
Ó macio Tejo ancestral e mudo,
Pequena verdade onde o céu se reflete!
Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!

⁶⁰ Teresa Rita Lopes, na edição dos poemas de Álvaro de Campos, organiza a poesia do heterônimo em quatro fases denominadas, respectivamente: “O poeta decadente” (1913-1914), “O engenheiro sensacionista” (1914-1922), “O engenheiro metafísico” (1923-1930) e “O engenheiro aposentado” (1930-1935). “Lisbon revisited” (1923) aparece como o primeiro poema da terceira fase identificada pela crítica portuguesa. (PAC, 2002)

Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.
(PAC, 1999, p. 137)

Enquanto nas estrofes anteriores se apela para a percepção auditiva, determinada principalmente pela pontuação que enfatiza a função conativa da linguagem e sugere a voz quase sempre altissonante de Álvaro de Campos, nesse fragmento verifica-se o predomínio da visualidade como forma de materializar o esvaziamento subjetivo. Nos versos que antecedem a estrofe transcrita, o sujeito expressa o seu “mal-estar na modernidade”, ora por meio da subversão do discurso *logocêntrico*, — “Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica. / Fora disso sou doido, com todo direito a sê-lo” (Ibidem, p.136), ora por meio da recusa de qualquer proposta identitária: “Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável? / Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa? / Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade. / Assim, como sou, tenham paciência!” (Ibidem). O *ser* do sujeito assume nesses versos uma carga intransitiva, na medida em que, não sendo uma “coisa” nem o seu contrário, ele escapa às dicotomias, constituindo-se como um vazio pleno de potencialidades.

Essa vivência nadificante é retomada na penúltima estrofe que se apresenta como um espaço de silêncio, onde a voz discordante do engenheiro emudece para possibilitar o reencontro previsto no título do poema. Lisboa surge, então, como imagem esvaziada de sentido, numa perspectiva que retoma o olhar caeiriano, espaço onde céu e rio são portadores de uma verdade que dispensa a própria linguagem, em que a dimensão temporal escapa à linearidade histórica — o céu é o mesmo da infância, o rio é ancestral e mudo, Lisboa é de hoje e de outrora. Por isso, a paisagem revisitada, perfeita em seu silêncio, é o reflexo do sujeito em sua ausência, incapaz de, através dos sentidos, acessar a própria subjetividade — “nada sois que eu me sinta”. Michel Collot, no texto “O sujeito lírico fora de si” (“Le sujet lyrique hors de sois”), privilegiando o pensamento de Merleau-Ponty, aponta para o fato de o sujeito ser parte do mundo, do outro e da linguagem e que,

Devido a essa tripla pertença a uma carne que não lhe pertence propriamente, o sujeito encarnado não saberia pertencer-se por completo. O ponto cego do corpo e do horizonte o impede de acessar a uma plena e inteira consciência de si mesmo. Sua abertura ao mundo e ao outro torna-o um estrangeiro, dentro e fora. Desse modo, ele não pode recuperar a sua verdade mais íntima pelas vias da reflexão e da introspecção. É fora de si que pode encontrá-la.
(COLLOT, 2001, p. 115)⁶¹

⁶¹ Tradução nossa; no original: “Du fait de cette triple appartenance à une chair qui ne lui appartient pas en propre, le sujet incarné ne saurait complètement s'appartenir. La tache aveugle du corps et de l'horizon

O poema de 1926 expressa de modo mais enfático a sensibilidade do sujeito em direção à alteridade, ideia que se manifesta já nos dois primeiros versos do texto: “Nada me prende a nada. / Quero cinquenta coisas ao mesmo tempo” (PAC, 1999, p. 147) e que se repete em todo o poema. Citamos algumas estrofes:

Outra vez te revejo,
 Cidade da minha infância pavorosamente perdida...
 Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...
 Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,
 E aqui tornei a voltar, e a voltar,
 E aqui de novo tornei a voltar?
 Ou somos todos os Eu que estive aqui ou estiveram,
 Uma série de contas-entes ligados por um fio-memória,
 Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?
 Outra vez te revejo,
 Com o coração mais longínquo, a alma menos minha.
 Outra vez te revejo — Lisboa e Tejo e tudo —,
 Transeunte inútil de ti e de mim,
 Estrangeiro aqui como em toda a parte,
 Casual na vida como na alma,
 Fantasma a errar em salas de recordações,
 Ao ruído dos ratos e das tábuas que rangem
 No castelo maldito de ter que viver...
 (PAC, 1999, p. 148)⁶²

Rever Lisboa é constatar uma dupla perda: a da infância e a da cidade de sua infância, isto é, o espaço e a experiência temporal equivalem-se na memória subjetiva, uma perda cuja intensidade pode ser avaliada pelo emprego do advérbio “pavorosamente”. O pavor significa mais que um simples medo ou susto, é uma reação extremada a uma situação de ameaça, diante da qual ficamos paralisados e impotentes. Viver uma experiência de forma pavorosa implica muitas vezes num trauma, palavra de origem grega — *traûma* — que significa “ferida, avaria, derrota, desastre”. Para Campos, a vivência traumática da perda não constitui

l’empêche d’accéder à une pleine et entière conscience de lui-même. Son ouverture au monde et à l’autre fait de lui un étrange ‘en dedans-en dehors’. As vérité la plus intime, il ne peut donc la ressaisir par les voies de la réflexion et de l’introspection. C’est hors de soi qu’il peut la trouver” (COLLOT, 2001, p. 115).

⁶² Cleonice Berardinelli acrescenta a seguinte nota de rodapé a “Lisbon revisited” (1926): “Este poema foi escrito no dia em que completavam dez anos do suicídio de Sá-Carneiro.” (PAC, 1999, p. 147). Ainda que a data possa não corresponder à da criação do poema, coisa que aconteceu com “Aniversário”, conforme esclarece o poeta, em carta enviada a João Gaspar Simões — “A data está fictícia: escrevi esses versos no dia dos meus anos (de mim), quer dizer, a 13 de Junho, mas Álvaro nasceu a 15 de Outubro, e assim se erra a data para a certa.” (C, 1923-1935, p. 214) — , é curioso constatar que o grande parceiro e amigo de Pessoa é homenageado nesses versos em que a dor existencial revela-se numa metáfora bem ao estilo de Sá-Carneiro: “No castelo maldito de ter que viver...”

um recalque, mas uma lembrança que ele reconhece estar associada a uma cisão subjetiva que atinge a consciência de si e do espaço⁶³.

Por isso, o olhar que revisita o espaço se revela, cindido, na tensão exterioridade / interioridade, entre o espaço geográfico e cultural do presente e a paisagem produzida como sonho. É interessante considerar que, em Pessoa, o sonho e a imaginação, particularmente em Campos e Soares, já que, para Caetano e Reis, a realidade se impõe como espetáculo a ser aceito com alegria ou resignação, não são simples devaneios ou fantasias delirantes. Como avalia José Gil, o sonho em Pessoa constitui um processo em que se captam as sensações, constroem-se “séries, continuidades temporais e espaciais”. (GIL, s/d, p.138).

Voltar a sonhar em Lisboa equivale a registrar percepções sensoriais e organizá-las numa cadeia de imagens que se associam a partir de um gesto de escrita intencional. Todavia, nesse poema, o sujeito não revela as imagens que capta, ou seja, o poema não propõe a visibilidade, como ocorre, por exemplo, nas grandes odes, em que o próprio sujeito da escrita se torna vidente e visível, inserido na “carne do mundo”. Num processo de síntese e não de análise das sensações, o heterônimo afirma: “Outra vez te revejo — Lisboa e Tejo e tudo —, / Transeunte inútil de ti e de mim,” resumindo nos substantivos e no pronome indefinido a gama de impressões sensoriais que se constroem como repetição. Repetição a revelar-se no sintagma temporal, no prefixo *re*, na aliteração e no polissíndeto, e que indicia o tédio do “eu” diante de uma paisagem que só ratifica a ausência. De fato, nem mesmo o “sair de si”, processo fundamental de toda a obra pessoana, é capaz de atender às demandas do sujeito, uma vez que a exteriorização, enquanto marca de alteridade, parece multiplicar a indagação nunca retribuída até um limite inalcançável — “Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei, / E aqui tornei a voltar, e a voltar, / E aqui de novo tornei a voltar? Ou somos todos os EU que estive aqui ou estiveram, / Uma série de contas-entes ligadas por um fio memória, / Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?”.

O jogo sintático, ao propor uma concordância inusitada, revela a coexistência do eu e do outro, expressa na metáfora do “fio-memória” a unir as “contas-entes”. Imagem do devir, essas “contas-entes” evocam, por um lado, um tempo que avança num fluxo e se refaz num

⁶³ João Gaspar Simões, autor da primeira e extensa biografia sobre Fernando Pessoa, a partir de uma leitura psicanalítica, aponta duas grandes experiências traumáticas na infância do poeta: a morte do pai e o segundo casamento da mãe, que o afastaram definitivamente do “paraíso” da infância. (“Paraíso perdido” In. SIMÕES, 1950, v.I p.17- 44). É bom lembrar que em carta a Simões, de 11/12/1931, Pessoa refuta a leitura psicanalítica que o crítico fizera de sua obra no artigo “Fernando Pessoa e as vozes da inocência” *O mistério da poesia* (1931), rejeitando, sobretudo, a ideia de um sujeito fixado na infância. No próximo capítulo transcreveremos trechos dessa carta.

“eterno retorno”; por outro, um “si-próprio” representado pela tensão entre continuidade e descontinuidade (as contas e o fio que as une), entre fechamento e abertura (as contas e os orifícios por onde passa o fio) — a multiplicar-se em outros sujeitos num jogo infinito. “Compreendo a intervalos desconexos; / Escrevo por lapsos de cansaço”, admite Álvaro de Campos (Ibidem). O fluxo incessante de “devir-outros” leva o sujeito a se sentir um estrangeiro em toda parte, e a experimentar a vida por meio de uma “in-diferenciação”, o primeiro verso de “Lisbon revisited” (1926) confirma essa ideia.

O alguém fora do sujeito (“alguém fora de mim”), por sua vez, ao representar uma fronteira inalcançável, poderia associar-se ao “horizonte externo” de que fala Collot, organizando a corte heteronímica — a paisagem poética pessoana —, já que a profusão de entes não se dá de maneira caótica. José Gil identifica esse horizonte com a imagem de “Deus” — assim entre aspas, possivelmente devido ao fato de o heterônimo Campos não se sujeitar à concepção religiosa tradicional. As reflexões do crítico, expressas no trecho a seguir, vão ao encontro do que diz o autor francês, no que se refere ao horizonte como ponto inatingível.

“Deus” marca o horizonte final das séries infinitas, mas um horizonte nunca atingido, não por ser transcendente e absoluto, mas porque a ser atingido, fecharia estas séries: este fim não é um ponto para onde convirjam e onde se unifiquem as multiplicidades, porque é aí que alcançam a sua maior diversidade.

(GIL, p.177, s/d)

Por outro lado, por não se reunirem num absoluto divino, as multiplicidades se revelam malogro e ruína face ao inatingível: “Os meus exércitos sonhados, derrotados sem ter sido / As minhas cortes por existir, esfaceladas em Deus” (PAC, 1999, p. 148). Experiência do fracasso, a multiplicidade implica também fratura irremediável, que atinge o sujeito e a imagem da cidade produzida a partir da dinâmica das sensações — “Outra vez te revejo / Mas, ai a mim não me revejo! / Partiu-se o espelho mágico em que me revia idêntico, / E em cada fragmento fatídico vejo só um bocado de mim — / Um bocado de ti e de mim!...” (Ibidem, p.149).

A relação sujeito/cidade equivale à antinomia visível x invisível, proposta no poema a partir do jogo presença x ausência. Na verdade, a constatação da impossível identidade, revelada na fratura do “espelho mágico”, figuração idealizada da infância ou da cidade como

espaço acolhedor (materno?⁶⁴), envolve a imagem de Lisboa inscrita em território subjetivo. Bernardo Soares, em passagem do *Livro do desassossego*, referindo-se à sua relação com o espaço urbano (e há vários trechos no livro em que isso ocorre), confessa: “A minha consciência da cidade é, por dentro, a minha consciência de mim” (2006, p. 366). De fato, tanto para Campos quanto para Soares, a realidade exterior só existe em função de uma percepção subjetiva, ainda que essa percepção seja, em certa medida, partilhada com os outros. É o que esclarece o engenheiro, em texto publicado como inédito em 1988⁶⁵, expondo o seu “conceito de vida”, fundamentado em suas impressões sensoriais.

Não creio em nada senão na existência das minhas sensações; não tenho outra certeza, nem a do tal universo exterior que essas sensações me apresentam. Eu não vejo o universo exterior, eu não oiço o universo exterior, eu não palpo o universo exterior. Vejo as minhas impressões visuais; oiço as minhas impressões auditivas; palpo as minhas impressões tácteis. Não é com os olhos que vejo, mas com a alma; não é com os ouvidos que oiço, mas com a alma; não é com a pele que palpo, é com [a alma]⁶⁶. [...] Para mim o universo é apenas um conceito meu, uma *synthese dynamica* e projectada de todas as minhas sensações. Verifico, ou cuido verificar, que coincidem com as minhas grande numero das sensações de outras almas, e a essa coincidência chamo o universo exterior, ou a realidade.
(IAC, p.4)

As declarações de Campos induzem-nos a considerar a cidade de Lisboa, a dos dois poemas, pelo menos a partir de três perspectivas. A primeira seria a que considera a cidade inscrita num universo cultural e geográfico, percebida de maneira semelhante por um número variado de “almas”, que além de poderem partilhar o território, podem ainda comungar uma mesma língua (a portuguesa) que nomeia ou indetermina o espaço comum — “Lisboa, Tejo e tudo”. Irrefutável, essa realidade não tranquiliza o sujeito, ao contrário, suscita a indagação que não cessa de se fazer na obra pessoana, o porquê de haver seres, a razão de se existir.

⁶⁴ É interessante lembrar que a data do poema de 1926, além de coincidir com o aniversário de morte de Sá-Carneiro (cf. nota 45), revela que a sua “escrita” deu-se cerca de um ano após a morte da mãe de Pessoa, ocorrida em 17/03/1925. Não é insensato avaliar que a memória do melhor amigo e a recente perda materna possam estar, de algum modo, evocadas no sentimento de ausência e ruína expresso no poema. A ideia da paisagem circunscrita a um horizonte acolhedor será mais bem explorada no próximo capítulo.

⁶⁵ Referimo-nos a *Um inédito de Álvaro de Campos*: com um estudo de Teresa Rita Lopes, livreto editado pelo Centro Nacional de Cultura para o ICEP, no dia de Portugal — 27/8/88 — na X Bienal Internacional do Livro de São Paulo, Brasil.

⁶⁶ O fragmento é transcrição de texto fac-símile do original datilografado por Pessoa, daí a manutenção da ortografia empregada pelo poeta. A palavra alma que encerra o período iniciado por “Não é com os olhos [...]” foi esquecida no texto original, advertência que Teresa Rita Lopes faz em nota, atribuindo o lapso ao fato de Pessoa compor direta e rapidamente a máquina (IAC). Optamos por acrescentá-la, entre colchetes, em benefício da coerência do texto. Observamos, ainda, que o número da página com que identificamos o fragmento corresponde à numeração feita pelo poeta e observada no fac-símile.

Relacionada a essa dúvida filosófica insolúvel, aporia desafiada, em Pessoa, até o nível do esgotamento, encontra-se uma segunda visão que se quer múltipla, a fim de, abarcando todos os pontos de vista, conquistar a unidade. Como adverte Eduardo Lourenço, a poesia pessoana, sobretudo a de Campos, “histriônica e trágica”, “não enraíza numa renúncia ao uno glosada como puro divertimento, mas na sua busca fervorosa e demente” (2003, p. 177). A essa busca “fervorosa”, alimentada pela percepção múltipla e imoderada, corresponde uma imagem estilhaçada do mundo, que se dá como perda progressiva e infinita, reflexo de uma sensibilidade fadada à insuficiência e à escassez. São exemplares os versos pungentes de “Passagem das horas”: “Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei... / Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos... / Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti, / Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou sentir / E a vida sempre me doeu, sempre foi pouco, e eu infeliz.” (PAC, 1999, p.95).

Por último, pode-se reconhecer um olhar que ao mesmo tempo difere e parece limitar a variedade das sensações ao vazio de todas as experiências. A glosa da unidade confunde-se com o resgate impossível da Lisboa da infância, paisagem perfeita, fixada na memória de um passado tão irremediavelmente perdido, que se converte numa experiência quase “pré-subjetiva”, na “eterna verdade vazia e perfeita”, a espelhar-se no céu azul. A plenitude desse espaço configura, então, um horizonte inatingível, situado num outrora aquém do passado, num porvir além do futuro.

Ruy Belo, diferente de Pessoa e devido a contingências políticas e biográficas, além de Portugal, elege ainda Madrid e Espanha espaços geográficos e culturais a serem privilegiados em sua obra. Em 1971, o poeta segue para a capital espanhola a fim de exercer funções de Leitor de Português na Universidade Complutense de Madrid, aí residindo até 1977, quando retorna definitivamente a Portugal, onde vem a falecer um ano depois. Para o crítico Fernando J. B. Martinho, o período na Espanha corresponde a uma segunda fase da poesia beliana em que se acentua, por exemplo, “a sedução pelo poema longo”, tendência que já aparece nos seus primeiros livros e que propiciaria uma escrita dispersiva marcada, entre outros traços, pelos jogos associativos, pela proliferação de imagens a encenar a errância do sujeito por cafés, cinemas, jardins ou museus da capital espanhola (MARTINHO, 2008, p.19). Para além desses traços formais, os textos que referenciam a Espanha, sobretudo Madrid, sinédoque do país, na visão de Martinho (Ibidem), propõem-se refletir sobre memória, perdas afetivas, laços de pertencimento, entre outras preocupações existenciais que perpassam a obra beliana e que tanto o aproximam de Pessoa.

Enquanto Lisboa é a cidade eleita pela sensibilidade moderna do autor de *Mensagem*, opção que se observa na poesia do ortônimo, de Campos e, de forma incontestável, em várias páginas do *Livro do desassossego*, para Ruy Belo, numa escolha distinta, mas não oposta à de Pessoa, Madrid parece verdadeiramente representar a “terra da alegria”⁶⁷.

Encerrando o prefácio à segunda edição de *Aquele grande rio Eufrates*, o poeta define Madrid como “uma das cidades do mundo mais distantes de Lisboa” (*TP I*, p.20), sugerindo-nos não só as diferenças culturais entre as duas cidades, mas também denunciando o seu próprio isolamento em relação à capital portuguesa e, por extensão, ao seu país de origem. Enfim, o poeta não parece poder efetivar uma autêntica relação de pertencimento com a sua terra, o que justificaria a ironia proposta na oposição *tão perto x tão longe*, subentendida na afirmativa citada. Em alguns versos, como os do anteriormente citado “Meditação anciã”, poema de *Toda a terra*, inserido na parte intitulada “Terras de Espanha”, valendo-se de uma perspectiva pouco convencional de felicidade, o sujeito lírico declara o seu amor à terra que o acolheu em seu exílio: “Aqui eu sempre aqui me senti bem / aqui quando sofri eu fui feliz / pois ao sofrer senti-me ser alguém / aqui mesmo se mal me senti bem / aqui me senti mal mesmo se bem / [...] Meu deus como amo a Espanha este país toda esta gente” (*TP III*, p. 110).

Contudo, se a Espanha é a “terra da alegria”, o sujeito não se esquece que o país foi palco de uma sangrenta guerra civil, como se constata no verso de “Primeiro poema de Madrid” — “et mourir à Madrid le coeur brisé” (*TP II*, p. 39) — referência ao filme *Mourir à Madrid* (1963), de Frédéric Roussif, documentário sobre o principal conflito bélico europeu, ocorrido entre as duas grandes guerras. Aliás, nesse texto, que integra *Transporte no tempo*, primeiro livro de Ruy Belo a ser publicado depois de sua chegada à capital espanhola, o sujeito lírico vai reavaliar os laços de pertencimento, o papel da poesia e se incluir numa comunidade de “peregrinos e hóspedes” que ultrapassa as fronteiras geográficas e culturais. “Bailemos nós malditos marginais / de todas as cidades sociedades / que não temos doutrinas que nos salve” (*TP II*, p. 39), convoca o sujeito. Em seguida, denunciando as desigualdades e injustiças, inerentes a tantas sociedades, refere-se à condição particular do exilado português: “Além de que não há nem tu nem eu falso problema / há os sem pão e os sem sobremesa / e até sem Portugal questão antiga” (*Ibidem*, p. 40).

⁶⁷ Fernando J. B. Martinho, no artigo “Evocação de Ruy Belo na ‘Terra da Alegria’”, refere-se a uma fala de Luís Filipe Lindley Cintra, em que o autor, professor de Ruy Belo na Faculdade de Letras de Lisboa, recordando o aluno, cita o período de Madrid como uma fase difícil para o poeta. “Curiosamente, Luís Filipe Lindley Cintra, na evocação que fez de Ruy Belo em 1990, fala do período passado em Madrid como ‘um período de tristeza, [...] difícil’ (Cintra, 1990:60)”. (MARTINHO, 2008, p. 19)

Considerado como poesia de “intervenção”, esse poema, que mais tarde integrou a coletânea *País possível*, livro de nítido perfil político e social, não se restringe de modo nenhum a essa tendência. Na verdade, como já foi dito, Ruy Belo nunca transformou a sua palavra em mensagem doutrinária, muito ao contrário, a denúncia das disparidades sociais ou das estruturas repressivas a subjugarem o homem sempre esteve aliada a uma escrita atenta ao rigor poético e à reflexão sobre o fazer literário.

Ainda nesse texto, em releitura explícita de Pessoa, o sujeito irmana-se aos que “temos por simples pátria a língua portuguesa”, reconhecendo a língua não só como o espaço marcadamente individual da máxima de Bernardo Soares — “a minha pátria” — mas também como o lugar da partilha, sinalizada pela primeira pessoa do plural — “temos” — a garantir a perspectiva coletiva. É a partir dessa consciência transitando entre o compromisso político e o estético que Ruy Belo vai definir o seu modo muito peculiar de estar no mundo e na poesia. Na qualidade de crítico, ele afirma:

Embora a palavra seja necessariamente pela palavra, não pode perder, ou renunciar, a uma referência à vida. Embora se destine a formar por formar, o facto de alcançar a sua purificação através de um processo de pura formação solicita tais e tantas condições que, por intermédio delas, toda a vida entra triunfalmente na arte.
(*OP 3*, p. 83)

Por isso, Ruy Belo adverte para o fato de só “aparentemente” a sua linguagem ser difícil, na medida em que está sempre atento à construção de seus versos, porque, verdadeiramente, todo o trabalho de apuro formal, longe de afastar-se da experiência cotidiana, implica uma adesão mais profunda à realidade humana. É o que confirmam os versos finais do poema que comentamos:

Poemas de palavras não de paz mas de pavor
construção linguística difícil aparentemente
eu que em troca da vida e do triunfo me tornei teu ínfimo cultor
sob essa superfície de impassível frialdade
sei que se oculta a voz não da humanidade
palavra do mais dúbio dos significados
mas dos homens que Dostoievski viu ofendidos e humilhados
Quente e humana embora na aparência fria
que a todos se destine a poesia.
(*TP II*, p. 40)

Em outro poema, “Madrid revisited”, ainda de *Transporte no tempo*, se o título é uma óbvia citação aos textos de Álvaro de Campos, a referência a Madrid, como temos ressaltado até agora, aposta num distanciamento entre os dois poetas, ao nível de uma intertextualidade

que tangencia a paródia, um processo de reescrita de uma tradição que Ruy Belo sempre fez questão de retomar.

Manoel Ricardo de Lima, em livro dedicado à obra do autor de a *Margem da alegria*, comenta a interferência de Pessoa em Ruy Belo, a partir de uma passagem do romance *Requiem*, de Antonio Tabucchi, em que o narrador-personagem retorna a Lisboa, num dia quente de julho, para se encontrar com o poeta. Durante as suas andanças, depara-se com a “Velha Cigana”, personagem que o adverte: “Vejo que tens de visitar uma pessoa, mas a casa que procuras só existe na tua memória ou no teu sonho” (TABUCCHI, 2001, p. 24). Reconhecendo na cigana uma máscara pessoana e associando Ruy Belo ao narrador do livro, que busca “visitar” o poeta português, Lima conclui: “Neste desacerto do encontro, Ruy Belo ocupa o lugar da visita e incorpora Fernando Pessoa como um vestígio, um sulco, um traço; incorporar a tradição é poder matá-la.” (LIMA, 2011, p. 29). Sob tal perspectiva, revisitado Madrid é uma forma de Ruy Belo subtrair pela citação a presença poética do autor que tanto admirava e, ao mesmo tempo, inserir-se nas lacunas que toda obra propõe, criando novos intervalos a suscitarem possíveis leituras.

Já nos três primeiros versos, o sujeito põe sob suspeita a realização do poema como forma capaz de recuperar a imagem da cidade: “Não sei talvez nestes cinquenta versos eu consiga o meu propósito / dar nessa forma objectiva até mesmo impessoal em mim habitual / a externa ordenação desta cidade onde regresso” (TP II, p. 101). Ao estipular o número de versos com que vai evocar a cidade, de fato cinquenta e quatro, incluindo-se os três iniciais e os cinquenta e um restantes, dedicados à meditação sobre a capital, o poeta está revelando o quanto o seu texto é resultado de um trabalho consciente, — mesmo que os versos iniciais não tenham sido os primeiros a serem escritos — que, se não elimina a inspiração, minimiza decididamente a sua influência, ou melhor, transforma-a em potência sugestiva originada no processo da escrita. Ao ser indagado (ou a indagar-se) numa “entrevista”⁶⁸ se acreditava na inspiração, Ruy Belo não só responde negativamente, como acrescenta: “Se até Supervielle⁶⁹ dizia que ela [a inspiração] por vezes só lhe chegava depois de ter escrito metade do poema... E isso era Supervielle, um poeta espontâneo instintivo” (OP 3, p.31).

⁶⁸ A entrevista mencionada encontra-se em *Obra poética de Ruy Belo*, v.3. Como não há nenhuma nota ao final do volume indicando a fonte dessa entrevista (jornal, revista), acreditamos que ela seja fictícia, assim como as outras duas que também constam do livro.

⁶⁹ Jules Supervielle (Uruguai, 1884 — Paris, 1960), escritor franco-uruguaio.

Não nos surpreende, assim, que, por meio de um discurso dispersivo, o sujeito se proponha dar uma “externa ordenação” à cidade de Madrid, proposta que aproxima o poema da ideia de paisagem como conjunto, cujas partes se organizam para sugerir um todo, como vimos, a partir do que afirma Michel Collot⁷⁰. Ainda em relação a esses versos iniciais, é interessante atentar para o uso dos dêiticos *este/esse* com que o poeta se refere ao processo de escritura. O pronome *este* identifica, ao mesmo tempo, o poema que se está escrevendo e a cidade, espaço de referência geográfica e afetiva, atualizando o momento da escrita e aproximando-o à imagem da capital que se erige na dinâmica da fala poética. De outro modo, o dêitico *esse* desloca a forma para o campo da outridade, distinguindo-a como a cifra partilhada, capaz de propiciar, ainda que na rasura do próprio código, o diálogo emissor / receptor. A quase “impessoalidade da forma”, que o sujeito admite ser um traço habitual de sua poética lembra-nos o “fingimento” pessoano relacionado à intelectualização das emoções.

Após anunciar o seu objetivo de escrita e até as dimensões do poema, o sujeito apresenta a cidade, não sob a forma do elogio, que a celebração pertence ao passado, mas sob o tom elegíaco, em que se lamenta a perda do ser amado, luto que transforma o espaço numa paisagem desfigurada.

Chove sobre estas ruas desolada e espessa como esmiuçada chuva
a tua ausência líquida molhada e por gotículas multiplicada
O céu entristeceu há uma solidão e uma cor cinzenta
nesta cidade há meses capital do sol núcleo da claridade
É outra esta cidade esta cidade é hoje a tua ausência
(*TP II*, p. 101)

Se, para Campos, a perda em “Lisbon revisited” — nos dois poemas — conduz a uma infância edênica, que se projeta no vácuo, horizonte inatingível, para Ruy Belo é a ausência da amada que se revela em cada recanto da cidade. A propósito, na obra beliana, a representação da figura feminina enquanto objeto perdido e irrecuperável é tematizada de modo recorrente. Ruy Belo glosa vários pares da literatura europeia, como Orpheu e Eurídice, Tristão e Isolda, Pedro e Inês, matrizes da tradição amorosa do ocidente e de Portugal, que consagraram a escrita do amor como o discurso da perda.

A tua ausência são de preferência alguns lugares determinados
como correos ou café gijón domingos como este
para os demais normais só para nós secretamente rituais
se neutros para os outros neutros mesmo para mim
antes de em ti herdar particular significado
A tua ausência pesa nestes loca sacra um por um
são simples sítios que em função de ti somente conheci

⁷⁰ Cf. tese, p.38-40

e agora se erguem pedra a pedra como monumento da ausência
(Ibidem)

A ausência da amada, metaforizada em “espessa chuva”, contamina todos os “sítios” — “correos”, o “café gijón”, o teatro, o largo —, antes impregnados de uma aura sagrada, “loca sacra” — transformando a cidade num local estranho e irreconhecível, num “não-lugar”, na leitura de Fernando Martinho (2008, p.21). Só a presença do ser amado permitia ao sujeito estabelecer com Madrid uma relação de pertencimento autêntica, vínculo alimentado por uma felicidade para sempre perdida — “Aqui só há o fato de eu saber que fui feliz / e hoje tanto o sei que sei que sê-lo o não serei jamais” (*TP II*, p. 101).

Numa tese sobre a elegia portuguesa nos séculos XX e XXI, Rui Lage observa que a elegia moderna, ao contrário da antiga, é anticonsolatória, ou seja, não há possibilidade de redenção divina para os mortos e, conseqüentemente, não há compensação para o luto dos vivos nem atenuantes para a angústia diante da finitude. Associada à descrença no divino, a laicização da elegia, localizada por Lage em meados do século XIX, elimina o consolo da transcendência: “Não mais se transcende a perda mas olha-se o vazio da perda”. (LAGE, 2010, p. 148-149). É o que faz Campos, ao mirar-se no espelho fraturado de sua subjetividade em busca de uma infância que, de antemão, sabe não poder recobrar. É isso que faz o sujeito beliano do alto da janela de um hotel, sondando o visível “com o intuito de nele discernir o invisível”, explorando “no existente os restos e despojos do inexistente” (Ibidem, p. 185).

Abro a janela sobre o largo e o teatro onde estivemos
e onde na desdêmona que vi te vi a ti
Não é chuva afinal que cai só cai a tua ausência
chuva bem mais real e pluvial que se chovesse
mais do que esta cidade é só certa cidade que jamais houvesse
numa medida tal que apenas lá profundamente eu fosse
e nela só minha dor como uma pedra condensada
de pé deitada ou de qualquer forma coubesse
É uma cidade alta como as coisas que perdi
e eu logo perdi apenas conheci
pois mais que ela conheci-te a ti
Foi de uma altura assim que eu caí
(*TP II*, p. 102)

Nesses versos, os vestígios das lembranças apontam para uma espécie de condenação. A referência à personagem shakesperiana, vítima da paixão possessiva de Otelo (duplo do eu-lírico?) sugerem a antecipação da perda afetiva, uma vez que a mulher amada se confunde, na ótica do sujeito, com Desdêmona, a que é sacrificada pela desmedida do próprio parceiro.

Desse modo, como Otelo, o eu poético, que “na chama do próprio corpo a mim sem compaixão me consumi” (*TP* II, p. 102), responsabiliza-se pela sua ruína e pelo seu fracasso e essa culpa é reiterada pela queda do sujeito, num processo de rememoração da perda edênica — “Foi de uma altura assim que eu caí”. Cometendo falta similar à do primeiro homem ou à do mítico Orpheu, o sujeito **conhece** e **vê**, perdendo para sempre o outro e o poder de verdadeiramente nomear o mundo.

Aqui foi a cidade onde eu te reconheci
 E logo ao conhecer-te mais que nunca te perdi
 Deve haver quase um ano mais que ao ver-te vi
 Que ao ver-te te não vi e te perdi ao ter-te
 Mas a esta cidade muitos dão o nome de madrid
 (Ibidem)

4.3 Da janela à rua

Provavelmente foi Baudelaire o primeiro autor a eleger em seus textos a rua como um espaço privilegiado. De fato, como já mencionamos no segundo capítulo, as transformações por que passava a paisagem da Paris de Napoleão III, destinadas a alçar a capital francesa a paradigma de urbanização e cosmopolitismo no cenário europeu da segunda metade do século XIX, representaram um contexto fecundo para a formação da sensibilidade poética inaugurada pelo autor de *Les fleurs du mal*. Nesse cenário é que surge a figura do *flâneur* a deambular com melancólico desdém pelo espaço urbano, fazendo da cidade um local público e privado, uma experiência coletiva e íntima, como ressaltou Benjamin⁷¹. Ao mesmo tempo, o aposento particular, localizado muitas vezes numa mansarda ou água-furtada, é o observatório perfeito para o “herói moderno”, que dali assiste ao burburinho diário das ruas ou perscruta as suas sombras e ruídos noturnos. Local de isolamento, o cômodo íntimo é uma extensão da cidade, de suas vias e cafés, constituindo um espaço pessoal e anônimo, que, para o poeta, funciona, frequentemente, como oficina de trabalho. Como se sabe, Fernando Pessoa escrevia seus textos à mesa dos cafés lisboetas, nos escritórios em que atuava como correspondente e tradutor e, certamente, nos diversos quartos por que passou, até o definitivo,

⁷¹ cf. tese, p.31

no apartamento da Rua Coelho da Rocha⁷², onde viveu de 1920 até o ano de sua morte. Raramente encontramos no poeta de *Mensagem*, referência ao ambiente da casa que ultrapasse os limites do aposento pessoal. Isso é particularmente válido para Campos e Soares que, do alto de suas janelas, sondam, simultaneamente, o enigma de uma realidade exterior e o indecifrável mistério da subjetividade (nesse sentido, o poema “Tabacaria” é exemplar), distinguindo-se de Caeiro e Reis que habitam um território atemporal, em que o século XX parece ter chegado ou através da dicção prosaica do mestre ou por intermédio da reinvenção filosófica designada como neopaganismo.

Em Ruy Belo, o espaço urbano não exerce maior fascínio sobre o sujeito lírico que o de ser um cenário cotidiano para quem, de modo mais frequente, perambula pelos grandes centros. O que interessa ao sujeito beliano não é a cidade em si, mas fragmentos da paisagem, que podem incluir desde áreas tipicamente urbanas, como cafés, aeroportos, metrô; fenômenos e elementos naturais que encenam o fluxo do tempo — o ritmo das ondas, a queda das folhas no outono, a chuva, os jardins floridos — até aspectos mezinhos da realidade — “Ave de alarme sou deixem-me só / sou um contemporâneo assisto a tudo / os sinos vesperais nos dias de verão / o cão que passa numa encruzilhada / um cântaro que racha inexplicavelmente / confundido no hálito do mar” (*TP III*, p. 204).

Sendo assim, tanto em Pessoa quanto em Ruy Belo, a janela e o quarto configuram *tópos* especiais para a constituição de um olhar que, reconhecendo a linguagem como memória, inventaria a realidade, pela percepção do visível e do invisível, pela atenção ao presente e ao passado.

4.3.1 Álvaro de Campos e Bernardo Soares: o real por fora e o real por dentro

Segundo João Barrento, “a presença e a consciência da janela” é um dos aspectos determinantes para se entender a relação de Pessoa com a cidade e a “situação fundamental, e fundamentadora de um sentido, em que é escrita grande parte de sua obra” (1987, p.91). O crítico português está fazendo referência ao que mencionamos no item anterior, isto é, o sujeito que, isolado no seu quarto, escreve seus textos, simultaneamente próximo e afastado do espaço urbano. Essa relação contraditória de distância e contiguidade é garantida pela

⁷² O poeta e sua família mudaram-se para o primeiro andar desse prédio, na Rua Coelho da Rocha, no Campo do Ourique, em 1920, onde, desde 1993, passou a funcionar a Casa Fernando Pessoa.

janela que funciona, ainda, como *tópos* organizador do olhar. Não nos esqueçamos de que a origem da noção de paisagem na pintura está diretamente vinculada ao espaço enquadrado pela janela⁷³ e que já identificamos em Pessoa um olho-câmera a fatiar a realidade numa escrita metonímica. Intermediada pela janela, a relação do sujeito pessoano com o espaço citadino é pautada por uma atenção insistente ao visível. A propósito, ainda que nem todas as personagens pessoanas estejam particularmente atentas ao cenário urbano, como é o caso de Caeiro e Reis, todas elas manifestam sua adesão à realidade a partir da primazia do olhar.

O célebre poema “Tabacaria” (PAC, 1999, p. 150-156) constitui, a nosso ver, um exemplo incontornável da relação de que falamos, como já aponta Barrento em seu ensaio (1987, p. 93), e define o olhar do sujeito a partir de um trânsito permanente entre a realidade exterior e interior, movimento encenado pelo deslocamento entre dois lugares: a janela de onde observa a rua e a cadeira onde medita, fuma e na qual, sentado, narra em versos a sua trajetória em direção ao vazio⁷⁴. Ao chegar à janela, o sujeito vê a tabacaria e a “rua cruzada constantemente por gente”, realidade incontestável como “coisa real por fora”, e, assim, suscitando a questão torturante e insolúvel que se repete de modo incessante em toda a obra pessoana e que já mencionamos: a razão de haver seres em vez do nada absoluto. Por isso, quanto mais nítida a realidade se afigura ao sujeito, mais ele se sente alheio ao mundo e a si mesmo.

([...] Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta,
Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam,
Vejo os entes vivos vestidos que se cruzam,
Vejo os cães que também existem,
E tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo,
E tudo isto é estrangeiro, como tudo.)
(PAC, 1999, p. 153)

A repetição do verbo *ver*, nesse fragmento, parece, de modo concomitante, atestar a necessidade de o sujeito certificar-se da realidade e sugerir um processo automático a que ele estaria irremediavelmente condenado — o ver sem cessar. A sensação de alheamento, por outro lado, corresponde à percepção de que tudo é sonho, e, sendo assim, o mundo exterior, contaminado pela dúvida intrínseca à obra de Pessoa, ganha contornos de irrealidade. A partir

⁷³ Cf. tese, p.36-37

⁷⁴ Cleonice Berardinelli, na edição dos poemas de Álvaro de Campos, consultada em nossa pesquisa, acrescenta ao título “Tabacaria” a nota que aqui transcrevemos: “Em um dos testemunhos datilografados, o primeiro título é ‘Marcha da derrota’, circundado por uma linha curva; à frente, acrescentou o poeta: ‘Tabacaria’.” (PAC, 1999, p. 150). Esse primeiro título, de maneira mais óbvia, parece indiciar a natureza épica do poema, que se realiza, verdadeiramente, como uma antiepopéia ao narrar a trajetória do sujeito em direção à falência e ao vazio.

dessa compreensão, a janela é o intervalo que permite o fluxo contínuo entre o fora e o dentro, configurando de algum modo a própria natureza do sujeito, em sua abertura para o mundo.

Nas palavras de Bachelard, “o ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que reflui para um centro. O exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade” (BACHELARD, 1993, p. 221). Uma passagem do poema parece-nos ilustrar essa dinâmica de que fala o filósofo: “Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta. / Olho-o com o desconforto da cabeça mal voltada / E com o desconforto da alma mal-entendendo” (PAC, 1999, p. 154). Relacionado à reflexão de Bachelard, podemos ainda reconhecer nesses versos o olhar sob a perspectiva da fenomenologia de Merleau-Ponty, uma vez que a percepção do sujeito se condiciona a um corpo imerso no mundo e que apreende a realidade a partir do movimento de seu corpo, “ao mesmo tempo vidente e visível” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.17). Álvaro de Campos está ciente de que a posição desconfortável de sua cabeça, de modo concomitante, dificulta a apreensão do real e gera “o desconforto da alma mal-entendendo”, e tal percepção identifica a experiência sensível e a inteligível. Ainda nessa compreensão de um corpo que vê, vê a si mesmo e é visto pelo outro, consideramos os versos finais do texto.

Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?),
 E a realidade plausível cai de repente em cima de mim.
 Semirgo-me enérgico, convencido, humano,
 E vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário.
 [...]
 O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?)
 Ah, conheço-o: é o Esteves sem metafísica.
 (O Dono da Tabacaria chegou à porta.)
 Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.
 Acenou-me adeus, gritei-lhe *Adeus ó Esteves!* e o universo
 Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu.
 (PAC, 1999, p.156)

Desse modo, além de a imagem da janela em “Tabacaria” evocar uma tensão, nunca apaziguada no heterônimo Campos, entre o isolamento do quarto e o burburinho da rua, entre a “realidade plausível” e a da escrita poética, entre o desejo de imobilidade e o de conquistas épicas, constitui-se como o espaço a partir do qual o sujeito é percebido pelo outro. Certamente, é pelo recurso da ironia que o sujeito chama de “instinto divino” à circunstância relativamente aleatória que faz com que o Esteves levante o seu olhar para a janela onde ele se encontra. Relativamente aleatória porque existe uma consciência corporal que faz com que

percebamos o olhar de alguém sobre nós⁷⁵. Obviamente não pretendemos nos deter, até por nosso desconhecimento, nesse tema que abrange a física e campos magnéticos, mas gostaríamos de lembrar que Pessoa, principalmente através da máscara de Campos e, a despeito de suas superstições de “camponesa madrinha”⁷⁶, provavelmente estava ciente do quanto o gesto de Esteves resulta da relação do corpo com o espaço. Dito isso, é importante acrescentar que o universo, ainda que sem ideal ou esperança, só é reconstruído quando o sujeito é visto pelo outro. O olhar do “Esteves sem metafísica” devolve-lhe a sua condição humana e contingente, sem os extremos de uma falência experimentada como verdade, sem o apogeu de uma glória reconhecida dolorosamente como sonho.

Enquanto em “Tabacaria”, texto de 1928, o ato de ver coincide com uma dicção relativamente branda, em se tratando do mais exasperado dos heterônimos, nas grandes odes sensacionistas, o sujeito lança sobre o mundo um olhar voraz, disposto a triturá-lo. Consciente dessa visão obsidiante, o heterônimo declara na “Ode triunfal”: “Ah, olhar é em mim uma perversão sexual!” (PAC, 1999, p. 24). Aqui recorremos a Barthes que define perversão como “a procura de um prazer que não é rentabilizado por uma finalidade social ou da espécie. É, por exemplo, amor que não é compatibilizado em vista de uma procriação. É a ordem dos gozos que se exercem por nada” (BARTHES, 2004, p. 329). De fato, para Campos, o delírio das sensações encerra uma busca que se esgota em si mesma e, nessa perspectiva de análise, arriscamo-nos a dizer que a própria criação poética na modernidade constitui uma perversão, uma vez que se propõe à gratuidade, à experiência da palavra mais como gozo que prazer⁷⁷. Entretanto, a aposta nessa experiência “libertadora” não garante a felicidade do sujeito, verdadeiramente incapaz da alegria do ver; ao contrário, vai conduzi-lo a um esgotamento derivado do excesso de olhares e percepções.

⁷⁵ Merleau-Ponty menciona, em *Fenomenologia da percepção*, que um indivíduo normal “reconhece por uma certa queimação em sua nuca que alguém atrás dele o olha” (2006, p. 277).

⁷⁶ A expressão encontra-se num verso de “A passagem das horas” em que, mais uma vez, o heterônimo Campos manifesta uma de suas contradições, a do técnico supersticioso: “Sim, eu, o engenheiro naval que sou supersticioso como uma camponesa madrinha,” (PAC, 1999, p. 109).

⁷⁷ Roland Barthes estabelece uma distinção entre as palavras gozo e prazer, aplicando-a ao campo da literatura, advertindo-nos, porém, de que essa oposição é “voluntariamente artificial”. Feita a advertência, explica-nos o pensador francês: “O prazer está aliado a uma consistência do eu, do sujeito, que se garante em valores de conforto, de desabrochamento, de à-vontade — e, para mim, é todo o domínio, por exemplo, da leitura dos clássicos. No lado oposto, o gozo é o sistema de leitura, ou de enunciação, através do qual o sujeito, em lugar de consistir, perde-se, prova essa experiência de dispêndio que é, falando com propriedade, o gozo.” Barthes acrescenta que os textos de gozo são raros e que podem nos desagradar e agredir, “mas que, pelo menos provisoriamente, no espaço de um relâmpago, permutam você, transmudam e operam esse dispêndio do eu que se perde”. (BARTHES, 2004, p. 293). Acreditamos que em muitos textos assinados por Álvaro de Campos solicitam a experiência do gozo identificada com a dissolução do eu (o sujeito da escrita e o sujeito da leitura).

Ah, onde estou ou onde passo, ou onde não estou nem passo,

A banalidade devorante das caras de toda a gente!
 Ah, a angústia insuportável de [haver] gente!
 O cansaço inconvertível de ver e ouvir!

(Murmúrio outrora de regatos próprios, de arvoredo meu).

Queria vomitar o que vi, só da náusea de o ter visto,
 Estômago da alma alvorotado de eu ser...
 (PAC, 1999, p. 325)

O vazio é produto de um jogo de intersubjetividades, jogo que já havíamos detectado em “Tabacaria”, no intercâmbio entre o sujeito e o Esteves. Entretanto, no primeiro poema, o olhar do outro parece conduzir a uma aparente resignação diante do mistério da existência, enquanto na passagem anterior esse contato se transforma em vivência torturante, angústia que fustiga a alma e o corpo.

No que diz respeito à dinâmica que envolve o ato de ver e ser visto, problematizada no texto pessoano, reportamo-nos ao filósofo Georges Didi-Huberman que nos convida a repensar as formulações epistemológicas tradicionais, que atribuem ao sujeito o controle absoluto sobre a percepção visual. Para o autor francês, “o que vemos só vale — só vive — em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29). O pensador parte de uma análise do romance *Ulisses*, de James Joyce, com o qual diz ter aprendido a lição: “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (Ibidem, p.31). Campos dá-se conta do vazio a envolvê-lo de fora para dentro, apresentando-se como um duplo, vácuo especular, atraindo-o para o abismo.

Às vezes medito,
 Às vezes medito, e medito mais fundo, e ainda mais fundo
 E todo o mistério das coisas aparece-me como um óleo à superfície,
 E todo o universo é um mar de caras de olhos fechados para mim.
 Cada coisa — um candeeiro de esquina, uma pedra, uma árvore,
 É um olhar que me fita de um abismo incompreensível,
 (PAC, 1999, p. 272-273)

A meditação incessante a solicitar o mistério insondável das coisas torna o universo, metonimizado, tanto em Campos quanto em Bernardo Soares, pelo espaço citadino, uma paisagem irreal, extensão do sonho. Por isso mesmo, em passagem que vale a pena ser transcrita, Soares identifica os signos do universo urbano com os da própria linguagem, a cidade converte-se numa paisagem que se lê.

Nas vagas sombras de luz por findar antes que a tarde seja noite cedo, gozo de errar sem pensar entre o que a cidade se torna, e ando como se nada tivesse remédio. Agrada-me, mais à imaginação que aos sentidos, a tristeza dispersa que está comigo. Vago, e folheio em mim, sem o ler, um livro de texto intersperso [*sic*] de imagens rápidas, de que vou formando indolentemente uma ideia que nunca se completa.

Há quem leia com a rapidez com que olha, e conclua sem ter visto tudo. Assim tiro do livro que se me folheia na alma uma história vaga por contar, memórias de um outro vagabundo, bocado de descrições de crepúsculos ou luars, com áreas de parques no meio, e figuras de seda várias, a passar, a passar.

Indiscrimino a tédio e outro. Sigo, simultaneamente, pela rua, pela tarde e pela leitura sonhada, e os caminhos são verdadeiramente percorridos. [...]

Súbitos, os candeeiros mortos coincidem luzes pelos prolongamentos duplos da rua longa e curva. Como um baque a minha tristeza aumenta. É que o livro acabou. [...]

Outra vida, a da cidade que anoitece. Outra alma, a de quem olha a noite. Sigo incerto e alegórico, irrealmente sentiente.

(LD, 2006, p. 193-194)

A passagem em destaque traduz a sensibilidade moderna pessoana, observada na relação entre o sujeito e a cidade. A atmosfera crepuscular e noturna, produzida a partir de um cenário visível e imaginado confere ao texto um perfil algo decadente e simbolista que se evidencia em “descrições de crepúsculos ou luars, com áreas de parques no meio, e figuras de seda várias, a passar, a passar”. Na verdade, para Soares, assim como para Campos a imaginação é uma janela através da qual o sujeito vê e produz a realidade, como se explicita em versos de “A passagem das horas”: “Fui educado pela Imaginação / Viajei pela mão dela sempre, / Amei, odiei, falei, pensei sempre por isso, / E todos os dias têm essa janela por diante,” (PAC, 1999, p. 101). Porém, como já mencionamos, a partir de José Gil⁷⁸, a imaginação em Pessoa não é mero devaneio, está calcada numa cadeia de associações perceptivas que derivam da pertença do sujeito ao mundo. Por isso julgamos pertinente a observação de João Barrento ao afirmar que “a cidade de Pessoa [...] é uma cidade visível, mas inexistente”, sendo, “a maior parte das vezes, uma presença ausente” (BARRENTO, 1987, p. 98). Isso acontece, porque a *flânerie* em Campos e em Soares propõe um olhar que examina a cidade concreta e visível e, ao mesmo tempo, por meio do sonho, desvia-se do “fisicamente olhado”, como observa Ricardina Guerreiro (2004, p. 163). Desse modo, a cidade na expressão das duas máscaras pessoanas, apesar das referências, muitas vezes explícitas à capital portuguesa, é uma figuração construída a partir de um “alargamento onírico”, para usar uma expressão de Guerreiro (Ibidem), que ultrapassa as fronteiras do

⁷⁸ Cf. tese, p. 122

visível. É o que conclui o próprio Soares: “Toda a paisagem não está em parte nenhuma” (*LD*, 2006, p. 428). Essa paisagem não localizável remete-nos à expressão literária enquanto “experiência do fora”. Analisando tal conceito, a partir de Blanchot, Tatiana Salem Levy comenta:

Quando se fala da relação com o Fora, não se fala de um mundo que se encontra aquém ou além do nosso. Fala-se precisamente deste mundo, mas desdobrado em sua outra versão. Tudo se passa como se na literatura o espaço, o tempo e a linguagem se constituíssem num devir-imagem, em que o mundo se encontra desvirado refletido. Não se trata pois de um outro mundo evocado pela literatura, mas do outro de todos os mundos: o deserto, o espaço do exílio e da errância, o Fora. (LEVY, 2003, p. 26)

Em Pessoa, “o espaço de exílio e errância” vinculado à imagem da janela, cujos limites — o enquadramento e a vidraça — orientam o olhar de fora para dentro e de dentro para fora, como já vimos, inscrevem a paisagem num circuito que envolve o contínuo e o descontínuo. É o que se verifica, por exemplo, no poema cujo verso inicial, “Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra”, concilia ponto de vista e deambulação. A princípio, a ideia de deambular pode parecer incompatível num passeio de automóvel de Lisboa a Sintra, trajeto relativamente previsível. Entretanto, nada é previsível, se no poema todas as percepções promovem o desvio para imagens outras.

Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra,
 Ao luar e ao sonho, na estrada deserta,
 Sozinho guio, guio quase devagar, e um pouco
 Me parece, ou me forço um pouco para que me pareça,
 Que sigo por outra estrada, por outro sonho, por outro mundo,
 Que sigo sem haver Lisboa deixada ou Sintra a que ir ter,
 Que sigo, e que mais haverá em seguir senão não parar mas seguir?
 (*PAC*, 1999, p. 160)

Por isso, o trânsito incessante, conjugado ao olhar educado pela imaginação, abertura da qual o sujeito nunca se afasta, seja ela representada pela janela do quarto, do automóvel ou pelo olho-câmera, converte o sujeito em horizonte inalcançável — “Na estrada de Sintra, perto da meia-noite, ao luar, ao volante, / Na estrada de Sintra, que cansaço da própria imaginação, / Na estrada de Sintra, cada vez mais perto de Sintra, / Na estrada de Sintra, cada vez menos perto de mim...” (Ibidem, p.162).

4.3.2 Ruy Belo: janela e memória

No texto beliano, o enquadramento oferecido pela janela pode ser lido, bem como em Pessoa, enquanto representação da escrita poética que se realiza na intersecção entre o fora e o dentro; entre o eu e o outro; entre a palavra e o mundo. De fato, há também em Ruy Belo uma aguda consciência da impossibilidade de se apreender o mundo fora da linguagem, como se pode constatar neste verso: “Sempre entre mim e ao que chamam coisas há-de haver palavras” (*TP I*, p. 109). Sempre, entre o seu olhar e o mundo, uma janela a enquadrar e organizar a paisagem. Consideremos os versos a seguir:

Estou todo no mês de agosto
Estou escarranchado no lombo nutrido de agosto
sentado à mesa de um café envolto no manto de múltiplas vozes
olhando pela janela uma toalha de mar e a terra ao fundo
(*TP III*, p.47)

É o sujeito ocupado em registrar o mundo, fazendo da janela a sua câmera, distanciado e próximo, “envolto no manto de múltiplas vozes”, discursos do presente e do passado que orientam e constituem o seu olhar. Enfim, a paisagem que se descortina fora e dentro sujeito é uma construção de múltiplos olhares, visões que, ao longo da história, educaram e moldaram a perspectiva do artista. Paisagem que o poeta precisa desconstruir para nela incorporar o seu traço, para tentar imprimir o discurso de um sujeito que se reconhece precário e fracionado, em permanente tributo com o outro, afirmando-se apenas nos limites da alteridade. Confessa o poeta: “Nada na minha poesia é meu” (*TP I*, p. 193).

Retomando os versos citados, lembramos as circunstâncias em que se encontra o sujeito — observando a paisagem através das janelas de um café — imagem com relativa frequência no texto beliano, mostrando que ele partilha com Pessoa uma tradição poética, provavelmente iniciada com Baudelaire, como já vimos. Vale considerar que, se as vidraças do café permitem ao observador certo anonimato, possibilitam também ao sujeito ser olhado por quem passa nas ruas. Na verdade, ciente de que, em meio à agitação urbana a imagem do indivíduo é massificada, o sujeito deseja ser identificado e contemplado pelo outro. No poema “Mudando de assunto”, encontra-se a indagação: “Alguém alguma vez pela vidraça de um café / me terá visto e terá querido ser quem sou?” (*Ibidem*, p. 317) Provavelmente, mais

que ser visto, o sujeito deseja converter-se numa identidade que o outro deseje possuir. Para além de sinalizar o isolamento dos indivíduos — “a solidão assegurada pela multidão” (Ibidem, p. 58) — esse intercâmbio silencioso denota o anseio, bem típico do *flâneur* de se destacar em meio à aglomeração das cidades.

O exercício de deambulação e o relativo afastamento do sujeito em relação ao mundo, traços essenciais da *flânerie*, traduzem-se, algumas vezes, na poesia beliana, a partir de uma dupla relação de mobilidade. Isso se pode verificar, por exemplo, quando o sujeito se encontra num automóvel ou num bonde, como acontece nos poemas “A autêntica estação” de *Homem de palavra(s)* e “O poeta num eléctrico”, de *Transporte no tempo* (título bastante sugestivo da linguagem beliana), em que ao movimento do veículo corresponde um trânsito interno.

No primeiro poema, que transcreveremos na íntegra, a intertextualidade com o texto de Álvaro de Campos, iniciado pelo verso “Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra” e já referido neste trabalho, só comprova a presença de um sujeito para quem as viagens externas são um *leitmotiv* para a peregrinação pela memória e pela interioridade. Citamos o poema:

É verão. Vou pela estrada de sintra
 por sinal pouco misteriosa à luz do dia
 ao volante de um carro que não é um Chevrolet
 e nesse ponto apenas se perdeu a profecia
 Não há luar nem sou um pálido poeta
 que finja fingir a sua mais profunda emoção
 Chove uma chuva que molha os olhos
 e me leva a sentir saudades do inverno:
 a luz o cheiro a intimidade o fogo
 Quem me dera o inverno. Talvez lá faça sol
 e eu sinta aflitivas saudades do verão:
 uma estação na outra é a autêntica estação
 (TP I, p. 341)

Mesmo não sendo “um pálido poeta”, o Pessoa “fingidor” a multiplicar o jogo da ficção, o sujeito beliano admite que a percepção mais precisa ou autêntica da realidade se dá a partir da permuta presença e ausência, intercâmbio bastante familiar ao jogo literário. A chuva, signo do inverno, traz para o verão a estação do frio, assim como a linguagem literária sempre recupera a imagem do objeto ausente. O que é visto através da janela do carro confunde-se com a paisagem da memória, o que faz do texto poético um espaço de encenação de uma realidade mais genuína.

Em “O poeta num eléctrico”, a dupla mobilidade do sujeito aponta de modo mais indiscutível para as relações entre o deambular e a escrita poética.

[...] eu o poeta o instalado o mais que muito aburguesado
 um colectivo passageiro num eléctrico
 mas só supostamente anónimo ou popular ou colectivo
 pois posso dar-me ao luxo de evocar um livro lido há muito
 num destes animais metálicos já hoje arcaicos deslocados
 e amanhã vivos apenas nesse livro do zé gomes que os evoca
 [...]
 sinto-me alguém de súbito a pagar o meu bilhete
 bilhete de quem volta e de quem vive do trabalho
 mas que pode exhibir o seu sapato alto à moda
 e alinhar uns versos no papel da embalagem do remédio
 E eu que distraído e que perdido e que privado já
 de mais alguma face da embalagem do remédio onde escrevia
 eu que já não sabia como pôr ponto final
 em toda esta conversa mais do que fiada
 dizer ao ver que continuo alheio lírico e sentado
 oiço a voz grossa e neutra do sisudo guarda-freio
 que chegámos ao fim da viagem para ele
 e fim deste poema para mim
 (TP II, p. 95)

Nesses versos, a vivência do *flâneur* associa-se à do poeta, isso porque a condição de escritor acaba por distinguir o sujeito da coletividade, embora esse estatuto não represente necessariamente uma vantagem em relação à maioria. Assim, ele pode evocar, diferente da massa dos passageiros, José Gomes⁷⁹ e o seu livro e, ainda, num exercício que dessacraliza o ofício de poeta, compatível com a herança modernista, escrever versos numa embalagem de remédios. A coincidência entre o término da viagem e do poema, para além de enfatizar a vocação metalinguística do texto, identifica a escritura poética, como já vimos neste trabalho, com um processo que envolve errância e peregrinação e que se visualiza na sintaxe do poema, principalmente pela ausência de pontuação que obriga o leitor a dar pausas, a retroceder ou avançar na leitura, a partir de um ritmo ora rápido ora lento.

Além dessa experiência de alheamento, condicionada, principalmente, a um cotidiano urbano, o sujeito beliano revela-se consciente da presença de um olhar que de algum modo o controla e o constitui, como se o observasse de uma janela invisível. Em seu livro de estreia, quando a fé religiosa do poeta poderia estar sob suspeita, mas não de todo abalada, essa presença pode ser associada à figura do divino⁸⁰. É sob essa perspectiva que lemos o verso

⁷⁹ José Gomes Ferreira (1900-1985), poeta português e um dos principais expoentes da corrente neorrealista. Publicou em 1956 um livro intitulado *Eléctrico*. (Cf. SARAIVA; LOPES, 1975, p. 1116-1117)

⁸⁰ Ruy Belo pertenceu a Opus Dei como membro numerário por dez anos, abandonando-a em 1961, ano em que publicou o seu primeiro volume de poesias, *Aquele grande rio Eufrates*, o que até então não pudera fazer devido

“Somos seres olhados” (TP I, p. 80), do poema “Teoria da presença de Deus”, inclusive porque o título do texto sinaliza tal leitura. Mais de dez anos depois da publicação do seu primeiro livro, o poeta afirma num poema de *Transporte no tempo*: “[...] Mas eu que sei destas manhãs? / As coisas vêm vão e são tão vãs / como este olhar que ignoro que me olha” (TP II, p. 23). Aqui o apelo à presença do divino se atenua ou mesmo se ausenta, quando se reconhece a efemeridade e insignificância das coisas, acentuadas no poema por meio da aliteração em /v/, quando se constata o vazio existencial a cercar o sujeito e a impossibilitar o conforto da fé. Nesses versos, o olhar de que fala Ruy Belo, lembra-nos, ainda, o crítico Didi-Huberman, quando se refere a “um vazio que nos olha” (1998, p.31)⁸¹, vazio, de algum modo, a ameaçar a segurança do sujeito. Por isso, a partir de uma percepção muito semelhante à de Álvaro de Campos, que se sente olhado pelas coisas de um “abismo incompreensível”, ou devorado pela “banalidade das caras de toda a gente”⁸², o eu-lírico beliano admite no poema “A sombra o sol”, de *Toda a terra*: “Sinto-me devorado pelas coisas” (TP III, p.175).

A ameaça de uma realidade externa, aparentemente capaz de absorver e arruinar a subjetividade beliana é em parte atenuada no conforto dos aposentos íntimos, onde as janelas cerradas são um convite à imaginação e à produção poética. Jean-Michel Maulpoix, analisando a obra de Baudelaire, afirma que a janela é um objeto poético privilegiado menos pela transição que ela estabelece entre interior e exterior que pelas questões que ela suscita quando permanece fechada (MAULPOIX, 2000, p. 346-347). Cerrada, a janela dissimula os seus segredos e convida a interpretá-los, um chamado tanto à escrita quanto ao sonho. Citamos a seguir passagens de “Nos finais do verão”, poema de *Toda a terra*, em que o sujeito se encontra trancado em seu quarto, de onde se elabora a percepção do mundo, e onde ele parece defender-se da avassaladora destruição do tempo.

Quando alguns anos aí por finais de agosto o sol por momentos como que se vela
e eu me sinto talvez sem saber porquê subitamente triste ou não sei indeciso
posso fazer várias coisas. No entanto quase sempre o que faço
é correr completamente todas as persianas de todas as janelas de todas as divisões da casa

meter-me na cama cobrir-me todo até a cabeça com a roupa
e começar a ouvir o requiem de Mozart. Talvez quase todo o verão

à proibição imposta pela prelazia (Cf. “Cronologia de Ruy Belo” In: TP I, p. 365-367) Esse livro guarda forte interferência da fé católica, da qual o poeta foi-se afastando ao longo dos anos, tanto que no prefácio à sua segunda edição, em 1972, Ruy Belo declara: “Todo este livro foi escrito num clima a que não só já não tenho acesso hoje em dia como espero não o voltar a ter.” (TP I, p. 17). No entanto, é bom lembrar que a reflexão sobre o divino nunca se ausentou totalmente da obra do poeta.

⁸¹ cf. tese, p. 136

⁸² Idem.

tenha passado por mim quase sem eu dar verdadeiramente por isso
 terei descido meia dúzia de vezes à praia terei tomado ao todo um banho
 terei visto distraidamente uma tarde a areia cair-me do punho
 levemente fechado por entre os dedos para a palma aberta de outra mão
 O sol terá aplicado a sua demão de luz a dois lados da minha casa
 mais amarelado pela manhã na parede voltada a leste
 mais amarelo torrado na parede do lado ocidental pouco antes de passar
 o testemunho à sombra avassaladora da noite.
 (TP III, p. 20)

A memória visual que se resgata a persianas corridas, graças também à intervenção do réquiem de Mozart, é uma construção que se insere no tempo e supera os limites cronológicos. Ancorado nas fronteiras indefiníveis do “quase”, o sujeito é, ao mesmo tempo, testemunha ocular da paisagem que se dá em termos espaço-temporais e observador ausente, cuja “distração” resulta necessária para a evocação e a fixação de uma imagem calcada no transitório. Referindo-se a essa imagem forjada no “quase”, o poeta está provavelmente remetendo à literatura e ao processo de construção poética, ideia que nossa leitura tem apontado, ao compreender a poesia como o espaço de interseção que se realiza entre o percebido a olhos abertos e o concebido a olhos fechados.

Comentando a formação da parte visual da imaginação literária, Ítalo Calvino observa:

Digamos que diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento.
 (CALVINO, 1990, p. 110)

Certamente, a visualidade em Ruy Belo é uma experiência interiorizada e condensada, fruto da “observação direta do real”, “da transfiguração fantasmática e onírica”, na qual se incluem referências, algumas vezes explícitas, ao “mundo figurativo transmitido pela cultura”. É o que se constata nos versos a seguir:

Havia aqui roupa estendida havia aqui crianças completamente absortas nas suas vidas
 detentoras de um nome ou que quando eu dizia alto um nome logo nasciam
 e eram coisas perto de mim coisas muito rentes mesmo à mão
 Havia uma casa perto da praia a que eu às vezes chamava minha
 onde eu dormia onde eu espalhava ou espargia os meus inúmeros papéis escritos
 e quando eu dizia a minha casa ela como que logo sobressaía
 e tinha várias divisões coisas em certos sítios alguns truques determinados segredos
 Havia há pouco ainda lixo à porta agora há apenas a imensidade imersa no nevoeiro
 há eu estar aqui desamparado na ponta da terra na ponta de tudo

como se porventura um dia eu houvesse perdido alguma coisa
ou fosse por estradas de muitas curvas por onde ainda não há muito eu trazia mulheres pela
mão
ou algum amigo me vinha no timbre inconfundível da sua voz
Sei então que o sítio de minhas coisas é rente a árvores de muitas folhas amareladas
algumas delas caídas imitando alguns dos quadros de seurat quadros do pointillisme
(*TP III*, p. 49-50)

Nos versos anteriores, a paisagem presente — “aqui” — é o espaço do desamparo “imensidade imersa no nevoeiro”, ponto de partida para a evocação do passado — “Havia aqui roupa [...]” ou “Havia uma casa [...]”. Ao passado, reconstruído na memória, corresponde um tempo, em que, nomeando, a linguagem ostentava o real; ao presente cabe o espaço da ausência, território da poesia. Assim, as imagens visuais envolvem a problematização do sujeito com o mundo, da paisagem com a arte, e da linguagem literária como o espaço dessa interlocução.

5. A INFÂNCIA: ORIGEM E HORIZONTE

5.1 Entre o silêncio e a palavra

Segundo o *Dicionário etimológico*, **infante** origina-se “do latim *infāns-antis* ‘que não fala, infantil’” (CUNHA, 1986, p.435). A definição do dicionário, apontando a infância como a fase em que o homem ainda não adquiriu a capacidade de proferir e de construir um discurso, interessa de perto às nossas reflexões.

Giorgio Agamben, em *Infância e história*, considerando a etimologia da palavra e recorrendo aos estudos linguísticos, principalmente de Émile Benveniste, concebe a infância do homem como uma forma de experiência da qual ele tem de se expropriar para se constituir como sujeito da linguagem. Tendo em vista a diferença que o linguista francês estabelece entre semiótico e semântico⁸³, conceitos que corresponderiam, respectivamente, numa abordagem mais complexa, ao que Saussure chamou de língua e fala, Agamben afirma que a infância localiza-se no “hiato” existente entre o mundo fechado do signo e o discurso (AGAMBEN, 2008, p. 67-68). A infância equivaleria, assim, a uma ‘dimensão histórico-transcendental’, caracterizada por um “balbuciar babélico”, fase em que, segundo os linguistas, a criança formaria os fonemas de todas as línguas do mundo (AGAMBEN, 2008, p. 65). Não é fortuito, portanto, o fato de muitos poetas recorrerem a imagens da infância como expressão de uma linguagem pura e autêntica.

O pensador italiano ressalta ainda que a linguagem humana implica uma dupla herança, designada como “endossomática” (código genético) e “exossomática” (tradição

⁸³ Para Benveniste, “o semiótico caracteriza-se como uma propriedade da língua, o semântico resulta de uma atividade do locutor que coloca em ação a língua. O signo semiótico existe em si, funda a realidade da língua, mas não comporta aplicações particulares; a frase expressão do semântico, nada é senão particular... [...] Pode-se transpor o semantismo de uma língua à outra, “salva veritate”: é a possibilidade da tradução; mas não se pode transpor o semiotismo de uma língua ao de outra: é a impossibilidade da tradução. Toca-se aqui a diferença entre semiótico e semântico”. (BENVENISTE, apud AGAMBEN, 2008, p. 67)

cultural) (Ibidem p. 72). Estamos acostumados a pensar na linguagem apenas como uma herança cultural, mas Agamben nos lembra dos fundamentos biológicos da aquisição da fala, quer dizer, aponta para os aspectos universais, relacionados à maturação fisiológica, que determinam, por exemplo, o processo de aprendizagem linguística em crianças de todo o mundo. (Ibidem, p. 73).

Ainda que a herança “endossomática” não possa mais ser contestada, é inegável, porém, que o homem necessariamente deve ser exposto à linguagem para que se realize o seu aprendizado. Com isso, o autor italiano pretende sublinhar que, ao contrário do que se consagrou na tradição, “o homem não é ‘o animal que possui linguagem’, mas sim o animal que dela é desprovido e que deve, portanto, recebê-la de fora” (Ibidem). Daí a importância do legado cultural para a nossa leitura do mundo e o esforço dos poetas para encontrar uma expressão que, embora confirmando tal legado, consiga ultrapassá-lo, ou melhor, seja capaz de levá-los a um estágio pré-discursivo. Dominique Rabaté, valendo-se da compreensão de Agamben de que o homem é aquele que nunca cessa de aprender a falar, identifica na experiência lírica uma tentativa de se retornar ao espaço inaugural da palavra, de alguma forma, confinando com a morte (RABATÉ, 2001, p. 73).

Dessa breve reflexão, fundamentada na perspectiva de Agamben, gostaríamos de destacar, pelo menos, duas concepções que orientarão a nossa análise. A primeira diz respeito à ideia da infância como origem, como lugar de onde se vai em direção ao discurso e ao pensamento, espécie de espaço transcendente por se encontrar no “hiato” entre a língua e a fala ou entre “o semiótico e o semântico”. A segunda se relaciona ao caráter “endossomático” da aquisição da linguagem, o que justifica o fato de os animais irracionais possuírem uma língua, embora não consigam transformá-la num discurso próprio e articulado. Entende-se, assim, por que tantos poetas associam infância e natureza, ambas projetadas em direção à origem, como se observa, especialmente, na lírica romântica.

Ainda que falar não seja ver, como lembra Blanchot (2001)⁸⁴, a percepção visual e a linguagem verbal guardam estreita afinidade, principalmente devido ao ocularcentrismo que dominou a construção do pensamento ocidental. Assim como na aquisição da linguagem, no ato de ver, enquanto intencionalidade, estão envolvidos os condicionamentos biológicos e culturais. Se aprendemos a falar, também aprendemos a ver e, se podemos chamar de infância esse estágio intersticial entre língua e fala ou entre semiótico e semântico, também parece

⁸⁴ Ainda neste capítulo faremos referência ao texto “Falar não é ver”, de Maurice Blanchot, que integra *A conversa infinita: a palavra plural* (2001).

haver intervalo entre uma perspectiva que poderíamos designar como caótica e outra que organiza a paisagem percebida.

Michel Collot, partindo do ponto de vista psicanalítico, considera que “a organização perceptiva do espaço carrega a marca de uma história, que é a das primeiras relações do sujeito com seus ‘objetos’.” (COLLOT, 1995, p.220)⁸⁵. Interessa-nos, particularmente o que ele diz sobre o *estágio do espelho*, estudado por Lacan. Tal estágio corresponde à fase em que a criança, ao distanciar-se de si mesma, toma consciência de seu corpo como uma unidade, tornando-se capaz de encontrar a própria imagem.

Segundo Collot, “essa experiência estruturante expressa de forma coerente a dialética do próximo e do distante; talvez seja em seu prolongamento que se inscreva o desejo de encontrar no horizonte uma imagem de si mesmo, na paisagem, um espelho da alma” (Ibidem)⁸⁶. O papel de espelho também seria exercido pela mãe, por ser o corpo materno “o primeiro espaço entregue à exploração do sujeito” (Ibidem). À medida que a criança ganha autonomia, esse corpo se afasta, porém continua presente como “horizonte do espaço arcaico”, para garantir a sua segurança. Collot cita a hipótese de Jean Guillaumin, segundo a qual, “a paisagem adulta guarda a marca desse suporte maternal” (Ibidem). Por isso seriam tão comuns as descrições metafóricas qualificando determinadas paisagens como locais de acolhimento ou de refúgio. Nesse sentido, a própria ideia do horizonte cingindo o espaço pode, em algumas circunstâncias, constituir uma estrutura de aconchego. Por isso nos parece tão reconfortante apreciar uma paisagem à distância como se pudéssemos não só reconquistar uma estabilidade perdida, mas a nossa própria imagem.

Embora Agamben e Collot partam de suportes teóricos distintos, respectivamente, a Linguística e a Psicanálise, podemos encontrar um ponto de convergência entre os dois autores. Se, para Agamben, a infância constitui uma “experiência transcendental”, por se localizar no “hiato” entre o semiótico e o semântico ou entre língua e discurso, para Collot, o momento em que a criança se reconhece como unidade corporal resulta de um distanciamento, a partir do qual ela possa reconhecer sua imagem. A infância seria, assim, esse espaço fora do lugar, uma instância inaugural, de onde o sujeito se precipita na linguagem e no espaço, reconhecendo-se apenas na alteridade. Por isso, falar da infância é

⁸⁵ Tradução nossa; no original: “L’organisation perceptive du paysage porte la marque d’une histoire, qui est celle des premières relations du sujet avec ses ‘objects’.”

⁸⁶ Tradução nossa; no original: “[...] cette expérience structurante informe durablement la dialectique du proche et du lointain; c’est peut-être dans son prolongement que s’inscrit le désir de trouver à l’horizon une image de soi-même, dans le paysage un miroir de l’âme.”

sempre dizer de uma falta, não tanto com a nostalgia de um tempo idealizado romanticamente, mas com a certeza de uma ausência que sempre se multiplica, de uma origem a figurar-se em horizonte inalcançável ou só reconhecível na solicitação incessante da poesia.

Fernando Pessoa e Ruy Belo, fazendo da infância motivo recorrente em suas obras, irão percebê-la e figurá-la como esse vazio original pleno de possibilidades que se instala entre o não ser e o ser. Em Pessoa-Campos, a escrita poética, resultante de uma coincidência irremediável do sentir e do pensar, vê na infância uma perda inevitável. Em Ruy Belo, embora a ideia da ruína esteja presente, verifica-se uma associação entre infância e o sagrado, instância que ele nunca deixou de perseguir a despeito de sua propalada ruptura com o catolicismo oficial. É o que examinaremos nos próximos itens.

5.2 Fernando Pessoa: o “outrora agora”

5.2.1 Fernando Pessoa: a impossível saudade

Já foi bastante divulgada a carta que Fernando Pessoa enviou a João Gaspar Simões, comentando e contestando a análise do crítico presencista, apresentada no artigo “Fernando Pessoa e as vozes da inocência”, de 1931, que identifica em sua obra uma fixação na infância. Recorrendo à perspectiva freudiana, Simões reconhece no texto de Pessoa um traço narcisista que, na análise psicanalítica, presumiria

um recalçamento, um desvio sexual, pelo qual a criança faz recair sobre si própria o *desejo* inibido por mil possíveis circunstâncias de se dirigir ao seu fim normal. Sabe-se, aliás, quanto Fernando Pessoa admira a civilização helênica... e não se deve esquecer o ‘fundo maternal’, ‘feminino’, em que fala Jung, ao lembrarmo-nos dos seus heterônimos.
(SIMÕES, 1971, p. 159).

É compreensível o descontentamento de Pessoa diante dos comentários do crítico, sabendo-se o quanto a sua impertinente visão de mundo estava propensa a rejeitar os paradigmas definidores de padrões de normalidade. Além disso, o poeta também deve ter percebido a insinuação “discretamente” preconceituosa de Simões — o texto é de 1931 —, ao ressaltar a sua (de Pessoa) admiração pela civilização helênica — seguida de reticências! — o que sugeriria a aprovação, por parte do poeta, de hábitos sexuais pouco adequados às convenções de uma cultura judaico-cristã, como a portuguesa. Decerto, na resposta pessoana, há muito do

desejo de preservar a sua intimidade diante de um contexto social pouco disposto a tolerar irreverências e subversões. A polêmica surgida em torno das *Canções*, de António Botto, no início da década de 1920, não estava tão distante assim⁸⁷. Criticando João Gaspar Simões por aderir ao pensamento freudiano, adesão que o poeta julga incondicional, Pessoa refuta as opiniões do autor presencista e essa reação acaba por, em certa medida, ratificar algumas observações do crítico. Julgamos necessário transcrever aqui uma longa passagem da carta de 11 de dezembro de 1931, em que o poeta revela temer o julgamento vulgar do público.

O assunto obrigou-me a cair no sexual, mas foi para exemplificar, como v. compreende, e para lhe dizer quanto, criticando embora e divergindo, reconheço o poder hipnótico do freudismo sobre toda a criatura inteligente, sobretudo se a sua inteligência tem a feição crítica. O que desejo agora acentuar e que me parece que esse sistema e os sistemas análogos ou derivados devem por nós ser empregados como estímulo da argúcia crítica, e não como dogmas científicos ou leis da natureza. Ora o que me parece é que v. se serviu deles um pouco neste último sentido, sendo portanto correspondentemente arrastado, por o que há de audaz pseudocientífico em muitas partes desses sistemas, o que conduz à falseação; por o que há de audaz em outras partes, o que conduz à precipitação; e por o que há de abusivamente sexual em outras, o que conduz a um rebaixamento automático, sobretudo perante o público, do autor criticado, de sorte que a explicação, sinceramente buscada e inocentemente exposta, redundava numa agressão. Porque o público é estúpido? Sem dúvida, mas o que faz o público público, que é o ser colectivo, por isso mesmo o priva da inteligência, que é só individual. A Robert Browning, não só grande poeta, mas poeta intelectual e subtil, referiam uma vez o que havia de indiscutível quanto à pederastia de Shakespeare, tão clara e constantemente afirmada nos Sonetos. Sabe o que Browning respondeu? “Então ele é menos Shakespeare!” (“*If so*

⁸⁷ Em 1922, Fernando Pessoa publica pela Olisipo a 2ª edição de *Canções*, de António Botto, jovem poeta, assumidamente homossexual, que, nesses textos, valendo-se de apuro formal, valoriza o “amor dos gregos”. Meses depois, Pessoa envia à *Contemporânea* o artigo “António Botto e o ideal estético em Portugal”, em que defende a amoralidade do ideal estético de Botto, baseado, entre outros aspectos, na concepção do prazer pelo prazer. Duas respostas ao texto pessoano são enviadas à revista: um texto bastante agressivo do adversário Álvaro Maia, intitulado “Literatura de Sodoma”; outro, alimentando a ficção heteronímica, de Álvaro de Campos. A polêmica não parou por aí. Em fevereiro de 1923, Pessoa publica também pela Olisipo, ainda em defesa da obra de Botto, “Sodoma divinizada”, artigo bastante provocativo de Raul Leal, em que o autor não só zomba de Álvaro Maia como exalta o prazer transgressor estetizado em *Canções*. Essa publicação gera reações extremadas. Ainda em fevereiro, forma-se a Liga de Ação dos Estudantes de Lisboa, composta por universitários católicos extremamente conservadores, que distribui o “Manifesto dos estudantes das escolas superiores de Lisboa”, exigindo censura e repressão aos “livros torpes” e a seus adeptos. Os universitários manifestaram-se também pelas ruas e foram recebidos pelo governador, conseguindo que muitos exemplares das *Canções*, de Botto, e de “Sodoma divinizada”, de Raul Leal, fossem apreendidos. Textos de Pessoa, como “Antinous”, de explícita alusão à homossexualidade, só escaparam dessa intervenção moralista, por estarem escritos em inglês, sendo, portanto, pouco acessíveis aos leitores portugueses da época. O conservadorismo dos estudantes não ficou sem resposta. Campos ridicularizou-os em “Aviso por causa da moral”; Raul Leal atacou-os em novo manifesto — “Uma lição de moral aos estudantes de Lisboa e o descaramento da Igreja Católica”. Os jovens responderam ao texto de Leal, acusando-o de louco e paranóico, o que levou Pessoa, a escrever e distribuir em Lisboa o texto “Sobre um manifesto de estudantes”, artigo que, segundo Gaspar Simões, “é uma página de uma veemência e de um pundonor que devem ter feito corar até às orelhas os autores da indignidade que não assinaram”. (SIMÕES, v.II, 1950, p.201-212) A polêmica encerrou-se com a nobre e severa argumentação de Fernando Pessoa, mas as consequências nefastas desse episódio foram uma prévia do regime de censura e repressão que Portugal enfrentaria nos próximos cinquenta anos.

the less Shakespeare he!”). Assim é o público, meu querido Gaspar Simões, ainda quando o público se chame Browning, que nem sequer era colectivo. (C, 1923-1935, p. 252-253)

É possível que o primeiro biógrafo de Pessoa tenha tocado em pontos bastante sensíveis do carácter do poeta e que a sua reacção quase indignada, o seu desprezo pela opinião do senso comum, manifesta, de algum modo, pelo próprio Simões, fosse uma forma involuntária de confessar o que ele desejaria oculto da curiosidade de um público, visto como mesquinho e “estúpido”.

Ainda no artigo citado, Simões, sem abandonar as lentes do “freudismo”, mas talvez tentando amenizar o impacto dos comentários transcritos anteriormente, conclui:

É natural que a poesia de Pessoa não seja o resultado particular de qualquer destas espécies de desvios sexuais. Na sua origem, todavia, alguma coisa permanece que nos faz suspeitar uma fixação infantil, um estimulante de forças juvenis recalcadas não sei por que motivo e em virtude de que desvio. O certo é que na sua poesia há seja o que for de infantil transparecendo. (SIMÕES, 1971, p.159)

Sem entrarmos no mérito de uma leitura de viés psicanalítico, bastante possível no exame da obra pessoana, desde que isenta das restrições morais que, sutilmente, contaminam o texto de Simões, temos de admitir a incontestável presença do que quer seja de infantil na obra do autor de *Mensagem*. Não sabemos precisar se são saudades da infância, hipótese contestada com veemência por Pessoa:

Nunca senti saudades da infância; nunca senti, em verdade, saudades de nada. Sou, por índole, e no sentido direto da palavra, futurista. [...] Tenho, do passado, somente saudades de pessoas idas, a quem amei; mas não é a saudade do tempo em que as amei; mas a saudade delas: queria-as vivas hoje, e com a idade que hoje tivessem, se até hoje tivessem vivido. O mais são atitudes literárias, sentidas intensamente por instinto dramático, quer as assine Álvaro de Campos, quer as assine Fernando Pessoa. (C, 1923-1935, p. 254)

Na verdade, parece-nos que essa infância, da qual o sujeito tem consciência e à qual teve acesso a partir de uma inserção no discurso e no mundo, não é a mais importante no que se poderia denominar de reminiscências de um tempo perdido. O poeta, apenas interessado em rebater as conclusões do crítico, furtou-se talvez em esclarecer que o sentimento de nostalgia, denominado por ele de “atitudes literárias”, refere-se a um espaço ausente ao qual a linguagem poética deseja incansavelmente acessar. A infância revelada na poesia não é a do passado biográfico, embora se construa a partir dele, mas uma infância suposta, uma promessa de inocência que o poeta provavelmente nunca sentiu enquanto sujeito de um

discurso. Há um poema do *Cancioneiro*, citado por Simões, que ilustra particularmente essa questão.

Pobre velha música!
 Não sei por que agrado,
 Enche-se de lágrimas
 Meu olhar parado.

Recordo outro ouvir-te.
 Não sei se te ouvi
 Nessa minha infância
 Que me lembra em ti.

Com que ânsia tão raiva
 Quero aquele outrora!
 E eu era feliz? Não sei:
 Fui-o outrora agora.
 (P, p. 140-141)

Pode-se falar em saudades da infância a partir desse poema, como o fez Gaspar Simões? Talvez tenhamos de concordar com o poeta. Nessas quadras em que a música é o elemento que permite ao sujeito ocupar um tempo paradoxal e, por isso, fora da linearidade cronológica, a única certeza que se apresenta é a do “não saber”. O sujeito não sabe por que se emociona, não sabe se já ouvira a música que o comove, não sabe sequer se fora feliz nessa infância que também não sabe localizar. Essa inconsciência remete-nos à infância, de que fala Agamben, plano transcendente, não exterior ao mundo, mas fora do alcance subjetivo e do discurso. “O inefável é, na realidade, infância”, diz o teórico italiano (AGAMBEN, 2008, p. 63). A partir desse entendimento, é revelador o emprego que o poeta faz do verbo lembrar, aderindo à regência em que a coisa lembrada funciona como o sujeito da estrutura sintática. Não é o eu poético quem recorda, mas é a infância que se impõe à lembrança como experiência sobre a qual ele não tem qualquer domínio. A música ,signo sensível, suscita a memória involuntária que, em contrapartida, investe-a de significação — a canção é a infância.

É ainda significativa para a compreensão dessa tópica a presença do oxímoro “outrora agora” que encerra o poema. A rima interna em *ora* garante no plano fônico a rasura das fronteiras temporais, implicando uma ressonância entre passado e presente. Na verdade, em todo o texto é a música o lugar de construção da memória, pois como afirma George Steiner, “a música é o silêncio interrompido” (2003, p. 143), silêncio como qual a poesia não cessa de

dialogar. Em vários poemas do ortônimo, a infância, percebida como espaço do silêncio é evocada pela música, como acontece em uma passagem de “Chuva oblíqua”.

O maestro sacode a batuta,
A lânguida e triste a música rompe...

Lembra-me a minha infância, aquele dia
Em que eu brincava ao pé dum muro de quintal
Atirando-lhe com uma bola que tinha dum lado
O deslizar dum cão verde, e do outro lado
Um cavalo azul a correr com um *jockey* amarelo...

Prossegue a música, e eis na minha infância
De repente entre mim e o maestro, muro branco,
Vai e vem a bola, ora um cão verde,
Ora um cavalo azul com um *jockey* amarelo...

Todo o teatro é o meu quintal, a minha infância
Está em todos os lugares, e a bola vem a tocar música,
Uma música triste e vaga que passeia no meu quintal
Vestida de cão verde tornando-se *jockey* amarelo...
(Tão rápida gira a bola entre mim e os músicos...)
[...]

Todo o teatro é um muro branco de música
Por onde um cão verde corre atrás de minha saudade
Da minha infância, cavalo azul com um *jockey* amarelo...
(*P*, p. 116)

Nesses versos de “Chuva oblíqua”, a principal expressão do interseccionismo pessoano, não só a imagem sonora atualiza a infância, mas também a visualidade, proposta nas cores da bola e no muro branco, limite que funciona como o espaço de intersecção entre o teatro e o quintal da casa; entre o passado e o presente. Ao mesmo tempo, a presença do jogo, que pode ser equiparado à linguagem, aproxima discurso poético e infância. Ao abordarmos a poesia de Ruy Belo, iremos retomar essa ideia e o poema pessoano.

Em relação à pergunta inicial gostaríamos de fazer algumas ponderações. Não podemos afirmar se Fernando Pessoa sentia saudades de sua infância, se a morte do pai e o segundo casamento da mãe constituíram uma experiência traumática que o manteve fixado num passado do qual ele nunca conseguiu se libertar para atingir a “plenitude” da vida adulta, dentro de determinadas expectativas sociais (seja como for, Álvaro de Campos mandou a todos para o diabo). Decerto, as conjecturas de ordem psicanalítica não merecem descrédito, mas o que nos parece fundamental é que em toda a obra pessoana a recorrência do motivo da

infância converge para uma reflexão ontológica, que insiste, em vão, na busca de um significado, de uma origem que seja capaz de justificar todo o sem sentido da existência.

5.2.2 Álvaro de Campos: sem passado na algibeira

A infância na poesia ortônima, conforme observamos, aparece frequentemente associada à música, linguagem sem palavras capaz de evocar um espaço lacunar pleno de possibilidades, um silêncio a solicitar todas as vozes. Em Campos, se a música comparece, como elemento capaz de evocar o universo infantil — na “Ode marítima”, ao berro do marinheiro inglês o sujeito contrapõe a voz de uma tia a ninar-lhe com a “Nau catarineta”⁸⁸, episódio emblemático de um sonho de meninice feliz —, é a estrutura do horizonte que, predominantemente, figura o anseio pela unidade perdida e irrecuperável. A projeção especular — o “estágio do espelho” já mencionado anteriormente — é um dos gestos perceptivos que a subjetividade de Campos põe em cena para figurar essa perda. Recorremos a um trecho exemplar de “Passagem das horas”.

Ó tarde, que reminiscências!
 Ontem ainda, criança que se debruçava no poço,
 Eu via com alegria meu rosto para lá da água longínqua.
 Hoje, homem, vejo meu rosto na água funda do mundo,
 Mas se rio é só porque fui outrora
 A criança que viu com alegria seu rosto no fundo do poço.
 (PAC, 1999, p.112)

A alegria do reconhecimento de si mesmo só se realiza diante da profundidade do poço, elemento que se opõe a mundo, espaço da destruição do prazer infantil. Na verdade, ingressar no mundo do ser e do discurso e, por conseguinte, na criação, inclui inevitavelmente um processo destrutivo. George Steiner, refletindo sobre a “contiguidade entre a gênese e a extinção”, declara:

Em termos ontológicos, até a criação mais esplêndida e assombrosa continua efêmera. Toda criação, desse modo, pode ser descrita como uma peça “autodestrutiva” cuja história, como a própria história, também se dirige a seu final. O simples ingressar no reino do ser já representa avançar um

⁸⁸ Citação de passagem da “Ode marítima”: “Minha velha tia, que me amava por causa do filho que perdeu.../ Minha velha tia costumava adormecer-me cantando-me / (Se bem que eu fosse já crescido de mais para isso).../ Lembro-me e as lágrimas caem sobre meu coração e lavam-o da vida, / E ergue-se uma leve brisa marítima dentro de mim. / Às vezes ela cantava a ‘Nau Catarineta’: / Lá vai a Nau Catarineta/ Por sobre as águas do mar...” (PAC, 1999, p.55)

primeiro passo em direção ao nada; exatamente como o bebê recém-nascido já se encontra a caminho da morte (como afirmava Montaigne).
(STEINER, 2003, p. 131)

Decerto, não escapa à poesia de Campos a imagem da extinção do universo infantil, destruição que incide sobre os objetos que se construíram como horizonte de aconchego e segurança. “Quem fez lenha de todo o berço da minha infância? / Quem fez trapos de limpar o chão dos meus lençóis de menino? Quem expôs por cima das cascas e do algodão das casas / Nos caixotes do lixo do mundo / As rendas daquela camisa que fizeram para me baptizarem?”, indaga Campos (PAC, 1999, p. 176). A ruína do passado figura-se em despojos de um tempo original aniquilado, por isso não é casual o emprego do dêitico *aquela*, sublinhando a distância espaço-temporal, tampouco é fortuita a referência às rendas da camisola batismal, metonímia de uma infância concebida em fragmentos de uma memória editada e costurada a partir da narração dos antepassados.

Gostaríamos de continuar a insistir na presença do horizonte como estrutura de proteção do corpo e da percepção infantil, dentro da visão apresentada por Collot. Há vários versos que revelam essa paisagem maternal, constituída de objetos, como os citados anteriormente, simbolizando um universo em que o sujeito infantil se sentia amparado e resguardado de um mundo que se revelou progressivamente hostil.

Está frio.
Ponho sobre os ombros o capote que me lembra um chale —
O chale que minha tia me punha aos ombros na infância
Mas os ombros da minha infância sumiram-se muito para dentro dos meus ombros
E o meu coração da infância desceu-se muito, para dentro do meu coração.
(Ibidem, p. 231)

À frieza do tempo presente, o sujeito contrapõe a imagem de uma infância identificada por signos de proteção e acolhimento — “Ó paraíso perdido da minha infância burguesa, / Meu Éden agasalhado o chá noturno / Minha colcha de *crochet* de menino!” (Ibidem, p. 284). Se o repertório vocabular predominante nesses versos insiste no campo semântico do aconchego — “paraíso”, “Éden agasalhado”, “chá noturno”, “colcha de *crochet*” —, o emprego do adjetivo *burguesa*, para qualificar a infância, carrega uma sutil ironia, lembrando a existência de “horizontes” infantis muito pouco acolhedores.

Ainda no que diz respeito à constituição de um horizonte e de uma percepção visual identificada à infância, observa-se em Campos a presença de uma perspectiva condicionada pelas dimensões físicas. O corpo da criança determina o ponto de vista e a construção da

imagem visual. Tal perspectiva contraria o olhar cartesiano e reforça a concepção de Merleau-Ponty, de que estamos inseridos num mundo que nos envolve⁸⁹. Consideremos os seguintes versos:

Ah o som de abanar o ferro de engomar
 À janela ao lado da minha infância debruçada!
 O som de estarem lavando a roupa no tanque!
 Todas estas coisas são, de qualquer modo,
 Parte do que sou.
 (Ó ama morta, que é do teu carinho grisalho?)
 Minha infância da altura de um pouco acima da mesa...
 Minha mão gordinha pousada na borda da toalha que se encolhia.
 E eu olhava por cima do prato, nas pontas dos pés.

(Hoje se me puser nas pontas dos pés, é só intelectualmente.
 E a mesa que tenho não tem toalha, nem quem lhe ponha toalha...)
 Estudei o fermento da falência
 Na demonologia da imaginação —
 (Ibidem, p. 346)

Nos versos transcritos, a infância é recobrada por meio da atualização das imagens sensoriais, num jogo sinestésico — “O som de estarem lavando a roupa no tanque!” — presentificado no emprego do pronome *estas*. As coisas de que fala o eu lírico estão, desse modo, incorporadas a sua subjetividade, renovando a sua sensibilidade adulta. Contudo, o sujeito faz questão de reencontrar uma perspectiva infantil, impossível no presente — “Minha infância da altura de um pouco acima da mesa...” —, ponto de vista que condicionava a construção do seu mundo e que só é passível de reprodução no texto poético, espaço onde se misturam o olhar da criança e do adulto. O adulto racionaliza a percepção da criança, “pondo-se na ponta dos pés intelectualmente”, mas a experiência de se sentir pequeno diante da mesa, objeto e horizonte de apoio, é irrecuperável. Numa equação insolúvel, a puerilidade da meninice só pode ser constatada quando não mais existe, a alegria da inconsciência só pode ser identificada pelo pensamento que a anula. Se o texto poético não resolve a aporia, pelo menos exhibe a tensão entre o contentamento do não saber e a tristeza do pensar. Citamos aqui passagens de “Aniversário”, um dos mais belos poemas sobre a infância da literatura portuguesa.

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

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,

⁸⁹ Cf. tese, p. 38.

Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma,
 [...]
 Sim, o que fui de suposto a mim-mesmo
 O que fui de coração e parentesco,
 O que fui de serões de meia-província
 O que fui de amarem-me e eu ser menino,
 O que fui, ai meu Deus!, o que só hoje sei que fui...
 A que distância!...
 (Ibidem, p. 172-173)

A distância que permite o reconhecimento do passado, quando “uma tradição de há séculos” garantia a atemporalidade da infância, é enfatizada na anáfora cujo núcleo é o verbo ser no pretérito. Entretanto, a repetição parece funcionar também como um mecanismo de autoconvencimento. Se apenas no presente o sujeito pode avaliar a felicidade da infância, nomeando-a, isso significa que no passado tal experiência não existia ou só se realizava no silêncio da linguagem. Por isso, o sujeito precisa tornar a palavra insistente, para que, obedecendo a uma espécie de rito, as distâncias se anulem, para que se resgate uma unidade perdida à qual o ser deseja regressar⁹⁰.

A impossibilidade de se recuperar a infância envolve pelo menos duas questões: uma diz respeito ao fato de que a memória é sempre uma construção realizada no presente; outra relaciona-se à infância como espaço lacunar entre o verbo e o discurso, o que a remete para um plano, em certa medida, inconsciente, a um conhecer sem se conhecer. Como diz Álvaro de Campos: “Na ampla sala de jantar das tias velhas / O relógio tictaqueava o tempo mais devagar. / Ah o horror da felicidade que se não conheceu / Por se ter conhecido sem se conhecer,” (Ibidem, p.232). A relativa inconsciência identificada por Campos interfere ainda na percepção temporal, o que justifica o ritmo mais lento do relógio. Assim, “o conhecer não se conhecendo” liberta o sujeito do jugo da sequência cronológica. A propósito, a noção de tempo para o engenheiro não se articula numa linha reta condicionada pela escatologia cristã. Ao contrário, está presente uma concepção de tempo circular que reúne o próximo e o

⁹⁰ O desejo de desfazer as distâncias, de resgatar uma unidade perdida lembra-nos o que diz Georges Bataille sobre a palavra poética em seu ensaio sobre o erotismo. Para o pensador francês, a pulsão erótica estaria relacionada ao nosso desejo de resgatar uma continuidade perdida, de nos reintegrar ao ser do qual nos separamos como seres descontínuos. (BATAILLE, 1988, p. 14) Ao afastar-se da linguagem comum, que busca referenciar um mundo caracterizado pela presença de seres descontínuos, o discurso poético nos levaria “ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos” (Ibidem, p. 22). Ainda quanto à repetição em “Aniversário” — na verdade um traço característico do texto de Campos, nítida herança de Whitman — acrescentaríamos a afirmação de Barthes de que a palavra pode ser erótica sob duas condições opostas, ambas excessivas: se for repetida a todo transe, ou ao contrário se for inesperada, succulenta por sua novidade (...)” (BARTHES, 1987, p. 56). Se o erotismo corresponde ao desejo de reencontrar uma inteireza perdida, a repetição no texto do engenheiro é um modo de tentar garantir o reencontro com esse estado de plenitude que o sujeito parece encontrar na sua vivência de criança.

distante. No poema “A partida”, em que o sujeito se conscientiza da proximidade da morte e constata o fracasso de sua aventura ontológica, o passado assume a virtualidade do futuro.

Viro-me para o passado.
Sinto-me ferir na carne,
Olho com essa espécie de alegria da lucidez completa
Para a falência instintiva que jazeu na minha vida.
Vão apagar o último candeeiro
Na rua amanhecendo de minha Alma!
Sinal de []⁹¹
O último candeeiro que apagam!
Mas antes que eu veja a verdade, pressinto-a,
Antes que a conheça, amo-a.
Viro-me para trás, para o passado, [];
Olho e o passado é uma espécie de futuro para mim.
(Ibidem, p.130)

Gilles Deleuze, analisando *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, obra que comumente é lida como uma minuciosa narrativa das reminiscências do narrador-personagem, afirma que “a *Recherche* é voltada para o futuro e não para o passado” (DELEUZE, 2010, p. 4). Isso porque, para o pensador francês, a narrativa proustiana se caracteriza por um aprendizado de signos, que, se depende da intervenção da memória, certamente a ultrapassa. Ao declarar-se “futurista no sentido direto da palavra”, como o faz na citada carta a Gaspar Simões, Fernando Pessoa revela-se um aprendiz, para quem o passado é uma instância que interessa por ser um meio de acesso a uma verdade que há de vir. Não por acaso a ideia de horizonte aparece tantas vezes na linguagem comum associada a futuro.

Imagem do inefável, espaço lacunar, a infância torna-se às vezes, para Campos, uma imagem tão nítida que o cega para a realidade do presente. Recorremos novamente a versos do poema “Aniversário”: “Vejo tudo outra vez com uma nitidez que me cega para o que há aqui... / A mesa posta com mais lugares, com melhores desenhos na louça, com mais copos / O aparador com muitas coisas — doces, frutas, o resto na sombra debaixo do alçado —,” (PAC, 1999, p. 174). Atento à lição de Caetano, o engenheiro transforma a infância numa paisagem oferecida ao leitor a partir de uma estrutura sintática de enumeração que conduz o nosso olhar da mesa ao aparador, do desenho dos pratos às frutas na sombra. O “cérebro fotográfico” do poeta devolve-nos com precisão o cenário da festa infantil. É interessante lembrar que, nesse caso, a ênfase na visualidade sinaliza, como de fato desejava o mestre Caetano, a supremacia do sentir sobre o pensar. O mesmo acontece em passagem do *Livro do*

⁹¹ Cleonice Berardinelli, na edição dos poemas de Álvaro de Campos adotada neste trabalho, fez uso de colchetes para indicar palavra ilegível no texto pessoano.

desassossego. Negando ter saudades da infância, Bernardo Soares justifica a sua capacidade de enternecer-se com o passado, apenas a partir de uma memória estritamente visual.

Não tenho saudades senão literariamente. Lembro a minha infância com lágrimas, mas são lágrimas rítmicas, onde já se prepara a prosa. Lembro-a como uma coisa externa e através de coisas externas. Não é sossego dos serões de província que me entenece da infância que vivi neles, é a disposição da mesa para o chá, são os vultos dos móveis em torno da casa, são as caras e os gestos físicos das pessoas. É de quadros que tenho saudades. Por isso, tanto me entenece a minha infância como a de outrem: são ambas, no passado que não sei o que é, fenómenos puramente visuais, que sinto com a atenção literária. *Enterneço-me, sim, mas não é porque lembro, mas porque vejo.*
(LD, 2006, p. 218) (grifo nosso)

Lembrando-nos de que a visão é o mais intelectual dos sentidos, não nos surpreende que Soares estabeleça afinidade entre o ver e a criação literária, embora essa não seja a tônica de toda a obra pessoana, principalmente no que toca à produção ortônima. Entretanto, ao identificar a sua memória da infância com um fenómeno puramente visual, Soares recupera, a exemplo do engenheiro, a proposta caeiriana, em que o ato de ver deve resultar de uma operação estritamente objetiva. Pura exterioridade, a infância de que falam Campos e Soares converte-se na natureza do mestre, sem sentido íntimo nenhum, uma paisagem que apenas comove pelo que exhibe ao olhar. Sob esse prisma, a infância parece configurar, de forma simulada, um estágio pré-discursivo, uma paisagem que invade a memória do engenheiro e do guarda-livros, como a música que ressoa na sensibilidade ortônima.

Contudo, a nitidez com que a infância é recobrada pela memória indica a intervenção de um olhar adulto que organiza a lembrança e, sobretudo, identifica nessa fase do desenvolvimento uma relação com o mundo muito menos edênica do que o sujeito gostaria de acreditar. Isso porque, verdadeiramente, estamos falando de texto poético, de linguagem que dá a ver, mas que continua sendo palavra. Blanchot, num texto intitulado “Falar não é ver”, de *A conversa infinita I* (2001), além de identificar no ato de ver a “experiência do contínuo”, reconhece que toda “visão é visão de conjunto”, recordando-nos a noção de paisagem já abordada neste trabalho. Visão que nos mantém nos limites do horizonte, podendo propiciar um solo seguro para quem percebe (BLANCHOT, 2001, p.67). A palavra, ao contrário,

é, para o olhar, guerra e loucura. A terrível palavra ultrapassa todo o limite e, até o ilimitado todo: ela toma a coisa por onde não se a toma, por onde não é vista, nem nunca será vista; ela transgride as leis, liberta-se da orientação, ela desorienta.
(Ibidem)

Assim sendo, se a infância recuperada pela imagem visual carrega a estrutura desse horizonte acolhedor, a palavra vai justamente procurar ultrapassar todo o limite em direção ao invisível, levando o sujeito à experiência do incerto e do desconhecido. A perda irreparável, consagrada no gesto da escrita, se insiste na visibilidade, apenas pode conduzir o sujeito ao vazio e ao invisível. É o que se observa em versos de “Cul de lampe”:

Subitamente, na rua transversal, uma janela no alto e que vulto nela?
E o horror de ter perdido a infância que ali não estive
E o caminho vagabundo da minha consciência inexecuível.

Que mais querem? Acabei.
Nem falta o canário da vizinha, ó manhã de outro tempo,
Nem o som (cheiro de cesto) do padeiro na escada
Nem os pregões que não sei já onde estão —
[...]
Nem... quanta coisa, quanta alma, quanto irreparável!
Afinal, agora, tudo cocaína...

Meu amor infância!
Meu passado bibe!⁹²
Meu repouso pão com manteiga boa à janela!
Basta, que já estou cego para o que vejo! (grifo nosso)
Arre, acabei!
Basta!
(PAC, 1999, p.180)

A posse do discurso transforma as imagens nítidas da infância em ilusões — “tudo cocaína” — porque, como afirmou Blanchot, a linguagem é, para o olhar, loucura, alucinação, desvio, busca do não visto que só se poderia alcançar, assim, por meio da cegueira.

Identificado como o último poema do livro de Álvaro de Campos, “Regresso ao lar”⁹³ é um soneto, cujo título evoca, concomitantemente, o retorno à infância e à forma poética consagrada na tradição clássica. Citamos o texto:

Há quanto tempo não escrevo um soneto
Mas não importa: escrevo este agora.
Sonetos são infância, e, nesta hora,
A minha infância é só um ponto preto,

Que num imóvel e fatal trajecto
Do comboio que sou me deita fora.
E o soneto é como alguém que mora
Há dois dias em tudo que projecto.

⁹² Bibe: “avental [...] que se veste às crianças por sobre a roupa para a não enxovalharem” (AULETE, v.1, 1974, p. 482)

⁹³ Em nota, Cleonice Berardinelli, menciona a presença de uma rubrica em inglês, “End of the book”, indicando o fim do livro. No entanto, como adverte a estudiosa, “há outros poemas com datas posteriores, com atribuição ou não de autoria” (PAC, 1999, p.215).

Graças a Deus, ainda sei que há
 Quatorze linhas a cumprir iguais
 Para a gente saber onde é que está...

Mas onde a gente está, ou eu, não sei...
 Não quero saber mais de nada mais
 E berdamerda para o que saberei.
 (PAC, 1999, p. 215)

Datado de fevereiro de 1935, último ano de vida de Pessoa, esse texto não só ratifica o ceticismo de Campos, como o faz a partir de saborosa ironia. O emprego da forma clássica pelo heterônimo que, ao lado de Caetano, foi o que mais cultivou o versilibrismo, não deixa de carregar um tom de blague. É certo que esse poema não constitui uma novidade formal em Campos, o engenheiro já havia utilizado a forma fixa e o soneto em outros textos, mas aqui o tom prosaico contradiz, de modo mais enfático, a solenidade dos sonetos da tradição. Expulso do universo infantil, representado por um ponto preto, metáfora visual que concede à infância o papel de origem, de intervalo entre o silêncio branco do papel e o gesto da escrita, o sujeito vai ironicamente contestar a segurança dos paradigmas, como o faz na terceira estrofe. O último terceto só ratifica a insuficiência da forma, falsa segurança denunciada pela literatura moderna. O sujeito nunca vai saber onde está, o horizonte de conforto da infância e dos modelos foi para sempre abalado pelo balbúcio da palavra poética, que tenta, em vão, reconstruir um universo de silêncio e invisibilidade.

5.3 Ruy Belo: imagens de regresso

5.3.1 O tempo e o jogo

Muitos críticos já reconheceram a importância e a recorrência da tópica da infância em Ruy Belo. Eduardo Prado Coelho, considerando um verso de “Morte ao meio-dia”, de *Boca bilíngue*, em que o sujeito lírico indaga: “Nesta orla costeira qual de nós foi um dia menino?” (TP I, p.203), afirma que essa é a questão essencial da lírica beliana. Para o crítico, toda a sua poesia insiste nessa pergunta de forma obsessiva, estratégia para não se esquecer daquilo de que acaba se esquecendo em meio à rotina da vida adulta (COELHO, 1988, p.149). Para

justificar a sua observação Prado Coelho cita um verso de “Templo”, do mesmo livro citado anteriormente: “Já fui uma criança e quase sempre esqueço.” (*TP I*, p. 200).

À semelhança de Pessoa, Ruy Belo também concebe a infância como um horizonte de segurança cindindo uma paisagem na qual o sujeito está imerso em plena coincidência com o mundo. O poema “Algumas proposições com crianças”, de *Homem de palavra(s)*, expõe de forma exemplar uma das percepções que o sujeito beliano tem do universo infantil. Vale a pena transcrevê-lo na íntegra:

A criança está completamente imersa na infância
 a criança não sabe que há-de fazer da infância
 a criança coincide com a infância
 a criança deixa-se invadir pela infância como pelo sono
 deixa cair a cabeça e voga na infância
 a criança mergulha na infância como no mar
 a infância é o elemento da criança como a água
 é o elemento próprio do peixe
 a criança não sabe que pertence à terra
 a sabedoria da criança é não saber que morre
 a criança morre na adolescência
 Se foste criança diz-me a cor do teu país
 Eu te digo que o meu era da cor do bibe
 e tinha o tamanho de um pau de giz
 Naquele tempo tudo acontecia pela primeira vez
 Ainda hoje trago os cheiros no nariz
 Senhor que a minha vida seja permitir a infância
 Embora nunca mais eu saiba como ela se diz
 (Ibidem, p. 284)

Um dado curioso nesse poema é o fato de Ruy Belo distinguir criança de infância, conferindo à segunda um status transcendente, que nos remete ao espaço lacunar entre a língua e o discurso a que nos referimos a partir de Agamben. Tomada como um ser que coincide com a natureza, à criança é permitido, bem como aos animais irracionais, não estar ciente de sua finitude, pelo menos não da mesma forma que o adulto. Joaquim Manuel Magalhães, aproximando Ruy Belo de Wordsworth, afirma que nos dois poetas, “a ideia de criança alia-se à ideia de poder, uma espécie de força natural, ligando a vida da pessoa à vida da própria criação” (MAGALHÃES, 1989, p.152-153). Essa potência vital a que alude Magalhães, certamente de matriz romântica, concede à infância uma força inaugural que confina com o ato de criação do mundo e do texto — “Naquele tempo tudo acontecia pela primeira vez”. Se atentarmos para a sintaxe do poema, vamos identificar a predominância de orações declarativas e da parataxe, o que nos lembra, por um lado, a dicção da narrativa bíblica no

Gênesis e, por outro, os primeiros textos escolares, não por acaso, quase sempre de natureza descritiva.

Outro aspecto a ser observado é a importância que o sujeito lírico confere à percepção visual como registro da memória. Assim como Álvaro de Campos e Bernardo Soares, Ruy Belo também representa a infância a partir de uma série de elementos visuais, por exemplo, o “bibe”, “o giz”, cujas cores e tamanhos dimensionam os limites da infância configurando um horizonte a oferecer as fronteiras da segurança infantil. O fato de estar imersa no universo infantil faz com que a criança veja o mundo a partir de uma relação de reciprocidade que só é rompida por meio do discurso. Ao se apropriar da linguagem, o sujeito ingressa na alteridade e, assim, nunca mais consegue dizer a infância no que ela prometia de identificação entre o eu e o mundo. O sujeito lamenta ter perdido a inocência da criança “que ainda não quer ver o nome nos jornais: / o olhar é para ela só olhar / e não possível ponto de partida do poema” (Ibidem, p. 127).

Também no que diz respeito à percepção visual, encontramos na obra de Ruy Belo a presença de um horizonte acolhedor também observado na “infância burguesa” de Campos. No entanto, se em Pessoa, são os objetos que criam uma zona de conforto e proteção — xale, cobertor, xícaras de chá, referindo-se a um espaço fechado, espécie de algibeira na qual ele não pôde esconder o passado —, em Ruy Belo, o simples olhar materno funciona como espaço de abrigo. Citamos: “Soubesse eu que me aceitas / Sentisse eu nos meus passos a firmeza que tem / nos seus a criança que vai para a escola / levada pelos olhos imensos da mãe” (Ibidem, p. 61). O olhar da mãe pode ser também associado ao olhar de Deus, imagem que nunca se ausentou da obra de Ruy Belo, ainda que ao longo de suas publicações, o autor tenha progressivamente se afastado de uma concepção divina, oficializada na liturgia católica, chegando a assumir certo agnosticismo⁹⁴. Nesse sentido, o olhar materno e o divino são elementos constitutivos da identidade subjetiva, primeiros horizontes na perspectiva abordada por Collot. Segundo Eduardo Prado Coelho, “existir, para Ruy Belo, é ser olhado, é ser coberto pela força de um olhar [...]” (COELHO, 1984, p.159). Confirma o poeta: “Sinto-me olhado e não tenho mais ser / que ser visto por ti” (TP I, p.47).

Regressar à infância é, assim, um modo de reencontrar no olhar da mãe e de Deus a sua própria imagem que se perdeu nas vicissitudes da vida adulta. Por isso, o eu poético exalta

⁹⁴ É bom lembrar que a passagem transcrita pertence a um poema do primeiro livro publicado por Ruy Belo, em 1961. *Aquele grande rio Eufrates*, é, sem dúvida, a obra beliana em que mais se constata uma adesão ao divino, textos que se caracterizam por uma dicção muitas vezes hierática, mas que já apostam na problematização de caráter ontológico e teológico.

os processos que podem levar o homem a vivências autênticas e primevas. Tais eventos podem situar-se na infância e na velhice, o que enseja a presença de um tempo circular na obra beliana. Assim, o sujeito louva a simplicidade do idoso e a admiração encantada das crianças (na verdade, até a sabedoria do senso comum aproxima essas pontas da vida). Celebra o poeta: “oh como é digno de louvor o velho que regressa / na hora de partir aos seus gestos mais simples / ou as crianças que ainda se olham cheias de surpresa / no corpo recentemente adquirido” (*TP I*, p. 118).

Estamos identificando nessa passagem o processo designado como “estágio do espelho” lacaniano, que remete à fase em que a criança reconhece a sua unidade corporal, processo que também já surpreendemos no Campos que mirava a sua imagem na água do poço. Todavia, o que desejamos ressaltar agora é a ideia de um tempo circular que se manifesta no texto beliano, não só pela ideia de retorno, observada, por exemplo, no registro dos ciclos da natureza, mas pela insistência no emprego do vocábulo *redondo* e derivados, pela frequência de imagens que sugerem movimentos circulares, como em “O jogador do pião”. Esse poema de *Boca bilíngue* funciona como matriz para uma série de sete sonetos intitulados “Variações sobre o jogador de pião” e é bastante sugestivo da relação entre jogo e infância.

Antes de abordarmos a questão do jogo estreitamente relacionada a uma percepção da infância, gostaríamos de lembrar que a figuração do círculo ou do *redondo*, para usar o termo empregado por Ruy Belo, já está delineada no olhar divino e materno, olhar envolvendo o sujeito e funcionando como o suporte de uma possível estabilidade identitária. Ao mesmo tempo, a imagem circular aponta para a boca divina, para o sopro criador, som sem palavras a fundar o homem e a linguagem— “ó Deus, ó mais redonda boca para os nomes das coisas / para o nome do homem ou o homem do homem?” (*Ibidem*, p. 195). É ainda ao refúgio do “redondo”, representação da aliança entre o sujeito e a infância, entre a palavra e o silêncio, entre o homem e Deus, que é necessário regressar para que se pacifique toda a angústia que é própria da condição humana. Em “Snack-Bar”, o sujeito poético aconselha a um hipotético interlocutor:

Ora imagina coisas como noites em novembro
A lua enche-te as costas, incendeia-
te o casaco. Era apenas a luz familiar de que me lembro
e agora alastra-te das costas para os campos, de tão cheia

É dessas noites mais redondas do que um adro
onde possa caber a mais profunda infância
prometida ao silêncio e à distância / que precisas

para quebrar a dúvida visível como um quadro
(*TP I*, p.197)

O regresso à infância, inscrito na figuração do círculo acolhedor, constitui o retorno ao silêncio, ao espaço lacunar compartilhado pela criança e por Deus.

Partindo do poema “O jogador de pião” e suas variações, mencionados anteriormente, gostaríamos de estabelecer relações entre a experiência da infância e o jogo. Nessa série de poemas, de *Boca bilíngue*, considerado o mais experimental dos livros belianos, se o interesse pela pesquisa poética, afinada com determinadas demandas da poesia da década de 1960, é um traço indiscutível e marca de certo barroquismo, é relevante conduzir a leitura, procurando nos manter nos limites da abordagem deste capítulo, a partir da relação que se estabelece entre temas essenciais da obra beliana, como a infância, o tempo, a presença do divino, a escrita poética. Seria exaustivo transcrever aqui os oito poemas, vamos nos restringir a citar o primeiro deles, destacando os versos que se repetem integralmente e aqueles cuja alteração levou a uma modificação relevante do sentido.

O jogador do pião

Faz rodar o pião redondo tudo em volta
Atira a primavera e recupera o verão
Terras e tempos — tudo assume esse pião
Que rodopia e rouba o chão à folha solta

Rasga o espaço num gesto ríspido de vida
Reergue o braço a prumo, arrisca — nessa roda
possível da maçã ao muro — a infância toda
Tudo é redondo e torna ao ponto de partida

O sol a sombra a cal os pássaros os pés
o adro a pedra o frio os plátanos... Quem és?
Voltas? rodas? regressas? rodopias? — Nada

Mão do breve pião, levanta ao céu a enxada:
que a vida arrebatada aos demais olhos seja
ao comprido coberta pelo chão da igreja

E abril traz o Senhor e até esse esquece
o operário inútil imolado à messe
(*TP I*, p.217)

Inicialmente, gostaríamos de ressaltar o jogo e o que ele representa para a percepção temporal. Segundo Agamben, num mundo dominado pelas brincadeiras infantis, o calendário seria destruído e paralisado (2008, p.82). Ficamos com a ideia do jogo vinculada à abolição do tempo, para tentarmos entender a sua relação com a infância. Ao anular a organização

cronológica, característica de um tempo histórico, baseado no trabalho e na estruturação da sociedade, a brincadeira infantil instala a criança numa espécie de sincronicidade, em que não se verifica nenhum comprometimento com a estruturação do mundo, apenas com o próprio jogo. É claro que essa natureza do jogo se relaciona à própria criação literária, a metáfora do jogador de pião a representar o poeta nos parece evidente. Jogador que é, sobretudo, “operário inútil”, como lembra Ruy Belo no último verso do texto, por tornar seu ofício um fim em si mesmo.

A figuração do tempo circular no movimento do pião também merece considerações. Três versos que se repetem de modo idêntico em todos os poemas valem ser destacados: “Faz rodar o pião redondo tudo em volta / Atira a primavera e recupera o verão”; “Tudo é redondo e torna ao ponto de partida” (em relação a este último verso, vale informar que, em um dos poemas, o verbo tornar é substituído pelo verbo voltar). Além da encenação do movimento que aqui se conjuga aos recursos fônicos, como a aliteração, fica explícita a ideia do jogo

Parece-nos também interessante lembrar que, na mitologia grega, o pião funcionava como um brinquedo místico e iniciático⁹⁵. Segundo Junito Brandão, não existia, no mundo grego, cerimônia de iniciação sem ruído, daí a necessária presença nesses rituais de brinquedos como o pião e o chocalho (BRANDÃO, 1999, p. 117). Ao encenar o jogo do pião, o sujeito lírico confere ao texto poético um valor de palavra iniciática que busca recuperar o som primevo, deflagrador de todo o discurso. Todavia, ainda que seja evidente a importância da camada sonora do texto, e os recursos fônicos demonstram isso, a “retórica do visível”, no dizer de Célia Pedrosa (2011, p. 213), é solicitada nesse texto pelos sutis deslocamentos sintáticos a produzirem alterações de sentidos, como podemos verificar no primeiro verso da primeira estrofe, para o qual o poeta apresenta duas opções — “Rasga o espaço num gesto ríspido de vida” ou “Joga tudo no gesto ríspido de vida”. Em quatro poemas, o poeta adota o verso do texto original, em três deles, o verso alterado. “O pião que rodopia e rouba o chão à folha solta” pode “rasgar o espaço” ou “jogar tudo”.

O verbo *rasgar* apresenta várias acepções que incluem *causar ruptura, ferir, fazer em pedaços, abrir uma fenda ou sulco na terra, percorrer um espaço* e até mesmo o sentido de *surgir, despontar*. Ao associarmos o gesto da escrita a *rasgar*, atentamos para dois sentidos

⁹⁵ Segundo Junito Brandão, os Titãs, encarregados pela ciumenta Hera de raptar Zagreu — o primeiro Dioniso, nascido de Zeus e Perséfone —, para impedir que ele sucedesse o pai no governo do mundo, “atraíram-no com brinquedos místicos: ossinhos, pião, carrapeta, ‘crepundia’ e espelho”. (BRANDÃO, 1999, p. 117) Obs.: “Crepundia”: argolas de marfim ou pequenos chocalhos. (Ibidem, p.118)

aparentemente contraditórios da palavra, o de destruição e o de nascimento. A palavra poética destrói e revela o mundo, esgota o sentido para que ele surja com a potência virginal da infância, muito embora essa intervenção exija rigor, severidade, rispidez.

Enquanto *rasgar* carrega a ideia de destruição e nascimento, *jogar* pode significar *divertir-se, apostar, arriscar, aventurar-se, manejar com destreza*, o que faz da escrita literária a “aventura da linguagem”, o antídoto para a rispidez da vida. “O meu desporto é a versificação”, admitiu o sujeito beliano em *Despeço-me da terra da alegria* (TP III, p. 241).

É oportuno advertir que os dois últimos versos de “O jogador de pião”, que rompem com a estrutura do soneto italiano, não aparecem nos outros sete textos, fiéis ao modelo clássico, com versos alexandrinos⁹⁶. Na verdade, esse dístico (“E abril traz o Senhor e até esse esquece / o operário inútil imolado à messe”) assume o papel de uma lápide, epitáfio para o poeta e para a inutilidade de seu ofício, ao qual ele se oferece em sacrifício. Nuno Júdice, comentando essa sequência de poemas, afirma que eles refletem a natureza da obra beliana, “que é esse caminhar para o centro das coisas como no jogo do pião”, revelando “um envolvimento da realidade pelas palavras” (JÚDICE, 1997, p. 81).

Para finalizarmos essa discussão acerca de infância e jogo, retomaremos a passagem do VI poema de “Chuva oblíqua”, de Fernando Pessoa, em que o ortônimo rememora a infância, a partir de um discurso interseccionista que reúne a música, o teatro, o quintal da infância, a bola — “que tinha dum lado / O deslizar de um cão verde, e do outro lado / Um cavalo azul a correr com um *jockey* amarelo” — e o jogo. No texto pessoano também se observa a figuração do círculo, a brincadeira da meninice a instaurar uma realidade atemporal, o deslocamento dos objetos a propor um discurso onírico, antecipando, inclusive, certa dicção surrealista. Retomamos alguns versos: “Todo o teatro é o meu quintal, a minha infância / Está em todos os lugares, e a bola vem a tocar música, / Uma música triste e vaga que passeia no meu quintal / Vestida de cão verde tornando-se *jockey* amarelo... / (Tão rápida gira a bola entre mim e os músicos...)”. Além desses dados similares, no jogo de bola também se perceberiam “vestígios da representação ritual de um mito em que os deuses lutavam pela posse do sol” (AGAMBEN, 2008, p.84), o que remontaria à infância da humanidade. Fazendo uma breve digressão, chamamos a atenção para o fato de que nos textos de Álvaro de Campos e Bernardo Soares, em que a natureza, com raras exceções, pouco comparece, a imagem do sol surja com certa recorrência, talvez um reflexo dessa unidade irrecuperável.

⁹⁶ Na Em português do Brasil, o verso “Atira a primavera e recupera o verão” teria 13 sílabas poéticas.

De toda essa discussão, fica-nos a certeza de que tanto Pessoa quanto Ruy Belo reconheciam a linguagem literária como um jogo e que representá-lo no texto foi um modo de recuperar a infância, de onde sempre se parte em direção ao discurso.

5.3.2 A infância irrecuperável

No prefácio à 2ª edição de *Homem de palavra(s)*, ao comentar o poema “Vat 69”, em que homenageia Herberto Helder, apropriando-se e de um trecho de “Canção despovoadá” (“Era depois da morte.”), Ruy Belo afirma ser esse o poema em que mais fala da infância e constata: “É curioso que a ideia de morte me aproxime tanto da infância” (*TP I*, p. 250-251). Não pretendemos aqui nos dedicar a uma comparação entre os textos de Helder e Ruy Belo, embora reconheçamos o valor de uma leitura desse tipo para a compreensão da poesia dos dois escritores, tampouco nos parece indispensável comprovar estatisticamente a veracidade da declaração do autor, o que nos interessa, certamente, é examinar as imagens que revelam a aproximação entre infância e morte.

Decerto “Vat 69” (*Ibidem*, p.295-297) é um texto em que o sujeito recupera imagens da infância, cenas de um cotidiano rural: os noivos nas carroças a distribuírem confeitos para os meninos, a festa da azeitona, as experiências domésticas, como a morte e o enterro de um cão, as primeiras traquinagens (“o roubo dos melões”), os primeiros amores, as primeiras leituras. Todas essas imagens projetam-se na memória do sujeito sem obedecer a uma sequência cronológica ou a uma hierarquia que determine a importância dos acontecimentos. Observa-se também que esses fragmentos do universo infantil, recuperados no texto, por meio de um discurso descritivo, compõem uma paisagem algo caótica, construída como uma narrativa de contos de fadas. Para o tom de fábula concorre o emprego do verbo *ser* flexionado no pretérito imperfeito — “Era na infância [...]”; “Era talvez no outono [...]”; “Eram as festas [...]” — instaurando a realidade atemporal do “era uma vez...”. Por isso essas imagens plenas de vitalidade indiciam uma perda irreparável. Num trecho final do poema, o sujeito lírico conjectura:

A casa não ficava muito longe dos montes
 não havia a cidade nem os outros
 punham ainda em causa o meu reino de deus
 senhor de tudo o que depois não tive
 Era depois da morte ou era antes da morte?
 Mas haveria morte verdadeiramente?
 (*Ibidem*, p. 297)

A cidade surge aqui como espaço da alteridade, revelando a inegável herança romântica de Ruy Belo, e confinando a infância num cenário predominantemente natural, como se ali pudesse haver uma coincidência entre o eu e o mundo, desejo que evoca, também, a proposta de Alberto Caeiro. Nesse passado irrecuperável, Deus e infância se harmonizam e a ideia de morte parece indicar o ponto de partida e o de chegada, lembrando-nos, mais uma vez, a imagem do “redondo” tão frequente no texto beliano. Na verdade, esse passado inacessível — “Tu és agora uma criança inacessível para mim” (Ibidem, p.189) —, vestígio de um sujeito em “permanente *itinerância*”,⁹⁷ (SERRA,2003, p.103) que se ajusta às vozes subjetivas presentes em diversos textos do autor, é sempre posto sob suspeita. Envolto em irrealidade, esse tempo hipotético projeta-se na dúvida radical que acompanha o sujeito beliano, que no poema “O último inimigo”, revela-se “A muitos anos-luz da infância inverosímil” (TP I, p. 162). Pedro Serra identifica nessa dúvida uma “negação da origem como momento (temporal) em que se encetasse um sujeito processual que culminasse numa sua história” (SERRA, 2003, p. 105).

A dificuldade em reconhecer uma matriz identitária ou uma genealogia esvazia a infância de qualquer potencial de realidade, como se ela nunca realmente tivesse existido. Se retomamos a concepção de Agamben, que identifica a infância com um espaço lacunar entre a língua e o discurso, pode-se compreender a negação beliana, reconhecida por Serra. Constituído como ser que só se reconhece na linguagem, e, portanto na alteridade, o sujeito, construído no universo discursivo, em que “eu” vale apenas como lugar de onde se fala, ingressa num “tempo detergente” que a tudo dissolve e em tudo imprime a marca da finitude. No entanto, embora, às vezes, negue a origem e, portanto a infância — “Tragam-me tudo menos a infância a / infância é um lugar de sofrimento / o mais secreto sítio para a solidão” (TP III, p. 117) — a ela o sujeito pretende regressar, mesmo que tal retorno se dê em direção ao nada, ou simplesmente confirme a identidade entre o início e o final, prevista num tempo circular.

A infância pode, desse modo, ser a “pátria absoluta”, como reconheceu Eduardo Prado Coelho, num artigo em que segue “a geografia” dos temas belianos, (COELHO, 1997, p. 339), pátria a que se tem acesso através da escrita poética, em busca de um passado transformado em ficção. Percebendo a dicotomia esperança / descrença presente nos textos belianos, Ida Alves afirma que

⁹⁷ Expressão de Pedro Serra para caracterizar Billy the Kid. já mencionado nesta tese. cf. o capítulo 3, em que comentamos o poema “Billy the Kid”, a partir da intervenção da perspectiva do cinema.

frente a [um] quadro de catástrofe permanente, a memória é o esforço de manter ou reencontrar o sentido da vida e do mundo, possibilitando algum tipo de sobrevivência em meio ao vazio e à passagem do tempo. (ALVES, 2006, p. 143)

De *Aquele grande rio Eufrates*, destacamos dois trechos que expressam uma vivência contraditória do passado infantil. Em Córdoba lejana y sola”, o sujeito indaga com ceticismo: “Qual a criança que ousaria ainda / nascer em nossos olhos?” (TP I, p.109), contudo, lemos em seguida, em “Saint-Malo 63”, outro *eu* admitir curvar “ante a infância a face embaciada” (Ibidem, p.179).

Curvar-se ante a infância, gesto de retorno (novamente a imagem!), sugere ao mesmo tempo deferência e atenção. Respeito por aquilo que se não consegue precisar, daí a associação entre infância, Deus e morte; meditação cuidadosa sobre um vazio que não cessa de indagar. Uma passagem de “Canto vespéral” ilustra de modo exemplar essa questão:

Mas afinal onde é a minha casa perguntava eu a cada passo e sem sombra sequer de algum cansaço ambicionava uma luz melhor. Não tinha há muito então as mãos cheias de sol. Deparei com a mais inconcebível com a mais incomensurável das crianças e intimamente perguntei-lhe: Como te chamas tu que creio conhecer-te? E aquela criança então senhora da infância e do direito a dispor dela como dispõe da vida um suicida respondeu-me: Nada é o meu nome. (TP II, p. 30)

Identificar a infância com esse espaço vazio ou com um estado de indistinção, que inutilmente se tenta resgatar, apelando-se a quadros e cenas de um passado, editado pela memória e construído pela ficção, parece ser um percurso comum aos dois poetas. Para ambos, a recriação da infância consiste num exercício de poesia por meio do qual tentam unir as pontas que unem o princípio e o fim. “É curioso que a ideia de morte me aproxime tanto da infância”, afirmou Ruy Belo. Na verdade, surpreendente seria não haver essa aproximação.

6. CONCLUSÃO

Em *Gramáticas da criação*, Steiner declara que “a casa do sentido já está excessivamente mobiliada (num grau muitas vezes sufocante)”. Diz isso acerca da produção literária, comentando que mesmo o mais genial dos escritores só é “capaz de enriquecer numa medida mínima todo o estoque que herda” (2003, p.157-158). Se isso é verdadeiro para os artistas, é muito mais para aqueles que se dedicam a um estudo crítico dentro dos moldes acadêmicos. O repertório teórico de que dispomos para estabelecer uma leitura analítica, especialmente em relação a um autor como Fernando Pessoa, sobre o qual tantos já disseram tanto, além de exigir uma dedicação que ultrapassa em muito os limites de um Doutorado e de uma tese, causa-nos a impressão de que não há mais nada a se acrescentar. Mesmo Ruy Belo, sobre quem ainda pouco se escreveu, já motivou alguns estudos relevantes, capazes de “sufocar” o olhar de um novo leitor.

Foi na condição de “novo leitor”, consciente de todos os limites impostos por uma tradição crítica, que tentamos, a partir de um estudo comparativo, perseguir algumas constelações significativas na obra dos dois poetas.

Herdeiros de uma tradição comum da modernidade, que começa em Baudelaire e passa por Walt Whitman, Fernando Pessoa e Ruy Belo, mesmo separados por quase cinquenta anos, partilham de uma perspectiva poética que não cessa de denunciar a perda das utopias, sejam elas representadas por Deus, pelo sonho iluminista, ou pela unidade subjetiva. Por isso, verifica-se, nas duas obras, a presença de um discurso que problematiza constantemente as relações entre o eu e o mundo, apontando para uma realidade que se modifica de modo veloz, ao carregar o impulso de sua própria destruição. É verdade que em Ruy Belo, expressão de uma “modernidade mais pacificada”, a vocação romântica e a tradição clássica produzem uma dicção mais “sublime”, que se afasta, em certa medida, do tom irreverente e iconoclasta de um Álvaro de Campos, seu principal parceiro em nossa análise. No entanto, como se viu, no

texto beliano o rigor da forma não é incompatível com uma linguagem cotidiana e prosaica, característica que certamente o aproxima da obra do engenheiro.

Dentre as afinidades entre Ruy Belo e Pessoa, notadamente por meio das vozes de Campos e Bernardo Soares, despertou-nos a atenção a insistência com que os dois poetas convocam imagens relacionadas à construção do olhar e percebemos igualmente como se delineia uma estrutura de horizonte na configuração de uma paisagem que se encena em suas poesias. Amparados pelos estudos de paisagem de Michel Collot, observamos que a perspectiva dos dois poetas aposta na desconstrução de um olhar cartesiano, baseado na certeza do “cogito” e na existência de uma visão abstrata que separa radicalmente o sujeito do objeto. Desse modo, constatamos que ambos procuram recuperar uma visão que se estabelece a partir da abolição de fronteiras entre o eu e o outro; entre o interior e o exterior; entre a ficção e a realidade, enfim que insere o sujeito no mundo, como propõe Merleau-Ponty.

Atentos às novas formas de produção pictural que surgem no século XIX, como a fotografia e o cinema, Pessoa-Campos-Soares e Ruy Belo traduziram em seus textos a perspectiva metonímica da câmera fotográfica ou recursos como o “close-up”, tão caro à estética das produções fílmicas. Sem dúvida, os poetas estabeleceram relações distintas com esses novos modos de ver. Pessoa, inserido no contexto do início do século XX, manifestou inclusive uma certa aversão à fotografia, que vimos estar relacionada com o fato de a imagem fotográfica ser capaz de suscitar a angústia sempre presente no poeta de *Mensagem*. Angústia que se traduz pelo conflito entre a superfície do mundo e uma hipotética verdade oculta, que ele nunca deixou de buscar. Ruy Belo, mais afeito às novas formas, recupera tanto a fotografia quanto o cinema por um processo que se poderia chamar de ecfástico, transformando-os em motivação para alguns poemas. Nesse sentido, Ruy Belo, mais que Pessoa e seus heterônimos, manifesta-se claramente favorável a um diálogo interartes. Segundo afirma o autor de *A margem da alegria*, “Nada na minha poesia é meu” (*TP I*, p. 193) e isso vale para a literatura e outras formas de expressão artística.

Curiosamente, pudemos perceber que Pessoa se interessou pelo cinema muito mais do que julgávamos e que a sua obra não é alheia a determinadas construções do olhar cinematográfico, como já pontuamos. Contudo mais do que qualquer inspiração estética que essas perspectivas possam ter legado aos poetas, o que nos pareceu essencial foi a percepção da fotografia e do cinema como representações da morte. Especialmente, as leituras de Barthes e Sontag contribuíram para que identificássemos nos autores a ideia de que flagrar o instante, seja por meio da câmera ou por meio da palavra, revela um modo de “morder o

tempo”, como diz Ruy Belo, mas representa também um mecanismo capaz de certificar a finitude das coisas.

Ainda no âmbito da construção da paisagem, identificamos em alguns textos pessoanos e em Ruy Belo a recorrência da presença do mar, imagem insistente na poesia portuguesa, desde as cantigas trovadorescas, consagrada definitivamente na tradição literária lusitana por meio da narrativa camoniana. Identificamos discordâncias entre o Pessoa de *Mensagem* e o Campos da “Ode marítima” no que se refere à recuperação desse imaginário. O texto do heterônimo revelou uma subversão à ideia de um Portugal mitificado pela aventura ultramarina, apostando na destruição dos paradigmas de heroísmo e grandeza, a que se prestaram, ainda que de modo involuntário, *Os lusíadas* e *Mensagem*. Para além de ser um motivo de reflexão estética e histórica, o mar constituiu para Ruy Belo e para o heterônimo da “Ode marítima”, uma forma de discurso, que, por meio de recursos sintáticos e fônicos — a anáfora, a repetição, a enumeração, o paralelismo, a aliteração, a assonância, entre outros — procurou encenar no plano da escrita poética o movimento contínuo das vagas oceânicas, repetindo-se e se refazendo. Além dos recursos estilísticos, foi favorável à construção dessa paisagem poética, a extensão dos poemas, que parecem solicitar “o mar sem fim português”.

Considerando a herança baudelairiana e o olhar do *flâneur*, a partir da leitura de Benjamin, buscamos examinar nos textos a relação dos poetas com a cidade, identificando em ambos, ainda que motivados por circunstâncias distintas, a existência de um sujeito para quem estar no mundo é experimentar o exílio e o sentimento de inadequação. A experiência de não pertencimento revela-se pela presença de um sujeito, muitas vezes, diante da janela de seu quarto ou mansarda, ou atrás das vidraças de cafés e bares, de onde pode observar atentamente o mundo, mantendo em relação a ele uma “confortável” distância. Pudemos também constatar que, se para Campos e Soares, Lisboa é o território geograficamente reconhecido, local de andanças e peregrinações, para Ruy Belo, o espaço citadino ultrapassa os limites da capital portuguesa. A cidade beliana, devido às perdas subjetivas, torna-se o espaço da ausência, como vimos em “Madrid revisited”, poema em que a capital espanhola é feita de vestígios ainda mais imprecisos que os da Lisboa pessoana.

No último capítulo, retomando a visão de Agamben de que o homem é o ser que nasce desprovido de linguagem e que, para assumir um discurso, deve expropriar-se da infância, procuramos analisar de que forma a perda do universo infantil se manifesta nos dois poetas. Em ambos, reconhecemos o desejo de recuperar uma relação de coincidência entre a palavra e o mundo, proposta caeiriana, por excelência, que se revela uma vã tentativa. Nessa demanda,

a percepção visual ganha especial relevância para Campos, Soares e Ruy Belo. É essencialmente a partir do olhar que os sujeitos buscam recobrar o passado, feito de cores, desenhos, quadros, cenas cotidianas. A visão faria parte de uma etapa pré-discursiva, em que, contraditoriamente, o eu teria acesso ao mundo sem disso tomar consciência. Compreendemos, assim, por que Bernardo Soares diz emocionar-se com a visão do passado e não com a sua lembrança, separando o ato de ver das experiências racionais. Do mesmo modo, entendemos Ruy Belo, quando afirma: “Eu aprendi a ver na minha infância” (*TP III*, p.136), procurando nos alertar sobre a visão inaugural que busca perseguir em seus textos.

Julgamos particularmente significativa a concepção da infância relacionada a um tempo circular, que se revela na poesia beliana por meio de imagens do redondo, podendo figurar tanto os ciclos da natureza quanto as figuras materna e divina. Tal concepção, em Pessoa, relaciona-se, de um lado, a uma linguagem interseccionista, de outro, a uma percepção visual que desconstrói, ao mesmo tempo, a linearidade cronológica e a elaboração hierarquizante das lembranças.

Não pudemos deixar de observar o quanto a representação do lúdico, relacionado à infância, remonta, nesses poetas, a simbologias inerentes a nossa memória ancestral, o que nos permitiu enxergar nas imagens dos brinquedos infantis simulações de ritos iniciáticos. Em alguns poemas analisados nesse capítulo, conseguimos também perceber a relação de afinidade entre jogo e construção poética, o que torna esses textos um exercício de metalinguagem. Por fim, concluímos que, para Fernando Pessoa e Ruy Belo, a infância representa a imagem do horizonte, limite que encerra as ideias de princípio e fim, de vida e morte.

Tentamos com nosso trabalho contribuir para os estudos de poesia, gênero que encontra certa resistência entre a maior parte dos leitores, mesmo em se tratando de Fernando Pessoa, cujo prestígio já ultrapassou há algum tempo as fronteiras da língua portuguesa. Por isso, foi uma grande satisfação estudarmos um poeta como Ruy Belo, cuja obra tem conquistado nos últimos anos o lugar que merece nas letras portuguesas.

Decerto, a casa do sentido está por demais mobiliada, mas acreditamos ser possível enxergar, em meio ao excesso, brilhos insuspeitados.

7. BIBLIOGRAFIA

De Fernando Pessoa

PESSOA, Fernando. *Fausto*: leitura em 20 quadros. Organização e introdução de Tereza Sobral Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 1994.

_____. *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Obras em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. Edição e posfácio de Richard Zenith com a colaboração de Manuela Parreira da Silva. Traduções de Manuela Rocha. São Paulo: Girafa, 2006.

_____. *Poemas de Álvaro de Campos*. Edição de Cleonice Berardinelli. Lisboa: IN/CM, 1990. (Edição crítica de Fernando Pessoa, v. II)

_____. *Poemas de Álvaro de Campos*. Fixação do texto, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. *Poesia — Álvaro de Campos*. Edição Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Um inédito de Álvaro de Campos*: com um estudo de Teresa Rita Lopes. São Paulo: Centro Nacional de Cultura, 1988.

_____. *Correspondência (1905-1922)*. Organização de Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Correspondência* (1923-1935). Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999.

_____. *Cartas de amor a Ophélia Queiroz*. Organização, posfácio e notas de David Mourão Ferreira. Lisboa: Ática; Guimarães Editores, 2009.

_____. *Livro do Desasocego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: IN/CM, 2010. (Edição crítica de Fernando Pessoa, Tomos I e II, v. XII)

_____. *Livro do desassossego*. Organização de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

De Ruy Belo

BELO, Ruy. *Obra poética de Ruy Belo*. Organização e notas de Joaquim M. Magalhães e Maria J. Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, s/d. v. 3.

_____. *Todos os poemas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004. v.I

_____. *Todos os poemas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004. v. II

_____. *Todos os poemas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004. v.III

De outros autores

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. 5 ed. rev. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2010.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. 5 ed. Organização Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, s/d .

CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos: poesia/prosa*. Organização de Armando Freitas Filho. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.

CRUZ, Gastão. *A moeda do tempo e outros poemas*. Organização de Jorge Fernandes da Silveira. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. 15. ed. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2005. (*Em busca do tempo perdido*, v.2)

RIMBAUD, Arthur. *Poésies*. Préface, notices et notes par Jean-Luc Steinmetz. Paris: GF-Flammarion, 1989.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra poética completa (1903-1916)*. Org. e Introd. Antonio Quadros. Portugal: Publicações Europa-América, 1991.

_____. *Correspondência com Fernando Pessoa*. Ed. Teresa Sobral Cunha. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TABUCCHI, Antonio. *Requiem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

VERDE, Cesário. *Poesia*. Por Martinho Nobre de Melo. 3ed. Rio de Janeiro: Agir, 1975. (Coleção Nossos Clássicos)

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. Tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005.

Sobre Fernando Pessoa

BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: outra vez te revejo...* Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

BLANCO, José. *Pessoana — bibliografia passiva, selectiva e temática*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008. I volume.

BRÉCHON, Robert. *Estranho estrangeiro; uma biografia de Fernando Pessoa*. Trad. Maria Abreu e Pedro Tamen. Rio de Janeiro: Record, 1998.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo, 1969.

CRESPO, Ángel. *A vida plural de Fernando Pessoa*. Trad. José Viale Moutinho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *O álibi infinito*. Lisboa: IN/CM, 1987.

FREIRE, Luísa. *Fernando Pessoa entre vozes, entre línguas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria Lisboa: Relógio D'Água, s/d.

GUERREIRO, Ricardina. *De luto por existir; a melancolia de Bernardo Soares à luz de Walter Benjamin*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

KLOBUCKA, Anna M.; SABINE, Mark. (editores.) *O corpo em Pessoa: corporalidade, gênero, sexualidade*. Trad. Humberto Brito. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

LANCASTRE, Maria José de. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer: roteiro para uma expedição*. Lisboa: Estampa, 1990. v.I

_____. “Fernando Pessoa: o homem que brincava a ser muitos”. In PESSOA, Fernando. *Um inédito de Álvaro de Campos: com estudo de Teresa Rita Lopes*. São Paulo: Centro Nacional de Cultura, 1988.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando — Rei da nossa Baviera*. Lisboa: IN/CM, 1986.

_____. “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”. In: *O canto do signo; existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

_____. *Pessoa revisitado*. 2ed. Lisboa: Gradiva, 2003.

_____. *O lugar do anjo: ensaios pessoanos*. Lisboa: Gradiva, 2004.

MAFFEI, Luis. “O desemprego em Campos — mais certos biscates de Cesário e Sá-Carneiro, Camões às voltas com uns relógios de ponto e Soares cômico de que é preciso dinheiro para viajar à China.” In: *Relâmpago* (Revista de poesia). Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, n.25, out. 2009. p. 75-92

MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Fernando Pessoa: almoxarifado de mitos*. São Paulo: Escrituras, 2005. (Coleção Ensaio Transversais).

MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Fernando Pessoa — o insincero verídico*. Lisboa: Inquérito, 1954.

_____. *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

_____. *A poesia de Fernando Pessoa*. 2. ed. Lisboa: IN/CM, 1985.

PAZ, Octavio. “O desconhecido de si mesmo: Fernando Pessoa”. In: *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa; aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

SANTOS, Gilda. (Org.) *Colóquio Fernando Pessoa, outra vez te revejo*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2006.

SANTOS, Irene Ramalho. *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *O heterotexto pessoano*. São Paulo: Perspectiva/ EDUSP, 1988.

SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & Ca Heterônima: estudos coligidos 1940-1978*. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. “Prefácio da primeira edição (1961)”. In: *Poesia I*. Lisboa: Moraes, 1977.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. “Adeus às armas (Pessoa/Campos)”. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Verso com verso*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

SIMÕES, João Gaspar. “Fernando Pessoa e as vozes da inocência”. In: SIMÕES, João Gaspar. *O mistério da poesia: ensaios de interpretação da gênese poética*. 2. ed. Porto: Inova, 1971.

_____. *Vida e obra de Fernando Pessoa: história de uma geração*. Lisboa: Bertrand, 1950. v.I

- _____. *Vida e obra de Fernando Pessoa: história de uma geração*. Lisboa: Bertrand, 1950. v.II
- SILVA, Manuela Parreira da. *Realidade e ficção: para uma biografia epistolar de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- SOUSA, João Rui de. *Fernando Pessoa empregado de escritório*. 2ed. revista e aumentada Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- TABUCCHI, Antonio. *Pessoana mínima*. Lisboa: IN/CM, 1984.

Sobre Ruy Belo

- ALVES, Ida Ferreira. “Exercício da Sabedoria da Linguagem”. In: *Convergência Lusíada* (Revista do Real Gabinete Português de Leitura). Rio de Janeiro: RGPL, v.15, p.133 - 138, 1998.
- _____”Ruy Belo e a errância na linguagem: figurações e ficções da morte”. In: De Orfeu e de Perséfone morte e literatura. Belo Horizonte / Cotia-SP : PUC Minas / Ateliê, 2008. p. 235-252.
- _____. “A poesia na margem: Carlos de Oliveira e Ruy Belo”. In: Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa — ABRAPLIP, 2004, Curitiba. Imaginário — o não espaço do real — anais 2003 da ABRAPLIP. Curitiba: UFPR, 2004. p. 419-425
- _____. “Ruy Belo e a fonte da arte”. In: III Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África, 2004, Niterói. Anais do III Seminário NEPA - Entre o riso e a melancolia, de Gil Vicente ao séc.XXI. Léo Christiano Editorial, 2004. v.1. (Anais).
- _____“O fugitivo da catástrofe: a escrita poética de Ruy Belo” . In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *As máscaras de Perséfone*. Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Bruxedo / PUC Minas, 2006. p. 135-150.
- _____. “Ruy Belo: *Boca Bilíngüe*” In: BUENO, Aparecida de Fátima *et alii* (org). *Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas*. São Paulo: Alameda, 2007. p.255-264.
- AMARAL, Fernando Pinto do. “No limiar da Terra da alegria” — alguns aspectos da melancolia na obra de Ruy Belo. In: *Na órbita de saturno*. Lisboa: Hiena, 1992. p.91-106.

_____. Introdução a BELO, Ruy. *Transporte no tempo*. 4. ed. Lisboa: Presença, 1997.

ANDRADE, Antonio. Escrever nalgum lugar: sobre País Possível, de Ruy Belo. In: ALVES, Ida. (Org.). *Um corpo inenarrável e outras vozes: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2010.

CARLOS, Luis Adriano. “A margem da alegoria em Ruy Belo”. *Colóquio / Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p.259 - 270, 1998.

COELHO, Eduardo Prado. “Ruy Belo — a caminho da escola”. In: *A mecânica dos fluidos*. Lisboa: IN-CM, 1984. p. 153-160.

_____. “Ruy Belo: setembro é o teu mês” In: *O cálculo das sombras*. Lisboa: Asa, 1997. p.336-340.

_____. “Ruy Belo: um caminho de palavras”. In: *A noite do mundo*. Lisboa: IN-CM, 1988. p. 148-151.

CONRADO, Júlio "O sentido da mudança na obra de Ruy Belo". In: *Revista Colóquio / Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Ensaio n. 84, Mar. 1985, p. 45-49.

COSTA, Christiano dos Santos. *Jorge de Sena e Ruy Belo: diálogos éticos e estéticos*. Dissertação (Mestrado em Letras). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2005

CRUZ, Gastão. “Ruy belo, teórico e crítico”. In. *Revista Relâmpago* (Revista de poesia). Lisboa: Fundação Luis Miguel Nava, n.4, abril, 1999.

CRUZ, Gastão. “Ruy Belo - *Boca bilíngüe e Homem de palavra(s)*”; “Ruy Belo e a preparação da morte”; “Ruy Belo, poeta da morte, do real e da dúvida”; “Ruy Belo — as ‘Palavras inauguradoras’”; “Ruy Belo — *Toda a Terra*”; “Ruy Belo e ‘a importância misteriosa de existir’” In: *A vida da poesia: textos críticos reunidos (1964-2008)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

DIOS, Angel Marcos de; MAGALHÃES, Gabriel Augusto Coelho e SERRA, Pedro. Terras e tempos: o espaço e o tempo na poesia de Ruy Belo. IN: *Revista Românica — Itinerários da poesia* (Vitorino Nemésio, Jorge de Sena, Ruy Belo). Lisboa: Cosmos / faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999. p. 91-102.

FIRMINO, Cristina. “A memória e a invenção do fim” Introdução a BELO, Ruy. *O problema da habitação*. Lisboa: Presença, 1997.

GANDOLFI, Leonardo. “Diálogo inesperado: Mário Faustino e Ruy Belo. In: *Revista ao pé da letra* (revista dos alunos de graduação em Letras), v.5.1. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

GUIMARÃES, Fernando. “Um espaço significativo na poesia de Ruy Belo” In: *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*. Lisboa: Caminho, 1989. p.91-97.

_____. Prefácio “Inês de Vez”. Introdução a BELO, Ruy. *A margem da alegria*. 4. ed. Lisboa: Presença, 1998.

JÚDICE, Nuno. “Ruy Belo: a linha do círculo”. In: *O processo poético*. Lisboa: IN- CM, 1992.p. 149-151.

LOPES, Marcos Aparecido. “A missão de Ruy Belo”. In: ALVES, Ida & MAFFEI, Luis (org.). *Poetas que interessam mais*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011. p. 157-168

LOPES, Silvina Rodrigues. “Sobre Ruy Belo — exercícios de aproximação”. In: *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003. p.25-36

MAGALHÃES. Joaquim Manuel .“A poesia de Ruy Belo”. *Colóquio / Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n.46, 1978. p. 46-51

_____. “Ruy Belo”. In: *Os dois crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981. p. 145

_____. “Ruy Belo” In: *Um pouco da morte*. Lisboa: Presença, 1989. p. 145-174

_____. “Ruy Belo”. In: *Rima pobre*. Lisboa: Presença, 1999. p. 146-150

MARTINHO, Fernando J. B. “Heranças de Nemésio, Sena e Ruy Belo”. In: *Revista Românica — Itinerários da poesia* (Vitorino Nemésio, Jorge de Sena, Ruy Belo). Lisboa: Cosmos / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999. p. 103-120

_____. “Evocação de Ruy Belo na ‘Terra da Alegria’”. In: *Revista de Filología Románica* v.25, 2008. p. 17-29.

MATTER, Michele Dull Sampaio Beraldo. De Ruy Belo: entre lápide e versão, indistintamente. In: *Revista Labirintos*, v. 5. Bahia: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2008.

MENDONÇA, José Tolentino. “Ruy Belo, clandestino seguidor de Deus”. Introdução a BELO, Ruy. *Aquele grande Rio Eufrates*. Lisboa: Presença, 1996.

MENEZES, Antonio Carlos Martins. *Fotografia na poesia de Carlos Drummond de Andrade e Ruy Belo: transporte no tempo*. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal Fluminense, 2006.

MORÃO, Paula. “Ruy Belo: ‘não há tempo ou lugar onde habitar’”. Questões de poética. In: *Revista Românica- Itinerários da poesia* (Vitorino Nemésio, Jorge de Sena, Ruy Belo). Lisboa: Cosmos / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999. p. 73-90.

NEVES, Margarida Braga. “Ruy Belo: um contorno para o silêncio”. IN: AMARAL, Fernando Pinto do et al(orgs). *Revista A Phala — Um século de poesia (1888-1988)*[ed. especial]. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988. p. 139-143.

_____. “Imagens dos dias”. In: *Revista Relâmpago* (Revista de poesia — o lugar da poesia). Lisboa: Fundação Luís Nava, n.4, abril, 1999.

PANTALEÃO, Maria Izabel Campos. *Ruy Belo: uma poética da lucidez*. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal Fluminense, 2004.

ROSA, Antônio Ramos. “Ruy Belo ou a incerta identidade” In: *Incisões oblíquas; estudos sobre poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa:Caminho, 1987. p. 65-74

RELÂMPAGO. “Ruy Belo”. In: *Revista Relâmpago* (Revista de poesia). Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, n.4, abril, 1999.

SARAIVA, Arnaldo. “O País possível, de Ruy Belo, e a sua poesia real”. Introdução a BELO, Ruy. *País possível*. 2. ed. Lisboa: Presença, 1998.

SERRA, Pedro. *Um nome para isto: leituras da poesia de Ruy Belo*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

SILVA, Denise Grimm da. “Olhos que viram: visualidade e paisagem na poesia de Ruy Belo e Álvaro de Campos. In: *Revista Abril*, v.2, n.2 Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2009.

_____. “Sou (d)onde estou: a paisagem em Ruy Belo. In: ALVES, Ida (Org). *Um corpo inenarrável e outras vozes: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2010.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. “O (Ruy) Belo em (Fernando) Pessoa”. In: SANTOS, Gilda (Org.). *Colóquio Fernando Pessoa, outra vez te revejo*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2006. p.155-166

Fontes teóricas e outras

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões, X*. Tradução Alex Martins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

ALVES, Ida Ferreira & FEITOSA, Marcia M. Miguel (org.). *Literatura e paisagem; perspectivas e diálogos*. Niterói: EdUFF, 2010.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. (Coleção Universidade de Bolso).

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 7. ed. Tradução de Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papyrus, 2008. (Coleção Travessia do Século).

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Delta, 1974. v.I.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARRENTO, João. *O espinho de Sócrates: Expressionismo e Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

_____. *A palavra transversal literatura e ideias no século XX*. Lisboa: Cotovia, 1996.

_____. *O arco da palavra: ensaios*. São Paulo: Escrituras, 2006.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *O grão da voz: entrevistas — 1962 -1980*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 3. ed. Tradução de João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Organização e tradução de Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Hedra, 2008.

BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. Tradução de Hugo Sérgio Franco. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 2003. p. 121-128

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire; um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução de Justo G. Beramendi. 2. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Bíblia Sagrada. Tradução, introdução e notas de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *A conversa infinita 1: a palavra plural*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2. ed. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. “Fenomenologia do olhar”. In: NOVAES, Adauto (Org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.p. 65-88.

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 1999. V. II
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros; PEDROSA, Célia (Org). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007. (Coleção Todas as Artes)
- CHAUÍ, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo.” In: NOVAES, Aduato (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.31-64.
- CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- COLLOT, Michel. *La poésie moderne et la structure d’horizon*. Paris: PUF, 1989.
- _____. “Points de vue sur la perception des paysages”. In: ROGER, Alain (Org.) *La théorie du paysage en France 1974-1994*. Seyssel: Champ Vallon, 1995.p.210-223
- _____. “Le sujet lyrique hors de soi”. In: RABATÉ, Dominique (Direction). *Figures du sujet lyrique*. 2. ed. Paris: PUF, 2001.p. 113-125
- _____ *Paysage et poésie: du romantisme à nos jours*. Paris: José Corti, 2005.
- _____. “Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas”. Tradução Eva Nunes Chatel. In: ALVES, Ida Ferreira Alves; FEITOSA, Marcia M. Miguel (Org.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: EDUFF, 2010. p.205-217
- CRUZ, Gastão. *A poesia portuguesa hoje*. Lisboa: Plátano, 1973.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- DASTUR, Françoise. *A morte: ensaio sobre a finitude*. Tradução de Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. (Coleção Enfoques, Filosofia)
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS. Rio de Janeiro: Houaiss/Objetiva, 2009. 1 CD-ROM, FL GAMA DESIGN Ltda.

EPSTEIN, Jean. *Bonjour cinéma* (excertos); *O cinema do diabo* (excertos). Tradução de Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2003. p. 276-279; 293-313

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna; da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALHOZ, Maria Aliete. “Para uma diversidade na história de *Orpheu*”. In: *Orpheu* 2. 3 reed. Lisboa: Atica, 1984.

HADDOCK-LOBO, Rafael (Org.) *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

JÚDICE, Nuno. *Viagem por um século de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Relógio D’Água, 1997.

JUNQUEIRA, Ivan. “A arte de Baudelaire”. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 45-93.

LAGE, Rui Carlos Moraes. *A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI: perda, luto e desengano*. [Tese de Doutorado] Porto: Universidade do Porto, 2010.

LEMINSKI, Paulo. “Poesia: a paixão da linguagem”. In: CARDOSO, Sérgio *et al.* *Os sentidos da paixão*. São Paulo: FUNARTE; Companhia das Letras, 1987.

LIMA, Luiz Costa. *A metamorfose do silêncio: análise do discurso literário*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

_____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia*. Lisboa: Relógio D’Água, 1987.

MAMMI, Lorenzo; SCHWARCZ, Lilia M. (Org.). *8 X fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal: das revoluções liberais aos nossos dias*. Lisboa: Palas, 1981. v. III

MARTELO, Rosa Maria. “Antecipações retrospectivas: a poesia portuguesa na segunda metade do século XX”. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais Colégio de São Jerônimo, nº74, junho 2006. p. 129-143

_____. *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campos das Letras, 2007.

MARTINHO, Fernando J. B. "Ver e depois: a poesia efrástica em Pedro Tamen". In: *Revista Colóquio / Letras*. Lisboa, n.140/141, p. 258-263, abr. 1996.

MAULPOIX, Jean-Michel. *Du lyrisme*. 2. ed. Paris: José Corti, 2000.

MEDEIROS, João Bosco; ANDRADE, Maria Margarida de. Manual de elaboração de referências bibliográficas: a nova NBR 6023:200 da ABNT. São Paulo: Atlas, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*: seguido de “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” e “A dúvida de Cézanne”. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto R. de Moura. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *O visível e o invisível*. Tradução de José A. Gianotti e Armando M. d’Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates)

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 6.ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

MONGIN, Olivier. *El miedo al vacío: ensayo sobre las pasiones democráticas*. Traducción de Marcos Mayer. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1993.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A palavra essencial*. Lisboa: Verbo, 1972.

_____. *A poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Sá da Costa, 1977.

MORIN, Edgar. “A alma do cinema”. Tradução de Antônio-Pedro Vasconcelos. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2003. p. 145-172

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

_____. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.

- PEDROSA, Celia. *Ensaio sobre poesia e contemporaneidade*. Niterói: Editora da UFF, 2011.
- PEREIRA, Miguel Baptista. *Modernidade e tempo: para uma leitura do discurso moderno*. Coimbra: Livraria Minerva, 1990.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Texto, crítica e escritura*. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- RABATÉ, Dominique. “Énonciation poétique, énonciation lyrique”. In: RABATÉ, Dominique (Direction). *Figures du sujet lyrique*. 2. ed. Paris: PUF, 2001. p.65-79
- ROUANET, Sergio Paulo. *Mal-estar na modernidade: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 8. ed. corrigida e atualizada. Porto: Porto Editora, 1975.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SENA, Jorge de. “Prefácio da primeira edição de *Poesia- I*”. In: *Poesia I*. Lisboa: Moraes Editores, Círculo de Poesia, s/d
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal: maio de poesia 6l*. Lisboa: IN/CM, 1986.
- _____. *Verso com verso*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- _____. *O Tejo é um rio controverso: António José Saraiva contra Luis Vaz de Camões*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STEINER, George. *Gramáticas da criação*. Tradução de Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo; Globo, 2003.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 6.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.
- TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino português*. 8. ed. Porto: Gráficos Reunidos, s/d.
- VALVERDE, José María. *Literatura espanhola*. Tradução, prefácio e notas de Maria de Lourdes Belchior Pontes. Lisboa: Estúdios Cor, 1957.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução de José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Filmografia

MURIEL (Muriel or le temps d'un retour). Direção: Alains Resnais. Produção: Anatole Dauman . Intérpretes: Delphine Seyrig, Jean-Pierre Kérien, Jean-Baptiste , Thiérrée. Roteiro: Jean Cayrol. Trilha Sonora: Hans Werner Henze. França, 1963. 1 DVD (115 min.).

O CLAMOR do sexo (Splendor in the Grass). Direção: Elia Kazan. Intérpretes: Natalie Wood, Warren Beatty, Pat Hingle e Fred Stewart. EUA, 1961. 1 DVD (124min.).

ANEXOS

Anexo 1



Fernando Pessoa em retrato oferecido à tia Anica em janeiro de 1914.

In: LANCASTRE, 1999, p. 148

Anexo 2



Retrato de Fernando Pessoa, 1954.

Almada Negreiros.

Óleo sobre tela, Lisboa: Casa Fernando Pessoa.

Disponível em:

<<http://www.arqnet.pt/portal/imagemsemanal/marco0202.html>>, em 29 de fevereiro de 2012.

Anexo 3



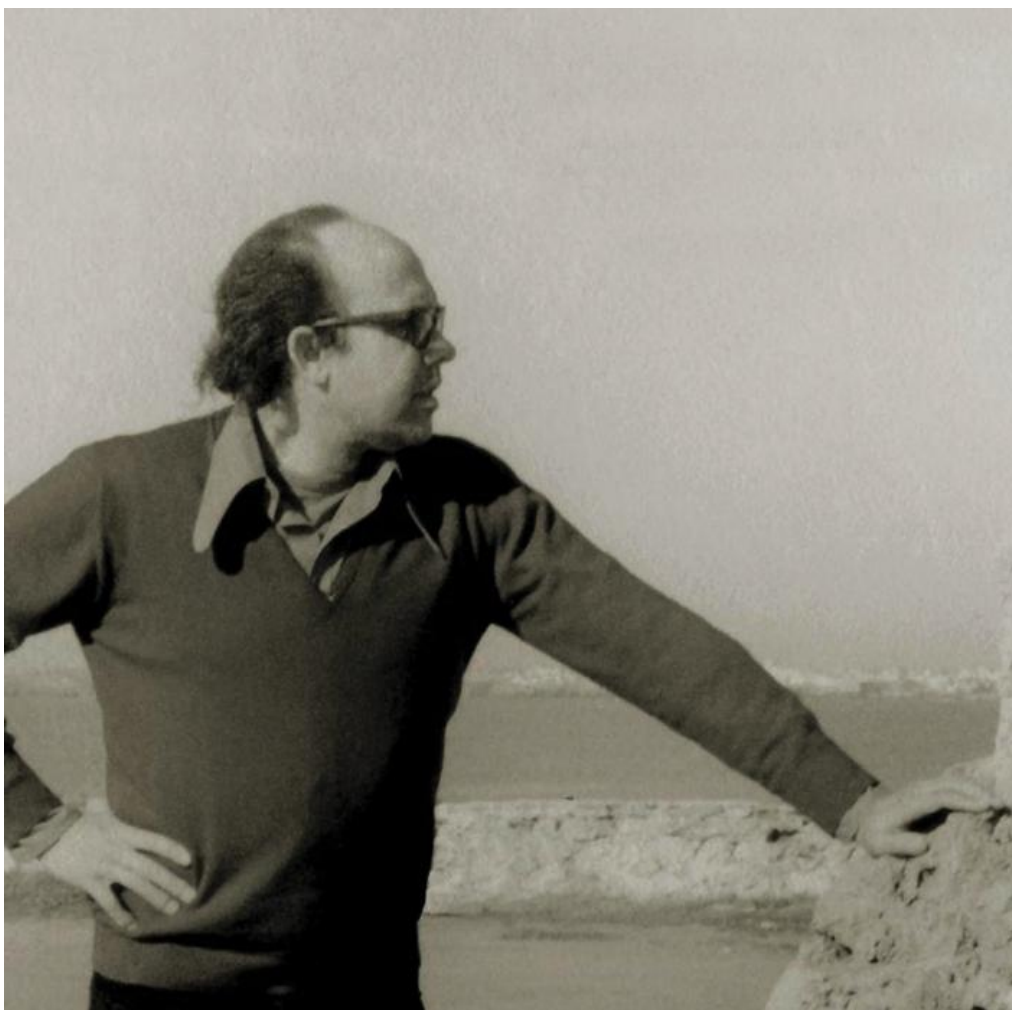
Retrato de Fernando Pessoa, 1964.

Almada Negreiros.

Óleo sobre tela, em exposição no CAM (Centro de Arte Moderna), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Disponível em:

<http://blog.umfernandopessoa.com/2011/01/retrato-de-fernando-pessoa-em-exposicao.html>, em 29 de fevereiro de 2012.

Anexo 4

Fotografia de Ruy Belo, detalhe de cartaz de divulgação de "Ruy Belo, homem de palavra[s]"

Colóquio Internacional, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 03 e 04 de novembro de 2011.

Disponível em:

<http://oml.com.pt/blogs/2011/11/02/amanha-e-sexta-feira-ruy-belo-na-fundacao-calouste-gulbenkian>, em 29 de fevereiro de 2012.

Anexo 5



Hieremias (Jeremias), Michelangelo (1475-1564).

Detalhe de afresco, teto da Capela Sistina

Disponível em:

<http://www2.carmensalles.com.br/novo_site2/museu/renascimento/michelangelo/michelangelo.htm

>, em 29 de fevereiro de 2012.

Anexo 6



Retrato do Beneficiado Faustino das Neves, 1670.

Óleo sobre tela de Josefa de Ayala e Cabrera (Josefa de'Óbidos)

Disponível em:

<http://www.mwnf.net/baroqueart/database_item.php?id=object;BAR;pt;Mus11_A;5;pt>, em 29 de fevereiro de 2012.