

## A ODE MARÍTIMA DE ALVARO DE CAMPOS — UMA LEITURA —

Stella Costa de Mattos

### 1. ODE MARÍTIMA

#### 1.1. O Cais

Na "Ode Marítima" nos deparamos com uma verdadeira sucessão de distanciamentos. Fernando Pessoa, na sua confessada vocação dramaturgica, dá origem ao engenheiro Álvaro de Campos. Este, apoiado na vivência do real (Lisboa, Tejo, Porto), cria um mundo ficcional, a partir do eixo cais/navio distante, que serve de degrau a um novo distanciamento: a viagem interior que realiza o poeta, ocupando a maior parte do poema. É a ficção na ficção da ficção. Álvaro de Campos chama aquele primeiro mundo criado de "real" (verso 764)<sup>1</sup>, denominação que adotaremos para facilidade de análise.

Como é freqüente na sua poética, Álvaro de Campos começa a "Ode Marítima" com um verso especialmente denso: "Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de verão,". Um só verso e já ficamos de posse de um "quem", um "onde", um "quando" e um sentimento básico já reiterado: a solidão (sozinho, deserto). O poeta se absorve na contemplação do "Indefinido": divisa, à distância, o navio que entra, prescindindo do que o rodeia, para identificar-se com aquele que "está com a Distância, com a Manhã, com o sentido marítimo desta Hora". Num primeiro movimento de absorção do mundo, incorpora metonimicamente o navio, sentindo que um volante gira em seu interior. É a fusão sujeito/objeto, já antes buscada pelos simbolistas, mas que, aqui, vai permitir a viagem, a grande viagem por todas as sensações. O caráter simbólico desse viajar é, não só evidente, mas explicitado (25 a 29):

1. Passaremos a indicar os versos, a partir de agora, apenas pelo número entre parênteses.

"Todo o atracar, todo o largar de navio,  
É — sinto-o em mim como o meu sangue —  
Inconscientemente simbólico, terrivelmente  
Ameaçador de significação metafísicas  
Que perturbam em mim quem eu fui..."

O simbolismo da viagem é de feição ontológica e ameaça não só o eu de agora, mas um eu anterior, cuja existência, aqui pressentida, se confirma em versos seguintes. Entretanto, não é propriamente a viagem que perturba, senão o atracar e o largar, isto é, a conexão e a ruptura entre o navio — símbolo da viagem — e o cais — ponto limite entre os dois elementos: terra e água.

"Ah, todo o cais é uma saudade de pedral  
E quando o navio larga do cais  
E se repara de repente que se abriu um espaço  
Entre o cais e o navio,  
Vem-me, não sei por que, uma angústia recente  
Uma névoa de sentimentos de tristeza  
Que brilha ao sol das minhas angústias revidadas  
Como a primeira janela onde a madrugada bate,  
E me envolve com uma recordação duma outra pessoa  
Que fosse misteriosamente minha". (30 a 39)

A abertura do espaço entre o cais e o navio — de novo a ruptura — tem a força sugestiva de um desgarramento, de um nascer, talvez. É o navegar ontológico que começa com inexplicável angústia. Angústia, palavra que se repete, reafirmando-se, ainda, nos "sentimentos de tristeza" e de "recordação" de um outro eu. Há toda uma carga semântica disfórica que se reflete sobre o primeiro verso e o explica. A seguir, emerge o sentimento de uma viagem anterior, de um "antes de mim" a soltar-se de um cais "fora do Espaço e do Tempo". Toda a estrofe remete à idéia da metempsicose, idéia que se prolonga comunicando ao cais o desdobraimento. É ainda o cais que vai dominar as quatro estrofes seguintes, reiterando-se em anáforas e reduplicações insistentes, para reduplicar-se em sentidos: o cais "dalgum modo material, real, visível" e o "Cais Absoluto", "Único, "O Grande Cais anterior, eterno e divino!". Cais qualquer, portanto, em oposição ao arquétipo: cais primordial, demiúrgico que, no limite das águas, é terra ainda e, como tal, origem universal de todos os seres, "magna mater" e divindade. O uso de minúsculas e maiúsculas acentua a oposição entre o cais material e o absoluto, oposição que se tenta superar, a seguir (76 a 79).

"Ah, que essencialidade de mistério e sentido parados  
Em divino êxtase revelador  
As horas de silêncios e angústias  
Não é ponte entre qualquer cais e O Cais!"

loga-se, de novo, com o tema da ruptura, agora a nível do símbolo "cais", cuja unidade de sentido se bifurca, para logo buscar o estabelecimento de um nexos: a "ponte". A despeito do "divino êxtase revelador", reafirmam-se o mistério (22-76) e a angústia, acentuados pelo espaço disfórico (71 a 75):

"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 fosse a sombra duma nuvem que passasse sobre a água  
sombria

"Nuvem negra", "sombreia o chão preto de carvão", "sombra", "sombria" e ainda mais, logo adiante (80): "Cais negramente refletido nas águas paradas". Recurso pouco usado por Álvaro de Campos, apesar de que veremos outros exemplos mais adiante, a cor se apresenta aqui num cromatismo soturno.

Deixando, por momentos, o tema do cais, o poeta sugere a possibilidade da viagem como fuga, como "ebriedade do Diverso." Parece aceitá-la para "ver portos misteriosos sobre a solidão do mar", mas retorna ao estado apreensivo, em que jogando com o eixo longe/perto, tomados da perspectiva do cais, acentua (98 a 101):

"O mistério de cada ida e de cada chegada,  
A dolorosa instabilidade e incompreensibilidade  
Deste impossível universo  
A cada hora marítima mais na própria pele sentido"

Ausentes as tintas negras a colorir o espaço, a obscuridade se apresenta agora no sentido, sentido que é o seu próprio esvaziamento, diante de uma existência envolta em mistério, de um mundo "impossível". Não por acaso é um "solução absurdo o que as nossas almas derramam" (102). A apreensão antes configurada, se intensifica em dor e medo — "O medo ancestral de se afastar e partir" (111) — sentimento que invade o poeta e a estrofes em manifestações repetidas de angústia, agonia, ansiedade, tédio, dor, receio, associadas a uma dificuldade de definição das próprias sensações, que se lhe afiguram ocas, inexplicáveis ou vagas.

Se recuperamos o dito até aqui, teremos um homem solitário que, na evasão de si mesmo, experimenta o sentimento de uma dolorosa ruptura primordial e uma esperança de síntese (atracar, ponte). A existência — navegar metafísico — se desenvolve num clima sombrio, ameaçador, onde a angústia não está nisto ou naquilo, mas em toda parte. As definições —

sejam dos próprios sentimentos, sejam do mundo circundante — nem claras, nem fáceis, conduzem a um vazio de sentido que, em ação reflexa, intensifica a angústia. Diante de um universo inóspito, o mundo imaginário se apresenta como miragem de solução. Como a angústia também ali emerge, o poeta retorna ao ponto de partida: o cais, agora significando o "real".

### 1.2. No cais, à espera

Um relâmpago de consciência mostra a manhã ainda fresca, mas o ligeiro aceleração do volante interior relança o poeta no imaginário. O retorno é como uma onda que, ao bater contra o cais, logo se avoluma para o longe. Esse movimento se repetirá, num ir-e-vir em que a volta ao "real" sempre breve, porá em foco o espaço (porto), o tempo (manhã que avança), o objeto detonador da evasão (navio aproximando-se) e o sujeito, em cujo interior o volante intensifica, passo a passo, o seu ritmo, até um máximo de aceleração, acorde com o ritmo do poema — quando só haverá a consciência do volante — para declinar lentamente até deter-se num retorno final à imanência. A cada alteração rítmica — do volante, da emoção, do verso — se associam novas cargas semânticas que delimitam a ode em partes discerníveis.

Nesse primeiro retorno, a aproximação do pacote não é percebida, senão intuída, logo cedendo lugar a um estremecimento total "por causa daquela criatura que nunca chega em nenhum barco / E eu vim esperar hoje no cais por um mandato oblíquo" (133/4). Esse tema da espera inútil, da esperança mágica ou absurda é persistente em Álvaro de Campos, como podemos comprovar, noutros poemas, às páginas 42, 60 e 125, respectivamente.<sup>2</sup>

"Através do dia de névoas não chega coisa nenhuma,  
Tinha agora vontade  
De ir esperar ao comboio da Europa o viajante anunciado,  
De ir ao cais ver entrar o navio e ter pena de tudo  
Não vem com a tarde oportunidade nenhuma".

"Só eu vejo, sonolentemente escutando  
Esperando  
Qualquer coisa antes que durma  
Qualquer coisa"

2. O texto-base utilizado é *Poesias de Álvaro de Campos*, in *Obras Completas de Fernando Pessoa* — II, publicada pelas Edições Ática, de Lisboa, em 1978.

"Já ao longe o pacote de África se avoluma e esclarece  
Vim aqui para não esperar ninguém  
Para ver os outros esperar,  
Para ser os outros a esperar,  
Para ser a esperança de todos os outros

.....  
E de repente impaciente-me de esperar, de existir, de ser."

A digressão é um pouco longa, mas nos serve para esclarecer — apesar de que cada poema é uma unidade — que a "criatura que nunca chega" não parece ser um amor sonhado ou uma alma fraterna, que viesse varrer com a solidão ou a angústia. É espera muito mais imprecisa e complexa, acompanhada de compulsão ("mandado oblíquo"). É espera de gente, de coisas, de qualquer coisa, de quem nunca chega, de ninguém, na esperança, que também pode ser alheia, de que algo chegue da Europa, de África, da margem do sonho. Um esperar compulsivo, porque esperar é preciso. Esperar vazio de resultado e de sentido e que se relaciona ao existir, ao ser. O último verso estabelece esse vínculo; na sucessão de verbos — esperar, existir, ser — insinua-se uma sinonímia. Uma vez aceito o simbolismo do cais, como origem, ponto de partida da viagem, do viver, a vã espera no porto, na Ode Marítima, também se impregna daquele sentido: espera metafísica, continuada e inútil, que faz pensar no "Esperando Godot" que (não) chegará tantos anos depois.

### 1.3. Coisas navais e fazer poético

Uma transferência espacial e temática leva o poeta do cais aos navios: vistos de longe, de perto, de baixo, de dentro, em verdadeiro "travelling" cinematográfico. Os navios comovem-no "como se fossem outra coisa e não apenas navios", trazem-lhe "saudades" e "ânsia", num renovado testemunho do seu caráter simbólico e da dor e angústia de viver. Aumenta, contudo, a sedução da viagem, num mapeamento de mares e oceanos. É como um estudo do veículo, depois do espaço a percorrer, para chegar à enumeração dos utensílios necessários à viagem — espécie de arrumação de malas do mundo interior composto pelas "coisas navais" (165/6):

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

Feito o inventário da nave, nos seus muitos componentes, definida a sua qualidade, também aparece a sofreguidão da quantidade (170/1):

"Cai, por mim dentro em montão, em monte,  
Como o conteúdo confuso de uma gaveta despejada no chão!"

As coisas navais são o seu tema, o seu mundo imaginário, os utensílios do seu fazer poético, o elo com o mundo exterior (174 a 181):

"Tema dos cantos meus, sangue nas veias da minha inteligência,  
Vosso seja o laço que me une ao exterior pela estética.  
Forneci-me metáforas, imagens, literatura,  
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 rede a secar na praia!

Não é apenas a sedução da viagem que se concretiza, senão a das imagens, dos ritmos, das formas. Eles vão servir (já serviram até aqui) à expressão das emoções ainda contidas, mas, na medida em que passam a existir como criação artística, produzem não só o poema como também a canalização daquela energia e o seu esvaziamento. A busca do sentido para a existência se confunde com a busca da palavra exata que a expresse — esta mais factível, com mais probabilidades de êxito que aquela.

Ambas as seduções se tornam mais poderosas com um novo aceleração do volante interior. O poeta se apresenta como engenheiro, civilizado, amante do mundo moderno, mas nostálgico de uma era de tecnologia incipiente, de veleiros, barcos de madeira. Gostaria "de não saber doutra vida marítima que a antiga vida dos mares". É de novo a evasão, a regressão no tempo, a avidez do espaço aberto, do "Puro Longe, liberto do peso do Actual". E o solitário do cais se deixa levar, tomado pelo "delírio das coisas marítimas" (215/6):

"Começam a pegar bem as correias-de-transmissão na minh'alma  
E a aceleração do volante sacode-me nitidamente."

#### 1.4. Chamamento

A sedução, verdadeiro canto de sereias, configura-se em voz, num chamamento irresistível (216 a 220):

"Chamam por mim as águas,  
Chamam por mim os mares,  
Chamam por mim, levantando uma voz corpórea, as longas,  
As épocas marítimas todas sentidas no passado a chamar.

O chamamento, contudo, não se vincula às sereias, mas a uma criatura do mundo mítico do poeta: Jim Barns, marinheiro inglês amigo, cujo grito resume a voz "de todas as coisas do mar", das viagens aos perigos e naufrágios. O grito — que passa a ser um dos refrões usados durante a parte de máxima

emoção do poema — finge chamar por uma escuna, mas representa para o poeta um apelo à própria essência do longe e do mar. O grito acentua a emoção em êxtase, o êxtase acelera o movimento do volante e a intensidade cresce num ritmo incessante. O chamamento faz emergir os sentimentos mais descontraídos: da angústia ao tédio, do amor esquecido ao ódio à vida. É a dinamização de tudo, o conteúdo de todas as gavetas interiores despejadas e o arrastar irresistível para o longe, "para Fora, para a Distância Abstracta". Nesse arrastar que vai do meio-forte ao forte, ao fortíssimo, as epizeuxes, anáforas e gradações marcam a insistência do chamamento (260 a 267):

"Ir, Ir, Ir, Ir de vez"

"Todo o meu sangue raiva por asas!  
Todo o meu corpo atira-se pra frente!  
Galgo pra 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 rochedos!"

Na primeira de uma série de metamorfoses-identificações, o poeta é o próprio mar. O movimento da onda, perfeitamente mimetizado na prolongada metáfora, representa uma explosão de sonoridade e violência. Ao raivar, rugir, estourar dessa estrofe somam-se o assobiar, silvar, vertiginar da que lhe segue, onde uma guinada da imaginação transporta o poeta da dimensão do eu para a dos feitos marítimos. Adquirindo um tom épico, a reafirmar-se nas anáforas e invocações, cinco estrofes cantam os homens do mar — seu trabalho, seu aspecto, suas façanhas — navegantes ou piratas de todos os oceanos, de todos os tempos, heroísmos e ousadias. Ressurge a sonoridade, agora na forma de saudação: "Eh — eh — eh — eh — eh — eh — eh — eh!", impregnando o canto épico de futurismo. Essa onomatopéia em novos "eh — eh" aos que se juntam diferentes sons de vozes grafadas, parecendo ultrapassar o nível da saudação num grito ou riso nervoso.

Nova guinada, para retomar a dimensão pessoal, ratifica o desejo de partir: "Quero ir convosco, quero ir convosco", para compartilhar de todas as fainas e perigos, para fugir do mundo civilizado, para experimentar um novo tipo de vida, despin-do-me de mim mesmo, numa sofreguidão de mudança e aventura. A vida "sentada, estática, regrada e revista", precisa ser trocada pela grande viagem de todos os flagelos e crucificações, a produzir gozos e espasmos. O evidente masoquismo se enxerta de impulso transformador. Depois de ser onda, o poeta quer que o metamorfoseiem em navio (379 a 384):

"Façam enxárcias das minhas velas!  
Amarras dos meus músculos!  
Arranque-me a pele, preguem-a às quilhas,  
E possa eu sentir a dor dos pragos e nunca deixar de sentir!  
Façam do meu coração uma flâmula de almirante  
Na hora de guerra dos velhos navios!"

Diferentemente da imagem da onda, a atitude do poeta, aqui, é passiva: a violência deve vir de fora. E vai além, pede a esse agente da sua transfiguração que o despedace e derrame o seu sangue, num desejo ousado e patético de perda de identidade e de síntese com os ventos e as águas.

Sob a forma de vento (sete vezes citado entre os versos 334 e 393) a presença sutil do ar, nas últimas estrofes analisadas, duas vezes se relaciona com a música — parte da simbologia desse elemento (358/9 e 392/5):

"Meus nervos postos como enxárcias,  
Lira nas mãos dos ventos!"

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

De novo a sonoridade — o assobio, a canção — mas não o rugido da onda. Depois da violência masoquista, o motivo do vento, que se vinha configurado, se formaliza noutro desejo de identificação, apenas mencionado: "ser... o assobio dos ventos!" Há um certo apaziguamento, depois de todo o desgaste emocional comentado, que deriva em outra virada temática, dando ensejo à entrada em ação do romance de aventuras.

### 1.5. Maremoto sensacionista

Agora é o leitor apaixonado da literatura corsária inglesa do século XIX que emerge vestido de sol e trópicos, colorindo estrofes em reduplicações (406 a 410):

"Fogo, fogo, fogo dentro de mim!  
Sangue, sangue, sangue, sangue!  
Explode todo o meu cérebro!  
Parte-se-me o mundo em vermelho!"

Por mais de duzentos versos, até chegar ao paroxismo, esse clima febril acompanhará o desenvolver do poema, numa sucessão de explosões em que, de novo, nos chama a atenção a cor: "Ardo vermelho" e... "compusesse meu ser em vermelho" somam-se às múltiplas expressões em que o sangue correndo, a ferida, as veias, os dedos decepados, a carne

desgarrada, aberta, estripada, dão-nos a medida de uma fúria assassina a investir contra tudo, contra todos, contra o próprio corpo. É o próprio poeta quem parece arder como uma tocha, na sua expansão sensacionista, identificando-se, assim, com mais um elemento. Tão intensos como a carga semântica daquelas variantes que remetem à idéia do vermelho, do fogo, da ardência, os sons, que se interpenetram, produzem, em conjunto, um verdadeiro espetáculo pirotécnico e truculento. São estridências, gritos, berros, estalos, estouros, rugidos (408 a 415):

"Estoiram-me com o som de amarras as velas!  
E estala em mim, feroz, voraz,  
A canção do Grande Pirata,  
A morte berrada do Grande Pirata a cantar  
Até meter pavor pelas espinhas dos seus homens abaixo  
Lá de ré, a morrer, e a berrar, a cantar:"

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

É a canção do capitão Flint, o "Grande Pirata" da "Ilha do Tesouro" de Stevenson — leitura que parece ter comunicado ao jovem leitor uma visão heróica do mundo, da vida dos mares, onde a selvageria das ações, os enforcados, os decapitados, as pilhagens, eram façanhas justificadas para dar à pátria o domínio dos mares. Novo estribilho a alternar-se aos "eh — eh" anteriores e aos chamados simbólicos pela escuna, a canção de Flint vai desencadear toda a agressividade reprimida.

A influência literária vai mais longe, atinge o mundo grego. É o que sugerem os versos 432 a 434, onde o querer roçar-se "como uma gata em cio por um muro", rugir "como um leão faminto", arremeter "como um touro louco", se formula mais claramente no desejo "de ser bicho", assunto de uma estrofe (458 a 462). O verso final: "Serpente do mar feminina e monstruosa cevando-se nos crimes!" mostra a última das metamorfoses animais a que aspira o poeta, numa possível identificação com Proteu, o deus marinho, filho de Poséidon, que possuía o dom de multiplicar-se em toda classe de formas para atemorizar a quem se aproximasse.

"J'étais l'un des segments de la roue, l'un des aspects de cette force unique engagée dans la multiplicité des choses: aigle et taureau, homme et cygne, phallus et cerveau tout ensemble, Protée qui est en même temps Jupiter. Et c'est vers cette époque que je commençai à me sentir dieu."<sup>3</sup>

3. YOURCENAR, Marguerite. *Mémoires d'Hadrien*. Paris, Plon, 1951, p. 212.

Aqui temos a Marguerite Yourcenar abordando o mesmo tema, a propósito de Adriano e suas relações com o divino. Nosso poeta, nessa fase de delírio, sofre da mesma megalomania. Na ânsia de experimentar todas as sensações, quer ser bicho, pirata e vítima, quer ser tudo (481/4):

"Ser o pirata-resumo de toda a pirataria no seu auge,  
É a vítima-síntese, mas de carne e osso, de todos os  
piratas do mundo!"

"Ser o meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres  
Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas pelos piratas!"

Na vítima-síntese estão não só a fêmea, mas os homens, as crianças, os navios. Depois das identificações com a onda, com o barco, com o vento, com os bichos, as vítimas e os piratas, o poeta vai mais longe: busca uma fonte inesgotável de energia que, para obter, é preciso ser Deus (519 a 524):

"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 pentecostismo de sangue,  
Para poder encher toda a medida da minha fúria imaginativa,  
Para poder nunca esgotar os meus desejos de identidade  
Com o cada, e o tudo, e o mais-que-tudo das vossas vitórias!"

A influência grega não fica apenas no mundo dos deuses, os heróis também se fazem presentes. E quem melhor que Ulisses, numa ode marítima? Assim como Flint só comparece na sua canção, Proteu não é mencionado — é preciso adivinhá-lo nas suas metamorfoses. A referência a Ulisses só uma vez é explicitada, quando a "viagem" já chega ao fim (794): "No velho mar sempre o homérico, ó Ulisses." Mas a sua presença está marcada em certos clichês — ataduras a mastros, canto de sereias. Este canto, na atmosfera de delírio, se confunde com outro chamamento igualmente simbólico: o de Jim Barns pela escuna. Do mesmo modo, a metamorfose em navio se entrelaça com a idéia de crucifixão e ambas parecem transformar-se na visão de Ulisses atado ao mastro; um Ulisses masoquista, é verdade, mas que, como o herói, quer ver, ouvir, conhecer, sentir todas as atrações e perigos. É, sem dúvida, o texto na sua multivocidade, num desdobramento de significações impossível de isolar, difícil de esgotar.

Estamos em plena desmedida, o transbordamento emocional está a um passo do auge. A "consciência, volante, é apenas um nevoento círculo assobiando no ar". (538) Repetem-se os estribilhos e o autor, sob sua influência, estabelece o confronto entre a sua vida parada de "engenheiro" e a "grande dinâmica estridente, quente e sangrenta" da vida pirata. Como não va-

cilara em desejar ter o corpo e a sensibilidade femininos, na sofreguidão de viver todas as experiências, aqui não vacila no uso do palavrão (542), para dizer o que pensa desta vida ingloria e bem comportada (ambas atitudes parecem de enorme ousadia para a Lisboa de 1915). É a febre da loucura contra a tísica da mesmice! Numa nova torrente de masoquismo e feminilidade, quer submeter-se a todas as crueldades em gloriosa submissão. Retorna o delírio de grandeza: quer ser como Cristo a sofrer pela humanidade. Tudo é aceito, contanto que seja no mar. E o "ma-a-a-a-ar" se torna um grito, um berro, que recruta os outros berros — o estribilho pirata, o chamamento de Jim Barns, os conhecidos "eh, eh, eh" e todos os demais — num crescendo de delírio, onde os recursos gráficos, os tipos que aumentam em tamanho e voltam à dimensão normal, parecem a representação visual de um estertor, de um espasmo, que culmina na convulsão final de um berro imenso. A exaltação sensacionista chega ao paroxismo de um maremoto interior, para quebrar-se bruscamente, no esgotamento de si mesma, como uma tocha que se apaga.

#### 1.6. "Nau Catrineta"

"Parte-se em mim qualquer coisa. O vermelho anoiteceu.  
Senti demais para poder continuar a sentir.  
Esgotou-se-me a alma, ficou só um eco dentro de mim.  
Decresce sensivelmente a velocidade do volante." (620 a 623)

A quebra da cor, da energia, do ritmo, da forma gráfica, caracteriza a mudança mais brusca de todo o poema. Depois de um fortíssimo na execução, um "staccato" faz anoitecer, abruptamente, o vermelho que coloriu toda a fase do delírio. O poeta está vazio, deserto, sentindo um "mar noturno" dentro de si — mar que se expande do espaço interior, comunicando-se a tudo. A imagem do "noturno" se reitera em quatro versos, sustentada, ainda, por variantes que remetem à mesma idéia: sombrio, orvalho, noite, lua. O caráter melancólico das imagens produz um andamento vagaroso e se acentua nas imagens da sereia chorando, dos sonhos a boiar, desfeitos.

Um último recurso — gritar pela escuna — ressoa inútil. E do fundo da melancolia emerge o passado mais remoto: a infância, vista como período de felicidade irrecuperável. Num recolhimento em que parece tornar-se pequenino, o homem da grande vertigem do espaço aberto busca, à beira do Tejo, noutro ponto, o aconchego da "velha casa sossegada ao pé do rio..." O discurso poético se impregna de ternura, de surpresa e remorso pelo que "acontecerá" há pouco. A ternura é descrita como "confusa, como um vidro embaciado, azulada", ao

mesmo tempo que a emoção tranqüila sente no espaço a "loura manhã" e o "azul japonês" da paisagem. Os ruídos são marulhos leves. Tudo é suavidade, proteção, aconchego, murmúrio de águas. Um analista não vacilaria em falar de retorno ao útero. Ulisses sem Itaca, o poeta faz sua viagem de volta. Primeiro às rubras ardências adolescentes da aventura sem limites — o sol a pino — depois à infância loura e azul — um novo amanhecer. Entre ambas, o poeta compõe um noturno, que parece mostrar o ciclo progressivo dos dias e das noites. Mas a conotação regressiva é a dominante e o noturno mantém apenas o seu caráter de momentânea escuridão, pelo esvaziamento da energia e pelo desconcerto de não saber para onde ir.

Da infância, emerge a figura não da mãe, mas da velha tia, que parece substituí-la. É uma nova ponte, ou um atracar, como dissemos antes, para vencer a dolorosa ruptura primordial, detonadora da angústia. A tia cantava a "Nau Catrineta", antiga história de viagem, a reforçar a prolongada metáfora do poema (686/7):

"Lá vai a Nau Catrineta  
Por sobre as águas do mar..."

Outra canção é evocada. A ternura, embora entretecida de certa culpa, por não ter retribuído ao amor expresso naquele acalanto, se configura em felicidade. Foi longo o trajeto para chegar, por primeira vez, a esse sentimento. O mito da infância feliz, celebrado por tantos poetas, dura um breve instante na evocação do autor, que parece meter-se na pele de Peter Pan, a querer "ficar lá sempre, sempre criança e sempre contente!" (703). A felicidade cede lugar a sensações contraditórias, fruto da impossibilidade daquele "ficar lá". Em lágrimas, o poeta evoca o estribilho, a fúria pirata, num esforço de imaginação "quase literária", que busca o retorno à sensualidade, à crueldade, às chacinas gratuitas, à fruição abominável do crime. O esforço é vão. A voz de Jim Barns se transfigura em sentimentos ternos e o conflito de emoções se intensifica na confusão de imagens superpostas: Deus, o Mistério, e de novo a voz, tornada Voz Sem Boca, a emitir, fora do espaço e do tempo, seu "grito eterno e noturno".

### 1.7. De novo, o cais

"Tremo com frio da alma repassando-me o corpo  
E abro de repente os olhos, que não tinha fechado  
Ah, que alegria a de sair dos sonhos de vez!  
Ela outra vez o mundo real, tão bondoso para os nervos!  
Ei-lo a esta hora matutina em que entram as paquetas  
que chegam cedo." (716 a 765)

A evasão produz angústia, uma vez mais, e a angústia, móvel de todas as etapas já vividas nesta "viagem", parece encontrar alívio na realidade. O paquete que entrava, ainda distante, já não interessa ao poeta que, agora, passa a fazer a apologia do Perto. O Longe não foi solução, nem no grande espaço aberto e no tempo antigo, nem na pequenez da velha casa do tempo-infância. Abranda-se o giro do volante. A solução moderna vai ser tentada (773/4):

"Maravilhosa vida marítima moderna,  
Toda limpeza, máquinas e saúde!

Depois do abalo sísmico, do maremoto, o bom funcionamento das coisas que se ajustam perfeitamente; depois da imprevisível vida corsária, a bem gerida atividade comercial; depois do horizonte mítico, o horizonte prático. Tudo corre bem, "nenhuma coisa esbarrando com outra! (780) E o "Engenheiro" continua o seu discurso poético-prático (781 a 788):

"Nada perdeu a poesia. E agora há a mais as máquinas  
Com sua poesia também, e todo o novo gênero de vida  
Comercial, mundana, intelectual, sentimental,  
Que a era das máquinas veio trazer para as almas.  
As viagens agora são tão belas como eram dantes

E um navio será sempre belo, só porque é um navio.  
Viajar ainda é viajar e o longe está sempre onde esteve  
Em parte nenhuma, graças a Deus!

É preciso livrar-se do Longe, se Deus ajudar! E o "engenheiro" descreve os navios, não no alvoroço comovido dos versos 135 a 149, que atestam o seu caráter simbólico, mas na controlada disposição dos seus tamanhos e formas, no seu tão prazenteiro "garbo quieto de coisas comerciais que andam no mar". A coisificação dos navios, esse seu destino comercial, torna-o orgulhoso da sua época, que aproxima os espaços e as raças e permite "gozar a vida realizando um grande número de sonhos."

Mimetizando o mundo eficiente e comedido, os sentimentos também se organizam (805 a 808):

"Limpos, regulares, modernos como um escritório com "guichete" em  
redes de arame amarelo,  
Meus sentimentos agora, naturais e comedidos como "gentlemen"  
São práticos, longe de desvaireamentos, enchem de ar marítimo os  
pulmões,  
Com gente perfeitamente consciente de como é higiênico respirar o ar  
do mar

E, como são horas de trabalhar, ao trabalho, pois! Faturas, carimbos, cartas, conhecimentos de bordo, fórmulas fixas da

correspondência comercial — tudo isso parece ocupar o lugar das "coisas navais" de outrora; mundo exterior versus mundo interior. Trabalho muito mais de escriturário que de engenheiro, ainda assim permite o sentimento de grandeza (814/5):

"É sinto que todas as cartas de todos os escritórios  
Deviam ser endereçadas a mim".

Quem fora a onda, o navio, o vento, o fogo, a vítima-sintese, o Grande Pirata, Proteu, Deus, gostaria de metamorfosear-se no Grande Destinatário de cartas comerciais.

As faturas, especialmente, o comovem, pois vê nelas e na correspondência "o princípio da história", como vê poesia nos escritórios e no comércio. É, não o lirismo, mas o poeta coibido e bem-comportado; ou, talvez, sim o lirismo, mas o lirismo funcionário-público, como disse o nosso grande modernista, a propósito de outra gente.

Assim como o fizera antes, ao cantar os navios, os homens do mar, as coisas navais — componentes da sua vida interior — agora enumera linearmente os navios, os viajantes, as viagens, aos que se relaciona com o grau de envolvimento adequado, num elogio do cosmopolitismo moderno, da aproximação e da fraternidade que dele resultam, pois "a fraternidade afinal não é uma idéia revolucionária (850), mas sim (851 a 855):

"É uma coisa que a gente aprende pela vida fora, onde tem que  
tolerar tudo,

E passa a achar graça ao que tem que tolerar,  
E acaba quase a chorar de ternura sobre o que tolerou!  
Ah, tudo isto é belo, tudo isto é humano e anda ligado  
Aos sentimentos humanos, tão conviventes e burgueses.

O discurso do "engenheiro", ao longo de cento e vinte versos, faz-nos a proposição de um mundo higiênico, eficiente e bem-comportado. Esse discurso convenceu a vários de seus críticos. Segundo um deles, Álvaro de Campos é o "cantor da civilização moderna";<sup>4</sup> outro, referindo-se especificamente à "Ode Marítima", vê, nesta última parte, um aceder a um "nível máximo de humanidade";<sup>5</sup> ou, ainda, a fase que inclui a ode em exame "se marca pela visão extasiada e exaltada do poeta diante do mundo contemporâneo, da civilização das máquinas e do objeto".<sup>6</sup> Sem nada de fêrvido ou inflamado, a nosso ver,

4. LIND, Georg Rudolf. Teoria poética de Fernando Pessoa. Porto, Inova, 1970, p. 39.

5. GUERRA, Maria Luísa. Ensaio sobre Álvaro de Campos. Cascais, Cardim, s. d., v. 1, p. 52.

6. QUESADO, José Cláudio Basílio. O Constelado Fernando Pessoa. Rio de

o discurso apresenta argumentos coibidos e pragmáticos, como os sentimentos do autor nesse momento. Há, sem dúvida, um nível aparente de elogio da modernidade, em que o autor se proclama vaidoso de sua época. Contudo, subjacente a esse nível, uma ironia sutil e o ar de resignação, porque — tudo — o — mais — não — deu — certo, revelam-se no uso de expressões como: "nenhuma coisa esbarrando com outra"; "tão maravilhosamente", "tão espontaneamente", "tão deliciosamente", referindo-se ao bom funcionamento de tudo, mas sempre na mesma formulação e de modo excessivamente insistente; a comparação dos sentimentos "limpos e regulares" a "um escritório com "guichets" em redes de arame amarelo", sugerindo a grade, o encarceramento do eu mais autêntico; a insistência sobre a importância e a beleza comovedora da papelada burocrática-comercial; a fraternidade vista como a aprendizagem da tolerância e os últimos versos, enfim, associando o belo aos sentimentos burgueses. Tudo isso, a nosso ver, trata apenas de velar o verdadeiro sentido do discurso: a comunhão com o sistema não é livremente aceita, é, antes, consentida pela imposição de uma convivência obrigatória, das regras do jogo do bem-viver no seu momento histórico e no espaço que lhe toca ocupar. Tratando de persuadir-nos quanto às vantagens do mundo moderno, no nível aparente do discurso, o autor busca o autoconvencimento — última tentativa de identificação, agora com o grupo social — que lhe permita esposar a ideologia correspondente, isto é: o utilitarismo do mundo industrial, a preeminência do terra-a-terra sobre o voo imaginativo. Assim, é preciso incorporar os valores burgueses, uma vez esgotada toda a energia na busca inútil de superar a angústia de viver, nas vãs tentativas de síntese com o universo. Usando a terminologia de Heidegger: ser, apenas, não questionar, não existir. Aceitar, ser uma peça a mais do mecanismo que, afinal de contas, funciona e, nessa nova tessitura, pertencer a um grupo que tem consciência do que é, e, como tal, quer demonstrar que tem razão de ser o que é. Pégaso aparece de asas amputadas, transformado em mero cavalo de tiro, a puxar os chavões ideológicos do seu tempo.

Do modo exposto, o sentido oculto do texto emerge do sentido aparente, manifestando-se na melancolia desse sentimento (856 a 858):

"Tão complicadamente simples, tão metafisicamente tristes!  
A vida flutuante diversa, acaba por nos educar ao humano  
Pobre gente! pobre gente toda a gente!"

Noventa versos atrás, o pacote a entrar deixara de interessar ao poeta. Agora, manifestando comiseração por si



mesmo e pelo grupo ("nos educar", "pobre gente") chama-lhe a atenção outro navio que sai (860 a 862):

... "Que vai agora saindo. É um "tramp-steamer" inglês,  
Muito sujo, como se fosse um navio francês,  
Com um ar simpático de proletário dos mares,

Ainda há lugar para o humor, mas este não faria sorrir um certo povo muito aficionado ao "mot d'esprit". Entretanto, o contraste é evidente: o paquete — por definição luxuoso, veloz, para transporte de passageiros entre centros importantes — é substituído pelo pobre cargueiro, que vai aqui e ali, onde houver mercadorias para levar e trazer. A grandeza dá lugar à pouquidão, num paralelo com as duas etapas dos sentimentos do autor (864/6) e (871/6):

"Entremece-me o pobre vapor, tão humilde vai ele e tão natural  
Parece ter um certo escrúpulo não sei em quê, ser pessoa honesta,  
Cumpridora duma qualquer espécie de deveres"

"Ele faz o seu dever, Assim façamos nós o nosso. Bela vida!  
Boa viagem! Boa viagem!  
Boa viagem, meu pobre amigo casual, que me fizeste o favor  
De levar contigo a febre e a tristeza dos meus sonhos,  
E restituir-me à vida para olhar para ti e te ver passar.  
Boa viagem! Boa viagem! A vida é isto..."

"Cumprir o dever", "a vida é isto..." O sentimento de resignação nos parece tão evidente que nos inibimos de continuar falando da oposição sentido aparente/sentido oculto estabelecida por Ricoeur, nas águas de Freud.<sup>7</sup> O que estivera submerso está, agora, à tona. Só mesmo a franca adesão do leitor àquela ideologia pode tornar persuasivo o discurso de louvor ao que chamamos modernidade. Com a resignação, cessa de todo o volante interior, volante que fora comparado à consciência, nos versos 537/8, já citados:

... "gira agora que a minha consciência, volante,  
É apenas um nevoento círculo assobiando no ar"

Nessa condição, a cada vôo do imaginário, mesmo na onda do delírio, um certo grau de controle, ainda que mínimo, persistiu: é o ser pensante subjacente ao poeta sensacionista. O volante funcionou como um sismógrafo a registrar os abalos e, agora que tudo cessou, pode deter-se.

7. Referimo-nos à terminologia empregada por Paul Ricoeur. Cf. RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações*. Rio de Janeiro, Imago, 1978. Para o autor interpretar "consiste em decifrar o sentido oculto no sentido aparente, em desdobrar os níveis de significação implicados na significação literal" (p. 15).

## 1.8. "Só eu"

Num pianíssimo, a última estrofe despede-se do vapor (e do leitor), mostrando uma leve nostalgia do Longe, para onde se dirige o cargueiro. No conhecimento de si, na aceitação da sua finitude, da sua pouquidão, o poeta experimenta, de novo, a sensação de ruptura, agora consentido (886 a 890).

"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 me perturbe ver-te?"

Não mais perguntas, nem grandes emoções (chore, perturbe, interrogue). O navio se afasta lentamente, até ser apenas um ponto no horizonte — o que faz emergir a angústia — um "ponto cada vez mais vago..." Depois é o nada, "só eu e a minha tristeza". O alvorecer, que iniciara a ode, muda-se na hora cheia de sol que inunda a cidade, "hora real e nua como um cais já sem navios". Somando as expressões mais densas de sentido, temos: angústia, nada, solidão, realidade, tristeza, nudez, vazio (cais já sem navios), que podemos filiar ao mesmo eixo semântico sobre o que girou toda a estrutura: a solidão, a angústia de viver, a ausência de sentido da existência. O sol, já alto, nada altera, não traz nenhuma esperança. Mostra, apenas, que o tempo passa, que o mundo gira, que tudo continua, que a solidão do princípio se repete na solidão do fim, num movimento cíclico, assim representado pelo poeta:

"E o giro lento do guindaste que, como um compasso que gira,  
Traça um semicírculo de não sei que emoção  
No silêncio comovido da minha alma..."

## 2. CONCLUSÃO

O que a primeira leitura de "Ode Marítima" sugere é tratar-se de uma vasta estrutura indisciplinada — em certos momentos uma quase desestrutura — que, ao longo de quarenta e uma páginas e novecentos e cinco versos, revela um transbordamento emocional sem precedentes na obra de Fernando Pessoa (ortônimo e heterônimos incluídos). Antes mesmo da leitura, a simples visão do poema nos mostra estrofes arbitrariamente compostas, que vão de um a dois versos até vinte ou mais, sendo difícil delimitá-las, por força da obrigatória disposição gráfica que interrompe as unidades. Não só a estrofe parece não caber na página, o verso também transborda, devendo completar-se em chaves ao final. As onomatopéias dos gritos, dos chamamentos, em tipos que variam até cinco vezes

em tamanho, para indicar seu crescimento em intensidade — herança direta do futurismo — se intercalam com versos e com estribilhos, onde o poeta utiliza o mesmo recurso visual para mostrar que a emoção chega ao seu clímax. Em suma, o verso livre de Alvaro de Campos, em certas passagens de sua "Ode Marítima", solta-se tanto das amarras que parece querer saltar do próprio livro. Subjacente ao ímpeto, contudo, a leitura mais detida descobre a composição, em que os momentos e os climas sucessivos são etapas sabiamente manipulados que deixam a descoberto uma arquitetura em nada arbitrária.

Efetuada a linguagem em discurso, este se organiza em estrutura, configurando um novo espaço que se projeta na criação de sentido, do múltiplo sentido. O(s) sentido(s) se revela(m) ao leitor pelo discurso, onde os aspectos sonoros, a cor, as figuras, os tropos, jogam o papel analisado na parte anterior deste trabalho. Aquela enumeração de recursos se soma o aspecto visual — em voga na época — na orquestração de um ritmo que, do verso à estrofe, resgata a condição poética para a totalidade da ode, condição posta em perigo pela discursividade derivada das freqüentes construções hipotáticas, assim como do uso de sinais de pontuação típicos da prosa: dois pontos, travessão, parênteses. Desse modo, verificamos na composição, no gênero e no estilo individual que a "Ode Marítima" é uma realização plena. Jogamos, aí, com dois elementos aparentemente contraditórios: desmedida na expressão e conteúdo versus ciência precisa na arquitetura poética. É difícil imaginar-se aliança mais profícua. A contradição, só aparente, é fonte de originalidade e enriquecimento. A tensão bipolar sustenta um vínculo que garante uma unidade profunda: a obra como estrutura, desafiando o leitor a penetrar-lhe a densidade de sentidos, uma vez assumida sua autonomia como texto.

Ao mesmo tempo, a tensão bipolar revela a existência de um desdobramento do próprio poeta num *eu pensante* — eminência parda que manobra na sombra o seu volante, compondo a arquitetura poética — e num *eu sensacionista* — poeta da desmedida, que impressiona aos críticos como entusiasta da civilização moderna, mas que, principalmente, trata de esgotar a sua angústia num cataclismo catártico. Esse desdobramento faz com que a ode formule não uma proposição de mundo, mas várias:

— O mundo heróico. Nele o poeta se faz presente especialmente como o homem das sensações. "Sentir? Sinta quem lê!" escreveu o ortônimo. Mas não só porque sente, senão porque revela e usa suas muitas leituras ao longo do discurso,

Alvaro de Campos se configura no poeta-leitor. Esse leitor recebeu proposições de mundo do cristianismo, de Homero e da mitologia grega, da gesta lusitana (menções à Patagônia são referências a Magalhães, entre outras), de Stevenson, de Conrad, afora outras, talvez, que não tenhamos podido identificar. É a salvação, são as aventuras, os descobrimentos, as conquistas, os grandes feitos! Esse mesmo mundo se esvazia do heroísmo aceitável, para aliviar a tensão na selvajaria, também vista como gloriosa. Mundo impossível, já inexistente, é apenas uma miragem da vida dinâmica e autêntica para quem deseja evadir-se da angústia.

O mundo infantil. Depois do enorme desgaste sensacionista, o mundo da infância aparece como o paraíso perdido, rodeado de ternura e proteção. Há quem viva toda a existência numa espécie de redoma azulada, como a que pinta o poeta, não muito distante da situação de vida intra-uterina: no mesmo lugar, cercados da mesma gente, sem contatos com o exterior. Mas, para o autor, este também é um mundo impossível, inevitavelmente passado, cuja evocação "faz fome duma coisa que se não pode obter" (705). A cada comprovação de impossibilidade dessas propostas, a angústia se reinstala, produzindo a busca de um novo caminho.

— O mundo mesmo, em toda a sua mesmice, representando a "queda na imanência" como diz Simone de Beauvoir. É a proposta final de uma existência despersonalizada e inautêntica, mas bem aceita e em harmonia com a situação de homem adulto e com o momento histórico. É o mundo da ideologia e da pertença, depois dos distanciamentos no tempo e no espaço em busca da quimera. As diferentes interpretações dadas a essa passagem (item 1.7.) não só reafirmam o múltiplo sentido das expressões do discurso na sua totalidade, senão que, de certa forma, o neutralizam, sem, contudo, eliminar-lhe o conteúdo. Isso dizemos porque a autora deste trabalho, contrariamente a vários críticos e à teoria do texto de Ricoeur<sup>8</sup> (influência megalomaniaca do poeta?), vê na "Ode Marítima" uma importante carga ideológica, onde o distanciamento está no Longe e na infância, também no discurso e na criação de um espaço poético, mas não na isenção, mostrando-nos um homem solitário, em pleno desencanto com o mundo industrial e seus valores, fingindo que lhe faz o elogio. Afinal, "o poeta é um fingidor". E essa talvez seja a proposta final, a única possível. As outras, longe demais da realidade, são formula-

8. Cf. RICOEUR, Paul, *Interpretação e Ideologia*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977. Para o autor, o texto se define como o "paradigma do distanciamento na comunicação" (p. 44).

ções do poeta-leitor para si mesmo. A última é uma proposição de mundo para o poeta e para o leitor, que o texto projeta, na dissimulação característica da ideologia, num fingir tão completamente, que chega a sentir que é bom o ruim que de-veras sente.

#### BIBLIOGRAFIA

- COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa, Verbo, 1963.
- DÉTTORE, Ugo. Futurismo. In: *Dicionário Literário*. Barcelona, Montaner y Simón, 1959, v. 1.
- GUERRA, Maria Luisa. *Ensaio sobre Álvaro de Campos*. Cascais, Cardim, s. d. v. 1.
- HEIDEGGER, Martin. *L'être et le temps*. Paris, Gallimard, 1964.
- HOURCADE, Pierre. *Temas de literatura portuguesa*. Lisboa, Moraes, 1978.
- LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Porto, Inova, 1970.
- MOISES, Carlos Felipe. *Poesia e Realidade*. São Paulo, Cultrix, 1977.
- PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa, Ática, 1978.
- . *Poesias de Fernando Pessoa*. Lisboa, Ática, 1978.
- QUESADO, José Clécio Basílio. *O Constelado Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e Ideologias*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.
- . *O Conflito das Interpretações*. Rio de Janeiro, Imago, 1978.
- SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o postodrama*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- SIMÕES, João Gaspar. *Itinerário histórico da poesia portuguesa*. Lisboa, Arcádia, 1964.
- URDANOZ, Teófilo. *Historia de la Filosofía*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1978, v. VI.
- YOURCENAR, Marguerite. *Mémoires d'Hadrien*. Paris, Plon, 1951.