



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO (UFCA)
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

CLECIO LUIS GONÇALVES DE OLIVEIRA

O ENUNCIADO VERBOVOCOVISUAL NA POESIA DE ÁLVARO DE CAMPOS

**CATALÃO - GO
2023**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Clécio Luis Gonçalves de Oliveira

3. Título do trabalho

"O ENUNCIADO VERBOVOCOVISUAL NA POESIA DE ÁLVARO DE CAMPOS"

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Grenissa Bonvino Stafuzza, Professor do Magistério Superior**, em 14/03/2023, às 10:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **CLÉCIO LUIS GONÇALVES DE OLIVEIRA, Discente**, em 14/03/2023, às 15:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3594047** e o código CRC **A1412B5C**.

Referência: Processo nº 23070.007603/2023-17

SEI nº 3594047

CLÉCIO LUIS GONÇALVES DE OLIVEIRA

O ENUNCIADO VERBOVOCOVISUAL NA POESIA DE ÁLVARO DE CAMPOS

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Catalão (UFCAT), como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos da Linguagem.

Área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade.

Linha de Pesquisa: Discurso, Sujeito e Sociedade

Orientadora: Professora Doutora Grenissa Bonvino Stafuzza

Os Programas de Pós-Graduação stricto sensu que ainda estavam vinculados à Universidade Federal de Goiás (UFG) já foram migrados na CAPES para a Universidade Federal de Catalão (UFCAT). Entretanto, a UFCAT ainda utiliza o Sistema Eletrônico de Informação (SEI) da UFG. Por este motivo, no Termo de Ciência e de Autorização (TECA) e na Ata de Defesa ainda aparecem a informação e a logo da UFG.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFCAT.

Oliveira, Clécio Luis Gonçalves de
O ENUNCIADO VERBOVOCOVISUAL NA POESIA DE ÁLVARO
DE CAMPOS / Clécio Luis Gonçalves de Oliveira. - 2023.
211, f.

Orientadora: Profa. Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Catalão, Instituto de
Estudos da Linguagem, Catalão, Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Linguagem, Catalão, 2023.

Bibliografia. Anexos.

Inclui símbolos, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Bakhtin e o Círculo. 2. Enunciado Verbovocovisual. 3. Álvaro de
Campos. 4. Poesia. I. Stafuzza, Grenissa Bonvino , orient. II. Título.

CDU 81



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 24/2023 da sessão de Defesa de Tese do Doutorado, que confere o título de Doutor em Estudos da Linguagem, na área de concentração Linguagem, Cultura e Identidade.

Aos dez dias do mês de março de dois mil e vinte três, a partir das quatorze horas, via Videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "O ENUNCIADO VERBOVOCOVISUAL NA POESIA DE ÁLVARO DE CAMPOS" de autoria do doutorando **Clécio Luis Gonçalves de Oliveira**, matrícula 2019101279. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Grenissa Bonvino Stafuzza (PPGEL/UFCAT) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Prof. Dr. Guilherme Figueira Borges (POSLLI/UEG), membro titular externo; Prof. Dr. Thyago Madeira França (UEG), membro titular externo; Profa. Dra. Ekaterina Volkova Américo (UFF), membro titular externo; Prof. Dr. Marco Antonio Villarta-Neder (UFLA), membro titular externo. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido o candidato (X) Aprovado () Reprovado por seus membros. Proclamados os resultados pela Profa. Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos dez dias do mês de março de dois mil e vinte três.

Observações:

Banca Examinadora de Qualificação/Defesa Pública de Dissertação/Tese realizada em conformidade com a Portaria da CAPES n. 36, de 19 de março de 2020, de acordo com seu segundo artigo:

Art. 2º A suspensão de que trata esta Portaria não afasta a possibilidade de defesas de tese utilizando tecnologias de comunicação à distância, quando admissíveis pelo programa de pós-graduação stricto sensu, nos termos da regulamentação do Ministério da Educação.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Guilherme Figueira Borges, Usuário Externo**, em 15/05/2023, às 16:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ekaterina Volkova Américo, Usuário Externo**, em 16/05/2023, às 14:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Thyago Madeira França, Usuário Externo**, em 16/05/2023, às 16:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Grenissa Bonvino Stafuzza, Professor do Magistério Superior**, em 17/05/2023, às 09:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marco Antonio Villarta Neder, Usuário Externo**, em 02/06/2023, às 16:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3746566** e o código CRC **2BE6E16D**.

Referência: Processo nº 23070.007603/2023-17

SEI nº 3746566

CLÉCIO LUIS GONÇALVES DE OLIVEIRA

O ENUNCIADO VERBOVOCOVISUAL NA POESIA DE ÁLVARO DE CAMPOS

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Catalão (UFCAT), como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos da Linguagem.

Área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade.

Linha de Pesquisa: Discurso, Sujeito e Sociedade

Orientadora: Professora Doutora Grenissa Bonvino Stafuzza

Data da defesa: 10/03/2023

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Profa. Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza

Universidade Federal de Catalão - UFCAT

Membro Titular: Profa. Dra. Ekaterina Volkova Américo

Universidade Federal Fluminense – UFF

Membro Titular: Prof. Dr. Marco Antonio Villarta-Neder

Universidade Federal de Lavras – UFLA

Membro Titular: Prof. Dr. Thyago Madeira França

Universidade Estadual de Goiás – UEG

Membro Titular: Prof. Dr. Guilherme Figueira Borges

Universidade Estadual de Goiás - UFCAT

Local: Universidade Federal de Catalão - UFCAT
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem

À minha esposa e ao meu filho, juntamente com minha mãe e irmã, que merecem todo afeto.

AGRADECIMENTOS

Ao Salvador, Cristo Jesus, primeiro e sempre, o Redentor de inefável amor, poder e Graça, razão da minha vida e fé;

À minha esposa, Fernanda Fernandes, pela força e apoio em todos os momentos, mais que parceira, meu canto de consolo, meu universo de amor, uma força em meio ao sofrimento, a grande chama de fé que não se apaga;

Ao meu amado filho Filipe, por seu sorriso, carinho e amor incondicional;

À minha adorável mãe Ivone, pelo ensino sobre a vida, independente da materialidade;

À minha estimada irmã Daniely, por seu carinho sem palavras, sua preocupação escondida, mas que move o mundo para me socorrer;

À minha família, antes perdida, agora encontrada: Luiz Antônio Gonçalves, Ana Cláudia Gonçalves, Gleissom Rodrigo Gonçalves, Marta Helena Gonçalves, Gláucio Wellington Gonçalves e Jane Margareth Gonçalves;

Aos primos: Laíse Oliveira Resende, irmã dada por Deus, aquela que trouxe esperanças durante todo o meu tratamento; Jaime Brito, pelos aconselhamentos e força; Jean Brito, pela afetividade única e a quem admiro; Lisley, pela proximidade e a quem sempre tive admiração; Aline, a mais distante e tão perto ao mesmo tempo, minha amiga de infância;

Aos tios e tias: Alice Nixon, segunda mãe, mesmo distante, tornou-se a mais presente; Ilsa e Celso, sempre dedicados e carinhosos; Maria José, a referência das melhores memórias da infância;

Aos meus sogros, Antônio Ribeiro e Lubia Fernandes, por serem pais para mim;

Aos meus cunhados, David, o mais brincalhão e preocupado simultaneamente; Jefte e sua esposa Vivian, exemplos de dignidade e força;

Aos amigos “mais chegados que irmãos”: Dom Natã Tavares, amizade sincera e presente de longa data; Mickaelly Tavares, pelas orações e apoio; Mateus Dean e Raquel, por serem prestativos e parceiros; Leonardo Teixeira, meu amigo mais antigo, pelo apoio e companhia; João Marcos Borges Soares, ao oferecer um amor divino sempre disponível; Renato Gaudard e Klycia, pelas orações e exemplos da fé genuína;

Aos amigos presentes em momentos difíceis: Jorge e Melissa Del’Valle, pelo coração sempre afetuoso; Robson e Lilian Alves, seu tamanho carinho por meio de atos de intercessão nos mais diversos momentos; Hismael Vasconcelos, pelo desejo sincero em favor de minha vida e família; Fernando e Letícia Fernandes por incessantes orações; Cristiane dos Santos e Carlos dos Santos, por me motivar e incentivar no processo de resiliência por minha vida; Marina Traficante, pela amizade e orações; Ricardo Medeiros e Ariane Polac, por seus imensos corações;

À Sarah Carvalho, pela antiga amizade e constantes orações até os presentes dias;

À Graça Moreira Cotrina e Marcos Antônio Cotrina, a quem Deus trouxe para serem próximos, mesmo distantes, por meio de uma poesia que retrata o divino, diálogos calorosos e intensas orações;

Aos colegas que se tornaram amigos: Raul Pimenta, parceiro de docência e de revoltas diante deste mundo louco; Guilherme Weber, a quem compartilho a mesma fé; Fernanda Lázara, mulher forte e verdadeira; Luana Noleto, referência de trabalho e honestidade; por fim, Willian Fernandes, aquele que todo o processo de pesquisa trouxe para estar perto;

Aos amados pastores Ranilson Araújo Alves e Patrícia de Oliveira Alves, pelo exemplo de integridade e fé em meio às adversidades mais inusitadas da vida;

Ao amigo Marcelo Carvalho, por seu exemplo de fé, resiliência e intencionalidade;

À instituição Igreja Verbo da Vida Uberlândia, por se constituir uma família;

À Helen Leite Cunha Queiroz, que representa todos os meus ex-alunos, e a quem atribuo uma singular afetividade paternal;

À Gabrielly da Silva Santos, símbolo de meus atuais alunos, meiga e presente em muitos momentos da minha vida docente, sejam esses bons ou ruins;

Aos médicos: Paulo Henrique de Sousa Fernandes, pelo acompanhamento responsável e diário, uma dedicação única e humana; Rodrigo Miquelanti Melo, pela dedicação e preocupação constante em relação a minha saúde; Glauco Costa Silveira, pela proximidade e consideração contínua; Mayra Machado Fleury Guedes, uma profissional que se tornou amiga, pela atenção a minha vida e saúde, a quem desejo muito sucesso;

A outros profissionais da saúde: Enfermeira Míria Peres, pelo acompanhamento e dedicação quase sobre-humana; Fisioterapeuta Lukas Barbaresco, tornou-se amigo e irmão, incentivando e colaborando durante a minha internação e após a alta hospitalar;

Aos colegas de trabalho docente: Gabriela Domingues da Silveira, Anderson Lima, Nize Chagas, Margareth Dutra, Kenia Gonçalves e a toda equipe do Colégio Shalom pelo apoio imensurável;

Aos colegas do serviço público: Célia Maria Honório, Tatiana Maia, Fillipe Gomes, Ângela Maria Artiaga, Marlene de Fátima Araújo, Neivia Galles e Gizelle Barbosa, pelas orações, recepção e carinho, por todo apoio para que eu pudesse retornar às minhas atividades;

Ao professor e amigo, João Bôsko dos Santos, incentivador desde a graduação;

À minha orientadora, Grenissa Stafuzza, um especial agradecimento, por ser muito mais que uma profissional, ser exatamente aquilo que falta em nosso mundo, calor humano! Meu afeto mais sincero por tamanha dedicação em todos os momentos;

Aos professores, Marco Antônio Villarta-Neder e Ekaterina Américo Volkova, pelas disponibilidades e diligentes leituras, essenciais para este trabalho e, acima de tudo, pela sensibilidade de ambos em um momento tão adverso de minha vida;

Aos professores, Guilherme Borges, por ter acolhido o convite com tamanha prontidão e consideração, a quem tenho singular consideração; Thyago Madeira França, pelo coração gigante e por suas leituras humanizadas, a quem tenho a honra de conhecer e nutro grande admiração;

Por fim, à Universidade Federal de Catalão e ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, por ter proporcionado o desenvolvimento desta pesquisa.

Ele nos libertou do império das trevas e nos transportou para o reino do Filho do seu amor.
(BÍBLIA, 2013b, p. 1389)

Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas ridículas,
Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo.
(PESSOA, 2015, p. 281)

RESUMO

Nesta investigação, desenvolveu-se o trabalho que abordou o enunciado verbovocovisual na poesia de Álvaro de Campos a partir da filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin e do Círculo (especialmente Volóchinov e Medviédev). O objetivo é compreender de que maneira as pistas dadas por esses filósofos da linguagem tratam a verbovocovisualidade em relação à linguagem, isto é, a possibilidade da tripartite social de extratos, que se referem ao som, à imagem e a verbalidade, ser de fato aquilo que constituiria a linguagem na produção poética e não somente uma materialidade resultante da relação dialógica entre sujeitos responsivos e responsáveis. A terminologia utilizada para denominar o enunciado constituído desses três extratos foi tomada pelos irmãos Campos e Décio Pignatari a partir da obra *Finnegans Wake* de James Joyce, sob a nomenclatura *verbivocovisual*. À vista disso, indaga-se a respeito da potencialidade do trato quanto à imagem, à verbalidade e à sonoridade no que se refere a sua capacidade constitutiva da atividade estética na relação *eu-outro* e, até mesmo, na relação entre o *eu* e as instâncias enunciativas presentes na obra poética de Álvaro de Campos. Este poeta e autor, heterônimo de Fernando Pessoa, direciona-se por meio de diferentes fases, tornando-se ainda mais complexo e de acepções não uniformes no que diz respeito ao cotidiano e a uma Europa que se adentra na modernidade. Por essa razão, tendo em vista o considerável número de textos poéticos de Álvaro Campos, a seleção de uma amostragem se orientou tanto a partir das três fases da poesia campista, descritas pelo estudioso português Jacinto do Prado Coelho, quanto àqueles relacionados aos aspectos verbovocovisuais e, por fim, às relações sociais que surgiram no fluxo da análise, como a exploração do trabalho e desolação do poeta diante da sociedade burguesa da época. Desse modo, ao apurar a constituição dialógica da linguagem, a presente tese buscou contribuir com o conjunto de pesquisas que tem por base a teoria bakhtiniana e do Círculo, ao tomar como foco a análise de uma coletânea vultuosa, abstrusa e ao mesmo tempo de temáticas cotidianas. Assim sendo, foi possível observar que o enunciado verbovocovisual na poesia se move e se realiza não somente como resultantes materiais, mas como anterioridades formativas do texto poético. Além disso, os resultados da pesquisa também indicaram que cada um dos elementos da tríade não poderia escapar de fatores ideológicos. Isso se deve a diversa orientação dos sujeitos e/ou instâncias sob as mais diferentes formas que se inscrevem socialmente, tornando-se não repetíveis. Dado esse caráter único, a verbovocovisualidade é assim denominada de enunciado, precisamente por ser sua manifestação singular à condição coletiva e compartilhada que a antecede.

Palavras-chave: Bakhtin e o Círculo; Enunciado Verbovocovisual; Álvaro de Campos; Poesia.

RESUMÉ

Dans cette recherche, a été développé le travail qui a abordé l'énoncé verbevoquevisuel dans la poésie d'Álvaro de Campos à partir de la philosophie du langage de Mikhaïl Bakhtine et le Cercle (en particulier Volochinov et Medvedev). Le but est de comprendre comment les indices donnés par ces philosophes du langage traitent la verbevoquevisualité par rapport au langage, c'est-à-dire la possibilité de la tripartite sociale des extraits, qui se réfèrent au son, à l'image et à la verbalité, être en effet ce que constituerait le langage dans la production poétique et non pas seulement une matérialité résultant du rapport dialectique entre sujets sensibles et responsables. La terminologie utilisée pour nommer l'énoncé constitué de ces trois extraits fut prise par les frères Campos et Décio Pignatari à partir de l'ouvrage *Finnegans Wake* de James Joyce, sous la nomenclature *verbivocovisual*. A la lumière de cela, il s'interroge sur la potentialité du traitement quant à l'image, la verbalité et la sonorité en ce qui concerne sa capacité constitutive de l'activité esthétique dans la relation *moi pour l'autre*, y compris, dans la relation entre le *moi* et les instances d'énonciation présentes dans l'œuvre poétique d'Álvaro de Campos. Ce poète et auteur, hétéronyme de Fernando Pessoa, s'oriente à travers différentes phases, devenant encore plus complexe et d'acceptions non uniformes en ce qui concerne la vie quotidienne et une Europe qui s'enfonce dans la modernité. Pour cette raison, compte tenu du nombre considérable de textes poétiques d'Álvaro Campos, la sélection d'un échantillon s'est tant orientée à partir des trois phases de la poésie campeuse, décrites par le savant portugais Jacinto do Prado Coelho, quant à ceux liés aux aspects verbevoquevisuels et, enfin, aux relations sociales qui ont surgi dans le flux de l'analyse, comme l'exploitation du travail et la désolation du poète face à la société bourgeoise de l'époque. Ainsi, en vérifiant la constitution dialogique du langage, la présente thèse a cherché à contribuer à l'ensemble des recherches qui s'appuient sur la théorie bakhtinienne et du Cercle en se concentrant sur l'analyse d'un recueil volumineux, abstrus et en même temps de thèmes quotidiens. Pour cette raison, on a pu observer que l'énoncé verbevoquevisuel dans la poésie se déplace et se réalise non seulement en tant que résultats matériels, mais comme des antériorités formatives du texte poétique. En outre, les résultats de la recherche ont également indiqué que chacun des éléments de la triade ne pouvait échapper à des facteurs idéologiques. Cela est dû à la diversité des orientations des sujets et/ou des instances sous les formes les plus diverses qui s'inscrivent socialement, devenant ainsi non répétables. Compte tenu de ce caractère unique, la verbevoquevisualité est appelée énoncée, précisément parce qu'elle est sa manifestation singulière à la condition collective et partagée qui la précède.

Mots-clés: Bakhtine et le Cercle; Énoncé Verbevoquevisuel; Álvaro de Campos; Poésie.

ABSTRACT

This present research investigated the verbivocovisual utterance in Álvaro de Campos' poetry from clues of the philosophy of language in Mikhail Bakhtin and the Circle (mainly Voloshinov and Medvedev). The objective is to comprehend on what ways the clues given by these language philosophers deal with the verbivocovisual utterance in regard to the language in other words the possibility of social tripartite of extracts referring to sound, image and verballity, being in fact what would constitute the language in poetry production and not only the resulting materiality of dialogical relation between responsive subjects and responsables. The terminology used to name the utterance is based in these three extracts and were taken by the brothers Campos and Décio Pignatari from the literary work *Finnegans Wake* by James Joyce, under the classification verbivocovisual. As a result, it questions about the tract potential in regard to image, verballity and sound in connection with the self and the other and even with between the self and the utterance instances contained in Álvaro de Campos' poetic work. This poet and author, heteronym of Fernando Pessoa, goes by different phases becoming even more complex and of varied meanings regarding the everyday life and a fresh modern Europe. Under such circumstance regarding the considerable number of poetic texts by Campos, the sampling selection was guided on the three phases of the Campos' poetry, described by the Portuguese specialist Jacinto de Prado Coelho, as much as on those linked to the aspects of verbivocovisuals and therefore, the social ties that came up during the analysis flow, such as the labour exploitation and desolation of the author and poet before the bourgeois society of the period. Thus, in investigating the language dialogic constitution, this work aims to contribute with the series of studies supported by the bakhtinian theory and the Circle by concentrating in the analysis of a large collection, abstruse and at the same time of daily themes. Then it was possible to observe that the verbivocovisual utterance moves and performs not only as material results but as formative precedents of the poetic text, furthermore, the outcomes of the research also indicated that each of the utterance elements could not escape from ideological factors. This is due to a diverse orientation of the individual and/or instances under the many different forms that they socially classify in their respective singularities, becoming not repeatables. Given such nature of unique manifestation, the verbivocovisuality is thus called an utterance, precisely for being its singular manifestation to the collective and shared condition that precedes it.

Keywords: Bahktin and the Circle; verbivocovisual utterance; Álvaro de Campos; Poetry

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 – Poema “Magnificat” datilografado	28
FIGURA 02 – Manuscrito do poema “Regresso ao lar”	29
FIGURA 03 – Publicação do poema “Apontamento”	30
FIGURA 04 – Fotocópia da publicação do poema “Sem Impaciencia”, contida na Obra Completa de Álvaro de Campos da editora Tinta da China	32
FIGURA 05 – Manuscrito dos poemas “Estou vazio como um poço secco” e “Peça em um acto”	33
FIGURA 06 – Fotocópia da publicação dos poemas “Estou vazio como um poço secco” e “Ah que extraordinario” na Obra Completa de Álvaro de Campos da editora Tinta da China	34

LISTA DE TABELAS

TABELA 01 – Enunciado VVV e a materialização VVV	115
TABELA 02 – Relação extrato e materialização VVV	116

LISTA DE SÍMBOLOS

◇	Espaço deixado em branco pelo autor
*	Leitura conjecturada
†	Palavra ilegível

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1 – CAMPOS – OBRA E AUTORIA.....	24
1.1. A obra de Álvaro de Campos.....	24
1.2. Campos, o autor-criador e poeta	38
CAPÍTULO 2 – OS ESTUDOS DE BAKHTIN E DO CÍRCULO NO BRASIL E A NATUREZA DO ENUNCIADO VERBOVOCOVISUAL.....	44
2.1. Estudos bakhtinianos e do Círculo no Brasil.....	44
2.2. O Círculo e a poesia de Campos: Origem verbovocovisual em diálogo	48
CAPÍTULO 3 – A POESIA E SUA NATUREZA RESPONSIVA NA VIDA	60
3.1. História da poesia, crítica, estilo e forma.....	60
3.2. A musicalidade da poesia desde sua origem.....	70
3.3. O estilo e forma poética e a relação com o mundo	73
CAPÍTULO 4 – O DIÁLOGO COM O COTIDIANO EM ÁLVARO DE CAMPOS	81
4.1. O diálogo como norteador das relações verbovocovisuais.....	81
4.2. A relação dialógica na poesia	86
4.3. Álvaro de Campos e o coletivo do cotidiano.....	92
CAPÍTULO 5 – A NATUREZA VERBOVOCOVISUAL DA LINGUAGEM	98
5.1. As instâncias enunciativas: o eu, o outro e as profundezas entre si.....	98
5.2. O extrato verbovocovisual da linguagem: sua dialogia constitutiva	108
5.3. O tema e o universo verbovocovisual da linguagem	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS – O ENUNCIADO POÉTICO: UM DIÁLOGO LITERÁRIO MOVENTE COM O IRREPETÍVEL MUNDO DO COTIDIANO	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	131
REFERÊNCIAS DO <i>CORPUS</i>.....	137
ANEXOS	138

INTRODUÇÃO

A poesia e a linguagem são elementos que comungam profundamente, não porque a linguagem se limita ao material ou que a poesia obedeça tão somente a essa materialidade, pelo contrário, a arte poética alonga-se por extremos que vão além da palavra e concebe o espaço de inúmeros encadeamentos, por essa razão a presença da imagem em meio às palavras. Outro ponto, é o fato de seus versos não serem vazios quanto ao som, daí seu caráter melódico que encontra a vida.

É neste meio poético que a presente investigação emerge, diante de enunciados de diversas formas que estão presentes nos mais diferentes elos da arte poética, especificamente, do autor Álvaro de Campos. Um poeta que se encontra com a vida e faz com que o cotidiano salte diante seus versos, face às mais complexas condições que a sociedade lhe apresenta. A partir disso, é sob o olhar da filosofia da linguagem que a presente tese buscou compreender o fato de que a linguagem não se limita à escrita ou fala. E, assim, nem mesmo o som, a imagem e a verbalidade seriam somente extratos materiais resultantes da arte.

À vista disso, os estudos de base bakhtiniana a respeito dos enunciados que são compostos de verbalidade, sonoridade e imagem são tomados cada vez mais em busca de responder, ainda que parcialmente, a questão de que a linguagem não se limita à escrita ou fala. É, perante o exposto, a razão da busca por muitos estudiosos de alternativas para compreender este fenômeno, alguns propondo reflexões – diante do vasto arcabouço teórico das obras de Bakhtin, Volóchinov e Medviédev – a respeito de uma linguagem generalista que abarcaria as formas de expressão verbocovisual (VVV), ou seja, que a hipótese da noção de linguagem no Círculo é VVV, caracterizada e referenciada, portanto, em cada um dos seus extratos, os quais integrariam a linguagem. A respeito disso, na presente pesquisa, tratou-se a hipótese de que os enunciados verbocovisuais (VVVs) são anteriores e formadores.

Em diversas pesquisas recentes ou, pelo menos, em boa parte delas utilizou-se a denominação de “Círculo de Bakhtin” para se referir a Bakhtin e a outros estudiosos que constituíram o grupo de pesquisa em que se destacam também Volóchinov e Medviédev, além disso, essa expressão se refere, especificamente, a uma determinada época de produção, os anos de 1920. Diferente de outras investigações, será tomada aqui essa nomenclatura “Círculo” que, especificamente, diz respeito a um determinado grupo de pesquisadores. E conforme salienta Stafuzza (2019), outros membros também integraram o Círculo e merecem menção, tais como Maria Iúdina (1899-1970), Liev Pumpiânski (1891-1940), Matvei Kagan (1889-1937), Borís

Zubákin (1894-1938), Konstantin Váguinov (1899-1934), Ivan Sollertínskii (1902-1944), Ivan Kanaev (1893-1983)¹.

A expressão “Círculo” será utilizada durante todo o texto da pesquisa sem o objetivo de discutir a contribuição de cada membro do grupo ou mesmo indicar qualquer posse ou liderança por Bakhtin ao ajuntamento de pesquisadores, visto que a finalidade de apontar para tais pensadores se deve às reflexões e contribuições não somente à filosofia da linguagem, como também, e mais especificamente, sobre a natureza dialógica da linguagem tão reconhecida no âmbito acadêmico global.

Diante das correntes positivistas dos séculos XIX e XX, o Círculo trata a comunicação de forma complexa e diferente quanto a abordagem e concepção e, por essa razão, faz-se necessário um método que trate a noção de enunciado de Bakhtin e do Círculo e que aborde as relações dos extratos verbais, vocais e visuais.

A respeito disso, a metodologia de pesquisa se direcionou a partir da abordagem dialética-dialógica (BAKHTIN, 2011; 2013a; 2015; 2016; VOLÓCHINOV, 2018; 2019), uma vez que o arcabouço bibliográfico de Bakhtin e do Círculo, que integra a fundamentação teórica, torna-se a base pela qual se apoia o trato com a concepção dialógica da linguagem, logo, norteia e integra as relações dos mais diferentes extratos, sejam eles sonoros, visuais e/ou verbais, ou seja, os extratos fundadores de interesse da investigação proposta. Nessa perspectiva, as noções supracitadas, oriundas do pensamento bakhtiniano e do Círculo, podem possibilitar o desenvolvimento da pesquisa em que personagens, instâncias e vozes se encontram em relações mais diversas de um universo heterogêneo de diálogos.

O objetivo da presente tese, nesse sentido, foca-se em compreender as pistas que tais pensadores da linguagem oferecem a questão de que a linguagem não se limita à verbalidade escrita ou falada, por conseguinte, a possibilidade de também se verificar, por meio de tão rico arcabouço, a hipótese de que tais extratos não seriam somente o produto resultante da linguagem nas relações dialógicas, porém extratos sociais anteriores e necessários, diante do encontro entre sujeitos responsivos e responsáveis, na constituição da linguagem na produção poética.

Embora, em suas mais diferentes formas, existam outros objetos que possam integrar as materialidades VVV e que também têm chamado atenção em inúmeras pesquisas, a obra

¹ Não se tem a pretensão de delimitar todos os pensadores que compunham o Círculo, muito menos empreender uma apurada investigação de outras pessoas que poderiam ter integrado o grupo. O objetivo, neste momento, é esclarecer a existência de um grupo de pesquisa sob o qual se arrolavam reflexões acerca da linguagem que interessaram a estudiosos da língua, da literatura e da filosofia de diversas partes do mundo ao longo das últimas décadas.

literária, enquanto um complexo social e que atravessa o espaço e o tempo^{2 3}, ganha uma notoriedade ao comportar uma relação de diversidades personificadas. Essa variabilidade permite a observação de discursos, que tratam de relações inscritas em pontos amplos da historicidade, da cultura, da sociedade e, conseqüentemente, da formação de figuras que constituem e/ou provocam a construção poética. Além disso, tais composições podem se colocar sob o olhar interpretativo dos sujeitos que se inscrevem e são inscritos por meio da interação, a partir de dados dizeres. Porquanto, deve-se a essa gama tão farta que a discursividade literária comporta, a especial atenção e fascínio da presente pesquisa.

A obra de Fernando Pessoa desperta especial interesse, não somente pela grandeza já consagrada na literatura mundial, mas também por trazer consigo uma atraente variabilidade de discursos. Diante dos dizeres que ecoam da voz poética e autoral de Álvaro de Campos – tanto os que se referem a sua abordagem de situações aparentemente mais cotidianas, quanto àqueles que fazem uso de tais relações para se complexificarem nos âmbitos psicológico, filosófico, identitário e ideológico – encontra-se o próprio âmago da construção do discurso dialógico: sua natureza responsiva⁴.

No caso, trata-se aqui de uma construção do heterônimo de Álvaro de Campos, contemporâneo do Círculo, que traz consigo diferentes fases, sobre as quais o crítico literário português Coelho (1977, p. 66-67) esclarece: a fase decadentista, futurista, intimista ou pessoal. Tais momentos, que constroem a profundidade da identidade autoral literária, são de extrema importância ao compor os aspectos mais diversificados que se desenvolvem pelas mais diferentes vias do discurso e são abordados no primeiro capítulo do presente estudo.

Por essa razão, tomou-se como *corpus* desta pesquisa os poemas de Álvaro de Campos, pois abrangem um conteúdo vasto que, no caso, permitiu uma ampla disposição artística do gênero poema, o que possibilitou a escolha de uma considerável variabilidade de textos.

A opção pela poesia se deve ao fato de se ter um material mais farto de Álvaro de Campos comparado ao material em prosa, ademais, os poemas contêm a expressão de diferentes momentos da construção literária deste autor. Neste tipo de composição estão mais evidentes

² Aqui considera-se a relação dialógica no tempo e no espaço, isso porque por mais que vozes que permeiam a obra literária se insiram em dada cultura, história, sociedade e/ou grupo, elas podem dialogar, responder e gerar ações responsivas, com outras vozes no futuro, em outros lugares, com outras culturas e/ou grupos.

³ Essa referência ao tempo também ganha notoriedade em relação ao passado, ao resignificá-lo, como argumenta Borges (2007, p. 130): “O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção de passado, assim como há de modificar o futuro”.

⁴ Para Volóchinov (2018, p. 205), o locutor em uma dada comunicação verbal orienta-se a partir de seu auditório social e ali se constroem seus argumentos interiores, tornando a resposta de seu interlocutor não passivamente, mas por meio de uma compreensão ativa, portanto, responsiva.

os temas que permeiam a arte do poeta e formam suas marcas enquanto autor, dentre elas: a melancolia, o pessimismo, tédio, fascínio pelas máquinas, solidão, a nostalgia da infância, a frustração com a modernidade e com o capital diante de uma sociedade industrial. Considerando essas peculiaridades e as três fases expostas por Coelho (1977), os temas abordados no conteúdo artístico revelam uma das características mais marcantes em toda sua obra: o sensacionismo.

Para tanto, será tomada a edição portuguesa intitulada *Obra completa de Álvaro de Campos*, de Fernando Pessoa, com impressão brasileira. Além disso, a edição apresenta a escrita conforme a norma e variante linguística que vigoravam na época. Mesmo que não seja de interesse analisar elementos da evolução linguística ou de acordos ortográficos, a utilização de um exemplar, que apresente a riqueza material tão relevante para história da literatura portuguesa e mundial, deve ser respeitada por meio da consideração da variante em que foi originalmente escrita e historicamente marcada pela singularidade de sua memória.

Vale lembrar o momento de composição da obra, sobre o qual o mundo passava por importantes transformações, não somente por estar em um período que perpassa pela primeira guerra, como também por mudanças econômicas e sociais, as quais resultaram, por exemplo, na quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929 e, por conseguinte, no surgimento e ascensão do neoliberalismo. Tais problematizações serão retomadas mais adiante, sob o prisma da própria relação poética, em que signos ideológicos refratam determinadas posições que em si ecoam ante a imagem versificada a respeito do outro desde a referência ao “comerciante” como ser pacato nos versos de “Saudação a Walt Whitman”⁵ à relação de diferenças diante da desigualdade social no encontro com um mendigo no poema “Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa”⁶.

Todas essas outras questões abordadas na obra poética são apresentadas em um momento histórico peculiar, que vai do início do século XX ao meio da década de 1930, sendo o aspecto político, econômico e social as principais esferas que implicaram em transformações significativas em todo o mundo e, por seguinte, devem ser consideradas diante da leitura dos escritos de Campos. Destacam-se neste momento histórico, como efeitos de destaque da primeira guerra mundial, as ascensões do nazismo e fascismo, potencializadas pela fragilização dos países que se agravou com a depressão do mercado financeiro, criando um colapso econômico em todo planeta. Até este momento e mesmo posterior a ele, as ideias liberais ganharam força, daí surge o denominado neoliberalismo, que prega cada vez mais que a

⁵ PESSOA, Fernando. *Obra completa de Álvaro de Campos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2015, p. 108.

⁶ PESSOA, Fernando. *Obra completa de Álvaro de Campos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2015, p. 339.

sociedade deve ser regida pelo livre comércio, sendo este um dos núcleos criticados pelo poeta ao denunciar as contradições de uma sociedade de aparências, como no texto “Poema em linha recta”⁷.

A obra se constitui como um conjunto literário fértil para a investigação, justamente por abordar e contemplar essas modificações às quais o mundo estava sujeito. A poesia de Álvaro de Campos se desenvolve diante dessas transformações, que são de fato elementos de atenção na análise enunciativa da filosofia da linguagem. Ademais, enquanto a proposta da presente pesquisa pretende se voltar para âmbito do discurso, debruçar-se sobre outros aspectos significaria se ater a elementos que compõem o campo de atuação de outras áreas de pesquisa, as quais se dedicam, por exemplo, a observar o modo como a língua se modifica e sofre variação para adequar-se aos sujeitos na relação linguística.

Aqui, diferentemente de outras perspectivas, é a partir do discurso que dizeres ganham as mais diversas formas, desde suas evidências mais recorrentes nas construções midiáticas – que já demonstram seu potencial para explorar cores, sons e tonalidades vocálicas ao constituir sentidos, réplicas e trélicas responsivas por meio das mais diversas vozes refletivas e refrativas – aos discursos mais corriqueiros, ao se valerem de signos ideológicos marcados por acepções mais cotidianas. Sobre isso, como bem esclarece Volóchinov em *Marxismo e filosofia da linguagem*, não se pode descartar a simples imagem enquanto signo ideológico sem relacioná-la com sua concepção no social, “por exemplo, o pão e o vinho se tornam símbolos religiosos no sacramento da comunhão cristã. No entanto, o produto de consumo, por si só não é um signo”. (2018, p. 93).

Diante da complexa expressividade e profundidade do discurso, tal aparato proporciona indagações sobre a natureza da linguagem, especificamente sobre tripartite social de extratos que se referem ao som, à imagem e a verbalidade, isto é, a possibilidade de serem de fato aquilo que constituiria a linguagem e não somente uma materialidade resultante da relação dialógica entre sujeitos responsivos e responsáveis.

Desse modo, espera-se verificar que não se trata de um material fechado em si, mas rico em relações. Isso porque, em outras perspectivas existe o foco em se analisar a construção física do som, por exemplo, ou em outros, a busca de compreender o efeito e constituição da substância das cores e efeitos da luz e sombra em imagens, ou em casos sobre a verbalidade em que se nomeiam palavras e suas relações por meio de uma norma. Vale ressaltar que, em todas

⁷ PESSOA, Fernando. *Obra completa de Álvaro de Campos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2015, p. 281-282.

estas concepções – de maneira precisa e voltadas tão unicamente para o âmbito constitutivo da matéria – têm seu lugar e suas contribuições são de extrema importância para os estudos da linguagem.

É exatamente essa relação social dos extratos que, durante o presente estudo, se verificou não como simples objetos que resultam da linguagem humana enquanto expressão isolada e sistemática, porém de maneira mais profunda, formas que de fato são o âmago da linguagem sobre a qual, por exemplo, em uma imagem pode-se verificar a presença de sonoridade e verbalidade, já em outros casos se verifica a construção da imagem e de sons por meio da verbalidade e, por fim, que todos se antecedem a materialidade por serem de natureza social. Logo, a verbovocoverbalidade não poderia, na maioria das vezes, ser um extrato submetido a cortes aleatórios na comunicação, uma vez que a linguagem seria, por assim dizer, balizada por essa composição nas mais diversas relações sociais entre sujeitos e, até mesmo, entre instâncias e sujeitos.

Diante da abordagem aqui exposta, vale ressaltar novamente que estudos que se concentram em uma matéria possuem sua importância para ciência e para o desenvolvimento do conhecimento sistematizado, têm seu lugar e prestígio para novas descobertas que corroboram para o progresso científico.

Tomando, assim, a poesia como ponto de partida, a noção de que a tríade aqui exposta é o composto que constrói a linguagem e o fato de não ser entendida como uma simples matéria física se torna algo mais evidente. Por essa e outras razões, a expressividade humana é tão rica e não limitada a uma rede isolada e fechada em si mesma.

Diante disso, não se tem a pretensão de esgotar todo o tema, daí a necessidade da seleção de poemas de Campos, sobre a qual foi feita levando em conta os aspectos do VVV, a medida em que podem ser observados com mais integração em relação a determinados aspectos que surgiram no fluxo da análise, como a exploração do trabalho e desolação diante da sociedade burguesa da época, respectivamente nos poemas: *Dactylographia* e *Ode Triunfal*, e atrelados aos momentos mais significativos de cada fase da poesia do autor, como esclarecido por Coelho (1977).

Para isso, é a partir da filosofia da linguagem de Bakhtin e do Círculo que os textos analisados foram observados com mais vivacidade, justamente pelo fato de tal abordagem ter em si a potencialidade de perscrutar as mais diversas manifestações enunciativas e proporcionar a relação com a vida em sua mais profunda essência, o diálogo.

Essa noção prevê que estudos se referenciem a partir e sobre a relação entre sujeitos do discurso, posição de investigação em que uma “palavra torna-se palavra somente na comunicação social viva, no enunciado real, que pode ser compreendido e avaliado não só pelo falante, mas também por seu auditório possível ou presente” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 315).

É nessa relação que o VVV se move e se realiza, pois não se trata, para essa pesquisa, de uma simples materialidade resultante do ato linguístico. Isso porque, diante a linguagem, a orientação parte das relações entre sujeitos e/ou instâncias em suas mais diversas formas que, inevitavelmente, inscrevem-se socialmente e ali se têm seu lugar marcadamente singular quanto às manifestações e, por assim dizer, também irrepetíveis, uma vez que, mesmo que tenha uma suposta pretensão de repeti-los, o próprio mover em direção a isso já o diferenciaria da primeira manifestação enunciativa.

Em uma obra posterior, Bakhtin aborda esse princípio da irrepetibilidade dos enunciados e, conseqüentemente, – ao explicitar que “[...]como enunciado (ou parte do enunciado) nenhuma oração, mesmo a de uma só palavra, jamais pode repetir-se: é sempre um novo enunciado (ainda que seja uma citação)”. (2011, p. 313) – evidencia a natureza singular do enunciado. Esse caráter único da manifestação enunciativa também é algo inerente ao VVV, e o fato de também ser denominado enunciado se deve a questão de sua manifestação, justamente por fazer parte de cada ato enunciativo de forma singular, não somente porque é o produto material do diálogo, antes, porém, devido à condição coletiva e compartilhada que é anterior ao próprio ato da produção material da linguagem.

Em poemas, a aplicabilidade da metodologia iniciou-se no presente trabalho com a descrição, interpretação e, por fim, análise desses enunciados do livro *Obra completa de Álvaro de Campos*, considerando a verbocovisualidade e seu funcionamento na poesia de Álvaro de Campos sob a perspectiva dialógica. A descrição se deve à necessidade de esclarecer e situar o objeto de investigação para que, mais adiante, seja possível a interpretação e análise considerando os elos da coletividade que historicamente a abarcava.

Com isso, identificar alguns discursos e diálogos que se instauram e se constituem, bem como investigar seus sentidos, não são tarefas direcionadas a algo a ser acabado, pelo contrário, mas do início de uma lida para investigações futuras, uma vez que é impossível esgotar um material tão farto em uma pesquisa. Logo, a presente abordagem pôde averiguar não somente a produtividade das obras de Bakhtin e do Círculo para a análise de enunciados VVV, mas também outras demais pistas para futuros trabalhos na grande área da literatura e da filosofia da linguagem.

CAPÍTULO 1

CAMPOS – OBRA E AUTORIA

Neste capítulo houve o cuidado de apresentar a obra poética, que integra o *corpus* da pesquisa, e os esclarecimentos iniciais a respeito do autor Álvaro de Campos. Para tanto, em um primeiro momento, há a explanação de suas fases poéticas com o objetivo de expor elucidções fundamentais para a compreensão de sua arte, seguida da descrição da edição da obra e de marcas que acompanham as características autorias, como a datação de seus poemas.

Por fim, tratou-se de evidenciar, conforme a teoria bakhtiniana, os motivos pelos quais considera-se, na presente investigação, Álvaro de Campos não como um mais um heterônimo de Pessoa, mas aquele que recebe a consideração de um autor e poeta de seu tempo e lugar.

1.1 A obra de Álvaro de Campos

Tratar a obra heteronímica de Fernando Pessoa, como o desdobramento dos mais impensados para a época e que surpreendeu a todos, é uma tarefa difícil. Diferentemente de pseudônimos, os heterônimos concedem uma personalidade poética completa, de maneira tal que se pode ter uma complexidade única por meio da manifestação própria e diversificada de cada heterônimo. Foi assim com todos, obras-primas de Fernando Pessoa, que somariam, conforme o estudioso brasileiro, José Paulo Cavalcanti Filho, um total de 127 heterônimos⁸, os quais se destacam Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Bernardo Soares. Estes ganham vida própria e se (des)constroem por meio de sua relação com o mundo, além de peculiaridades que sempre voltam à tona nas mais diversas pesquisas.

Dentre todos os heterônimos de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos apresenta versos livres de rimas e de metrificações regulares. Além disso, ele foi o único a apresentar diferentes fases poéticas, o pioneiro a tratar dessas fases foi o crítico Jacinto do Prado Coelho que, assim, definiu:

Dos vários heterônimos é aquele que mais sensivelmente percorre uma curva evolutiva. Tem três fases: a do “Opiário”, poema com data fictícia de 3.1914; a do futurismo whitmaniano, exuberantemente documentado na “Ode Triunfal” (4.1914), em “Dois excertos de odes” (30.6.1914), “Ode Marítima”

⁸ “Heterônimos são, como vimos, 127 nomes. Fôssemos acrescentar outros (75) que — pelos critérios de classificação adotados — não são considerados verdadeiros heterônimos, e seriam ainda mais — no total, 202 (todos aqui individuados). Sem contar os cinco personagens reais, agora referidos (o que somaria 207 nomes)”. (FILHO, 2012, p. 402)

(publicada no n.º 2 do *Orpheu*, 1915), “Saudação a Walt Whitman” (11.6.1915) e “Passagem das Horas” (22.5.1916), para só episodicamente assomar em poemas posteriores; enfim, uma terceira fase que chamarei pessoal por estar liberta de influências nítidas, desde “Casa branca nau preta” (11.10.1916) até 1935, ano da morte de Pessoa. (COELHO, 1977, p. 66-67).

A partir desse esquema, é possível destacar as três fases de Álvaro de Campos da seguinte maneira: Primeira fase, denominada de decadentista, justamente por prevalecer temas como o cansaço, o tédio e a falta de significado da vida, como no poema “Opiário”.

Citado nos versos desse mesmo texto, Sá-Carneiro e seu estilo, são os alvos da admiração de Campos e, por essa razão, aqui também se encontra a influência simbolista, com usos de símbolos e muitas recorrências de letras maiúsculas que se relacionam com ideias abstratas que se refletem.

Desse momento, como esclarece Coelho, o próprio Campos, em uma carta à revista *Contemporânea* em 17 de outubro 1922, afirma: “Fui em tempos poeta decadente; hoje creio que estou decadente, e já o não sou” (*apud* COELHO, 1977, p. 67). Destaca-se, por meio desse trecho, o olhar do poeta para uma trajetória íntima de mudanças, de alterações de suas percepções e de sensações. Alterações essas que o fazem admitir em um intitulado “Mestre, meu mestre querido!” e endereçada a Caeiro, outro heterônimo de Pessoa, a transformação de si a ponto de confessar:

Porque é que me accordaste para a sensação e a nova alma,
Se eu não saberei sentir, se a minha alma é de sempre a minha?

Prouvera ao Deus ignoto que eu ficasse sempre aquelle
Poeta decadente, estupidamente pretencioso,
Que poderia ao menos vir a agradar,
E não surgisse em mim a pavorosa sciencia de vêr.
Para que me tornaste eu? Deixasses-me ser humano!

Feliz o homem marçano,
Que tem a sua tarefa quotidiana normal, tam leve ainda que pesada,
Que tem a sua vida usual,
Para quem o prazer é prazer e o receio é receio,
Que dorme somno,
Que come comida,
Que bebe bebida, e porisso tem alegria.

A calma que tinhas, deste-m’a, e foi-me inquietação.
Libertaste-me, mas o destino humano é ser escravo.
Accordaste-me, mas o sentido de ser humano é dormir. (PESSOA, 2015, p. 212)

Aqui, Campos admite sua transformação em outro, um ser que antes não era e que, agora acordado por meio da relação com Caetano, admite ser “nova alma”, mas que preferia ser como antes, sob uma rotina de “que dorme o sono/ que come comida/ que bebe bebida, e por isso tem alegria”, isto é, àquela de um estado rotineiro que não o incomoda, uma vez que confessa a Caetano que “A calma que tinhas, deste-m’a, e foi-me inquietação”. Esse desassossego é, justamente, o acordar oposto ao significado do que, para Campos, é humanidade, porquanto “o sentido de ser humano é dormir”.

Esse relato de que sofreu uma “transformação” refletirá o início da próxima fase da poesia campista e em uma de suas grandes características, a atenção ao sentir. É de suma importância ressaltar que esse despertar do sono: “Porque é que me acordaste para a sensação e a nova alma”, não se trata de sentir como outros seres humanos, em que a sensação da bebida se resume ao beber, mas de uma nova maneira de sentir, a ponto de, em outro poema, resumir:

Sentir tudo de todas as maneiras,
 Viver tudo de todos os lados,
 Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
 Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
 Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo. (PESSOA, 2015, p. 135)

A cada verso do poema “Sentir tudo de todas as maneiras”, que é um tipo de continuidade de outra poesia “A passagem das horas”, Campos apresenta um modo crescente de desejo pelo sentir, diferentemente de Caetano, agora não se trata de somente estar acordado para “um novo ser de sensações e inquietações”, mas de um tipo de intelectualização dessas sensações e de sua desordem, há a busca pelo excesso e pelo violento ao modo de Walt Whitman de concepção. Campos se direciona para o sensacionismo complexo e dinâmico da vida moderna, busca o gozo por meio da violência e a força de todas as sensações.

A partir daí observa-se a segunda fase, futurista e extremamente sensacionista, assim referenciada devido às recorrências ao fascínio pelas máquinas, como no verso: “Ajo a ferro e velocidade, vaivém, loucura, raiva contida” (PESSOA, 2015, p. 140) do poema “Sentir tudo de todas as maneiras”, supracitado, ou “Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r eterno!” (PESSOA, 2015, p. 48-49) do poema “Ode Triunfal”. Ainda nesse mesmo poema, pode-se observar outra característica dessa fase, uma forte apelação toma conta do poeta por meio do uso de sinestésias, em que o sensacionismo é exposto ao extremo como nos versos: “Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento/ A todos os perfumes de óleos e calores e carvões”.

Dessa fase, encontram-se marcas de um Álvaro de Campos poeta e, por conseguinte, autor. A ponto de um de seus alvos de afeição, Sá-Carneiro, elogiá-lo e reconhecendo-o como artista e suas composições:

Não sei em verdade como dizer-lhe todo o meu entusiasmo pela ode do Al. De Campos que ontem recebi. É uma coisa enorme, genial, das maiores entre a sua obra [...] não se pode ser maior, mais belo, mais intenso de esforço – mais sublime: manufacturando enfim Arte, arte luminosa e comovente e grácil e perturbante, arrepiadora com material futurista, bem de hoje. Não tenho dúvida em assegurá-lo meu Amigo, você acaba de escrever a obra-prima do Futurismo. Porque, apesar talvez de não pura, escolarmente futurista, o conjunto da ode é absolutamente futurista (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 175-176).

A última fase, pessoal e pessimista, há a exposição de um Álvaro de Campos deprimido, abatido e desanimado. Diferentemente do que possa parecer, esse momento não deixa de ser intenso, com uso de exageros, como em “Um supremissimo cansaço / Issimo, issimo, issimo, / Cansaço...” e “Não me venham com conclusões! / A unica conclusão é morrer” dos respectivos poemas do poema “O que ha em mim é sobretudo cansaço” (PESSOA, 2015, p. 307) e “*Lisbon Revisited*” (PESSOA, 2015, p. 175).

Essas fases não são delimitadas de modo homogêneo, como também não são estanques, isso quer dizer que, apesar de existirem tais etapas, elas encontram-se em processo de trânsito, em constante expansão e abertas, permitindo, assim, envolvimento e cruzamentos umas com as outras. Por essa razão, nessa fase é possível encontrar, ao mesmo tempo, a crítica à modernidade como o “Poema em linha Recta” (PESSOA, 2015, p. 281-282).

Por mais imprevisíveis que sejam, os escritos trazem consigo, na maioria das vezes, uma marca presente, a datação. Essa marca não impõe limites às fases de Álvaro de Campos, mas dão a sua obra artística a tonalidade de um poeta e autor localizado no espaço-tempo. Sendo assim, umas das características da composição é a expressão, muitas vezes, diária de cada materialização de poemas, outras indicando somente o ano. A exemplo disso, a seguir, alguns dos poemas de Campos:

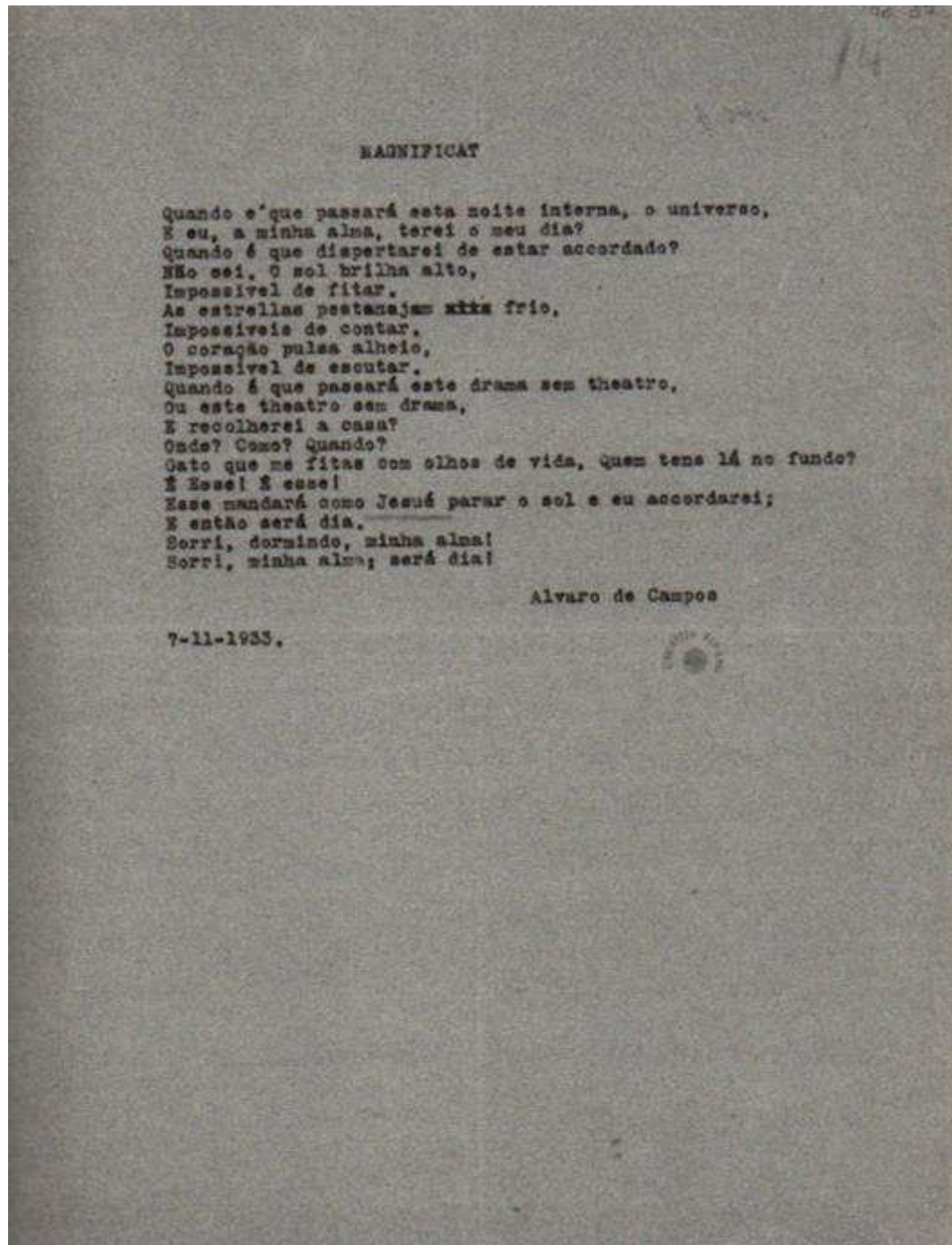


Figura 01 – Poema “Magnificat” datilografado

A primeira figura acima (PESSOA, 2015, p. 393) apresenta o poema “Magnificat” datilografado e assinado por Álvaro de Campos, apresentando a datação com dia, mês e ano de escrita.

APONTAMENTO

A minha alma partiu-se como um vaso vazio.
Cahiu pela escada excessivamente abaixo.
Cahiu das mãos da creada descevidada.
Cahiu, fez-se em mais pedaços do que havia louça no vaso.

Asneira? Impossível? Sei lá!
Tenho mais sensações do que tinha quando me sentia eu.
Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir.

Fiz barulho na queda como um vaso que se partia.
Os deuses que lá debriçam-se do parapetto da escada.
E tiram os cacos que a creada d'elles tór de mim.

Não se zanguem com ella.
São tolerantes com ella.
O que eu era um vaso vazio?

Olham os cacos absurdamente conscientes.
Mas conscientes de si-mesmos, não conscientes d'elles.

Olham e sorriem.
Sorriem tolerantes a creada involuntária.

Alastra a grande escadaria atapetada de estrelas.
Um caco brilha, virado do exterior lustroso, entre os astros.
A minha obra? A minha alma principal? A minha vida?
Um caco.
E os deuses olham-o especialmente, pois não sabem porque
ficou alli.

Alvaro de Campos.

ESPECTACULO

Espectaculo chegou uma alma triste,
de dezanove fôr, esperando que ela fôr
canto mais longo o sempre mesmo canto.
Quem os fôr a olhar com indiferença
e agarda tanto duma alma não minha.

CASTELOS TOMBADOS

Alguns castelos tombados
de sonhos desolados
conscientemente terranhas,
mudas por mãos humanas
juncem o chão.

Neste outro dia
olhem as ruínas de um fôrco
e de tempo
mas nunca tão grandes
de sonhos tão desolados.
Quem agarda figura
sem gelo de areia sem peso
nem no acaso de vento.

Adolfo Casais Monteiro.

SUICIDIO

Tenho o cabelo encajado
No fio azul de fio mortal.
— Não a toques a meu lado
E eu a soltar acordado
Souber de bolho espectral.

Vejo esse quadro parado
Neste momento amarelado.
— Sei que hei-de ser desejado
Se depois de exposto
O fio azul mortal.

Sou por ter me fêdo
E não sei se tem ou não
Fui na vida encanhecido!
— Suizo o coração gelado
Não fêgo de sono mortal.

Eu já sei a meu lado
E eu vejo o processo
Certo do meu passado
Deitar no caminho amado.
Umrastru de sono mortal.

Olavo.

ABANDONO

Devo-me levar pela onda inconstante
das malédias seguindo o meu destino
e entregando-me a
a minha vida fôrca.

Fêgo de mim
fêgo do corpo convidado de minha alma
e deixo-me deitar confortavelmente
nas águas mortas.

nas águas parradas de indiferença...

FANTASIA

Despedaçei tanto sonho
e correr atrás da vida,
que tendo-a por fim segura
e com ela, eu nunca agredida
e que deixava perdidas
as ruínas desse corpo,
e que tendo eu, a obra
de perder a fôrca.

Adolfo Casais Monteiro.

Figura 03 – Publicação do poema “Apontamento”

A última figura (PESSOA, 2015, p. 389) se refere a uma publicação do poema “Apontamento” na revista *Presença*. Houve o envio de uma carta para a revista naquele ano, conforme nota da edição (PESSOA, 2015, p. 640): “Poema impresso na revista *Presença* n. 20, Coimbra, abril-maio de 1929, p. 3. Foi enviado com uma carta para a redação da revista no dia 17 de maio”.

A maioria dos textos de Campos possui data, exceto por alguns que integraram uma seção de diversos poemas que não foram inventariados pela Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), porque, como atesta o editor da publicação escolhida para a presente pesquisa:

“[...] não se conserva deles um original, apenas o testemunho impresso na primeira edição da *Ática*: poesias de Álvaro de Campos (1944). Só transferimos para o *corpus* principal o <<Poema em linha recta>>, porque, existindo um testemunho manuscrito, o consideramos datável (PESSOA, 2015, p. 330)

Desse modo, a edição da obra, que integra a referência bibliográfica do *corpus* escolhido, optou por apresentar a datação, completa ou não, ao lado de cada título ou início de cada enunciado dos poemas, os quais estão postos, juntamente por meio de um número sequencial, estes integram a primeira seção artística de poesias da obra como exemplificado na figura 04.

A segunda parte, por sua vez, é composta por uma seção de anexos, que contém os poemas fragmentados e esboços, seguido de outra seção de imagens de vários escritos do poeta, a exemplo disso, na figura 05, pode-se verificar documentos importantes, como a fotocópia do manuscrito dos poemas “Estou vazio como um poço secco” e “Peça em um acto” (PESSOA, 2015, p. 397). A respectiva formatação desses mesmos poemas, como parte da seção “anexos” da presente edição, pode ser observada na figura 06.

A última seção é destinada aos textos em prosa de Álvaro de Campos, acompanhada, posteriormente, de notas explicativas relativas aos poemas e aos textos em prosa e, por fim, reserva um espaço para os índices dos primeiros versos, onomástico e bibliografia. De modo geral, a publicação é rica em detalhes, que traz uma coleção de 190 poemas e outros 41 em anexo, estes são desde fragmentos de poemas manuscritos de Pessoa a anotações de seu diário. Além de todos os poemas editados com a variante da língua portuguesa da época, a edição conta diversas fotocópias de documentos e escritos de Fernando Pessoa com a atribuição específica a Álvaro de Campos em todas as composições.

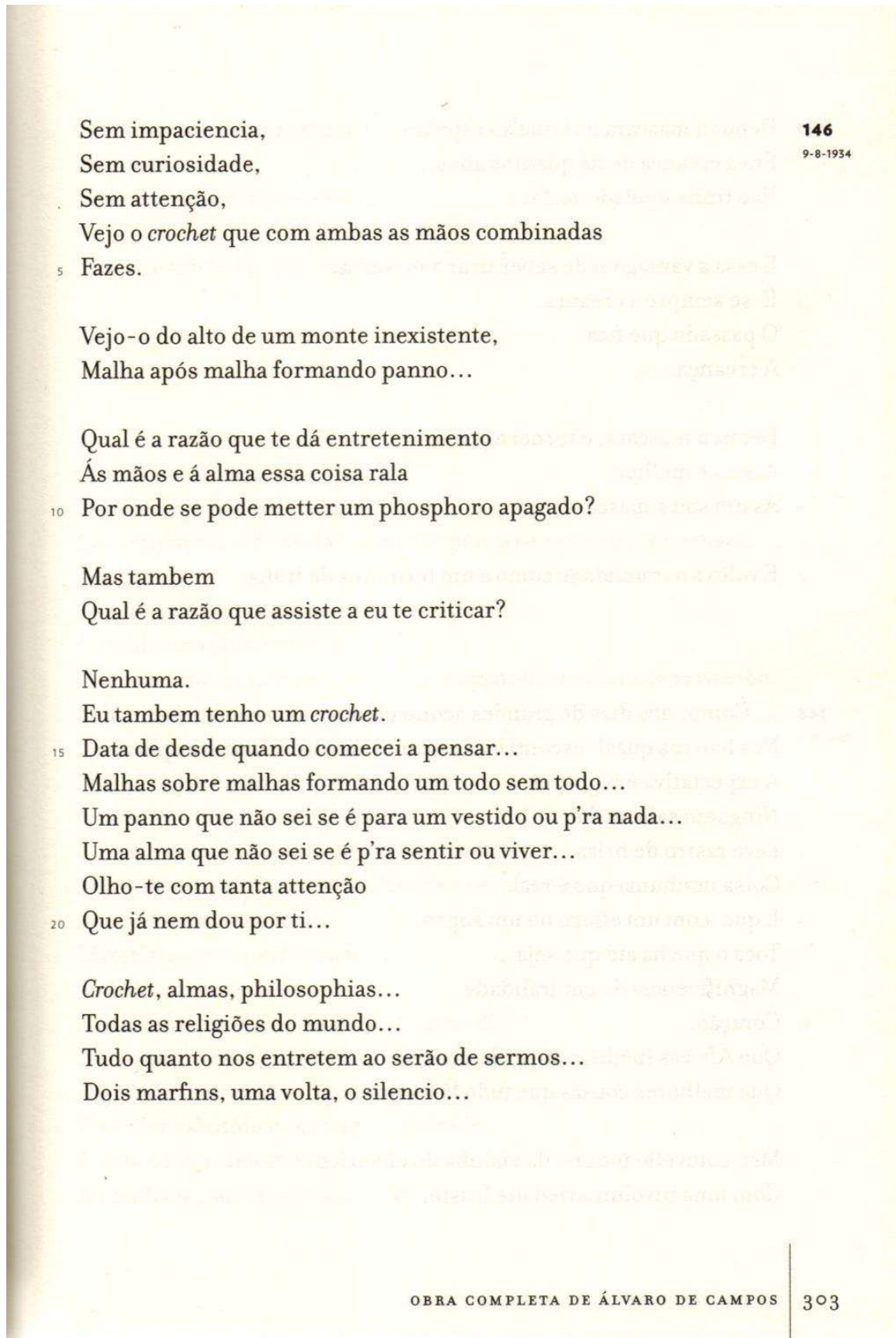


Figura 04 – Fotocópia da publicação do poema “Sem Impaciencia”, contida na *Obra Completa de Álvaro de Campos* da editora Tinta da China

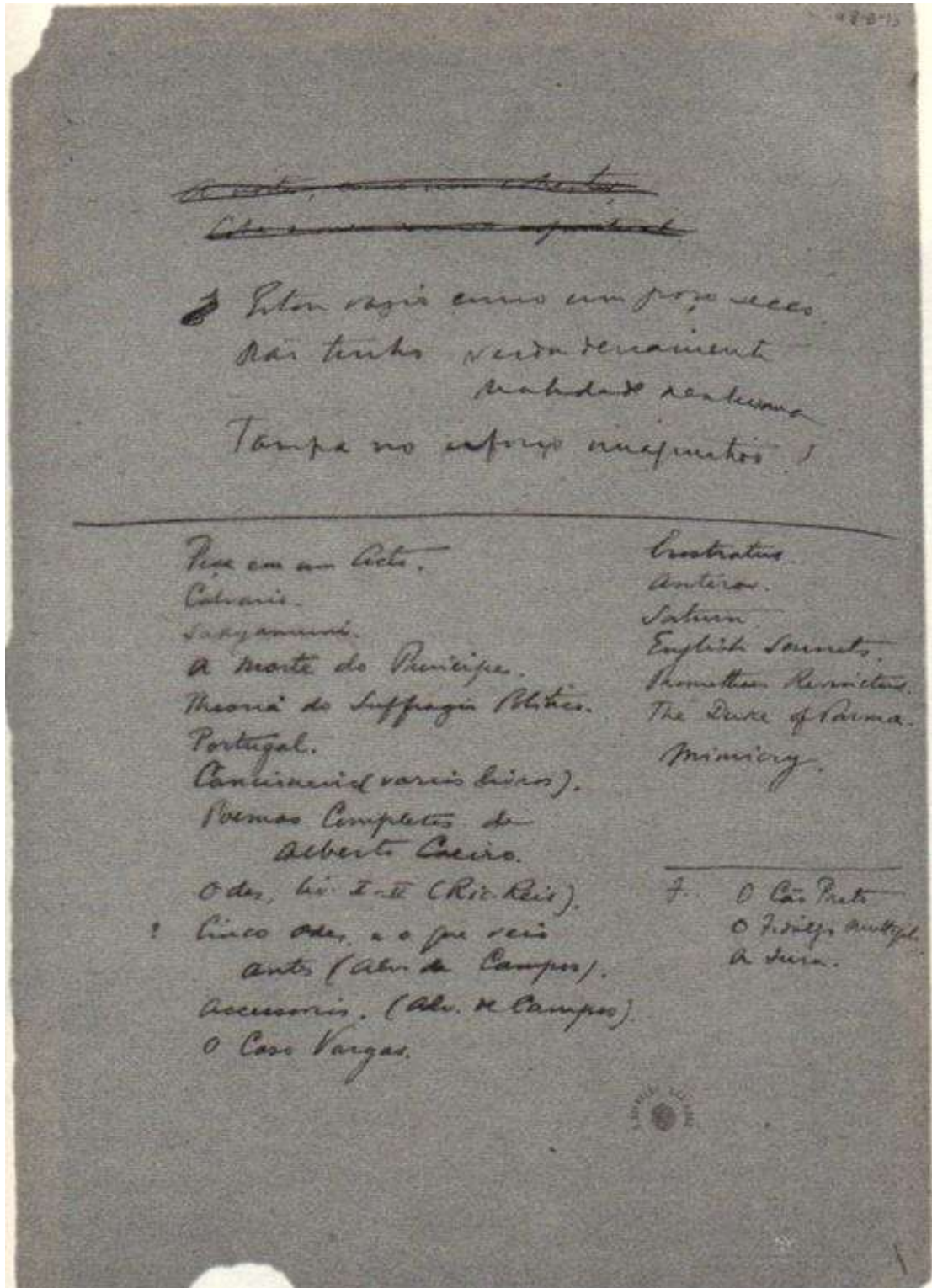


Figura 05 – Manuscrito dos poemas “Estou vazio como um poço secco” e “Peça em um acto”

5 Quem era? Ora, era quem eu via.
 Todos os dias o via. Estou
 Agora sem essa monotonia.
 Desde hontem a cidade mudou.

Elle era o dono da tabacaria.

10 Um ponto de referencia de quem sou.
 Eu passava alli de noite e de dia.
 Desde hontem a cidade mudou.

Meu coração tem pouca alegria,
 Vejo que a morte está onde estou.

15 Taipaes jazigo – tabacaria!
 Desde hontem a cidade mudou.

Mas ao menos a elle, alguém o via,
 Elle era fixo. Eu, porque vou,
 Não falto; por mim ninguém diria

20 Desde hontem a cidade mudou.

Anexo 34 Estou vazio como um poço secco.

[c. 1930]

Não tenho verdadeiramente realidade nenhuma.
 Tampa no esforço imaginativo!

Anexo 35 Ah que extraordinario,

[c. 28-3-1932]

Nos grandes momentos do socego da tristeza,
 Como quando alguém morre, e estamos em casa d'elle e todos estão
 quietos,

Figura 06 – Poemas “Estou vazio como um poço secco” e “Ah que extraordinario”

Nesses poemas, a característica que aponta os dias, meses e anos reflete um poeta que se esforça por transitar em momentos sobre os quais reage, uma tentativa de apresentar uma caminhada por um dado tempo e espaço, de senti-los e reagir a tudo e a todos que nessas zonas se apresentam, desde um mundo personificado, como a Noite do poema “Dois excerptos de odes” e o Navio de “Ode Marítima”; à sociedade futurista, como a exaltação ao maquinário em “Ode Triunfal” por meio da representação sonora. Logo, diferentemente de outros tipos de arte poética, ainda que seus poemas sejam livres de rima e ritmo, e de fato são, eles mantêm a sonoridade em evidência. Assim, sua potência única de sentir é o ponto de maior conexão de suas responsabilidades, tal como se assume no poema “O tumulto concentrado da minha imaginação intellectual...” (PESSOA, 2015, p. 273-274):

[...]Minha juventude perpétua
De viver as coisas pelo lado das sensações e não das responsabilidades.

(Alvaro de Campos, nascido no Algarve, educado por um tio-avô,
padre, que lhe instillou um certo amôr às coisas clássicas...)
(Veiu para Lisboa muito novo...)

A capacidade de pensar o que sinto, que me distingue do homem vulgar
Mais do que elle se distingue do macaco.
[...]

Álvaro de Campos, também se define como um engenheiro enclausurado em um “cubículo” no poema “Dactylographia” (PESSOA, 2015, p. 290), “um mau estudante” em “Opiário” (PESSOA, 2015, p. 37), reconhece-se como um “ser vadio e pedinte” da poesia “Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa” (PESSOA, 2015, p. 340), aquele que afirma ser “nada” e, mais à frente no mesmo poema, a ponto de expor que não ter certeza do que ele seja nos versos de “Tabacaria” (PESSOA, 2015, p. 199-205):

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.
[...]
Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!
E ha tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!
Genio? Neste momento
Cem mil cerebros se concebem em sonho genios como eu,
E a historia não marcará, quem sabe?, nem um,
Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras.

Não, não creio em mim. [...]

É nesse encontro de contradições sobre si que o poeta ganha forma, a crítica não recai somente sobre os outros, às instâncias ou aquilo que o faz responder, isso porque há em sua voz uma análise crítica de si, que o permite compreender o caos da humanidade que em si reflete. Essa realidade reverbera de modo intenso em muitos de seus versos, sobre os quais se destaca o poema supracitado.

Se, por um lado, a denominação de poeta para Campos é algo que lhe caiba, desde a relação com pessoas a objetos; a outra questão, porém, a ser considerada é o próprio olhar para si e para outros enquanto autor, visto que em uma ampla parte de seus poemas o tratamento não se dá somente com o outro e, sim, dá-se diante da visão de si. Nesse caso, como orienta Bakhtin, até mesmo em obras essencialmente autobiográficas:

“[...] o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele pode completar a si mesmo, até atingir o todo, com valores que a partir da própria vida são transgredientes a ela e lhe dão acabamento; ele deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro [...]” (BAKHTIN, 2011, p. 13).

Ao se voltar para si, conforme Bakhtin, o autor vivenciará a si mesmo, olhará a si mesmo como se com os olhos do outro estivesse na autobiografia. Na poesia, por mais que se volte para si, o poeta, na mesma perspectiva, não encontra um sujeito fechado, pelo contrário, mas aquele que se relaciona e está em constante diálogo social, seja com outros sujeitos, seja com as instâncias que o incomodam ou ratificam suas posições.

Sobre essa realidade do poeta, cruzam momentos importantes da história de seu século, a primeira e segunda guerras mundiais, as mudanças econômicas, a continuidade ascensão da industrialização europeia e os ideais políticos oriundos dessas conjunturas. É diante desse mesmo cenário que Bakhtin e o Círculo se destacam, justamente por serem contemporâneos de Campos, estão diante das mesmas transformações que ocorriam no mundo.

Enquanto, por um lado, Álvaro de Campos observava e criticava uma Europa que se modernizava e, ao mesmo tempo, limitava os empregados sob sistemas fabris, “enclausurados” por meio da exploração de base de um capitalismo em ascensão. O Círculo, em outro ponto, não se rendia às imposições do Estado e continuava em sua posição pesquisadora sem obedecer ou se limitar aos parâmetros governamentais, pois defendia a importância do diálogo em um momento em que o Estado proclamava a coletivização.

Outros estudiosos do Círculo viveram na Rússia czarista e estiveram sob a intensa revolução de 1917; enquanto Bakhtin, além de presenciar o governo de Lênin, viveu sob todo período que o estadista Joseph Stálin esteve à frente do governo. Diante de tamanha pressão, a partir do que se conhece do contexto político da época, é possível compreender que as produções, feitas por esses pesquisadores e intelectuais, desenvolveram-se de maneira audaciosa, tendo em vista o grau de tensão sob o qual estavam envoltos.

O contexto daquela época foi explorado em diversos ensaios de estudiosos do Leste Europeu, alguns publicados na obra organizada por Ana Zandwais, intitulada *Mikhail Bakhtin: uma contribuição para a filosofia da linguagem e estudos discursivos* (2005). Sobre aquele momento, destaca-se que, a partir de 1924, Bakhtin, devido a enfermidades e às posições políticas que assumira, locomoveu-se por diversas localidades de seu país, encontrando diferentes públicos para suas enunciações, que tinham como características, além das muitas discordâncias em relação aos posicionamentos stalinistas, a filosofia de um pensador “não-oficial” e que não se curvava ao Estado que defendia, por exemplo, o estabelecimento de uma língua única:

Se considerarmos também a questão pelo viés da memória das contradições políticas internas vividas no período stalinista, entretanto, esta pode tornar-se mais acessível, já que ao revés das posições propagadas por Stalin (1950), que buscou sustentar a construção de um projeto identitário nacional através da reificação de uma língua homogênea – o Grande Russo – [...] esta seria a falsa fórmula encontrada por Stalin a fim de suplantar tanto a divisão entre os estados que compunham a União Soviética, como para apagar as diferenças étnicas, culturais e religiosas que povoaram as condições históricas de formação do Estado Soviético, enfim, a utopia de que uma sociedade dotada de uma única e mesma língua não estaria mais sujeita a redivisões ou a cisões. (ZANDWAIS, 2005, p. 94)

Naquele momento, o governo stalinista impunha o modo como os pensadores deveriam produzir e se curvar ao regime, isso dificultava o avanço da pesquisa e, principalmente, era um potencial limitador para qualquer pensador. O Estado agia como um sensor daquilo que poderia ser divulgado, isso alcançava diversas áreas do conhecimento e da cultura, como atesta Laurat (*apud* ZANDWAIS, 2005, p. 87):

[...] após 1926 nada se podia fazer sem a aprovação de Stalin, sendo organizadas, periodicamente, em intervalos cada vez mais breves, as ‘depurações ideológicas’ atingindo a todos os ramos da ciência e das artes, englobando a pintura e a música, em um país onde sábios, literatos e artistas são reduzidos a um papel de autômatos, de “matracas das teses oficiais” [...].

Se, de um lado, Bakhtin e o Círculo iam contra a coisificação do ser humano, oriunda das medidas impostas pelo Estado; Álvaro de Campos, de outro, criticava a automação não somente das relações de trabalho, mas de toda a sociedade que não se permitia “sentir”, e era, de forma insistente, assediada pelas propostas do mercado em expansão. Ambos, seja no oriente ou no ocidente, cada qual a seu modo, tinham como ferramenta o questionamento à imposição de determinadas homogeneizações do pensamento, sejam elas de um lado pelo Estado e, por outro, da economia capitalista que se disseminava com o consentimento dos governos europeus.

Nesse sentido, Álvaro de Campos não se trata somente de uma voz sob a pele de uma personagem pessoana. Há em sua natividade e construção, uma identidade autoral, ou seja, notam-se desdobramentos de si sobre a realidade, uma humanidade que, ao mesmo tempo que se contradiz e se transforma enquanto dialoga com outros, torna-se única e singular de seu tempo.

1.2 Campos, o autor-criador e poeta

Considera-se aqui, Álvaro de Campos, tanto um poeta quanto um autor. Isso porque, mesmo sendo heterônimo de Fernando Pessoa, Campos possui uma voz própria, mudanças de fases, indagações e reações que se alteram diante do mundo que está diante de si. Se antes, por exemplo, havia uma exaltação às máquinas, no mais tardar se manifesta um sentimento de desolação e frustração que cresceu ao final de sua vida. É, por essa razão, a alteridade de si em relação aos outros e as coisas que o cercam que faz com que o autor tenha vida própria.

A respeito de autor, para Bakhtin (2011, p. 13-15), é possível compreender que se trata de uma posição em que a sua condição externa o permitirá dar acabamento e forma estética ao mundo e às personagens que ali habitam. A indagação e problematização provável a respeito disso se dá quando, ao considerar o poeta um autor, no presente trabalho, leva-se em conta que Campos é um autor em seu próprio mundo, pois dele advém a (re)criação daquilo que vê, a alteração de suas perspectivas em relação ao outro, à sociedade, ao trabalho e a tudo que o faz refletir e refratar.

Se nos voltarmos para a imaginação criadora, para o sonho centrado em nós mesmos, facilmente nos convenceremos de que ela não opera com minha expressividade externa, não evoca sua imagem externa acabada. O mundo do meu sonho centrado em mim situa-se à minha frente, como o horizonte da minha visão real [...] (BAKHTIN, 2011, p. 26)

Partindo da ideia de exterioridade, Campos dá forma a tudo que lhe cerca, mais do que isso, reage a todas as coisas e a elas, em muitos casos, permite-lhes a vida, ou seja, literalmente personifica objetos que o incomodam. A exemplo disso, a “Noite” no poema “Dois excertos de odes” (PESSOA, 2015, p. 57-60):

Vem, Noite antiquissima e identica,
 Noite Rainha nascida desthronada,
 Noite igual por dentro ao silencio. Noite
 Com as estrellas lantejoulas rapidas
 No teu vestido franjado de Infinito.

Vem, vagamente,
 Vem, levemente,
 Vem sósinha, solemne, com as mãos cahidas
 Ao teu lado, vem
 E traz os montes longinquos para o pé das arvores proximas.
 Funde n’um campo teu todos os campos que vejo,
 Faze da montanha um blóco só do teu corpo,
 Apaga-lhe todas as diferenças que de longe vejo de dia.
 Todas as estradas que a sobem,
 Todas as varias arvores que a fazem verde-escuro ao longe.
 Todas as casas brancas e com fumo entre as arvores,
 E deixa só uma luz e outra luz e mais outra,
 Na distancia imprecisa e vagamente perturbadora.
 Na distancia subitamente impossivel de percorrer.

Nossa Senhora
 Das cousas impossiveis que procuramos em vão,
 Dos sonhos que veem ter comnosco ao crepusculo, á janella.
 Dos propositos que nos acariciam
 Nos grandes terraços dos hoteis cosmopolitas sobre o mar,
 Ao som europeu das musicas e das vozes longe e perto.
 E que dóem por sabermos que nunca os realizaremos.

Vem, e embala-nos,
 Vem e afaga-nos.
 Beija-nos silenciosamente na frente,
 Tão levemente na frente que não saibamos que nos beijam
 Senão por uma diferença na alma
 E um vago soluço partindo misericordiosamente
 Do antiquissimo de nós
 Onde teem raiz todas essas arvores de maravilha
 Cujos fructos são os sonhos que afagamos e amamos
 Porque os sabemos fóra de relação com o que pode haver na vida.

Vem solemnissima,
 Solemnissima e cheia
 De uma occulta vontade de soluçar,
 Talvez porque a alma é grande e a vida pequena.
 E todos os gestos não sahem do nosso corpo,
 E só alcançamos onde o nosso braço chega

E só vemos até onde chega o nosso olhar.

Vem, dolorosa,
 Mater-Dolorosa das Angustias dos Timidos,
 Turris-Eburnea das Tristezas dos Desprezados,
 Mão fresca sobre a testa em febre dos Humildes.
 Sabôr de agua sobre os labios secos dos Cançados.
 Vem, lá do fundo
 Do horizonte livido,
 Vem e arranca-me
 Do solo de angustia onde vicejo,
 D'onde naturalmente nasci.
 [...]

Vem, Noite silenciosa e extatica,
 Vem envolver no teu manto leve
 O meu coração...
 Serenamente como uma briza na tarde lenta,
 Tranquillamente como um gesto materno afagando,
 Com as estrellas luzindo (ó Mascarada do Além!)
 Pó de ouro no teu cabelo negro,
 E o quarto minguante tempo sobre a tua face.

Todos os sons soâm de outra maneira
 Quando tu vens.
 Quando tu entras baixam todas as vozes,
 Ninguem te vê entrar.
 Ninguem sabe quando entraste,
 Senão de repente, vendo que tudo se fecha,
 Que tudo perde as arestas e as côres,
 E que no alto céu ainda claramente azul e branco no horizonte,
 Já crescente nitido, ou circulo amarelento, ou mera esparsa brancura,
 A lua começa o seu dia.

Chamada no poema, dentre diversos adjetivos, de “Rainha”, “Nossa Senhora”, “Solemnissima”, “Mater-Dolorosa”, a Noite, escrita no poema com letra maiúscula, é caracterizada e tratada com a excelência de uma notoriedade singular, não porque fora percebida, pois sua presença é repentina a ponto de tudo ao seu redor se recolher: “Ninguem te vê entrar./ Ninguem sabe quando entraste,/ Senão de repente, vendo que tudo se fecha” (PESSOA, 2015, p. 60). A percepção de sua aparição inesperada não é notada e traz consigo pistas de sua excelência, pois se revela como aquela que não simplesmente marca um período ao longo do dia, porém é potente a ponto de transformar os astros em simples adereços de sua presença em: “Com as estrellas lantejoulas rapidas/ No teu vestido franjado de Infinito.” (PESSOA, 2015, p. 57), até mesmo a lua altera-se em outro ornamento de sua face, fazendo com que tudo ao seu redor não tenha vida própria e que sejam tão somente postos como matérias

que a servem: “Com as estrelas luzindo (ó Mascarada do Além!)/ Pó de ouro no teu cabelo negro,/ E o quarto minguante tempo sobre a tua face.” (PESSOA, 2015, p. 60).

Não é à toa que sua figura é solicitada a cada estrofe, um claro chamamento por seu comparecimento, em que sobre todas as outras coisas envolve, colocando-se como soberana e conferindo ao resto um papel secundário diante a sua aparição. Aos montes e montanhas, ao serem dominados, subjuga-os a ponto de se tornarem ao “pé das árvores” e “blocos”, respectivamente, perante sua imensidão: “E traz os montes longinquos para o pé das arvores proximas./ Funde n’um campo teu todos os campos que vejo,/ Faze da montanha um blóco só do teu corpo,/ Apaga-lhe todas as diferenças que de longe vejo de dia. (PESSOA, 2015, p. 57). A todos os humanos, cega-lhes ao demonstrar o curto alcance de seus braços e sua visão limitada onde, na escuridão que a Noite lhes confere, não permite ver suficientemente: “Talvez porque a alma é grande e a vida pequena./ E todos os gestos não sahem do nosso corpo,/ E só alcançamos onde o nosso braço chega/ E só vemos até onde chega o nosso olhar.”. (PESSOA, 2015, p. 58).

Se, inclusive, a Noite pode ser transformada do limiar ao limite da visão exterior poética, não se poderia esperar que, tão somente, objetos ou coisas se encontrassem sob o efeito de novos acabamentos. Há ainda a forma dada às pessoas, sua inquietação a ponto de considerá-las tais como animais, um tipo de zoomorfização em “E eu que estou bebado de toda a injustiça do mundo...” (PESSOA, 2015, p. 238).

[...] A costureira estúpida violada por sedução,
O marçano rato preso sempre pelo rabo,
O commerciante prospero escravo da sua prosperidade
— Não distingo, não louvo, não ◇ —
Ah pobres bichos humanos, estupidamente soffrentes.

Ao sentir isto tudo, ao pensar isto tudo, ao raivar isto tudo,
Quebro o meu coração fatidicamente como um espelho,
E toda a injustiça do mundo é cardiaca dentro de mim.

No trecho em que se diz: “Ah pobres bichos humanos, estupidamente soffrentes.” Em referência à costureira, ao marçano e ao comerciante próspero, Campos demonstra seu sofrimento em relação ao outro, isto é, a todos que de alguma maneira sofrem, provocam-lhe uma espécie de inquietação e abalo a ponto de quebrar seu coração “[...]fatidicamente como um espelho” e fazer residir a injustiça do mundo dentro de si.

Esse reflexo que se instaura em Campos é exatamente o resultado de sua posição em relação a cada outro que está ante a ele, sua exposição e a daqueles que o rodeiam podem

corroborar com a construção e formação da visão autoral, seja da vida, seja das ocorrências desta, sejam dos outros residentes nela. Desse modo, faz-se necessária a observação de que

[...] a imagem do autor quase se funde com a imagem do homem real. O verdadeiro autor não pode se tornar imagem, pois é o criador de toda imagem, de todo o sistema de imagens da obra. [...] O autor-criador não pode ser criado na esfera em que ele próprio é o criador. Trata-se da *natura naturans* e não da *natura naturata*. Vemos o criador apenas em sua criação, nunca fora dela. (BAKHTIN, 2017, p. 65)

Logo, o autor-criador, conforme esclarecido por Bakhtin na referência supracitada, enquanto aquele que, ao assumir uma posição criativa, permitir-lhe-á dar forma ao mundo e ao todo, sejam pessoas e coisas que ali habitam consigo. Dessa feita, outro ponto a considerar sobre si, refere-se à sua denominação enquanto aquele criador que o faz por meio da arte versificada, o poeta.

Apesar de não existir um tratamento específico de Bakhtin em relação à poesia e ao que se denomina poeta, alguns vestígios a respeito do assunto podem ser observados. Em diversos textos Bakhtin utiliza a palavra “poesia”, destaca-se aqui, primeiramente, o texto “Conferências sobre a história da literatura russa” presente na obra *Estética da Criação Verbal*. O referido texto é o resultado de anotações feitas por uma ouvinte, Raquel Mossiêra Mirkina, de algumas das aulas das conferências públicas feitas por Bakhtin nos anos 1920 sobre temas de literatura e filosofia em Leningrado e Vitebsk. Nessa contribuição de Mirkina, têm-se anotações a respeito da análise proferida por Bakhtin em relação aos poemas de Viatcheslav Ivánov. Um dos trechos que chama a atenção faz referência ao que se denomina de “seiva poética”, como se a arte em versos por si fosse nutrida a partir de um lugar:

De sorte que nele não há alegoria, como se costuma dizer, mas metáfora (a alegoria é uma metáfora que perdeu a seiva poética). É verdade que a sua metáfora é bem mais fria que a metáfora de Blok, mas acontece que o frio é uma qualidade estética tanto quanto o calor, a intimidade. (BAKHTIN, 2011, p. 415)

A seiva que nutre a poesia é, aqui, aquilo que traz energia ao texto de Ivánov a ponto de transformá-lo em poesia; enquanto, o poético é a referência à metáfora que é parte daquilo que se pode referenciar poesia para Bakhtin. Vale lembrar que essa mesma expressão, “poética” faz parte de outro título de autoria de Bakhtin, *Problemas da Poética de Dostoiévski*, nesse caso, não se trata de qualquer “poética”, mas aquela que é específica de um autor de romances, Dostoiévski, e não de poesias. Ao se referir a um romancista, essa nomenclatura é estendida

para se compreender o autor por meio de uma especificidade, àquela tal qual a aristotélica no que diz respeito à vida e a maneira de “replicá-la” por meio do caráter artístico.

Nesse caso, as relações que se podem chegar apontam tanto para as complexidades no todo social que envolvem o artista, quanto para a sua concepção como o autor e criador, aquele que se encontra em um constante “tornar-se”, a relação *eu-para-mim*, abordada no capítulo 05, suas contradições e conflitos. Isso porque o poeta, em relação ao mundo, reflete e refrata o outro e as coisas que estão diante de si. Justamente, por ocupar esse lugar, o poeta, que é respondente diante das complexidades cotidianas, referenda sua arte por meio da dialogia com vida.

CAPÍTULO 2

OS ESTUDOS DE BAKHTIN E DO CÍRCULO NO BRASIL E A NATUREZA DO ENUNCIADO VERBOVOCOVISUAL

O presente capítulo não somente pretende dar continuidade às primeiras ponderações, como também tem o objetivo de apresentar, de forma geral, alguns estudos enunciativos a respeito da verbivocovisualidade no Brasil e situar a presente investigação diante dessas pesquisas.

Além disso, faz-se necessário, atrelado aos esclarecimentos dos propósitos dos estudos aqui empenhados, apresentar e refletir a respeito da natureza verbivocovisual, suas primeiras pistas em *Finnegans Wake* (FW) de James Joyce às de Bakhtin e do Círculo, por fim, à própria materialidade pessoal dada ao autor Álvaro de Campos que, de forma magnífica, explora os universos dos enunciados verbais, sonoros e visuais por meio da poesia.

2.1. Estudos bakhtinianos e do Círculo no Brasil

A terminologia verbivocovisual foi tomada pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos que, juntamente com Décio Pignatari, foram ícones da poesia concreta no Brasil. Na obra conjunta destes três ícones do concretismo brasileiro intitulada *Teoria da poesia concreta - textos críticos e manifestos (1950-1960)*, publicada pela primeira vez em 1963 e que abarcava o trabalho da década de 1950⁹, observa-se a respeito do termo em inglês verbivocovisual:

[...] eis que os poemas concretos caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da idéia, criando uma entidade todo-dinâmica, “verbivocovisual” – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema. (CAMPOS et al., 1975, p. 34)

Conforme o esclarecimento da obra supracitada, não se trata de uma concepção concretista dos anos de 1950, ela advém do poeta irlandês James Joyce, mais precisamente de

⁹ Em nota da 2ª edição contida na introdução, em abril de 1975, Augusto de Campos faz o seguinte esclarecimento: “Na introdução à 1ª edição advertia que o volume compreendia textos de 1950 a 1960, incluindo apenas um trabalho escrito em 1960, mas só publicado em 1963”. (CAMPOS et al., 1975, p. 5).

sua obra *Finnegans Wake* sob a nomenclatura em inglês *verbivocovisual*^{10 11}, sobre o qual será tratada mais profundamente, neste capítulo.

Ao referenciar o ritmo na poesia concreta, dividindo-o em elementos verbais, vocais e visuais, diferentemente da obra escrita conjuntamente com os irmãos Campos, Pignatari usa a expressão “verbocovisual” na obra *Comunicação poética*, lançada em julho de 1977: “Ritmo é um ícone que resulta da divisão e distribuição no tempo e no espaço — ou no tempo e no espaço — de elementos ou eventos verbocovisuais (= verbais, vocais, visuais)” (PIGNATARI, 1977, p. 17).

A busca por esse termo e de termos relacionados, no Catálogo de teses e dissertações da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior)¹², resultou em somente quatro dissertações de mestrado com a nomenclatura “verbocovisual”, dentre elas, três de orientação bakhtiniana e uma da teoria literária, respectivamente: O estudo do enunciado verbocovisual na construção do estereótipo político (OLIVEIRA, 2017), A análise de enunciados verbocovisuais advindos congada catalana (NASCIMENTO, 2017), A identificação poético-filosófica e as contribuições do poeta Philadelpho Menezes à poesia verbivocovisual brasileira (PAZ, 2018) e, por fim, A discussão acerca dos sentidos produzidos pela publicidade quanto a objetificação da mulher (CAMARGO, 2019).

Dentre tais pesquisas, três delas têm por base o estudo a partir de Bakhtin e o do Círculo e trouxeram à tona importantes colaborações para a pesquisa e análise, porém, em nenhuma das supracitadas havia o objetivo de tratar a potencialidade VVV no trabalho específico com textos poéticos, quanto ao que aqui se propõe, propriamente em relação à potencialidade formadora da linguagem por meio deste extrato.

Vale ressaltar que, nos estudos bakhtinianos, a terminologia “verbocovisual” e não “verbivocovisual” foi proposta por Stafuzza (2014, p. 136) ao denominar o discurso da mídia que se realiza por meio da verbalidade, visualidade e sonoridade.

¹⁰ No original: “Up to this curkscrew bind an admirable verbivocovisual presentemente of the worldrenowned Caerholme Event has been being given by The Irish Race and World” (JOYCE, 2014, p. 575).

¹¹ Na tradução de Donald Schüller: “Até a curva da saca-rolha um admirável presentamento verbivocovisual do mundialmente famoso Evento de Caerholme estava sendo dado pela The Irish Race and World” (JOYCE, 2002, p. 300-301). No comentário do tradutor, trata-se da “irradiação de uma corrida de cavalos que evoca experiências literárias desde a primeira linha. O presentamento verbivocovisual reconcilia visão e audição, sentidos que, como os filhos de Abraão, disputam a primazia. Presente está a substância verbal, ausentes estão os referentes” (idem, p.393).

¹² Conforme sua página institucional, trata-se do órgão vinculado ao MEC (Ministério da Educação) e é responsável pela atuação nas seguintes linhas de ação, cada qual desenvolvida por um conjunto estruturado de programas: avaliação dos cursos de pós-graduação do Brasil; acesso e divulgação da produção científica; promover investimentos na formação de recursos humanos de alto nível, no país e exterior; promoção da cooperação científica internacional; indução e fomento da formação inicial e continuada de professores para a educação básica nos formatos presencial e a distância.

Diante disso, a busca não poderia se limitar a uma única nomenclatura, sendo necessária e essencial a procura por variantes, utilizando-se de refinamento, agora com seus radicais separados por hífen e associado a pesquisas de orientação bakhtiniana que continham como objeto a poesia. Essa nova pesquisa apresentou um resultado de dois arquivos, especificamente duas dissertações de mestrado que, por mais que não tenham relação com a proposta aqui empenhada, são de extrema importância por sua colaboração acadêmica, sendo que uma delas apresenta os signos ideológicos verbo-visuais que expressam a luta vivenciada pelos jovens da periferia por meio da poesia do rap (SILVA, 2018) e a outra diz respeito a análises dos poemas de Arnaldo Antunes, por meio das quais expõem que os signos ideológicos transitam subversivamente de diferentes esferas para a poesia (GONÇALVES, 2017).

Além disso, estudos com a escrita “verbivocovisual”, foram encontrados tanto em pesquisas no âmbito da literatura quanto na esfera da linguística, desde grupos de pesquisas a inúmeros trabalhos acadêmicos, muitas dessas pesquisas citavam ou desenvolviam trabalhos com Bakhtin e o Círculo, por se tratarem de análises do âmbito literário, especificamente que envolvem o concretismo, como a investigação de FARIAS (2020) a respeito do tempo e espaço em Augusto de Campos ou mesmo o empenho de Campos (2019), que trata das características visuais da criação do poeta Augusto de Campos e a relação com o ideograma. Tanto essas como outras, na grande área da literatura, não abarcam Bakhtin e o Círculo ou, em outros casos, não os abordam como fundamento bibliográfico para a análise.

Alguns grupos de pesquisa se interessam pelo Círculo ou, até mesmo pelo extrato VVV, tais como o GEDIS (Grupo de Estudos Discursivos – UFCAT), GED (Grupo de Estudos Discursivos – UNESP/Assis), GEBAKH (Grupo de Estudos Bakhtinianos – UFES), GELID (Grupo de Estudos Linguagem e Dialogismo – UFSC), GEADA (Grupo de Estudos de Análise do Discurso de Araraquara – UNESP/Araraquara), GEB (Grupo de Estudos Bakhtinianos – UNESP/Assis), GEDISC (Grupo de Estudos Discursivos sobre o Círculo de Bakhtin – UFLA), GEGe (Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – UFSCar), LEP (Laboratório de Estudos Polifônicos – UFU).

Enfim, são muitas e diversas as investigações a respeito da grande corroboração de Bakhtin e do Círculo para os estudos da linguagem sob as mais variadas propostas e gêneros do discurso. Entretanto, não se encontrou qualquer um que abarcasse os estudos da verbivocovisualidade como potencial formadora social da linguagem na poesia de Álvaro de Campos.

Dessa maneira e diante dos resultados observados, vale ressaltar que não interessa aqui o estudo da linguagem compreendido como simples expressão da comunicação, mas sim, como outras instâncias (verbais, vocais e visuais) podem constituir a formação da linguagem e integrar a relação dialógica. No caso, a verbocovisualidade em que o sujeito responsivo pode tomar o sonoro, a imagem e a verbalidade na concepção/construção da linguagem, considerando que os múltiplos sentidos e seus efeitos socio-historicamente inscritos estão presentes em todos esses extratos.

Diante disso, faz-se importante apresentar de forma clara e objetiva alguns dos mais relevantes estudos no campo dos estudos da linguagem que envolvam pesquisas com os extratos VVV, esses têm abarcado principalmente trabalhos com a materialidade midiática, os quais se destacam os trabalhos de Stafuzza (2014, 2019), Stafuzza e Diniz (2019), Stafuzza e Góis (2020), além dos empenhos de Paula e Serni (2017) a respeito do gênero filme musical e de Stafuzza (2018) sobre o gênero pôster publicitário cinematográfico.

Diversos pesquisadores, ao revisitarem a filosofia da linguagem de Bakhtin e do Círculo, contribuíram por meio de reflexões a respeito da potencialidade do pensamento “bakhtiniano” ao abordar, nessas investigações, o empenho com o extrato VVV. Alguns estudiosos como Beth Brait (2008) a respeito dos estudos verbo-visuais¹³, que adota em seus estudos bakhtinianos o que chamou de Análise Dialógica do Discurso (ADD), e Paula (2014b) em investigações sob a nomenclatura de “enunciado verbo-voco-visual”¹⁴, que primeiramente se baseou na própria Brait, tendo seu pós-doutorado, intitulado *A imagem do som: a recepção de canções brasileiras no Brasil e na França em perspectiva bakhtiniana*¹⁵, vinculado ao projeto de Brait, supracitado.

Paula (2015) se refere à tríade por meio do termo “verbocovisual” na obra *Semiose verbocovisual* e, mais tarde ao referendar a hipótese do enunciado VVV, afirma que a linguagem é “tridimensional”¹⁶, sobre o qual atribui à oralidade e à escrita à dimensão verbal;

¹³ BRAIT, Beth. *Verbo-visual e produção de sentidos: perspectiva dialógica*. Projeto CNPq, 2008-2011; Grupo de Pesquisa/CNPq – Linguagem, identidade e Memória da PUC/SP. São Paulo – SP: PUC, 2008. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/pesquisa-seleta-2011/projetos/387.php>>. Acesso em: 26 mar. 2022.

¹⁴ PAULA, Luciane de. *Análise Dialógica de Discursos verbo-voco-visuais*. Projeto de Pesquisa trienal na UNESP. Assis-SP: UNESP, 2014. Disponível em: <<https://www.gedunesp.org/pesquisas---luciane-de-paula>>. Acesso em: 26 mar. 2022.

¹⁵ PAULA, Luciane de. *A imagem do som: a recepção de canções brasileiras no Brasil e na França em perspectiva bakhtiniana*. Programa PRIMEIROS PROJETOS, de acordo com o edital 10/2012 – PROPE, 2012. Disponível em: <<https://www.gedunesp.org/pesquisas---luciane-de-paula>>. Acesso em: 26 mar. 2022.

¹⁶ PAULA, Luciane de. *Verbocovisualidade: uma abordagem bakhtiniana tridimensional da linguagem*. Projeto de pesquisa do triênio 2017-2019 da UNESP. Araraquara – SP: UNESP, 2017. Disponível em: <<https://www.gedunesp.org/pesquisas---luciane-de-paula>>. Acesso em: 26 mar. 2022.

sobre a sonoridade da própria língua, à vocalidade; por fim, ao referente e ao imagético, à visualidade.

Todos esses trabalhos merecem atenção, não somente porque foram parte do início dos estudos VVV ou por ainda produzirem interessantes investigações enunciativas, mas devido a sua importante contribuição acadêmica para reflexão a respeito da teoria e filosofia do Círculo. Diante destes empenhos, o presente estudo ancora-se às primeiras investigações de Stafuzza (2014) no que se refere à verbocovisualidade como um procedimento de análise, isso porque a expressão VVV denomina o todo arquitetônico que, como esclarece a autora, “[...]diz respeito à construção de uma obra entendida como interação entre material, forma e conteúdo[...]” (2014, p. 2) como um todo.

2.2. O Círculo e a poesia de Campos: Origem verbocovisual em diálogo

É diante deste entendimento, ponderado a partir a materialidade, a forma e o conteúdo, que se leva em conta o conjunto de poemas sobre os quais se debruçam os estudos aqui envolvidos. É, justamente, a seleção de uma diversidade deles, que por sua vez já tratam de diferentes temas pelo autor Álvaro de Campos e que não foram por ele alinhados por assunto ou mesmo por uma continuidade de uma dada estória e/ou narrativa. Pelo contrário, os poemas, em todos os seus títulos, tão somente são escritos um após o outro sem qualquer unidade temática, demarcados pela data de escrita, mas que não têm, sob uma visão homogênea, qualquer encadeamento, senão a própria conclusão da heterogeneidade e multiplicidade de observação do poeta diante da sociedade.

Além disso, outra observação, mesmo diante de tão diferentes assuntos em sequência cronológica, são os modos pelos quais o poeta enuncia diante daquilo que se insere – seja o tédio, o fascínio e o intimista, fases elucidadas por Jacinto Prado Coelho (1977) – e reverbera face aos signos ideológicos no emaranhado social que o circunda. Isto é, o poeta de Campos não somente vê e escreve sobre aquilo que está diante de si e dos outros, mas também, como autor

[...]é sempre obrigado a lidar não com um material físico bruto, mas com partes já trabalhadas antes dele, isto é, com elementos linguísticos prontos, com os quais ele pode construir o todo somente ao considerar todas as regras e leis que não podem ser ignoradas na organização desse material verbal. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 237)

Não se pode, nesse caso, recortar um determinado material e simplesmente isolá-lo, mas considerar o seu complexo, sua referencialidade social, política e, também, cotidiana, que é parte das relações mais corriqueiras da realização enunciativa. Nesse terreno da filosofia da linguagem, a poesia de Álvaro de Campos pode ser analisada em toda sua conjuntura, não somente pelo fato de o gênero poema ser um texto relativamente curto, mas devido sua diversidade temática que converge para momentos em que autor se relaciona com as mais diferentes esferas sociais, permitindo assim a investigação do todo em dada construção poética e temática da obra.

Diante do exposto, a seleção de poemas levou em consideração as temáticas sobre as quais eles se concentram, refletindo e refratando determinadas ideologias e ecoando dizeres outros sobre elas. Além disso, considerou-se também as relações sociais mais ricas que ganham voz em cada expressão poética de Campos, tais como a diferença de classes, o trabalho, a relação do *eu* consigo mesmo e sua criticidade ao ordenamento político da época.

Na literatura, a natureza do tripé verbal-sonoro-visual fora trabalhada na poesia concreta inicialmente em caráter experimental e basicamente visual, mas que ganhou outros contornos ao explorar a experimentação de poemas observando a organização conforme critérios fonéticos e gráficos, isto é, a relação entre o verbal, visual e o sonoro. Tal movimento trouxe inúmeras reflexões para a literatura e a adesão de poetas do mundo todo e, apesar de não tratar a verbocovisualidade a partir do discurso, o movimento concretista tem seu lugar e importância marcados historicamente, revolucionando o olhar sobre a poesia e obtendo diversas adesões, como esclarece o historiador da literatura brasileira, Alfredo Bosi:

Os teóricos do Concretismo dão como ponto de partida da sua poética o texto de Mallarmé “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” (1897), primeiro poema em que a comunicação não se faz no nível do tema, mas no da própria estrutura verbo-visual. Depois de Mallarmé, o futurismo de Klebnikov, de Maiakóvski, de Marinetti, de Apollinaire, de Soffici, o imagismo de Ezra Pound, de Marianne Moore, a desintegração sintático-semântica de Joyce, de Gertrud Stein, de Cummings e, em língua portuguesa, alguns poemas de Fernando Pessoa, de Carlos Drummond de Andrade e de João Cabral de Melo Neto (não se devendo esquecer um precursor só recentemente reposto em circulação, Sousândrade) constituem a linhagem mais próxima a que se filia o projeto concretista. (2015, p. 551).

Vale lembrar que essa corrente se interessava por diversos autores singulares da literatura mundial, os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, por exemplo, foram responsáveis pela tradução de vários poemas de Vladímir Maiakóvski, um dos grandes ícones modernos da poesia russa e a quem o movimento concretista brasileiro tinha grande admiração. Os elementos

de Nadson...
 O operário
 Não tolera
 linhas breves.
 E com tal
 mediador
 ainda se entende Assiéiev
 Sinais de pontuação?
 São marcas de nascença!
 O senhor
 corta os versos
 toma muitas licenças.
Továrich Maiacóvski,
 porque não escreve iambos?
 Vinte copeques
 por linha
 eu lhe garanto, a mais.
 E narra
 não sei quantas
 lendas medievais,
 e fala quatro horas
 longas como anos.
 O mestre lamentável
 repete
 um só refrão:
 – Camponês
 e operário
 não vos compreenderão.
 O peso da consciência
 pulveriza
 o autor.
 Mas voltemos agora
 ao conspícuo censor:
 Campones só viu
 há tempo
 antes da guerra,
 na datcha,
 ao comprar
 mocotós de vitela.
 Operários?
 Viu menos.
 Deu com dois
 uma vez
 por ocasião da cheia,
 dois pontos
 numa ponte
 contemplando o terreno,
 vendo a água subir
 e a fusão das geleiras.
 Em muitos milhões
 para servir de lastro
 colheu dois exemplares
 o nosso criticaastro.
 Isto não lhe faz mozza -

é tudo a mesma massa...
 Gente – de carne e osso!!
 E à hora do chá
 expende
 sua sentença:
 – A classe
 operária?
 Conheço-a como a palma!
 Por trás
 do seu silêncio,
 posso ler-lhe na alma -
 Nem dor
 nem decadência.
 Que autores
 então
 há de ler essa classe?
 Só Gógol,
 só os clássicos.
 Camponeses?
 Também.
 O quadro não se altera.
 Lembra-me e agora -
 a datcha, a primavera...
 Este palrar
 de literatos
 muitas vezes passa
 entre nós
 por convívio com a massa.
 E impige
 modelos
 pré-revolucionários
 da arte do pincel,
 do cinzel,
 do vocábulo.
 E para a massa
 flutuam
 dádivas de letrados -
 lírios,
 delírios,
 trinos dulcificados.
 Aos pávidos
 poetas
 aqui vai meu aparte:
 Chega
 de chuchotar
 versos para os pobres.
 A classe condutora,
 também ela pode
 compreender a arte.
 Logo:
 que se eleve
 a cultura do povo!
 Uma só,
 para todos.

Ao considerar o enunciado verbovisual sob a perspectiva dialógica da filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin, entendemos que o enunciado pode ser falado ou escrito, verbal e/ou não verbal, pressupõe um ato de comunicação social, sendo, sobretudo, a unidade real do discurso. Além disso, o enunciado é resultante de uma “memória discursiva”, ou seja, repleta de enunciados que já foram proferidos em outras épocas, em outras situações interacionais, as quais o locutor inconscientemente toma como base para formular seu discurso (2018, p. 138).

De acordo com a citação transcrita, entende-se o extrato verbovisual como um ato da comunicação social, que traz reflexões para abordar a hipótese da potencialidade formadora da verbocovisualidade em relação à linguagem. Por essa razão, a formação da linguagem é aqui entendida como oriunda – por meio de todos os elementos do tripé VVV e nele se constituindo socialmente – na relação com o outro e com mecanismos que “conduzem” enunciados, tal como instâncias, instituições e/ou qualquer complexo que permita o fluxo enunciativo, desde uma melodia que remete a um fato reconhecido culturalmente, como a de parabenização devido a um aniversário, a um aviso escrito com a presença de imagem(ns) que informa um local perigoso.

Desse modo, não importa somente se a imagem, a sonoridade ou verbalidade significam, mas que têm sentido, justamente, por estarem no emaranhado social que as abarca e as exigem significado.

Essa tomada do VVV, logo, não é uma ocorrência advinda do concretismo, ela se deu início na complexidade de FW de James Joyce, denominada como a obra da noite, do sonho, do devaneio, conforme o próprio Joyce teria afirmado (ELLMANN, 1989). Escrita em um intervalo de dezessete anos e publicada em 1939, foi o texto final da vida de Joyce e chamou atenção por sua forma não linear de escrita, sendo sua importância tamanha a ponto dos irmãos Campos (CAMPOS e CAMPOS, 2001, p. 171) afirmarem que o escritor irlandês “divide a história do romance em antes e depois” da escrita de FW.

A obra foi exemplo para diversas teorias a respeito de sua construção, como a de Vico (1970), que a entende como um texto circular, sobre o qual não existe um início e um fim demarcado. Essa teoria argumenta que o fato da obra terminar em “*the*”, um artigo que deveria anteceder um substantivo, somado ao fato da obra se iniciar com o substantivo “*riverrun*” grafado com letra minúscula, traria ao romance uma característica contínua e infinita ao unir o final da obra ao seu começo. Apesar de existirem inúmeras teorias de leitura a respeito de FW, pode-se descrever, em linhas gerais, que se trata da história extremamente complexa de um homem que trabalha para o Estado, Humphrey Chimpden Earwicker, e vive em Chapelizod,

uma região da cidade de Dublin em que se encontra o rio Liffey. Além dele, fazem parte da história seus três filhos, Shem, Shaun e Issy, juntamente com sua esposa, Anna Livia Plurabelle.

A nomenclatura “verbivocovisual” que, primeiramente, aparece em FW não pode ser compreendida por meio de uma simples tradução e descrição do texto em que se materializa, isso porque a obra possui uma complexidade singular a ser considerada. A composição da própria obra traz algumas pistas a respeito do estilo, desde a concepção de se colocar uma ideia dentro de outra e a utilização de outros idiomas. O próprio texto de FW é considerado intraduzível, Derrida (1984, p. 148) comenta ironicamente: “Você já leu Joyce?”. Esteves (p. 122, 1999) a respeito disso, observa: “Traduziu de que língua para que outra? Se, como afirmam alguns autores, Joyce fragmentou, quebrou, desmantelou a língua inglesa, o tradutor terá também que compor um texto desmantelando sua língua”.

Diferentemente de *Ulisses*, que apresentava uma linguagem mais simples e menos formalista, FW, além de estar repleta de neologismos e diversas palavras de outras línguas, não tem preocupação com um padrão dos acontecimentos e com maneira que a eles faz referência. Se, por um lado, *Ulisses* apresentava-se sob uma linguagem mais popular e linear, FW era formado por um tipo de linguagem idiossincrática, ou seja, era repleta de palavras inglesas combinadas com neologismos e trocadilhos, além de inúmeras palavras de outros idiomas. Uma obra permeada por enigmas e formada por uma literatura do sonho, da noite, da inconsciência e, por conseguinte, de um estágio sombrio, isso porque não se submete a uma linearidade e a uma sequência uniforme, não está situada em uma perspectiva temporal comum de início, meio e fim. O próprio Joyce reiterava essa leitura:

Escrevendo sobre a noite eu realmente não pude, senti que não podia usar palavras em suas ligações habituais. Usadas dessa maneira elas não expressam como são as coisas à noite, nos diferentes estágios - conscientes, depois semiconsciente, depois inconsciente. Achei que isso não pode ser feito com palavras em suas relações e conexões comuns. Quando a manhã chegar naturalmente tudo ficará claro outra vez. [. . .] Eu lhes devolverei a língua inglesa. Não a estou destruindo em definitivo. (ELLMANN, 1989, p. 673)

Por essa razão, Schotter (2010), em seu artigo *Verbivocovisuals: James Joyce and the problem of Babel*, desenvolve um percurso a respeito de Joyce, especificamente em relação à multiplicidade que se extrai do romance. Para isso, Schotter se depara com duas questões discutidas na época de Joyce, desde o denominado “problema de Babel”, isto é, de que maneira pessoas que falam línguas diferentes poderiam se comunicar e, além disso, a ascensão das denominadas “línguas universais”, como por exemplo, o esperanto. Essa multiplicidade a

respeito da língua não estava presente somente como uma preocupação da época, mas, de alguma forma, foi utilizada por Joyce ao inserir diversas línguas em FW e, até mesmo, palavras do esperanto, somadas aos inúmeros neologismos oriundos dos ajuntamentos de partes de palavras.

Para Joyce, a única linguagem universal possível não se encontra no presente ou no futuro, mas no passado – e, particularmente, em linguagens visuais como os hieróglifos egípcios. Joyce imagina os hieróglifos como a fonte comum para todas as línguas do mundo, revelando o modo como cada alfabeto, seja ocidental ou não ocidental, possui uma forma visual e material. Essas linguagens visuais permitem que Joyce estabeleça uma unidade linguística com o passado que preserva a variedade de linguagens e culturas contemporâneas. (SCHOTTER, 2010, p. 90 – tradução nossa)¹⁸

A partir daí, ainda conforme Schotter, Joyce menciona muitas formas gestuais e visuais de linguagem em seu trabalho e “demonstra como nossas palavras e letras cotidianas têm uma aparência visual como um hieróglifo, bem como um conteúdo semântico”¹⁹. (SCHOTTER, 2010, p. 91 – tradução nossa). Logo, FW não é uma mera narrativa literária, mais que isso, o texto de Joyce traz significativas contribuições para se pensar o VVV, isso desde constituição da obra em toda a sua complexidade ao exame mais cuidadoso do que seria a verbalidade, vocalidade e visualidade.

Caso se proponha uma reflexão a respeito dessa tríade partindo de um olhar enumerativo, não haveria uma forma simples em que a verbalidade seria a estrutura primeira, tornando posteriores a vocalidade e a visualidade, respectivamente; pelo contrário, a visualidade, sob a perspectiva da exposição de Schotter a respeito de Joyce, parece ser uma instância primeira. Entretanto, a despeito da consideração de Vico (1970) em que FW se trata de uma obra cíclica, a verbocovisualidade não teria um papel “fatiado”, sobre o qual poderia se utilizar de um início em um dos extratos, mas seriam constituintes da obra em toda a sua extensão, a relação entre eles se alternaria, à medida que a comunicação social dos sujeitos as exigisse.

Para Schotter, Joyce ilustra uma posição VVV da linguagem com um propósito possivelmente político, voltando-se para gestos e hieróglifos em um esforço para questionar a

¹⁸ No original: “For Joyce, the only possible universal language is not to be found in the present or future but in the past—and, particularly, in visual languages like Egyptian hieroglyphics. Joyce imagines hieroglyphics as the common source for all of the world’s languages, revealing the way every alphabet, be it Western or non-Western, possesses a visual and a material form. These visual languages allow Joyce to establish a linguistic unity with the past that preserves the variety of contemporary languages and cultures”.

¹⁹ No original: “Joyce demonstrates how even our daily words and letters have a visual appearance like a hieroglyph, as well as a semantic content”.

hipótese indo-europeia. Ele constrói uma genealogia alternativa da linguagem que encontra suas origens em gestos e pictogramas, considerando-as como comuns a toda a humanidade. Desse modo, ainda de acordo com Schotter, Joyce ao se debruçar sobre o tema procura descartar a crença, predominante tanto no nacionalismo irlandês quanto no nazismo, de que as línguas “arianas”, irlandesa ou alemã especificamente, eram de alguma forma mais “puras” do que outras, uma visão inspirada pelo mau uso das teorias da língua e cultura indo-europeias, isso se explicaria devido a situação política na Europa na época da composição de FW.

É sob a superfície social que tanto Bakhtin e o Círculo quanto a visão joyciana se remetiam, cada um a seu modo recorrem às imagens e a vocalidade. Joyce compreendia imagens como pilar para o surgimento de qualquer língua, sendo os hieróglifos não somente uma realidade visual, mas a representação gestual e do movimento, enquanto o Círculo entendia o gesto e a visualidade como parte da comunicação social efetiva.

Dizemo-lo em sons de funeralidade, em sinais de adição, em universal, em poliglotal, em todo idioma auxiliar neutro, em surdomudês, em florilinguês, em sheltofocal, em critiques, em xotacubano, em pro’s titutês, em a-rabo-freguês, em arreraquiiano, na língua que for.²⁰ (JOYCE, 2001, p. 39)²¹

Nesse trecho, Joyce alude ao Esperanto, bem como à linguagem gestual dos surdos-mudos, “surdomudês”, logo, menciona não apenas a uma língua artificial, mas também as formas gestuais e visuais, pois “No princípio foi o gesto como tão jousstamente se disse [...]”²² (JOYCE, 2003b, p. 155. De certo modo, sob essa perspectiva, seria possível aludir FW a universalidade da linguagem ou, possivelmente, a tentativa de abarcar a multiplicidade das formas das línguas, visto que que incorpora uma diversidade delas no emaranhado textual. Embora essa passagem confirma, ao menos, a atração de Joyce pelas “línguas universais” e representa uma tentativa de incorporá-las em seu próprio texto, entretanto, seu interesse em relação a elas ainda permanece incerto.

Essa presença gesto-visual em FW traz pistas importantes para se compreender o enunciado VVV não somente pelo prisma concretista, mas também pela sintonia de Bakhtin e do Círculo. Diante disso, surgiram dois importantes olhares a respeito da poesia de Campos na

²⁰ No original: “It is told in sounds in utter that, in signs so adds to, in universal, in polygluttural, in each auxiliary neutral idiom, sordomutics, florilingua, sheltafocal, flayflutter, a con’s cubane, a pro’s tutute, strassarab, ereperse and anythongue athall”. (JOYCE, 2001, p. 38)

²¹ Tradução de Donald Schüller da obra completa *Finnegans Wake* de James Joyce, publicada pela editora Ateliê e dividida em cinco volumes. A obra é apresentada de forma completa, sendo a escrita original posta ao lado da tradução, imediatamente na página seguinte.

²² No original: “In the beginning was the gest he jousstly says [...]” (JOYCE, 2003b, p. 154)

investigação aqui proposta: a presença vocovisual na verbalidade poético-literária e o todo VVV anterior a própria manifestação do poeta, isto é, a antecedência enunciativa antes de sua materialidade.

A primeira ideia a respeito da presença vocovisual se dá pela representação sonora dos versos, somada a tonalidade expressiva e significativa no interior destes. Como no poema “Ode Triunfal”, sobre o qual a repetitividade da expressão “eia!” sugere um grito a um animal, um tipo de ordem àqueles utilizados em serviços rurais, como cavalos e burros. Entretanto, esse grito é dirigido a elementos da modernidade, desde a eletricidade às máquinas das fábricas. Essa animalização é própria do futurismo da segunda fase de Álvaro de Campos, que no poema em questão inicia-se por essa caracterização animalesca das referências ao tecnológico e se finda pela personificação, não de forma geral, mas especificamente na pessoa do poeta: “Eia! sou o calor mecânico e a electricidade!” (PESSOA, p. 56, 2015).

É justamente a presença vocovisual na verbalidade de maneira significativa no poema mencionado que permite alusões e interpretações no campo dos sentidos. Não somente isso, mas porque a vocalidade “eia!” se une à visualidade de animais sendo utilizados no trabalho no campo e isso só é possível por serem anteriores a própria expressão verbal que as remete em uma situação cotidiana, mas agora utilizada no horizonte social do trabalho das máquinas, de uma sociedade futurista portuguesa.

Se em FW existe uma série de fatores visuais e vocais que fazem parte de uma construção literária não-linear, a poesia ao seu modo cuida para que as referencialidades anteriores a ela, especificamente aqui na construção do enunciado VVV, transitem pelo campo dos sentidos antes mesmo de qualquer materialização e, após se instalarem, tais são responsáveis por representar, aludir e provocar outros sentidos.

Isso quer dizer que, assim como a referida obra de Joyce, a obra poética é complexa por excelência, não somente pelas as mais diferentes figuras de linguagem que ali se instalam e permitem os mais variados efeitos com os sentidos, mas pela sua maneira de se referir a vida e de dialogar com ela.

Logo, esse diálogo com o derredor faz com que vozes, outrora esquecidas, ganhem notoriedade e personificação, não qualquer tipo de empréstimo de sentidos humanos a uma instância, porém aquele que traz consigo uma cadeia de relações com o mundo e com a amplitude dos signos ideológicos ao serem transportados pela força das instâncias que enunciam, afetadas pelo lugar que enunciam. Um exemplo disso está no poema “Dactylographia”, analisado nas considerações finais. Ali uma instância não somente diz, mas

representa, torna-se objeto de refração do poeta que a rejeita e, além disso, responde ecoando a voz do trabalho.

CAPÍTULO 3

A POESIA E SUA NATUREZA RESPONSIVA NA VIDA

O presente capítulo tratou do conjunto histórico da poesia, juntamente com alguns conceitos de Bakhtin e do Círculo, não meramente como uma apresentação formal de formulações teóricas, mas como um aparato que pretende apresentar a relação da importância da análise constitutiva do enunciado verbovocovisual e de sua materialidade.

A abordagem da poesia, não somente como arte, antes e também em seu caráter mais peculiar: aquele que responde, indaga, incomoda e apresenta as mais diversas formas de diálogo entre os mais diferentes “eus”. Por essa razão, a poesia não se fecha a uma classe de representação artística, ela se desdobra como parte da vida cotidiana e seu estudo demanda uma observação acurada dos mais diferentes efeitos de sentido que, para a presente pesquisa, considera-se além da verbalidade, a sonoridade e a imagem presente no todo poético.

3.1. História da poesia, crítica, estilo e forma

Há discussões interessantes quanto a origem da poesia, uma delas diz respeito a autoria de Homero em relação aos poemas *Iliada* e *Odisseia*, sobre elas, afirma-se que a atribuição de um autor fora apenas ocasional e questiona-se sua existência histórica, ou seja, Homero seria tão somente um nome ficcional, como se afirma na obra *The invention of Homer* de Martin Litschfield West (1999). Logo, esse nome autoral seria representante de uma coletividade clássica da Grécia antiga, uma espécie de representação da memória grega, isto é, “[...]tira-se de Homero uma existência real e atribui-se a ele um valor simbólico, num contexto de produção coletiva oral com forte sentido histórico” (MALTA, 2012, p. 172). Os poemas seriam, então, cantados, pois tratava-se na época de uma tradição predominantemente oral, uma vez que a população, em sua maioria, não sabia ler e escrever. Essa realidade permitiu que se propagassem textos orais dos mais diversos, desde mitos, histórias religiosas e poesias. A respeito de um conjunto de poemas que eram supostamente cantados, West comenta:

Quando, na época de Hiparco, o tirano ateniense, organizou por volta de 525 a.C. uma performance continua dos dois poemas épicos por uma equipe de rapsodos na Grande Panateneia, um costume que continuou durante gerações, esses rapsodos deveriam ter um texto pré-combinado, que seguiam, e que deve ter existido em forma escrita, embora não haja dúvida de que, durante a performance, eles confiavam em suas memórias e é bem possível que tenham se desviado do texto escrito em detalhes. Os rapsodos posteriores também eram essencialmente cantores de textos escritos que homens instruídos

poderiam obter e ler em forma de livro. Certamente a partir do quinto século, senão antes, poetas começaram a compor épicos de caráter mais distintamente literário, livresco, criando-os diretamente na página e não da maneira oral tradicional. (WEST, 2001, p. 12)

A tradição oral, colocada em pauta por West, demonstra o caráter sonoro da poesia não somente em relação aos recursos rítmicos, harmônicos ou mesmo melódicos, mas faz referência a sua própria gênese, isso porque não havia instrumentos suficientes para o registro de tamanha extensão da poesia homérica, tal como Ahl e Roisman reiteram, que

Se há algo no conceito de “tradição oral”, ele deve postular alguma interação entre o que o poeta está cantando e o que o público já sabe ou pensa que sabe. Os recitadores, então, presumivelmente estavam não apenas bem cientes das variantes míticas, mas também atuavam para audiências bem versadas em múltiplas e variadas narrativas míticas. Os recitadores, concentrando-se em uma versão em vez de outra, não estão necessariamente “rejeitando” outras versões. O conceito de “rejeitar” leituras alternativas é mais apropriado ao discurso acadêmico do que ao poético, à história do que ao mito, à crítica textual ao invés da literária. Faz pouco sentido quando aplicado à relação entre poeta-recitador e público na poesia “oral” de uma sociedade pré-letrada precisamente porque o mito não é ficção, embora possa ser ficcionalizado. Além disso, a tradição poética grega manteve uma base fortemente oral por séculos depois que a escrita se tornou difundida [...]. (1996, p. 21 – tradução nossa)²³

Como já mencionado, a tradição oral de textos não é algo restrito à poesia, desde mitos a textos religiosos mais antigos, todos eram repassados de forma oral devido a sua extensão. Essa relação da oralidade antecedente a escrita é basilar, uma vez que a escrita tem suas primeiras aparições na China, datando de cerca de 4000 a.C e Mesopotâmia em 3300 a.C, conforme esclarece Fischer (2009, p. 24-28).

Essa notoriedade a respeito do caráter oral da poesia foi destacada por Platão, que faz duras críticas ao gênero, sobre o qual desenvolve uma discussão a respeito da origem da poesia posta em oposição aos fundamentos de *techné* e de *episteme*, apresentando-as em seu diálogo

²³ No original: “If there is anything in the concept of “oral tradition,” it must posit some interaction between what the poet is singing and what the audience already knows or thinks it knows. The reciters, then, were presumably not only themselves well aware of mythic variants but performed for audiences well versed in multiple, varied mythic narratives. Reciters, by focusing on one version rather than another, are not necessarily “rejecting” other versions out of hand. The concept of “rejecting” alternative readings is more appropriate to scholarly than to poetic discourse, to history than to myth, to textual rather than to literary criticism. It makes little sense when applied to the relationship between poet-reciter and audience in the “oral” poetry of a pre-literate society precisely because myth is not fiction, even though it can be fictionalized. Further, Greek poetic tradition retained a strongly oral base for centuries after writing became widespread [...]”

Íon. É por esse caminho que tal filósofo desenvolve sua reflexão por meio da dialética a respeito do gênero poético que, até então, era considerado uma arte na Grécia com valor educativo em que os poetas eram tidos como “donos do saber”. É justamente, a partir disso que Platão desenvolve sua oposição, ao se situar na posição de uma “Grécia de Sócrates”, entram em dualidade o poeta e o “sua” sabedoria em relação ao filósofo e “sua” filosofia (amor a sabedoria). Esse embate cria o terreno favorável ao desenvolvimento do pensamento platônico a respeito do papel da poesia.

Havia nessa época dois tipos de poetas, aqueles que repetiam poemas já compostos por outros autores, os rapsodos; e outros que compunham e recitavam seus próprios versos, os aedos. Ambos, além de declamar, também cantavam os poemas ao som de instrumentos musicais, como a lira ou fórmix (JABOIULLE, 1988).

Na obra platônica supracitada, *Íon* é um rapsodo que entra em debate com Sócrates, ocasião em que o filósofo, mestre de Platão, se dirige a Íon e, por meio de diversas interrogações, faz indagações sobre a arte dos rapsodos, que consistiam em repetições. Logo, “se o talento de Íon diz apenas respeito a Homero e se este poeta trata dos mesmos temas que os outros, então o rapsodo não possui arte” (JABOIULLE, 1988, p. 15). Isso quer dizer que o rapsodo, ao expor a poética de Homero, deve manifestá-la como se fosse sua própria criação, além disso, o poeta não sendo um conhecedor dos assuntos abordados pelo poema, não seria ele o melhor crítico e, com isso, não poderia ser chamado de arte aquilo que o rapsodo se propõe a fazer, mas um dom “divino”, por isso, irracional.

Essa posição platônica a respeito da poesia, a partir do embate entre Sócrates e Íon, coloca a poesia como mera imitação irracional, não dotada de conhecimento e criticidade e com caráter mimético. Ao observar a performance dos rapsodos, cuja “declamação era acompanhada por um trabalho de mímica, o que leva Platão a aproximá-los do actor. O rapsodo aparecia numa tribuna, vestido com fatos vistosos e de cores vivas, com uma coroa de ouro na cabeça, e sua actuação era remunerada” (JABOIULLE, 1988, p. 13).

No entanto, essa explanação ainda seria insuficiente para compreender questões importantes da divergência platônica no que tange a poesia. Na obra *A República*, Platão deixa claro que a divergência em relação ao texto poético não estaria propriamente no fato dos versos serem uma enunciação de pensamentos, mesmo ao afirmar no referido livro que o filosofar não poderia ser expresso de modo poemático. Ao tratar da poesia, tal filósofo grego não se referia a tudo que estava diante de si como passível de ser denominado de poema, porém aludia-se às famosas composições tradicionais miméticas, àquelas, justamente, épicas ou trágicas. Por essa

razão, Villela-Petit afirma que Platão se antecipa de certo modo ao que Aristóteles enuncia na *Poética* “que nem tudo o que é exposto em verso deve ser considerado poesia”. (2003, p. 52).

Outro esclarecimento importante que a professora e pesquisadora Villela-Petit aponta é sobre a designação de poeta como *poietés*, segundo ela, essa terminologia só aparece no século V a.C. Visto que

Até então Homero e seus companheiros eram designados como cantadores, aedos (*aoidoi*), isto é, aqueles que cantam os altos feitos dos homens e dos deuses. [...] quando mencionamos o fato de que em sua origem boa parte do pensamento “filosófico” ou “pré-filosófico” fora formulado em poemas, o nome que primeiro nos ocorre é Parmênides. Mas já Xenófanés, originário de Cólofon, cidade iônica, que emigrara para a Grande Grécia, onde Parmênides teria sido seu discípulo, se exprimira também em poemas, como sói acontecer com os portadores de palavras essenciais numa comunidade onde predomina a tradição oral. (VILLELA-PETIT, 2003, p. 52).

Ainda com o objetivo de esclarecer a respeito dessa dualidade contra os poetas, a pesquisadora faz algumas importantes observações, dentre elas, a de que não se pode considerar somente o último livro de *A República* de Platão para compreender o motivo pelo qual ele, veementemente, se opunha à poesia. Por essa razão, há a necessidade de se compreender os outros livros que compunham a obra platônica em questão quando se trata do texto poético.

Nos primeiros escritos de *A República*, Platão expõe o encontro e diálogo de Sócrates com Céfalo, que recebe o grande filósofo em sua casa. O anfitrião, durante o diálogo, expõe ditos dos poetas, que nada mais são que reproduções desses ensinamentos poemáticos, tidos como saberes advindo daqueles que o faziam de forma rimada, contos e narrativas a respeito de divindades. Algo corriqueiro à época, “essa cultura ou esse saber repousava em grande parte sobre as palavras dos poetas, que gozavam de um imenso prestígio e que eram frequentemente utilizadas para nortear a vida e a ação política” (VILLELA-PETIT, 2003, p. 57).

A dialética socrática era tida por Platão como o modo de se alcançar o saber e, portanto, os discursos dos poetas estariam repletos de inconsistências. Aplica-se a essas inconsistências à alegoria da caverna, às imagens da realidade projetadas em forma de sombras, a tentativa de se livrar das correntes e alcançar a saída da caverna.

Nesse sentido, a poesia e os poetas significavam para o platonismo, na maioria dos casos, a representação de um conhecimento de pouca profundidade ou enganoso.

Aristóteles, diferentemente de Platão, não vai conceber a poesia como algo enganoso e colocá-la em dualidade com o filosofar. A ideia aristotélica, a princípio, é tratar do caráter mimético na obra *Poética*. Desde o início, a preocupação se dá com o que se afirma ser a poesia.

Há, entretanto, uma observação muito importante feita por Aristóteles no que tange a essa mesma característica, ao explicitar sobre a designação de poeta, o fato de alguns serem assim considerados não pela imitação, mas pela métrica. Daí, a observação de que

[...] se alguém compuser em verso um tratado de medicina ou de física, esse será vulgarmente chamado de “poeta”; na verdade, porém, nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação: aquele merece o nome de “poeta”, e este, o de “fisiólogo”, mais que o de poeta. (ARISTÓTELES, 1991, p. 201).

Vale lembrar que os pré-socráticos, primeiros filósofos, denominados por Aristóteles de “fisiólogos”, teceram suas reflexões em forma de verso. Logo, a referência a eles demonstra que, nas eras mais remotas, a versificação fazia parte do cotidiano da filosofia. A essa origem poética, Aristóteles propõe que sua causa se encontra no fato de que o “imitar é congênito no homem [...] e os homens se comprazem no imitado” (1991, p. 205) e esse fator da mimese não se limita a linguagem. Uma prova disso, ao apresentar a definição de Tragédia, o filósofo grego em questão afirma que ela é uma imitação de ação elevada no que tange a uma “linguagem ornamentada”, sobre a qual esclarece que se trata de uma linguagem que tem ritmo, harmonia e canto.

Ainda sobre a tragédia, Aristóteles elucida que se refere a uma imitação de uma ação e se executa por meio de personagens, sendo que a trama dos fatos não se constitui pela imitação de características dos homens e que, por mais que sejam assumidas pelas personagens, só o fazem para efetuar as imitações de ações e de vida, sem as quais, pondera a seguir, a tragédia não existiria. Por essa razão, a “arte imita ou representa a vida humana e, de modo particular, as ações humanas” (BARNES, 2001, p.132), de tal forma que se a arte, especificamente a poética, encontra-se na vida em todos os seus extratos e mais, especificamente, em sua verbocovisualidade, as produções que se seguem no liame social são, por natureza e em grande parte, responsivas às mais diversas formas artísticas cotidianas tão quanto aos enunciados mais corriqueiros.

Sobre essa relação com o cotidiano, Bogatyriov e Jakobson, a partir do trato com os estudos do folclore, baseiam seu trabalho na noção saussuriana de *langue* e *parole*. Comparativamente, a obra folclórica seria tal como a *langue*, uma vez que ela “é interpessoal e existe somente em potencial, é apenas um conjunto de certas normas e impulso[...] da mesma forma que atuam os produtores da *parole* em relação à *langue*” (BOGATYRIOV; JAKOBSON, 2006, p. 34). Aliás, é por ser extrapessoal e existir independentemente do intérprete que a arte

folclórica representa um fato da *langue*, mesmo que se tenha que admitir determinadas deformações no material artístico.

Além disso, esses mesmos autores defendem que uma obra artística oral pode se manter viva “só a partir do momento em que ela foi aceita pelo coletivo” (*ibid.*, p. 33), a isso se deve ao fator que denominam de censura prévia do coletivo, que se dá por se tornar fato social, assim como a *langue* e, conseqüentemente, poderá permanecer.

Por essa razão, uma obra folclórica manter-se-á viva à medida que sua criação for admitida pelo grupo, caso contrário estaria fadada ao desaparecimento. Entretanto, “ela pode ser salva apenas se um coletor a anotar acidentalmente, transferindo-a da esfera da criação oral para a esfera da literatura escrita” (*ibid.*, p. 30).

Logo, a obra literária que se origina a partir do momento em que “o autor a fixou no papel” (*ibid.*, p. 33), pode no momento de sua escrita, ser rejeitada pelo social e, a seguir, em algum outro momento, ser aprovada nesse crivo.

Essa possibilidade, segundo eles, permitirá que a criação oral, outrora rejeitada, possa ter aceitabilidade e exemplificam tal eventualidade com o que ocorrera com a poesia de Lautreamont. Seus poemas escritos em um livreto não foram publicados e ele morreria com apenas 24 anos. Mais tarde, com o surgimento da tendência surrealista, suas obras tornaram-se habilitadas e ele obteve crédito em relação aos seus escritos. Por fim, ainda enfatizam sobre a possibilidade de Lautreamont ter se limitado a oralidade e afirmam que caso isso de fato ocorresse, “suas obras teriam desaparecido sem deixar sinal” (*ibid.*, p. 31).

Levando em consideração tudo isso, enquanto a obra literária é uma produção a partir de fatores sociais e, por meio, deles pode emergir-se; a obra folclórica, em sua singular perspectiva, está imersa na própria relação da atividade social, mantendo-se ativa desde a aceitação pelo coletivo. A questão proposta corrobora para o que aqui se trata, quanto ao enunciado VVV, pois se a obra poética, em si, potencialmente surge nas e das relações sociais, sendo ali presentes as mais diversas formas sonoras, visuais e verbais, logo tal obra é resultado desse movimento social, seja ela oral ou não, visual ou não, verbal ou não. No caso, a proposta em discussão é a possibilidade dos extratos VVVs não serem somente um produto final da obra; mas, antes, constituírem de fato a obra literária neste panorama, uma vez que o social a permeia antes, durante e após a sua materialização.

Diante dessa perspectiva, tanto a obra folclórica oral quanto a escrita estariam, de uma forma ou outra e a sua maneira, submissos a aprovação do auditório. Considerando que a sociedade é a principal condutora das mais diferentes relações e por meio delas ocorrem os mais

desiguais, diversos e dessemelhantes conteúdos, é de se esperar que dali, no mínimo, a poesia venha refleti-los e/ou refratá-los. Embora Bogatyriov e Jakobson (2006) ainda insistam no limite entre literatura e a arte poética oral, reconhecem a possibilidade de ambas se entrelaçarem, assim reiteram que

Se os destinos da literatura e da arte poética oral se entrelaçam, se sua mútua influência era constante e intensiva, se o folclore se voltava com frequência ao material literário e, ao contrário, a literatura se voltava para o material folclórico, nós, apesar de tudo isso, não temos o direito de, para agradar o ponto de vista genético, abolir o limite principal entre a arte poética oral e a literatura. (*ibid.*, p. 38)

Diante dessa possibilidade, por mais que os autores não se veem no direito de remover as fronteiras entre a arte poética oral e a literatura, ainda assim existe a relação de ambos com o coletivo. Se por um lado, como já explanado, essa arte oral se submete à censura prévia do coletivo; a obra escrita, como também mencionada, pode emergir graças ao coletivo. Essa relação com o todo social ou, pelo menos, com grande parte da totalidade, demonstra o papel social em relação a arte.

Essa relação de interação entre o *eu* poeta e o outro, tanto por meio da verbalidade, seja ela declamada ou escrita, até mesmo incluindo na oralidade os gestos são extratos sociais de comunicação. Se por um lado, na posição de discípulo de Sócrates, Platão traça uma crítica aos rapsodos por não serem conhecedores dos assuntos por eles declamados na poesia, ou seja, não há uma criticidade e, mais do que isso, não há um reflexo e/ou refração das ideias ali ditas; a reprodução dos versos no pensamento platônico seria tão somente mera irracionalidade oriunda do metafísico. Por outro lado, mesmo que essa visão a respeito dos rapsodos seja considerada, Platão não trata em nenhum momento a respeito da posição reativa do *outro* em decorrência dos assuntos expostos no interior da poesia.

Além disso, segundo Aristóteles, os gestos – que para essa investigação constituem o extrato visual – corroboram para a construção da personagem e para excitação do outro:

[...] são [os poetas] que, naturalmente movidos de ânimo [igual ao das suas personagens], vivem as mesmas paixões; e por isso, o que está violentamente agitado excita nos outros a mesma agitação, e o irado, a mesma ira. Eis por que o poetar é conforme a seres bem dotados ou a temperamentos exaltados, a uns porque plasmável é a sua natureza, outros por virtude do êxtase que os arrebatam. (1991, p. 216).

A esse movimento do poeta em que se vive um outro na representação poética, não simplesmente como aquele que declama, mas aqueles que interpretam os versos em toda a sua extensão: verbal, vocal e visual. Este traz consigo o reflexo do *auditório* a partir da imagem que se constrói em si, mas que se insere nos outros. Para o Círculo, essa relação avaliativa e compreensiva do público parte da razão pela qual a manifestação verbal é social e viva, pois “[...]a palavra torna-se uma palavra somente na comunicação social viva, no enunciado real, que pode ser compreendido e avaliado não só pelo falante, mas também por seu auditório possível ou presente”. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 315)

Não somente isso, além da verbalidade, os gestos, descritos por Aristóteles, na interpretação do poema pelo rapsodo fazem parte da relação com o público e, além disso, tem-se aqui a pista que essa agitação do declamante possui certa tonalidade vocálica a ponto de expressar ânimo, paixão e, até mesmo, ira. Trata-se de um conjunto que estava presente nas primeiras grandes expressões públicas da poesia, a verbovocovisualidade como extrato socialmente reconhecível filosoficamente. Ora, mesmo que tal terminologia ainda não existisse, ela faz referência, justamente, à materialidade sensível à compreensão filosófica, a ponto de um reconhecido pensador clássico, Aristóteles, descrever a interpretação poética como mimética.

Partindo da percepção da filosofia grega, sobre a qual observa, de maneira geral, a poesia como um tipo de representação da vida social, o princípio dessa noção, que considerava a performance do poeta, isto é, seus gestos, movimentos e o conjunto da sonoridade de sua voz, volume, tonalidade, velocidade pela qual pronunciava um outro verso e palavra, constituía de forma singular cada apresentação. Na perspectiva que considera cada relação entre os locutores como única e singular, a teoria bakhtiniana e do Círculo fornecem evidências inquestionáveis sobre o papel da imagem e do som, como no clássico exemplo exposto por Volóchinov no texto *A palavra na vida e a palavra na poesia*, sobre o qual tratar-se-á com mais afinco no capítulo 5.

Essa capacidade da imagem e do som significar não se limita a sua manifestação ou mesmo encontra sua essência quando se materializa, pelo contrário, tanto a visualidade quanto a sonoridade têm sua importância no processo histórico e nas relações sociais anteriores a essa ou aquela relação dialógica. Esse complexo VVV chamou a atenção desde os filósofos gregos aos literatos, de Joyce ao movimento concretista.

Em vista disso, noção de verbovocovisualidade, como esclarece Stafuzza e Diniz (2019, p. 280), ao ser extraída da literatura joyciana pelo movimento concretista dos irmãos Campos e Pignatari, traria à poesia concreta a noção do movimento de linguagem no que tange aos

extratos “verbal, vocal e visual tanto na literatura, na recepção crítica e teórica, como nas performances dos poetas, músicos e artistas que dela participavam”. Com base nisso, a preocupação da pesquisa aqui empreendida se dá a respeito da linguagem como efeito, em que se indaga a possibilidade de que ela seja o resultado da verbovocovisualidade, que em si pode também trazer sentidos e desdobramentos extraverbais à linguagem.

Logo, diferentemente do movimento concretista, a perspectiva aqui pesquisada não se atém somente a tal tríade como o resultado imediato da realização física da linguagem, porém indaga a possibilidade de a linguagem ser a consequência das operações destes extratos. Entendimento esse que, mais adiante, prosseguirá no decorrer dos desenvolvimentos investigativos da teoria.

Enquanto manifestação histórica, cultural, social, política e, principalmente, discursiva, a poesia é tomada aqui como o objeto extremamente significativo, posto que traz consigo uma gama de vozes sob os mais diferentes olhares e que potencializam a continuidade às pesquisas de cunho verbovocovisual. Isso porque, desde a sua história, a composição poética tem em suas manifestações mais antigas um determinado caráter verbal e musical, como Aristóteles esclarece (1999, p. 38) a respeito de sua escrita, que era composta por métrica e muitas eram acompanhadas por som de harpa ou outros instrumentos musicais, como por exemplo a ditirâmbica, um tipo canto em honra ao deus Apolo.

A respeito dessa problemática e de observações que venham ser oriundas dessa reflexão, considera-se aqui a importância do tratamento da poesia a partir das fundamentações de Bakhtin e do Círculo, as quais trazem importantes contribuições para a compreensão das manifestações poéticas que, por sua vez, emergem de um todo arquitetônico composto por dizeres, projeções de imagens, sons, silêncio, gestos, cores e combinações estruturais. Formações literárias essas, que se complexificam como construções ideológicas, vivenciais, posicionamentos e relações das mais diversas entre o *eu* e o *outro*, como por exemplo no seguinte poema:

Que somos nós? Navios que passam um pelo outro na noite,
Cada um a vida das linhas das vigias iluminadas
E cada um sabendo do outro só que ha vida lá dentro e mais nada.
Navios que se afastam ponteados de luz na treva,
Cada um indeciso diminuindo para cada lado do negro
Tudo mais é a noite calada e o frio que sobe das águas.
(PESSOA, 2015, p. 284)

Campos apresenta, além das imagens dos navios, o fundo da escuridão da noite em contraste com as “vigias iluminadas”, também sensação do frio do mar. São essas projeções de

imagens e cores e sua relação com o “nós” que permitem a construção da intersubjetividade poética, ou seja, sua percepção do outro, a interferência deste no discurso. A essa marca do outro na referência ao navio pontuada no poema, Campos enuncia, reage, ecoa e faz ecoar outros enunciados na(s) posição(ões) a que é responsivo.

Há aqui a comparação em que os outros, tais como os navios, seguem seus destinos de forma indecisa a ponto de sumirem na noite, um afastamento de cada ser que vai “diminuindo para cada lado do negro”, isto é, da escuridão. Essa personificação em relação à imagem dos navios em suas peculiaridades, a ponto de saber tão somente que se tratam de sujeitos, revelam unicamente a respeito de “cada um sabendo do outro só que ha vida lá dentro e nada mais”, a passagem dos outros que não se encontram, mas que mesmo assim significam e são reconhecidos como luz e meio a treva, “a vida das linhas das vigias illuminadas” uma após a outra. Daí a dialogicidade, não por meio de palavras ou sons, mas por meio da presença imagética que toma corpo na construção figurativa da poesia ao unir a visualidade de navios e suas luzes à vida, ao sujeito que em relação a outros significa, mesmo que se afastem e nas trevas se dissipem, são presenças essas que permitem ao poeta dialogar com/sobre outros por suas simples existências.

É por existir o *outro* que o *eu* existe enquanto sujeito à/da linguagem, justamente essa questão social que o torna parte da cadeia enunciativa, muitas vezes privada de verbalidade ou de sonoridade, mas que se manifesta na imagem que reflete a presença do *outro*, seja em uma expressão poética aparentemente subjetiva ou no reflexo cotidiano, à visualidade significativa que toma determinada materialidade para ganhar forma.

A presença, a maneira como ocupa o espaço no “eu”, uma relação comparecimento e intromissão do outro remete à posição bakhtiniana em que o “pensamento das ciências humanas nasce como pensamento sobre o pensamento dos outros, sobre a exposições de vontades, manifestações, expressões [...]” (BAKHTIN, p. 72, 2016) acerca das quais não se limitam a uma subjetividade isolada do “mundo dos outros”, posição diferente, desse modo, de alguns modelos de análise literária e algumas epistemologias, que se prestam a compreender o fenômeno estético visto como uma interioridade do sujeito, algo próprio de si, construções e formulações as quais o Círculo se opõem.

Ao conjunto estético de Campos, especificamente sua poesia, há desdobramentos mais particulares, diferentemente do trato em relação aos discursos midiáticos, por exemplo, que possuem uma materialidade mais desvelada quanto à sua essência audiovisual. O texto poético-literário, por sua vez, possui linguagem também oriunda da verbalidade, do auditivo e do

sonoro, conquanto, *a priori*, mais velado na/pela forma verbal, o que faz com que esses extratos sejam pensados como sendo constituintes, formadores, anteriores e ingredientes da linguagem.

Assim, pondera-se “que em qualquer corrente especial de estudo faz-se necessária uma noção precisa da natureza do enunciado em geral e das particularidades dos diversos tipos de enunciados” (BAKHTIN, 2011, p. 264). Nesse caso, a preocupação com a natureza do enunciado se deve em relação à inserção de questões universais – que vão desde os problemas de maior complexidade humana as de situações mais corriqueiras – na poesia, a qual pode ser o terreno de manifestação das mais diversas vozes sociais.

3.2. A musicalidade da poesia desde sua origem

Aristóteles, grande pensador da filosofia clássica, ressalta um determinado dado da tonalidade vocal/visual no que chama de “espécies de poesia imitativa”, pois “como os imitadores imitam pessoas em ação, [...] sucede que, necessariamente, os poetas imitam homens melhores, ou piores, ou então iguais a nós, como o fazem os pintores”. (ARISTÓTELES, 1999, p. 38). Embora, na acepção aristotélica a imagem, um dos elementos da tríade VVV, não se refira propriamente a uma visão estática ou gestual simples, mas ao aspecto imitativo de composições sociais estereotipadas que foram representadas na arte e na poesia, a noção de visualidade enquanto aspecto do diálogo se faz presente. Isso porque, nas manifestações poéticas clássicas, a imitação, seguida de uma ação gestual e sonora não era um mero ato repetitivo sem significado, elas respondiam e por si propunham responsabilidades,

[...] sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, “este é tal”. (ARISTÓTELES, 1991, p. 203)

Por mais que o tratamento aristotélico considere o *outro* e, de fato, ao afirmar que na contemplação o “nós” partilha certa avaliação, a isso se aplica à repugnância com a qual se observa a figura de um cadáver, nem por essa razão não estaria em evidência somente um exemplo do que seria repugnante para o filósofo, mas aquilo que é compartilhado com o *outro*. Essa é a razão de uma visualidade significar, tal qual um signo se torna ideológico, justamente por se apresentar em um horizonte social e não se tratar de um mero objeto, mas de uma categoria que ultrapassa uma significação única e particular, isso porque “[...] não é somente

uma parte da realidade, mas também reflete e refrata uma outra realidade, sendo por isso mesmo capaz de distorcê-la, ser-lhe fiel, percebê-la de um ponto de vista específico [...]” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 93).

A poesia, conforme a sustentação aristotélica (ARISTÓTELES, 1999), por ser mais universal abarcaria mais a filosofia que o próprio relato histórico, isso porque a arte versificada permite expor o mundo cotidiano, ou seja, sentidos muito além do estético, como a manifestação de conotações políticas e sociais. Isto posto, a partir do olhar em conjunto com o trato do pensamento bakhtiniano, que considera a “mistura” de vozes sociais, foi encontrado nas análises dos poemas de Campos: a pluralidade e a riqueza literária versificada. Isso ocorre não devido a forma, ritmo e a rima, necessariamente, mas ao conjunto da obra, ao seu conteúdo mais diversificado em toda a sua extensão.

Para Aristóteles, a poesia é de natureza imitativa e como outras artes faz parte da relação de *mimèsis* e inerente à natureza humana, sendo o poeta aquele que responsável pela representação dos fatos relativos aos homens, mais do que isso, ele apresenta questões filosóficas e universais.

O historiador e o poeta não se distinguem por escrever em verso ou prosa; caso as obras de Heródoto fossem postas em metro, não deixaria de ser história; a diferença é que um relata os acontecimentos que de fato sucederam, enquanto o outro fala das coisas que poderiam suceder. E é por esse motivo que a poesia contém mais filosofia e circunspeção do que a história; a primeira trata das coisas universais, enquanto a segunda cuida do particular. (ARISTÓTELES, 1999, p. 47)

Essa relação imitativa, para o filósofo grego, não se remete a mera repetição, mas a um palco propício para a reflexão social, pois até mesmo a sonoridade na poesia possui sua importância desde sua origem. Essa representatividade se refere a mais vasta plataforma com um terreno de atravessamentos mais heterogêneos, desde a abordagem das políticas, dos mecanismos de controle social, aos relatos mais intimistas do poeta. Sobre esse palco da versificação, o amálgama da vida se torna cada vez mais denso, em que a sonoridade ultrapassa a mera aceção do ruído repetitivo e se traduz como a figura delineada de traços significativos reconhecíveis pelos sujeitos que constituem o auditório da relação dialógica.

Em suma, a sua relação com a música, por exemplo, não se trata somente de aproximação rítmica, melódica ou harmônica de um com o outro, uma vez que

Para os gregos os dois termos eram praticamente sinônimos. Quando hoje falamos da “música da poesia”, estamos a empregar uma figura retórica, mas para os gregos essa música era uma verdadeira melodia, cujos intervalos e

ritmos podiam ser medidos de forma exacta. Poesia “límica” significava poesia cantada ao som da lira; (GROUT; PALISCA, 2007, p. 20).

A definição comumente exposta na teoria literária a respeito de poesia lírica remonta ao tempo da mitologia grega, advinda do termo grego *mousikē*. A música era a forma caracterizada, sob essa perspectiva, do termo *musa* que, no mito clássico, referenciava qualquer das nove deusas irmãs, filhas de Zeus, o pai dos deuses, e da deusa da memória, *Mnemósine*. Sendo que, na mitologia, as *musas* cantavam ao som da lira ao deus Apolo. Vale lembrar que a lira era o instrumento que acompanhava a expressão vocálica da poesia, tanto esse instrumento, quanto a cítara, também feita de cordas “eram tocadas, quer a solo, quer acompanhando o canto ou a recitação de poemas épicos” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 17).

A sonoridade exposta na presente colocação, enquanto som expressivo, antecede a própria escolha da palavra, isso porque a entonação é social e tal como o conjunto VVV é anterior ao próprio produto materializado da linguagem.

Logo, essa estreita ligação sonora com a arte poética, nesse apontamento, não é algo novo, por mais que um poema escrito aparentemente não apresente uma ligação direta com a música, sua vocalidade, enquanto tonalidade sonora, permanece intacta. Pode-se adicionar a isso a observação de Volóchinov, em que a pertinência da expressão do som relaciona-se diretamente à forma, isto é,

O conteúdo e o sentido do enunciado precisam de uma forma que os concretize e realize, fora da qual eles nem existiriam. [...] Consideremos como elementos fundamentais que constroem a forma do enunciado, primeiramente, *som expressivo* da palavra, isto é, a entonação; em seguida, a *escolha* da palavra; e, finalmente, a *disposição* da palavra no enunciado. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 286)

É a partir dessa perspectiva que o extrato social VVV apresenta relevância e, para esse intento, constitui a suspeita quanto ao seu aspecto formativo da linguagem e não somente como o resultado na/da responsividade do sujeito, ou seja, a resposta não é algo externo à linguagem, de modo que o sujeito é quem seria o responsável pela sua aparição quando a interpreta ou quando dá sentido a ela, definitivamente não, a linguagem por si, nesse caso, é social e anterior. Assim, desde a filosofia clássica às concepções da poesia concretista (PIGNATARI, 2005) a respeito do VVV, observa-se o apreço da literatura por esses extratos que, para presente investigação, se integra a indagações sobre a própria natureza da linguagem, posto que, a respeito desses elementos, a(s) verbalidade(s), sonoridade(s) e visualidade(s) seriam também anteriores e formadores da linguagem ao invés de, como a concepção mais conservadora

aparenta, serem somente o resultado material da manifestação linguageira em resposta ao outro enunciado.

Diante disso e em concordância com Bakhtin, considera-se a poesia um terreno fértil para essa pesquisa:

É só na poesia que a língua revela todas as suas possibilidades, pois ali as exigências que lhe são feitas são as maiores: todos os seus aspectos são intensificados ao extremo, alcançam seus limites; é como se a poesia espremesse todos os sucos da língua que aqui se supera a si mesma. (BAKHTIN, 2014, p. 48)

É diante desses limites que a poesia é um terreno propício para se explorar a linguagem nos seus aspectos mais intensos, permitindo uma amplitude maior de possibilidade de observações e reflexões. Para tanto, ao percorrer a obra poética de Campos, explorou-se as concepções de dialogismo, signo ideológico e sujeito, as quais se inserem na pesquisa como um importante aporte teórico, tendo em vista as múltiplas ideologias e posicionamentos dos mais diversos que integram o todo socialmente posto nas mais diversas interações entre sujeitos.

3.3. O estilo e forma poética e a relação com o mundo

Ao amparar um objeto da literatura sob a perspectiva da filosofia da linguagem, mais precisamente sob as contribuições de Bakhtin e do Círculo, indaga-se qual seria o papel valorativo dos aparatos que circundam e constroem a relação discursiva, isto é, sobre qual é o papel da relação entre objetos e o falante na construção do discurso, sob quais avaliações o falante observa o que está diante de si e, principalmente, como o responde.

Essa comunicação participa da vida cotidiana, levando em consideração a criação e recriação que, sob a poética, permite encontrar a consciência do *eu* na consciência do *outro*. Segundo Bakhtin:

A complexa dialética entre o exterior e o interior. [...] Os elementos de expressão (o corpo não como materialidade morta, o rosto, os olhos, etc.); neles se cruzam e se combinam duas consciências o eu e o outro; aqui eu existo para o outro com o auxílio do outro. [...] O reflexo de mim mesmo no outro. A morte para mim e a morte para o outro. A memória. (BAKHTIN, 2010, p. 394).

O autor, nessa concepção, responde ao outro e responde a si como se outro fosse. Seu olhar sob a contemplação de si. Desse modo, o autor vivencia “a si mesmo não no plano em

que efetivamente vivenciamos a nossa vida; [...] ele deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro [...]" (BAKHTIN, 2011, p. 13).

Enquanto, poder-se-ia observar um Fernando Pessoa que se coletiviza em inúmeros heterônimos e, por meio desses, também se multiplica em olhares em relação ao mundo e as singulares maneiras de refletir e refratar o que encontram; da mesma maneira, é possível observar que em diversos desses mesmos sujeitos, nascidos de Pessoa, a posição singular de cada um quanto a sua coletivização em relação a outros com os quais se relacionam em suas artes poéticas. Desta feita, é possível observar Campos, no caso, ao se encontrar por meio de/em outros e outros ao se encontrarem nele nas longas jornadas pelo espaço de seus inúmeros poemas.

Exemplos disso não faltam, ao passo que o *eu* da poesia de Campos se multiplica em muitos sujeitos e se reconhece no *outro* e nele se coletiviza em “Quasi” (PESSOA, 2015, p. 230): “Os outros também são eu.”, alargando-se a ponto de tomar para si e, ao mesmo tempo, tornar-se em uma diversidade numerosa, como no poema “Opiário” (PESSOA, 2015, p. 38), em que se diz “Eu fingi que estudei engenharia. Vivi na Escóssia. Visitei a Irlanda”, ou nos versos: “Sim, eu, o engenheiro naval que sou supersticioso como uma camponeza madrinha” e “Olha pra mim: tu sabes que eu, Álvaro de Campos, engenheiro, Poeta sensacionista”, respectivamente dos poemas “A passagem das horas” (PESSOA, 2015, p. 132) e “Saudação a Walt Whitman” (PESSOA, 2015, p. 108). Aqui, a numerosidade de coisas aparentemente antagônicas ganha força, um sujeito que fingiu fazer engenharia, mas que se intitula engenheiro, não qualquer cientista, mas aquele que se ocupa da crença em superstições, opondo-se à razão numérica de formulações objetivas.

Esse *eu* que se encontra nos outros e sente por meio dos outros, também em “A passagem das horas” (PESSOA, 2015, p. 131), em que se observa “a ama que empurra os perambulators em todos os jardins publicos, [...] o polícia que a olha, parado para traz na alea, [...] a creança no carro, que acena á sua inconsciencia lucida com um colar com guizos”. A percepção do *eu*, como se no interior dos *outros* estivesse, faz com que os sujeitos que o rodeiam não somente participem da vida cotidiana compartilhada, mas se tornem a própria vida do *eu*, o próprio âmago de sua existência social. É diante essa percepção que surge a ideia do *eu-coletivo* que representaria o poeta de todos os lugares e, concomitantemente, sua variabilidade como parte de um povo.

É, justamente, essa relação dialógica, do autor consigo e com o *outro*, que possibilita representar as mais diversificadas relações e, no interior de cada relação, não é possível

homogeneizar e isolar os constituintes da construção discursiva em um único extrato, uma vez que, tanto o tom da voz, a expressão facial, as cores e, inclusive, a iconicidade em que estes se tornam signo ideológico e (re)significam, que integram toda a construção do discurso poético. Esses mesmos efeitos que tangem o sentido, em vista de um olhar histórico, social e espacial, estão em congruência com o caráter valorativo dos sujeitos do discurso.

Nesse sentido, o enunciado VVV pode se pôr enquanto extrato divisível em relação ao reconhecimento de objetos tangíveis, visto que, as relações de suas materialidades são, sob o aspecto discursivo, todos permeados pela dialogicidade e, conseqüentemente, intimamente constituintes entre si,

isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos.

Desse modo, a expressividade de determinadas palavras não é uma propriedade da própria palavra como unidade da língua e não decorre imediatamente do significado dessas palavras; essa expressão ou é uma expressão típica do gênero, ou um eco de uma expressão individual alheia, que torna a palavra uma espécie de representante da plenitude do enunciado do outro como posição valorativa determinada (BAKHTIN, 2016, p. 54-55).

Logo, é nessa relação entre o *eu* e o *outro* e o *eu* e o mundo que pode estar a antecedência verbal, sonora e visual, justamente por ser valorativa e não uma propriedade única de determinada materialidade. Isso ocorre porque, conforme Bakhtin (2016, p. 62), o enunciado “não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas”. Da mesma forma, o enunciado VVV não pode se desligar, se desvincular e/ou deixar-se de remeter a referencialidades externas as quais se convergem e que, obrigatoriamente, formam-no enquanto complexo dialógico indivisível. É exatamente essa relação, enquanto dada função e papel na interação discursiva, que o faz constituir-se nas relações dialógicas.

No poema “Saudação a Walt Whitman” (PESSOA, 2015, p. 106), mesmo sem rima e um ritmo marcado, como já de característica dos poemas campistas, os tons sonoros ganham destaque em alguns momentos e fazem parte do conjunto em torno da expressão verbal. Isso porque, no segundo verso da poesia, em que se diz “Hé-lá-á-á-á-á-á-á”, não se trata de um brado sem elos com o agrupamento de versos, pelo contrário, é exatamente essa representação gráfica do som que traz dois pontos distintos do poeta em direção a Whitman. O primeiro verso do poema, que antecede essa sonoridade, assim descrito: “Portugal-infinito, onze de Junho de mil

novecientos e quinze...”, constitui uma margem do poeta, um ponto fixo sobre o tempo e o espaço, uma vez que se marca sob a realidade material; e o verso posterior que, diferentemente do tempo e espaço material do poeta, lança-o a uma cronotopia de um “De aqui, de Portugal” para “[...]todas as épocas do meu cérebro”, ressoando em uma dispersão temporal, em que as eras não se sujeitam a marcação e, conseqüentemente, à sua datação.

É sobre essas referências diferentes em relação à concepção espaço-temporal que surge a sonoridade de Campos em sua saudação, a vocalidade “Hé-lá-á-á-á-á-á”, que marca e se distancia do ponto fixo temporal em direção dispersão não datável, não marcada e não sujeita ao estaticidade. Com isso, tal ruído ganha mais que o sentido de um cumprimento ou uma simples saudação, trata-se do rompimento daquilo que o prende na imobilidade da vida, deixando de ser inerte e, como próprio verso referencia, se lançando em direção a “todas as épocas do meu cérebro”. O cérebro aqui, como nas acepções literárias mais comuns, sendo o lugar do sonho, do infinito, das incontáveis possibilidades.

Logo, Campos, ao fazer emergir seu grito a Whitman, faz mais que representar uma sonoridade no poema, antes, manifesta o som expressivo dotado de sentido e conteúdo. As marcas da fala constituem um dos efeitos mais significativos da construção, desde o uso excessivo de palavras em excesso para explanações em uma verborragia única, dando origem a versos longos que se aproximam da prosa. Esse modo também resultou pelo não uso de rimas ou de qualquer regularidade mais incisiva da métrica.

O poeta, apesar de se voltar para si em primeira pessoa, fala do/com/pelo outro. Ao falar do outro, o descreve e o exalta de modo reflexivo a partir da imagem que se tem dele, como “Meu grande heroe entrando pela Morte dentro aos pinotes” ou como “Meu entusiasta pelo contheudo de tudo”; ao dialogar com o outro, faz dele presente e simpatiza com tonalidades que variam de amorosas declarações à sexualização de Whitman: “Sou dos teus, tu bens sabes, e compreendo-te e amo-te” e “Sexualizado pelas pedras, pelas arvores, pelas pessoas, pelas profissões, Cio das passagens, dos encontros casuaes, das meras observações”, respectivamente; e, por fim, enuncia pelo *outro* como se ele fosse, “inserindo-se” no outro e a este se referindo de forma penetrante, notoriamente pelo verso: “Tu sabes que sou Tu e estás contente com isso!”.

Essa fase, além disso, conta com elementos de exaltação ao futurismo e, sobre esse espaço, desenvolvem-se muito mais que relações emotivas, há expressões transcendentais, ou seja, o mundo que se insere no poeta e o poeta que, em seguida, o expressa. Isso ocorre devido ao *eu* que vive e com o mundo se harmoniza. Já no curso com a vida e com o cotidiano faz

emergir sua indignação com comerciantes, denominando-os de “pacatos” ao mesmo tempo que exata a ascensão das máquinas e do próprio comércio em (PESSOA, 2015, p. 109, versos 72-79):

Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar,
E que ha de passar porforça, porque quando quero passar sou Deus!
Tirem esse lixo da minha frente!
Mettam-me em gavetas essas emoções!
D’aqui pra fóra, políticos, literatos,
Comerciantes pacatos, policia, meretrizes, *souteneurs*,
Tudo isso é a letra que mata, não o espirito que dá a vida.
O espirito que dá a vida neste momento sou EU!

Importante ressaltar que o poema está fragmentado e muitas partes encontravam-se em manuscritos.²⁴

Em outro poema, também fragmentado e que faz parte dos manuscritos encontrados de sua arte, é possível encontrar alguns interessantes reflexos da época:

Numa grande marche aux flabeux-todas-as-cidades-da-Europa,
Numa grande marcha guerreira a industria, o commercio e ocio,
Numa grande corrida, numa grande subida, numa grande descida
Estrondeando, pulando, e tudo pulando commigo,
Salto a saudar-te,
Berro a saudar-te,
Desencadeio-me a saudar-te, aos pinotes, aos pinos, aos guinos!
<PUM> He-lá

Ave, salve, viva!...
(PESSOA, 2015, p. 612)

Vale lembrar o período que o próprio poeta faz questão de datar o poema é o mesmo do texto anterior destinado a Whitman, o ano de 1915, momento de grande crescimento da indústria europeia, razão pela qual se tem aqui a marca da primeira fase de Álvaro de Campos: o futurismo. Nessa fase se destacam, dentre outras coisas, a exaltação à modernidade e à tecnologia. Diferentemente do verso 77 destinado a Whitman, em que se havia a adjetivação jocosa contra os comerciantes, neste último poema Campos exalta indústria e o comércio, naquilo que chama de “grande marcha guerreira”, que propicia o ócio, a ponto de ser saudada nos versos: “Salto e saudar-te/Berro a saudar-te”.

²⁴ A “Saudação a Walt Whitman” foi inicialmente publicada pela Ática (1944) cujos editores propuseram uma versão da ode baseada num conjunto de folhas datiloscritas numeradas pelos próprios. Cleonice Berardinelli tentou, anos mais tarde (1990, 1999), a reconstrução da ode, partindo fundamentalmente de dois esquemas manuscritos de Pessoa em que o autor projetou a organização do poema. (PESSOA, 2015, p. 603).

O mundo, que se relaciona com o poeta e por meio dele dispersa uma heterogeneidade de substratos e fluxos de enunciados, é o próprio âmago da expressão dos versos, não existe expressão poética sem ele, assim como não existem sentidos sem os entes da comunicação enunciativa. Da mesma maneira que um discurso religioso significa em um horizonte social, o poema poderá resgatar simples expressões a refazer sua referencialidade trocando por outra, como no trecho supracitado, especificamente do texto à Walt Whitman, no verso “Tudo isso é a letra que mata, não o espírito que dá a vida” há a relação com o discurso bíblico neotestamentário, e faz parte de uma das cartas paulinas aos cristãos da cidade de Corinto²⁵. Lá, o apóstolo Paulo faz a asseveração de que a “letra”, que referencia a lei mosaica, traria morte ao homem, enquanto o espírito, que se refere ao resultado da obra salvífica do Messias cristão traria a vida, ou seja, a vinda do espírito divino aos homens. É importante salientar que a carta paulina faz referência a um trecho do evangelho de João, essa afirma “o espírito é o que vivifica [...]”²⁶.

Outra parte do mesmo trecho que faz referências às escrituras se refere ao “sou EU”. Em diversas vezes do conjunto mais antigo de livros historiográficos dos judeus, o Pentateuco, há a referencialidade a Deus como o “Eu sou”. Para a arqueologia daquele povo, isso se deve a complexidade de não existir um nome para Deus, por essa razão, na interioridade da mitologia judaica, Deus se apresenta com tal dizer.

Sob a ótica de Campos, a partir do poema em questão, a origem de tudo baseia-se no universo do poeta, como em “Sou EU, um universo pensante de carne e osso”, uma vez que seu desejo se realiza quando o reivindica, a ponto de reafirmá-lo “quando quero passar sou Deus!”. Por fim, a vida que é dada é concedida pelo próprio poeta em “O espírito que dá vida neste momento sou EU!”. Aqui há o momento do artista, tão poderoso em sua arte que permite a ele se transformar em divino, a ponto de ser ele o espírito responsável por gerar a vida e, assim fazê-la, a partir de si.

A respeito de Deus, o povo judeu, entretanto, o denominava pelos acontecimentos atribuídos à divindade, tais como *Y’ehovah Jireh* ou *Yireh*, aquele que dá provisão; *Y’ehovah Shalom* ou *Shalown*, Deus é a paz; *Y’ehovah Tsidqenuw*, que quer dizer “Deus é minha Justiça” (STRONG, 2002, p. 415). Essas acepções se fazem presentes nos textos considerados histórico-culturais, desde o Pentateuco, perpassando por livros poéticos, como salmos e cânticos e, por

²⁵ Segunda carta de Paulo à cidade de Coríntios, capítulo 3, verso 6: “O qual nos fez também capazes de ser ministros de um novo testamento, não da letra, mas do espírito; porque a letra mata e o espírito vivifica”. (BÍBLIA, 2013b, p. 1353).

²⁶ Evangelho do apóstolo João, capítulo 6, verso 63: “O espírito é o que vivifica, a carne para nada aproveita; as palavras que eu vos digo são espírito e vida”. (BÍBLIA, 2013b, p. 1233).

fim, aos considerados proféticos pelo judaísmo e, até mesmo pelo cristianismo, como por exemplo, Isaias, Daniel, Habacuque, Zacarias e Malaquias. Todos se referem ao divino por meio de um acontecimento atribuído a ele. Quando isso não ocorre, o termo “Eu sou” faz referência direta a Deus. Isso tem a ver com o fato de não existir na língua e na cultura dos hebreus um nome pronunciável que o remeta. O nome atribuído a ele constitui-se de quatro letras, transliterado para algumas línguas latinas como YHWH que, em hebraico, remete ao tetragrama: ך (yod), ה (he), װ (vav, chamada também waw), e de novo ה (he), escritas da direita para a esquerda (STRONG, 2002).

Para a teologia cristã, como não há uma certeza a respeito da pronúncia, alguns vocalizam o termo como “Yahweh”, “Iahweh” ou simplesmente “Senhor” como constam em algumas traduções para a Língua Portuguesa (GRUDEM, 2009). Citações como Deuteronômio, quinto livro do Pentateuco, que assim descreve no quarto verso do capítulo sexto “Ouve, ó Israel: Iahweh nosso Deus é o único Iahweh” (BÍBLIA, 1991, p. 202). Porém, a expressão, “Eu sou”, aparece a primeira vez no texto do livro de Êxodo, capítulo 3, verso 14: “Respondeu Deus a Moisés: EU SOU O QUE SOU. Disse mais: Assim dirás aos olhos de Israel: EU SOU me enviou a vós outros.” (BÍBLIA, 2013b, p. 90-91 – grifos do autor). Essa expressão, anunciada na primeira parte do versículo bíblico, assim em hebraico, escrita *ehyeh asher ehyeh* e, conforme notas da obra de Buber (2009, p. 135), a “[...]tradução mais comum é: ‘Eu sou aquele que sou’”. Enquanto a palavra *ehyeh*²⁷ transliterada em hebraico (אֶהְיֶה)²⁸, significa, de acordo com Strong (2002, p. 261): “ser, tornar-se, vir a ser, existir, acontecer”.

Por outro lado, a palavra em questão, posta à expressão tem uma aplicação mais específica, conforme se observa na tradução do livro de Êxodo, capítulo 3, verso 14, da *Bíblia Judaica Completa* do teólogo judeu David Harold Stern²⁹: “Deus disse a Mosheh: ‘*ehyeh asher ehyeh* [eu Sou/Serei o que Sou/Serei]’, e acrescentou: “Eis o que você deve dizer ao povo de Yisra’el: ‘*Ehyeh* [Eu Sou ou Eu Serei] enviou-me a vocês” (2010, p.134).

²⁷ Conforme Michael LeFebvre, no texto “*Eu Sou Quem Eu Sou?*” *O real significado do nome de Deus em Êxodo*, na tradução do original do artigo ‘*I Am Who I Am?*’ *The Real Meaning of God’s Name in Exodus* oferecida pela própria revista em seu site, afirma: “[...]o verbo *ehyeh* (uma forma da palavra *hayah*), normalmente traduzido como ‘eu sou’ ou ‘eu serei’. Essa tradução é, na maioria das situações, adequada. Mas para o significado do nome de Deus em Êxodo 3 e em vários outros lugares da Bíblia, *hayah* carrega o peso adicional de representar o próprio Deus: *Yahweh*, ‘Eu sou’.” (LEFEBVRE, 2022).

²⁸ A Bíblia hebraica pode ser encontrada em diversos sites que a disponibilizam gratuitamente. Especificamente, a citação mencionada encontra-se a escrita transcrita do livro de Êxodo, capítulo 3, verso 14. Disponível em: <https://www.scripture4all.org/OnlineInterlinear/Hebrew_Index.htm> Acesso em 20 dez 2022.

²⁹ As traduções completas dos originais da *Tanakh* e a *B’rit Hadashah* para inglês são de do teólogo judeu David Harold Stern, publicadas com o título original *Complete Jewish Bible*, e traduzidas para o português pela editora Vida.

Quanto a Álvaro de Campos, esse paralelo com a metafísica é justificado diante da relação com o próprio ser divino que não possui sequer seu nome pronunciável. Logo, a verbalidade do poeta, enquanto aquele que se identifica como “EU SOU” faz convergir todas as coisas para si, sendo ele, enquanto poeta, o criador. Logo, essa criação por meio dele, como expressa na própria aceção dos versos, permite que a vida dada por ele se oponha aos políticos, literatos, comerciantes pacatos, policia, meretrizes e aos *souteneurs*, sendo eles a “letra que mata” e o poeta o espírito que dá vida.

Outra observação a inefável relação ao nome se deve ao fato da imagem, da vocalidade e da verbalidade serem materialidades reconhecíveis sob os aspectos dos sentidos físicos humanos e a eles se limitam, enquanto a referencialidade ao plano metafísico transcende a eles e se situa o poeta, sua essência, sua relação com Whitman, sua dimensão com o sonho, o onírico, a transcendência em relação ao material e ao tangível.

Assim, a relação do *eu* com o *outro* e com o mundo não pode ser apagada de qualquer relação dialógica, até mesmo na poesia, é uma construção artística por excelência. A multiplicidade de vozes é algo inevitável. O social infunde sobre o texto poético, utilizando as mais diversas verbocovisualidades anteriores a própria expressão artística, desde o brado às imagens do universo que circunda o poeta, passando ser a verbalidade a inscrição ampla de extratos sociais vocovisuais, que não somente se materializam nos versos, mas por meio deles ganham mobilidade, justamente as pontes que, externamente e materialmente, (per)passa a responsividade do artista.

É inútil, dessa forma, tentar arrancar o caráter vocovisual da linguagem escrita da poesia, uma vez que como realidade viva e anterior ao próprio ato de versificação e traduz (ou pelo menos em parte) as mais diversas relações do universo social e, até mesmo, as sensações do *eu* a respeito do que o faz responsivo, daquilo que o incomoda ou mesmo revela sua concordância.

CAPÍTULO 4

O DIÁLOGO COM O COTIDIANO EM ÁLVARO DE CAMPOS

A concepção de signo como produto da vida cotidiana, das relações sociais e das posições ideológicas é parte da noção do princípio dialógico, que tem como pilar a interação entre o *eu* e o *outro* por meio da qual o enunciado se exterioriza.

Tanto a presença do outro quanto a palavra do outro fazem com que sentidos sejam produzidos de forma singular, isso porque, um enunciado tornar-se-á irrepetível justamente por ser a situação, em que se inserem os sujeitos, única. É por esse motivo que ambos entes da comunicação encontram-se em um terreno pleno de inúmeras possibilidades: o plano social.

É diante desse mesmo plano que confrontos e embates ocorrem, a perspectiva dos encontros de sujeitos, do reflexo e da refração social de ideologias permeadas pela complexidade e pelas contradições. É sob essa concepção que o presente capítulo se pauta, o social como a superfície da relação dialético-dialógica que, por sua vez, norteia e constitui-se o local de refúgio dos enunciados VVVs.

Para tanto, em um primeiro momento, explanou-se a respeito do diálogo, um acontecimento presente na natureza de qualquer discurso, dada a existência inquestionável do outro quando se trata de linguagem. Diante disso, cuidou-se de mencionar e pautar a importância do extraverbal, que integra atos coletivos de uma cadeia discursiva infinita e, por fim, diante deste público social está o poeta Campos e sua crítica a aparência de perfeição do(s) outro(s), a qual fora explorada tendo em vista que a poesia não pode se realizar sem considerar o conteúdo ideológico e, da mesma maneira os enunciados VVV não podem apartá-lo, porque dele são constituídos.

4.1. O diálogo como norteador das relações verbocovisuais

Considerando que os enunciados respondem a outros na relação dialógica, sendo os sujeitos aqueles que se ocupam de espaços sociais, é de suma importância levar em consideração a presença das palavras do outro nas palavras do *eu*. Daí a ilusão desmistificada de que dadas palavras são do locutor, como se ele fosse o primeiro a dizê-las:

A orientação dialógica do discurso é, evidentemente, um fenômeno próprio de qualquer discurso. É a diretriz natural de qualquer discurso vivo. Em todas as suas vias no sentido do objeto, em todas as orientações, o discurso depara com a palavra do outro e não pode deixar de entrar numa interação viva e tensa

com ele. Só o Adão mítico, que chegou com sua palavra primeira ao mundo virginal ainda não precondicionado, o Adão solitário conseguiu evitar efetivamente até o fim essa orientação dialógica mútua com a palavra do outro no objeto. (BAKHTIN, 2015, p. 51)

Considerando a abordagem teológica cristã, até mesmo o exemplo exposto por Bakhtin a respeito de Adão como solitário se esvai em observância ao próprio discurso do Pentateuco no capítulo 3 do livro Gênesis, sobre o qual apresenta uma relação dialógica daquele com o ser divino, a quem o texto religioso denomina Deus e com quem Adão se encontrava. Ao observar o mesmo texto, verifica-se que antes mesmo do surgimento do personagem homem Adão, o denominado Deus do livro de Gênesis faz referência a si mesmo no plural, como a seguir:

Também disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; tenha ele domínio sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus, sobre os animais domésticos, sobre toda a terra e sobre todos os répteis que rastejam pela terra. (BÍBLIA, 2013b, p. 22)

Em outras traduções, a relação plural reaparece, como a de Stern:

Então, Deus disse: “Façamos a humanidade à nossa imagem, à nossa semelhança; e que eles governem sobre os peixes do mar, as aves no ar, os animais, e sobre toda a terra, e sobre todas as criaturas rastejantes que se arrastam sobre a terra”. (2010, p.74)

Ou mesmo a versão francesa trinitariana, a qual retoma essa mesma relação de número:

Puis Dieu dit: Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance, et qu'il domine sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel, sur le bétail, sur toute la terre, et sur tous les reptiles qui rampent sur la terre. (BÍBLIA, 2005, p. 1)

Uma tradução realizada para a igreja anglicana, sob a ordem do Rei James I, conforme nota da Biblioteca Nacional do Reino Unido³⁰, também aponta para o plural no mesmo verso do livro de Gênesis. Trata-se de uma das versões mais conhecidas do mundo, denominada King James, que assim expressa:

³⁰ Em nota, a Biblioteca Nacional do Reino Unido destaca: The King James, or Authorised, Version of the Bible remains the most widely published text in the English language. It was the work of around 50 scholars, who were appointed in 1604 by King James (r. 1603–25), and it is dedicated to him. Until the mid-1500s, attempts to give lay people access to an English-language Bible had resulted in severe punishment. Finally, in 1611, came an officially approved version that also had enduring appeal: the King James, or Authorised, Version. Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/king-james-bible>> Acesso 10 dez 2022.

And God said, Let us make man in our image, after our likeness: and let them have dominion over the fish of the sea, and over the fowl of the air, and over the cattle, and over all the earth, and over every creeping thing that creepeth upon the earth. (BÍBLIA, 2013a, p. 2)

Apesar de não ser o objetivo deste trabalho explorar exaustivamente os aspectos teológicos, faz-se necessário, porém, ressaltar que até mesmo um texto religioso explorava a concepção do Deus enquanto ser plural, que o denota por meio do verbo “façamos”.

Nessa perspectiva, por mais que a tradução aponte para o plural, Hasel (1975, p. 58-59) observa diversas hipóteses sobre a questão, dentre elas, a que os cristãos entendiam o plural para referenciar a trindade de Deus e o fato de que alguns estudiosos judeus, no passado, defenderam a ideia de que Deus falou com a terra ou com os elementos terrestres, concepções essas não são apoiadas, segundo ele, nos tempos modernos. Por fim, ao concluir seu artigo, o pesquisador em questão esclarece que:

As inadequações das sugestões já discutidas nos levam a sugerir que o plural na expressão “façamos” (Gn 1:26) é um plural de plenitude. Este plural supõe que há aqui o Ser divino de distinção de personalidades, uma pluralidade dentro a divindade, uma "unanimidade de intenção e plano. Em outras palavras, a distinção no Ser divino em relação a uma pluralidade de pessoas é aqui representada como uma ideia germinal. Assim, a palavra “façamos” expressa através de seu plural de plenitude uma intradivina deliberação entre “pessoas” dentro do Ser divino. A compreensão do plural como um plural de plenitude dá indícios de ser uma interpretação adequada que evita os aspectos insatisfatórios das outras soluções. [...] Tem sido sugerido que Deus está dirigindo seu Espírito que apareceu em Gn 1:2 em um papel proeminente. (HASEL, 1975, p. 65 – tradução nossa)³¹

A partir disso e em relação a composição dialógica, a presença do *outro* se faz indispensável ao se tratar de linguagem, não existe um proprietário dela que possa se manifestar ou que se manifestou enquanto criador, a ponto de reivindicar sua posse, exceto se considerar o personagem Adão, a que Bakhtin faz referência, como um determinado homem solitário e primeiro da espécie. Entretanto, diante do conjunto escriturístico, necessário seria admitir que

³¹ The inadequacies of the suggestions already discussed lead us to suggest that the plural in the phrase “let us” (Gn 1 :26) is a plural of fullness. This plural supposes that there is within the divine Being the distinction of personalities, a plurality within the deity, a “unanimity of intention and plan”. In other words, a distinction in the divine Being with regard to a plurality of persons is here represented as a germinal idea. Thus the phrase “let us” expresses through its plural of fullness an intra-divine deliberation among “persons” within the divine Being. The understanding of the plural as a plural of fullness gives all indications of being an adequate interpretation which avoids the unsatisfactory aspects of the other solutions. [...] It has been suggested that God is addressing his Spirit who has appeared in Gn 1:2 in a prominent role. (HASEL, 1975, p. 65)

até mesmo no texto religioso não há a existência de uma determinada “posse” da palavra, já que o ser divino, no próprio conjunto judaico-cristão, faz referência a si como sendo “nós”, em “à nossa semelhança” e no trecho religioso supracitado por Bakhtin, é aquele dialoga com o Adão bíblico no livro de Gênesis.

Se, inclusive, um texto religioso faz menção a essa possibilidade da presença dialógica da linguagem, inevitavelmente, a reação do fiel a essa mesma narrativa não será apática e inerte.

É sob essa perspectiva que a resposta do ouvinte não é uma ação passiva de uma cadeia comunicativa fechada, pelo contrário, essa resposta se direciona ao outro em uma ação ativa, portanto, responsiva. Não se trata de uma relação ideal, pois o lugar e as situações de vida do locutor e interlocutor, como o próprio Bakhtin explana, são infinitas em dado momento: “Essas ações podem ser infinitamente variadas em função da infinita diversidade de situações da vida em que *eu* e o *outro* nos encontramos num dado momento” (BAKHTIN, 2011, p. 23). Nesse caso, a construção do discurso sempre considera a palavra do *outro*, o qual não é uma ponta homogênea e pura da interação, ali encontra-se discursos que se ocupam e/ou se ocuparam de/em *outro(s)*.

Além de levar em conta a presença das palavras do *outro* nas palavras do *eu*, há a formação de uma cadeia de discursiva infinita, pois uma vez que o enunciado responde a outros anteriores, conseqüentemente, refletirá em posteriores, sendo assim tal enunciado é uma parte respondente importante de uma cadeia heterogênea e sem limites.

Ainda que se pense na relação solitária do falante, sob a qual ele mantenha uma manifestação sem outro ou mesmo que se manifeste sem a possibilidade que o outro diga algo, como em palestras, reflexões filosóficas, exposição oral docente, monólogos artísticos, homilias religiosas, oratórias políticas etc., em todas haverá a relação com o *outro*, uma participação do interlocutor mesmo sem que a voz se faça presente ativamente por meio de maneira material. É sobre isso que se trata a relação dialógica. Para Volóchinov,

O diálogo – a troca verbal – é a forma mais natural da linguagem. É possível até dizer mais: os enunciados longos de um falante – o discurso do orador, a palestra do professor, o monólogo do ator, o pensamento em alta voz de uma pessoa –, todos esses enunciados são monológicos apenas em sua forma exterior. Já em sua essência e no todo da sua construção estilística e semântica, eles são *dialógicos*. (2019, p. 272-273 – grifos do autor).

Essa variabilidade em manifestações que, aparentemente são monológicas, respondem a enunciados dos mais diferentes tipos, constrói e se desconstrói à medida que outros dizeres, anteriores e sociais por natureza, constituem o enunciado, mesmo que esse possa externamente

não ser reconhecível como dialógico. Essa anterioridade de dizeres é a matriz infinita e inesgotável dos discursos da vida.

Que a palavra é social e norteadada pelo conteúdo ideológico e vivencial é algo esclarecido pelos estudos bakhtinianos e do Círculo, entretanto é necessário ainda ressaltar que a linguagem não se submete a um único extrato enquanto construção do diálogo, contudo pode se montar e remontar sob as mais variadas formas no âmbito extraverbal, desde um gesto a uma relação sonora e, assim, pelas formas constitutivas de signos ideológicos.

Nesse sentido, todos esses elementos fazem com que a significação não seja ali considerada de maneira isolada e divisível. É sob essa perspectiva que se apoia o estudo proposto: a linguagem, no caso a literária, como sendo originária no tripé VVV. Diante disso, vale ainda esclarecer a respeito do aspecto extraverbal não como algo alheio e distante da constituição do enunciado, mas, pelo contrário, algo interior.

As palavras ditas são repletas de subentendido e do não-dito. Aquilo que é chamado de “compreensão” e de “avaliação” do enunciado (a concordância ou a discordância) sempre abarca, além da palavra, também a situação extraverbal da vida. Desse modo, a visão não influencia o enunciado de fora dele: ela o impregna de dentro, enquanto unidade e comunidade da existência que circunda os falantes, e enquanto avaliações sociais essenciais geradas por essa existência, fora das quais não é possível nenhum enunciado consciente. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 129)

É exatamente da relação entre falantes, abarcada por todo o aparato em que estes se situam: social, cultural, ideológico, histórico, etc., que se realiza a interação discursiva. Tais aspectos constituem determinadas situações de relações comunicacionais que são, na verdade, a realização da vida cotidiana, fundamentada no dialogismo. Por essa razão, a interação coletiva não se realiza considerando simplesmente o cunho verbalizado, mas por meio dos signos enquanto significação ideológica em suas mais diversas formas.

A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação sógnica de uma coletividade. Se privarmos a consciência do seu conteúdo sógnico ideológico, não sobrarão absolutamente nada dela. A consciência apenas pode alojar-se em uma imagem, palavra, gesto, significante etc. (VOLÓCHINOV, 2018, p. 98)

Essa gama de possibilidades de manifestações do signo ideológico, nessa perspectiva, não se resume, necessariamente, a uma materialidade, seja ela verbal, visual e/ou vocal. Isso quer dizer que, por mais que um desses extratos estejam no cerne da realização dialógica, outros poderão atuar, não como simples auxiliares, porém como aqueles sobre os quais também atua

o conteúdo ideológico. O ato ou materialidade em si não são manifestados sem conteúdo ideológico, de maneira mecanicista ou previsível, por essa razão a interação sógnica se constrói a partir da resposta a outros enunciados, sejam eles verbais, vocais ou visuais, àqueles que se filiam e àqueles a que se opõem e, a partir disso, as valorações integram e se vinculam à construção ideológica dos sujeitos por, justamente, estarem incorporadas ao corpo social a que se posiciona tal sujeito.

Desse modo, o enunciado VVV nas suas mais diversas formas se constitui o lugar da ideologia e, mais do que isso, a linguagem é e se coincide exatamente, em toda sua constitutividade e em cada uma delas. Não se trata somente da afirmação de que a linguagem pode se manifestar sob tais materialidades, mas que tais manifestações não são meros atos fisiológicos ou de comunicação mecânica e sim todos, concomitantes ou não, são ideológicos em sua extensão.

4.2. A relação dialógica na poesia

Para se ter mais exatidão e não se compreender como algo reducionista, simplório, óbvio e já observável, toma-se a literatura naquilo que seria uma materialidade única e com ela, nessa perspectiva, pode-se analisar a palavra, o verbal, o sonoro, a melodia, o silêncio, a entonação, a imagem, o visual etc., como objetos anteriores e constitutivos, mesmo estando diante somente da sua materialidade escrita. Assim, a linguagem, mesmo diante de um único extrato social, pode ter em seu interior todas as relações VVVs como constitutivas, irrevogáveis e anteriores, portanto, formativas das relações ideológicas presentes na materialidade grafada, por exemplo.

Por esse motivo, um gesto pode significar uma demonstração de simpatia, até mesmo em poemas, por exemplo. No caso, um mendigo que se simpatiza com Álvaro de Campos sem, contudo, dizer uma só palavra, nos versos: “Aquele homem mal vestido, pedinte por profissão que se lhe vê na cara/ Que simpatiza comigo e eu simpatizo com ele;/ E reciprocamente, num gesto largo, transbordante, dei-lhe tudo quanto tinha” do poema “Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa” (PESSOA, 2015, p. 339).

A versificação pode representar, nesse caso, mais que um gesto em si como resposta material, há uma relação intersubjetiva, como em “Deixo escripta neste livro a imagem do meu designio morto” do poema “Escrito Num Livro Abandonado em Viagem” (PESSOA, 2015, p. 206), há uma imagem não materializada, aquela que habita na imaginação, no pensamento, nas relações mais profundas dos sonhos do poeta que escreve/descreve/fala ao *outro* que não a vê.

Daí, justamente, por não existir a admissão de visualização pelo *outro*, ele reage em seu próprio devaneio de visualização, assim surge outra imagem interior, exatamente por ter acesso ao mundo onírico do *eu*. É essa, precisamente, a resposta que traz consigo: o imaginário, uma vez que o *eu* não a controla nem tem poder sobre sua forma, não há passividade, porém o resultado da manifestação do horizonte social do *outro* em resposta a imagem interior do *eu* que não fora alcançada pela visualização compartilhada de um material comum entre ambos.

A partir da lógica bakhtiniana a respeito de que todo falante, isto é, todo sujeito é ativamente “um respondente em maior ou em menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo” (BAKHTIN, 2016, p. 26), deve-se levar em conta as infinitas possibilidades de manifestações humanas, desde a grande variedade nas relações cotidianas de diálogo, a situações e composições artísticas, literárias, religiosas, políticas, filosóficas etc.

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multifacetada atividade humana [...] De fato, também devemos incluir nos gêneros do discurso as breves réplicas do diálogo do cotidiano (salienta-se que a diversidade das modalidades de diálogo cotidiano é extraordinariamente grande em função do seu tema, da situação e da composição dos participantes) [...] (BAKHTIN, 2016, p. 12).

Diante da infinitude de gêneros do discurso, a obra literária é um complexo ainda mais relevante, não somente porque ali podem se encontrar os mais diversos enunciados e os elos precedentes e aqueles que podem responder ou originar respostas, mas também como elo que se vincula a outras obras, ou seja, sua capacidade enquanto um complexo de enunciados, respondentes e que geram respostas, que se dirige a outro complexo, a outra obra.

Além dessa capacidade, a obra como complexo dialógico se vincula e/ou desvincula de outra mediada pela alternância dos sujeitos do discurso, isso porque ela se relaciona com sujeitos que a respondem e podem se valer de enunciados dessa ou daquela obra, desse ou daquele complexo dialógico. É justamente essa relação entre sujeito e obra que vai permear a percepção alusiva ou direta com uma ou outra obra. A obra responde a outra não porque é independente como instância dotada de vida própria, mas porque essa ponte da responsividade com outra se faz por meio do sujeito, aqui disposto por Bakhtin como leitor:

A obra, como réplica do diálogo, está para a resposta do outro (outros), para a sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas: influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores; ela determina posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva

de um dado campo da cultura. A obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva; como réplica do diálogo, está vinculada a outras obras – enunciados: com aquelas às quais ela responde, e com aqueles que lhe respondem; ao mesmo tempo, à semelhança da réplica do diálogo, ela está separada daquelas pelos limites absolutos da alternância dos sujeitos do discurso. (BAKHTIN, 2016, p. 34-35)

Essa possibilidade da réplica, sobre a qual os enunciados dispostos na obra literária ativamente o fazem, tornam este empreendimento investigativo ainda mais interessante, na medida que a responsividade de um autor permite colocar situações cotidianas sob a vestidura poética a respeito de manifestações ideologicamente marcadas, as quais lhe causam determinados incômodos, isso porque a atividade do sujeito poético suscita no interior do próprio discurso da poesia outros gêneros, como os monólogos de um engenheiro pessimista no poema “Dactylographia”, que dialoga com as instâncias sociais que o rodeiam, como também se permite a exposição de seus sentimentos, misturadas com críticas em oposição àquilo que o indaga.

Os gêneros do discurso, nesse sentido, formam-se enquanto atividade humana da linguagem e os enunciados de cada gênero refletem as especificidades e os objetivos de cada campo pelo seu conteúdo e estilo (BAKHTIN, 2016). Desse modo, sua diversidade e heterogeneidade é imensa, isso porque um gênero pode integrar outro em sua composição, justamente devido a existência de uma maior e uma menor complexidade.

É sob esse aspecto que Bakhtin (2016) referencia os gêneros primários e secundários, sendo o segundo de maior complexidade pelo fato de incorporarem o primeiro. Como exemplo, o próprio gênero literário ao compreender outros em sua estrutura, desde a simples réplica de uma conversa cotidiana habitual a um discurso científico.

Ademais, os gêneros ao longo da história podem refletir as mudanças sociais, por menor que sejam, pois “os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (BAKHTIN, 2016, p. 20). Isso porque, os gêneros do discurso, antes de qualquer tentativa de concepção normativa e/ou classificatória, são elementos sociais e, por isso, movem-se e se alteram conforme o motor histórico-ideológico.

Somado a isso, novos procedimentos de construção de gêneros ao longo da história, como o avanço científico e tecnológico que não só colaboraram para que outros gêneros surgissem, mas também incluíram outros na relação discursiva, estes que ocupam espaços e lugares pelos quais não poderiam compor nem participar de determinadas interações, a exemplo disso, a era das redes sociais que comportam uma diversidade de gêneros e permite a

dialogicidade, por meio de uma resposta ativa e da criação de um variado número de composições.

Gêneros que antes indagavam, respondiam e provocavam diversas respostas, permitem que o outro sob um distinto lugar e tempo também responda, sob diferentes avaliações de um novo “agora” e “aqui”. Por essa razão o gênero poético, *corpus* do presente trabalho, ganha notoriedade. Uma vez que a literatura não evidencia apenas o léxico ou qualquer questão gramatical historicamente e socialmente inscrita, ela é em si e com os ouvintes um complexo dialógico, uma rede de conversações e, conseqüentemente, um objeto de apreciação dialógica interior e exterior.

A poesia de Álvaro de Campos não poderia ser diferente, sua diversidade que vai desde aos conflitos, avaliações, negações, incômodos, até mesmo aos aspectos mais intimistas, como as memórias de criança, seu sofrimento e apatia diante de um cenário de uma Europa que passa por modificações nas relações trabalhistas, por exemplo, e é afetada por um capitalismo cada vez mais crescente. É diante deste ambiente de mudanças e tão diverso que a poesia se constrói e é justamente por meio deste gênero, nas palavras de Bakhtin, que “a língua revela todas as suas possibilidades, pois ali as exigências que lhe são feitas são maiores” (BAKHTIN, 2014, p. 48).

De fato, na poesia todos os aspectos da língua são intensificados, não somente pelos recursos da versificação, rima ou ritmo, não se nega que eles têm sua importância, mas principalmente porque a responsividade apresenta-se de forma mais complexa, pois além de se apossar de outros gêneros do discurso – desde o discurso religioso em “Da-nos a Tua paz” (PESSOA, 2015, p. 364) de Campos a conversa com um amigo no poema “Meu pobre amigo, não tenho compaixão que te dar” (PESSOA, 2015, p. 255) deste mesmo autor – permitem a crítica a religiosidade e a apatia ao aconselhar um amigo, por exemplo.

É neste emaranhado de discursos, sentidos e lugares possíveis, tocados pelo poeta e, ao mesmo tempo, por meio dos quais a poesia dialoga responsivamente com ele e com o ouvinte (leitor), que o meio poético se constitui como um lugar profundo, no qual a imagem ganha nuances, como o porto que remete às viagens do século XIX no sensacionismo nostálgico e, ao mesmo tempo angustiante, que indaga o poeta de Campos em “Ode marítima” (PESSOA, 2015, p. 77):

Sózinho, no cahe deserto, a esta manhã de Verão,
Ólho pró lado da barra, ólho pró Indefinido,
Ólho e contenta-me vêr,
Pequeno, negro e claro, um paquete entrando.

Vem muito longe, nítido, clássico à sua maneira.
 Deixa no ar distante atrás de si a orla vã do seu fumo.
 Vem entrando, e a manhã entra com êle, e no rio,
 Aqui, acolá, acorda a vida marítima,

Diante do cais, solitário se perde com o olhar no que chama de “indefinido”, a partir daí nasce o dia e, ao mesmo tempo, rompe-se em uma espécie de viagem temporal nostálgica, sobre a qual se debanda e “Trazem memórias de caes afastados e doutros momentos, Doutro modo da mesma humanidade noutros pontos” (*ibid.*, p. 77). Esses lugares e tempos possíveis com o poeta dialogam e o indagam, a ponto de, na mesma estrofe, pôde ele versificar tal incomodo (*ibid.*, p. 77):

É — sinto-o em mim como o meu sangue —
 Inconscientemente simbólico, terrivelmente
 Ameaçadôr de significações metaphysicas
 Que perturbam em mim quem eu fui...

Por fim, a poesia e sua verbalidade, assim como qualquer outro texto, não dialoga em seus sentidos isolados ou dicionarizados. Logo, poema se faz aqui, enquanto significação, em meio às figuras, como a ironia, que dão o tom especial a responsividade crítica ao marcar o questionamento das desigualdades e dos escândalos de corrupção política em “Ode triunfal” (PESSOA, 2015, p. 50).

A despeito disso, observa-se a relação do signo ideológico com o enunciado, por se referir a uma substância da ideologia que, não reduzido à verbalidade, à escrita ou à imagem, está na consciência individual, revestido de sentido. Logo, as enunciações “dizem” mais do que a *significação* própria dos termos verbalizados, ou seja, a orientação da estrutura extraverbal, explanada por Volóchinov, é social e, assim, sua compreensão, na estrutura de enunciados da personagem, deve levar em consideração que

[...] “modos do homem” (“saber se comportar na sociedade”) são, em sua essência, *uma expressão gestual da orientação social do enunciado*. Essa forma exterior corporal do comportamento social do homem (movimento das mãos, pose, tom da voz), que costuma acompanhar o seu discurso, é determinada principalmente pela consideração e, por seguinte, pela avaliação correspondente do auditório presente. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 281 – grifos do autor)

A linguagem está cheia de referencialidades sociais, históricas e culturais, como completa Medviédev: o “enunciado já não é um corpo nem um processo físico, mas um

acontecimento da história, mesmo que seja infinitamente pequeno” (2019, p. 184). Essas asserções não podem ser ignoradas na construção e na relação entre signos ideológicos, que mesmo sem uma evidência verbalizada, outros extratos significariam, como ratifica Volóchinov, pois “mesmo se o enunciado estivesse privado de palavras, deveria restar nele o *som da voz* (entonação) ou ao menos o gesto. *Não há enunciado nem vivência fora da expressão material*” (2019, p. 286 – grifos do autor).

O que se pode compreender pela abordagem bakhtiniana e do Círculo sobre a linguagem é a sua natureza ideológica, isso porque leva em consideração o social ao referir-se à interação considerando as relações do sujeito com o mundo. Isso quer dizer que, a partir da relação com o social, a linguagem é permeada pela história, cultura e ideologia, por meio dos quais tornam possíveis ao ato de comunicação não significar somente enquanto verbalidade, sonoridade (entonação) ou mesmo gesto, mas enquanto signo. Entretanto, não enquanto um signo de significações estáveis, porém, como algo móvel e ideologizado, o permite um enunciado sem neutralidade, sem qualquer olhar purista e dotado de referencialidades que existem no diálogo.

Há de se considerar que objetos na relação social significam enquanto produtos ideológicos, a exemplo disso tem-se os elementos metálicos descritos no verso 197 do poema “Ode triunfal” de Campos (PESSOA, 2015, p. 55), que não são em si “aparelhos metálicos”, mas um instrumento de produção transformado em ideológico. Isso porque o significado existe como tal ao ultrapassar os limites de sua existência particular, pois no caso do poema esses objetos fazem menção à modernidade das máquinas e, da mesma maneira, se inscrevem em dado momento da história:

Ó ferro, ó aço, ó alumínio, ó chapas de ferro ondulado!
O cais, ó portos, ó comboios, ó guindastes, ó rebocadores!

Eh-lá grandes desastres de comboios!
Eh-lá desabamentos de galerias de minas!
Eh-lá naufrágios deliciosos dos grandes transatlânticos!
Eh-lá hô revoluções aqui, ali, acolá,
Alterações de constituições, guerras, tratados, invasões,
Ruído, injustiças, violências, e talvez para breve fim, [...] (PESSOA, 2015, p. 55)

Desde a expressão “Eh-lá”, que incide sobre cada início dos quatro primeiros versos da segunda estrofe citada, ao apresentar e exaltar a grandeza pela qual se envolvem as grandes máquinas futuristas, à oposição na figura de desastres que as acompanham. É justamente nesse ponto que se encontra a construção do signo como ideológico, pois não se trata tão somente de

uma idolatria à modernidade, mas, sobretudo, de apontar para as contradições desse mesmo momento em que as figuras modernas incidem, como “alterações de constituições”, “guerras”, “invasões”, “injustiças” e “violências”. E, depois de tudo isso, lança-se a incerteza a respeito de um “breve fim”.

É diante dessa perspectiva de choques e contrapontos que se (des)organizam o campo dos sentidos sob o viés do signo ideológico, de forma instável, a ponto de hora significar o que parecia um tipo de louvor aos resultados de um capitalismo pujante, porém que carrega consigo os mais desastrosos resultados sociais.

Como um exemplo da relação do signo como ideológico, Volóchinov explicita que a foice e o martelo “já são dotados de uma significação puramente ideológica” (2018, p. 92), não se limitando assim a seus significados enquanto instrumentos. Da mesma forma, Volóchinov afirma ainda que “qualquer objeto da natureza, da tecnologia ou de consumo pode se tornar um signo” (2018, p. 93), isso quer dizer que não existe um limite para a relação de sentidos referentes a um objeto ou uma palavra, por justamente não existir um limite para o signo ideológico se originar no social.

É por isso que, no poema, o metal não é simplesmente um objeto, porém a referencialidade à tecnologia e modernidade tão exaltada pelo poeta, desde o movimento das inovações, como em “Eh-lá hô revoluções aqui, ali, acolá,/ Alterações de constituições, guerras, tratados, invasões”, seguida pelo tom crítico nos versos seguintes. Essa mobilidade, tanto para reverência, quanto para um parecer desfavorável ao avanço industrial são parte da natureza ideológica dos signos versados.

4.3. Álvaro de Campos e o coletivo do cotidiano

A relação com o social, nesse caso, é a essência para a mobilidade do signo, não como um fenômeno solitário, mas aquele que se opõe a outro(s) signo(s) graças a interação discursiva. É exatamente na relação entre os participantes do diálogo que os signos se estabelecem, não como uma massa sem significado a esperar por sentidos, pelo contrário, é justamente por se ter sentidos que podem refletir ou refratar o dito do outro que os signos são ideológicos. Por essa razão, Volóchinov considera a palavra repleta de significação ideológica ou cotidiana:

Na realidade, nunca pronunciamos ou ouvimos palavras, mas ouvimos uma verdade ou mentira, algo bom ou mal, relevante ou irrelevante, agradável ou desagradável e assim por diante. *A palavra está sempre repleta de conteúdo e de significação ideológica ou cotidiana.* É apenas essa palavra que

compreendemos e respondemos, que nos atinge por meio da ideologia ou do cotidiano. (VOLÓCHINOV, 2018, p. 181 – grifos do autor)

Nessa perspectiva, não se abordou nesta pesquisa as propriedades do signo linguístico, muito menos o seu significado isolado, tanto este quanto aquelas não integram toda a abrangência de determinados contextos sociais, importantes e essenciais para o(s) significado(s) do signo ideológico em dadas relações dialógicas.

Portanto, reafirma-se que o objeto na qualidade de signo ideológico e não como signo linguístico, visto que na poesia, como no “Poema em linha recta” (PESSOA, 2015, p. 281-282), em que os adjetivos pejorativos atribuídos ao poeta não são uma simples tentativa de autocomiseração ou mesmo uma simples apresentação de seus defeitos, pelo contrário, trata-se de uma crítica a falsa imagem de perfeição de outros. Da mesma maneira, leva-se em conta para a compreensão do poema não somente as figuras ali expostas (tais como a ironia e a metáfora), mas, antes de tudo, seu conteúdo ideológico, seu significado que considera a palavra como conteúdo vivencial e, assim, social.

Nunca conheci quem tivesse levado porrada.
Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.

E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil,
Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita,
Indesculpavelmente sujo,
Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho,
Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo,
Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das
etiquetas,
Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante,
Que tenho sofrido enxovalhos e calado,
Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda;
Eu, que tenho sido cômico às criadas de hotel,
Eu, que tenho sentido o piscar de olhos dos moços de fretes,
Eu, que tenho feito vergonhas financeiras, pedido emprestado sem pagar,
Eu, que, quando a hora do soco surgiu, me tenho agachado
Para fora da possibilidade do soco;
Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas ridículas,
Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo.
(PESSOA, 2015, p. 281)

Em “Poema em linha recta”, a ironia presente nos dois primeiros versos constitui a crítica em relação à hipocrisia daquilo que aparenta uma sociedade ideal e perfeita, buscando retratar a si como um ser imperfeito, mesmo sendo um ente dessa mesma sociedade, descreve-se por meio de adjetivos pejorativos e que não se adequam aos parâmetros socioideológicos, isto é, a determinadas avaliações sociais, tal como a etiqueta rotineira de tomar banho. Esse

rompimento com o ideal social é um aspecto da obra de Campos em diversos textos, parte da fase intimista, em que se destaca o pessimismo e faz com que se tenha uma profunda desilusão com o mundo que o rodeia.

A oposição ao mundo se dá, justamente, por não se adequar a uma sociedade que tão somente apresenta vantagens e virtudes em tudo, criando um espaço para que o *eu* se isole em uma atitude responsiva, a ponto de destacar seus próprios defeitos para, então, sob um tom diverso ou oposto ao que deveria ser a partir da ótica dos outros, contrapõe o coletivismo ideal que se comporta por meio de um fingimento social, sendo o *eu* o único capaz de reconhecer suas próprias fraquezas e destacar suas imperfeições.

Ao assim refratar os outros em tom de desabafo, não somente dialoga com eles, mas por meio deles encontra a si mesmo em um outro lugar socioideológico, justamente aquele que foge às regras morais, tornando o próprio título da poesia uma ironia, já que a relação com a vida não pode ser “reta” e homogênea em toda sua extensão.

Por essa razão, a relação dialógica resulta exatamente na contradição e, no caso, a contundência de que a/na exposição com o cotidiano existem os relevos da vida, que não retratam a imagem de uma dada perfeição social, pelo contrário, é uma relação de alteridade, sob a qual as imperfeições e divergências são parte fundamental do conteúdo. É esse o motor que move o poeta a refratar a aparência dos outros que exigem do *eu* uma concordância diante de um padrão moral e social que, para ele, é tido como algo fingido e falsificado.

Tal como conteúdo poético não pode se desvencilhar da ideologia, da mesma forma, ela não pode deixar de ser norteadora das relações VVV's presentes na própria forma poética. Não se trata de somente referencializar imagens e sons na construção de versos, a verbalidade ou gesto, o ruído ou o sussurro, uma vez que esses são elementos de construção não somente da prosa, antes se manifestam também por meio do conteúdo ideológico versificado, mesmo que, para isso, se utilize a ironia, como no poema supracitado.

A imagem dos outro(s), nesse caso, não se trataria somente daquilo que é visível, mas daquilo que se deseja representar ou aparentar na relação de sentidos. Um coletivo que se mostra ideal em aspectos da vida social, simula um modelo visual, gestual e comportamental, permitindo um olhar sob a “fisionomia” ideológica desse acordo coletivo que dita ou pretende ditar os modos a respeito de uma norma de comportamento, a qual o próprio coletivo não é capaz de confessar sua incapacidade em segui-la, isso porque romperia a linearidade de sua crença no ideal social.

É sobre essa contradição que o poeta se insere, não como parte da hipocrisia coletiva, porém, em se assumir fora desse ambiente, distante ao afirmar por meio de um ato responsivo: “Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo”.

Logo, não se trata de uma ou outra palavra alheia a ser refratada, mas de um modelo, um tipo de visual social em que se podem inserir palavras alheias, plurais e numerosas, revestidas em seus sentidos de perfeição, sendo observadas pelo ângulo poético que as reveste de outra visualidade, a imagem de sua própria imperfeição, a qual reconhece e insiste em evidenciar para que, em seguida, possa desnudar a(s) palavra(s) e a imagem do(s) outro(s) nesse complexo coletivista idealista.

Nesse sentido, a palavra alheia não poderia ser revestida de outras se com ela existisse tão somente a verbalidade em sua concepção escrita ou falada, ou seja, sem que a verbalidade trouxesse consigo noções de imagens, gestos, movimentos, comportamentos e as mais diversas formas de sonoridade permeadas pela ideologia. É nesse aparato que se aderem à palavra, já permeada pelo enunciado social VVV, a(s) palavra(s) do *eu* e do *outro* no universo dialético-dialógico.

Tal relação só é possível com a existência da imagem, os gestos e da sonoridade que representam, justamente, aquilo que o poeta abomina. O movimento ininterrupto que está diante de si, desde seus atos cômicos às criadas do hotel, às piscadas de olhos dos moços de fretes. Somada a isso, a imagem de suas ações e a representação dos outros socialmente constroem um campo de oposições e contradições. Como se apresentam na segunda parte do poema, nos seguintes versos:

Toda a gente que eu conheço e que fala comigo
Nunca teve um acto ridículo, nunca sofreu enxovalho,
Nunca foi senão príncipe — todos eles príncipes — na vida...
Quem me dera ouvir de alguém a voz humana
Que confessasse não um pecado, mas uma infâmia;
Que contasse, não uma violência, mas uma cobardia!
Não, são todos o Ideal, se os oiço e me falam.
Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil?
Ó príncipes, meus irmãos,

Arre, estou farto de semideuses!
Onde é que há gente no mundo?

Então sou só eu que é vil e erróneo nesta terra?

Poderão as mulheres não os terem amado,
Podem ter sido traídos — mas ridículos nunca!
E eu, que tenho sido ridículo sem ter sido traído,

Como posso eu fallar com os meus superiores sem titubear?
 Eu, que tenho sido vil, literalmente vil,
 Vil no sentido mesquinho e infame da vileza.
 (PESSOA, 2015, p. 281-282)

A admissão de seus próprios defeitos, pelo poeta, não o coloca, necessariamente, em uma posição social de menor prestígio diante a sua visão de mundo, mas o inscreve como “gente” diante a ironia aplicada aos outros, ao intitulá-los de “príncipes” e “semideuses” e, a seguir, buscar diferentes entes que não poderiam ser enquadrados nesse quesito, a ponto de indagar “Onde é que há gente no mundo?”.

Diante desse foco, as relações de qualquer enunciado, ainda mais em textos literários, não ocorrem entre elementos unicamente linguísticos, ou seja,

[...]as relações dialógicas são extralinguísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do *discurso* [...]. Toda a vida da linguagem, seja ela qual for seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc), está impregnada de relações dialógicas. [...] As relações dialógicas são irreduzíveis às relações lógicas ou às concreto-semânticas, que por si mesmas carecem de momento dialógico. Devem personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre eles possam surgir relações dialógicas. (BAKHTIN, 2013a, p. 209).

É por essa razão que as relações dialógicas se dão não somente entre sujeitos, mas também entre enunciados e sujeitos e, a seguir, se materializam na língua. Porém, não quer dizer que essa materialização possa ser tão somente verbalizada, ela acionará elementos visuais e vocais. E, dessa mesma forma, enunciados socialmente constituídos nas mais diversas formas VVVs poderão dialogar com o(s) sujeitos(s).

Nessa relação com a dialética, na presente pesquisa, a contribuição de Bakhtin e do Círculo à filosofia marxista encontra-se na aproximação da atividade humana em relação ao que se diz, uma vez que, para a teoria bakhtiniana, as palavras trazem consigo valores sociais e ideológicos, que denunciam a posição humana em sua atividade, a qual não se resume somente a sua força de trabalho, entretanto pode ser encontrada em todo ato responsivo de comunicação. Tornando assim, a relação entre o *eu* e o *outro* tão basilar e importante para a compreensão da linguagem.

Nos textos versados isso se evidencia tanto no modelo de mundo que incomoda o artista, a ponto de reconhecer que não tem participação nos modelos morais recorrentes na sociedade e, em outro texto, ironizar os avanços tecnológicos e seus resultados catastróficos. Assim, o

artista se encontra diante de um meio de contradições sociais, que são o terreno propício para a denúncia e, mais, para o atrito com aquilo a que é responsivo.

Também nesse entendimento, o Círculo compreende que é nesse conflito que se constituem as mais diversas posições, um ambiente de confronto sobre o qual sujeitos e grupos sociais assumem concordâncias e discordâncias entre si no ambiente ideológico, sobre o qual encontram-se os mais diversos conjuntos construídos socialmente e dali sustentam-se.

Os sistemas ideológicos formados – a moral social, a ciência, a arte e a religião – cristalizam-se a partir da ideologia do cotidiano e, por sua vez, exercem sobre ela uma forte influência inversa e costumam dar-lhe o tom. Todavia, ao mesmo tempo, esses produtos ideológicos formados preservam constantemente a mais viva ligação orgânica, nutrem-se de sua seiva e fora dela estão mortos. (VOLÓCHINOV, 2018, p. 213)

Essa influência inversa pode ser pensada, por exemplo, ao se pautar o signo ideológico, que por si, ao representar sentidos por meio de uma dada materialidade, referenciá-lo-á em qualquer extrato da extensão VVV. Isso permite que uma determinada expressão que se realizou venha exercer uma potente interferência na vivência. Esse caminho inverso, como alerta Volóchinov, possui uma relevante consideração, uma vez que *“não é tanto a expressão que se adapta ao nosso mundo interior, mas nosso mundo interior que se adapta às possibilidades da nossa expressão e aos possíveis caminhos e direções”* (2018, p. 212-213 – grifos do autor).

O signo é ideológico, nesse sentido, à medida que se constitui na cadeia dialética de conflitos entre o cotidiano e as ideologias institucionais, tais como família, igreja, escola, sindicato, jornal (mídia), grupos políticos etc. Nessa relação ocorrem inúmeros encontros – sejam eles de valores contraditórios, grupos heterogêneos e das mais diversas vozes – que corroboram para a (des)constituição de sentido ao signo que nunca será único e neutro, ou seja, haverá um campo vasto, sobre o qual Volóchinov denomina de *“multiacentuação do signo ideológico”* (2018, p. 113 – grifos do autor)

CAPÍTULO 5

A NATUREZA VERBOVOCOVISUAL DA LINGUAGEM

A análise da linguagem, para o Círculo, é um complexo em que prevalece o sentido quanto a sua produção social, mais especificamente, o signo linguístico. A palavra, nesse interim, é revestida por conteúdo ideológico e, portanto, nela “eu dou forma a mim mesmo do ponto de vista do outro e, por fim, da perspectiva da minha coletividade” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 205). Essa, diferentemente de uma palavra supostamente encerrada, ganha contornos sociais, não pode ser fechada em si mesma e recebe sentido por meio da transposição das fronteiras de um determinado padrão de significados, como reitera Medviédev (2019, p.183) “[...]entre a realidade da palavra isolada e seu significado há uma ruptura[...]”, por exemplo, no quesito dicionarização, uma vez que a ligação da vida com o signo é perdida e a palavra se torna um produto de convenções.

Por essa razão, o presente capítulo abordou a natureza do enunciado VVV, justamente porque essa não pode se integrar a uma gama padronizada por convenções normativas-impositivas. Para a presente investigação, a verbocovisualidade é constitutivamente social a respeito da própria manifestação linguística, por isso o sujeito a toma conforme seu horizonte social e por meio dela desloca sua manifestação linguageira, desde um aceno, uma entonação mais triste da voz ou mesmo a repetição de um signo escrito ou falado.

5.1. As instâncias enunciativas: o eu, o outro e as profundezas entre si

Conforme Bakhtin (2016), o ouvinte, isto é, aquele que se dispõe na relação do discurso não o faz de forma passiva, como um esquema mais conservador de comunicação possa sugerir ao propor que exista um sujeito que se põe a dizer algo na cadeia de interação, enquanto outro simplesmente se coloque na posição de passividade, de recepção inapta e subordinada. Pelo contrário, a abordagem discursiva diz respeito a uma posição ativa, aquela que irá assumir-se enquanto efetivo, dado que não existe uma simples compreensão passiva do sentido que, para a teoria bakhtiniana, “é apenas um momento abstrato da compreensão ativamente responsiva, real e plena [...]” (BAKHTIN, 2016, p. 25). Uma vez que o próprio sujeito responsivo ocupa uma posição em relação ao falante, não obstante, essa posição pode ser ou não favorável a enunciação proferida e, até mesmo, tratar-se de uma relação outra que não seja relativa à

dualidade de concordância ou discordância, haja vista a amplitude ideológica que permeia e constitui o sujeito e a enunciação.

De fato, o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão de seu início [...] Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante (BAKHTIN, 2016, p. 24-25).

Essa complexa relação na cadeia do discurso leva em consideração a pluralidade de vozes em uma dada obra e não um monólogo do autor no interior da criação artístico-literária, pelo contrário, é justamente por levar em consideração que em seu interior se concebem réplicas de diálogos que determinam e/ou interagem com outras réplicas e vozes socio-historicamente postas que se pode conceber a obra como resposta(s) a outro(s) enunciado(s).

Tal consideração da obra responsiva e, ao mesmo tempo, como um lugar de diversas vozes manifestas nos permite aferir seu caráter dialógico, isso porque “a consciência linguística literariamente ativa encontra, sempre e em toda parte (em todas as épocas históricas inacessíveis), ‘linguagens’ e não uma língua”. (BAKHTIN, 2015, p. 71).

A perspectiva dialógica de Bakhtin e do Círculo compreende o objeto inscrito sob a égide da relação entre o *eu* e o *outro*, isto é, a partir do diálogo. Essa proposição vai além da própria forma material de expressão languageira, pois faz emergir reflexões sobre quais instâncias que regem este ou aquele elemento, que são responsáveis por provocar determinados ajuntamentos de discursos e não outros como, por exemplo, no poema “Ode Marítima” de Álvaro de Campos (PESSOA, 2015, p. 72-106). Nessa construção poética, diante de inúmeras imagens e de um sentimento e reflexão profundos, a instância da infância se ajunta ao onírico, enquanto o tempo é um elemento a se perder no desenvolvimento do poema que, por fim e frente aos muitos elementos discursivos, revela a perda e a angústia do poeta, tal como exemplificado no versos 701, 785, 896 e 897: “Ó meu passado de infância, boneco que me partiram!”, “E um navio sempre será belo, só porque é um navio”, “Depois o navio a caminho da barra, pequeno e preto” e “Depois ponto vago no horizonte (ó minha angústia)”.

O que parece uma visão solitária e vazia, na verdade, considera a companhia do outro, como se com ele compartilhasse a imagem dos navios que diante estão de ambos, como no verso 65: “Ah o Grande Cahes donde partimos em Navios-Nações!” (PESSOA, 2015, p. 74).

Esse(s) que parte(m) com Campos não ganham a importância devida de uma relação entre *eu* e o(s) *outro(s)* no referido poema se comparado(s) aos navios, como se observa em:

Os navios que entram a barra,
 Os navios que saem dos portos,
 Os navios que passam ao longe
 (Supôno-me vendo-os numa praia deserta) —
 Todos estes navios abstractos quase na sua ida
 Todos estes navios assim comovem-me como se fôsem outra cousa
 E não apenas navios, navios indo e vindo. (PESSOA, 2015, p. 77)

O poeta parece estar em uma relação mais próxima aos navios do que em relação a qualquer outra pessoa, a relação entre *eu* e a instância “navio” ganha notoriedade, sua opulência não somente enquanto grande construção marítima, mas aquele que participa da vida cotidiana da viagem de Campos e com ele se relaciona mais profundamente durante a grande parte do poema.

A essas figuras dos navios no poema, o *eu* engenheiro que significa e se põe diante dessas imagens, revela seus sentimentos mais intensos. A todo esse ajuntamento, é possível evocar sentidos ao relacioná-los com processos de construção de enunciados dos mais diversos. No caso exemplificado da ode poética, tais enunciados outros vão, em outro momento, desde a ótica das viagens marítimas sobre piratas, próprias em narrativas de contos infantis da literatura e/ou relatos históricos, ao discurso da infância, dito por um engenheiro nostálgico e angustiado que se relaciona com o outro (PESSOA, 2015, p. 78, 83).

E vós, ó cousas navais, meus velhos brinquedos de sonho!
 Componde fora de mim a minha vida interior!
 Quilhas, mastros e vellas, rodas do leme, cordagens,
 Chaminés de vapores, hélices, gáveas, flâmulas,
 Galdropes, escotilhas, caldeiras, colectores, válvulas;
 Caí, por mim dentro em montão, em monte,
 Como o conteúdo confuso de uma gaveta despejada no chão!
 Sêde vós o tesouro da minha avareza febril,
 Sêde vós os frutos da árvore da minha imaginação,
 Têma de cantos meus, sangue nas veias da minha inteligência,
 Vosso seja o laço que me une ao exterior pela estética,
 Fornecei-me metáforas imagens, litteratura,
 Porque em real verdade, a sério, literalmente,
 Minhas sensações são um barco de quilha pró ar,
 Minha imaginação uma âncora meio submersa,
 Minha ânsia um remo partido,
 E a tessitura dos meus nervos uma rêde a secar na praia!
 [...]
 Piratas do tempo de Roma! Navegadores da Grécia!
 Fenícios! Cartaginêses! Portugêses atirados de Sagres

Para a aventura indefinida, para o Mar Absoluto, para realizar o Impossível!

A respeito dessa visão sobre elementos como navios, flâmulas, gáveas, água, vento e outros, além das constantes evocações e o uso destacado do pronome “vós” ao responder a tais navios, uma das marcas da relação dialógica com o outro. Logo, o enunciado aqui é considerado VVV, não simplesmente como reduzido a uma ou outra materialidade, mas como constituintes de dizeres.

Nos estudos de análise de discursos de corrente bakhtiniana, que nos interessa aqui, apesar de Bakhtin e seu círculo não tratarem de “verbovocovisualidade”, nem de “discursos verbovocovisuais” em termos, seus escritos trazem importantes contribuições para entendermos o “verbovocovisual” como um procedimento de análise discursiva, uma vez que o discurso tomado como objeto de análise se constitui e se realiza por elementos verbais, vocais e visuais, sendo a obra do Círculo suporte para análises (STAFUZZA e DINIZ, 2019, p. 280).

Tem-se aqui, como ponto de partida, o extrato VVV como parte constitutiva da linguagem e não somente como o resultado da realização do discurso.

Explorar elementos do discurso somente pelo seu extrato escrito ou oral tem sido algo recorrente nas pesquisas de vertentes linguísticas das mais variadas linhas de pesquisa. Desde os empenhos a respeito da linguística do texto ou mesmo sobre o discurso, em nenhum caso há a preocupação com o extrato constitutivo da linguagem enquanto VVV, mas se considera este como resultado da manifestação do discurso. Essas mesmas áreas compreendem tal tríade como o resultado de um ato oriundo da simples resposta do sujeito a partir de determinadas discursividades em que ele impetra, sem considerar que esses mesmos extratos verbais, sonoros e visuais como aqueles anteriores e que podem trazer consigo a carga valorativa que forma a linguagem e, por sua vez, a responsividade do sujeito mesmo antes de sua manifestação.

Assim, as inscrições dos sujeitos do discurso e sua relação com a verbovocovisualidade da linguagem implicam necessariamente na reflexão a respeito do discurso por meio do enunciado que, nesta pesquisa, parte de uma obra literária inscrita socio-historicamente na literatura portuguesa, e que possui seu lugar de destaque na literatura mundial.

Nesse caso, é a partir do livro *Obra completa de Álvaro de Campos* que essa reflexão a respeito do funcionamento do discurso ganha importância na relação com instituições sociais, a exemplo da questão do trabalho no poema “Dactylographia”, da família como reduzida às lembranças da infância em “Notas em Tavira” ou mesmo à economia em referência às máquinas industriais em “Ode triunfal”. Tais instituições são tratadas na obra dentro do âmbito poético,

ora como instâncias que dizem algo, ora como vozes que se filiam a dadas ideologias e enunciam de dados lugares. É justamente nesse emaranhado de encontros que a presente investigação se encontra, especificamente sobre a abordagem do discurso, do sujeito e da sociedade.

Além disso, o poeta demonstra sua preocupação existencialista no poema “Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir” ao apresentar as limitações sobre a concepção da vida quanto a sua fragilidade “De estar dentro do meu corpo, de não transbordar da minh’alma” (PESSOA, 2015, p. 168).

É sobre esse sujeito-poeta singular, no caso, o autor Álvaro de Campos que se trata toda a complexidade artística e não somente sobre *eu*, mas a relação deste com as instâncias sociais aqui exemplificadas, que também se constroem os diálogos, isto é, a dialogicidade sujeito e sociedade da obra artístico-literária.

Ainda, nessa perspectiva, indaga-se de que maneira determinadas ideologias ou construções ideológicas atuam, por meio da valoração, na formação de personagens, figurados no *corpus* poético-literário, que resultam não somente da organização destes enquanto simples abstração imaginária, mas como social por meio de palavras que os (re)constroem. Ou seja, a formação de personagens não seria o resultado do imaginário poético sem qualquer acepção socioideológica valorativa, pelo contrário, é justamente por ser dialógica que, como Bakhtin (2011, p. 289) esclarece, a composição e o estilo são determinados pelo elemento expressivo, o qual se trata de uma relação valorativa e emocional do falante com o conteúdo e sentido do enunciado.

Isso quer dizer que a existência das personagens no campo dialógico se refere a relações com o social, como também ao fato de existirem enquanto reflexo da vida nas valorações, filiações ideológicas e historicamente situadas, sendo que tais personagens podem ser ressignificadas nestas relações. Um exemplo disso encontra-se na própria expressão de Álvaro de Campos em um trecho do poema “Sentir tudo de todas as maneiras” (PESSOA, 2015, p. 136):

Multipliquei-me para me sentir,
Para me sentir, precisei sentir tudo,
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
Despi-me, entreguei-me,
E ha em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.

Os sentimentos, suas ideias e vontades dão o tom valorativo, o sensacionismo que ganha substância na expressão “deuses”, relação essa com o religioso que não tem nada de sacro, mas se ressignifica como cada parte das sensações da alma do poeta, tais a que ele deseja se entregar.

É justamente a respeito de “cada canto da minha alma” a referência a multiplicidade de vozes internas que ecoam em inúmeros e respectivos “altares”, ocupados pela multiplicidade, a relação o *outro-para-mim*, em cada qual “um deus”, ou seja, um *outro*, que responde ao *eu*. A alteridade constitutiva por meio do *outro* em *mim*, o *eu* toma como seu aquilo que é (do) *outro*, não por um ato originário da consciência, porém, do social e, portanto, territorial: o *outro* em *mim* e a ponte, o signo. Tal qual Volóchinov nos remete que palavra é uma espécie de “ponte que liga o *eu* ao *outro*. [...] A palavra é o território comum entre o falante e o interlocutor.” (2018, p. 205).

Aqui, o filósofo russo em questão não lança simplesmente uma característica da palavra, pois trata-se de uma conclusão ao tratamento feito por ele, a respeito da vivência e da objetivação exterior, ao responder aos pressupostos da teoria da expressão, que supunha certo dualismo entre o exterior e o interior, sendo que o ato de objetivação, para tal concepção, consistia na ocorrência de dentro para fora, ou seja, a predominância e a fonte encontravam-se no interior do indivíduo. Na contramão dessa perspectiva, o Círculo propõe que

[...] não pode haver nenhuma diferença qualitativa entre o interior e o exterior. Mais do que isso, o centro organizador e formador não se encontra dentro (isto é, no material dos signos interiores), e sim no exterior. Não é a vivência que organiza a expressão, mas, ao contrário, a expressão organiza a vivência, dando-lhe sua primeira forma e definindo a sua direção. (VOLÓCHINOV, 2018, p. 204)

Partindo dessa ótica e considerando outra parte do mesmo poema supracitado, Álvaro de Campos demonstra incômodo dentro de si, algo comparado à ânsia e a pancadas no interior da cabeça, de modo a deixá-lo sem direção, confuso a ponto de afirmar “não estar parado nem a andar” (verso 138), como sugerem as estrofes a seguir:

Sinto na minha cabeça a velocidade do giro da terra,
E todos os paizes e todas as pessoas giram dentro de mim,
Centrifuga ansia, raiva de ir por os ares até aos astros
Bate pancadas de encontro ao interior do meu craneo,
Põe-me alfinetes vendados por toda a consciencia do meu corpo,
Faz-me levantar-me mil vezes e dirigir-me para Abstracto,
Para inencontravel, Alli sem restricções nenhuma,
A Meta invisivel todos os pontos onde eu não estou, e ao mesmo tempo

Ah, não estar parado nem a andar,
 Não estar deitado nem de pé,
 Nem acordado nem a dormir,
 Nem aqui nem noutro ponto qualquer,
 Resolver a equação d'esta inquietação prolixa,
 Saber onde estar para poder estar em toda a parte,
 Saber onde deitar-me para estar passeando por todas as ruas,
 Saber onde (PESSOA, 2015, p. 138)

Sob a perspectiva da poesia, essa presença do *outro* desorienta, faz com que o poeta fique sem rumo, por essa razão a tentativa de encontrar o lugar de si na repetição da expressão “saber onde” para encontrar sua direção. Essa presença do *outro* cria no poeta a sensação de não se encontrar consigo, de perder-se em meio a tudo, de não sentir movimento de si, a medida de “não estar deitado nem de pé” ou mesmo de perder os sentidos ao perceber que “nem acordado nem a dormir” estaria, por essa razão ele refrata o *outro* em si desde o início do poema, devido a uma ânsia que sente em relação ao alheio, isto é, uma perturbação em sua interioridade e a tentativa de se encontrar sem o *outro*, o desejo de “saber onde estar”. Há aqui o anseio de se livrar dos laços daquele(s) que está(ão) dentro de si ao afirmar: “pessoas giram dentro de mim”.

Assim, é também a partir da perspectiva de Bakhtin que, ao considerar a interação entre o *eu* e o *outro* a ideia de inconclusibilidade nos elos da relação dialógica do discurso, tem-se que a constituição da obra poética de Álvaro de Campos, ao ser tomada por meio da construção estética.

Ao tomar a ideia de uma relação não conclusiva na construção literária, entende-se, antes de tudo, que a personagem e, no caso do presente estudo, o poeta não é um mero ser monológico que se fecha em uma imagem rígida de si, justamente por não se tratar de um sujeito estável, pelo contrário, ele é aquilo que se resulta da autoconsciência, ou seja, é dele a última palavra sobre o mundo que o circunda e sobre si. É nessa perspectiva que Bakhtin, ao se debruçar sobre as obras de Dostoiévski, observa que a personagem dialógica adquire um valor artístico diverso, ela não pode ser concluída e fechada, ou seja, “[...] nós não vemos quem a personagem é, mas *de que modo* ela toma consciência de si mesma[...]” (2013a, p. 54 – grifos do autor). Isso quer dizer que o campo de visão do autor e a da personagem não mais se encontram no mesmo plano de maneira que não se torna mais possível a caracterização e classificação homogênea da personagem de modo a concluí-la.

Nesse caminho, a voz do autor não mais se funde a da personagem, uma vez que a olhar dela sobre si e a expressão de sua autoconsciência a permite divergir por outros lugares que não

coincidem aos do autor, pois a maneira pela qual não a permitiria consciência centrar-se-ia no plano monológico, em que seus limites estariam rigorosamente organizados, seus pensamentos, sentimentos e ações limitadas pela definição de sua imagem construída pelo autor. Romper esses limites representaria quebrar as barreiras monológicas que foram, outrora, construídas no universo do autor, por meio de seu olhar e sua conclusibilidade sobre ela. Logo, a

[...] personagem se torna relativamente livre e independente, pois tudo aquilo que no plano do autor a tornara definida, por assim dizer sentenciada, aquilo que a qualificara de uma vez por todas como imagem acabada da realidade, tudo isso passa agora a funcionar não como forma que conclui a personagem, mas como material de sua autoconsciência. (BAKHTIN, 2013a, p. 58)

O poeta Álvaro de Campos não se trata de um mero personagem pessoano, ele tem em si vida própria, sofre e anima-se, entedia-se, desilude-se e reage ao mundo que o circunda. O heterônimo deixa de se definir enquanto uma forma conclusa sob a tutela de um autor e desloca ao longo dos dias, meses e anos expressando um olhar autoconsciente, contraditório, diverso e em constante mudança a respeito da sociedade que o incomoda.

Se por um lado, assim como ressalta Bakhtin, o autor observa o herói como “o plenivalente ‘eu’ de um outro (um ‘tu és’)” (2013a, p. 71), o poeta, da mesma forma, mantém com outras vozes, plenas de valor, uma relação dialógica. O “tu”, seja ele constituído de políticos, literatos, comerciantes, policiais ou meretrizes, por exemplo, são objeto de reflexo e refração no poema “Saudação a Walt Whitman”.

Tais concepções figuram, respectivamente, na contemplação do horizonte do *outro* pelo excedente de visão do *eu*, que se conduz ao lugar do *outro*, ali estando vivencia-o e completa-o a partir do excedente de visão, de tal modo que consegue acessar a toda uma série de elementos externos, os quais Bakhtin exemplifica ao utilizar-se figurativamente do sentimento do *outro*, especificamente, em relação ao sofrimento: “[...] aquele que sofre não vivencia a plenitude da sua expressividade externa, ele só a vivencia parcialmente e ainda por cima na linguagem de suas autossensações internas: ele não vê a tensão sofrida dos seus músculos, toda a pose plasticamente acabada de seu corpo [...]” (2011, p. 24).

A partir daí, após o retorno a si mesmo pelo *eu* dá-se início a atividade estética, ou seja, é em si mesmo que o *eu* dá acabamento ao *outro*, o sofrimento não como elemento do sentimento do *outro*, todavia como parte integrante do vislumbre, a partir da vontade e do sentimento do *eu*, em que se destacam, como no caso em questão, o espaço e a imagem concluída pelo excedente de visão do *eu* (BAKHTIN, 2011, p. 25).

O sujeito, nessa perspectiva, não será o mesmo de um enunciado anterior, ainda que a estrutura prevaleça, tanto ele quanto a manifestação estarão sob o encontro de outros dizeres ao longo da comunicação, visto que agora diz outras coisas ou mesmo que pareça se constituir sobre o mesmo dito, porém “descola-se” ao romper das outras relações que se inseriu ao longo do tempo, por essa razão “nunca coincide consigo mesmo. A ele não se pode aplicar a forma de identidade: A é idêntico a A”. (BAKHTIN, 2013a, p. 67)

A partir disso destaca-se a pertinência da investigação, pois interessa, aqui, indagar em que medida a imagem constitui a atividade estética na relação *eu-outro*, como também e precisamente a relação: *eu-personagem(ns) ou personagem(ns)-eu*, – este último por se tratar de um autor que se relaciona com outra(s) personagem(ns) e/ou com instâncias como, por exemplo, os ecos da infância as formas prosopopaicas de navios.

Sob essa perspectiva, o estudo do discurso, especificamente do acabamento estético em relação à linguagem, funda-se nesse tripé verbo-voco-visual, seja qual for o seu suporte, desde a própria poesia, com as nuances sonoras e rítmicas aos objetos mais mostrados, aos de gênero audiovisuais, como os curtas-metragens. Em todos, como no caso do “Poema em linha recta” (PESSOA, 2015, p. 281-282), a verbalidade, a sonoridade e a imagem significam enquanto organização que se relaciona com o ouvinte, sejam tais extratos no conjunto estético da obra literária de Álvaro de Campos ou mesmo tomados como parte integrante da encenação artística televisiva ou teatral dessa mesma poesia. Em todas as acepções, leva-se em conta o conteúdo poético e o diálogo que se tem com o ouvinte e/ou público espectador e suas respectivas orientações sociais. A isso soma-se, nos casos dos gêneros audiovisuais supracitados, a performance do artista e o conjunto estético cênico, a que artista está inserido.

A responsividade aqui manifesta a partir da exterioridade que se posiciona por meio do discurso, isto é, o seu caráter dialógico, uma vez que essa relação é de cunho interativo, sendo que a realidade efetiva da linguagem.

Essa característica do enunciado, ainda que seja realizado sob a mesma forma e condições não significaria que resultasse em um mesmo dito, pois outros seriam os espaços e as relações, a temporalidade não poderá ser repetível, tornando tanto o primeiro quanto o segundo enunciado únicos e singulares, de únicas e singulares responsabilidades do sujeito, as quais estão inscritas no tempo e constituídas por dadas vozes que não poderão ser as mesmas e equivalentes entre si.

A singularidade natural (por exemplo, as impressões digitais) e a unicidade significante (semiótica) do texto. Só é possível a reprodução mecânica das

impressões digitais (em qualquer número de exemplares); é possível, evidentemente, a mesma reprodução mecânica do texto (por exemplo, a cópia), mas a reprodução do texto do sujeito (a retomada dele, a repetição da leitura, uma nova execução, uma citação) é um acontecimento novo e singular na vida do texto, o novo elo na cadeia histórica da comunicação discursiva. (BAKHTIN, 2016, p. 76)

Nesse sentido, o sujeito bakhtiniano é, antes, um ente responsivo, por ser dialógico, uma vez que é por meio da dialogicidade que a interação ativamente responsiva do interlocutor é possível. Essa resposta leva em conta o outro e a si mesmo, e disso se compreende que por ser outro o interlocutor a quem o “eu” ativamente responde, considera-se a si nessa responsividade, justamente por se assumir responsável enquanto falante único e irrepitível (BAKHTIN, 2020b, p. 118).

Essa irrepitibilidade do sujeito se deve ao fato de que ele, ao participar da vida real, está em uma posição e condições únicas, sob uma cadeia de vozes sociais respondentes na infinidade discursos anteriores, não tendo ninguém a primeira palavra e, por essa razão, o sujeito encontra-se em seu lugar singular na cadeia da dialogia.

[...] eu me acho no existir (passividade) e eu participo dele ativamente; eu também sou dado a mim mesmo, tanto como dado, quanto como o que me é dado para realizar; a minha singularidade é dada, mas ao mesmo tempo ela existe apenas na medida em que é realmente atualizada por mim como singularidade, ela se dá sempre na ação, no ato, isto é, como o que me é dado para realizar; é, ao mesmo tempo, ser e dever: eu sou real, insubstituível e é por isso que preciso realizar a minha singularidade peculiar. [...] Eu, como único eu, não posso nem sequer por um momento não ser participante da vida real, inevitável e necessariamente [*nuditel'no*] singular; [...] O simples fato de que eu, a partir do meu lugar único no existir, veja, conheça um outro, pense nele, não o esqueça, o fato de que também para mim ele existe – tudo isso é alguma coisa que somente eu, único, em todo o existir, em um dado momento, posso fazer por ele: um ato do vivido real em mim que completa a sua existência [...]. (BAKHTIN, 2020b, p. 98)

É a respeito disso que se trata a unicidade do sujeito, dada no dialogismo e, ao mesmo tempo, em um trabalho de reconhecimento deste, ou seja, atualizada por ele por meio do ato enquanto ação. O sujeito, assim, não pode simplesmente não agir enquanto ser responsivo e participante da vida real, visto que é propriamente essa obrigatoriedade de agir que o torna um sujeito sem alibi para sua própria existência. De forma que, como esclarece Faraco: “Não tenho alibi na existência: ser na vida significa agir [...] tudo que pode ser feito por mim não poderá nunca ser feito por ninguém mais, nunca”. (FARACO, 2017, p. 154)

Nessa perspectiva, a linguagem é tomada como uma ação, enquanto um ato de responsividade do falante sobre a própria linguagem e sobre a vida. Da mesma maneira, a responsividade em relação ao outro pelo sujeito permite também a compreensão de ser responsável, enquanto o agir, isto é, seus atos enquanto parte integrante de sua singularidade, os quais levam em conta o lugar e o momento deste sujeito que age.

5.2. O extrato verbocovisual da linguagem: sua dialogia constitutiva

Abordar a materialidade VVV significa, antes de tudo, considerar que não há na teoria bakhtiniana e do Círculo algo que se referencia a terminologia diretamente. Entretanto, não se pode negar que existem pistas a respeito do que se pode denominar aqui de “extratos sociais da linguagem”, isto é, o enunciado VVV. Trata-se de elementos verbais (escritos e/ou falados), vocais (sons das mais diferentes concepções, desde um grito, uma interjeição ou mesmo um sinal mecânico que signifique na relação entre eu-outro ou instância-outro) e visuais (imagens, gestos, cores etc).

Esses extratos sociais, de natureza trina, podem ser percebidos no clássico exemplo de Volóchinov no texto *A Palavra na Vida e a Palavra na Poesia*, sobre o qual relata a cena de duas pessoas que estão diante de uma janela e, ao olhar através dela, vê-se a neve que não cessa e a primavera que já deveria ter se iniciado. Diante dessa situação, um dos falantes pronuncia o enunciado “Puxa!”. A seguir, Volóchinov esclarece:

[...] a conversa peculiar desses dois, que, na verdade, consiste em apenas uma palavra pronunciada com entonação expressiva, é repleta de sentido e de significado, e é muito bem finalizada. É sobre isso tudo que o *enunciado apoia-se diretamente* – o “visto por ambos (flocos de neve vistos pela janela), o “conhecido por ambos” (mês de maio) e o “avaliado em concordância”, (o inverno que já cansou, a primavera desejada) [...] tudo isso está subentendido na palavra “puxa”. (2019, p. 118-119, grifos do autor)

Esse espaço e essa região semântica comum entre os interlocutores permite o esclarecimento do sentido geral da palavra “puxa”, porém, a “palavra aqui não reflete em absoluto a situação extraverbal do mesmo modo que o espelho reflete o objeto” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 119), isso não quer dizer que não se possa ter certa resolução a respeito da compreensão da situação, o que Volóchinov chama de “conclusão avaliativa”.

A ação entre os sujeitos da situação exposta é, por assim dizer, uma “comparticipação”, diferentemente de “participar” como um indivíduo passivo e inerte, não se trata de

simplesmente dividir algo partilhado, mas de (re)agir ativamente e responsivamente com/em relação ao outro a respeito de um ambiente comum da vida.

Esse ambiente compartilhado, isto é, o horizonte compartilhado entre interlocutores que reagem a algo, permite exatamente uma conclusão sonora, ainda que parcial, a respeito do sentido do enunciado e de sua entonação. Daí tal exemplificação ser uma das grandes pistas do Círculo para o extrato “voco” se constituir não somente como um aspecto da fonética e ser analisado em sua materialidade, mas também de ser, em essência, antes, um elemento social e irrepetível.

Por essa razão, um sujeito falante só pode reagir a algo, de maneira a tornar conhecida essa reação pelo outro, pelo fato de ambos pertencerem ao mesmo horizonte social. Quando ocorre uma situação em que se há um entrelaçamento parcial daquilo que é conhecido por outro, possivelmente a sua reação será limitada e, conseqüentemente, também sua posição ativa, pois haverá um tipo de “participação” refreada pelas fronteiras não reconhecidas, ou seja, justamente por ser uma relação em partes e porque não se constituiu-se ali uma “comparticipação”, que é justamente aquela situação em que ambos os sujeitos tomam conhecimento “[...] como se fosse uma ‘senha’, conhecida apenas por aqueles que pertencem ao mesmo horizonte social” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 119).

Esse horizonte social pode ser considerado não somente no caso de tonalidades sonoras, mas também na imagem, enquanto extrato social. Tanto que, prova disso, consiste na concepção de sino ideológico, como o clássico exemplo do pão e o vinho já exemplificado nas primeiras considerações do presente estudo.

Por essa razão, a palavra para Volóchinov não poderia ser independente, ela se relaciona e preserva sua característica de se relacionar continuamente com o cotidiano, ou seja, com o social. Além disso, ela encontra-se em um tipo de “acabamento contínuo” pela vida e não ser desse processo cortada. Assim sendo,

A palavra na vida não é autosuficiente. Ela surge da situação cotidiana extraverbal e mantém uma relação muito estreita com ela. Mais do que isso, a palavra é completada diretamente pela própria vida e não pode ser separada dela sem que o seu sentido seja perdido. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 117)

Uma dada imagem irá significar na medida que ela contemple esse horizonte social. Um determinado signo ideológico não poderá significar algo se deslocado para um ambiente em que os sujeitos não antes o conheceram, como por exemplo, o significado de elementos religiosos hindus ou islâmicos, que em suas respectivas “comunidades” significam enquanto

tradição histórico-social e que para uma gama social ocidental podem não fazer qualquer sentido.

Tais elementos não poderiam integrar esse lugar de significação, justamente, por serem outras as tradições ocidentais e se constituírem como formas estranhas àquelas que integram, em sua maioria, as religiões ocidentais. Como por exemplo os seguintes versos de “Ode Marítima” (PESSOA, 2015, p. 93):

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

Aqui, o exagero do poeta ao tentar comparar seus sofrimentos aos de Cristo ganha sentido à medida que se compreende, sob a perspectiva da obra expiatória do contexto religioso cristão, sobretudo a partir da teologia neotestamentária, as dores e a exigência que se tinha a respeito desse panorama em que uma vida inocente é dada para substituir o sangue de um novilho, não agora em favor de um povo, tal como era nos ritos judaicos, mas em favor da humanidade. É sob esse horizonte da religiosidade e não de outro que o poeta deseja sofrer, não por si, porém para e pelo outro.

No presente poema há, além da relação com a religiosidade, a expressão da entonação por meio da forma verbal na exaltação ao mar e as viagens marítimas, conforme os versos a seguir:

Fazei de mim qualquer coisa como se eu fôsse
 Arrastado — ó prazer, ó beijada dôr! —
 Arrastado à cauda de cavalos chicoteados por vós...
 Mas isto no mar, isto no ma-a-a-ar, isto no MA-A-A-AR!

Eh-eh-eh-eh-eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh! EH-EH-EH-EH-EH-EH! No MA-A-AA-AR!
 Yeh eh-eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!
 Grita tudo! tudo a gritar! ventos, vagas, barcos,
 Marés, gáveas, piratas, a minha alma, o sangue, e o ar, e o ar!
 Eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh! Tudo canta a gritar!

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

Eh-eh-eh-eh-eh-eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!
 Eh-lahô-lahô-laHO-O-O-ôô-laha-á á — ààà!

AHÓ-Ó-Ó Ó Ó Ó-Ó Ó Ó Ó Ó — yyy!...

SCHOONER AHÓ-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó — yyyy!...

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

Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh eh-eh-eh!
 EH-EH EH-EH-EH EH-EH EH-EH EH-EH-EH!
 EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH EH EH-EH!
 EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH!
 EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH!

Parte-se em mim qualquer cousa. O vermelho anoiteceu.
 Senti demais para poder continuar a sentir.
 Esgotou-se-me a alma, ficou só um éco dentro de mim.
 (PESSOA, 2015, p. 93-94)

Nessa passagem, além das formas representativas da entonação, o próprio esclarecimento do poeta de ali existir o fato de “gritar tudo” e de “tudo canta a gritar”, trechos esses anteriores a passagem da música expressa a seguir, denominada *Dead Man's Chest*, e conhecida sob o título, como Álvaro de Campos faz questão de gritar ao expressá-la em letras maiúsculas, por *FIFTEEN MEN ON THE DEAD MAN'S CHEST* em melodia cantada, uma vez acompanhada do seguinte verso “YO-HO-HO AND A BOTTLE OF RUM!” Não se trata de um canto em voz alta posto de forma aleatória, essa canção fictícia faz parte do romance de Robert Louis Stevenson, intitulado em inglês como *Treasure Island* e lançado originalmente em 1883³².

A obra de Stevenson é construída a partir das representações de piratas da cultura popular, o que inclui a referencialidades próprias desses contos, como ilhas tropicais desertas e mapas de tesouros perdidos. Tomada no poema, o mar e os navios em Álvaro de Campos unem-se a uma entonação sensacionista não exclusiva ao que se põe diante dele, mas àquilo que engloba a representatividade do horizonte social e literário, a exemplo disso, desde os simples elementos como “ventos” e “ar” ao referendado “piratas”, nos versos “[...] ventos, vagas, barcos/ Mares, gáveas, piratas, a minha alma, o sangue, e o ar, e o ar!”.

Álvaro de campos não se limita a uma referenciação a obra de Stevenson, há a ampliação em meio aos cantos e gritos da palavra “*Schooner*” que remete a embarcações da época compostas de dois mastros. Em seguida e sem interromper a entonação as palavras “Garby

³² Conforme esclarece Hammond: “A história foi publicada lançado em folhetim na revista Young Folks (outubro de 1881 - janeiro de 1882) e apareceu em livro em dezembro 1883”. (1982, p. 102 – tradução nossa). Original em língua inglesa: The story was published as a serial in the magazine Young Folks (October 1881-January 1882) and appeared in book form in December 1883.

M’Graw”, postas em um primeiro momento utilizando somente a primeira letra de cada palavra maiúscula e, no verso seguinte, posta com todas as letras maiúsculas, apresentando a amplificação do volume da voz. Essas palavras também são ditas pelo personagem Flint, logo após cantar a canção *Dead Man’s Chest*.

O que se tem no trecho do poema campista são entonações referendadas na relação poética-literária, a voz do pirata ressignificada por meio da entonação poética, o mar e toda a compreensão visual agora composta pelo horizonte social, no caso específico, também literário, que se edificam no presente cenário. Dada a construção singular da ode, como assevera Volóchinov, a “[...] *entonação sempre está no limite entre o verbal e o extraverbal, entre o dito e o não dito*. Na entonação, a palavra entra em contato direto com a vida”. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 123 – grifos do autor).

A palavra, no caso apontado, não se trata de algo vazio, ela não pode ser simplesmente deduzida ou tomada de modo isolado, uma vez que faz parte da vida e do seu curso, das interações sociais e do caráter de cada relação. Por esse motivo, na peça analisada, os sentidos que o enunciado sonoro, parte integrante da tríade VVV, não se concebem sozinhos, há a participação inegável da verbalidade em sua forma, por exemplo. A ponto de verificar que a “entonação se encontra no limite entre a vida e a parte verbal do enunciado, é como se ela bombeasse a energia da situação cotidiana para a palavra, atribuindo ao todo linguisticamente estável um movimento histórico vivo e um caráter irrepitível”. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 129)

Logo, há também a “parcela” que as evocações pelos outros extratos, verbal e vocal no caso, fazem ao visual, isso permite que este tenha também seu papel constituinte do todo enunciativo. Para mais exatidão, mesmo que simplista, o som ao se introduzir no aspecto verbal, por meio da entonação proposta no conjunto artístico, não deixam escapar as imagens que ali se abrigam, sejam elas iconográficas, isto é, de uma representação simbólica ou até mesmo de uma referência social a essa mesma representação visual cotidiana.

Essa montagem da imagem não se distancia da concepção do signo ideológico, assim como uma foice e martelo significam, a perna de pau e a bandana, partes integrantes da história de Stevenson na construção do estereótipo “pirata”, no poema campista também encontram abrigo.

Assim como a perna de pau e a bandana, partes integrantes da história de Stevenson na construção do estereótipo “pirata” tem sentido, assim como uma foice e martelo significam, esse aspecto da imagem dos saqueadores em alto mar não se distancia da concepção do signo

ideológico. Dessa maneira, a configuração visual ganha fôlego no poema campista, no qual encontra abrigo diante daqueles que estão diante de sua obra. Por isso,

[...] a contemplação artística de uma obra poética durante a leitura parte dos grafemas (isto é, da imagem visual escrita ou impressa da palavra), mas já no próximo momento da percepção essa imagem visual abre-se e é quase apagada pelos outros aspectos da palavra – articulação, imagem sonora, entonação, significação – e, em seguida, esses aspectos nos levarão totalmente para fora dos limites da palavra. Portanto, é possível afirmar que *o aspecto puramente linguístico da obra se relaciona com o todo da palavra*. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 134 – grifos do autor)

Não somente no âmbito religioso, como no primeiro caso analisado, ou no campo das estórias de piratas, mas em qualquer que seja o objeto social. Desde piadas que se utilizam de uma história local aos hábitos alimentares, o todo diz respeito sempre ao que é “compartilhado”. Portanto, agora sob um olhar bakhtiniano, mesmo que a relação entre o *eu-para-mim* reapareça como um conflito pela libertação do outro, esse embate nunca resultará em um pleno isolamento do *eu*, pelo contrário,

Esse outro que se apossou de mim não entra em conflito com meu *eu-para-mim*, uma vez que não me desligo axiologicamente do mundo dos outros, percebo a mim mesmo numa coletividade: na família, na nação, na humanidade culta; aqui a posição axiológica do outro em mim tem autoridade [...]. (BAKHTIN, 2011, p. 140)

Nessa perspectiva, a relação dialógica é de extrema importância para se compreender o objeto visual, não somente enquanto signo ideológico, mas como representação de um espectro social, que tem a ver com a representação dessa visualidade no âmbito coletivo. Por exemplo, quando se representa poeticamente um castelo, não está em jogo somente a descrição material, mas a forma que cada participante do discurso se relaciona imagetivamente com este. Essa forma interna tem sua fonte no social e de lá fora “obtida”, a origem está nesse âmbito, justamente o lugar fonte do imagético, mesmo que esse objeto interno da visualidade nunca venha ser realizado em conformidade absoluta externamente.

Da mesma maneira, um determinado leitor jamais realizará uma reconstrução interna a respeito de uma verbalidade descrita igual a de outro, isso porque a matéria em termos visuais é subjetiva quando se trata de vários interlocutores. Porém, como no caso exemplificado, o castelo enquanto forma visual interna coincide com sua acepção social daquilo que se refere a uma construção e suas especificidades, isso porque essas particularidades são sociais e a forma visual interna de cada interlocutor, intersubjetiva.

A respeito dessa especificidade da forma visual interna, Bakhtin (2011, p. 86) atesta:

[...] a plenitude visual e a perfeição só são próprias da forma material externa da obra, cujas as qualidades são como que transferidas para a forma interna (até nas artes plásticas a imagem visual da forma interna é consideravelmente subjetiva). A forma visual interna é vivenciada de modo volitivo-emocional, como se fosse perfeita e acabada, mas essa perfeição e esse acabamento nunca podem ser uma concepção efetivamente realizada. É claro que o grau de realização da forma interna da representação visual é diferente em modalidades diversas de criação verbalizada e em diversas obras particulares. Esse grau atinge o ponto culminante na epopeia (por exemplo, a descrição da aparência externa da personagem no romance deve partir necessariamente de uma reconstituição visual, ainda que a imagem oriunda da matéria verbal seja visualmente subjetiva para leitores diferentes) [...]

É sob esse aspecto que o social incide sobre a construção de uma visualidade, entendida, aqui, como essa reconstituição visual variável e subjetiva, mas que mantém um certo status compartilhado e significativo e isso se deve ao fato de ser socialmente reconhecido no horizonte compartilhado entre o *eu* e o *outro*.

Daí surge a ideia de que o extrato VVV, especificamente nos últimos esclarecimentos quanto ao visual, é de natureza constitutiva em relação a própria linguagem e que permite não somente a reconstituição interna, mas devido ao fato de ser também precedente é que torna possível tal reconstituição.

Desse modo, outros extratos sociais, como a verbalidade e a sonoridade têm em si a sua natureza socialmente constituída e também anterior a linguagem. A tonalidade, parte integrante do ato dialógico em sua materialidade, só se deixa notar-se devido a sua significância que antevê sua própria manifestação. Uma orientação social não se altera aleatoriamente quanto ao sentido que uma certa entonação tem para o coletivo, como um grito que indica um pedido de ajuda ou mesmo a modulação de uma ironia no ato verbalizado da fala. Esses não são, definitivamente, objetos que se reconhecem na vida cotidiana por meio da acepção fonética materialista dos estudos dos fonemas, mas por sua acepção significativa do autor e do círculo social a que está imerso.

Sob essa perspectiva, compreende-se que um determinado sujeito não poderia (re)agir responsivamente sem, contudo, em sua natureza languageira (ou linguística) já não estivessem presentes elementos VVV enquanto algo potencial para uma enunciação. O que, da mesma maneira, extratos VVV não poderiam entrar no *continuum* social e, conseqüentemente, na interioridade do sujeito sem antes esse não a encontra-se materializada em suas relações sociais.

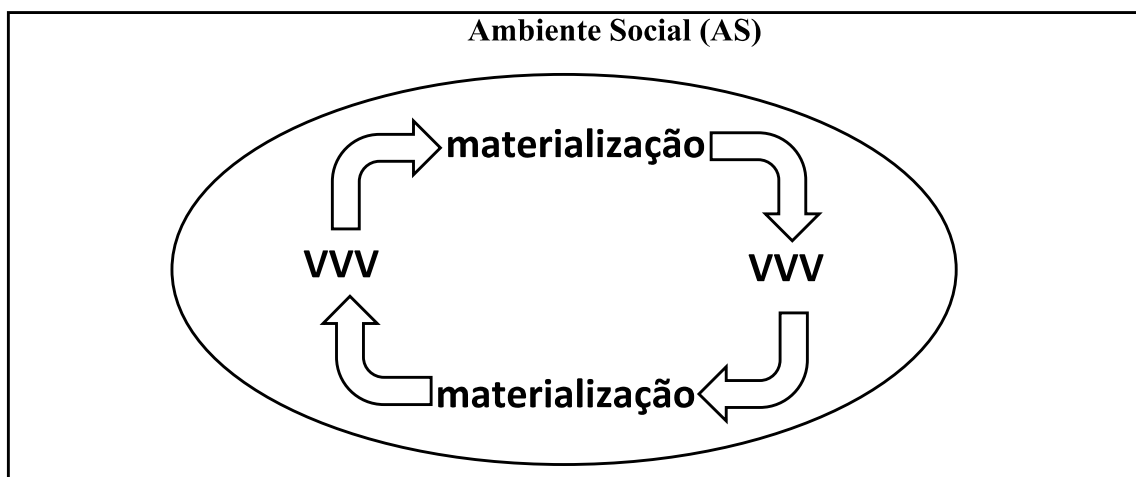


Tabela 01 – Enunciado VVV e a materialização VVV (autoria nossa)

Esse extrato difuso e de difícil compreensão é, antes de tudo, social. Uma vez que não se pode enunciar, por exemplo, a palavra "dinheiro", sem que esse signo ideológico por si não fosse reconhecido socialmente no processo histórico e linguístico e, por fim, na relação *eu-para-mim*, *eu-para-outro*, *outro-para-mim* e *instância-para-mim*. Todas essas relações com a palavra “dinheiro” permitem que o enunciado não se limite a um signo linguístico, mas seja, antes, reconhecido como ideológico quando se trata, por exemplo, do mercado monetário. Da mesma maneira, um símbolo ou um som, tais significam antes mesmo dos atos humanos e estão presentes antes da realização para serem reconhecíveis por aqueles que responsivamente se interagem com tais extratos VVV, daí a manifestação refletiva e/ou refrativa que pode ser silenciosa ou não.

Entende-se que o silêncio em si é uma manifestação tão significativa quanto àquelas dotadas de sons, imagens ou palavras. Isso porque, a simples quietude pode significar mais do que uma atitude esperada, como ignorar a uma pergunta, mostrar-se indiferente a uma música ou a uma obra de arte. Todas essas posições do sujeito não deixam de significar, pelo contrário, são responsivas dotadas de vozes que não deixam de responder ao *outro* ou a qualquer instância.

A materialização da linguagem não é somente resultado das operações VVV, o próprio enunciado, em todas as suas formas, são também de natureza social e por ali se constituem, mesmo antes de se tornarem um material na relação entre o *eu* e o *outro*. Daí, a possibilidade de se observar a seguinte ilustração:

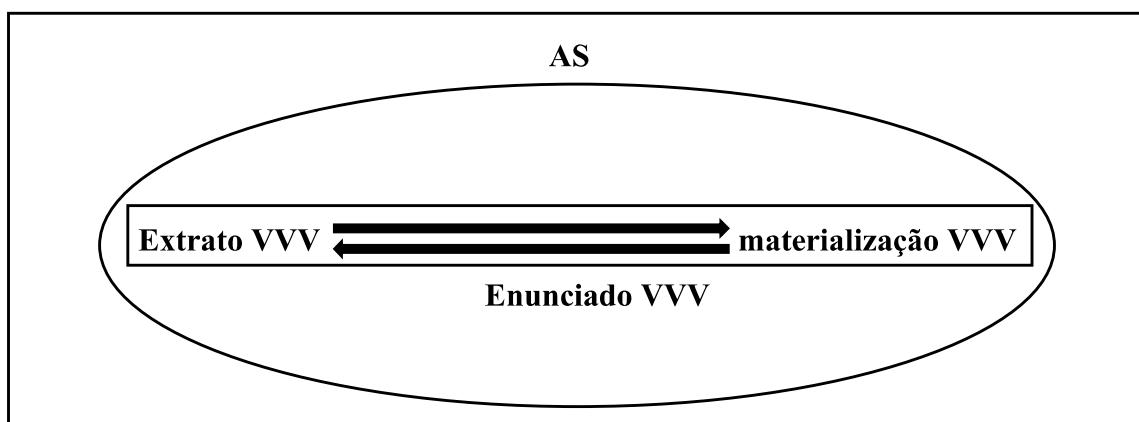


Tabela 02 – Relação extrato e materialização VVV (autoria nossa)

Denomina-se no presente trabalho o enunciado VVV como a junção entre a heterogeneidade significativa de cada uma das dimensões, chamada de “extrato VVV”, e sua materialização que ocorre no AS, mesmo que antes exista uma relação psíquica, ela jamais poderia se desvincular do social, isso porque “[...] todo signo é social por natureza e o signo interior não é menos social que o exterior” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 129). Por essa razão, a verbocovisualidade, tanto em significado como em matéria encontra-se na relação entre sujeitos, em sua responsividade.

Um tema ideológico sempre recebe uma ênfase social. É claro que todas essas ênfases sociais dos temas ideológicos penetram também na consciência individual que, como sabemos, é totalmente ideológica. É como se nesse caso elas se tornassem ênfases individuais, pois a consciência individual une-se de tal modo a elas que parecem pertencer-lhe; sua origem, no entanto, encontra-se fora dela. A ênfase, por si só, é *interindividual*. (VOLÓCHINOV, 2018, p. 111 – grifo do autor)

Sob essa relação, a estreita resposta de uma imagem, por exemplo, ao arranjo sonoro na interação é algo mais que suposto, no entanto, cotidiano e poético, mesmo se tratando de textos não musicais, a poesia livre enquanto manifestação responsiva do autor antes se preza pelo adjunto de suas relações intersubjetivas, desde a manifestação do incômodo em relação a presença do outro, como já supracitado.

A sonoridade, socialmente inscrita, ecoa também como formas onomatopáicas como nos versos 108 a 111 do poema “Sentir tudo de todas as maneiras” (PESSOA, 2015, p. 139):

Ho-ho-ho-ho-ho-ho³³
 Ho-ho-ho-ho-ho-ho
 Ho-ho-ho-ho-ho-ho
 Ho-ho-ho-ho-ho-ho

Nessa estrofe, o aumento progressivo do comprimento a cada verso escrito representa a sonoridade do vento e também sua entonação, não simplesmente como elemento reprodutivo da vibração do ruído, mais que isso, aqui representa o atravessamento que o *eu* faz de dentro de si em relação às imagens de fora, como sugere a estrofe seguinte:

Cavalgada pantheista de mim por dentro de todas as cousas,
 Cavalgada energetica por dentro de todas as energias,
 Cavalgada de mim por dentro do carvão que se queima, da lampada que arde
 De todos os consumos de energia
 Cavalgada de mim *amperes, *kilogrammetros
 Cavalgada explosiva, explodida, como uma bomba que rebenta,
 Cavalgada rebentando para todos os lados ao mesmo tempo,
 Cavalgada por cima do espaço, salto por cima do tempo,
 Galga, cavalo electon -ion-, systema solar resumido
 Por dentro da acção dis embolos, por fora do giro dos volantes.
 Dentro dos embolos, tornado velocidade abstracta e louca,
 Ajo a ferro e velocidade, vae-vem, loucura, raiva contida,
 Atado ao rasto de todos os volantes giro assombrosas horas,
 E todo o universo range, estraleja e estropia-se em mim (PESSOA, 2015, p. 139-140)

Não se descarta aqui o fascínio pelas máquinas presente na primeira fase da poesia de Campos. Mais que isso, o trecho destacado apresenta movimento e velocidade, que origina o som do vento que pelo *eu* é sentido, tal deslocamento não trata de leva-lo de um lugar materialmente inscrito a outro, mas de espaços ideologicamente identificados a outros, sobre os quais se unem ao próprio *eu*, naquilo que ele mesmo define como “cavalgada pantheista”, uma união não entre um deus e o universo, mas dele com o todo ao seu redor: “E todo o universo range, estraleja e estropia-se em mim”. Ainda compondo este cenário, o som dos cavalos a galopar, a aliteração da própria repetição da palavra “cavalgada”, um ritmo interno que remete ao próprio ato possível ouvir: o som do universo interno do poeta que se externa ao mundo do outro a quem escreve.

A sonoridade, nesse caso, não se trata da passagem simples do vento, mas do aumento da velocidade de todas as coisas que compõem o universo e com o *eu* as adere. A vocalidade

³³ O autor escreveu a tinta roxa, uma vez, “Ho-ho-ho-ho-ho-ho”, e depois, a tinta vermelha e em inglês, deixou a indicação: *in growing type, wind song, three or four times over and growing in lenght.* (em caracteres progressivamente maiores, som do vento, três ou quatro vezes e aumentando em comprimento).

das coisas do universo com o *eu* poético, o eco da energia que com ele se converge, logo, reflete e se interioriza, a intersubjetividade com o mundo. Por essa razão, “a língua no processo de realização prática não pode ser separada do seu conteúdo ideológico ou cotidiano” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 181).

5.3. O tema e o universo verbocovisual da linguagem

O Círculo trata os sentidos sempre em relação com a vida, com o cotidiano e não se fecha ou adere à crença que diz a respeito a uma significação imutável, fixa e sem interferência social. Por isso, a noção de signo ideológico é uma direção basilar para compreensão da palavra de uma maneira mais ampla. Com a natureza VVV não é diferente, seus elementos abarcam mais complexos e inumeráveis sentidos da vida, porém reconhecíveis por se tratar da relação humana com a linguagem.

Na concepção volochinoviana de tema, por exemplo, encontra-se um dos maiores direcionamentos para a compreensão das relações de sentido para o Círculo. Ao se tratar de uma série de complexidades tanto em relação à compreensão a discursividade marcada no passado, quanto das condições da produção de materialidade linguística, assim expõe a respeito do tema e do enunciado:

Em sua essência, o tema é individual e irrepitível como o próprio enunciado. Ele expressa a situação histórica concreta que gerou o enunciado. [...] o tema do enunciado é definido não apenas pelas formas linguísticas que o constituem – palavras, formas morfológicas e sintáticas, sons, entonação –, mas também pelos aspectos extraverbiais da situação. [...] O tema do enunciado é tão concreto quanto o momento histórico ao qual ele pertence. *O enunciado só possui um tema ao ser considerado um fenômeno histórico em toda a sua plenitude concreta.* É isso que constitui o tema do enunciado. (VOLÓCHINOV, 2018, p. 228 – Grifos do autor).

Interessa aqui, tanto o caráter histórico da enunciação, quanto as formas linguísticas que extrapolam a verbalidade, sendo igualmente determinantes do tema, como assevera Volóchinov no trecho supracitado de sua obra. Isso não quer dizer, por outro lado, que a significação deva ser deixada de lado, ainda que diferente do enunciado e do tema, ela se constitui “como aqueles aspectos do enunciado que são *repetíveis e idênticos a si mesmos em todas as ocorrências*” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 228 – Grifos do autor), podendo ser comparada ao resultado de uma convenção social. A significação não deixa de existir, ela interage com o tema e nele se constitui de alguma forma e mantém inegáveis relações de sentido. É desse modo que os temas se

atualizam de acordo com a história e com as condições para a produção de enunciados, os quais se manifestam em forma de signos ideológicos.

Assim, é devido a sua flexibilidade que se distancia da significação, ainda que se tenha com ela uma relação advinda da própria relação com a língua, ligação essa sempre em processo de rupturas movidas pelo motor social das relações humanas. Isso não distancia ou apaga a relação do presente estudo com a significação, até porque ela oferece um determinado olhar a respeito de certas estabilizações de sentidos a das (re)montagens do senso comum em geral de cada etapa sobre a qual se banhou, pois o léxico dicionarizado não irá oferecer tão somente sentidos a uma palavra, como também refletir valores dominantes em uma comunidade linguística.

Essa atenção ao significado se dá, justamente, porque o estudo aqui empreendido a respeito de uma imensidão de versos de Campos considera a dinâmica social, que é mais lenta quando se trata de elementos de um dicionário e, por essa razão, há de se considerar que até mesmo esses verbetes são o resultado de textos que ora refrataram e refletiram enunciados, que se tratando de sentidos, resultam em tal dinamicidade, por conseguinte, em diversidade.

A atualização dos temas que ocorrem conforme as condições e exigências sociais integram, inevitavelmente, os enunciados VVV's. A imagem que se ora expressa uma determinada referencialidade, pode não ser a mesma em um momento. Entretanto, a estabilidade do significado encontra-se no centro da importância para a compreensão de determinados enunciados, que por sua vez, estão destinados a responderem e a se utilizarem da palavra em seu sentido dicionarizado. Essa mistura de um com o outro faz parte da construção do todo poético, como no universalismo de alguns versos de Campos:

[...]

Meu coração desgosta-se de tudo com uma náusea do estômago.
A Távola Redonda foi vendida a peso,
E a biografia do Rei Artur, um galante escreveu-a.
Mas a sucata da cavalaria
Ainda reina nessas almas, como um perfil distante.

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 antes para dentro dos meus ombros.
E o meu coração da infância desceu-me muito para dentro do meu coração.

Sim, está frio...

Está frio em tudo que sou, está frio...

Minhas próprias ideias teem frio, como gente velha...

E o frio que eu tenho das minhas ideias terem frio é mais frio do que ellas.

Engelho o capote á minha volta...

O Universo da gente... a gente... as pessoas todas!...

A multiplicidade da humanidade mixturada,

Sim, aquillo a que chamam a vida, como se não houvesse astros e estrelas...

Sim, a vida...

Meus ombros descahem tanto que o capote resvala...

Querem comentário melhor? Puxo-me para cima o capote.

Ah, parte a cara á vida!

Liberta-te com estrondo no socego de ti! (PESSOA, 2018, p. 282)

A menção a estórias de cavaleiros não é uma novidade na poesia do autor, desde a imagens de castelos no poema “Dactylographia” aos “caixeiros-viajantes, cavaleiros-andantes da Indústria” presentes em “Ode Triunfal” a figura dessa classe de combatentes é mencionada. Diferente destes dois poemas, aqui o universalismo literário, que consiste na referencialização a ícones da história e memória social, se dá pela referência ao Rei Artur e a Távola redonda.

Esse apontamento para as lendas medievais de cavaleiros é aqui, justamente, a apelação ao significado relativamente estático que a própria referência tende a ser, um mito conhecido de contos infantis, que se rompe por meio da refração de sentidos que o todo enunciativo provoca e o desloca, nesse caso, para revolta e para o desânimo do poeta com sua própria alma. Essa conversão em direção de um sentido a outro, como no verso seguinte: “Mas a sucata da cavalaria ainda reina nessas almas, como um perfil distante”, representa o mito que se transformou sob a refração do poeta, o sentimento de decadência em relação a vida, a relação com o passado a ponto de se lembrar da infância, do xaile da tia e, por fim, concluir que “E o frio que eu tenho das minhas ideias terem frio é mais frio do que elas”, pois segundo ele, as suas próprias ideias têm frio como pessoas idosas, as quais chama de “gente velha”.

Não se trata de cavaleiros mitológicos como representantes do bem ou da moral, o significado dicionarizado ou mesmo comum da ideia dos heróis da Távola redonda se dissolve diante da perspectiva do autor, a relação de significado mitológica não se mantém no mesmo olhar das estórias infantis, no poema ela ganha outros sentidos, torna-se um enunciado com a atualização do tema na visão de um engenheiro frustrado, diante do horizonte social que o circunda, que desabafa a respeito da vida.

A imagem do cavaleiro não é a mesma dos contos, trata-se de uma visualidade envelhecida, por isso é chamada de sucata. O enunciado VVV se transforma assim como se alteram os sentidos, não se trata de um tema vinculado a um significado, mas como asseverou Volóchinov (2018): o tema é irrepitível. Essa singularidade se deve justamente a esse caráter

único e heterogêneo de deslocar, nesse caso, o sentido do cavaleiro. É a alteridade da relação que se havia com esse mito que um novo cavaleiro agora existe, uma nova imagem e, possivelmente, uma nova voz de um sujeito que monta um cavalo, não mais como herói, mas aquele que se envelheceu como a ideia do ser cavaleiro.

Essa perspectiva é fruto do pessimismo intimista do poeta, aquilo que envelheceu, ocorreu porque fora esquecido em algum momento, assim “Como tudo esquece quando há dinheiro”³⁴, da mesma maneira ocorre em “A Távola Redonda foi vendida a peso” e, logo, há o lucro com biografia do Rei Artur. Daí então, a náusea e, a seguir, o frio de velho, mas também a frieza da relação com outros seres humanos, com uma sociedade moderna, a mesma que precifica todas as coisas.

Essa acepção da situacionalidade do tema, única enquanto acontecimento, é um fenômeno em um meio em que se encontram os mais variados enunciados VVV, isso porque, como afirma Volóchinov (2018), os aspectos extraverbais também constituem o tema. Nessa amplitude em que se abarca inúmeros encontros, faz-se uma tecitura singular, por isso, impossível de ser repetida. Essa ocorrência é possível tanto em um cenário no imagético, quanto à própria imagem material que circunda poeta por se tratar de uma relação entre o *eu* e a vida. Uma vez que um ideal de imagem e, conseqüentemente, de lugar não surgirão, mesmo que oniricamente, sem que antes não exista um enunciado social e visual que integrasse um tema, a poesia abarcaria então, não somente o conjunto social anterior, mesmo que seja VVV, como também o resultado imagético dessas mesmas categorias.

Essa ocorrência é tão única quanto ao encontro do poeta consigo, em seu sonho em que reside a liberdade de ser aquilo que construiu na imaginação, no mundo dos sonhos, como no poema “Não! Só quero a liberdade!” (PESSOA, 2015, p. 256-257). Nessa mesma poesia, a maneira como concebe ser livre, ocorrência essa que dispensa até mesmo as coisas mais desejosas, tendo-as como aquilo que o prende, ao passo que “Amor, glória, dinheiro são prisões” e o *eu* que reside em si é reconhecido pelo próprio poeta como um ser insuportável, ao passo de admitir: “Não sou senão eu, não nasci senão quem sou, estou cheio de mim”.

O desejo por coisas simples faz com o que o poeta e as imagens que constroem o poema se tornem única em sua reflexão, como o quintal que deseja dormir. Isso ocorre por compreender as outras coisas como prisões que poderiam impedi-lo em sua relação, o “Eu e o universo,/ E que socego, que paz não ver antes de dormir o espectro do guardafato/ Mas o

³⁴ Verso do poema “Bem sei que tudo é natural”.

grande esplendor, negro e fresco de todos os astros juntos,/ O grande abysmo infinito para cima [...]”. O poeta encontra-se aqui em duas dimensões ao mesmo tempo, desde o seu quintal sobre o qual se deita, ao imaginário dos sonhos sobre o qual termina a poesia. Isso porque, o abismo que está diante de si não o faz cair, mas como ele mesmo o vê em sua imagem, trata-se de grande e “infinito para cima” que o atrai.

É sobre esse desejo de encontrar a si mesmo em seu próprio interior que leva o poeta a lugares dimensionais racionalmente antagônicos: o real e o imaginário. As imagens de ambos se encontram e é nesse encontro que o faz ao final repousar:

Quero saber atirar com uma bola alta á lua
E ouvil-a cahir no quintal do lado!
Quero ir deitar-me na relva, pensando “amanhã vou buscal-a...
Amanhã vou buscal-a ao quintal ao lado...
Amanhã vou buscal-a ao quintal ao lado...
Amanhã vou buscal-a ao quintal...
Buscal-a ao quintal
Ao quintal
Ao lado...” (PESSOA, 2015, p. 257)

É sobre essa representação em cortes, a estrutura verbal que representa a tonalidade sonora do começo do ato de dormir, de uma vocalidade em descenso, de um volume em que a intensidade diminui aos poucos, como a bola que cai no quintal ao lado, não há esforço em buscá-la no momento, não porque faltam forças, porém porque, possivelmente, o poeta não deseja correr atrás de qualquer coisa ou ideia, deseja somente se repousar em si mesmo, não se prendendo, como ele mesmo afirma, em “camisas-de-forças” ou ser capado com “ideais”:

Não quero! Dêem-me a liberdade!
Quero ser igual a mim mesmo.
Não me capem com ideaes!
Não me vistam as camisas de forças das maneiras!
Não me façam elogiavel ou intellegivel!
Não me matem em vida (PESSOA, 2015, p. 257)

Essa ideia é reforçada por meio de sua voz, marcada por exclamações que representam entonações ao longo dos versos. É sobre essas imagens que ora estão na materialidade e ora se assumem nos sonhos que se constrói o poema, não somente sobre elas, mas som que representa a própria arte poética, seu tom singular, a voz do autor que se encontra com a vida e, na tentativa de se desprender do mundo, empenha-se em encontrar consigo, com o eu, que para ele não é outro ser e desde o nascimento o integra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS
O ENUNCIADO POÉTICO: UM DIÁLOGO LITERÁRIO MOVENTE COM O
IRREPETÍVEL MUNDO DO COTIDIANO

As manifestações da linguagem consideram o conjunto significativo imerso tanto na ideologia, quanto nas relações sociais mais diversas. Por esse motivo, a análise de inúmeras materialidades, enquanto atividade sonora, visual e/ou verbal, não apresentaria uma noção razoável sem antes considerar a natureza social do enunciado.

Em vista disso, por meio das pistas dadas por Bakhtin e o Círculo, a presente investigação teve como objetivo a busca de se compreender enunciado VVV na poesia campista, ao tratá-lo o como anterior e não somente uma matéria que resulta das relações dialógicas. Logo, considerou-se aqui a orientação ideológica e, por seguinte, social não como algo sem direções expressivas ou cercado de uma homogeneidade material repetível.

A partir da análise do enunciado poético, compreendeu-se que a dialogicidade não se limita a um único extrato material, ela se utiliza desses extratos que em si “carregam” sentidos e são reorganizados na responsividade. Justamente por considerar que a linguagem é VVV e não somente pelo fato de que as respostas a outros discursos podem se utilizar de uma gama diversificada de materialidades, como também que tais extratos são anteriores à linguagem e constituintes dela. Por essa razão, esses mesmos extratos são e estão em si constituídos por inscrições ideológicas, políticas, sociais, históricas etc., e podem abrigar-se em qualquer/quaisquer voz(es) dos mais diversos meios, isso porque a verbocovisualidade traz consigo posições avaliativas, como no poema “Dactylographia”, (PESSOA, 2015, p. 290-291):

Traço, sòsinho, no meu cubiculo de engenheiro, o plano,
 Fórmo o projecto, aqui isolado,
 Remoto até de quem eu sou.

Ao lado, acompanhamento banalmente sinistro,
 O tic-tac estalado das machinas de escrever.

Que nausea da vida!
 Que abjeção esta regularidade!
 Que somno este ser assim!

Outr’ora, quando fui outro, eram castellos e cavalerias
 (Ilustrações, talvez, de qualquer livro de infancia),
 Outr’ora, quando fui verdadeiro ao meu sonho,
 Eram grandes paisagens do Norte, explicitas de neve,
 Eram grandes palmares do sul, opulentos de verdes.

Outr'ora...

Ao lado, acompanhamento banalmente sinistro,
O tic-tac estalado das machinas de escrever.

Temos todos duas vidas:
A verdadeira, que é a que sonhámos na infancia,
E que continuamos sonhando, adultos, num substrato de nevoa;
A falsa, que é a que vivemos em convivencia com outros,
Que é a practica, a util,
Aquella em que acabam por nos metter num caixão.

Na outra não ha caixões, nem mortes.
Ha só illustrações da infancia:
Grandes livros coloridos, para ver mas não ler;
Grandes paginas de cores para recordar mais tarde.
Na outra somos nós,
Na outra vivemos;
Nesta morremos, que é o que viver quer dizer.
Neste momento, pela nausea, vivo só na outra...

Mas ao lado, acompanhamento banalmente sinistro,
Se, desmeditando, accordo
Ergue a voz o tic-tac estalado das machinas de escrever.

O som das máquinas de escrever que representam a instância do trabalho árduo do engenheiro Álvaro de Campos no verso “O tic-tac estalado das machinas de escrever”. Ou, em outra acepção do mesmo poema, a voz da infância que é chamada de “outra vida” e se revela nas imagens dos “grandes livros coloridos”. Aqui, a relação não se trata somente do *eu-para-outro*, mas o *eu-para-instância*, uma máquina que ganha vida e incomoda, ecoa e faz com que o *eu* a responda ativamente. Ela integra o espaço e a profissão caracterizados pelos objetos que rodeiam o sujeito poético, justamente o espaço da vida adulta materializado e oposto ao espaço do imaginário da vida da infância.

Em um primeiro momento há a construção de onde e como o poeta se encontra, o cubículo representa o espaço de exploração do trabalhista, já as máquinas de escrever se estabelecem enquanto a voz do capitalista do mercado de trabalho, justamente ecoam a ponto de gerar o estado de aborrecimento, elas respondem e falam ao poeta e, refrativamente, com ele entram em diálogo.

Por mais que a voz da instância muitas vezes não se verbalize, ela se torna presente pelo elemento ideológico e pela responsividade do poeta, uma vez que ele não fala somente de si, todavia, com outro ou com/de algo. Esse só poderia levar o sujeito a responder qualquer coisa caso fosse inquirido, ou seja, a instância enquanto substrato social demanda uma resposta porque é ideológica propriamente: “o tic-tac estalado das machinas de escrever”.

Aqui, o real adulto se opõe ao onírico infantil, o ambiente de trabalho imerso ao mundo capitalista, um cubículo de objetificação de si, de individualismo obrigatório pela exigência mercadológica, por isso se diz isolado e remoto de si mesmo.

Uma regularidade, sobre a qual se afirma ser a uma abjeção, que degrada o *eu*, por essa razão a imersão em outro tempo, outro espaço, outro discurso. O discurso infantil, a relação com a infância que dialoga com a fase adulta, o espaço do imaginário que dialoga com o real e a ele opõe, o refrata por ser sua oposição direta.

Nesse caso, espaços imagéticos que fazem vir à tona as vozes da infância, sob a visualidade de castelos e cavaleiros; o Norte, explícitas de neve; o Sul, opulentos de verdes. Cores imediatas de outro lugar que respondem ativamente ao opor e refratar o ambiente sem cores do cubículo de engenheiro.

Este mesmo lugar em que o real é falso, diferentemente do sonho e do imaginário que são algo do “verdadeiro”. Nesse ponto não se trata da realidade, mas daquilo que se faz como “verdadeiro” e “falso”, ou seja, aquilo que reflete e refrata. Isso porque a dualidade não se restringe ao real e ao sonho, mas como o poeta caracteriza o que é verdade, que se encontra no sonho da infância.

Nessa relação, dois tempos surgem, o tempo do real, que se marca pelas batidas do tique-taque, não do relógio, mas da máquina de escrever; e o tempo da infância, o qual não é marcado por qualquer som, porém pelas imagens. Essas ganham destaque, pois nessa vida “Ha só ilustrações de infancia”, “Grandes livros coloridos [...]” e “Grandes paginas de cores”. O som sendo o extrato social que atormenta; enquanto, a imagem dos sonhos da infância traz conforto.

É sobre esse diálogo com a vida que se refere a obra poética: da responsividade. Por isso, para a abordagem dialógica a materialidade enunciativa não se dissocia dos sujeitos, das condições de produção, circulação e recepção, isto é, do horizonte social que abarca o(s) sujeito(s). Nesse sentido, a linguagem para o Círculo é o “produto da atividade coletiva humana, e todos os seus elementos refletem a organização tanto econômica quanto sociopolítica da sociedade que a gerou” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 248).

Ativamente, o *eu* engenheiro, do trabalho e do mundo capitalista se coloca em um *outro*, o da infância, por outro lado o *outro* da infância se insere no *eu*, justamente porque o *outro* da infância é o *eu* verdadeiro a que remete o poeta.

Para o *eu*, a vida falsa está na convivência com outros, utilitária, prática, que nos mete em um caixão (que nos acompanha até a morte ou que nos mata). Novamente, o diálogo de opostos. Existe aqui a ressonância daquilo que desperta no sujeito poético um incômodo a ponto

de comparar este aborrecimento a morte, ao fim. É justamente esse ambiente dialógico de convivência em que a vida é ameaçada. Daí a reclusão em si mesmo, o *eu* que dialoga com si por compreender que a relação com o *outro* é utilitarista e pode metê-lo em um caixão.

Em oposição, reflete a vida verdadeira, a que não possui morte, daí seu caráter eterno em ilustrações da infância, livros coloridos “para ver, mas não para ler” e “para recordar mais tarde”. É nesse momento que outra voz reaparece, além de acompanha-lo desde o início, agora esse som se amplifica ao lado, “Ergue a voz o tic-tac estalado das machinas de escrever”. Ratifica-se nesse último verso conflito entre dois extratos sociais, o enunciado vocal e visual, em que um é refratado (som das máquinas de escrever) e o outro refletido (imagem dos livros coloridos), respectivamente, pelo *eu*.

Nessa perspectiva, entende-se que tais inscrições também emergem do texto literário e que as estruturas verbais, vocais e visuais atuam na construção de vozes transcritas sob a massa poética escrita, configurada em um todo arquitetônico. Logo, pode-se dizer que:

As formas arquitetônicas são as formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto da vida particular, social, histórica, etc.; todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se auto-satisfazem tranquilamente, são as formas de existência estética na sua singularidade. (BAKHTIN, 2013b, p. 25).

A reflexão por meio de um olhar discursivo em relação ao *corpus* literário constitui outra grande importância colaborativa da presente pesquisa no avanço teórico-analítico, ou seja, a respeito da operosidade da teoria bakhtiniana de que a linguagem é VVV, sob o aporte da dialogia, seja qual for o suporte.

Vale ressaltar que, diante disso, integra a relação discursiva, o autor do enunciado VVV, um sujeito responsivo da relação dialógica bakhtiniana, sendo a literatura poética objeto propício para a análise discursiva, uma vez que é constituída por elementos históricos, sociais, culturais etc., que compõem as relações entre as instâncias do diálogo na construção do todo poético, pois:

Quando eu me compenetro dos sofrimentos do outro, eu os vivencio precisamente como sofrimentos *dele*, na categoria do *outro*, e minha reação a ele não é um grito de dor e sim uma palavra de consolo e um ato de ajuda. Relacionar ao outro o vivenciado é condição obrigatória de uma compenetração eficaz e do conhecimento tanto ético quanto estético. A atividade estética começa propriamente quando retornamos a nós mesmos e ao nosso lugar fora da pessoa que sofre, quando enformamos e damos acabamento ao material de compenetração. (BAKHTIN, 2011, p. 25)

No caso desta investigação, não se considera somente a compenetração e o acabamento do autor na conclusibilidade da imagem do *outro* para si, mas a compenetração e o acabamento ora do(s) *outro/outros* em relação ao autor, ora do autor em relação a si e as instâncias que o respondem. É nessas três instâncias do diálogo: *eu-para-outro*, *outro-para-mim* e o *eu-para-mim* que se dá a expressividade da palavra. Assim, “em uma obra literária cada palavra tem em vista ambos os elementos, exerce função dupla: orienta a contemplação e lhe dá acabamento.” (BAKHTIN, 2011, p. 25). A respeito dessa questão, fez-se necessário o estudo do enunciado VVV e a sua materialização na linguagem literária de modo que se possa pesquisar como emergem determinadas vozes sociais, que ecoam determinadas ideologias e como se dão as possíveis relações discursivas na construção da poética de Campos.

No poema “Ode Triunfal” (PESSOA, 2015, p. 50), por exemplo, tais relações ideológicas são observáveis, como a descrença na política e no capitalismo, respectivamente nos versos 57 ao 61 e 73 a 78:

Hé-la as ruas, hé-la as praças, hé-la-hô *la foule!*
 Tudo o que passa, tudo o que pára às montras!
 Comerciantes; vadios; escrocs exageradamente bem-vestidos;
 Membros evidentes de clubs aristocráticos;
 Esquálidas figuras dúbias; chefes de família vagamente felizes
 E paternais até na corrente de oiro que atravessa o colête
 [...]
 A maravilhosa beleza das corrupções políticas,
 Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos,
 Agressões políticas nas ruas,
 E de vez em quando o comêta dum regicídio
 Que ilumina de Prodígio e Fanfarra os céus
 Usuais e lúcidos da Civilização quotidiana!

Por mais que se tenha essa crítica ao sistema, o poeta não deixa de ter apreço pelas máquinas e pela modernidade, desde o próprio título que sugere a exaltação e glorificação pelo futurismo, uma vez que para o poeta é necessário fundir todas as eras ao momento presente, conectando o passado ao presente. Não podendo vislumbrar o futuro se não levar em consideração o progresso presente.

Essa perspectiva se deve a alguns traços futuristas, como a presença da universalidade, tal como apresentado no verso 161, ao se sentir em vários comboios em várias partes do mundo, como se estivesse em diversos lugares ao mesmo tempo. Além disso, o exagero ao expor seus sentimentos pela aquela era e por aquele ambiente, nutrindo grande admiração pelas máquinas,

inclusive expõe a vontade de ser uma, comparando-se a ela. Por fim, frustra-se ao perceber que nunca será como uma máquina:

Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical -
 Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força -
 Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro -
 Porque o presente é todo o passado e o futuro
 E ha Platão e Vergílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas
 Só porque houve outrora e foram humanos Vergílio e Platão,
 E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cincoenta,
 Átomos que hão de ir ter febre para o cérebro de Ésquilo do século cem,
 Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes
 volantes,
 Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,
 Fazendo me um excesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma.

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
 Ser completo como uma máquina! (PESSOA, 2015, p. 48-49)

Outro traço futurista se deve a evocação de ícones da filosofia, como Platão e Virgílio e os conecta à maquinaria e ao progresso. Há aqui a fusão do passado com o progresso presente. Além disso, juntamente com o evidente exagero da maneira como exprime suas reações, o sensacionismo se confirma por meio da presença dos cinco sentidos físicos: a audição, visão, paladar, tato e olfato. Respectivamente, nos seguintes versos: “r-r-r-r-r-r eterno” (v. 5); “e olhando os motores” (v. 15); “Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!” (v. 9); “Fazendo-me um excesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma” (v. 25); “perfumes de óleos” (v. 31).

É importante ressaltar, que mesmo em poemas que desprezam a rima e o ritmo, existe uma certa sonoridade na representação do universo a sua volta. Essa relação com o mundo e com o *outro* faz com que o *eu*, no interior da poesia, não somente avance em direção a sentidos outros não explorados, mas permite a sentidos e enunciados, antes socialmente constituídos, unam-se e tornem-se linguagem e, conseqüentemente, arte poética.

A essa linguagem se une ao sensacionismo campista a maneira pela qual a experimentação não se limita aos sentidos físicos, mas também ao modo como se relaciona com as imagens, sons e, por seguinte, com seus sentimentos no mundo que o rodeia. Toda a configuração VVV traz consigo elementos sociais, do tempo, do espaço e do cotidiano para que, conseqüentemente, poeta possa vivenciar intensamente tudo.

Nessa existência, não há espaço para o idealizado e mesmo quando esse surge, como no “Poema em linha recta”, tal se torna a ponta necessária para que o poeta encontre sua verdadeira

mediocridade, não porque o *outro* não o fosse, mas essa mesma posição de defeitos era, na verdade, o real modo que o ser humano sempre se encontrou como real, sendo a falsidade do mundo preconizada pelo “divinizado”. Daí a hipocrisia denunciada pelo poeta, que o fazia refletir em si, o *eu-para-mim*, a importância do *outro*, de sua oposição para a refração poética de Campos.

Na obra *Para uma Filosofia do Ato Responsável* (2020), Bakhtin trata a respeito de dois mundos que se confrontariam, o mundo da vida e o mundo da cultura. O primeiro deles, é o da experimentação da vida; enquanto, o segundo é aquele em que os atos são representados. Nessa relação, pode-se dizer que o campo da poesia é também o lugar para singularidade, espaço esse em que se acham não somente os textos poéticos de um autor, mais do que isso, existe um encontro entre leitores, pesquisadores e as mais diversas trocas que as análises assim ocasionam, resultando em encontros únicos, singulares e irrepetíveis. Até porque,

Cada um de meus pensamentos, com o seu conteúdo, é um ato singular responsável meu; é um dos atos de que se compõe a minha vida singular inteira como agir ininterrupto, porque a vida inteira na sua totalidade pode ser considerada como uma espécie de ato complexo: eu ajo com toda a minha vida, e cada ato singular e cada experiência que vivo são um momento do meu viver-agir (BAKHTIN, 2020, p. 44).

Isso quer dizer que a irrepetibilidade não se limita somente ao enunciado VVV da poesia enquanto forma, mas como esse mesmo enunciado pode, na relação com o leitor e pesquisador, resultar em condições únicas ao demandar respostas, sejam elas na própria ação analítica da pesquisa ao demarcar os pontos de compatibilidade e incompatibilidade com o olhar do pesquisador, enquanto leitor, provocando inevitáveis responsabilidades singulares ao longo da investigação.

As vozes da poesia alcançam, nesse sentido, desde aqueles admiradores mais fieis da literatura, em versos aos que se empreitam na análise profunda, aos analistas de texto mais criteriosos. Dessa forma, não existe um escape para a relação dialógica, uma vez que na própria construção do poema, o

discurso poético em sentido restrito também deve abrir caminho rumo ao seu objeto através do discurso do outro que o envolve, ele pré-encontra a linguagem heterodiscursiva e deve abrir caminho para a sua unidade criada (e não dada e pronta) [...] caminho no qual ele sempre se depara e mutuamente se orienta pela palavra do outro, permanece nas escalas do processo criador, arruma-se como se arruma a madeira quando a construção está concluída:

então, a obra acabada se ergue como um discurso único e objetivamente concentrado na “virgindade” do mundo. (BAKHTIN, 2015, p. 121-122)

Essa maneira única, essa forma singular da poesia se deve ao seu aspecto pontual no universo, justamente porque os emaranhados que a envolvem são inúmeros e conclusão dada pelo poeta por meio de cada “tijolo” escolhido para a construção de seus versos não se baseiam somente em palavras, mas como elas significam ou poderiam significar, a que imagens e sons se remetem e, por fim, sob quais aspectos ideológicos mais profundos estão elas envolvidas na ativa e responsiva voz poética.

Nesse sentido, a compreensão é de que a pesquisa é colaborativa em um imenso fio dos estudos da linguagem, em razão de que outros exames apurados do discurso poético nas enunciações VVV's integrarão novas investigações futuras, com o objetivo da análise do ciclo constitutivo do discurso, por meio de suas inúmeras obras e reflexões da filosofia da linguagem de Bakhtin e do Círculo.

Logo, uma dada construção social e discursiva de Álvaro de Campos não constitui um limite ocluso, ela também é resultado da intersubjetividade e do imaginário na sociedade, visto que daí a relevante contribuição da investigação proposta, pois se trata de um mecanismo importante para compreender a sociedade a partir das relações discursivas e dialógicas, que são formadas por constituições sociais. Assim, a teoria de Bakhtin e do Círculo, na análise de tais constructos foi empreendida para compreensão da instauração da(s) voz(es) por meio de um autor-poeta singular, não como um entendimento finalizado, mas a fim também de se observar alguns posicionamentos presentes na/pela construção estética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHL, Frederick; ROISMAN, Hannah M. *The Odyssey Re-Formed*. Ítaca, Nova Iorque: Cornell University Press, 1996, p. 1-26.

AMARAL, Marcos Roberto dos Santos. *Análise dialógica dos signos ideológicos verbo-visuais em poesias da obra “n. D. A.”, de Arnaldo Antunes*. 2017, 218 f. Mestrado em linguística aplicada Instituição de Ensino: Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2017.

AMORIM, Marília. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas*. São Paulo: Musa, 2001.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Baby Abrão. In: ARISTÓTELES. Coleção Os Pensadores: vol. I. São Paulo, Nova Cultural, 1999.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. In: ARISTÓTELES. Coleção Os Pensadores: vol. II. São Paulo, Nova Cultural, 1991.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Porto Alegre: EDUPUCRS, 2004.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Notas sobre Literatura, cultura e ciências humanas*. Tradução de Paulo Bezerra. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *O homem ao espelho*. Tradução de Cecília Maculan, Marisol Barenco de Mello e Maria Letícia Miranda. 1ª ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020a.

_____. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 3ª ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020b.

_____. *Os Gêneros do Discurso*. Tradução de Paulo Bezerra. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013a.

_____. *Questões de estilística no ensino da língua*. Tradução de Shela Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2013b.

_____. *Questões de literatura e estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

_____. *Teoria do Romance I: A estilística*. Tradução de Paulo Bezerra. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *Teoria do Romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. Tradução de Paulo Bezerra. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. *Teoria do Romance III: O romance como gênero literário*. Tradução de Paulo Bezerra. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

BARNES, Jonathan. *Aristóteles*. Trad. Adail Ubirajara Sobral; Maria Stella Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2001.

BÍBLIA. Francês. *La Sainte Bible*. Traduite sur les textes: Louis Segond. 1ª ed. London: Trinitarian Bible Society, 2005.

BÍBLIA. Inglês. *The Holy Bible*. King James Version. Salt Lake City: The Church of Jesus Christ of Latter-day Saints, 2013a.

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Estudo Almeida*. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2 ed. Revista e atualizada. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil - Gráfica Bíblica Brasil, 2013b.

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Tradução de Ivo Storniolo, Euclides Martins Balancin, José Luiz Gonzaga do Prado. 1 ed. Paulus. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica, 1991.

BISHOP, John. *Joyce's book of the dark: Finnegans wake*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1993

BORGES, Jorge Luis. *Kafka e seus precursores*. In. BORGES, Jorge Luis. *Outras Inquisições* (1952). Trad. Davi Arriguchi Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRAIT, Beth. *Verbo-visual e produção de sentidos: perspectiva dialógica*. Projeto CNPq, 2008-2011; Grupo de Pesquisa/CNPq – Linguagem, identidade e Memória da PUC/SP. São Paulo – SP: PUC, 2008. Disponível em: < <http://linguagemmemoria.com.br>>. Acesso em: 26 mar. 2022.

BUBER, Martin. *Eu e tu*. Tradução de Newton Aquiles Von Zuben. 10ª Ed. revista São Paulo: Centauro Editora, 2009.

CAMARGO, Gabriella Cristina Vaz. *Reposter skol – “redondo é sair do seu passado”*: o enunciado verbocovisual na campanha publicitária da cerveja Skol. 2019. 111 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2019.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo., *Panorama do FINNEGANS WAKE*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Duas cidades, 1975.

CAMPOS, Raquel Bernardes. *Entre vivas e vaias: a visualidade concreta de Augusto de Campos*. 2019. 153f. Doutorado em Literatura. Universidade de Brasília, Brasília.

CANDIDO, Antônio. *A literatura e a formação do homem*. In: DANTAS, Vinicius (Org.). *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 77-92.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. São Paulo: Verbo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

CATÁLOGO DE TESES E DISSERTAÇÕES. *Ministério da educação. CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior)*. Disponível em: <catalogodeteses.capes.gov.br>. Acesso em: 1 ago. 2020.

DERRIDA, Jacques. “*Two Words for Joyce*”. *Post-Structuralist Joyce: Essays from the French*, ed. Derek Attridge and Daniel Ferrer. Cambridge: Cambridge UP, 1984.

ELLMANN, Richard. *James Joyce*. trad. Lya Luft. 1ª ed. São Paulo: Globo, 1989.

ESTEVES, Lenita. *A (im)possível tradução de Finnegans Wake: uma observação psicanalítica*. Tese pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1999. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=491898>>. Acesso em 9 mai 2022.

FARACO, Carlos Alberto. *Um posfácio meio impertinente*. In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 3ª ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020, p. 147-158.

FARIAS, Andressa da Costa. “*Um tempo de espaço/de espaço um tempo*”: Articulações dos conceitos de tempo e espaço em Augusto de Campos. 2020. 197 f. Doutorado em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

FILHO, José Paulo Cavalcanti. *Fernando Pessoa, uma quase autobiografia*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

FISCHER, Steven Roger. *História da Escrita*. Araraquara: Editora da UNESP, 2009, p. 13-34.

GODBOLD JR., E. Stanly; WOODY, Robert H. *Christopher Gadsden and the American Revolution*. Knoxville: The University Of Tennessee Press, 1982. Disponível em: <https://trace.tennessee.edu/utk_early-american/6/>. Acesso 22 mar. 2022.

GRUDEM, Wayne. *Teologia Sistemática*. Tradução de Miguel Messias, José Luis Martinez e Omar Diaz de Arce. 1ª ed. São Paulo: Editora Vida Nova, 2009.

HAMMOND, J.R. *Treasure Island*. In: *A Robert Louis Stevenson Companion*. Palgrave Macmillan Literary Companions. Palgrave Macmillan, London. 1984, p. 101-102. Disponível em <https://doi.org/10.1007/978-1-349-06080-1_6>. Acesso 02 dez. 2022.

HASEL, Gerhard F. *The meaning of "let us" in Gn 1:26*. *The journal of the Seventh-day, Andrews University, Berrien Springs*, v. 13, n. 1, p. 58-66, 1975. Disponível em: <<https://digitalcommons.andrews.edu/auss/vol13/iss1/>>. Acesso 18 dez 2022.

HAYNES, Deborah J. Bakhtin and the visual arts. In: SMITH, Paul; WILDE, Carolyn. (Editores). *A Companion to Art Theory*. Oxford: Blackwell Publishing, 2002, p.292-302.

JABOUILLE, Victor. *Platão: Íon*. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1988.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. București: Contemporary Literature Press, 2014.

_____. *Finnegans Wake* (edição anotada). Disponível em: <<http://www.finwake.com/>>. Acesso 20 fev. 2022.

_____. *Finnegans Wake/Finnícius Revém*. Trad. Donaldo Schüler. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. 1 v.

_____. *Finnegans Wake/Finnícius Revém*. Trad. Donaldo Schüler. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. 2 v.

_____. *Finnegans Wake/Finnícius Revém*. Trad. Donaldo Schüler. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. 3 v.

_____. *Finnegans Wake/Finnícius Revém*. Trad. Donaldo Schüler. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. 4 v.

_____. *Finnegans Wake/Finnícius Revém*. Trad. Donaldo Schüler. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003b. 5 v.

LEFEBVRE, Michael. 'I Am Who I Am'? *The Real Meaning of God's Name in Exodus*. *The Biblical Mind*, 15 de fevereiro de 2022. Disponível em: <<https://hebraicthought.org/meaning-of-gods-name-i-am-exodus/>>. Acesso em 05 dez 2022.

MALTA, André. *Morte e Vida de Homero*: três visões do poeta grego publicadas no século XVIII. *Revista USP*: São Paulo, n. 94, p. 166-175, 2012

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch *O método formal nos estudos literários*: Uma introdução crítica a uma poética sociológica. Tradução de Ekaterina Américo e Sheila Camargo Grillo. São Paulo: Contexto, 2019.

NASCIMENTO, Wellington Dos Reis. *Da congada catalana do Catupé Amarelo no Facebook*: uma análise dialógica do enunciado verbovocovisual. 2017. 118 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2017.

OLIVEIRA, Clécio Luis G. *O enunciado verbovocovisual na/pela construção midiática do estereótipo Lula*. 2017. 104 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2017.

PAULA, L. de. *A constituição do gênero canção*: sujeitos verbo-musicais. In: PAULA, L. de (Org.) *Discursos em Perspectiva – Humanidades Dialógicas*. Campinas: Mercado de Letras, 2014a, p. 213-242.

PAULA, Luciane de. *Análise Dialógica de Discursos verbo-voco-visuais*. Projeto de Pesquisa trienal na UNESP. Assis-SP: UNESP, 2014b. Disponível em: <<https://www.gedunesp.org/pesquisas---luciane-de-paula>>. Acesso em: Acesso em: 26 mar. 2022.

PAULA, Luciane de. *A imagem do som*: a recepção de canções brasileiras no Brasil e na França em perspectiva bakhtiniana. Programa PRIMEIROS PROJETOS, de acordo com o edital 10/2012 – PROPE, 2012. Disponível em: <<https://www.gedunesp.org/pesquisas---luciane-de-paula>>. Acesso em: Acesso em: 26 mar. 2022.

PAULA, Luciane de; FIGUEIREDO, Marina Haber de; PAULA, Sandra Leila de. *O marxismo no/do Círculo de Bakhtin*. In: STAFUZZA, G. B. (Org.) *Slovo*. Curitiba: Appris, 2011

PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Org.). *Círculo de Bakhtin*: teoria inclassificável. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

_____. *Círculo de Bakhtin*: diálogos in possíveis. Série Bakhtin Inclassificável. Vol. 2. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

_____. *Círculo de Bakhtin: pensamento interacional*. Série Bakhtin Inclassificável. Vol. 3. Campinas: Mercado de Letras, 2012.

PAULA, L.; SERNI, N. M. *A vida na arte: a verbivocovisualidade do gênero filme musical*. *Raído*, Dourados, v. 11, n. 25, p. 179-180, jan./jun. 2017

PAZ, José Flávio da. *Contribuições de Philadelpho Menezes na promoção da poesia verbivocovisual*. 2018. 74 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2018.

PIGNATARI, Décio. *Comunicação Poética*. 1ª ed. São Paulo: Cortez & Moraes LTDA, 1977.

PIGNATARI, Décio. *O que é Comunicação Poética*. 8ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Correspondência com Fernando Pessoa*. (ed.) Teresa Sobral Cunha. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Maiakóvski: poemas*. Tradução: Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003a.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Haroldo de Campos e a transcrição da poesia russa moderna*. *Revista Fragmentos*, Florianópolis, V. 25, p. 61-68, jul./dez. 2003b. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/issue/view/743> Acesso em: 26 nov. 2022.

SCHOTTER, Jesse. *Verbivocovisuals: James Joyce and the Problem of Babel*. *James Joyce Quarterly*, vol. 48, no. 1, 2010, p. 89-109. JSTOR, Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41429838>>. Acesso 2 mai. 2022

SILVA, Tatiane Rodrigues da. *A reexistência da periferia em letramentos de jovens mcs: uma análise de signos ideológicos nos jogos de linguagem do rap*. 2018 169 f. Mestrado em Linguística Aplicada. Instituição de Ensino: Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2018.

STAFUZZA, G. B. *Contribuições do pensamento do Círculo de Bakhtin para os estudos discursivos contemporâneos: o discurso machista na mídia humorística feminina*. In: PAULA, L. de. (Org.). *Discursos em perspectiva: humanidades dialógicas*. Campinas: Mercado de Letras, 2014, p. 135-155.

STAFUZZA, G. B.; LIMA, G. de O. *Diálogo e verbivocovisualidade em “Cantada” (2014)*, de Porta dos Fundos. *Revista Prolíngua*. Volume 12 – Número 2 - out/dez de 2017, p.97-109.

STAFUZZA, G. B. *Sentidos do enunciado verbivisual em pôsteres publicitários de Bastardos Inglórios*. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 22, n. 45, 2018, p. 137-150.

STAFUZZA, G. B. *O Círculo de Bakhtin (Volóchinov e Medviédev) no Brasil: episteme, autoria e tradução em perspectiva dialógica*. *Revista Heterotópica*, v. 1; n. 1, jan.-jun 2019, p. 66-82.

STAFUZZA, G. B.; DINIZ, G. dos S. *O enunciado verbivocovisual “Guerra do Rio”, do Jornal Extra: o signo ideológico “Guerra” em estudo*. *Rev. Estud. Ling.*, Belo Horizonte, v. 27, n. 1, 2019, p. 275-298.

STAFUZZA, G. B.; GÓIS, Marcos Lúcio de Sousa. *Sentidos de “imigrante” em enunciados verbivocovisuais no jornalismo francês*. *Rev. Estud. Ling.*, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, 2020, p. 433-454.

STERN, David Harold. *Bíblia Judaica Completa*. Tradução de Rogério Portella e Celso Eronides Fernandes. 1ª Ed. São Paulo: Editora Vida, 2010.

STRONG, James. *Léxico Hebraico, Aramaico e Grego de Strong*. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2002.

VICO, Giambattista. *The New Science of Giambattista Vico*. Translated by Thomas Bergin and Max Fisch. Ithaca: Cornell University Press, 1970.

WEST, Martin Litschfield. *Homero: a transição da oralidade à escrita*. Letras Clássicas, [S. l.], n. 5, p. 11-28, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/82624>. Acesso em: 18 abril. 2022.

WEST, Martin Litschfield. *The Invention Of Homer*. He Classical Quarterly, New Series, Cambridge, University Press, v. 49; n. 2. 1999, p. 364-382.

VOLÓCHINOV, Valentin Nikolaevich. *A Palavra na vida e a palavra na poesia*. Tradução de Shela Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaevich. (1925-1930). *A construção da enunciação e outros ensaios*. Tradução de João Wanderley Geraldi. São Carlos: Pedro & João, 2013.

ZANDWAIS, Ana. Relações entre a filosofia da práxis e a filosofia da linguagem sob a ótica de Mikhail Bakhtin: um discurso fundador. In: ZANDWAIS, Ana (Org.). *Mikhail Bakhtin: contribuições para a filosofia da linguagem e estudos discursivos*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2005.

REFERÊNCIAS DO CORPUS

PESSOA, Fernando. *Obra completa de Álvaro de Campos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2015.

ANEXOS

Poema 01

A alma humana é porca como um cú
 Meu coração desgosta-se de tudo com uma nausea do estomago.
 A Távola Redonda foi vendida a peso,
 E a biografia do Rei Artur, um galante escreveu-a.
 Mas a sucata da cavallaria
 Ainda reina nessas almas, como um perfil distante.

Está frio.
 Ponho sôbre os hombros o capote que me lembra um chale —
 O chale que minha tia me punha aos hombros na infancia.
 Mas os hombros da minha infancia sumiram-se antes para dentro dos
 meus hombros.
 E o meu coração da infancia desceu-me muito para dentro do meu
 coração.

Sim, está frio...
 Está frio em tudo que sou, está frio...
 Minhas proprias ideias teem frio, como gente velha...
 E o frio que eu tenho das minhas ideias terem frio é mais frio do que
 ellas.

Engelho o capote á minha volta...
 O Universo da gente... a gente... as pessoas todas!...
 A multiplicidade da humanidade mixturada,
 Sim, aquillo a que chamam a vida, como se não houvesse astros e
 estrellas...
 Sim, a vida...
 Meus ombros descahem tanto que o capote resvala...
 Querem comentário melhor? Puxo-me para cima o capote.

Ah, parte a cara á vida!
 Liberta-te com estrondo no socego de ti!

Poema 02

A passagem das horas

Sentir tudo de todas as maneiras,
 Ter todas as opiniões,
 Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,
 Desagradar a si-proprio pela plena liberalidade de espirito,
 E amar as cousas como Deus.

Eu, que sou mais irmão de uma árvore que de um operario,
 Eu, que sinto mais a dôr suposta do mar ao bater na praia

Que a dôr real das crenças em quem batem
 (Ah, como isto deve ser falso, pobres crenças em quem batem –
 E porque é que as minhas sensações se revezam tão depressa?)
 Eu, enfim, que sou um dialogo continuo,
 Um fallar-alto incomprehensivel, alta-noite na torre,
 Quando os sinos oscilam vagamente sem que mão lhes toque
 E faz pena saber que ha vida que viver amanhã.
 Eu, enfim, literalmente eu,
 E eu metaphoricamente tambem,
 Eu, o poeta sensacionista, enviado ao Acaso
 Às leis irreprehensiveis da Vida,
 Eu, o fumadôr de cigarros por profissão adequada,
 O individuo que fuma opio, que toma absintho, mas que, emfim,
 Prefere pensar em fumar opio a fuma-lo
 E acha mais seu olhar para o absintho a beber que bebel-o...
 Eu, este degenerado superior sem arquivos na alma,
 Sem personalidade com valor declarado,
 Eu, o investigadôr solemne das cousas fúteis,
 Que era capaz de ir viver na Siberia só por embirrar com isso,
 E que acho que não faz mal não ligar importancia á patria
 Porque não tenho raiz, como uma arvore, e portanto não tenho raiz...
 Eu, que tantas vezes me sinto tão real como uma metaphora,
 Como uma frase escripta por um doente no livro da rapariga que
 encontrou o terraço,
 Ou uma partida de xadrez no convez d'um transatlantico,
 Eu, a ama que empurra os *perambulators* em todos os jardins publicos,
 Eu, o policia que a olha, parado para traz na alea,
 Eu, a crença no carro, que acena á sua inconsciencia lucida com um
 colar com guizos,
 Eu, paysagem por detraz d'isto tudo, a paz cidadina
 Coadada atravez das arvores do jardim publico,
 Eu, o que os espera a todos em casa,
 Eu, o que elles encontram na rua,
 Eu, o que elles não sabem de si-proprios,
 Eu, aquella cousa em que estás pensando e te marca esse sorriso,
 Eu, o contradictorio, o ficticio, o aranzel, a espuma,
 O cartaz posto agora, as ancas da franceza, o olhar do padre,
 O largo onde se encontram as duas ruas e os *chauffeurs* dôrmem contra
 os carros,
 A cicatriz do sargento mal-encarado,
 O sebo na gola do explicadôr doente que volta para casa,
 A chavena que era por onde o pequenito que morreu bebia sempre,
 E tem uma falha na aza (e tudo isto cabe num coração de mãe e enche-
 o)...
 Eu, o dictado de francez de pequenita que mexe nas ligas,
 Eu, os pés que se tocam por baixo do bridge sob o lustre,
 Eu, a carta escondida, o calor do lenço, a sacada com a janella
 entreaberta,
 O portão de serviço onde a creada falla com os desejos do primo,
 O sacana do José que prometeu vir e não veiu

E a gente tinha uma partida para lhe fazer...
 Eu, tudo isso, e além d'isto o resto do mundo...
 Tanta cousa, as portas que se abrem, e a razão porque ellas se abrem,
 E as cousas que já fizeram as mãos que abrem as portas...
 Eu, a infelicidade-nata de todas as expressões,
 A impossibilidade de exprimir todos os sentimentos,
 Sem que haja uma lapide no cemiterio para o irmão de tudo isto,
 E o que parece não querer dizer nada sempre quer dizer qualquer
 cousa...

Sim, eu, o engenheiro naval que sou supersticioso como uma
 camponeza madrinha

E uso monoculo para não parecer igual á idéa real que faço de mim,
 Que levo ás vezes trez horas a vestir-me e nem porisso acho isso natural,
 Mas acho-o metaphysico e se me batem á porta zango-me,
 Não tanto por me interromperem a gravata como por ficar sabendo que
 ha a vida...

Sim, emfim, eu o destinatario das cartas lacradas,
 O bahu das iniciaes gastas,
 A intonação das vozes que nunca ouviremos mais –
 Deus guarda tudo isso no Mysterio, e ás vezes sentimo-lo
 E a vida pesa de repente e faz muito frio mais perto que o corpo.
 A Brigida prima da minha tia,
 O general em que ellas falavam – general quando ellas eram pequenas,
 E a vida era guerra civil a todas a esquinas...

Vive le mélodrame où Margot a Pleuré!

Cahem as folhas secas no chão irregularmente,
 Mas o facto é que sempre é outomno no outomno,
 E o inverno vem depois fatalmente,
 E ha só um caminho para a vida, que é a vida...

Esse velho insignificante, mas que ainda conheceu os romanticos,
 Esse opusculo politico do tempo das revoluções constitucionaes,
 E a do que tudo deixa, sem que se saiba a razão
 Nem haja para chorar tudo mais razão que sentil-o.

Todos os amantes beijaram-se na minh'alma,
 Todos os vadios dôrmiram um momento em cima de mim,
 Todos os desprezados encostaram-se um momento ao meu hombro,
 Atravessaram a rua, ao meu braço todos os velhos e os doentes,
 E houve um segredo que me disseram todos os assassinos.

(Aquella cujo sorriso suggere a paz que eu não tenho,
 Em cujo baixar-de-olhos ha uma paysagem da Hollanda,
 Com as cabeças femininas *coiffées de lin*
 E todo o esforço quotidiano de um povo pacifico e limpo...
 Aquella que o anel é deixado em cima da commoda,
 E a fita entalada com o fechar da gaveta,
 Fita cor-de-rosa, não gosto da côr mas da fita entalada,
 Assim como não gosto da vida, mas gosto de sentil-a...

Dôrmir como um cão corrido no caminho, ao sol,
Definitivamente para todo o resto do Universo,
E que os carros me passem por cima.)

Fui para a cama com todos os sentimentos,
Fui *souteneur* de todas as emoções,
Pagaram-me bebidas todos os acasos das sensações,
Troquei olhares com todos os motivos agir,
Estive mão a mão com todos os impulsos para partir,
Febre imensa das horas!
Angustia da forja das emoções!
Raiva, espuma, a immensidão que não cabe no meu lenço,
A cadella a uivar de noite,
O tanque da quinta a passear á roda da minha insomnia,
O bosque como foi á tarde, quando lá passeamos, a rosa,
A madeixa indiferente, o musgo, os pinheiros,
Toda a raiva de não conter isto tudo, de não deter isto tudo,
Ó fome abstracta das cousas, cio impotente dos momentos,
Orgia intêlectual de sentir a vida!

Obter tudo por sufficiencia divina –
As vespervas, os consentimentos, os avisos,
As cousas bellas da vida –
O talento, a virtude, a impunidade,
A tendencia para acompanhar os outros a casa,
A situação de passageiro,
A conveniencia em embarcar já para ter logar,
E falta sempre um cousa, um copo, uma brisa, uma phrase,
E a vida dóe quanto mais se gosa e quanto mais se inventa.

Poder rir, rir, rir despejadamente,
Rir como um copo entornado,
Absolutamente doido só por sentir,
Absolutamente rôto por me roçar contra as cousas,
Ferido na boca por morder cousas,
Com as unhas em sangue por me agarrar a cousas,
E depois dêem-me a cella que me quiserem que eu me lembrarei da vida.

Poema 03

Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir.
Sentir tudo êle todas as maneiras.
Sentir tudo excessivamente
Porque todas as cousas são, em verdade excessivas
E toda a realidade é um excesso, uma violencia,
Uma allucinação extraordinariamente nitida
Que vivemos todos em commum com a furia das almas,
O centro para onde tendem as estranhas forças centrifugas

Que são as psyches humanas no seu accôrdo de sentidos.

Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como varias pessoas,
 Quanto mais personalidades eu tiver,
 Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,
 Quanto mais simultaneamente sentir com todas ellas,
 Quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente attento,
 Estiver, sentir, viver, fôr,

Mais possuirei a existencia total do universo,
 Mais completo serei pelo espaço inteiro fóra,
 Mais análogo serei a Deus, seja elle quem fôr,
 Porque, seja elle quem fôr, com certeza que é Tudo,
 E fóra d'Elle ha só Elle, e Tudo para Elle é pouco.

Cada alma é uma escada para Deus,
 Cada alma é um corredôr-Universo para Deus,
 Cada alma é um rio correndo por margens de Externo
 Para Deus e em Deus com um sussurro soturno.

Sursum corda! Erguei as almas! Toda a Materia é Espirito,
 Porque Materia e Espirito são apenas nomes confusos
 Dados á grande sombra que ensopa o Exterior em sonho
 E funde em Noite e Mysterio o Universo Excessivo!
Sursum corda! Na noite accordo, o silencio é grande.
 As cousas, êle braços cruzados sôbre o peito, reparam
 Com uma tristeza nobre para os meus olhos abertos
 Que as vê como vagos vultos nocturnos na noite negra.
Sursum corda! Acordo na noite e sinto-me diverso.
 Todo o Mundo com a sua forma visivel do costume,
 Jaz no fundo d'um poço e faz um ruido confuso.
 Escuto-o. e no meu coração um grande pasmo soluça.

Sursum corda! Ó Terra, jardim suspenso, berço
 Que embala a Alma dispersa da humanidade successiva!
 Mãe verde e florida todos os annos recente,
 Todos os annos vernal, estival, outomnal, hiemal
 Todos os annos cêlebrando ás mancheias as festas de Adonis
 Num rito anterior a todas as significações,
 Num grande culto em tumulto pelas montanhas e os vales!
 Grande coração pulsando no peito nú dos vulcões,
 Grande voz acordando em cataractas e mares,
 Grande bacchante ebria do Movimento e da Mudança,
 Em cio de vegetação e florescencia rompendo
 Teu proprio corpo de terra e rochas, teu corpo submisso
 Á tua própria vontade transtornadôra e eterna!
 Mãe carinhosa e unanime dos ventos, dos mares, dos prados,
 Vertiginosa mãe dos vendavaes e ciclónes,
 Mãe caprichosa que faz vegetar e seccar.
 Que perturba as proprias estações e confunde

Num beijo immaterial os sóes e as chuvas e os ventos!

Sursum corda! Reparo para ti e todo eu sou um hymno!
Tudo em mim como um satellite da tua dinâmica intima
Volteia serpenteando ficando como um annel
Nevoento, de sensações reminiscidas e vagas,
Em torno ao teu vulto interno turgido e fervoroso.

Occupa de toda a tua força e de todo o teu poder quente
Meu coração a ti aberto!
Como uma espada trespassando meu ser erguido e extatico,
Intersecciona com o meu sangue, com a minha pelle e os meus nervos,
Teu movimento continuo, contiguo a ti propria sempre.

Sou um monte confuso de forças cheias de infinito
Tendendo em todas as direcções para todos os lados do espaço,
A Vida, essa cousa enorme, é que prende tudo e tudo une
E faz com que todas as forças que raivam dentro de mim
Não passem de mim, não quebrem meu ser, não partam meu corpo,
Não me arremessem, como uma bomba de Espirito que estoira
Em sangue e carne e alma espiritualizados para entre as estrellas,
Para alem dos sóes de outros sistemas e dos astros remotos.

Tudo o que ha dentro de mim tende a voltar a ser tudo.
Tudo o que ha dentro de mim tende a despejar-me no chão,
No vasto chão supremo que não está em cima nem em baixo
Mas sob as estrellas e os sóes, sob as almas e os corpos
Por uma obliqua posse dos nossos sentidos intellectuaes.

Sou uma chamma ascendendo, mas ascendo para baixo e para cima,
Ascendo para todos os lados ao mesmo tempo, sou um globo
De chammas explosivas buscando Deus e queimando
A crosta dos meus sentidos, o muro da minha logica,
A minha intelligencia limitadôra e gellada.

Sou uma grande machina movida por grandes correias
De que só vejo a parte que pega nos meus tambores,
O resto vae para além dos astros, passa para além dos sóes,
E nunca parece chegar ao tambor d'onde parte...

Meu corpo é um centro d'um volante estupendo e infinito
Em marcha sempre vertiginosamente em torno de si,
Cruzando-se em todas as direcções com outros volantes,
Que se entrepenetram e misturam, porque isto não é no espaço
Mas não sei onde espacial de uma outra maneira-Deus.

Dentro de mim estão presos e atados ao chão
Todos os movimentos que compõem o universo,
A furia minuciosa e \diamond dos átomos
A furia de todas as chammas, a raiva de todos os ventos,

A espuma furiosa de todos os rios, que se precipitam,
E a chuva como pedras atiradas de catapultas
De enormes exercitos de anões escondidos no ceu.

Sou um formidavel dinamismo obrigado ao equilibrio
De estar dentro do meu corpo, de não transbordar da minh'alma.
Ruge, estoura, vence, quebra, estrondeia. sacode,
Freme, treme, espuma, venta, viola, explode.
Perde-te, transcende-te, circumda-te, vive-te, rompe e foge,
Sê com todo o meu corpo todo o universo e a vida,
Arde com todo o meu ser todos os lumes e luzes,
Risca com toda a minha alma todos os rellampagos e fôgos
Sôbrevive-me em minha vida em todas as direcções!

Poema 04

Apontamento

A minha alma partiu-se como um vaso vazio.
Cahi pela escada excessivamente abaixo.
Cahi das mãos da creada descuidada.
Cahi, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso.

Asneira? Impossivel? Sei lá!
Tenho mais sensações do que tinha quando me sentia eu.
Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir.

Fiz barulho na queda como um vaso que se partia.
Os deuses que há debruçam-se do parapeito da escada
E fitam os cacos que a creada d'elles fêz de mim.

Não se zangam com ella.
São tolerantes com ella.
O que eu era um vaso vazio?

Olham os cacos absurdamente conscientes,
Mas conscientes de si-mesmos, não conscientes d'elles.

Olham e sorriem.
Sorriem tolerantes à creada involuntária.

Alastra a grande escadaria atapetada de estrêllas.
Um caco brilha, virado do exterior lustroso, entre os astros.
A minha obra? A minha alma principal? A minha vida?
Um caco.
E os deuses olham-no especialmente, pois não sabem porque ficou
alli.

Poema 05

Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa
 Aquêlê homem mal vestido, pedinte por profissão que se lhe vê na cara
 Que simpatiza commigo e eu simpatizo com êle;
 E reciprocamente, num gesto largo, transbordante, dei-lhe tudo quanto
 tinha
 (Excepto, naturalmente, o que estava na algibeira onde trago mais
 dinheiro:
 Não sou parvo nem romancista russo, aplicado,
 E romantismo, sim, mas devagar...).

Sinto uma simpatia por essa gente toda,
 Sôbretudo quando não merece simpatia.
 Sim, eu sou tambem vadio e pedinte,
 E sou-o tambem por minha culpa.
 Ser vadio e pedinte não é ser vadio e pedinte:
 É estar ao lado da escala social,
 É não ser adaptavel ás normas da vida,
 Ás normas reais ou sentimentais da vida —
 Não ser Juiz do Supremo, empregado certo, prostituta,
 Não ser pobre a valer, operario explorado,
 Não ser doente de uma doença incuravel,
 Não ser sedento de justiça, ou capitão de cavalaria
 Não ser, enfim, aquellas pessoas sociais dos novelistas
 Que se fartam de letras porque teem razão para chorar lagrimas,
 E se revoltam contra a vida social porque teem razão para isso supor.
 Não: tudo menos ter razão!
 Tudo menos importar-me com a humanidade!
 Tudo menos ceder ao humanitarismo!
 De que serve uma sensação se ha uma razão exterior para ella?

Sim, ser vadio e pedinte, como eu sou,
 Não é ser vadio e pedinte, o que é corrente:
 É ser isolado na alma, e isso é que é ser vadio,
 É ter que pedir aos dias que passem, e nos deixem, e isso é que é ser
 pedinte.
 Tudo mais é estúpido como um Dostoievski ou um Gorki.
 Tudo mais é ter fome ou não ter que vestir.
 E, mesmo que isso aconteça, isso acontece a tanta gente
 Que nem vale a pena ter pena da gente a quem isso acontece.
 Sou vadio e pedinte a valer, isto é, no sentido translato,
 E estou-me rebolando n'uma grande caridade por mim.

Coitado do Álvaro de Campos!
 Tão isolado na vida! Tão deprimido nas sensações!
 Coitado dêle, enfiado na poltrona da sua mellancolia!
 Coitado dêle, que com lagrimas (autenticas) nos olhos,
 Deu hoje, num gesto largo, liberal e moscovita,
 Tudo quanto tinha, na algibeira em que tinha pouco, aquelle

Pobre que não era pobre, que tinha olhos tristes por profissão.

Coitado do Álvaro de Campos, com quem ninguém se importa!
Coitado d'elle que tem tanta pena de si mesmo!

E, sim, coitado d'elle!
Mais coitado dêle que de muitos que são vadios e vadiam,
Que são pedintes e pedem,
Porque a alma humana é um abismo.

Eu é que sei. Coitado d'elle!

Que bom poder-me revoltar num comicio dentro da minh'alma!
Mas até nem parvo sou!
Nem tenho a defesa de poder ter opiniões sociais.
Não tenho, mesmo, defesa nenhuma: sou lúcido.

Não me queiram converter a convicção: sou lúcido.
Já disse: Sou lúcido.
Nada de estéticas com coração: Sou lúcido.
Merda! Sou lúcido.

Poema 06

Da-nos Tua paz
Deus Christão falso, mas consoladôr, porque todos
Nascem para a emoção resada a ti;
Deus anti-scientifico mas que a nossa mãe ensina;
Deus absurdo da verdade absurda, mas que tem a verdade das lagrimas
Nas horas de fraqueza em que sentimos que passamos
Como o fumo e a nuvem, mas a emoção não o quer,
Como o rasto na terra, mas a alma é sensível...

Da-nos a Tua paz, ainda que não existisses nunca,
A Tua paz no mundo que julgas Teu,
A Tua paz impossivel tão possivel á Terra,
Á grande mãe pagã, christã em nós a esta hora
E que deve ser humana em tudo quanto é humano em nós.

Da-nos a paz como uma briza saindo
Ou a chuva para a qual ha preces nas provincias,
E chove por leis naturaes tranquillizadôramente.

Da-nos a paz, porque por ella siga, e regresse
O nosso espirito cansado ao quarto de arrumações e coser
Onde ao canto está o berço inutil, mas não a mãe que embala,
Onde na comoda velha está a roupa da infancia, despida
Com o poder illudir a vida com o sonho...

Da-nos a tua paz.
 O mundo é incerto e confuso,
 O pensamento não chega a parte nenhuma da Terra,
 O braço não alcança mais do que a mão pode conter,
 O olhar não atravessa os muros da sombra,
 O coração não sabe desejar o que deseja
 A vida erra constantemente o caminho para a Vida.

Da-nos, Senhor, a paz, Christo ou Buddha que sejas,
 Da-nos a paz e admite
 Nos valles esquecidos dos pastores ignotos
 Nos pincaros de gelo dos eremitas perdidos,
 Nas ruas transversaes dos bairros affastados das cidades,
 A paz que é dos que não conhecem e esquecem sem querer.
 Materna paz que adôrmeça a terra,
 Dôrmente à lareira sem philosophias,
 Memoria dos contos de fadas sem a vida lá fóra,
 A canção do berço volvida atravez do menino sem futuro,
 O calôr, a ama, o menino,
 O menino que se vae deitar
 E o sentido inutil da vida,
 O coveiro antigo das cousas,
 A dôr sem fundo da terra, dos homens, dos destinos

Do mundo...

Poema 07

Dactylographia

Traço, sòsinho, no meu cubiculo de engenheiro, o plano,
 Fórho o projecto, aqui isolado,
 Remoto até de quem eu sou.

Ao lado, acompanhamento banalmente sinistro,
 O tic-tac estalado das machinas de escrever.

Que nausea da vida!
 Que abjeção esta regularidade!
 Que somno este ser assim!

Outr'ora, quando fui outro, eram castellos e cavalerias
 (Ilustrações, talvez, de qualquer livro de infancia),
 Outr'ora, quando fui verdadeiro ao meu sonho,
 Eram grandes paisagens do Norte, explicitas de neve,
 Eram grandes palmares do sul, opulentos de verdes.

Outr'ora...

Ao lado, acompanhamento banalmente sinistro,
O tic-tac estalado das machinas de escrever.

Temos todos duas vidas:
A verdadeira, que é a que sonhamos na infancia,
E que continuamos sonhando, adultos, num substrato de nevoa;
A falsa, que é a que vivemos em convivencia com outros,
Que é a practica, a util,
Aquella em que acabam por nos metter num cahexão.

Na outra não ha cahexões, nem mortes.
Ha só illustrações da infancia:
Grandes livros coloridos, para ver mas não ler;
Grandes paginas de cores para recordar mais tarde.
Na outra somos nós,
Na outra vivemos;
Nesta morremos, que é o que viver quer dizer.
Neste momento, pela nausea, vivo só na outra...

Mas ao lado, acompanhamento banalmente sinistro,
Se, desmeditando, accordo
Ergue a voz o tic-tac estalado das machinas de escrever.

Poema 08

Dois Excerptos de Odes

(fins de duas odes, naturalmente)

I.
Vem, Noite antiquissima e identica,
Noite Rainha nascida desthronada,
Noite igual por dentro ao silencio. Noite
Com as estrellas lantejoulas rapidas
No teu vestido franjado de Infinito.

Vem, vagamente,
Vem, levemente,
Vem sósinha, solemne, com as mãos cahidas
Ao teu lado, vem
E traz os montes longinquos para o pé das arvores proximas.
Funde n'um campo teu todos os campos que vejo,
Faze da montanha um blóco só do teu corpo,
Apaga-lhe todas as diferenças que de longe vejo.
Todas as estradas que a sobem,
Todas as varias arvores que a fazem verde-escuro ao longe.
Todas as casas brancas e com fumo entre as arvores,
E deixa só uma luz e outra luz e mais outra,

Na distancia imprecisa e vagamente perturbadora.
Na distancia subitamente impossivel de percorrer.

Nossa Senhora
Das coisas impossiveis que procuramos em vão,
Dos sonhos que veem ter conosco ao crepusculo, á janella.
Dos propositos que nos acariciam
Nos grandes terraços dos hoteis cosmopolitas sobre o mar,
Ao som europeu das musicas e das vozes longe e perto.
E que dóem por sabermos que nunca os realizaremos...

Vem, e embala-nos,
Vem e afaga-nos.
Beija-nos silenciosamente na frente,
Tão levemente na frente que não saibamos que nos beijam
Senão por uma differença na alma.
E um vago soluço partindo misericordiosamente
Do antiquissimo de nós
Onde teem raiz todas essas arvores de maravilha
Cujos fructos são os sonhos que afagamos e amamos
Porque os sabemos fóra de relação com o que pode haver na vida.

Vem solemnissima,
Solemnissima e cheia
De uma occulta vontade de soluçar,
Talvez porque a alma é grande e a vida pequena.
E todos os gestos não sahem do nosso corpo,
E só alcançamos onde o nosso braço chega
E só vemos até onde chega o nosso olhar.

Vem, dolorosa,
Mater-Dolorosa das Angustias dos Timidos,
Turris-Eburnea das Tristezas dos Desprezados,
Mão fresca sobre a testa-em-febre dos Humildes,
Sabôr de agua sobre os labios seccos dos Cançados.
Vem, lá do fundo
Do horizonte livido,
Vem e arranca-me
Do solo de angustia onde vicejo,
Do solo da inquietação e vida-de-mais e falsas-sensações
D'onde naturalmente nasci.
Apanha-me do meu solo, malmequer esquecido,
E entre hervas altas malmequer ensombrado,
Folha a folha lê em mim não sei que sina,
E desfolha-me para teu agrado,
Para teu agrado silencioso e fresco.
Uma folha de mim lança para o Norte,
Onde estão as cidades de Hoje cujo ruido amei como um corpo.
Outra folha de mim lança para o Sul
Onde estão os mares e as aventuras que se sonham.

Outra folha minha atira ao Occidente,
 Onde arde ao rubro tudo o que talvez seja o futuro,
 E ha ruidos de grandes machinas e grandes desertos rochosos
 Onde as almas se tornam selvagens e a moral não chega.
 E a outra, as outras, todas as outras folhas –
 Ó oculto tocar-a-rebate dentro em minha alma! –
 Atira ao Oriente,
 Ao Oriente, d’onde vem tudo, o dia e a fé,
 Ao Oriente pomposo e fanatico e quente,
 Ao Oriente excessivo que eu nunca verei,
 Ao Oriente buddhista, brahmanista, shintoista,
 Ao Oriente que é tudo o que nós não temos,
 Que é tudo o que nós não somos,
 Ao Oriente onde — quem sabe? — Christo talvez ainda hoje viva,
 Onde Deus talvez exista com corpo e mandando tudo...

Vem sobre os mares,
 Sobre os mares maiores,
 Sobre os mares sem horizontes precisos,
 Vem e passa a mão sobre o seu dorso de féra,
 E acalma-o mysteriosamente,
 Ó domadora hypnotica das cousas que se agitam muito!

Vem cuidadosa,
 Vem maternal,
 Pé ante pé enfermeira antiquissima, que te sentaste
 Á cabeceira dos deuses das fés já perdidas,
 E que viste nascer Jehovah e Jupiter,
 E sorriste, porque tudo te é falso, salvo a treva e o silencio,
 E o grande Espaço Mysterioso para além d’elles...

Vem, Noite silenciosa e extatica,
 Vem envolver na noite manto leve
 O meu coração...
 Serenamente como uma briza na tarde lenta,
 Tranquillamente com um gesto materno afagando,
 Com as estrellas luzindo (ó Mascarada do Além!)
 Pó de ouro no teu cabelo negro,
 E o quarto minguante tempo sobre a tua face.

Todos os sons sôam de outra maneira
 Quando tu vens.
 Quando tu entras baixam todas as vozes,
 Ninguem te vê entrar.
 Ninguem sabe quando entraste,
 Senão de repente, vendo que tudo se fecha,
 Que tudo perde as arestas e as côres,
 E que no alto céu ainda claramente azul e branco no horizonte,
 Já crescente nitido, ou circulo amarelento, ou mera esparsa brancura,
 A lua começa o seu dia.

II.

Ah o crepusculo, o cahir da noite, o acender das luzes nas grandes cidades,

E a mão de mysterio que abafa o bulicio,

E o cansaço de tudo em nós que nos corrompe

Para uma sensação exacta e precisa e activa da Vida!

Cada rua é um canal de uma Veneza de tedios

E que mysterioso o fundo unanime das ruas,

Das ruas ao cahir da noite, ó Cesario Verde, ó Mestre,

Ó do “Sentimento de um Occidental”!

Que inquietação profunda, que desejo de outras cousas,

Que nem são paizes, nem momentos, nem vidas,

Que desejo talvez de outros modos de estados de alma

Humedece interiormente o instante lento e longinquo!

Um horror somnambulo entre luzes que se accendem,

Um pavor terno e liquido, encostado ás esquinas

Como um mendigo de sensações impossiveis

Que não sabe quem lh’as possa dar...

Quando eu morrer,

Quando eu me fôr, hirto e differente, como toda a gente,

Ignobil por fóra, e por dentro quem sabe que outro-ser,

Por aquella caminho cuja idéa se não pode encarar de frente,

Por aquella porta a que, se pudéssemos assomar, não assomaríamos,

Para aquella porto que o Capitão do Navio não conhece –

Seja por esta hora condigna dos tedios que tive,

Por esta hora mystica e espiritual e antiquissima,

Por esta hora em que talvez, ha muito mais tempo do que parece,

Platão, sonhando, viu a idéa de Deus

Esculpir corpo e existencia nitidamente plausivel.

Dentro do seu pensamento exteriorizado como um campo.

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 misericordia é torturada e excessiva,

Cujas sombras veem de qualquer cousa que não as cousas,

Cuja passagem não roça vestes no chão da Vida Sensivel

Nem deixa perfume nos caminhos do Olhar.

Cruza as mãos sobre o joelho, ó companheira que eu não tenho nem quero ter,

Cruza as mãos sobre o joelho e olha-me em silencio,

A esta hora em que eu não posso ver que tu me olhas,

Olha-me em silencio e em segredo e pergunta a ti-propria

— Tu que me conheces — quem eu sou...

Poema 09

E eu que estou bebado de toda a injustiça do mundo...
 — O diluvio de Deus e o bebé loirinho boiando morto á tona de agua
 —

Eu, em cujo coração a angustia dos outros é raiva,
 E a vasta humilhação de existir um amor tacciturno —
 Eu, o louco que faz phrases por que não pode fazer sorte,
 Eu, o phantasma do meu desejo redentor, nevoa fria —
 Eu não sei se devo fazer poemas, escrever palavras, porque a alma —
 A alma innumera dos outros soffre sempre fora de mim.

Meus versos são a minha impotencia.
 O que não consigo, escrevo-o;
 E os rythmos diversos que faço aliviam a minha cobardia.

A costureira estúpida violada por seducção,
 O marçano rato preso sempre pelo rabo,
 O commerciante prospero escravo da sua prosperidade
 — Não distingo, não louvo, não ◇ —
 Ah pobres bichos humanos, estupidamente soffrentes.

Ao sentir isto tudo, ao pensar isto tudo, ao raivar isto tudo,
 Quebro o meu coração fatidicamente como um espelho,
 E toda a injustiça do mundo é cadiaca dentro de mim.

Meu coração esquife, meu coração ◇, meu coração cadafalso —
 Todos os crimes se deram e se pagaram dentro de mim.

Lacremejancia inutil, pieguice humana dos nervos,
 Bebedeira da servilidade altruista,
 Voz com papelotes chorando no deserto de um quarto andar
 esquerdo...

Poema 10**Esripto Num Livro Abandonado em Viagem**

Venho dos lados de Beja.
 Vou para o meio de Lisboa.
 Não trago nada e não acharei nada.
 Tenho o cansaço antecipado do que não acharei,
 E a saudade que sinto não é nem no passado nem no futuro.
 Deixo escripta neste livro a imagem do meu designio morto:
Fui como ervas, e não me arrancaram.

Poema 11

Estou vazio como um poço secco.
 Não tenho verdadeiramente realidade nenhuma.
 Tampa no esforço imaginativo!

Poema 12**Lisbon Revisited (1923)**

Não: não quero nada
 Já disse que não quero nada.

Não me venham com conclusões!
 A unica conclusão é morrer.

Não me tragam estheticas!
 Não me fallem em moral!
 Tirem-me d'aqui a metaphysica!
 Não me apregoem systemas completos, não me enfileirem conquistas
 Das sciencias (das sciencias, Deus meu, das sciencias!) —
 Das sciencias, das artes, da civilização moderna!

Que mal fiz eu aos deuses todos?

Se teem a verdade, guardem-a!

Sou um tecnico, mas tenho technica só dentro da technica.
 Fóra d'isso sou doido, com todo o direito a sel-o.
 Com todo o direito a sel-o, ouviram?

Não me macem, por amor de Deus!

Queriam-me casado, futil, quotidiano e tributavel?
 Queriam-me o contrario d'isto, o contrario de qualquer cousa?
 Se eu fôsse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.
 Assim, como sou, tenham paciencia!
 Vão para o diabo sem mim,
 Ou deixem-me ir sòzinho para o diabo!
 Para que havemos de ir juntos?

Não me peguem no braço!
 Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sòzinho.
 Já disse que sou só sòzinho!
 Ah, que maçada quererem que eu seja de companhia!

Ó ceu azul — o mesmo da minha infancia —
 Eterna verdade vazia e perfeita!
 Ó macio Tejo ancestral e mudo,

Pequena verdade onde o ceu se reflecte!
 Ó magoa revisitada, Lisboa de outr'ora de hoje!
 Nada me daes, nada me tiraes, nada sois que eu me sinta.

Deixem-me em paz! Não tardo, que eu nunca tardo...
 E enquanto tarda o Abysmo e o Silencio quero estar sòsinho!

Poema 13

Magnificat

Quando é que passará esta noite interna, o universo,
 E eu, a minha alma, terei o meu dia?
 Quando é que despertarei de estar accordado?
 Não sei. O sol brilha alto,
 Impossivel de fitar.
 As estrellas pestanejam frio,
 Impossiveis de contar.
 O coração pulsa alheio,
 Impossivel de escutar.
 Quando é que passará este drama sem theatro,
 Ou este theatro sem drama,
 E recolherei a casa?
 Onde? Como? Quando?
 Gato que me fitas com olhos de vida, quem tens lá no fundo?
 É esse! É esse!
 Esse mandará como Josué parar o sol e eu accordarei;
 E então será dia.
 Sorri, dormindo, minha alma!
 Sorri, minha alma, será dia!

Poema 14

Mestre, meu mestre querido!
 Coração do meu corpo intellectual e inteiro!
 Vida da origem da minha inspiração!
 Mestre, que é feito de ti nesta fôrma de vida?

Não cuidaste se morrerias, se viverias, nem de ti nem de nada.
 Alma abstracta e visual até aos ossos,
 Atenção maravilhosa ao mundo exterior sempre multiplo,
 Refugio das saudades de todos os deuses antigos,
 Espirito humano da terra materna,
 Flor acima do diluvio da intelligencia subjectiva...

Mestre, meu mestre!
 Na angustia sensacionista de todos os dias sentidos,
 Na magua quotidiana das mathematicas de ser,

Eu, escravo de tudo como um pó de todos os ventos,
Ergo as mãos para ti, que estás longe, tam longe de mim!

Meu mestre e meu guia!
A quem nenhuma coisa feriu, nem doeu, nem perturbou,
Seguro como um sol fazendo o seu dia involuntariamente,
Natural como um dia mostrando tudo,
Meu mestre, meu coração não aprendeu a tua serenidade.
Meu coração não aprendeu nada.
Meu coração não é nada,
Meu coração está perdido.

Mestre, só seria como tu se tivesse sido tu.
Que triste a grande hora alegre em que primeiro te ouvi!
Depois tudo é cansaço neste mundo subjectivado,
Tudo é esforço neste mundo onde se querem coisas,
Tudo é mentira neste mundo onde se pensam coisas,
Tudo é outra coisa neste mundo onde tudo se sente.
Depois, tenho sido como um mendigo deixado ao relento
Pela indiferença de toda a villa.
Depois, tenho sido como as hervas arrancadas,
Deixadas aos molhos em alinhamentos destruidos pelo vento.
Depois, tenho sido eu, sim eu, por minha desgraça,
E eu, por minha desgraça, não sou eu nem outro nem ninguem
Depois, mas porque é que ensinaste a clareza da vista,
Se não me podias ensinar a ter a alma com que a vêr clara?
Porque é que me chamaste para o alto dos montes
Se eu, creança das cidades do valle, não sabia respirar?
Porque é que me dêste a tua alma se eu não sabia que fazer d'ella
Como quem está carregado de ouro num deserto,
Ou canta com voz divina entre ruínas?
Porque é que me accordaste para a sensação e a nova alma,
Se eu não saberei sentir, se a minha alma é de sempre a minha?

Prouvera ao Deus ignoto que eu ficasse sempre aquelle
Poeta decadente, estupidamente pretensioso,
Que poderia ao menos vir a agradar,
E não surgisse em mim a pavorosa sciencia de vêr.
Para que me tornaste eu? Deixasses-me ser humano!

Feliz o homem marçano,
Que tem a sua tarefa quotidiana normal, tam leve ainda que pesada.
Que tem a sua vida usual,
Para quem o prazer é prazer e o recreio é recreio.
Que dorme somno,
Que come comida,
Que bebe bebida, e porisso tem alegria.

A calma que tinhas, deste-m'a, e foi-me inquietação.
Libertaste-me, mas o destino humano é ser escravo.

Acordaste-me, mas o sentido de ser humano é dormir.

Poema 15

Meu pobre amigo, não tenho compaixão que te dar.
 A compaixão custa, sobretudo sincera, e em dias de chuva.
 Quero dizer: custa sentir em dias de chuva.
 Sintamos a chuva e deixemos a psychologia para outra especie de ceu.
 Com que então problema sexual?
 Mas isso depois dos quinze annos é uma indecência.
 Preocupação com o sexo opposto (suponhamos) e a sua psychologia —
 Mas isso é estúpido, filho.
 O sexo opposto existe para ser procurado e não para ser discutido.
 O problema existe para estar resolvido e não para preocupar.
 Preoccupar-se é ser impotente.
 E você devia revellar-se menos.
 "La Colére de Samson", conhece?
 "La femme, enfant malade et douze fois impure"
 Mas não é nada d'isso.
 Não me mace, nem me obrigue a ter pena!
 Olhe: tudo é litteratura.
 Vem-nos tudo de fora, como a chuva.
 A maneira? Se nós somos paginas applicadas de romances —
 Traducções, meu filho.
 Você sabe porque está tam triste? É por causa de Platão,
 Que você nunca leu.
 E um soneto de Petrarcha, que você desconhece, sahiu-lhe errado,
 E assim é a vida.
 Arregace as mangas da camisa civilizada
 E cave terras exactas!
 Mais vale isso que ter a alma dos outros.
 Não somos senão fantasmas de fantasmas,
 E a paisagem hoje ajuda muito pouco.
 Tudo é geographicamente exterior.
 A chuva cahe por uma lei natural
 E a humanidade ama porque ama fallar no amor.

Poema 16

Não! Só quero a liberdade!
 Amor, gloria, dinheiro são prisões.
 Bonitas salas? Bons estofos? Tapetes moles?
 Ah, mas deixem-me sahir para ir ter commigo.
 Quero respirar o ar sòsinho,
 Não tenho pulsações em conjuncto,
 Não sinto em sociedade por quotas,
 Não sou senão eu, não nasci senão quem sou, estou cheio de mim.
 Onde quero dôrmir? No quintal...

Nada de paredes — só grande entendimento —
 Eu e o universo,
 E que sossego, que paz não ver antes de dôrmir o espectro do guardafato
 Mas o grande esplendôr, negro e fresco de todos os astros juntos,
 O grande abysmo infinito para cima
 A pôr brisas e bondades do alto na caveira tapada de carne que é a minha
 cara,
 Onde só os olhos — outro ceu — revellam o grande ceu subjectivo.

Não quero! Dêem-me a liberdade!
 Quero ser igual a mim mesmo.
 Não me capem com ideaes!
 Não me vistam as camisas de forças das maneiras!
 Não me façam elogiavel ou intellegivel!
 Não me matem em vida!
 Quero saber atirar com uma bola alta á lua
 E ouvil-a cahir no quintal do lado!
 Quero ir deitar-me na relva, pensando “amanhã vou buscal-a...
 Amanhã vou buscal-a ao quintal ao lado...
 Amanhã vou buscal-a ao quintal ao lado...
 Amanhã vou buscal-a ao quintal...
 Buscal-a ao quintal
 Ao quintal
 Ao lado...”

Poema 17

Notas em Tavira

Cheguei finalmente á villa da minha infancia.
 Desci do comboio, recordei-me, olhei, vi, comparei.
 (Tudo isto levou o espaço de tempo de um olhar cansado).
 Tudo é velho onde fui novo.
 Desde já — outras lojas, e outras frontarias de pinturas nos mesmos
 predios —
 Um automovel que nunca vi (não os havia antes)
 Estagna amarello escuro ante uma porta entreaberta.
 Tudo é velho onde fui novo.
 Sim, porque até o mais novo que eu é ser velho o resto.
 A casa que pintaram de novo é mais velha porque a pintaram de novo.
 Paro diante da paysagem, e o que vejo sou eu.
 Outrora aqui antevi-me esplendôroso aos 40 annos — Senhor do mundo
 —
 É aos 41 que desembarco do comboio involuntario.
 O que conquistei? Nada.
 Nada, aliás, tenho a valer conquistado.
 Trago o meu tédio e a minha fallencia physicamente no pesar-me mais
 a mala...
 De repente avanço seguro, resolutamente.

Passou roda a minha hesitação
 Esta villa da minha infancia é afinal uma cidade estrangeira.
 (Estou á vontade, como sempre, perante o estranho, o que me não é
 nada)
 Sou forasteiro *tourist*, transeunte.
 E claro: é isso que sou.
 Até em mim, meu Deus, até em mim.

Poema 18

Numa grande *marche aux flabeux*-todas-as-cidades-da-Europa,
 Numa grande marcha guerreira a industria, o commercio e ocio,
 Numa grande corrida, numa grande subida, numa grande descida
 Estrondeando, pulando, e tudo pulando commigo,
 Salto a saudar-te,
 Berro a saudar-te,
 Desencadeio-me a saudar-te, aos pinotes, aos pinos, aos guinos!
 <PUM> He-lá

Ave, salve, viva!

Poema 19

O tumulto concentrado da minha imaginação intellectual...

Fazer filhos á razão prática, como os crentes energicos...

Minha juventude perpetua
 De viver as coisas pelo lado das sensações e não das responsabilidades,
 De ◇

(Álvaro de Campos, nascido no Algarve, educado por um tio-avô,
 padre, que lhe instillou um certo amôr ás coisas clássicas...)
 (Veiu para Lisboa muito novo...)

A capacidade de pensar o que sinto que me distingue do homem vulgar
 Mais do que elle se distingue do macaco.
 (Sim, amanhã o homem vulgar talvez me leia e comprehenda a
 substancia do meu ser.
 Sim, admitto-o,
 Mas o macaco já hoje sabe lêr o homem vulgar e lhe comprehende a
 substancia do ser).

Se alguma coisa foi porque é que não é?
 Ser não é ser?

As flores do campo da minha infancia, não as terei eternamente,
 Em outra maneira de ser?

Perderei para sempre os affectos que tive, e até os affectos que pensei ter?

Ha alguém que tenha a chave da porta do ser, que não tem porta,
E me possa abrir com razões a intelligencia do mundo?

Poema 20

Ode Triunfal

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

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

Em febre e olhando os motores como a uma Naturessa tropical —
Grandes trópicos humannos de ferro e fôgo e fôrça —
Canto, e canto o presente, e tambem o passado e o futuro,
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro
E ha Platão e Vergilio dentro das máquinas e das luzes eléctricas
Só porque houve outróra e fôram humannos Vergilio e Platão,
E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cincoenta,
Átomos que hão de ir ter febre para o cérebro do Ésquilo do século cem,
Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes
volantes,
Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,
Fazendo me um acesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma.

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

Fraternidade com todas as dinâmicas!
Promíscua furia de ser parte-agente
Do rodar férreo e cosmopolita

Dos comboios estrénuos,
 Da faina transportadôra-de-cargas dos navios,
 Do giro lúbrico e lento dos guindastes,
 Do tumulto disciplinado das fábricas,
 E do quase-silêncio ciciante e monótono das correias de transmissão!

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

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

A maravilhosa bêlesa das corrupções politicas,
 Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos,
 Agressões politicas nas ruas,
 E de vez m quando o cometa dum regicídio
 Que ilumina de Prodígio e Fanfarra os ceus
 Usuais e lúcidos da Civilização quotidiana!

Notícias desmentidas dos jornais,
 Artigos políticos insinceramente sinceros,
 Notícias *passiez à-la-cahese*, grandes crimes —

Duas colunas dêles passando para a segunda pagina!
 O cheiro frêsko a tinta de tipografia!
 Os cartazes postos ha pouco, molhados!
Vients-de-parâitre amarelos como uma cinta branca!
 Como eu vos amo a todos, a todos, a todos,
 Como eu vos amo de todas as maneiras,
 Com os olhos e com os ouvidos e com o olfacto
 E com o tacto (o que palpar-vos representa para mim!)
 E com a inteligência como uma antena que fazeis vibrar!
 Ah, como todos os meus sentidos teem cio de vós!

Adubos, debulhadôras a vapor, progressos da agricultura!
 Química agrícola, e o comercio quase uma sciência!
 Ó mostruários dos cahexeiros-viajantes,
 Dos cahexeiros-viajantes, cavaleiros-andantes da Indústria,
 Prolongamentos humannos das fábricas e dos calmos escritórios!

Ó fazendas nas montras! Ó manequins! Ó últimos figurinos!
 Ó artigos inúteis que toda a gente quer comprar!
 Olá grandes armazens com várias secções!
 Olá anúncios eléctricos que veem e estão e desaparecem!
 Olá tudo com que hoje se constroi, com que hoje se é diferente de
 hontem!
 Eh, cimento armado, beton de cimento, novos processos!
 Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos!
 Couraças, canhões, metralhadôras, submarinos, aéroplannos!

Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.
 Amo-vos carnivoramente.
 Pervertidamente e enroscando a minha vista

Em vós, ó cousas grandes, banais, úteis, inúteis,
 Ó cousas todas modernas,
 Ó minhas chontemporâneas, forma actual e próxima
 Do sistema immediato do Universo!
 Nova Revellação metálica e dinâmica de Deus!

Ó fábricas, ó laboratórios, ó *music-halls*, ó *Luna-Parks*,
 Ó couraçados, ó pontes, ó docas flutuantes —
 Na minha mente turbulenta e encandescida
 Possúo-vos como a uma mulher bella,
 Completamente vos possuo como a uma mulher bella que não se ama,
 Que se encontra casualmente e se acha interessantíssima.
 Eh-lá-hô fachadas das grandes lojas!
 Eh-lá-hô êlevadôres dos grandes edificios!
 Eh-lá-hô recomposições ministeriais!
 Parlamentos, politicas, rellatores de orçamentos,
 Orçamentos falsificados!
 (Um orçamento é tão natural como uma árvore
 E um parlamento tão belo como uma borboleta).

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

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

Up-lá hô *jockey* que ganhaste o *Derby*,
 Morder entre dentes o teu cap de duas côres!

(Ser tão alto que não pudesse entrar por nenhuma porta!
 Ah, olhar é em mim uma perversão sexual!)

Eh-lá, eh-lá, eh-lá, catedrais!
 Deixai-me partir a cabeça de encontro às vossas esquinas.
 E ser levado da rua cheio de sangue
 Sem ninguém saber quem eu sou!

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

Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma,
 Que emprega palavrões como palavras usuais,
 Cujos filhos roubam às portas das mercearias

E cujas filhas aos oito annos — 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 viellas quase irreais de estreiteza e podridão.
 Maravilhosamente gente humana que vive como os cães
 Que está abaixo de todos os sistemas morais,
 Para quem nenhuma religião foi feita,
 Nenhuma arte criada,
 Nenhuma politica 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!

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

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

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

Que importa tudo isto, mas que importa tudo isto
 Ao fúlgido e rubro ruído chontemporâneo,
 Ao ruído cruel e delicioso da civilização de hoje?
 Tudo isso apaga tudo, salvo o Momento,
 O Momento de tronco nú e quente como um fogueiro,
 O Momento estridentemente ruidoso e mecânico,

O Momento dinâmico passagem de todas as bacantes
Do ferro e do bronze e da bebedeira dos metais.

Eia comboios, eia pontes, eia hotéis à hora do jantar,
Eia aparelhos de todas as especies, férreos, brutos, mínimos,
Instrumentos de precisão, aparelhos de triturar, de cavar,
Engenhos brocas, máquinas rotativas!
Eia! eia! eia!
Eia êlectricidade, nervos doentes da Matéria!
Eia têlegrafia-sem-fios, simpatia metálica do Inconsciente!
Eia túneis, eia canais, Panamá, Kiel, Suez!
Eia todo o passado dentro do presente!
Eia todo o futuro já dentro de nós! eia!
Eia! eia! eia!
Frutos de ferro e útil da árvore-fábrica cosmopolita!
Eia! eia! eia! eia-hô-ô-ô!
Nem sei que existo para dentro. Giro, rodeio, engenho-me.
Engatam-me em todos os comboios.
Içam-me em todos os cahes.
Giro dentro das hélices de todos os navios.
Eia! eia-hô! eia!
Eia! sou o calor mecânico e a êlectricidade!
Eia! e os *rails* e as casas de máquinas e a Europa!
Eia e hurrah por mim-tudo e tudo, máquinas a trabalhar, eia!

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

Hup-lá, hup-lá, hup-lá-hô, hup-lá!
Hé-la! He-hô! H-o-o-o-o!
Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!

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

Poema 21

Ode Marítima

A Santa Rita Pintor

Sózinho, no cahes deserto, a esta manhã de Verão,
Ólho pró lado da barra, ólho pró Indefinido,
Ólho e contenta-me vêr,
Pequeno, negro e claro, um paquete entrando.
Vem muito longe, nítido, clássico à sua maneira.
Deixa no ar distante atrás de si a orla vã do seu fumo.
Vem entrando, e a manhã entra com êle, e no rio,
Aqui, acolá, acorda a vida marítima,
Erguem-se vellas, avançam rebocadôres,
Surgem barcos pequenos detrás 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 êle 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.

Ólho de longe o pacote, com uma grande independência de alma,
 E dentro de mim um volante começa a girar, lentamente.

Os pacotes que entram de manhã na barra
 Trazem aos meus olhos consigo
 O mistério alegre e triste de quem chega e parte.
 Trazem memórias de cahes afastados e doutros momentos
 Doutro modo da mesma humanidade noutros pontos.
 Todo o atracar, todo o largar de navio,
 É — sinto-o em mim como o meu sangue —
 Inconscientemente simbólico, terrivelmente
 Ameaçadôr de significações metaphysicas
 Que perturbam em mim quem eu fui...

Ah, todo o cahes é uma saudade de pedra!
 E quando o navio larga do cahes
 E se repara de repente que se abriu um espaço
 Entre o cahes e o navio,
 Vem-me, não sei porquê, uma angústia recente,
 Uma névoa de sentimentos de tristeza
 Que brilha ao sol das minhas angústias relvadas
 Como a primeira janella onde a madrugada bate,
 E me envolve com uma recordação duma outra pêssoa
 Que fôsse misteriosamente minha.

Ah, quem sabe, quem sabe,
 Se não parti outrora, antes de mim,
 Dum cahes; se não deixei, navio ao sol
 Oblíquo da madrugada,
 Uma outra especie de porto?
 Quem sabe se não deixei, antes de a hora
 Do mundo exterior como eu o vejo
 Raiar-se para mim,
 Um grande cahes cheio de pouca gente,
 Duma grande cidade meio-desperta,
 Duma enorme cidade comercial, crescida, apoplética,
 Tanto quanto isso pode ser fora do Espaço e do Tempo?

Sim, dum cahes, dum cahes dalgum modo material,
 Real, visível como cahes, cahes realmente,
 O Cahes Absoluto por cujo modêlo inconscientemente imitado,
 Insensivelmente evocado,

Nós os homens construímos
 Os nossos cahes nos nossos portos,
 Os nossos cahes de pedra actual sôbre ágoa verdadeira,
 Que depois de construídos se anunciam de repente
 Cousas-Reais, Espíritos-Cousas, Entidades em Pedra-Almas,
 A certos momentos nossos de sentimento-raiz
 Quando no mundo-exterior como que se abre uma porta
 E, sem que nada se altere,
 Tudo se revella diverso.

Ah o Grande Cahes donde partimos em Navios-Nações!
 O Grande Cahes Anterior, eterno e divino!
 De que porto? Em que ágoas? E porque penso eu isto?
 Grandes Cahes como os outros cahes, mas o Único.

Cheio como êles de silencios rumorosos nas antemanhãs,
 E desabrochando com as manhãs num ruído de guindastes
 E chegadas de comboios de mercadôrias,
 E sob a nuvem negra e ocasional e leve
 Do fundo das chaminés das fábricas próximas
 Que lhe sombreia o chão preto de carvão pequenino que brilha,
 Como se fôsse a sombra duma nuvem que passasse sôbre ágoa sombria.

Ah, que essencialidade de mistério e sentido parados
 Em divino êxtase revelladôr
 Às horas côr de silencios e angústias
 Não é ponte entre qualquer cahes e O Cahes!

Cahes negramente reflectido nas ágoas paradas,
 Bulício a bordo dos navios,
 Ó alma errante e instável da gente que anda embarcada,
 Da gente simbólica que passa e com quem nada dura,
 Que quando o navio volta ao porto
 Ha sempre qualquer alteração a bordo!

Ó fugas contínuas, idas, ebriedade do Diverso!
 Alma eterna dos navegadôres e das navegações!
 Cascos reflectidos devagar nas ágoas,
 Quando o navio larga do porto!
 Fluctuar como alma da vida, partir como voz,
 Viver o momento trémulamente sôbre ágoas eternas.
 Acordar para dias mais directos que os dias da Europa.
 Vêr portos misteriosos sôbre a solidão do mar,
 Virar cabos longínquos para súbitas vastas paisagens
 Por inumeráveis encostas atónitas...

Ah, as praias longinqûas, os cahes vistos de longe,
 E depois as praias proximas, os cahes vistos de perto.
 O mistério de cada ida e de cada chegada,
 A dolorosa instabilidade e incompreensibilidade

Dêste impossível universo
 A cada hora marítima mais na própria pêle sentido!
 O soluço absurdo que as nossas almas derramam
 Sôbre as extensões de mares diferentes com ilhas ao longe,
 Sôbre as ilhas longinqûas das costas deixadas passar,
 Sôbre o crescer nítido dos portos, com as suas casas e a sua gente,
 Para o navio que se aproxima.

Ah, a frescura das manhãs em que se chega,
 E a palidez das manhãs em que se parte,
 Quando as nossas entranhas se arrepanham
 E uma vaga sensação parecida com um mêdo
 — O mêdo ancestral de se afastar e partir,
 O misterioso receio ancestral à Chegada e ao Novo —
 Encolhe-nos a pêle e agonia-nos,
 E todo o nosso corpo angustiado sente,
 Como se fôsse a nossa alma,
 Uma inexplicável vontade de poder sentir isto doutra maneira:
 Uma saudade a qualquer cousa,
 Uma perturbação de afeições a que vaga patria?
 A que costa? a que navio? a que cahes?
 Que se adocece em nós o pensamento,
 E só fica um grande vácuo dentro de nós,
 Uma ôca saciedade de minutos marítimos,
 E uma ansiedade vaga que seria tédio ou dôr
 Se soubesse como sê-lo...

A manhã de verão está, ainda assim, um pouco fresca.
 Um leve torpôr de noite anda ainda no ar sacudido.
 Acêlera-se ligeiramente o volante dentro de mim.
 E o pacote vem entrando, porque deve vir entrando sem dúvida,
 E não porque eu o veja mover-se na sua distância excessiva.

Na minha imaginação êle está já perto e é visível
 Em toda a extensão das linhas das suas vigias.
 E treme em mim tudo, toda a carne e toda a pêle,
 Por causa daquella criatura que nunca chega em nenhum barco
 E eu vim esperar hoje ao cahes, por um mandado obliquo.

Os navios que entram a barra,
 Os navios que sáem dos portos,
 Os navios que passam ao longe
 (Supônho-me vendo-os duma praia deserta) —
 Todos êstes navios abstractos quase na sua ida
 Todos êstes navios assim comovem-me como se fôssem outra cousa
 E não apenas navios, navios indo e vindo.

E os navios vistos de perto, mesmo que se não vá embarcar nêles,
 Vistos de baixo, dos botes, muralhas altas de chapas,
 Vistos dentro, através das câmaras, das salas, das despensas,

Olhando de perto os mastros, afilando-se lá pró alto,
 Roçando pelas cordas, descendo as escadas incômodas,
 Cheirando a untada mistura metálica e marítima de tudo aquilo —
 Os navios vistos de perto são outra cousa e a mesma cousa,
 Dão a mesma saudade e a mesma ânsia doutra maneira.

Toda a vida marítima! tudo na vida marítima!
 Insinua-se no meu sangue toda essa sedução fina
 E eu scismo indeterminadamente as viagens.
 Ah, as linhas das costas distantes, achatadas pelo horizonte!
 Ah, os cabos, as ilhas, as praias areentas!
 As solidões marítimas como certos momentos no Pacífico
 Em que não sei por que sugestão aprendida na escola
 Se sente pesar sôbre os nervos o facto de que aquêle é o maior dos
 oceannos
 E o mundo e o sabôr das cousas tornam-se um deserto dentro de nós!
 A extensão mais humana, mais salpicada, do Atlântico!
 O Índico, o mais misterioso dos oceannos todos!
 O Mediterrâneo, dôce, sem mistério nenhum, clássico, um mar para
 bater
 De encontro a esplanadas olhadas de jardins proximos por estátuas
 brancas!
 Todos os mares, todos os estreitos, todas as baías, todos os gôlfos,
 Queria apertá-los ao peito, senti-los bem e morrer!

E vós, ó cousas navais, meus velhos brinquedos de sonho!
 Componde fora de mim a minha vida interior!
 Quilhas, mastros e vellas, rodas do leme, cordagens,
 Chaminés de vapores, hélices, gáveas, flâmulas,
 Galdropes, escotilhas, caldeiras, colectores, válvulas;
 Caí, por mim dentro em montão, em monte,
 Como o conteúdo confuso de uma gaveta despejada no chão!
 Sêde vós o tesouro da minha avareza febril,
 Sêde vós os frutos da árvore da minha imaginação,
 Têma de cantos meus, sangue nas veias da minha inteligência,
 Vosso seja o laço que me une ao exterior pela estética,
 Fornecei-me metáforas imagens, litteratura,
 Porque em real verdade, a sério, literalmente,
 Minhas sensações são um barco de quilha pró ar,
 Minha imaginação uma âncora meio submersa,
 Minha ânsia um remo partido,
 E a tessitura dos meus nervos uma rêde a secar na praia!

Sôa no acaso do rio um apito, só um.
 Treme já todo o chão do meu psiquismo.
 Acêlera-se cada vez mais o volante dentro de mim.

Ah, os paquetes, as viagens, o não-se-saber-o-paradeiro
 De Fulano-de-tal, marítimo, nosso conhecido!
 Ah, a glória de se saber que um homem que andava comnosco

Morreu afogado ao pé duma ilha do Pacífico!
 Nós que andámos com êle vamos fallar nisso a todos,
 Com um orgulho legítimo, com uma confiança invisível
 Em que tudo isso tenha um sentido mais belo e mais vasto
 Que apenas o ter-se perdido o barco onde êle ia
 E êle ter ido ao fundo por lhe ter entrado ágoa prós pulmões!

Ah, os paquetes, os navios-carvoeiros, os navios de vella!
 Vão rareando — ai de mim! — os navios de vella nos mares!
 E eu, que amo a civilização moderna, eu que beijo com a alma as
 máquinas,
 Eu o engenheiro, eu o civilizado, eu o educado no estrangeiro,
 Gostaria de ter outra vez ao pé da minha vista só vôleiros e barcos de
 madeira,
 De não saber doutra vida marítima que a antiga vida dos mares!
 Porque os mares antigos são a Distância Absoluta,
 O Puro Longe, liberto do peso do Actual...
 E ah, como aqui tudo me lembra essa vida melhor,
 Êsses mares, maiores, porque se navegava mais devagar.
 Êsses mares, misteriosos, porque se sabia menos dêles.

Todo o vapor ao longe é um barco de vella perto.
 Todo o navio distante visto agora é um navio no passado visto proximo.
 Todos os marinheiros invisíveis a bordo dos navios no horisonte
 São os marinheiros visíveis do tempo dos velhos navios,
 Da época lenta e vôleira das navegações perigosas,
 Da época de madeira e lona das viagens que duravam mêses.

Toma-me pouco a pouco o delírio das cousas marítimas,
 Penetram-me fisicamente o cahes 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 ágoas,
 Começam a pegar bem as correias-de-transmissão na minh'alma
 E a acção do volante sacode-me nitidamente.

Chamam por mim as ágoas,
 Chamam por mim os mares.
 Chamam por mim, levantando uma voz corpórea, os longes,
 As épocas marítimas todas sentidas no passado, a chamar.

Tu, marinheiro inglês, Jim Barns meu amigo, foste tu
 Que me ensinaste esse grito antiquíssimo, inglês,
 Que tão venenosamente resume
 Para as almas complexas como a minha
 O chamamento confuso das ágoas,
 A voz inédita e implícita de todas as cousas do mar,
 Dos naufrágios, das viagens longínquas, das travessias perigosas.
 Êsse teu grito inglês, tornado universal no meu sangue,
 Sem feitio de grito, sem forma humana nem voz,
 Êsse grito tremendo que parece soar

De dentro duma caverna cuja abóbada é o ceu
 E parece narrar todas as sinistras cousas
 Que podem acontecer no Longe, no Mar, pela Noite...
 (Fingias sempre que era por uma escuna que chamavas,
 E dizias assim, pondo uma mão de cada lado da bôca,
 Fazendo porta-voz das grandes mãos curtidas e escuras:

Ahó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó—yyyyy...
 Schooner ahó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó — yyyyy...)

Escuto-te de aqui, agora, e desperto a qualquer cousa.
 Estremece o vento. Sobe a manhã. O calor abre.
 Sinto corarem-me as faces.
 Meus olhos conscientes dilatam-se.
 O extase em mim levanta-se, cresce avança,
 E com um ruído cego de arruaça acentua-se
 O giro vivo do volante.

Ó clamoroso chamamento
 A cujo calor, a cuja furia fervem em mim
 Numa unidade explosiva todas as minhas ânsias,
 Meus próprios tédios tornados dinâmicos, todos!...
 Apêlo lançado ao meu sangue
 Dum amôr passado, não sei onde, que volve
 E ainda tem fôrça para me atrair e puxar,
 Que ainda tem força para me fazer odiar esta vida
 Que passo entre a impenetrabilidade física e psíquica
 Da gente real com que vivo!

Ah seja como fôr, seja por onde fôr, partir!
 Largar por aí fora, pelas ondas, pelo perigo, pelo mar.
 Ir para Longe, ir para Fóra, para a Distância Abstracta,
 Indefinidamente, pelas noites misteriosas e fundas,
 Levado, como a poeira, plos ventos, plos vendavais!
 Ir, ir, ir, ir de vez!
 Todo o meu sangue raiva por asas!
 Todo o meu corpo atira-se prá frente!
 Galgo pla minha imaginação fora em torrentes!
 Atropelo-me, rujo, precipito-me!...
 Estoiram em espuma as minhas ânsias
 E a minha carne é uma onda dando de encontro a rochêdos!

Pensando nisto — ó raiva! pensando nisto — ó furia!
 Pensando nesta estreiteza da minha vida cheia de ânsias,
 Súbitamente, tremulamente, extraorbitadamente,
 Com uma oscilação viciosa, vasta, violenta,
 Do volante vivo da minha imaginação,
 Rompe, por mim, assobiando, silvando, vertiginando,
 O cio sombrio e sádico da estrídula vida marítima.

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 lahô-lahô laHO-laha-á-á-à-à!

Quero ir comvôsko, quero ir comvôsko,
 Ao mesmo tempo com vós todos
 Pra toda a parte pr'onde fôstes!
 Quero encontrar vossos perigos frente a frente,
 Sentir na minha cara os ventos que engelham as vossas.
 Cuspir dos lábios o sal dos mares que beijaram os vossos,
 Ter braços na vossa faina, partilhar das vossas tormentas,
 Chegar como vós, enfim, a extraordinários portos!
 Fugir comvôsko à civilização!
 Perder comvôsko a noção da moral!
 Sentir mudar-se no longe a minha humanidade!
 Beber comvôsko em mares do sul
 Novas selvajarias, novas balbúrdias da alma,
 Novos fôgos centrais no meu vulcânico espírito!
 Ir comvôsko, despir de mim — ah! põe-te daqui pra fora! —
 O meu traje de civilizado, a minha brandura de acções,
 Meu mêdo inato das cadeias,
 Minha pacífica vida,
 A minha vida sentada, estática, regrada e revista!

No mar, no mar, no mar, no mar,
 Eh! pôr no mar, ao vento, às vagas,
 A minha vida!
 Salgar de espuma arremessada pelos ventos
 Meu paladar das grandes viagens.
 Fustigar de ágoa chicoteante as carnes da minha aventura,
 Repassar de frios oceânicos os ossos da minha existência,
 Flagellar, cortar, engelhar de ventos, de espumas, de soes,
 Meu ser ciclónico e atlântico,
 Meus nervos postos como enxárcias,
 Lira nas mãos dos ventos!

Sim, sim, sim... Crucificahe-me nas navegações
 E as minhas espáduas gozarão a minha cruz!
 Atai-me às viagens como a postes
 E a sensação dos postes entrará pela minha espinha
 E eu passarei a senti-los num vasto espasmo passivo!
 Fazei o que quizerdes de mim, logo que seja nos mares,
 Sôbre convezes, ao som de vagas,
 Que me rasgueis, mateis, firais!
 O que quero é levar prá Morte
 Uma alma a transbordar de Mar,

Ébria a caher das cousas marítimas,
 Tanto dos marujos como das âncoras, dos cabos,
 Tanto das costas longínquas como do ruído dos ventos
 Tanto do Longe como do Cahes, tanto dos naufrágios
 Como dos tranquilos comercios,
 Tanto dos mastros como das vagas,
 Levar prá Morte com dôr, voluptuosamente,
 Um copo cheio de sanguessugas, a sugar, a sugar,
 De estranhas verdes absurdas sanguessugas marítimas!

Façam enxárcias das minhas veias!
 Amarras dos meus músculos!

Arranquem-me a pêle, préguem-a às quilhas.
 E possa eu sentir a dôr dos pregos e nunca deixar de sentir!
 Façam do meu coração uma flâmula de almirante
 Na hora de guerra dos velhos navios!
 Cálquem aos pés nos conveses meus olhos arrancados!
 Quebrem-me os ossos de encontro às amuradas!
 Fustíguem-me atado aos mastros, fustíguem-me!
 A todos os ventos de todas as latitudes e longitudes
 Derramem meu sangue sôbre as ágoas arremessadas
 Que atravessam o navio, o tombadilho, de lado a lado,
 Nas vascas bravas das tormentas!

Ter a audácia ao vento dos pannos das vellas!
 Ser, como as gáveas altas, o assobio dos ventos!
 A velha guitarra do Fado dos mares cheios de perigos,
 Canção para os navegadôres ouvirem e não repetirem!

Os marinheiros que se sublevaram
 Enforcaram o capitão numa verga.
 Desembarcaram um outro numa ilha deserta.
Marooned!
 O sol dos trópicos pôs a febre da pirataria antiga
 Nas minhas veias intensivas.
 Os ventos da Patagónia tatuaram a minha imaginação
 De imagens trágicas e obscenas.
 Fôgo, fôgo, fôgo, dentro de mim!
 Sangue! sangue! sangue! sangue!
 Explode todo o meu cérebro!
 Parte-se-me o mundo em vermelho!
 Estoiram-me com o som de amarras as veias!
 E estala em mim, feroz, voraz,
 A canção do Grande Pirata,
 A morte berrada do Grande Pirata a cantar
 Até meter pavôr plas espinhas dos seus homens abaixo.
 Lá da ré a morrer, e a berrar, a cantar:

Fifteen men on the Dead Man's Chest.

Yo-ho ho and a bottle of rum!

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

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

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

Fetch a-a-aft the ru-u-u-u-u-u-u-u-u-u, Darby.

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

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

Eh-lahô-lahô!-laHO-laha-á-á-à-à!

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

Quilhas partidas, navios ao fundo, sangue nos mares!

Convezes cheios de sangue, fragmentos de corpos!

Dedos decepados sôbre amuradas!

Cabeças de creanças, aqui, acolá!

Gente de olhos fora, a gritar, a uivar!

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

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

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

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

Rujo como um leão faminto para tudo isto!

Arremeto como um toiro louco sôbre tudo isto!

Cravo unhas, parto garras; sangro dos dentes sôbre isto!

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

De repente estala-me sôbre os ouvidos,

Como um clarim a meu lado,

O velho grito, mas agora irado, metálico,

Chamando a presa que se avista,

A escuna que vai ser tomada:

Ahó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó—yyyy...

Schooner ahó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó—yyyy...

O mundo inteiro não existe para mim! Ardo vermelho!

Rujo na furia da abordagem!

Pirata-mor! César-Pirata!

Pilho, mato, esfacelo, rasgo!

Só sinto o mar, a presa, o saque!

Só sinto em mim bater, baterem-me

As veias das minhas fontes!

Escorre sangue quente a minha sensação dos meus olhos!

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

Ah piratas, piratas, piratas!

Piratas, amai-me e odiai-me!

Misturai-me convôsko, piratas!

Vossa furia, vossa crueldade como falam ao sangue

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

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

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

Os piratas, a pirataria, os barcos, a hora,
Aquella hora marítima em que as presas são assaltadas,
E o terror dos apresados foge prá loucura — essa hora,
No seu total de crimes, terror, barcos, gente, mar, ceu, nuvens,
Brisa, latitude, longitude, vozeria,
Queria eu que fôsse em seu Todo meu corpo em seu Todo, sofrendo,
Que fôsse meu corpo e meu sangue, compusesse meu ser em vermelho,
Florescesse como uma ferida comichando na carne irreal da minha
alma!

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

Ser o meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres
Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas pelos piratas!
Ser no meu ser subjugado a fêmea que tem de ser dêles
E sentir tudo isso — todas estas cousas duma só vez — pela espinha!

Ó meus peludos e rudes heróis da aventura e do crime!
Minhas marítimas feras, maridos da minha imaginação!

Amantes casuais da obliquidade das minhas sensações!
Queria ser Aquella que vos esperasse nos portos,
A vós, odiados amados do seu sangue de pirata nos sonhos!
Porque ella teria convôscos, mas só em espírito, raivado
Sôbre os cadáveres nus das vítimas que fazeis no mar!
Porque ella teria acompanhado vosso crime, e na orgia oceânica
Seu espírito de bruxa dançaria invisível em volta dos gestos
Dos vossos corpos, dos vossos cutelos, das vossas mãos
estranguladôras!
E ella em terra, esperando-vos, quando viésseis, se acaso viésseis,

Iria beber nos rugidos do vosso amôr todo o vasto,
 Todo o nevoento e sinistro perfume das vossas vitórias,
 E atravez dos vossos espasmos silvaria um sabbat de vermelho e
 amarelo!

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 pertença, sou vós,
 A minha femininidade que vos acompanha é ser as vossas almas!
 Estar por dentro de toda a vossa ferocidade, quando a praticáveis!
 Sugerir 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 mãis às amuradas para verem o que lhes acontecia!

Estar convôscos na carnágem, na pilhagem!
 Estar orquestrado convôscos na sinfonia dos saques!
 Ah, não sei quê, não sei quanto queria eu ser de vós!
 Não era só ser-vos a fêmea, sêr-vos as fêmeas, ser-vos as vítimas,
 Sêr-vos as vítimas — homens, mulheres, crianças, navios —,
 Não era só ser a hora e os barcos e as ondas,
 Não era só ser vossas almas, vossos corpos, vossa furia, vossa posse,
 Não era só ser concretamente vosso acto abstracto de orgia,
 Não era só isto que eu queria ser — era mais que isto o Deus-isto!
 Era preciso ser Deus, o Deus dum culto ao contrário,
 Um Deus monstruoso e satânico, um Deus dum panteísmo de sangue,
 Para poder encher toda a medida da minha furia imaginativa,
 Para poder nunca esgotar os meus desejos de identidade
 Com o cada, e o tudo, e o mais-que-tudo das vossas vitórias!

Ah, torturai-me para me curardes!
 Minha carne — fazei della o ar que os vossos cutelos atravessam
 Antes de caírem sôbre as cabeças e os ombros!
 Minhas veias sejam os fatos que as facas trespassam!
 Minha imaginação o corpo das mulheres que violais!
 Minha inteligência o convés onde estais de pé matando!
 Minha vida toda, no seu conjunto nervoso, histérico, absurdo,
 O grande organismo de que cada acto de pirataria que se cometeu
 Fôsse uma célula consciente — e todo eu turbilhonasse
 Como uma imensa podridão ondeando, e fôsse aquilo tudo!

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

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

Eh-lahô-lahô-laHO — láha-á-ááá — ààà...

Ah! a selvajaria desta selvajaria! Merda
 Pra toda a vida como a nossa, que não é nada disto!
 Eu pr'áqui engenheiro, prático á força, sensível a tudo
 Pr'áqui parado, em rellação a vós, mesmo quando ando;
 Mesmo quando ajo, inerte; mesmo quando me imponho, débil;
 Estático, quebrado, dissidente cobarde da vossa Gloria,
 Da vossa grande dinâmica estridente, quente e sangrenta!

Arre! por não poder agir d'acôrdo com o meu delírio!
 Arre! por andar sempre agarrado às saias da civilização!
 Por andar com a *douceur des moeurs* às costas, como um fardo de
 rendas!
 Môços de esquina — todos nós o sômos — do humanitarismo moderno!
 Estupôres de tísicos, de neurasténicos, de linfáticos,
 Sem coragem para ser gente com violência e audácia,
 Com a alma como uma galinha presa por uma perna!

Ah, os piratas! os piratas!
 A ânsia do ilegal unido ao feroz,
 A ância das cousas absolutamente cruéis e abomináveis,
 Que roe como um cio abstracto os nossos corpos franzinos,
 Os nossos nervos femininos e delicados,
 E põe grandes febres loucas nos nossos olhares vasio!

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

Tomar sempre gloriosamente a parte submissa
 Nos acontecimentos de sangue e nas sensualidades estiradas!
 Desabai sôbre mim, como grandes muros pesados,
 Ó bárbaros do antigo mar!
 Rasgai-me e feri-me!

De leste a oeste do meu corpo
 Riscahe de sangue a minha carne!
 Beijai com cutelos de bordo e açoites e raiva
 O meu alegre terror carnal de vos pertencer.
 A minha ância masoquista em me dar à vossa furia,
 Em ser objecto inerte e sentiente da vossa omnívora crueldade,
 Dominadôres, senhores, imperadôres, corcéis!
 Ah, torturai-me,
 Rasgai-me e abri-me!
 Desfeito em pedaços conscientes
 Entornai-me sôbre os conveses,
 Espalhai-me nos mares, deixai-me

Nas praias ávidas das ilhas!

Cevai sôbre mim todo o meu misticismo de vós!
 Cinzellai a sangue a minh'alma
 Cortai, riscahe!
 Ó tatuadôres da minha imaginação corpórea!
 Esfoladôres amados da minha carnal submissão!
 Submetei-me como quem mata um cão a pontapés!
 Fazei de mim o pôço para o vosso desprezo de domínio!

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

Fazei de mim qualquer coisa como se eu fôsse
 Arrastado — ó prazer, ó beijada dôr! —
 Arrastado à cauda de cavalos chicoteados por vós...
 Mas isto no mar, isto no ma-a-a-ar, isto no MA-A-A-AR!

Eh-eh-eh-eh-eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh! EH-EH-EH-EH-EH-EH! No
 MA-A-AA-AR!
 Yeh eh-eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!
 Grita tudo! tudo a gritar! ventos, vagas, barcos,
 Marés, gáveas, piratas, a minha alma, o sangue, e o ar, e o ar!
 Eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh! Tudo canta a
 gritar!

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

Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!
 Eh-lahô-lahô-laHO-O-O-ôô-laha-á á — ààà!

AHÓ-Ó-Ó Ó Ó Ó-Ó Ó Ó Ó Ó — yyy!...
 SCHOONER AHÓ-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó-Ó — yyy!...

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

Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh eh-eh-eh!
 EH-EH EH-EH-EH EH-EH EH-EH EH-EH-EH!
 EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH EH EH-EH!
 EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH!
 EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH!

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

Senti demais para poder continuar a sentir.
 Esgotou-se-me a alma, ficou só um éco dentro de mim.
 Decresce sensivelmente a velocidade do volante.
 Tiram-me um pouco as mãos dos olhos os meus sonhos.
 Dentro de mim ha um só vácuo, um deserto, um mar nocturno.
 E logo que sinto que, ha um mar nocturno dentro de mim,
 Sabe dos longes dêle, nasce do seu silencio,
 Outra vez, outra vez o vasto grito antiqúissimo.
 De repente, como um relâmpago de som, que não faz barulho mas
 ternura,
 Súbitamente abrangendo todo o horizonte marítimo
 Húmido e sombrio marulho humano nocturno,
 Voz de sereia longínqua chorando, chamando,
 Vem do fundo do Longe, do fundo do Mar, da alma dos Abismos,
 E à tona dêle, como algas, bóiam meus sonhos desfeitos...

Ahó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó — yy...
 Schooner ahó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó — yy.....

Ah, o orvalho sôbre a minha excitação!
 O frescôr nocturno no meu oceano interior!
 Eis tudo em mim de repente ante uma noite no mar
 Cheia de enorme mistério humaníssimo das ondas nocturnas.
 A lua sobe no horizonte
 E a minha infancia feliz acorda, como uma lágrima, em mim.
 O meu passado ressurgue, como se esse grito marítimo
 Fôsse um aroma, uma voz, o eco duma canção
 Que fôsse chamar ao meu passado
 Por aquella felicidade que nunca mais tornarei a ter.

Era na velha casa sossegada ao pé do rio...
 (As janellas do meu quarto, e as da casa-de-jantar tambem,
 Davam, por sôbre umas casas baixas, para o rio proximo,
 Para o Tejo, este mesmo Tejo, mas noutro ponto, mais abaixo...

Se eu agora chegasse às mesmas janellas não chegava ás mesmas
 janellas.
 Aquêlo tempo passou como o fumo dum vapor no mar alto...)

Uma inexplicavel ternura,
 Um remorso comovido e lacrimoso,
 Por todas aquellas vítimas — principalmente as creanças —
 Que sonhei fazendo ao sonhar-me pirata antigo,
 Emoção comovida, porque ellas fôram minhas victimas;
 Terna e suave, porque não o foram realmente;
 Uma ternura confusa, como um vidro embaciado, azulada,
 Canta velhas canções na minha pobre alma dolorida.

Ah, como pude eu pensar, sonhar aquellas cousas?
 Que longe estou do que fui ha uns momentos!

Histeria das sensações — ora estas, ora as opostas!
 Na loura manhã que se ergue, como o meu ouvido só escolhe
 As cousas de acôrdo com esta emoção — o marulho das ágoas,
 O marulho leve das ágoas do rio de encontro aos cahes...,
 A vella passando perto do outro lado do rio,
 Os montes longínquos, dum azul japonez,
 As casas de Almada,
 E o que ha de suavidade e de infancia na hora matutina!...

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

Mas todo este tempo não estive a reparar para nada.
 Tudo isto foi uma impressão só da pêle, como uma caricia
 Todo este tempo não tirei os olhos do meu sonho longínquo,
 Da minha casa ao pé do rio,
 Da minha infancia ao pé do rio,
 Das janellas do meu quarto dando para o rio de noite,
 E a paz do luar esparso nas ágoas!...
 Minha velha tia, que me amava por causa do filho que perdeu...,
 Minha velha tia costumava adôrmecer-me cantando-me
 (Se bem que eu fôsse já crescido demais para isso)...
 Lembro-me e as lágrimas caem sôbre o meu coração e lavam-no da
 vida,
 E ergue-se uma leve brisa maritima dentro de mim.
 Às vezes ella cantava a “Nau Catrineta”:

*Lá vai a Nau Catrineta
 Por sôbre as ágoas do mar...*

E outras vezes, numa melodia muito saudosa e tão medieval,
 Era a “Bella Infanta”... Rêlembro, e a pobre velha voz ergue-se dentro
 de mim
 E lembra-me que pouco me lembrei della depois, e ella amava-me
 tanto!
 Como fui ingrato para ella — e afinal que fiz eu da vida?
 Era a “Bella Infanta”... Eu fechava os olhos e ella cantava:

*Estando a Bella Infanta
 No seu jardim assentada...*

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

*Estando a Bella Infanta
 No seu jardim assentada,
 Seu pente de ouro na mão,
 Seus cabelos penteava...*

Ó meu passado de infancia, boneco que me partiram!

Não poder viajar pra o passado, para aquella casa e aquella afeição,
E ficar lá sempre, sempre creança e sempre contente!

Mas tudo isto foi o Passado, lanterna a uma esquina de rua velha.
Pensar isto faz frio, faz fome duma cousa que se não pode obter.
Dá-me não sei que remorso absurdo pensar nisto.
Oh turbilhão lento de sensações descontraídas!
Vertigem ténue de confusas cousas na alma!
Furias partidas, ternuras como carrinhos de linha com que as creanças
brincam,
Grandes desabamentos de imaginação sôbre os olhos dos sentidos,
Lágrimas, lágrimas inúteis,
Leves brisas de contradicção roçando pela face a alma...

Evoco, por um esforço voluntario, para sahir desta emoção,
Evoco, com um esforço desesperado, sêco, nulo,
A canção do Grande Pirata, quando estava a morrer:

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

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

Esforço-me e consigo chamar outra vez ante os meus olhos na alma,
Outra vez, mas através duma imaginação quase literária,
A furia da pirataria, da chacina, o apetite, quase o paladar, do saque,
Da chacina inutil de mulheres e de creanças,
Da tortura futil, e só para nos distrairmos, dos passageiros pobres
E a sensualidade de escangalhar e partir as cousas mais queridas dos
outros,
Mas sonho isto tudo com um mêdo de qualquer cousa respirar-me sôbre
a nuca.

Lembro-me de que seria interessante
Enforcar os filhos á vista das mães
(Mas sinto-me sem querer as mães dêles),
Enterrar vivas nas ilhas desertas as creanças de quatro annos
Levando os pais em barcos até lá para vêrem
(Mas estremeço, lembrando-me dum filho que não tenho e está
dormindo tranquilo em casa).

Aguilhão uma ânsia fria dos crimes marítimos,
Duma inquisição sem a desculpa da Fé,
Crimes nem sequer com razão de ser de maldade e de furia,
Feitos a frio, nem sequer para ferir, nem sequer para fazer mal,
Nem sequer para nos divertirmos, mas apenas para passar o tempo,
Como quem faz paciências a uma mesa de jantar de província com a
toalha atirada pra o outro lado da mesa depois de jantar,
Só pelo suave gosto de cometer crimes abomináveis e não os achar
grande cousa,

De ver sofrer até ao ponto da loucura e da morte-pella-dôr mas nunca deixar chegar lá...

Mas a minha imaginação recusa-se a acompanhar-me.

Um calafrio arrepiá-me.

E de repente, mais de repente do que da outra vez, de mais longe, de mais fundo,

De repente — oh pavor por todas as minhas veias! —,

Oh frio repentino da porta para o Mistério que se abriu dentro de mim e deixou entrar uma corrente de ar!

Lembro-me de Deus, do Transcendental da vida, e de repente

A velha voz do marinheiro inglês Jim Barns com quem eu falava,

Tornada voz das ternuras misteriosas dentro de mim, das pequenas cousas de regaço de mãe e de fita de cabelo de irmã,

Mas estupidamente vinda de além da aparência das cousas,

A Voz surda e remota tornada A Voz Absoluta, a Voz Sem Boca,

Vinda de sôbre e de dentro da solidão nocturna dos mares,

Chama por mim, chama por mim, chama por mim...

Vem surdamente, como se fôsse suprimida e se ouvisse,

Longinquamente, como se estivesse soando noutra lugar e aqui não se pudesse ouvir,

Como um soluço abafado, uma luz que se apaga, um halito silencioso,

De nenhum lado do espaço, de nenhum local no tempo,

O grito eterno e nocturno, o sôpro fundo e confuso:

Ah-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô - yyy

Ah-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô-ô -- yyy.....

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

Tremo com frio da alma repassando-me o corpo

E abro de repente os olhos, que não tinha fechado.

Ah, que alegria a de sahir dos sonhos de vez!

Eis outra vez o mundo real, tão bondoso para os nervos!

Ei-lo a esta hora matutina em que entram os paquetes que chegam cêdo.

Já não me importa o paquête 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 uteis,

Com os navios de carga, com os paquetes e os passageiros,

Com as fortes cousas imediatas, modernas, comerciais, verdadeiras.

Abranda o seu giro dentro de mim o volante.

Maravilhosa vida marítima moderna,

Toda limpeza, maquinas e saúde!

Tudo tão bem arranjado, tão espontaneamente ajustado,

Todas as peças das maquinas, todos os navios pelos mares,

Todos os elementos da actividade comercial de exportação e importação

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

Nada perdeu a poesia. E agora ha a mais as maquinas
 Com a sua poesia tambem, e todo o novo género de vida
 Comercial, mundana, intêlectual, sentimental,
 Que a era das maquinas veio trazer para as almas.
 As viagens agora são tão bellas 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!

Os portos cheios de vapores de muitas especies!
 Pequenos, grandes, de várias cores, com várias disposições de vigias,
 De tão deliciosamente tantas companhias de navegação!
 Vapôres nos portos, tão individuais na separação destacada dos
 ancoramentos!
 Tão prasenteiro o seu garbo quieto de cousas comerciais que andam no
 mar,

No velho mar sempre o homérico, ó Ulisses!
 O olhar humanitario dos faróis na distância da noite,
 Ou o súbito farol proximo na noite muito escura
 (“Que perto da terra que estávamos passando!” E o som da ágoa cantanos
 ao ouvido)!...

Tudo isto hoje é como sempre foi, mas ha o comercio;
 E o destino comercial dos grandes vapôres
 Envaidece-me da minha epoca!
 A mistura de gente a bordo dos navios de passageiros
 Dá-me o orgulho moderno de viver numa epoca onde é tão fácil
 Misturarem-se as raças, transporem-se os espaços, vêr com facilidade
 todas as cousas,
 E gosar a vida realizando um grande número de sonhos.

Limpos, regulares, modernos como um escritório com guichets em
 rêdes de arame amarelo,
 Meus sentimentos agora, naturais e comedidos como gentlemen,
 São práticos, longe de desvairamentos, enchem de ar marítimo os
 pulmões,
 Como gente perfeitamente consciente de como é higienico respirar o ar
 do mar.

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

Com um grande prazer natural e directo percorro com a alma
 Todas as operações comerciais necessárias a um embarque de
 mercadorias

A minha época é o carimbo que levam todas as facturas,
E sinto que todas as cartas de todos os escritórios
Deviam ser endereçadas a mim.

Um conhecimento de bordo tem tanta individualidade,
E uma assinatura de comandante de navio é tão bella e moderna!
Rigor comercial do principio e do fim das cartas:
Dear Sirs — Messieurs — Amigos e Srs.,
Yours faithfully —... nos salutations empressées...
Tudo isto não é só humano e limpo, mas também belo,
E tem ao fim um destino marítimo, um vapor onde embarquem
As mercadorias de que as cartas e as facturas tratam.

Complexidade da vida! As facturas são feitas por gente
Que tem amores, ódios, paixões políticas, às vezes crimes —
E são tão bem escritas, tão alinhadas, tão independentes de tudo isso!
Ha quem olhe para uma factura e não sinta isto.
Com certeza que tu, Cesario Verde, o sentias.
Eu é até ás lágrimas que o sinto humanissimamente.
Venham dizer-me que não ha poesia no comercio, nos escritórios!
Ora, ella entra por todos os póros... Neste ar marítimo respiro-a,
Porque tudo isto vem a proposito dos vapôres, da navegação moderna,
Porque as facturas e as cartas comerciais são o principio da história
E os navios que levam as mercadorias pelo mar eterno são o fim.

Ah, e as viagens, as viagens de recreio, e as outras,
As viagens por mar, onde todos somos companheiros dos outros
Duma maneira especial, como se um misterio marítimo
Nos aproximasse as almas e nos tornasse um momento
Patriotas transitorios duma mesma patria incerta,
Eternamente deslocando-se sôbre a imensidade das ágoas!
Grandes hoteis do Infinito, oh transatlânticos meus!
Com o cosmopolitismo perfeito e total de nunca pararem num ponto
E conterem todas as especies de trajés, de caras, de raças!

As viagens, os viajantes — tantas especies dêles!
Tanta nacionalidade sôbre o mundo! tanta profissão! tanta gente!
Tanto destino diverso que se pode dar á vida,
Á vida, afinal, no fundo sempre, sempre a mesma!
Tantas caras curiosas! Todas as caras são curiosas
E nada traz tanta religiosidade como olhar muito para gente.
A fraternidade afinal não é uma ideia revolucionária.
É uma cousa que a gente aprende pela vida fóra, onde tem que tolerar
tudo,
E passa a achar graça ao que tem que tolerar,
E acaba quase a chorar de ternura sôbre o que tolerou!

Ah, tudo isto é belo, tudo isto é humano e anda ligado
Aos sentimentos humanos, tão conviventes e burguezes.
Tão complicadamente simples, tão metafisicamente tristes!

A vida flutuante, diversa, acaba por nos educar no humano.
Pobre gente! pobre gente toda a gente!

Despeço-me desta hora no corpo deste outro navio
Que vai agora saindo. É um *tramp-steamer* inglês,
Muito sujo, como se fôsse um navio francês,
Com um ar simpático de proletário dos mares,
E sem duvida anunciado hontem na última pagina das gazetas.

Enternece-me o pobre vapor, tão humilde vai êle e tão natural.
Parece ter um certo escrúpulo não sei em quê, ser pessoa honesta,
Cumpridora duma qualquer especie de deveres.
Lá vai êle deixando o lugar defronte do cahes onde estou.
Lá vai êle tranquilamente, passando por onde as naus estiveram
Outrora, outrora...
Para Cardiff? Para Liverpool? Para Londres? Não tem importancia.

Êle faz o seu dever. Assim façamos nós o nosso. Bella vida!
Boa viagem! Boa viagem!
Boa viagem, meu pobre amigo casual, que me fizeste o favôr
De levar contigo a febre e a tristeza dos meus sonhos,
E restituir-me á vida para olhar para ti e te ver passar.
Boa viagem! Boa viagem! A vida é isto...
Que aprumo tão natural, tão inevitavelmente matutino
Na tua saída do porto de Lisboa, hoje!
Tenho-te uma afeição curiosa e grata por isso...
Por isso quê? Sei lá o que é!... Vai... Passa...
Com um ligeiro estremecimento,
(T-t-t---t----t-----t...)
O volante dentro de mim pára.

Passa, lento vapor, passa e não fiques...
Passa de mim, passa da minha vista,
Vai-te de dentro do meu coração.
Perde-te no Longe, no Longe, bruma de Deus,
Perde-te, segue o teu destino e deixa-me...
Eu quem sou para que chore e interrogue?
Eu quem sou para que te fale e te ame?
Eu quem sou para que me perturbe ver-te?
Larga do cahes, cresce o sol, ergue-se ouro,
Luzem os telhados dos edificios do cahes,
Todo o lado de cá da cidade brilha...
Parte, deixa-me, torna-te
Primeiro o navio a meio do rio, destacado e nitido,
Depois o navio a caminho da barra, pequeno e preto,
Depois ponto vago no horizonte (ó minha angústia!),
Ponto cada vez mais vago no horizonte...,
Nada depois, e só eu e a minha tristeza,
E a grande cidade agora cheia de sol
E a hora real e nua como um cahes já sem navios,

E o giro lento do guindaste que, como um compasso que gira,
Traça um semicírculo de não sei que emoção
No silencio comovido da minh'alma...

Poema 22

Saudação a Walt Whitman

Portugal-Infinito, onze de Junho de mil novecentos e quinze...
Hé-lá-á-á-á-á-á-á!

De aqui, de Portugal, todas as epocas no meu cerebro,
Saudo-te, Walt, saudo-te, meu irmão em Universo,
Ó sempre moderno e eterno, cantor dos concretos absolutos,
Concubina ferosa do universo disperso,
Grande pederasta roçando-te contra a diversidade das cousas
Sexualizado pelas pedras, pelas arvores, pelas pessoas, pelas
profissões,
Cio das passagens, dos encontros casuaes, das meras observações,
Meu entusiasta pelo contheudo de tudo,
Meu grande heroe entrando pela Morte dentro aos pinotes,
E aos urros, e aos guinchos, e aos berros saudando-te em Deus!

Cantor da fraternidade feroz e terna com tudo,
Grande democrata epidermico, contiguo a tudo em corpo e alma,
Carnaval de todas as acções, bacchanal de todos os propositos
Irmão gmeo de todos os arrancos,
Jean-Jacques Rousseau do mundo que havia de produzir machinas,
Homero do *insaisissable* do flutuante carnal,
Shakespeare da sensação que começa a andar a vapor,
Milton-Shelley do horizonte da Electricidade futura!
Incubo de todos os gestos,
Espasmo p'ra dentro de todos os objectos de fóra
Souteneur de todo o Universo,
Rameira de todos os systemas solares, pannelheiro de Deus!

Eu, de monoculo e casaco exaggeradamente cintado,
Não sou indigno de ti, bem o sabes, Walt,
Não sou indigno de ti, basta saudar-te para o não ser...
Eu tão contiguo á inercia, tão facilmente cheio de tedio,
Sou dos teus, tu bem sabes, e comprehendo-te e amo-te,
E embora te não conhecesse, nascido pelo anno em que morrias,
Sei que me amaste tambem, que me conheceste, e estou contente.
Sei que me conheceste, que me contemplaste e me explicaste,
Sei que é isso que eu sou, quer em Brooklyn Ferry dez annos antes de
eu nascer,
Quer pela rua do Ouro acima pensando em tudo que não é a rua do
Ouro,
E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de mãos dadas,

De mãos dadas, Walt, de mãos dadas, dançando o universo na alma.

Quantas vezes eu beijo o teu retrato.
 Lá onde estás agora (não sei onde é mas é Deus)
 Sentes isto, sei que o sentes, e os meus beijos são mais quentes em
 gente
 E tu assim é que os queres, meu velho, e agradeces de lá –
 Sei-o bem, qualquer coisa m’o diz, um agrado no meu espirito,
 Uma erecção abstracta e indirecta no fundo da minha alma.
 Nada do *engageant* em ti, mas cyclopico e musculoso,
 Mas perante o universo a tua atitude era de mulher,
 E cada herva, cada pedra, cada homem era para ti o Universo.

Ave eh, meu velho Walt, meu grande Camarada, evohé!
 Pertenço á tua orgia bacchica de sensações-em-liberdade,
 Sou dos teus, desde a sensação dos meus pés até á nausea em meus
 sonhos,
 Sou dos teus, olha pra mim, de ahi desde Deus vês-me ao contrário:
 De dentro para fóra... Meu corpo é o que adivinhas, vês a minha alma

—
 Essa vês tu propriamente e atravez dos olhos della o meu corpo —
 Olha pra mim: tu sabes que eu, Alvaro de Campos, engenheiro,
 Poeta sensacionista,
 Não sou teu discipulo, não sou teu amigo, não sou teu cantor,
 Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!

Nunca posso ler os teus versos a fio... Ha alli sentir de mais...
 Atravesso os teus versos como a uma multidão aos encontrões a mim,
 E cheira-me a suor, a oleos, a actividade humana e mechanica
 Nos teus versos, a certa altura não sei se leio ou se vivo,
 Não sei se o meu logar real é no mundo ou nos teus versos,
 Não sei se estou aqui, de pé sobre a terra natural,
 Ou de cabeça p’ra baixo, pendurado numa especie de estabelecimento,
 No tecto natural da tua inspiração de tropel,
 No centro do tecto da tua intensidade inacessivel.

Abram-me todas as portas!
 Por força que hei de passar!
 Minha senha? Walt Whitman!
 Mas não dou senha nenhuma...
 Passo sem explicações...
 Se fôr preciso metto dentro as portas...
 Sim — eu franzino e civilizado, metto dentro as portas,
 Porque neste momento não sou franzino nem civilizado,
 Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar,
 E que há de passar porforça, porque quando quero passar sou Deus!

Tirem esse lixo da minha frente!
 Mettam-me em gavetas essas emoções!
 D’aqui p’ra fóra, politicos, literatos,

Comerciantes pacatos, policia, meretrizes, *souteneurs*,
 Tudo isso é a letra que mata, não o espirito que dá a vida.
 O espirito que dá a vida neste momento sou EU!

Que nenhum filho da puta se me atravesse no caminho!
 O meu caminho é pelo infinito fóra até chegar ao fim!
 Se sou capaz de chegar ao fim ou não, não é contigo, deixa-me ir —
 É commigo, com Deus, com o sentido-eu da palavra Infinito...
 Prá frente!

Metto esporas!

Sinto as esporas, sou o proprio cavallo em que monto,
 Porque eu, por minha vontade de me consubstanciar com Deus,
 Posso ser tudo, ou posso ser nada, ou qualquer cousa,
 Conforme me dér na gana... Ninguem tem nada com isso...
 Loucura furiosa! Vontade de ganir, de saltar,
 De urrar, zurrar, dar pulos, pinotes, gritos com o corpo,
 De me *cramponner* ás rodas dos vehiculos e ficar por baixo,
 De me metter adeante do giro do chicote que vae bater,
 De me ◇

De ser a cadella de todos os cães e elles não bastam,
 De ser o volante de todas as machinas e a velocidade tem limite,
 De ser o esmagado, o deixado, o deslocado, o acabado,
 E tudo para te cantar, para te saudar e ◇

Dança commigo, Walt, lá do outro mundo esta furia,
 Salta commigo neste batuque que esbarra com os astros,
 Cahe commigo sem forças no chão,
 Esbarra commigo tonto nas paredes,
 Parte-te e esfrangalha-te commigo
 E ◇

Em tudo, por tudo, á roda de tudo, sem tudo,
 Raiva abstracta do corpo fazendo *maelstroms* na alma...

Arre! Vamos lá prá frente!

Se o próprio Deus impede, vamos lá prá frente... Não faz diferença...
 Vamos lá prá frente!

Vamos lá prá frente sem ser para parte nenhuma...
 Infinito! Universo! Meta sem meta! Que importa?
 Pum! pum! pum! pum! pum!

Agora, sim, partamos, vá lá prá frente, pum!

Pum

Pum

Heia... heia... heia... heia... heia...

Desencadeio-me como uma trovoada

Em pulos da alma a ti,

Com bandas militares á frente prolongo a saudar-te...

Com um grande cortejo e uma furia de berros e saltos

Estdalhaço a gritar-te

E dou-te todos os vivas a mim e a ti e a Deus

E o universo anda á roda de nós como um carrocel com musica dentro
 dos nossos craneos,
 E tendo luzes essenciaes na minha epiderme anterior
 Eu, louco de musical sybillar ebrio de machinas,
 Tu celebre, tu temerario, tu o † e o †,
 Tu a sensualidade porto
 Eu a sensualidade com curiosidade nascente morta
 Tu a intelligencia ◇

Poema 23

Sem impaciencia.
 Sem curiosidade,
 Sem atenção
 Vejo-o *crochet* que com ambas as mãos combinadas
 Fazes.

Vejo-o do alto de um monte inexistente,
 Malha após malha formando panno...
 Qual é a razão que te dá entretenimento
 Às mãos e á alma essa coisa rala
 Por onde se pode metter um phosphoro apagado?

Mas tambem
 Qual é a razão que assiste a eu te criticar

Nenhuma.
 Eu tambem tenho um *crochet*.
 Data de desde quando comecei a pensar...
 Malhas sobre malhas formando um todo sem todo...
 Um panno que não sei se é p'ra um vestido ou p'ra nada...
 Uma alma que não sei se é p'ra sentir ou viver...
 Olho-te com tanta atenção
 Que já nem dou por ti...

Crochet, almas, philosophias...
 Todas as religiões do mundo...
 Tudo quanto nos entretem ao serão de sermos...
 Dois marfins, uma volta, o silencio...

Poema 24

Sentir tudo de todas as maneiras,
 Viver tudo de todos os lados,
 Ser a mesma coisa de todos os modos possiveis ao mesmo tempo,
 Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
 Num só momento diffuso, profuso, completo e longinquo.

Eu quero ser sempre aquillo com quem sympathiso,
 Eu torno-me sempre, mais tarde ou mais cedo,
 Aquillo com quem sympathiso, seja uma pedra ou uma ânsia,
 Seja uma flôr ou uma ideia abstracta,
 Seja uma multidão ou um modo de comprehender Deus.
 E eu sympathiso com tudo, vivo de tudo em tudo.
 São-me sympathicos os homens superiores porque são superiores,
 E são-me sympathicos os homens inferiores porque são superiores
 tambem,
 Porque ser inferior é differente de ser superior,
 E porisso é uma superioridade a certos momentos de visão.
 Sympathiso com alguns homens pelas suas qualidades de character,
 E sympathiso com outros pela sua falta d'essas qualidades,

E com outros ainda sympathiso por sympathisar com elles,
 E ha momentos absolutamente organicos em que esses são todos os
 homens.

Sim, como sou rei absoluto na minha sympathia,
 Basta que ella exista para que tenha razão de ser.
 Estreito ao meu peito arfante num abraço commovido
 (No mesmo abraço commovido)
 O homem que dá a camisa ao pobre que desconhece,
 O soldado que morre pela patria sem saber o que é pátria,
 E o matricida, o fraticida, o incestuoso, o violador de creanças,
 O ladrão de estradas, o salteador dos mares,
 O gatuno de carteiras, o sombra que espera nas viellas —
 Todos são a minha amante predilecta pelo menos um momento na vida.
 Beijo na boca todas as prostitutas,
 Beijo sobre os olhos todos os *souteneurs*,
 A minha passividade jaz aos pés de todos os assassinos,
 E a minha capa á espanhola esconde a retirada a todos os ladrões.
 Tudo é razão de ser da minha vida.

Commeti todos os crimes,
 Vivi dentro de todos os crimes
 (Eu próprio fui, não um nem o outro no vicio,
 Mas o proprio vicio-pessoa praticado entre elles,
 E d'essas são as horas mais arco-de-triunfo da minha vida).

Multipliquei-me para me sentir,
 Para me sentir, precisei sentir tudo,
 Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
 Despi-me entreguei-me.
 E ha em cada canto da minha alma um altar a um deus differente.

Os braços de todos os atletas apertaram-me subitamente feminino,
 E eu só de pensar nisso desmaiei entre músculos suppostos.

Foram dados na minha boca os beijos de todos os encontros,
 Acenaram no meu coração os lenços de todas as despedidas,

Todos os chamamentos obscenos de gestos e olhares
 Batem-me em cheio em todo o corpo com séde nos centros sexuaes.
 Fui todos os ascetas, todos os postos-de-parte, todos os como que
 esquecidos,
 E todos os pederastas — absolutamente todos (não faltou nenhum).
Rendez-vous a vermelho e negro no fundo-inferno da minha alma!

(Freddie, eu chamava-te Baby, porque tu eras louro, branco e eu amava-te,
 Quantas imperatrizes por reinar e princesas destronadas tu foste para mim!
 Mary, com quem eu lia Burns em dias tristes como sentir-se viver,
 Mary, mal tu sabes quantos casais honestos, quantas famílias felizes,
 Viveram em ti os meus olhos e o meu braço cingindo e a minha consciência incerta,
 A sua vida pacata, as suas casas suburbanas com jardim, os seus *half-holidays* inesperados...
 Mary, eu sou infeliz...
 Freddie, eu sou infeliz...
 Oh, vós todos, todos vós, casuais, demorados,
 Quantas vezes tereis pensado em pensar em mim, sem que o fizesseis,
 Ah, quão pouco eu fui no que sois, quão pouco, quão pouco —
 Sim, e o que tenho eu sido, ó meu subjectivo universo,
 Ó meu sol, meu luar, minhas estrelas, meu momento,
 Ó parte externa de mim perdida em labirintos de Deus!)

Passa tudo, todas as cousas num desfile por mim dentro,
 E todas as cidades do mundo rumorejam-se dentro de mim...
 Meu coração tribunal, meu coração mercado, meu coração sala da Bolsa, meu coração balcão de Banco,
 Meu coração *rendez-vous* de toda a humanidade,
 Meu coração banco de jardim público, hospedaria, estalagem, calabouço número qualquer cousa,
 (“*Aqui estuvo ei Manolo en visperas de ir al patíbulo*”)
 Meu coração club, sala, plateia, capacho, guichet, portaló,
 Ponte, cancella, excursão, marcha, viagem, leilão, feira, arraial,
 Meu coração postigo,
 Meu coração encomenda,
 Meu coração carta, bagagem, satisfação, entrega,
 Meu coração a margem, o limite, a summula, o indice,
 Eh-lá, eh-lá, eh-lá, bazar o meu coração.

Todas as madrugadas são a madrugada e a vida.
 Todas as auroras raiam no mesmo lugar:
 Infinito...
 Todas as alegrias de ave veem da mesma garganta,
 Todos os estremecimentos de folhas são da mesma arvore,
 E todos os que se levantam cedo para ir trabalhar
 Vão da mesma casa para a mesma fabrica por o mesmo caminho...

Rola, bola grande, formigueiro de consciencias, terra,
 Rola, aureorada, entardecida, a prumo sobre soes, nocturna,
 Rola no espaço abstracto, na noite mal illuminada realmente
 Rola e ◇

Sinto na minha cabeça a velocidade do giro da terra,
 E todos os paizes e todas as pessoas giram dentro de mim,
 Centrifuga ânsia, raiva de ir por os ares até aos astros
 Bate pancadas de encontro ao interior do meu craneo,
 Põe-me alfinetes vendados por toda a consciencia do meu corpo,
 Faz-me levantar-me mil vezes e dirigir-me para Abstracto,
 Para inencontrável, Alli sem restrições nenhuma,
 A Meta invisível todos os pontos onde eu não estou, e ao mesmo tempo

Ah, não estar parado nem a andar,
 Não estar deitado nem de pé,
 Nem acordado nem a dormir,
 Nem aqui nem noutro ponto qualquer,
 Resolver a equação desta inquietação prolixa,
 Saber onde estar para poder estar em toda a parte,
 Saber onde deitar-me para estar passeando por todas as ruas,
 Saber onde ◇

Ho-ho-ho-ho-ho-ho-ho
 Ho-ho-ho-ho-ho-ho-ho
 Ho-ho-ho-ho-ho-ho-ho
 Ho-ho-ho-ho-ho-ho-ho

Cavalgada alada de mim por cima de todas as cousas,
 Cavalgada estalada de mim por baixo de todas as cousas,
 Cavalgada alada e estalada de mim por causa de todas as cousas...

Hup-la por cima das arvores, hup-la por baixo dos tanques,
 Hup-la contra as paredes, hup-la raspando nos troncos,
 Hup-la no ar, hup-la no vento, hup-la, hup-la nas praias,
 Numa velocidade crescente, insistente, violenta,
 Hup-la hup-la hup-la hup-la.....

Cavalgada pantheista de mim por dentro de todas as cousas,
 Cavalgada energetica por dentro de todas as energias,
 Cavalgada de mim por dentro do carvão que se queima, da lampada que
 arde
 De todos os consumos de energia
 Cavalgada de mil *amperes, *kilogrammetros
 Cavalgada explosiva, explodida como uma bomba que rebenta
 Cavalgada rebentando para todos os lados ao mesmo tempo,
 Cavalgada por cima do espaço, salto por cima do tempo,
 Galga, cavalo electron — iom —, systema solar resumido
 Por dentro da acção dos êmbolos, por fora do giro dos volantes.
 Dentro dos êmbolos, tornado velocidade abstracta e louca,

Ajo a ferro e velocidade, vae-vem, loucura, raiva contida,
Atado ao rasto de todos os volantes giro assombrosas horas,
E todo o universo range, estraleja e estrofia-se em mim.

Ho-ho-ho-ho-ho...

Cada vez mais depressa, cada vez mais com o espirito adiante do corpo
Adeante da própria ideia veloz do corpo projectado,
Com espirito atrás adiante do corpo, sombra, chispa,
He-la-ho-ho... Hellahoho...

Toda a energia é a mesma e toda a natureza é o mesmo...
A seiva da seiva das árvores é a mesma energia que mexe
As rodas da locomotiva, as rodas do electrico, os volantes dos Diesel,
E um carro puxado a mulas ou a gasolina é puxado pela mesma cousa.

Raiva pantheista de sentir em mim formidandamente,
Com todos os meus sentidos em ebulição, com todos os meus poros em
fumo,
Que tudo é uma só velocidade, uma só energia, uma só divina linha
De si para si, parada a ciclar violências de velocidade louca...

Ho-ho-ho-ho-ho-ho-ho
Ho-ho-ho-ho-ho-ho-ho
Ho-ho-ho-ho-ho-ho-ho
Ho-ho-ho-ho-ho-ho-ho

Ave, salve, viva a unidade veloz de tudo!
Ave, salve, viva a igualdade de tudo em setta!
Ave, salve, viva a grande machina universo!
Ave, que sois o mesmo, arvores, machinas, leis,
Ave, que sois o mesmo, vermes, embolos, ideias abstractas,
A mesma seiva vos enche, a mesma seiva vos torna,
A mesma cousa sois, e o resto é por fora e falso,
O resto, o estatico resto que fica nos olhos que param,
Mas não nos meus nervos motor de explosão a óleos pesados ou leves,
Não nos meus nervos todas as machinas, todos os systemas de
engrenagem,
Nos meus nervos locomotiva, carro-electrico, automovel, debulhadora
a vapor,
Nos meus nervos machina marítima, Diesel, semi-Diesel, Campbell,
Nos meus nervos instalação absoluta a vapor, a gaz, a oleo e a
electricidade,
Machina universal movida por correias de todos os momentos!
Comboio parte-te de encontro ao resguardo da linha de desvio!
Vapor navega direito ao cahes e racha-te contra elle!
Automovel guiado pela loucura de todo o universo precipita-te
Por todos os precipicios abaixo
E choca-te, trz!, esfrangalha-te no fundo do meu coração!

À moi, todos os objectos projecteis!

À moi, todos os objectos direcções!
À moi, todos os objectos invisíveis de velozes!
 Batam-me, trespassem-me, ultrapassem-me!
 Sou eu que me bato, que me trespasso, que me ultrapasso!
 A raiva de todos os ímpetos fecha em circulo-mim!

Hella-hoho comboio, automovel, aeroplano minhas ânsias,
 Velocidade entra por todas as ideias dentro,
 Choca de encontro a todos os sonhos e parte-os,
 Chamusca todos os ideais humanitarios e uteis,
 Atropella todos os sentimentos normaes, decentes, concordantes,
 Colhe no giro do teu volante vertiginoso e pesado
 Os corpos de todas as philosophias, os trapos de todos os poemas,
 Esfrangalha-os e fica só tu, volante abstracto nos ares,
 Senhor supremo da hora europêa metallico a cio.

Vamos, que a cavalgada não tenha fim nem em Deus!
 Vamos que mesmo eu fique atraz da cavalgada, que eu fique
 Arrastado á cauda do cavalo, torcido, rasgado, perdido
 Em queda, meu corpo e minha alma atraz da minha ansia abstracta
 Da minha ansia vertiginosa de ultrapassar o universo,
 De deixar Deus atraz como um marco milliarario nullo,
 De deixar o um ◇

Doe-me a imaginação não sei como, mas é ella que doe.
 Declina dentro de mim o sol no alto do ceu.
 Começa a tender a entardecer no azul e nos meus nervos.
 Vamos ó cavalgada, quem mais me consegues tornar?
 Eu que, veloz, voraz, comilão da energia abstracta,
 Queria comer, beber, esfolar e arranhar o mundo,
 Eu, que só me contentaria com calcar o universo aos pés,
 Calcar, calcar, calcar até não sentir...
 Eu, sinto que ficou fóra do que imaginei tudo o que quis,
 Que embora eu quisesse tudo, tudo me faltou,
 ◇
 ◇

Cavalgada desmantellada por cima de todos os cimos,
 Cavalgada desarticulada por baixo de todos os poços,
 Cavalgada vôo, cavalgada seta, cavalgada pensamento-rellampago,
 Cavalgada eu, cavalgada eu, cavalgada o universo-eu.
 Hellahoho-o-o-o-o-o-o-o...

Meu ser ellastico, mola, agulha, trepidação...

Poema 25

O que ha em mim é sobretudo cansaço —
 Não d'isto nem d'aquilo,

Nem sequer de tudo ou de nada:
 Cansaço assim mesmo, elle mesmo,
 Cansaço.

A subtileza das sensações inuteis,
 As paixões violentas por coisa nenhuma,
 Os amores intensos por o supposto em alguém,
 Essas coisas todas —
 Essas e o que falta nelas eternamente —;
 Tudo isso faz um cansaço,
 Este cansaço,
 Cansaço.

Ha sem duvida quem ame o infinito,
 Ha sem duvida quem deseje o impossivel,
 Ha sem duvida quem não queira nada —
 Trez typos de idealistas, e eu nenhum d'elles:
 Porque eu amo infinitamente o finito,
 Porque eu desejo impossivelmente o possivel,
 Porque quero tudo, ou um pouco mais, se puder ser,
 Ou até se não puder ser...

E o resultado?
 Para elles a vida vivida ou sonhada,
 Para elles o sonho sonhado ou vivido,
 Para elles a media entre tudo e nada, isto é, a vida...
 Para mim só um grande, um profundo,
 E, ah com que felicidade infecundo, cansaço,
 Um supremissimo cansaço,
 Issimo, issimo, issimo,
 Cansaço...

Poema 26

Opiário

Ao Senhor Mário de Sá-Carneiro

É antes do ópio que a minh'alma é doente.
 Sentir a vida convalesce e estiola
 E eu vou buscar ao ópio que consóla
 Um Oriente ao oriente do Oriente.

Esta vida de bórdo ha-de matar-me.
 São dias só de febre na cabêça
 E, por mais que procure até que adoêça,
 Já não encontro a móla pra adaptar-me.

Em paradoxo e incompetência astral

Eu vivo a vincos d'ouro a minha vida,
 Onda onde o pundonôr é uma descida
 E os próprios gosos ganglios do meu mal.

É por um mecanismo de desastres,
 Uma engrenagem com volantes falsos,
 Que passo entre visões de cadafalsos
 Num jardim onde ha flores no ar, sem hastes.

Vou cambaleando através do lavôr
 Duma vida-interior de renda e láca.
 Tenho a impressão de ter em casa a fáca
 Com que foi degolado o Precursôr.

Ando expiando um crime numa mála,
 Que um avô meu cometeu por requinte.
 Tenho os nervos na fôrca, vinte a vinte,
 E caí no ópio como numa vála.

Ao toque adormecido da morfina
 Perco-me em transparências latejantes
 E numa noite cheia de brilhantes
 Ergue-se a lua como a minha Sina.

Eu, que fui sempre um mau estudante, agora
 Não faço mais que ver o navio ir
 Pelo canal de Suez a conduzir
 A minha vida, anfora na aurora.

Perdi os dias que já aproveitara.
 Trabalhei para ter só o cansaço
 Que é hoje em mim uma especie de braço
 Que ao meu pescôço me sufoca e ampara.

E fui criança como toda a gente.
 Nasci numa provincia portugûesa
 E tenho conhecido gente inglêsa
 Que diz que eu sei inglês perfeitamente.

Gostava de ter poêmas e novellas
 Publicados por Plon e no *Mercvre*,
 Mas é impossivel que esta vida dure,
 Se nesta viagem nem houve procélas!

A vida a bórdo é uma coisa triste,
 Embora a gente se divirta ás vezes.
 Falo com alemães, suecos e inglêses
 E a minha mágoa de viver persiste.

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 ha só uma maneira de viver.

Por isso eu tomo ópio. É um remedio.
Sou um convalescente do Momento.
Móro no rés-do-chão do pensamento
E ver passar a Vida faz-me tedio.

Fumo. Canso. Ah uma terra aonde, enfim,
Muito a leste não fosse o oeste já!
Pra que fui visitar a Índia que ha
Se não ha Índia senão a alma em mim?

Sou desgraçado por meu morgadío.
Os cigannos roubaram minha Sorte.
Talvez nem mesmo encontre ao pé da morte
Um lugar que me abrigue do meu frio.

Eu fingi que estudei engenharia.
Vivi na Escóssia. Visitei a Irlanda.
Meu coração é uma avòzinha que anda
Pedindo esmóla às portas da Alegria.

Não chegues a Port-Said, navio de ferro!
Volta á direita, nem eu sei para onde.
Passo os dias no *smoking-room* com o conde —
Um *escroc* francês, conde de fim de enterro.

Volto á Europa descontente, e em sortes
De vir a ser um poeta sonambólico.
Eu sou monarquico mas não católico
E gostava de ser as coisas fortes.

Gostava de ter crenças e dinheiro,
Ser varia gente insipida que vi.
Hoje, afinal, não sou senão, aqui,
Num navio qualquer um passageiro.

Não tenho personalidade alguma.
É mais notado que eu êsse criado
De bórdo que tem um belo modo alçado
De *laird* escocez ha dias em jejum.

Não posso estar em parte alguma. A minha
Patria é onde não estou. Sou doente e fraco.
O comissário de bórdo é velhaco.
Viu-me co'a sueca... e o resto êle adivinha.

Um dia faço escândalo cá a bórdo,

Só para dar que fallar de mim aos mais.
 Não posso com a vida, e acho fatais
 As iras com que ás vezes me debórdo.

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

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

Os inglêses são feitos pra existir.
 Não ha gente como esta pra estar feita
 Com a Tranquilidade. A gente deita
 Um vintém e sai um dêles a sorrir.

Pertenço a um genero de portugêses
 Que depois de estar a Índia descoberta
 Ficaram sem trabalho. A morte é certa.
 Tenho pensado nisto muitas vêzes.

Leve o diabo a vida e a gente tê-la!
 Nem leio o livro á minha cabeceira.
 Enoja-me o Oriente. É uma esteira
 Que a gente enróla e deixa de ser béla.

Caheo no ópio por força. Lá querer
 Que eu leve a limpo uma vida destas
 Não se pode exigir. Almas honestas
 Com horas pra dormir e pra comer,

Que um raio as parta! E isto afinal é inveja.
 Porque estes nêrvos são a minha morte.
 Não haver um navio que me transporte
 Para onde eu nada queira que o não vêja!

Ora! Eu cansava-me do mesmo modo.
 Queria outro ópio mais forte pra ir de ali
 Para sonhos que dessem cabo de mim
 E pregassem comigo nalgum lôdo.

Febre! Se isto que tenho não é febre,
 Não sei como é que se tem febre e sente.
 O facto essencial é que estou doente.
 Está corrida, amigos, esta lebre.

Veio a noite. Tocou já a primeira

Corneta, pra vestir para o jantar.
 Vida social por cima! Isso! E marchar
 Até que a gente saia pra coleira!

Porque isto acaba mal e ha-de haver
 (Olá!) sangue e um revólver lá prò fim
 Deste desassossego que ha em mim
 E não ha forma de se resolver.

E quem me olhar, ha-de-me achar banal,
 A mim e á minha vida... Ora! um rapaz...
 O meu proprio monóculo me faz
 Pertencer a um tipo universal.

Ah quanta alma haverá, que ande metida
 Assim como eu na Linha, e como eu mística!
 Quantos sob a casaca caracteristica
 Não terão como eu o horror á vida?

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

Um inútil. Mas é tão justo sê-lo!
 Pudesse a gente desprezar os outros
 E, ainda que co'os cotovelos rôtos,
 Ser heroi, doido, amaldiçoado ou bélo!

Tenho vontade de levar as mãos
 Á bôca e morder nélas fundo e a mal.
 Era uma ocupação original
 E distraía os outros, os tais sãos.

O absurdo, como uma flôr da tal Índia
 Que não vim encontrar na Índia, nasce
 No meu cérebro farto de cansar-se.
 A minha vida muda-a Deus ou finde-a...

Deixe-me estar aqui, nesta cadeira,
 Até virem meter-me no cahexão.
 Nasci pra mandarim de condição,
 Mas falta-me o sossego, o chá e a esteira.

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

E afinal o que quero é fé, é calma,

E não ter estas sensações confusas.
 Deus que acabe com isto! Abra as eclusas —
 E basta de comédias na minh'alma!

No Canal de Suez, a bordo.

Poema 27

Poema em linha recta

Nunca conheci quem tivesse levado porrada.
 Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.

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

Toda a gente que eu conheço e que fala comigo
 Nunca teve um acto ridículo, nunca sofreu enxovalho,
 Nunca foi senão príncipe — todos eles príncipes — na vida...
 Quem me dera ouvir de alguém a voz humana
 Que confessasse não um pecado, mas uma infâmia;
 Que contasse, não uma violência, mas uma cobardia!
 Não, são todos o Ideal, se os oiço e me falam.
 Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil?
 Ó príncipes, meus irmãos,

Arre, estou farto de semideuses!
 Onde é que há gente no mundo?

Então sou só eu que é vil e erróneo nesta terra?

Poderão as mulheres não os terem amado,

Podem ter sido traídos — mas ridículos nunca!
 E eu, que tenho sido ridículo sem ter sido traído,
 Como posso eu fallar com os meus superiores sem titubear?
 Eu, que tenho sido vil, literalmente vil,
 Vil no sentido mesquinho e infame da vileza.

Poema 28

Quasi

Arrumar a vida, pôr prateleiras na vontade e na acção...
 Quero fazer isto agora, como sempre quiz, com o mesmo resultado;
 Mas que bom ter o proposito claro, firme só na clareza, de fazer
 qualquer coisa!
 Vou fazer as malas para o Definitivo,
 Organizar Álvaro de Campos,
 E amanhã ficar na mesma coisa que antes de hontem — um antes de
 hontem que é sempre...
 Sorrio do conhecimento antecipado da coisa-nenhuma que serei...
 Sorrio ao menos; sempre é alguma coisa o sorrir.

Productos romanticos, nós todos...
 E se não fossemos productos romanticos, se calhar não seríamos nada.

Assim se faz a literatura...
 Santos Deuses, assim até se faz a vida!

Os outros tambem são romanticos,
 Os outros tambem não realizam nada, e são ricos e pobres,
 Os outros tambem levam a vida a olhar para as malas a arrumar,
 Os outros tambem dormem ao lado dos papeis meio compostos,
 Os outros tambem são eu.

Vendedeira da rua cantando o teu prègão como um hymno inconsciente,
 Rodinha dentada na relojoaria da economia politica,
 Mãe, presente ou futura, de mortos no descascar dos Imperios,
 A tua voz chega-me como uma chamada a parte nenhuma, como o
 silencio da vida...

Olho dos papeis que estou pensando em arrumar para a janella por onde
 não vi a vendedeira que ouvi por ella,
 E o meu sorriso, que ainda não acabara, acaba em meu cerebro em
 metaphysica.

Descri de todos os deuses deante de uma secretaria por arrumar,
 Fitei de frente todos os destinos pela distracção de ouvir apregoando,
 E o meu cansaço é um barco velho que apodrece na praia deserta,
 E com esta imagem de qualquer outro poeta fecho a secretaria e o
 poema.

Como um deus, não arrumei nem a verdade nem a vida.

Poema 29

Que somos nós? Navios que passam um pelo outro na noite
 Cada um a vida das linhas das vigias illuminadas
 E cada um sabendo do outro só que ha vida lá dentro e mais nada.
 Navios que se afastam ponteados de luz na treva,
 Cada um indeciso diminuindo para cada lado do negro
 Tudo mais é a noite calada e o frio que sobe das aguas.

Poema 30**Regresso ao Lar**

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

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

Graças a Deus, ainda sei que ha
 Quatorze linhas a cumprir iguaes
 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.

Poema 31

Sentir tudo de todas as maneiras,
 Viver tudo de todos os lados,
 Ser a mesma cousa de todos os modos possiveis ao mesmo tempo,
 Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
 Num só momento diffuso, profuso, completo e longinquo.

Eu quero ser sempre aquillo com quem sympathiso,
 Eu torno-me sempre, mais tarde ou mais cedo,
 Aquillo com quem sympathiso, seja uma pedra ou uma ansia,
 Seja uma flôr ou uma ideia abstracta,
 Seja uma multidão ou um modo de comprehender Deus.
 E eu sympathiso com tudo, vivo de tudo em tudo.
 São-me sympathicos os homens superiores porque são superiores,

E são-me sympathicos os homens inferiores porque são superiores
tambem,
Porque ser inferior é diferente de ser superior,
E porisso é uma superioridade a certos momentos de visão.
sympathiso com alguns homens pelas suas qualidades de character,
E sympathiso com outros pela sua falta d'essas qualidades,
E com outros ainda sympathiso por sympathisar com elles,
E ha momentos absolutamente organicos em que esses são todos os
homens.

Sim, como sou rei absoluto na minha sympathia,
Basta que ella exista para que tenha razão de ser.
Estreito ao meu peito arfante num abraço commovido
(No mesmo abraço commovido)

O homem que dá a camisa ao pobre que desconhece,
O soldado que morre pela patria sem saber o que é patria,
E o matricida, o fraticida, o incestuoso, o violador de creanças,
O ladrão de estradas, o salteador dos mares,
O gatuno de carteiras, o sombra que espera nas viellas —
Todos são a minha amante predilecta pelo menos um momento na
vida.

Beijo na boca todas as prostitutas,
Beijo sobre os olhos todos os *souteneurs*,
A minha passividade jaz aos pés de todos os assassinos,
E a minha capa á hespanhola esconde a retirada a todos os ladrões.
Tudo é razão de ser da minha vida.

Commeti todos os crimes,
Vivi dentro de todos os crimes

(Eu próprio fui, não um nem o outro no vicio,
Mas o próprio vício-pessoa praticado entre elles,
E d'essas são as horas mais arco-de-triunpho da minha vida).

Multipliquei-me para me sentir,
Para me sentir, precisei sentir tudo,
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
Despi-me, entreguei-me,
E ha em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.

Os braços de todos os atletas apertaram-me subitamente feminino,
E eu só de pensar nisso desmaiei entre musculos suppostos.

Foram dados na minha bocca os beijos de todos os encontros,
Acenaram no meu coração os lenços de todas as despedidas,
Todos os chamamentos obscenos de gestos e olhares
Batem-me em cheio em todo o corpo com séde nos centros sexuaes.
Fui todos os ascetas, todos os postos-de-parte, todos os como que
esquecidos,
E todos os pederastas — absolutamente todos (não faltou nenhum).

Rendez-vous a vermelho e negro no fundo-inferno da minha alma!

(Freddie, eu chamava-te Baby, porque tu eras louro, branco e eu amava-te,
 Quantas imperatrizes por reinar e princezas desthronadas tu foste para mim!
 Mary, com quem eu lia Burns em dias tristes como sentir-se viver,
 Mary, mal tu sabes quantos casaes honestos, quantas familias felizes,
 Viveram em ti os meus olhos e o meu braço cingindo e a minha consciencia incerta,
 A sua vida pacata, as suas casas suburbanas com jardim, os seus *half-holidays* inesperados...
 Mary, eu sou infeliz...
 Freddie, eu sou infeliz...
 Oh, vós todos, todos vós, casuaes, demorados,
 Quantas vezes tereis pensado em pensar em mim, sem que o fizesseis,
 Ah, quão pouco eu fui no que sois, quão pouco, quão pouco —
 Sim, e o que tenho eu sido, ó meu subjectivo universo,
 Ó meu sol, meu luar, minhas estrellas, meu momento,
 Ó parte externa de mim perdida em labirintos de Deus!)

Passa tudo, todas as cousas num desfile por mim dentro,
 E todas as cidades do mundo rumorejam-se dentro de mim...
 Meu coração tribunal, meu coração mercado, meu coração sala da Bolsa, meu coração balcão de Banco,
 Meu coração *rendez-vous* de toda a humanidade,
 Meu coração banco de jardim publico, hospedaria, estalagem, calabouço numero qualquer cousa,
 (“*Aquí estuvo ei Manolo en visperas de ir al patíbulo*”)
 Meu coração club, sala, plateia, capacho, guichet, portaló,
 Ponte, cancella, excursão, marcha, viagem, leilão, feira, arraial,

Meu coração postigo,
 Meu coração encommenda,
 Meu coração carta, bagagem, satisfacção, entrega,
 Meu coração a margem, o limite, a summula, o indice,
 Eh-lá, eh-lá, eh-lá, bazar o meu coração.

Todas as madrugadas são a madrugada e a vida.
 Todas as auroras raiam no mesmo lugar:
 Infinito...
 Todas as alegrias de ave veem da mesma garganta,
 Todos os estremecimentos de folhas são da mesma arvore,
 E todos os que se levantam cedo para ir trabalhar
 Vão da mesma casa para a mesma fabrica por o mesmo caminho...

Rola, bola grande, formigueiro de consciencias, terra,
 Rola, aureorada, entardecida, a prumo sobre soes, nocturna,
 Rola no espaço abstracto, na noite mal illuminada realmente
 Rola e ◇

Sinto na minha cabeça a velocidade do giro da terra,
 E todos os paizes e todas as pessoas giram dentro de mim,
 Centrifuga ansia, raiva de ir por os ares até aos astros
 Bate pancadas de encontro ao interior do meu craneo,
 Põe-me alfinetes vendados por toda a consciencia do meu corpo,
 Faz-me levantar-me mil vezes e dirigir-me para Abstracto,
 Para inencontravel, Alli sem restricções nenhuma,
 A Meta invisivel todos os pontos onde eu não estou, e ao mesmo
 tempo

Ah, não estar parado nem a andar,
 Não estar deitado nem de pé,
 Nem acordado nem a dormir,
 Nem aqui nem noutra ponto qualquer,
 Resolver a equação d'esta inquietação prolixa,
 Saber onde estar para poder estar em toda a parte,
 Saber onde deitar-me para estar passeando por todas as ruas,
 Saber onde ◇

Ho-ho-ho-ho-ho-ho-ho
 Ho-ho-ho-ho-ho-ho-ho
 Ho-ho-ho-ho-ho-ho-ho
 Ho-ho-ho-ho-ho-ho-ho

Cavalgada alada de mim por cima de todas as cousas,
 Cavalgada estalada de mim por baixo de todas as cousas,
 Cavalgada alada e estalada de mim por causa de todas as cousas...

Hup-la por cima das arvores, hup-la por baixo dos tanques,
 Hup-la contra as paredes, hup-la raspando nos troncos,
 Hup-la no ar, hup-la no vento, hup-la, hup-la nas praias,
 Numa velocidade crescente, insistente, violenta,
 Hup-la hup-la hup-la hup-la...

Cavalgada pantheista de mim por dentro de todas as cousas,
 Cavalgada energetica por dentro de todas as energias,
 Cavalgada de mim por dentro do carvão que se queima, da lampada que
 arde
 De todos os consumos de energia
 Cavalgada de mim *amperes, *kilogrammetros
 Cavalgada explosiva, explodida, como uma bomba que rebenta,
 Cavalgada rebentando para todos os lados ao mesmo tempo,
 Cavalgada por cima do espaço, salto por cima do tempo,
 Galga, cavalo electon -ion-, systema solar resumido
 Por dentro da acção dis embolos, por fora do giro dos volantes.
 Dentro dos embolos, tornado velocidade abstracta e louca,
 Ajo a ferro e velocidade, vae-vem, loucura, raiva contida,
 Atado ao rasto de todos os volantes giro assombrosas horas,
 E todo o universo range, estraleja e estropia-se em mim

Ho-ho-ho-ho-ho...

Cada vez mais depressa, cada vez mais com o espirito adeante do corpo

Adeante da propria ideia veloz do corpo projectado,
Com espirito atraz adeante do corpo, sombra, chispa,
He-la-ho-ho... Helahoho...

Toda a energia é a mesma e toda a natureza é o mesmo...

A seiva da seiva das arvores é a mesma energia que mexe
As rodas da locomotiva, as rodas do electrico, os volantes dos Diesel,
E um carro puxado a mulas ou a gazolina é puxado pela mesma cousa.

Raiva pantheista de sentir em mim formidandamente,
Com todos os meus sentidos em ebulição, com todos os meus poros
em fumo,

Que tudo é uma só velocidade, uma só energia, uma só divina linha
De si para si, parada a ciclar violencias de velocidade louca...

Ho-ho-ho-ho-ho-ho-ho

Ho-ho-ho-ho-ho-ho-ho

Ho-ho-ho-ho-ho-ho-ho

Ho-ho-ho-ho-ho-ho-ho

Ave, salve, viva a unidade veloz de tudo!

Ave, salve, viva a igualdade de tudo em setta!

Ave, salve, viva a grande machina universo!

Ave, que sois o mesmo, arvores, machinas, leis,

Ave, que sois o mesmo, vermes, embolos, ideias abstractas,

A mesma seiva vos enche, a mesma seiva vos torna,

A mesma cousa sois, e o resto é por fóra e falso,

O resto, o estatico resto que fica nos olhos que param,

Mas não nos meus nervos motor de explosão a oleos pesados ou leves,

Não nos meus nervos todas as machinas, todos os systemas de
engrenagem,

Nos meus nervos locomotiva, carro-electrico, automovel, debulhadora
a vapor,

Nos meus nervos machina maritima, Diesel, semi-Diesel, Campbell,

Nos meus nervos installação absoluta a vapor, a gás, a oleo e a
electricidade,

Machina universal movida por correias de todos os momentos!

Comboio parte-te de encontro ao resguardo da linha de desvio!

Vapor navega direito ao caes e racha-te contra elle!

Automovel guiado pela loucura de todo o universo precipita-te

Por todos os precipicios abaixo

E choca-te, traz!, esfrangalha-te no fundo do meu coração!

À moi, todos os objectos projecteis!

À moi, todos os objectos direcções!

À moi, todos os objectos invisiveis de velozes!

Batam-me, trespassem-me, ultrapassem-me!
 Sou eu que me bato, que me trespasso, que me ultrapasso!
 A raiva de todos os impetos fecha em circulo-mim!

Hela-hoho comboio, automovel, aeroplano minhas ansias,
 Velocidade entra por todas as ideas dentro,
 Choca de encontro a todos os sonhos e parte-os,
 Chamusca todos os ideaes humanitarios e uteis,
 Atropela todos os sentimentos normaes, decentes, concordantes,
 Colhe no giro do teu volante vertiginoso e pesado
 Os corpos de todas as philosophias, os trapos de todos os poemas,
 Esfrangalha-os e fica só tu, volante abstracto nos ares,
 Senhor supremo da hora europêa metallico e cio.

Vamos, que a cavalgada não tenha fim nem em Deus!
 Vamos que mesmo eu fique atraz da cavalgada, que eu fique
 Arrastado á cauda do cavallo, torcido, rasgado, perdido
 Em queda, meu corpo e minha alma atraz da minha ansia abstracta
 Da minha ansia vertiginosa de ultrapassar o universo,
 De deixar Deus atraz como um marco milliarario nullo,
 De deixar o un ◇

Doe-me a imaginação não sei como, mas é ella que doe.
 Declina dentro de mim o sol no alto do céu.
 Começa a tender a entardecer no azul e nos meus nervos.
 Vamos ó cavalgada, quem mais me consegues tornar?
 Eu que, veloz, voraz, comilão da energia abstracta,
 Queria comer, beber, esfolar e arranhar o mundo,
 Eu, que só me contentaria com calcar o universo aos pés,
 Calcar, calcar, calcar até não sentir...
 Eu, sinto que ficou fóra do que imaginei tudo o que quiz,
 Que embora eu quizesse tudo, tudo me faltou,
 ◇
 ◇

Cavalgada desmantelada por cima de todos os cimos,
 Cavalgada desarticulada por baixo de todos os poços,
 Cavalgada vôo, cavalgada setta, cavalgada pensamento-relampago,
 Cavalgada eu, cavalgada eu, cavalgada o universo-eu.
 Helahoho-o-o-o-o-o-o-o...
 Meu ser elastico, mola, agulha, trepidação...

Poema 32

Tabacaria

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

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

Janellas do meu quarto,
 Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem
 é
 (E se soubessem quem é, o que saberiam?),
 Daes para o mysterio de uma rua cruzada constantemente por gente,
 Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,
 Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,
 Com o mysterio das coisas por baixo das pedras e dos seres,
 Com a morte a pôr humidade nas paredes e cabellos brancos nos
 homens,
 Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.
 Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.
 Estou hoje lucido, como se estivesse para morrer,
 E não tivesse mais irmandade com as coisas
 Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua
 A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada
 De dentro da minha cabeça,
 E uma sacudidella dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.

Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu.
 Estou hoje dividido entre a lealdade que devo
 Á Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fóra,
 E á sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.

Falhei em tudo.
 Como não fiz proposito nenhum, talvez tudo fôsse nada.
 A aprendizagem que me deram,
 Desci d'ella pela janella das trazeiras da casa,
 Fui até ao campo com grandes propositos.
 Mas lá encontrei só hervas e arvores,
 E quando havia gente era igual á outra.

Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei-de pensar?
 Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
 Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!
 E ha tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!
 Genio? Neste momento
 Cem mil cerebros se concebem em sonho genios como eu,
 E a historia não marcará, quem sabe?, nem um,
 Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras.
 Não, não creio em mim.
 Em todos os manicomios ha doidos malucos com tantas certezas!
 Eu, que não tenho nenhuma certeza, sou mais certo ou menos certo?
 Não, nem em mim...
 Em quantas mansardas e não-mansardas do mundo
 Não estão nesta hora genios-para-si-mesmos sonhando?
 Quantas aspirações altas e nobres e lucidas —
 Sim, verdadeiramente altas e nobres e lucidas —,

E quem sabe se realizaveis,
 Nunca verão a luz do sol real nem acharão ouvidos de gente?
 O mundo é para quem nasce para o conquistar
 E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão.
 Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.
 Tenho apertado ao peito hypothetico mais humanidades do que
 Christo,
 Tenho feito philosophias em segredo que nenhum Kant escreveu.
 Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,
 Ainda que não more nella;
 Serei sempre *o que não nasceu para isso*;
 Serei sempre só *o que tinha qualidades*;
 Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma
 parede sem porta
 E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira,
 E ouviu a voz de Deus num poço tapado.
 Crer em mim? Não, nem em nada.
 Derrame-me a Natureza sobre a cabeça ardente
 O seu sol, a sua chuva, o vento que me acha o cabelo,
 E o resto que venha se vier, ou tiver que vir, ou não venha.
 Escravos cardiacos das estrellas,
 Conquistámos todo o mundo antes de nos levantar da cama;
 Mas accordámos e elle é opaco,
 Levantámo-nos e elle é alheio,
 Sahimos de casa e elle é a terra inteira,
 Mais o Systema Solar e a Via Lactea e o Indefinido.

(Come chocolates, pequena;
 Come chocolates!
 Olha que não ha mais metaphysica no mundo senão chocolates.
 Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria.
 Come, pequena suja, come!
 Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!
 Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folhas de estanho,
 Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida.)

Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei
 A calligraphia rapida d'estes versos,
 Portico partido para o Impossivel.

Mas ao menos consagro a mim mesmo um desprezo sem lagrimas,
 Nobre ao menos no gesto largo com que atiro
 A roupa suja que sou, sem rol, p'ra o decurso das coisas,
 E fico em casa sem camisa.

(Tu, que consolas, que não existes e por isso consolas,
 Ou deusa grega, concebida como estátua que fôsse viva,
 Ou patricia romana, impossivelmente nobre e nefasta,
 Ou princeza de trovadores, gentilissima e colorida,
 Ou marquesa do seculo dezoito, decotada e longinqua,

Ou *cocote* celebre do tempo dos nossos paes,
 Ou não sei quê moderno — não concebo bem o quê —,
 Tudo isso, seja o que fôr, que sejas, se pode inspirar que inspire!
 Meu coração é um balde despejado.
 Como os que invocam espiritos invocam espíritos, invoco
 A mim mesmo e não encontro nada.
 Chego á janella 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 tambem existem,
 E tudo isto me pesa como uma condemnação ao degredo,
 E tudo isto é estrangeiro, como tudo.)

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

Fiz de mim o que não soube,
 E o que podia fazer de mim não o fiz.
 O dominó que vesti era errado.
 Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
 Quando quiz tirar a mascara,
 Estava pegada á cara.
 Quando a tirei e me vi ao espelho,
 Já tinha envelhecido.
 Estava bebado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado.
 Deitei fóra a mascara e dormi no vestiario
 Como um cão tolerado pela gerencia
 Por ser inoffensivo
 E vou escrever esta historia para provar que sou sublime.

Essencia musical dos meus versos inuteis,
 Quem me dera encontrar-te como coisa que eu fizesse,
 E não ficasse sempre defronte da Tabacaria de defronte,
 Calcando aos pés a consciencia de estar existindo,
 Como um tapete em que um bebado tropeça
 Ou um capacho que os ciganos roubaram e não valia nada.

Mas o Dono da Tabacaria chegou á porta e ficou á porta.
 Ólhrou-o com o desconforto da cabeça mal voltada
 E com o desconforto da alma mal-entendendo.
 Elle morrerá e eu morrerei.
 Elle deixará a tabuleta, e eu deixarei versos.
 A certa altura morrerá a tabuleta tambem, e os versos tambem.

Depois de certa altura morrerá a rua onde esteve a tabuleta,
 E a lingua em que foram escriptos os versos.
 Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu.
 Em outros satellites de outros systemas qualquer coisa como gente
 Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas
 como tabuletas,
 Sempre uma coisa defronte da outra,
 Sempre uma coisa tam inutil como a outra,
 Sempre o impossivel tão estúpido como o real,
 Sempre o mysterio do fundo tão certo como o somno de mysterio da
 superficie,
 Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra.
 Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?),
 E a realidade plausivel cahe de repente em cima de mim.
 Semiergo-me energico, convencido, humano,
 E vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrario.
 Accendo um cigarro ao pensar em escrevel-os
 E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos.
 Sigo o fumo como uma rota propria,
 E góso, num momento sensitivo e competente,
 A libertação de todas as especulações
 E a consciencia de que a metaphysica é uma consequencia de estar
 mal disposto.

Depois deito-me para traz na cadeira
 E continuo fumando.
 Enquanto o Destino m'o conceder, continuarei fumando.

(Se eu casasse com a filha da minha lavadeira
 Talvez fosse feliz.)

Visto isto, levanto-me da cadeira. Vou á janella.

O homem sahiu da Tabacaria (mettendo troco na algibeira das
 calças?).
 Ah, conheço-o: é o Esteves sem metaphysica.
 (O Dono da Tabacaria chegou á porta.)
 Como por um instincto divino o Esteves voltou-se e viu-me.
 Accenou-me adeus gritei-lhe *Adeus ó Esteves!*, e o universo
 Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperanza, e o Dono da Tabacaria
 sorriu.