

Introdução

Fernando Pessoa e Walt Whitman são hoje vistos como dois dos poetas mais importantes nos países de que provêm. Foram ambos autores cujo reconhecimento, mesmo póstumo, tardou a chegar. Têm em comum uma experiência literária muito pessoal, no sentido em que desenvolveram o conhecimento da literatura e da poesia, em particular, de forma autodidacta e independente. A relação entre estes dois poetas, que foram ganhando relevância como símbolos nacionais e pensadores universais, continuará a fascinar gerações de críticos literários. Como cantaram o futuro, tornar-se-ão tendencialmente mais relevantes numa sociedade globalizada. Perante Whitman, o leitor do século XXI aprende a reapreciar a natureza e o corpo e reforça a sua confiança. Fernando Pessoa é, por seu lado, o poeta português mais universalmente lido. Apresenta-nos múltiplas faces, poetas para vários gostos, confronta-nos directamente, na maioria dos casos em linguagem simples e directa, com a nossa própria humanidade.

No momento em que um dos maiores críticos literários americanos, Harold Bloom, inclui o poeta português como um dos representantes máximos da poesia ocidental, conseguimos constatar, ainda com maior certeza, a universalidade do legado pessoano. Para Bloom, a influência de Whitman em Pessoa estende-se aos vários heterónimos: «he is a Whitman reborn, but a Whitman, who gives separate names to “my self”, “the real me” or “me myself”, and “my soul”, and writes wonderful books of poems for all three of them»¹. Neste ponto, o Whitman dividido reaparece em Pessoa, dividido em heterónimos:

Walt Whitman, one of the roughs, an american, the “myself” of Song of Myself, becomes Alvaro de Campos, a Portuguese Jewish, ship’s engineer. The “real me” or “me myself” becomes the “keeper of sheep,” the pastoral Alberto Caeiro, while the

¹ *The Western Canon: the Books and School of the Ages*, p. 452.

whitmanian soul transmutes in Ricardo Reis, an Epicuran materialist who writes Horation odes.²

Bloom acredita que o próprio Whitman se divide poeticamente, mas nós tendemos a concordar mais com a avaliação geral feita por Susan M. Brown: «Where Whitman would include and fuse, Pessoa separates and discriminates»³. O poeta fala por todos e, para conseguir tal proeza, terá necessariamente que adoptar vários pontos de vista. No entanto, nunca existe uma separação real dentro do próprio Whitman. Na sua voz fundem-se muitas outras. O objectivo do poeta seria a verdadeira fusão de tudo, mas mais importante ainda seria a da alma com o corpo, para que o corpo pudesse ser elevado novamente. Como afirma o especialista em Whitman, Gay Wilson Allen, a intenção do poeta seria a união destes dois elementos: «A major theme in Whitman's poems,[is] the Lucretian idea that the body and the soul are one»⁴. O poeta chega a esta conclusão, «after much pondering on the nature of the soul and its relation to the material world».

Para Harold Bloom, a relação de Campos com Whitman é definida da seguinte forma: «Pessoa-Campos manifests an enormous ambivalence toward Whitman's ambitious embraces of the cosmos and everyone in it; and yet Pessoa seems to know [...] how impossible it is to sever his poetic selves from Whitman's»⁵. O poeta português vê em Whitman a concretização de um potencial poético universal e isso terá levado à concepção do seu próprio universo heteronímico, adaptando-o à atitude contrária: a despersonalização.

Fernando Pessoa nunca chegaria a conhecer o bardo americano, porém, não conseguia evitar sentir-se ligado àquilo que escrevia. Nunca antes alguém teria falado sobre coisas tão evidentes com tanta ternura e sabedoria: «Do not call the tortoise unworthy because she is not something else»⁶. Perante isto, é provável que o poeta português se tenha sentido, inicialmente, desarmado. A única resposta possível a esta personagem, mais real do que parece, é, para Fernando Pessoa, a criação de uma outra

² id., *ibid.*

³ Susan Margaret Brown, "Pessoa and Whitman: Brothers in the Universe" in *The Continuing Presence of Walt Whitman: the Life after the Life*, p. 179.

⁴ Gay Wilson Allen, *A Reader's Guide to Walt Whitman*, p. 35.

⁵ *op. cit.*, p. 453.

⁶ Walt Whitman, "Song of Myself", *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 36.

sensibilidade de expressão simples: o mestre, Alberto Caeiro. De facto, Caeiro perturba Campos de forma semelhante a como Whitman terá desconcertado Pessoa.

Para o nosso estudo, decidimos focar-nos apenas na influência de Whitman em Campos, embora compreendamos que esta questão necessite igualmente da análise global do impacto de Whitman no “drama-em-gente” e, em particular, na relação entre Álvaro de Campos e Alberto Caeiro. Uma das leituras desta relação mais corajosas e profundas é feita por Eduardo Lourenço, na sua obra *Pessoa Revisitado*, em que defende a necessidade que o poeta terá tido de esconder a influência de Whitman em Caeiro: «Tudo parece pois passar-se como se Pessoa não quisesse confessar publicamente a relação ou filiação de Caeiro em Whitman, reservando ostensivamente através dos seus poemas «whitmanianos» essa filiação no caso de Campos»⁷. Como Eduardo Lourenço nos mostra, o próprio poeta acaba também por reconhecer essa influência nos textos recolhidos nas *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*⁸. Relativamente a Campos, Lourenço faz uma leitura curiosa, determinando que a expressão de Whitman no engenheiro estaria ligada a algo que o poeta teria descoberto, um exemplo de libertação ao qual o próprio nunca conseguiria chegar: «Por demais sabe Pessoa que um tal exemplo de liberdade e autolibertação lhe é inacessível e inadequado, que jamais o assumiria na sua *própria pessoa*»⁹. A interpretação da influência de Whitman em Pessoa é feita através de uma análise psicanalítica, como se Campos fosse a expressão de algo que o poeta não conseguisse assumir. Para Lourenço, o papel de Campos dentro da heteronímia é, a certa altura, o da expressão de um impulso: «Esse impulso é de *ordem erótica* e suficientemente avassalador para dominar o inteiro sintagma imagístico dos poemas em que leva a cabo a sua *libertação irreal*, quer dizer, Campos»¹⁰. A sexualidade é expressa através de um ponto principal que é, para o crítico, o da passividade erótica, na “Ode Marítima”, na “Ode Triunfal” e na “Saudação”, em que «a máquina esconde ou está ao serviço de uma outra metaforização mais essencial, a da sua pulsão erótica»¹¹.

Esta leitura liga directamente a psicologia de Fernando Pessoa à sua obra e à necessidade de lidar com algo que já teria dentro de si e que acabou por exprimir,

⁷ Eduardo Lourenço, *Pessoa Revisitado*, p. 78.

⁸ id., *ibid.*

⁹ id., p. 89.

¹⁰ id., *ibid.*

¹¹ id., pp. 90-91.

mesmo que ficticiamente, através de Álvaro de Campos. Na sequência do raciocínio de Lourenço, o texto heteronímico torna-se na expansão do desejo inconsciente do poeta, que se tornará consciente perante a coragem poética de Whitman. Na nossa abordagem a este tema e à forma como Campos torna a sexualidade e sensualidade do poeta americano indissociáveis na “Saudação”, decidimos deixar o engenheiro no seu próprio palco dramático, em que a sexualidade é encenada e exagerada para que dela surjam versos.

Um estudo recente, que também deve ser mencionado para compreendermos o estado da questão, trata a noção de Atlantismo. Maria Irene Ramalho Santos vai buscar ao Atlantismo de Pessoa razões para mostrar como é também herdeiro da tradição mística da poesia nacional anglo-americana. Avalia, da seguinte forma, as palavras de Pessoa sobre este assunto: «Portugal is here presented by Pessoa as the nation whose manifest destiny, so to speak, is to lead such a “westernizing” mission of civilization in the twentieth century»¹², possibilidade que surge também ligada à ideia de Quinto Império. Para esta autora, o poeta português observa este espírito em Whitman: «Whitman’s Atlantic spirit, as, to my mind, Pessoa understood it, too, has to, do in the American poet’s own terms, with converting the world and rounding the earth»¹³. Sucintamente, o objectivo de Whitman seria o de tornar a América numa espécie de super-potência da cultura literária, aquilo que o poeta queria construir, por si, para o seu próprio país. O texto de Ramalho Santos torna-se bastante complexo, pelo que decidimos resumir apenas alguns dos seus pontos mais fortes.

O nosso estudo incide sobre Álvaro de Campos e a forma como se processa a influência de Whitman neste heterónimo em particular. Inicialmente, considerámos abordar também o papel de Caeiro, porém, reconhecemos que essa tarefa seria demasiado ambiciosa para uma dissertação de Mestrado. A segunda razão que nos levou a optar por não fazer essa avaliação corresponde ao facto de que o estudo de Eduardo Lourenço e, em particular, o capítulo intitulado “O mistério-Caeiro na luz de Campos e Vice-Versa”, da obra *Pessoa Revisitado*, já terá esclarecido, em grande parte, como isso se processa.

Susan M. Brown ajuda a clarificar, na sua tese de doutoramento, o papel de Alexander Search na questão da influência de Whitman em Pessoa. Analisa, também, o

¹² Irene Ramalho Santos, *Atlantic Poets: Fernando Pessoa’s Turn in Anglo-American Modernism*, p. 84.

¹³ id., p. 88.

papel de Whitman e Caeiro na construção do “drama-em-gente” e a influência que têm em Campos. Num ensaio mais recente, Brown explora e compara as relações entre Emerson e Whitman e entre Caeiro e Campos: «In the same way that Whitman was “simmering” until Emerson brought him to a boil, Pessoa’s eruption into the heteronymic world was catalyzed by the transformed echo of Whitman as embodied in Alberto Caeiro»¹⁴. Álvaro de Campos vai beber ao Whitman que existe dentro de Caeiro: «His response to the Whitman in Caeiro is feverish, unbalanced and hallucinatory»¹⁵. Desta forma, o impacto do poeta americano é filtrado por Caeiro até chegar a Álvaro de Campos.

A nossa abordagem voltará, como já afirmámos, a Campos e ao seu mundo. Começaremos com um capítulo em que sucintamente comparamos os planos editoriais de Whitman e Álvaro de Campos. Depois, seguiremos para os aspectos essenciais à construção poética. “A cadeia dos precursores” pretende mostrar como aquilo que têm em comum vem de uma crença em si mesmos e no poder transformador da sua poesia. Consideramos também a influência da língua inglesa em Pessoa e como isso lhe abriu a imaginação à criação da sua própria linguagem poética, depois de reencontrar o português. No que a Whitman diz respeito, analisaremos a transformação que ocorre quando dá a conhecer a sua poesia e a possibilidade de esta ser, em parte, o resultado da sua capacidade para olhar criticamente a língua.

A poesia do engenheiro será atentamente avaliada, especialmente ao nível da expressão da pulsação humana e da interacção em sociedade. Contrariamente ao autor de *Leaves of Grass*, Álvaro de Campos parece não conseguir abraçar a vida e avaliá-la sem medo. Vive constantemente desiludido, sem se conseguir exprimir, e lida com isso recorrendo à ironia para tornar mais ligeira a sua situação. A nossa análise incidirá também sobre o papel deste recurso nesta visão de Campos. Para o engenheiro, a experiência da vida é tornada ainda mais trágica pela existência da morte. É, por isso, impreterível abordar também a reacção de Pessoa às palavras de Whitman sobre o tema. Pretendemos mostrar como a visão da morte que Álvaro de Campos procura, para tornar a vida mais fácil, é sugerida inicialmente pelos versos do autor de *Leaves of Grass*.

¹⁴ Susan Margaret Brown, “Pessoa and Whitman: Brothers in the Universe” in *The Continuing Presence of Walt Whitman: the Life after the Life*, p. 170.

¹⁵ id., p. 177.

Nota breve sobre o corpus

No nosso caso, a escolha da edição, *Leaves of Grass and other Writings*¹⁶, que inclui a versão definitiva de Whitman, recai também no facto de que terão sido estas as versões dos poemas às quais o poeta português terá tido acesso: a de 1895¹⁷, *Poems of Walt Whitman*, assinada por A. Search, e outra de 1909, *Leaves of Grass*, The Peoples' Library Editon, assinada por Fernando Pessoa, com a data de 16.5.1916. Na biblioteca de Fernando Pessoa, encontramos ainda o livro de Bliss Perry, *Walt Whitman: his Life and Work*, de 1906, que Brown não menciona na sua tese. A edição assinada por Search exclui alguns segmentos de *Leaves of Grass* e introduz outros por decisão do editor. Recolhemos da tese de doutoramento de Susan M. Brown¹⁸, que faz o levantamento daquilo que Pessoa deixou nas suas edições da poesia de Whitman, que chegaram até nós, os sublinhados e apontamentos. Reportaremos a esses apontamentos e sublinhados quando os considerarmos importantes para a avaliação da leitura da obra, *per se*. Deixamos também sublinhada a possibilidade de que Pessoa possa ter tido acesso a outras edições da poesia de Whitman e até aos textos em prosa.

Como fizemos com a edição de Whitman, num trabalho desta natureza, urge explicar e justificar as edições por nós escolhidas. Não nos alongaremos nesta explicação, por não considerarmos que a este trabalho cabe fazer juízos de valor sobre elas. No entanto, deixamos aqui a nota de que a edição, por nós escolhida, da poesia de Campos é a de Teresa Rita Lopes, cuja referência completaremos na bibliografia.

¹⁶ ver referência completa na bibliografia.

¹⁷ Esta data não está presente na tese de Susan M. Brown, mas encontrámo-la numa bibliografia com todas as edições de Whitman em www.bartleby.com in *The Cambridge History of English and American Literature in 18 volumes*, vol. 16. *Early National Literature*, "Whitman Bibliography" by Emory Holloway and Henry S. Saunders. Consultado a 10 de Setembro de 2009.

¹⁸ Decidimos seguir o levantamento feito por Brown por considerarmos não caber a um estudo desta natureza essa análise pormenorizada. Infelizmente, o limite temporal imposto por este tipo de trabalho não permitiu a aproximação a algumas destas fontes primárias.

Das outras edições da poesia, mencionaremos apenas algumas notas introdutórias, quando estas nos parecerem relevantes. Em relação à prosa, utilizaremos diversas fontes que serão referidas tanto em nota de rodapé, como na bibliografia.

I. A construção da obra

Walt Whitman publicou a sua obra mais importante, *Leaves of Grass*, de 1855 a 1892. Durante esse período, alterou, adicionou, rejeitou e aumentou os versos nela contidos. Para além deste volume de poesia, publicou *Drum-Taps* e *Sequel to Drum-Taps* sobre a Guerra Civil, *November Boughs* e dois volumes de prosa. *Leaves of Grass* é o projecto ao qual dedicará grande parte da sua vida. No final, reencontra a sua voz tranquilizadora, uma nova força e a esperança de ver finalmente a união dos estados, após o sofrimento causado por aquela Guerra.

O seu processo criativo, em constante evolução, tem como resultado uma obra orgânica, que irá acompanhar a experiência do autor e a sua visão da poesia. Descreve a natureza, os homens e as emoções, mas o futuro da América que o seu optimismo prevê é a força motivadora constante que perdura nas suas palavras. Para Whitman, os seus poemas são *chants*, cantos de evocação, textos que pertencem também a um ritual místico. O poeta chega a dizer que um dos seus objectivos é «To help the United States (even if only in my imagination) hand in hand, in one unbroken circle in a chant»¹⁹. Relembra assim os rituais dos nativos, em que essa seria frequentemente uma experiência mística. Os próprios poemas também são descritos como *chants*: «I keep my special chants of Death and Immortality». A palavra, com o seu duplo significado, serve como elemento universal, em que o canto tanto pode ser de evocação colectiva, como de celebração.²⁰

A organização da obra é modificada, a partir da terceira edição, com a introdução de segmentos, a que chamou “clusters”. Transforma-se, progressivamente, numa estrutura mais consistente e compreensível para o leitor. Os “clusters” representam não só o seu multifacetado autor, mas também a nação, para a qual

¹⁹ Walt Whitman, “Preface 1872 – As a Strong Bird on Pinions Free” in *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 651.

²⁰ De acordo com o dicionário *Merriam-Webster 11th Collegiate Edition*: **intransitive (or transitive) verb** 1 : to make melodic sounds with the voice; especially : to sing a chant 2 : to recite something in a monotonous repetitivetone *protesters were chanting outside* transitive verb 1 : to utter as in chanting 2 : to celebrate or praise in song or chant **noun** 1: song 2: a: Plainsong b: a rhythmic monotonous utterance or song c: a composition for chanting.

Whitman escreveria. No final, *Leaves of Grass* comportará tudo, tendo anexados textos em prosa e *Drum Taps*, publicado anteriormente em livro.

A intenção converge em si e na sua identidade. O acto poético transforma-se entre o acto de cantar tudo e ser humano. É, simultaneamente, como pessoa, singularidade e pluralidade, como poeta. O «single separate self» que é, também, «a kosmos»²¹. No ensaio em que se despede do leitor, “A Backward Glance”, insiste que aquilo que escreve é «one man’s – the author’s – identity, ardors, observations, faiths, and thoughts, color’d hardly at all with any decided coloring from other faith’s or other identities»²².

Cada poema nasce numa edição e vai crescendo, desenvolvendo, morrendo ou sobrevivendo, como o ciclo de vida da erva. A obra de Whitman possui uma coerência inerente à própria estrutura. Os seus versos não se encontram estanques, como o produto de um ser humano num determinado momento, mas reflectem uma vida inteira.

A “vida” de *Leaves of Grass* esteve sempre sujeita às peripécias que autor e obra tiveram de enfrentar. As editoras que se propunham a publicá-lo padeciam frequentemente de problemas financeiros e o poeta chegou a perder o emprego por algumas pessoas considerarem os seus versos obscenos. A primeira vez que tal aconteceu, todavia, o motivo nunca chegou a ser assumido. Whitman estaria então no Bureau of Indian Affairs: «Essentially, he was terminated because the new secretary of the interior, James Harlan, a former professor of mental and moral science from Iowa considered *Leaves of Grass* obscene»²³. Whitman ultrapassa todas as barreiras para conseguir concretizar o seu projecto, personificando a atitude “self-reliant”, a perseverança que Emerson advogara. A primeira edição das *Leaves* é publicada como edição de autor: «Whitman decided to have the book printed at his own expense by his friends the Rome Brothers on Fulton Street in Brooklyn»²⁴. O livro não apresenta, à

²¹ Walt Whitman, *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 45.

²² id., p. 473.

²³ Pelo menos essa é a tese defendida por Loving e pelo próprio Whitman. Embora o poeta tivesse dito ao irmão, «that he came and went as he pleased». Jerome Loving, *Walt Whitman: the Song of Himself*, p. 291.

²⁴ Gay Wilson Allen, op. cit., p. 48. No início do século XIX (em 1820), em Inglaterra, 80% dos romances seriam publicados sem a identificação do autor. É provável que esta prática fosse também comum nos Estados Unidos. (James Raven, “The Anonymous Novel in Britain and Ireland 1750-1830” in *The Faces of Anonymity: Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century*, p. 143).

primeira vista, o seu autor, a identificação é inicialmente feita através do contacto com a imagem:

«the title page does not give the name of the author, but reads simply “LEAVES OF GRASS / Brooklyn, New York: 1855.” Instead, Whitman used the frontispiece as his signature – an engraved daguerreotype of himself in shirt sleeves in a nonchalant pose. The copyright is in the name of Walter Whitman.²⁵

Pessoa, que chegou a trabalhar em publicidade, teria, de certeza, conseguido admirar esta iniciativa. O autor apresenta-se de forma original, destacando-se dos outros autores da época e aproveita para criar um clima misterioso em redor da obra. Uma gravura de um daguerreótipo (a fotografia da época) mostra uma imagem de Whitman como um homem simples de camisa e chapéu, identificando-se com o homem comum. Com esta apresentação, abre caminho para a criação de uma figura que se tornará icónica. A linguagem corporal revela a sua rebeldia e surge como uma provocação aparente.

Na primeira edição, o autor permanece anónimo. O nome de baptismo (Walter Whitman), que o poeta decide deixar de usar por ser idêntico ao do seu pai²⁶, aparece apenas no registo de “copyright” e o seu nome real num dos poemas (“Song of Myself”), numa descrição de si próprio. Como explica Gay Wilson Allen, «On page 29, line 499, the poet names himself»²⁷. Dos versos a que Allen se refere, transcrevemos só um, que é, por si só, uma descrição sintética: «Walt Whitman, an american, one of the roughs, a kosmos»²⁸. O leitor teria de encontrar o autor por entre as folhas (“leaves”) e procurá-lo, neste contexto, tornar-se-ia em mais uma descoberta. A consequência directa do anonimato seria a dificuldade de encontrar o livro de Whitman.

It bears no publisher’s name, and, if the reader goes to a bookstore for it, he may expect to be told at first, as we were, that there is no such book, and has not been. Nevertheless, there is such a book, and it is well worth going twice to the bookstore to buy it.²⁹

²⁵ Gay Wilson Allen, op. cit., pp. 48-49.

²⁶ «I used to be Walter – started that way: then I became Walt. My father was Walter. He had a right to Walter. I had to be distinguished from him so I was made Walt.» in Gary Schmidgall, *Intimate with Walt: Selections from Whitman’s Conversations with Horace Traubel 1888-1892*, p. 23.

²⁷ Gay Wilson Allen, op. cit., p. 49.

²⁸ Versão de 1855 de “Song of Myself” in *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 681.

²⁹ Edward Everett Hale, “*Leaves of Grass*: Brooklyn, 1855”, from the *North American Review* 82 (January 1856): 275-277 in *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 795.

Procurar e encontrar as *Leaves of Grass* tornava-se assim uma aventura, que acabaria por intensificar a experiência do leitor. Para a terceira edição de *Leaves of Grass*, que contém a primeira versão dos poemas de “Calamus”, em que o amor masculino é mais abertamente explorado, Whitman escolhe uma imagem completamente diferente da primeira. Desta vez, escolhe uma gravura baseada num retrato a óleo, pintado por Charles Hine, praticamente oposta, em que enverga um laço e uma gola farta. Como descreve Allen, Whitman «looks more like a Victor Hugo than like the poet of American democracy»³⁰. Esta variação na imagem talvez tenha sido um esforço para mostrar outro lado de si. Mostra-se mais maduro e menos rebelde na imagem, mas igualmente provocador, agora, por aquilo que decide incluir na própria edição.

Segundo o mesmo autor, «some critics prefer the 1855 version of “Song of Myself” [...] while others say that his third editon (1860) was actually his best»³¹. Não tentaremos abordar esta questão por ela não caber, nem ser relevante, para o nosso estudo. Seguiremos a vontade de Whitman, que sustenta que a final é a única que deverá ser reeditada, defendendo-a como “definitiva”:

This, of course, is the edition I swear by... the only authentic and perfect. [...] It is my ultimate, my final word and touch, to go forth now, for good or bad, into the world into the future. [...] The point is, to substitute *this* for all the other editions – to make of it my final conclusive utterance and message – a declaration of my realized intentions.³²

A última edição de *Leaves of Grass* inclui todos os poemas, mais “Drum Taps”, dois anexos, “Sands of Seventy” e “Good-bye my fancy”, e o ensaio “A Backward glance o’er travel’d road”. O seu livro teria tudo para crescer, não recusou, por isso, que lhe fossem acrescentados outros poemas depois da sua morte. Numa nota de 1891 (um ano antes da morte de Whitman), que é anexada à edição póstuma de 1897, Horace Traubel pergunta ao poeta como pretende publicar aquilo que escreverá entre a edição final e a sua morte. O poeta responde: «Do with them? I am not unprepared [...] I have a title in reserve: Old Age Echoes»³³. Na mesma conversa, o poeta afirma ainda: «I place upon

³⁰ Gay Wilson Allen, op. cit., p. 63.

³¹ id., ibid., p. 47.

³² Gary Schmidgall, *Intimate with Walt: Selections from Whitman’s Conversations with Horace Traubel 1888-1892*, p. 96.

³³ “An Executor’s Diary Note, 1891” (publicado em *Leaves of Grass*, 1897) in *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 485.

you the injunction that whatever be added to the *Leaves* shall be supplementary, avowed as such, leaving the book complete as I leaf it, consecutive to the point I left off». O seu desejo principal é que o mundo conheça o seu livro: «I am determined to have the world know what I was pleased to do»³⁴. Deixa entregue a Traubel a tarefa de decidir se os seus poemas póstumos contribuirão para melhorar a obra.

Contrariamente a Whitman, a poesia de Pessoa e, em particular, a de Caeiro e Campos, não foi editada pelo próprio poeta. Os versos que chegaram a ser publicados, com a excepção da “Mensagem”, acabaram por sê-lo em revistas literárias. Muitos dos seus projectos literários permanecerão em fase embrionária para sempre. A sua morte foi precoce, especialmente tendo em conta tudo aquilo que ambicionava concretizar com a sua obra.

A vida condicionou a obra destes dois poetas: um deles conseguiu terminar o seu projecto e o outro não. Whitman documentou o processo poético do início quase até ao fim físico. A evolução do seu pensamento e da sua técnica poética está patente nas correcções que faz ao texto, de que vai publicando as várias versões. Ao leitor é dada a oportunidade de acompanhar a sua “oficina de escrita”, em que o poeta vai aperfeiçoando a sua arte. Situação semelhante acontece, a uma escala menor, quando lemos a correspondência entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro e os testemunhos da partilha de opiniões, relativamente à qualidade e à evolução do trabalho poético de cada um.

Como já referimos, os versos de Fernando Pessoa foram publicados, em grande parte, em revistas literárias. Como espaço literário colectivo, as revistas serviriam para a apresentação dos diversos “ismos” que o poeta ia adoptando, para além de facilitarem a expressão do talento que o rodeava. Estas publicações funcionariam também como espaço de diálogo e apresentação de determinados pontos de vista literários ou respostas, em forma de polémica, a questões literárias e sociais. Tal espaço de expressão colectiva ajustar-se-ia perfeitamente às manifestações de um poeta intrinsecamente múltiplo, como Pessoa. Aquilo que une, por isso, as publicações de ambos os poetas são as reacções que suscitaram nas sociedades que não estavam preparadas para os acolher.

³⁴ id., ibid.

Apesar de o poeta não ter conseguido concretizar os livros que planeava para os seus heterónimos, eles estão presentemente concretizados, com maior ou menor sucesso, pelos inúmeros editores que ousaram enfrentar essa tarefa. Fernando Cabral Martins explica: «Publicar Pessoa não é reconstruir, mas sim construir»³⁵.

Álvaro de Campos nunca se chegou a materializar em livro, mas Pessoa teria diversos planos para o concretizar. Projectou duas publicações de interesse directo para o nosso estudo: *Arco de Triunfo* e *Vida e Obras do Engenheiro Álvaro de Campos*. Uma das versões para *Arco de Triunfo*, datado de 1917, inclui poemas da sua fase decadente (“Três Sonetos”, “Opiário” e “Carnaval”) e outros Sensacionistas. Como afirma Teresa Rita Lopes, «Por alturas de 1923-26, Pessoa encarava dar à estampa, de acordo com dois planos de publicações futuras, ou apenas o Campos Sensacionista [...] ou mais abrangentemente em *Arco de Triunfo*, o poeta Decadente [...] o Sensacionista [...] e o novo Campos, Metafísico, digamos de “Lisbon Revisited»³⁶.

Vida e Obras do Engenheiro é talvez o livro em projecto que mais se assemelha a *Leaves of Grass*. Teresa Rita Lopes, que publicou a sua versão do livro, clarifica: «“Vida e Obras do Engenheiro Álvaro de Campos” – sob este título projectava Pessoa reunir as obras e os apontamentos biográficos que, conjuntamente, constituíram a ficção por excelência da sua produção heteronímica»³⁷. Tal conjugação de textos poéticos com apontamentos biográficos, leva-nos a pensar nas últimas edições de *Leaves of Grass*, onde Whitman reúne todos os textos que nos possam permitir conhecê-lo melhor, tal como poderia acontecer com o engenheiro, com a publicação desta obra. Seria o passo importante para completar a autobiografia de Campos.

A ideia de Pessoa para este livro parece compor-se à volta de uma figura, aqui uma personagem ficcional, com o grande propósito de a compreendermos melhor. Whitman, por seu lado, aproxima a sua obra à própria imagem da natureza, às folhas de erva que crescem esporadicamente, mas que, não obstante, pertencem a um todo, têm uma razão de existir.

Fernando Pessoa pretenderia publicar, em Inglaterra, uma antologia de textos sensacionistas, invocando o possível interesse que a editora teria: «I am aware of how

³⁵ “Nota Prévia” in Alberto Caeiro, *Poesia*, p. 7.

³⁶ Teresa Rita Lopes, “Este Campos” in *Poesia*, p. 27.

³⁷ id., “Apresentação do Engenheiro” in *Vida e Obras do Engenheiro*, p. 15.

enterprising you are in this case of new «movements» and this emboldens me to make this inquiry»³⁸. Nessa carta, tenta despertar o editor através de uma explicação sobre a evolução do Sensacionismo. O projecto para o prefácio à antologia teria a assinatura de Álvaro de Campos e nele incluiria também as manifestações sensacionistas de Fernando Pessoa, Montalvor, Almada Negreiros e Mário de Sá-Carneiro. Esta seria uma forma de dar a conhecer a literatura portuguesa sua contemporânea fora do país.

³⁸ *Correspondência 1905-1922*, p. 231.

II. A cadeia dos precursores

Whitman e Pessoa teriam de acreditar na sua excepcionalidade como poetas para concretizar aquilo a que se propunham. Ambicionavam criar novos padrões e conseguiram fazê-lo. O impacto que tiveram contribuiu não só para a abertura do cânone, mas também para a transformação do próprio conceito de poesia. Este capítulo servirá para estabelecermos o processo evolutivo, na transmissão de uma atitude poética, do autor de *Leaves of Grass* para Campos.

Walt Whitman conseguiu projectar-se como poeta nacional, contribuindo para o início de um legado nacional: uma literatura. Iria ser um poeta diferente, distante das elites. Como explica Jerome Loving, biógrafo do poeta: «In his day, poets were usually a respectable part of the “establishment”»³⁹. O poeta contraria tudo isto, quando, ao publicar a sua primeira edição, apresenta uma gravura baseada no daguerreótipo com uma imagem de um homem em camisa simples, como um agricultor, mas, ao mesmo tempo, com uma postura rebelde. Segundo Horace Traubel, Whitman terá dito sobre uma outra imagem de si, enquanto jovem: «“ what hits me so strong about it: its calm don’t-care-a-damnativeness its go-to-hell-and-find-outativeness [...]”»⁴⁰. É fácil compreender como este homem não se adaptaria a um meio literário conservador como o da sua época, para o qual traz uma imagem inovadora do poeta como homem comum.

Para o autor de *Leaves of Grass*, Ralph Waldo Emerson representa a redenção da sua classe: «As I have been more and more confirmed in believing, Emerson, by his striking personality, suffices to redeem the whole literary class»⁴¹. A partir do momento em que um homem de génio, por quem nutre tanta admiração, reconhece o seu talento, sente-se com todo o poder e legitimidade para a realização da sua tarefa (a criação da nova literatura americana). Assume a responsabilidade de mudar a relação de um povo com a literatura. A poesia torna-se, assim, num destino possível para alguém cuja escolaridade terminou aos doze anos.

³⁹ Jerome Loving, *Walt Whitman: the Song of Himself*, p. 180.

⁴⁰ Gary Schmidgall, *Intimate with Walt: Selections from Whitman’s Conversations with Horace Traubel 1888-1892*, p. 41.

⁴¹ id., *ibid.*, p. 216.

Walt Whitman vê na prosa de Emerson um estímulo, uma inspiração que o obriga a seguir o seu instinto: «Trust Thyself. Every heart vibrates to that iron string»⁴². A visão esperançosa do ser humano, presente nas palavras de Emerson, comove-o. Incentiva ao *Self-Reliance*, a crença do ser humano em si mesmo, cuja concepção pode ser resumida pela citação que destacámos anteriormente. Esta atitude torna o ser humano capaz de criar o seu próprio poder e escolher o seu destino. A sua visão da vida irá marcar a cultura e a história americanas até aos dias de hoje.

Exactamente dez anos antes de Whitman fazer nascer a sua obra pela primeira vez, Emerson publica a sua segunda colectânea de ensaios, *Essays: Second Series*, onde incluirá “The Poet”. A força e a beleza retórica das suas palavras terão possivelmente inspirado Whitman a procurar também outro motivo, de ordem patriótica, para escrever o seu livro. Emerson afirma: «America is a poem in our eyes»⁴³, um país que tinha ganho a independência um século antes e que, até Whitman, ainda não teria encontrado o seu cantor.

O poeta excepcional que viesse a concretizar esta tarefa deveria possuir certas qualidades: ser extraordinariamente sensível à natureza («Each touch should thrill») e saber comunicar a sua experiência, ao mesmo tempo que interpreta os outros («[...]the man without impediment, who sees and handles that which others dream of, traverses the whole scale of experience, and is representative of man, in virtue of being the largest part to receive and to impart.»⁴⁴). Para Emerson, é importante que o poeta nomeie tudo e seja, ele próprio, o representante da beleza: «The poet is the sayer, the namer, and represents beauty». Para os transcendentalistas, isto implica igualmente mostrar um espírito puro e aberto a compreender os outros. Walt Whitman prova que tem tudo isto dentro de si e, ao publicar em 1855 as suas *Leaves of Grass*, torna o ensaio “The Poet” profético.

De facto, Emerson elogia a importância do momento da primeira publicação da poesia de Whitman. Escreve-lhe uma carta onde reconhece que a sua poesia é aquilo de que a América precisa: «I find it the most extraordinary piece of wit and wisdom that America has yet contributed»⁴⁵. Whitman publica a carta no jornal *New York Tribune*, sem a autorização de Emerson. Um ano mais tarde, inclui-a e à sua resposta em *Leaves*

⁴² Ralph Waldo Emerson, “Self-Reliance” in *The Essays of Ralph Waldo Emerson*, p. 28.

⁴³ id., *ibid.*, “The Poet”, p. 240.

⁴⁴ id., *ibid.*, p. 223.

⁴⁵ “Emerson to Whitman, 1855” in *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 637.

of Grass.⁴⁶ A resposta é escrita em tom elogioso e Emerson tratado por mestre. Para o nosso estudo, a importância destas cartas, a de Whitman em especial, reflecte-se em dois aspectos particulares. O primeiro diz respeito à ideia de Whitman relativamente à renovação da classe literária americana: «Poets here, literats here, are to rest on organic different bases from other countries; not a class set apart, circling only in the circle of themselves, modest and pretty, desperately scratching for rhymes»⁴⁷. Quer tornar os círculos literários num colectivo de pessoas abertas, porque tem a certeza de que isso é indispensável à evolução da poesia. A mudança torna-se também necessária a partir do momento em que terá de acolher personalidades como a sua. A realidade é que a maioria dos autores seus contemporâneos não gostou, nem compreendeu os seus versos. A sociedade da época não estaria pronta para receber as palavras e a forma poética de Whitman.

O segundo aspecto que nos é especialmente relevante é o comportamento e a intencionalidade do poeta no acto de aproveitamento da carta de Emerson, para tentar conferir credibilidade ao livro que poderia gerar controvérsia. Talvez já consciente de que a sua abertura em relação a certos temas seria mal compreendida, tenta melhorar as suas probabilidades de ser aceite ao associar-se a alguém “respeitável”. O apoio e entusiasmo de Emerson torna-o ainda mais confiante em si mesmo e leva as suas intenções até às últimas consequências. Segue as palavras do mestre, afirmando-se contra tudo e todos: «Who so would be a man must be a nonconformist»⁴⁸. Nada o poderá impedir de afirmar convictamente: «I say that the body of a man or woman, the main matter, is so far quite unexpressed in poems; but that the body is to be expressed, and sex is.»⁴⁹. Ao publicar ambas as cartas, associa Emerson à sua ideia inovadora de cantar o corpo, sem a sua autorização e não lhe permitindo intervir em todo o processo.

Para o poeta de *Leaves of Grass*, o corpo humano é uma parte essencial, bela e importante e o sexo um acto indispensável para gerar vida. É, acima de tudo, algo natural. Defende, por essa razão, que os verdadeiros cantores da natureza não podem

⁴⁶ Como explica Michael Moon: «Whitman included this letter, which Emerson had not seen, in the appendix, where also, and without Emerson’s authorization, he associated it with the now-famous letter that Emerson had sent him a year before[...]. In fact, Whitman had already made public Emerson’s letter of praise by joyfully showing it to friends, by allowing Dana, the editor to publish it without consulting Emerson in the *New York Tribune* [...] » (ibid., nota 1)

⁴⁷ Walt Whitman, “Prefatory Letter to Ralph Waldo Emerson”, ibid., p. 644.

⁴⁸ Ralph Waldo Emerson, “Self-Reliance” in *The Essays of Ralph Waldo Emerson*, p. 29.

⁴⁹ Walt Whitman, “Prefatory Letter to Ralph Waldo Emerson” in *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 645.

cair na «fashionable delusion of the inherent nastiness of sex (...)»⁵⁰ e que têm de se afastar desses pudores, fruto da época em que vivem.

Na carta escrita por Emerson, é elogiado pela coragem de ter publicado aqueles versos: «I give you joy of your free and brave thought»⁵¹. Whitman responde ao seu chamamento e assume-se não só como poeta escolhido, mas também como indivíduo, acreditando em si mesmo e naquilo que escreve. Será este o bardo que nunca renegará aos seus princípios, sem constrangimentos, tal como aprendeu com o próprio Emerson. Afirmar seguir o mestre, mas, na realidade, faz com que este o siga, porque completa a sua definição de poeta, tornando-o também na voz da sensualidade humana e destacando-se pela coragem, ao mostrar-se pioneiro perante a necessidade de “nomear” a «decency and amateness of Nature, the motherhood of all».⁵²

Emerson compreenderia a sociedade e essa consciência fá-lo querer evitar o constrangimento que percebia ser a reacção expectável perante os versos de *Leaves of Grass*: «he thought it was better to have people read some of me, even the worst of me, than not to read me at all [...]»⁵³. Para Whitman, no entanto, ceder a isso seria esconder-se: «as if I hid some of myself away»⁵⁴. Compreender as críticas dos outros implicaria aceitar a obrigação moral de sentir pudor pela forma como se apresenta. O espírito que o poeta quer representar nunca poderia admitir ter vergonha de si mesmo nestas circunstâncias. O que está errado na sociedade e na poesia é precisamente essa pressão, que provém de normas que vão contra a natureza humana.

Termina a sua longa carta aberta a Emerson com um panegírico que funciona também como reafirmação de tudo o que os une:

Receive, dear Master, these statements and assurances through me for all the young men, and for an earnest that we know none before you, but the best following you; [...] and that we understand what you have indicated, and find the same indicated in ourselves, and that we will stick to it and enlarge upon it through These States.⁵⁵

⁵⁰ id., *ibid.*

⁵¹ “Emerson to Whitman, 1855” in *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 637.

⁵² Walt Whitman, “Prefatory Letter to Ralph Waldo Emerson” in *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 645.

⁵³ Gary Schmidgall, *Intimate with Walt: Selections from Whitman’s Conversations with Horace Traubel 1888-1892*, p. 217.

⁵⁴ id., *ibid.*

⁵⁵ Walt Whitman, *op. cit.*, p. 646.

Conclui, desta forma, a declaração da devoção à concretização do desejo de Emerson. Não o faria sozinho, mas em conjunto com uma geração de jovens que se juntariam à sua causa.

Outros autores próximos a Emerson, como Thoreau, acabam por tolerar Whitman por estarem profundamente admirados com a sua poesia. Mesmo que não fosse essa a vontade da maioria e mesmo que autores contemporâneos nunca o viessem a perceber, Whitman veste a pele do poeta profetizado por Emerson, para não mais a despir. O autor de *Leaves of Grass* incomoda-os pela importância que dá ao tema do sexo. Mesmo um grande autor como Thoreau, demonstra a sua incompreensão numa carta a um amigo. Escreve sobre a segunda edição de *Leaves of Grass*: «There are 2 or 3 pieces in the book which are disagreeable to say the least, simply sensual. He does not celebrate love at all. It is as if the beasts spoke. I think that men have not been ashamed of themselves without reason»⁵⁶. Considera-o desrespeitoso das normas sociais, mas não consegue evitar sentir-se fascinado pela personagem.

Whitman fazia questão de exagerar o seu comportamento e as histórias que partilhava com o seu público, em particular com os escritores da época que vinham de longe para o visitar⁵⁷. Chegava a representar o papel de excêntrico para seu próprio divertimento. Aos olhos da nossa época, dificilmente uma figura assim incomodaria a sociedade a esse ponto, mas, para os seus coetâneos, o poeta representa muito daquilo que desprezam nos seres considerados inferiores. Whitman estaria consciente de tudo isto. Como afirma Paul Zweig, «In fact there is one thing Whitman surely never was, it is unself-conscious. Rarely has a writer demonstrated such exquisite care for his appearance and been so aware of the effect he had on others»⁵⁸. Emerson reconheceu esta excentricidade e aceitou-a. Tornaram-se amigos e entre ambos a relação era de respeito mútuo. Ao conhecê-lo pessoalmente, o poeta ficou ainda mais impressionado com a personalidade de Emerson. Acaba por admitir: «I believe Emerson was greater by far than his books»⁵⁹.

⁵⁶ Henry David Thoreau, “Excerpts from two letters to H. G. O. Blake” in *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 801.

⁵⁷ Oscar Wilde, por exemplo, visitou Whitman em 1882 e agradeceu ao poeta tê-lo recebido, através de uma “effusive letter” (*Intimate with Walt: Selections from Whitman’s Conversations with Horace Traubel 1888-1892*, p. 205).

⁵⁸ Paul Zweig, *Walt Whitman: the Making of the Poet*, p. 14.

⁵⁹ Gary Schmidgall, *Intimate with Walt: Selections from Whitman’s Conversations with Horace Traubel 1888-1892*, p. 220.

Contar a história da relação destes dois génios da literatura é compreender que nunca terão tido mestres na verdadeira acepção da palavra. Emerson não foi o único a inspirar Whitman⁶⁰. Em última instância, os seus ensaios tê-lo-ão motivado mais pelo espírito e o optimismo que transmitiam, do que pela sua qualidade literária. O poeta americano não teria, na realidade, um mestre, porque não pretendia aprender e estudar com homens de letras, mas sim passar momentos de lazer com o homem comum.

Como já afirmámos, o poeta aproveitou o apoio que Emerson lhe concedeu logo após a sua primeira edição de *Leaves of Grass*. O poema para a América estaria na imaginação de Whitman e provavelmente teria sido publicado, independentemente do apoio de Emerson, porque a sua determinação o permitia ultrapassar de forma engenhosa as barreiras que a sociedade lhe ia impondo. Todavia, o apoio de Emerson reforçou a sua crença em si e na sua poesia e terá ajudado a fazer chegar o seu livro a membros da classe literária que o saberiam apreciar. O autor de *Self-Reliance* foi o primeiro a vislumbrar até onde se estenderia o legado do poeta que viria a ser «the inventor of modern American poetry»⁶¹.

A cadeia de precursores, que dá título a este capítulo, inicia-se portanto, em Emerson. Susan M. Brown liga esta faceta de Whitman à sabedoria de Caeiro: «it was the Whitmanian expression of the Emersonian gnosis lying at the heart of Caeiro's persona that engendered the forty-nine poems of the innocent shepherd poet [...]»⁶². Se é isso que Campos realmente procura em Caeiro, uma nova forma de ver a vida que lhe traga alguma tranquilidade, nunca chegará a encontrá-la. Brown vê Whitman como o meio de transmissão inconsciente de Emerson para Caeiro e, posteriormente, para Campos. A nosso ver, aquilo que Fernando Pessoa herda (por que Álvaro de Campos luta) e que projecta em todos os seus heterónimos é a atitude auto-motivadora, *self reliant*.

Apesar de Fernando Pessoa nos querer fazer acreditar que Alberto Caeiro é o mestre de Álvaro de Campos e ter construído a dinâmica entre as personagens para ser interpretada desta forma, a realidade é que ambos vieram da mesma imaginação. No

⁶⁰ De acordo com Whitman: «I went thoroughly over the Old and New Testaments, [...] Shakespere [sic], Ossian, [...] Homer, Eschylus, Sophocles, the old German Nibelungen, the ancient Hindoo poems, and one or two other masterpieces, Dante's among them», entre outros («A Backward Glance o'er Travel'd Roads» in *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 479).

⁶¹ Jerome Loving, prefácio a *Walt Whitman: the Song of Himself*, p. xi.

⁶² Susan Margaret Brown, «Pessoa and Whitman: Brothers in the Universe» in *The Continuing Presence of Walt Whitman: the Life after the Life*, p. 170.

contexto da encenação dramática, Campos evolui de Caeiro. Dentro da imaginação de Fernando Pessoa, ambos se erguem fruto da confiança que ganha perante Whitman.

Um dos versos que Pessoa sublinhou, numa das suas edições de *Leaves of Grass*, é crucial para avaliar o que é mais importante para si em Whitman. Sem pudores ou vergonha, pelo contrário com toda a certeza de si, o poeta escreve: «I wear my hat as I please, inside and out». O poeta descreve a sua própria postura com toda a frontalidade. Pessoa admirará em Whitman aquilo que o próprio já teria louvado em Emerson: a postura de *don't-care-a-damnateness*⁶³. É possível que Pessoa já tivesse pressentido isto em Emerson, porque também figuram obras deste autor na sua biblioteca, mas é Walt Whitman o mais corajoso, quem o exprime mais abertamente em poesia, desafiando a própria sociedade.

Álvaro de Campos personifica essa atitude como nenhum outro heterónimo, expondo-se mesmo quando a sua lucidez absoluta o faz prever as consequências. Fá-lo com total consciência, com a intuição afinada e como conhecedor da sociedade sua contemporânea. Declara: «Sou livre, contra a sociedade organizada e vestida»⁶⁴ e escolhe afirmar-se não só na diferença, mas também na irreverência. O engenheiro adota a atitude de Whitman e, por isso mesmo, pode exprimir aquilo que tem dentro de si livremente.

Escrever versos sobre a sociedade moderna tornar-se-á menos inovador, depois de *Leaves of Grass*. Mesmo assim, o engenheiro é uma resposta curiosa a Whitman. A porta aberta pelo poeta americano nunca mais será fechada e o potencial poético dos temas que trouxe continuará a ser explorado. Fernando Pessoa não precisava de criar uma nova literatura de raiz. Não conseguiu, no entanto, evitar questionar os padrões e as noções literárias da altura e criar algo novo.

Para Whitman, foi possível criar uma relação com aquele a quem chamou mestre e partilhar uma amizade, da qual afirma ter retirado mais do que da própria obra. Pessoa não teve essa oportunidade, mas conseguiu conhecer Whitman através daquilo que este estaria disposto a transpor ou partilhar na sua poesia, ou seja, nas palavras do

⁶³ Gary Schmidgall, *Intimate with Walt: Selections from Whitman's Conversations with Horace Traubel 1888-1892*, p. 41.

⁶⁴ Álvaro de Campos, «Ah! A frescura na face de não cumprir um dever!», *Poesia*, p. 374.

próprio, praticamente tudo: «I celebrate myself, and sing myself, / For every atom belonging to me as good belongs to you»⁶⁵.

O essencial para a compreensão desta cadeia é a forma como uns motivam outros a acreditar e, conseqüentemente, a realizar o seu potencial poético. Walt Whitman abre o engenheiro à poesia das emoções e das sensações. É capaz de abordar poeticamente o corpo, porque desenvolve os sentidos. Através dos seus versos, ajudou outros poetas à expressão de todas as potencialidades do corpo, como centro sensorial canalizador de todas as sensações. O engenheiro explorou a intensidade poética whitmaniana até aos seus limites físicos e psicológicos. Tentou chegar ao sentimento do poeta americano e, no entanto, evolui como poeta. Porém, não consegue lidar com a realidade e retrai-se perante ela. A marca da influência de Whitman ficará nos seus momentos de coragem e na sua atitude poética. Na avaliação do que irá ser o futuro da poesia, por Pessoa, para a “Nova Poesia Portuguesa”, avisa os outros, como o poeta americano antes dele, para a renovação poética. Álvaro de Campos assume-se como a manifestação no ponto extremo da provocação e rebeldia com uma atitude de *don't-care-a-damnateness*, sem nenhuma justificação como a do poeta seu antecessor. Como veremos mais detalhadamente em outro capítulo⁶⁶, os problemas de Campos surgem quando se preocupa demasiado com os outros. A sua rebeldia é autêntica, mas vê a insatisfação consigo mesmo espelhada nos que o rodeiam e, por isso, nunca será despreocupadamente livre como Whitman.

Como escreve Pessoa, pela mão de I. I. Crosse, sobre Campos: «His mate Whitman is mild and calm compared to him»⁶⁷. A calma do poeta americano dificilmente seria transmitida para o engenheiro, mas os seus excessos são precisamente a resposta ao chamamento de um poeta que aumenta as possibilidades da poesia e, com elas, a intensidade da própria vida.

Têm em comum a admiração pelos grandes poetas do passado. O engenheiro, pela descrição de I. I. Crosse, «loves the classical poets because they were great and despises the literary men of his time because they are all small»⁶⁸. Reconhecem a grandeza do passado e projectam a possibilidade de algo novo, melhor e possivelmente ainda maior para o futuro.

⁶⁵ “Song of Myself”, p. 26.

⁶⁶ Ver capítulo: “o sensacionismo em sociedade”

⁶⁷ Teresa Rita Lopes, *Pessoa por Conhecer*, p. 236.

⁶⁸ id., *ibid.*

Walt Whitman quer identificar-se com o homem simples, mas a realidade é que a genialidade necessária para qualquer homem conseguir criar a sua obra prova a complexidade da sua mente criativa. Como explica Jorge Luis Borges, «the mere happy vagabond proposed by the verses of *Leaves of Grass* would have been incapable of writing them»⁶⁹. É perfeitamente possível que o desejo do poeta fosse provar, precisamente, que um ser humano que escolhe viver, quando não como um, pelo menos entre “vagabundos” poderá também ser capaz de escrever literatura importante. Para os críticos da época, o desinteresse pelas normas só evidencia a sua preguiça: «a large self-conceit; and, in truth, laziness seem to be at the bottom of Whitman’s practice and of his theory»⁷⁰. Acusam-no de arrogância. Perante versos como «I celebrate myself, and sing myself, / And what I assume you shall assume»⁷¹, estes leitores, dominados pela sua presunção crítica, poderiam sentir-se incomodados pelo seu tom directivo. Porém, na continuação da leitura do poema, confrontamo-nos com a possibilidade de escolha: «You shall listen to all sides and filter them for your self»⁷². O conselho que dá ao leitor é que se torne no seu próprio filtro da realidade. O poeta tem, acima de tudo, muito respeito e carinho por aquele com quem comunica. Pela forma como apela ao leitor, o “eu” que fala nos poemas de Whitman é também uma espécie de Zarathustra: «I seek less to state or display any theme or thought and more to bring you, reader, into the atmosphere of the theme or thought – there to pursue your own flight»⁷³, por dar ao leitor a possibilidade de voar por si, ser o seu «single separate self».

Aproxima-se deliberadamente falando directamente para quem o lê, transformando palavras em contacto físico. Aquele que recebe o gesto escolhe acreditar: «When in his poem he tells us that we are not reading a poem but touching a man [...] Maybe we don’t believe him, but we willingly suspend our disbelief»⁷⁴. Os leitores sentiam, e sentem ainda hoje, o poeta muito próximo de si, por vezes tão próximo que a leitura se torna numa experiência demasiado intensa.

Whoever you are, now I place my hand upon you, that you be

⁶⁹ “Notes on Walt Whitman” (1947) in *Walt Whitman: the Measure of His Song*, pp 236-237.

⁷⁰ Edição de *The New York Times* de March 28 1892, publicado em New York Times. Consultado, a 15 de Setembro de 2009, em <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf>.

⁷¹ “Song of Myself”, p. 26.

⁷² id., *ibid.*, p. 27.

⁷³ Walt Whitman, *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 480.

⁷⁴ Paul Zweig, *Walt Whitman: the Making of the Poet*, p. 11.

my poem,
I whisper with my lips close to your ear,
I have loved many women and men, but I love none better
than you.⁷⁵

Alguns homens e mulheres chegariam mesmo a escrever-lhe cartas de amor, comovidos pela sensibilidade que emana de um homem sem educação, fruto de um país composto, em grande parte, por natureza selvagem. Um desses leitores, Anne Gilchrist, viajou para a América com o objectivo de casar com o poeta⁷⁶.

A imagem que Whitman pretende criar de homem do povo prende-se com a necessidade de se aproximar do objecto, do tema e daqueles que pretende que sejam receptores das suas palavras: «go freely with powerful uneducated persons and with the young and with the mothers of families, read these leaves in the open air every season of every year of your life»⁷⁷. Aquilo que transmite é sentido pelo leitor como genuíno. O poeta americano pretendia fazer chegar os seus versos àqueles que retrata, crendo mesmo que a sua mensagem fosse simples e compreensível para todos. No entanto, Whitman não conseguiu comunicar com o homem comum com a clareza que pretendia.⁷⁸ Nesse sentido, Fernando Pessoa foi mais realista, conhecendo melhor o seu público e as características da cultura do seu país e do seu tempo, aproveitando o espaço das revistas literárias para expor a sua poesia e as suas opiniões. «Toda a arte que fica é feita para as aristocracias»⁷⁹, reconhecimento que parece não o atormentar.

Fernando Pessoa assume uma atitude algo elitista perante o “homem comum” como público para a arte. Porém, a cultura tradicional e a imagética a ela ligada permeiam muitos dos seus poemas. No caso específico de Álvaro de Campos, essas referências ocorrem na avaliação ternurenta que por vezes faz da infância (a “Ode Marítima” com os versos da “Nau Catrineta” e da “Bela Infanta”) e na ideia do casamento com a filha da lavadeira, como retrato de uma vida simples da “Tabacaria”, entre outras.

Para além de dramaturgo, Pessoa é também actor e encenador do seu próprio espectáculo. Quando o poeta português se apresenta como Álvaro de Campos a Ofélia e

⁷⁵ “To You”, p. 195.

⁷⁶ Paul Zweig, *ibid.*, nota, p. 37.

⁷⁷ “Preface 1855 – *Leaves of Grass*, First Edition” in *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 622.

⁷⁸ Cf. capítulo sobre “A língua e a linguagem poética”.

⁷⁹ *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, p. 161.

aos amigos, está também a representar uma personagem. A encenação da parte de Whitman difere da de Pessoa pela forma como gere as diversas vozes poéticas unindo-as. Susan M. Brown resume esta diferença de forma brilhante:

Unlike Whitman's world of various voices, the world of personae has no overriding narrational speaker to hold them together as a unity. Where Whitman would include and fuse, Pessoa separates and discriminates. Where Whitman would personalize, Pessoa depersonalizes. The form and technique are thus entirely opposed.⁸⁰

De facto, Whitman propõe-se cantar tudo e todos. Nessa proposta, estabelece-se a união dos vários elementos (o corpo, a alma, a natureza, a América), como afirmou D.H. Lawrence: «All adds up to one in him.»⁸¹. Pessoa, por seu lado, expressa-se através das vozes dos heterónimos, pelo que raramente é visível a cara do homem mexendo os fantoches. Whitman oferece-se aos outros, enquanto Pessoa se entrega às personagens por si criadas. Dão ambos vida nova, ao respirar para dentro das coisas, fazendo-as crescer, função do poeta defendida no prefácio à primeira edição de *Leaves of Grass* de 1855: «The greatest poet hardly knows pettiness or triviality. If he breathes into any thing that was before thought small it dilates with the grandeur and life of the universe»⁸². No entanto, enquanto o poeta português explora o seu lado “histero-neurastémico”, o americano respira energia, saúde e contentamento, projectando-os nos seus versos.

A poesia de Whitman apresenta uma forte componente descritiva. Tenta inspirar tudo o que o rodeia e incluir a paisagem e a natureza nas suas criações poéticas. Uma das peculiaridades do bardo era a importância que dava à tarefa que, por vezes, lhe era incumbida, a de escrever textos em honra de acontecimentos históricos. A respeito disto, afirma Paul Zweig, a nosso ver correctamente: «His poet was not only bard, profet and priest; he was a sublime editorialist and wide-ranging comentator on the “immediate age.”»⁸³. Consciente do seu papel na criação da futura literatura americana, reconheceria também a importância de descrever acontecimentos marcantes para o futuro da nação independente, como foi o caso da visita da comitiva japonesa, em “A

⁸⁰ “Pessoa and Whitman: Brothers in the Universe” in *The Continuing Presence of Walt Whitman: the Life after the Life*, p. 179.

⁸¹ “Whitman” in *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 826.

⁸² *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 621.

⁸³ *Walt Whitman: the Making of the Poet*, p. 8.

Broadway Pageant”. O poeta não se fica pela simples descrição em verso livre, revela-se um observador activo e interpreta o acontecimento, conferindo-lhe uma carga simbólica mais de acordo com o seu plano para o futuro da América.

O Poeta imaginado por Pessoa é composto por muitos elementos diferentes. Pode ser explicitamente moderno, como Álvaro de Campos, ou implicitamente moderno, como Alberto Caeiro. Darlene Sadlier aponta correctamente que «they are all *contemporary*»⁸⁴. Para conseguir manobrar vários estilos, criou vozes poéticas distintas que evoluíram para personagens mais complexas. A mesma autora clarifica que a intenção da criação dos heterónimos seria a de «enable him to exhibit mastery over a range of styles and traditions and to experiment with different aesthetic positions»⁸⁵.

O poeta imaginado por Pessoa é, acima de tudo, versátil. Admira Whitman, mas também considera que se limita quando escreve utilizando quase sempre as mesmas formas. Fala do poeta americano como alguém com quem partilha o ofício e analisa ao pormenor a sua técnica. Pessoa terá visto, pelo menos, “dois Whitmans” e espreitado por baixo das suas máscaras. Ao poeta apresentado em *Leaves of Grass*, responde com a “Saudação”. Critica-o por se limitar ao verso livre: «The moment a poet expresses himself always through the ten-syllable-couplet, like Pope, or through free verse, like Whitman, he reveals his frustration»⁸⁶, mas redime-se, com uma homenagem poética que perdurará.

Para Whitman, o novo poeta da América teria de se ver livre dos modelos antiquados por representarem também uma cultura associada à Europa e, nomeadamente, à Inglaterra. Esse novo verso seria da maior importância para a ideia por trás de *Leaves of Grass*. Os poemas aproximar-se-iam da variedade característica da própria natureza, com versos de vários tamanhos, formas e feitios. Permaneceriam como poesia pela sua cadência e ritmo. Desta forma, afirmar-se-ia diferente, com uma escrita verdadeiramente livre. Não obstante, do ponto de vista de Fernando Pessoa, o poeta que se limitava ao verso livre estaria forçosamente a fechar-se a outras formas. O acto de trabalhar dentro de uma estrutura também demonstraria o quão abrangente seria a sua perícia.

⁸⁴ Darlene Sadlier, *An Introduction to Fernando Pessoa: Modernism and the paradoxes of authorship*, p. 75.

⁸⁵ id., *ibid.*

⁸⁶ “Erostratus” in *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, p. 193.

Álvaro de Campos extrema a opinião formulada por Pessoa, no texto referido anteriormente, e critica a lírica de Camões, especificamente a forma como este utiliza o soneto para simular o sentimento poético de Petrarca, expondo assim a sua falta de originalidade: «Se Camões tivesse tido a emoção sinceramente sua, teria encontrado uma forma nova, palavras novas – tudo menos o soneto e o verso de dez sílabas. Mas não: usou o soneto em decassílabos como usaria luto na vida.»⁸⁷. O autor de *Os Lusíadas* é visto, por Pessoa, como vítima da sua própria relação com a forma fixa do soneto.

A preocupação do poeta português não se resume a deixar uma marca no movimento modernista europeu. O objecto que resulta da sua criação parte forçosamente de um desejo de inovação. Aproveita o que pode ser desenvolvido por si, renovando a partir das formas poéticas do passado e rejeitando a supremacia dos poetas canónicos.

Para Pessoa, «a poesia baseia-se na palavra, que é a abstracção suprema»⁸⁸. A novidade do seu verso surge da forma como utiliza o português moderno. Isso dever-se-á, em parte, ao que consegue revelar através da nitidez: «A ideia deve ser nítida, a emoção vaga, a imaginação como é composta essencialmente de ambos, ao mesmo tempo vaga e nítida.»⁸⁹ Whitman, por sua vez, pede simplicidade: «The art of art, the glory of expression and the sunshine in the light of letters is simplicity»⁹⁰. A emoção é vivida por cada um e a ideia torna-se na marca identitária do autor que a concebe. A simplicidade na expressão confere uma qualidade universal às concepções metafísicas que o autor expõe. Possivelmente porque a emoção é interpretada e sentida por cada um de forma diferente, o poeta considera que tem necessariamente de ser vaga.

Encontrar “o poeta” na teoria crítica de Fernando Pessoa torna-se difícil pela falta de união resultante da despersonalização. À heteronímia aplicam-se as mesmas palavras usadas por Caeiro para descrever a natureza, “partes sem um todo”. A crítica escrita pelo próprio é labiríntica. Como nos revela Georg Lind, torna-se difícil avaliar a poesia, a partir do seu raciocínio crítico: «Caso estranho: a maior força de Fernando Pessoa é ao mesmo tempo, o seu ponto fraco: o seu condão de raciocínio dedutivo»⁹¹,

⁸⁷ *Aviso por causa da moral e outros textos de intervenção de Álvaro de Campos*, p. 77.

⁸⁸ *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, p. 6.

⁸⁹ *id.*, *ibid.*, p. 7.

⁹⁰ “Preface 1855 – *Leaves of Grass*, First Edition” in *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 624.

⁹¹ *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, p. xv.

acrescentando a isto o modo, por vezes absurdo, como emprega, com frequência, palavras subjectivas de forma dogmática. A tarefa de compreender a globalidade da ideia é impossibilitada pelo pormenor. Jacinto do Prado Coelho facilita a problematização deste facto: «Não usa um estilo ensaístico, de quem procura na dúvida; não expõe problemas: enuncia factos, princípios, leis, ávido de arrumação e de severa hierarquia»⁹². Podemos, então, cair no engano de seguir os vários caminhos sem chegar a qualquer conclusão.

O poeta desenhado por Pessoa poderia ser um neoclássico, um moderno, ou até um romântico, se escolhêssemos interpretar as palavras subjectivas da forma dogmática como as apresenta. Cair nessa armadilha seria perdermo-nos no labirinto descrito por David Mourão-Ferreira.⁹³

Todos os autores que Pessoa afirma admirar são também alvo da sua crítica: Shakespeare e Whitman dois dos exemplos mais recorrentes. Não esconde a sua admiração, mas também aponta aquilo que poderiam alterar. Deste modo, Pessoa cria espaço para si mesmo, para a sua atitude poética e para os seus poetas.

⁹² id., *ibid.*, p. xxii.

⁹³ “Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa” in *Hospital das Letras*, pp. 181-192.

III. A língua e a linguagem poética

Para o poeta, a língua é o seu instrumento de trabalho. Fernando Pessoa escolheu o português como ferramenta principal. É com ela que esculpe as suas ideias e emoções em poemas e poetas. Inicia, como qualquer criança, a descoberta da sua língua e cultura maternas, mas esse processo é parcialmente interrompido, quando o casamento da mãe obriga à mudança para a África do Sul. O encontro com a literatura inglesa forma-o, em grande parte, como jovem pensador. Sente, desde cedo, o desejo de se expressar através da criação poética, mas a sua formação bilingue obrigaria a que eventualmente tivesse de optar por uma só língua. Começa a escrever em inglês, mas não consegue encontrar a sua voz poética. Faltava-lhe, como afirma Zenith, «a naturalidade selvagem de uma língua materna»⁹⁴. Essa terá sido a razão que levou Pessoa a escrever em formas rígidas e antiquadas, que não se adequavam com tanta naturalidade às suas ideias.

Fernando Pessoa, ao regressar a Portugal, redescobre a língua e um propósito: criar no seu país o espaço para a expressão de uma nova poesia. A sua personalidade e formação levam-no a observar tudo o que o rodeia com ironia, recurso que poucos autores terão conseguido dominar com tanta inteligência. Como afirma Eduardo Lourenço, «A ironia poética de Pessoa é o movimento mais profundamente libertador da sua poesia»⁹⁵. É o próprio a admitir a preferência pela visão do *detachment*, uma forma de observar de fora os outros, a sociedade em geral e a si mesmo.

A ironia é isto. Para a sua realização exige-se um domínio absoluto de expressão, produto de uma cultura intensa; e aquilo a que os ingleses chamam *detachment* – o poder de afastar-se de si mesmo, de dividir-se em dois [...].⁹⁶

Tanto Pessoa como Whitman moldaram a linguagem até conseguirem transformar o léxico poético das línguas em que se exprimiam. O poeta americano procurava incluir novas temáticas no verso, com o intuito de abrir a poesia ao maior

⁹⁴ Fernando Pessoa. *A máscara e o espelho*, p. 10.

⁹⁵ “*Presença* ou a contra-revolução do Modernismo”, p. 247.

⁹⁶ *Análise da Vida Mental Portuguesa*, p. 62.

número de elementos existentes no universo. Fernando Pessoa foi em busca de uma expressão nova para o português.

No caso específico do poeta português, as duas línguas fundem-se, apesar de poeticamente acabarem por convergir numa só. Fernando Pessoa experimentou-as e, no final, optou por aquela que lhe seria mais natural. Nunca deixa, todavia, de pensar em inglês como se pode deduzir das anotações que faz nas margens dos seus livros, naquela que parece ser uma utilização instintiva da língua. Por esta razão, é crucial averiguar o impacto do inglês no seu português. Já estabelecemos que a língua inglesa teve um papel importante no crescimento do poeta e que a sua relação com os autores anglófonos contribuiu para a abertura do seu mundo. Apesar disto, é possível que o português já tivesse deixado uma marca na sua construção identitária. Um estudo sobre crianças bilingues sugere que:

Bilingualism also carries a psychosocial dimension that can itself profoundly affect children. The language we speak is instrumental in forming our identity, and being required to speak a language that is not completely natural may interfere with the child's construction of self. Children who are bilingual because of relocation, particularly unwanted relocation, may resent the new community language they have learned in spite of their proficiency with it.⁹⁷

Apesar de não nos parecer que Pessoa tivesse experimentado o ressentimento que este estudo afirma ser comum, pois reconhece cedo o valor e o interesse da cultura literária inglesa, é possível que associasse o português ao meio familiar, o único espaço em que não corria o risco de ser identificado pelos que o rodeavam, como estrangeiro.

Pela mão de Álvaro de Campos, o poeta confirma as dificuldades da condição de estrangeiro e a facilidade com que esta se torna em solidão: «Sós nas grandes cidades desamigas, [...] / Mutilados da relação com os outros»⁹⁸.

Numa primeira análise e excluindo estas questões sociológicas, talvez tivesse inicialmente considerado que seria mais simples ser reconhecido como poeta, escrevendo em inglês. Como nos sugere Jorge de Sena, «ele que vira os poetas britânicos admirados nos confins da África e soubera, do mesmo passo, como eram ignorados os poetas portugueses»⁹⁹. Porém, Fernando Pessoa sentiu as consequências da

⁹⁷ Ellen Bialystok, *Bilingualism in Development: Language, Literacy, and Cognition*, p. 5.

⁹⁸ «Os Emigrados», *Poesia*, p. 256.

⁹⁹ Fernando Pessoa & C.^a *Heterónima*, p. 87.

sua condição de estrangeiro ao ser-lhe recusado um prémio por ser português. Tal facto poderá ter sido determinante para decidir, no final, dedicar-se à sua língua materna. E. Roditi afirma que um escritor nesta condição se sentiria frequentemente um «forasteiro»¹⁰⁰. Independentemente do que o motivou, quer a sua escolha tivesse sido consciente ou não, a verdade é que a língua portuguesa se tornou fulcral para a construção da sua identidade literária.

A *Mensagem* e a ideologia do *supra-Camões* mostram como sente a necessidade de se definir como participante activo na elaboração dos mitos nacionais. Para Pessoa, a análise crítica do país é crucial para a sua transformação da literatura. Jorge de Sena fornece-nos mais uma pista valiosa:

A cultura britânica deu a Pessoa – e não, é claro, apenas como cultura britânica, mas como cultura adquirida antes da não-cultura pátria – a possibilidade de usar a língua portuguesa com uma virgindade de quem a contempla pela primeira vez: precisamente por poder, dessa cultura, contemplá-la isento de tudo quanto era pseudo-cultura comum aos que dela se serviam desatentamente.¹⁰¹

Ao chegar a Portugal, contempla o país e a língua com um misto de ironia e complacência. A distância que sente dos outros permitir-lhe-á aproximar-se ainda mais na sua observação, sem se deixar cegar pelo patriotismo. Conseguirá comentar a realidade nacional, oscilando entre pontos de vista de quem encara a sociedade com um pé dentro e outro fora dela.

O inglês irá também dotar Pessoa de um conhecimento mais vasto ao nível das estruturas linguísticas. Consegue avaliar e apreciar a técnica poética de duas línguas ao pormenor. Este instrumento torna-se essencial para que consiga adaptar o português à poesia moderna. Para Richard Zenith, isso poderá ter ocorrido, por exemplo, no caso do uso da repetição:

Se a literatura anglo-americana influenciou o que Pessoa escrevia, a língua inglesa influenciou o modo como o escrevia. O inglês, com mais frequência do que as línguas latinas, repete palavras – para obter melhor clareza, não complicar a sintaxe ou produzir um efeito retórico – e Pessoa adoptou esta prática em português (no *Livro do Desassossego*, por exemplo).¹⁰²

¹⁰⁰ “Fernando Pessoa forasteiro entre os poetas ingleses”, p. 210.

¹⁰¹ “Fernando Pessoa e a Literatura Inglesa”, p. 194.

¹⁰² *Fernando Pessoa. A máscara e o espelho*, p. 10.

É possível que o contacto com a forma como os falantes da língua inglesa a utilizavam, especificamente no contexto cultural, como é o caso da ironia, tenha tido impacto na forma como verá a língua portuguesa e a sua cultura.

A relação com a literatura de língua inglesa inicia-se num contexto escolar. Nessa altura, terá conhecido poetas e romancistas, alguns dos que posteriormente terá vindo admirar. Os poetas que mais apreciava viriam da tradição romântica inglesa. Não obstante, terá lido também romancistas modernos (H. G. Wells, Conan Doyle, e W.W. Jacobs), como nos mostra Zenith¹⁰³. Comparativamente, a sua relação com a literatura portuguesa ter-se-á desenvolvido de forma mais livre, sem qualquer imposição ou obrigação. Perante a possibilidade de escolha entre continuar ou não a sua relação com o conhecimento dentro de uma instituição académica, o poeta escolhe desistir do curso superior. A sua autodisciplina e a sua capacidade imaginativa permitem-lhe evoluir intelectualmente e, simultaneamente, dedicar-se à sua obra poética.

Fernando Pessoa e Walt Whitman partilharam o gosto por Ralph Waldo Emerson, pelos poetas e dramaturgos gregos, Milton, Shakespeare e pelos poetas românticos ingleses. Todavia, estariam conscientes do caminho que tinham a seguir e daquilo que poderiam trazer para a literatura. É esse desejo, em conjunto com a noção que teriam das suas próprias capacidades, que ajuda a que, mais tarde, acabem por destronar os lugares ocupados pelos seus antecessores no cânone, abrindo-o a novos poetas.

Walt Whitman foi dos primeiros a questionar a importância dada ao poeta como erudito ou académico. Transgrediu a moralidade com o intuito de mostrar a realidade. Fernando Pessoa viu, na sua linguagem, a expressão do futuro.

O poeta americano imaginou e, depois, tornou real a poesia de um futuro, em que a literatura viria a incluir todos aqueles que estariam à margem da sociedade. Para Walt Whitman, este esforço implicaria introduzir outros registos de linguagem na poesia. Não estaria a criar mais fronteiras, mas a tornar a literatura mais abrangente, incluindo nela a linguagem das pessoas mais simples.

O poeta americano, ao contrário de Pessoa, não sabia outras línguas. Vira-se forçado a desistir da escola, para ajudar a família, com apenas doze anos. No entanto,

¹⁰³ id., *ibid.*

parecia estar confiante na sua forma diferente de usar o inglês. Terá dito a Horace Traubel, seu assistente: «I never knew any other language but English. I never liked text books – could never study a foreign language. Did I say I never knew any language but the English? My enemies would even dispute my knowledge of the English»¹⁰⁴. O poeta teria, no entanto, algumas noções básicas de francês e espanhol e utiliza, por vezes, palavras de outras línguas, errando no sentido e gerando um sentimento de confusão no leitor. Como afirma Randall Jarrell: «even a line like O culpable! I acknowledge. I exposé! is not anything that you and I could do—only a man with the most extraordinary feel for language, or none whatsoever»¹⁰⁵. Para Whitman, insistir no desconhecimento de línguas estrangeiras reforça a sua filiação americana, não europeizada. Desta forma, tornaria ainda mais coerente a imagem que desejava criar. Num poema que não chegou a publicar em vida, afirma: «Others are more correct and elegant than I, and more at home/in the parlors and schools than I, [...] I alone of all bards, am suffused as with the common people»¹⁰⁶. É entre *common people* que se sente realmente confortável. Não só desejava criar uma nova linguagem poética nacional, como também teria vontade de mudar intencionalmente alguns aspectos da sua língua: «His notebooks are filled with bold suggestions for improving american grammar and spelling»¹⁰⁷. Outro dos seus hábitos era também a invenção de palavras novas, como foi o caso de *Presidentiad*: «Whitman wanted this neologism included in the forthcoming *Century Dictionary*»^{108,109}. Não se sentia obrigado a seguir as regras da sociedade em geral e o mesmo se aplicaria às regras linguísticas. Por esse mesmo raciocínio e talvez por ter consciência do impacto que iria ter na literatura do futuro, vê-se no direito de participar activamente na mudança da sua língua, para que os outros também passassem a adoptar as suas palavras. Como afirma Jerome Loving, seu biógrafo: «Whitman experimented with the American vernacular»¹¹⁰.

A crítica da época dificilmente reconheceria a importância do passo dado por Whitman em direcção à criação de uma nova linguagem poética. Numa crítica do *New*

¹⁰⁴ *Intimate with Walt: Selections from Whitman's Conversations with Horace Traubel 1888-1892*, p. 29.

¹⁰⁵ “Some Lines from Whitman” in *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 833.

¹⁰⁶ Walt Whitman, “To the Prevailing Bards”, *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 580.

¹⁰⁷ Paul Zweig, *Walt Whitman: the Making of the Poet*, p. 17.

¹⁰⁸ Um dos mais conceituados dicionários da época.

¹⁰⁹ Nota do editor in *Intimate with Walt: Selections from Whitman's Conversations with Horace Traubel 1888-1892*, p. 248.

¹¹⁰ Jerome Loving, *Walt Whitman: the Song of Himself*, p. xi.

York Times, publicada dois dias após a sua morte, a sua poesia é descrita da seguinte forma: «He aimed to use language understood of the b'hoys, though no b'hoy can ever have taken the slightest interest in his spokesman»¹¹¹. A linguagem de Whitman é, para o autor desta crítica, «conscious vulgarity». Os seus versos são vistos como uma provocação à sensibilidade dos leitores, sem qualquer justificação válida.

Depois de a sua poesia ser publicada e distribuída pela América e Inglaterra, pouco haveria a fazer para impedir que Whitman deixasse a sua marca. O acto de dar voz àqueles que anteriormente estavam excluídos da poesia é finalmente concretizado quando deixa para o futuro as suas palavras impressas. Isto acontecerá independentemente de uma comunidade específica reconhecer ou não o poeta como seu porta-voz. Retrata a sua época e projecta-a, em conjunto com os cidadãos americanos que dela fizeram parte, para os séculos vindouros.

Deixa implícito, nos seus versos, que a mudança teria de vir do interior das elites. A realidade é que todos os americanos viriam a ter um papel importante na construção da sua cultura. Whitman fez evoluir o seu país por aquilo que teve a coragem de publicar e transmitir. O autor de *Leaves of Grass* consagraria, através da publicação dos seus versos, as suas ideias democráticas perante a elite que recusava aceitar que essas pessoas já fariam parte do país.

A sua poesia poderá ser, em certos aspectos complexa, mas a simplicidade da linguagem e a forma como explora o vernáculo tornam a apresentação das suas ideias intemporal. De facto, a tendência evolutiva da poesia, a partir do século XX, coincidiu com uma maior abertura aos diversos registos de linguagem, como Whitman anunciou e realizou.

No caso particular do heterónimo em que decidimos focar o nosso estudo, a relação com a cultura e língua inglesas é de grande importância. Álvaro de Campos, engenheiro naval por Glasgow, é um homem cosmopolita que viaja e está frequentemente em contacto com a cultura inglesa, à semelhança do seu criador. A canção do pirata («*Fifteen men on the Dead Man's Chest./ Yo-ho ho and a bottle of rum!*»), que introduz na “Ode Marítima”, é um exemplo do aproveitamento directo da imagética cultural da infância inglesa, originária, neste caso, do romance de Robert

¹¹¹ Edição de *The New York Times* de March 28 1892, publicado em New York Times. Consultado, a 15 de Setembro de 2009, em <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf>.

Louis Stevenson. Coincidência ou não, o autor de *Treasure Island* é natural do país em que Álvaro de Campos trabalha.

A vida do engenheiro fora de Portugal traz outras personagens para a sua poesia. Em “Psiquetipia”, o poeta dialoga com alguém, enquanto, em simultâneo, analisa essa situação introspectivamente:

«It was very strange, wasn't it?»
«Awfully strange. And how did it end?»
«Well, it didn't end. It never does, you know.»
Sim, you know... Eu sei...
[...]
É o mal dos símbolos, you know.
Yes, I know.
Conversa perfeitamente natural... Mas os símbolos?¹¹²

O poeta demonstra, deste forma, que consegue pensar e falar sobre coisas diversas, em línguas diferentes, ao mesmo tempo. A simplicidade do inglês torna a conversa algo absurda, porque o poeta não está concentrado nela. A construção irónica permite a introdução de uma resposta genérica, cliché, produto de uma falsa profundidade: «It never does, you know». O engenheiro funde, desta forma, as duas línguas no seu pensamento. Ao aceitar a verdade da afirmação, ela acaba por ser absorvida pela sua ideia. O poeta utiliza aquilo que se pode descrever como monólogo interior e as línguas começam a confundir-se dentro da sua mente. Tenta responder a uma conversa banal em inglês, enquanto analisa a situação, o momento em que está perante aquela pessoa, em português. A análise é mais importante poeticamente, do que a própria interação, como podemos ver nos versos finais: «Não tiro os olhos de tuas mãos... Quem são elas?/ Meu Deus! Os símbolos... Os símbolos...»¹¹³. As reticências marcam a continuidade do pensamento que ocorrerá já fora do poema. A divagação continuará, a conversa diluir-se-á no pensamento de Campos.

É difícil avaliar, ao pormenor, até que ponto a língua inglesa transforma o verso pessoano, uma vez que o processo ocorre dentro do próprio poeta e aquilo a que temos acesso é, na realidade, o resultado final da evolução. Com Álvaro de Campos, Fernando

¹¹² Álvaro de Campos, *Poesia*, pp. 480-481.

¹¹³ id., *ibid.*, p. 481.

Pessoa experimentou introduzir versos em inglês, com o intuito de explorar as possibilidades do bilinguismo como efeito poético. O inglês marcá-lo-á para sempre e os vestígios ficarão nos seus versos.

Para Whitman, o inglês não foi uma escolha, o que não significa que a sua relação com a língua não fosse característica. Pretende reproduzir a sua própria experiência com a linguagem, fruto das suas leituras e das suas interações com a sociedade que o rodeia, na sua poesia. Explorou o vernáculo em todas as suas vertentes, porque esse vocabulário era proveniente das suas experiências reais, do contacto com um leque variado de pessoas, desde membros das elites, até aos mais pobres: agricultores, escravos e até marginais. O poeta aprendeu e tornou mais rico o seu vocabulário, porque estaria disposto a ouvir e apreciar todas estas pessoas. Para comunicar com o homem comum, o poeta teria obrigatoriamente de saber falar a sua língua. A língua e a linguagem fundem-se neste ponto. Até Whitman, o inglês da poesia não era, na realidade, a língua de todas as pessoas, mas o poeta abriu a literatura à possibilidade de criar uma nova linguagem poética. Desta forma, estaria também a documentar a evolução de uma língua colonial até à sua nova versão, aquela que viria a ser o “american-english”.

Fernando Pessoa escolheu o português e, com Álvaro de Campos, levou a linguagem poética mais longe, desafiando as normais morais e literárias da sua época, tal como Whitman. Aquilo que o autor de *Leaves of Grass* sugere, o engenheiro expõe abertamente, nomeando a crueldade real da vida sempre que necessário. O engenheiro provoca num texto manuscrito: «A alma humana é porca como um ânus/ E a Vantagem dos caralhos pesa em muitas imaginações»¹¹⁴. Neste caso, o engenheiro utiliza linguagem que, à partida, não é poética, para criar metáforas sobre uma questão metafísica. Tanto Whitman como Pessoa, através de Álvaro de Campos, desafiaram a sociedade por sentirem a necessidade de nomear, sem pudores, a realidade. A perspectiva que Whitman adopta interferia com a moral dos seus potenciais leitores, causando-lhes desconforto. As suas palavras destronavam algumas noções preconcebidas e as imagens explícitas faziam-nos enfrentar algo que não desejavam. Os meios literários demonstram um medo semelhante: temem que as coisas pouco dignas da poesia, que estes poetas introduzem, os desprestigiasse. No fundo, o poeta estaria a

¹¹⁴ id., «A alma humana é porca como um ânus», p. 459.

apresentar estes temas como sendo tão válidos quanto aqueles que teriam sido cantados até aí. O estado de Boston tenta censurar o livro de Whitman, como descreve Jerome Loving: «On March 1, 1882, the Boston district attorney, Oliver Stevens, notified Osgood [editor do poeta] that its edition of *Leaves of Grass* violated the statutes of “obscene literature” and insisted on excisions of the offensive poems or parts»¹¹⁵. Dois dos muitos versos que teriam de ser retirados pertencem a “Song of Myself”: «I keep as delicate around the bowels as around the head and heart, / Copulation is no more rank to me than death is»¹¹⁶. O poeta trata o assunto de uma forma cuidada e exprime ternura pelo ser humano, mas a sugestão de que a morte e o acto sexual seriam comparáveis é inaceitável para aqueles que vêem a sua poesia como obscena.

O objectivo deste capítulo foi demonstrar como, apesar de utilizarem línguas diferentes, a forma como escolhem explorar a linguagem é semelhante. Para compreender isto, foi necessário também conhecer melhor a forma como se processou, para Fernando Pessoa, a sua redescoberta da língua.

O engenheiro, nosso objecto de estudo, explora o vernáculo livremente, como Whitman, e também emprega esporadicamente os estrangeirismos. Vai ainda mais longe que o autor de *Leaves of Grass* ao utilizar o palavrão na sua poesia. A realidade é que Álvaro de Campos é um provocador nato.

¹¹⁵ Jerome Loving, *Walt Whitman: the Song of Himself*, p. 414.

¹¹⁶ *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 46.

IV. A Saudação a Walt Whitman ou a resposta de um dos «Poets to Come»

Expecting the main things from you.

IV. 1 Porquê saudar Whitman

O verso que resume inequivocamente a atitude de Pessoa perante os outros poetas que o poderão ter influenciado surge no grande poema que nunca chegou a ser terminado: «Tu que cantaste tudo, deixaste tudo por cantar.»¹¹⁷. A literatura é, para o poeta, um espaço de coexistência, ou como diria Whitman, «The Poetic area is very spacious – has room for all – has so many mansions!»¹¹⁸. Mais do que desafiar ou ultrapassar os outros, Pessoa tenta superar-se através da multiplicidade de vozes que de si emanam. Chama outros que admira e invoca os seus versos, mas sem nunca comprometer a sua criação: ele é o cantor, os outros são seus convidados.

A nenhum outro poeta real é prestada reverência como a Whitman. Na “Saudação”, Álvaro de Campos apresenta-se como a resposta de Fernando Pessoa ao chamamento do bardo. Na versão de *Leaves of Grass*, que figura na sua biblioteca, Pessoa sublinhou o verso «Expecting the main things from you»¹¹⁹. Seria então a possibilidade de criar essas “main things” o que Whitman, num acto de partilha, entrega aos seus sucessores, uma das motivações para a concretização do projecto poético de Campos.

O poema, composto por inúmeros fragmentos, permanece inacabado, de tal modo que a seriação e organização dos trechos é apenas hipotética. A versão com que trabalhamos contém vinte, mais oito “esboços”. Alguns dos segmentos surgem ainda incompletos, com variantes assinaladas. Não nos preocuparemos com questões editoriais, fixando a nossa análise na edição de Teresa Rita Lopes por nós escolhida.¹²⁰ Dadas as características particulares do texto, este requer uma leitura simultaneamente abrangente e fragmentária. Fernando Pessoa teria a intenção de incluir uma versão da

¹¹⁷ Álvaro de Campos, “Saudação a Walt Whitman”, *Poesia*, p. 169.

¹¹⁸ “A Backward Glance O’er Travel’d Roads”, *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 479.

¹¹⁹ id., “Poets to come”, *ibid.*, p. 14.

¹²⁰ Álvaro de Campos, *Poesia*, ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Assírio e Alvim, 2002.

“Saudação” no terceiro número da revista *Orpheu* e no livro de Campos que pretendia lançar, com o título *Arco do Triunfo*. Nenhuma destas publicações se chegaria a realizar.

A concepção deste poema parte obviamente da necessidade de absorção de informação e de comunicação com o outro que existe em Pessoa. As palavras dos heterónimos mostram-nos como o acto de ler pode ser uma experiência física intensa, chegando a tornar-se numa compulsão. O gosto pela leitura é comum a todos os heterónimos. Alberto Caeiro confessa: «leio o livro de Cesário Verde até me arderem os olhos»¹²¹ e Álvaro de Campos também menciona Cesário¹²², mas responde à intensidade de Whitman com a “Saudação”. O contacto com a poesia “sensacionista” do bardo provoca um estado eufórico desmedido em Campos: «Nunca posso ler os teus versos a fio... Há ali sentir demais...»¹²³.

O engenheiro personaliza as emoções do poeta de *Leaves of Grass*, como muitos outros leitores fizeram antes dele¹²⁴: «Nos teus versos, a certa altura não sei se leio ou se vivo»¹²⁵, mas a sua condição de criador torna este encontro na concretização de um potencial poético. Para Campos, o contacto com uma poesia tão intensa traria impreterivelmente à superfície todas as emoções que sente a necessidade de exprimir: «from violence to tenderness, from a passion for great and loud things to a love of humble and quiet ones»¹²⁶. Este encontro serve como motivo para que o engenheiro componha algo especial, uma homenagem dificilmente igualável.¹²⁷ De facto, Walt Whitman incitava o aparecimento de mais vozes poéticas para a América, porque a nação precisava de se afirmar. Pedia uma nova identidade cultural, uma literatura nacional. As respostas ao seu pedido acabariam por vir de todo o mundo.¹²⁸

¹²¹ Poema III de “O Guardador de Rebanhos”, *Poesia*, p. 26.

¹²² Na “Ode Marítima”, «Há quem olhe para uma factura e não sinto isto,/ Com certeza que tu, Cesário Verde, o sentias.» e, em “Dois excertos de Odes” [II], «Das ruas ao cair da noite, ó Cesário Verde, ó Mestre,/ Ó do «Sentimento de um Ocidental!»» (Álvaro de Campos, *Poesia*, p. 139 e p. 95, respectivamente).

¹²³ “Saudação a Walt Whitman”, *Poesia*, p. 163.

¹²⁴ Ver capítulo anterior “A cadeia dos precursores”.

¹²⁵ “Saudação a Walt Whitman”, p. 163.

¹²⁶ Teresa Rita Lopes, *Pessoa por Conhecer – Textos para um Novo Mapa*, pp. 236-237.

¹²⁷ Allen Ginsberg demonstra a sua frustração em “Salutations to Fernando Pessoa”. Como explica George Monteiro, «[...] what really bothers Ginsberg about Pessoa’s audacious transoceanic, transcentury alliance with Whitman is simply that the Portuguese poet claimed it first [...] by a full four decades» (*The Presence of Pessoa: English, American and Southern African Literary Responses*, pp. 75-76).

¹²⁸ Da América Latina, Jorge Luís Borges e Pablo Neruda, entre outros, até à China contemporânea, com Chou Ping (todos participantes no volume *Walt Whitman the Measure of His Song*).

A vitalidade do autor de *Leaves of Grass* é transformada em doença: um esgotamento do sentir até à exaustão, a faceta maníaca de Campos. Na “Saudação”, encontramos um caleidoscópio de sensações, que resultam de uma manifestação emocional do seu autor, Álvaro de Campos. O bardo apenas lhe dá a palavra, permitindo-lhe a aproximação ao espírito de alguém que considera grande. Sentir tudo torna-se na sua forma de preencher o vazio, neste caso, o daquele que a leitura de Whitman lhe provoca.

Saúdo-te em ti ó Mestre da minha doença de saúde,
o primeiro doente perfeito da universalite que tenho
o caso-nome do «mal de Whitman» que há dentro de mim!¹²⁹

O mal de que Campos fala é sintomaticamente literário. O facto de induzir a produção de poesia minimiza a condição de enfermo, porque a escrita é a maior prova da sua vitalidade. A leitura de Whitman sacia o leitor comum, mas, para Campos, o seu grau de satisfação mede-se pelo que escreve acerca dessa experiência.

Ciente da enormidade da tarefa: «Para cantar-te,/ Para saudar-te/ Era preciso escrever aquele poema supremo», Campos aproveita a “Saudação” para debater com Whitman. Partilha as suas frustrações em relação aos desafios inerentes à criação poética, com uma voz ficcionada e com o leitor. Como afirma correctamente Irene Ramalho Santos, «A *Saudação a Walt Whitman*, em louvor – um louvor que não deixa de ser equívoco – do grande poeta americano, é uma ode à possibilidade da própria poesia»¹³⁰. Na concepção de um poema com a extensão e intensidade da “Saudação”, vários factores teriam de ser ponderados. Em versos posteriores, confessa: «Há tanto tempo que não sou capaz / De escrever um poema extenso!.. (...)». Aí menciona o orgulho que tem nas suas “grandes odes”, sem nunca esquecer «(E) aquela, a última, a suprema, a impossível!»¹³¹. A “Saudação” poderia ter sido uma dessas construções supremas, mas não passou de um edifício inacabado.

¹²⁹ Álvaro de Campos, “Saudação a Walt Whitman”, *Poesia*, p. 182.

¹³⁰ “Ode” in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, p. 551.

¹³¹ Álvaro de Campos, «Há tanto tempo que não sou capaz», *Poesia*, p. 505.

IV.2. A importância do ritmo paragrafado

Um comboio de criança movido a corda, puxado a cordel
Tem mais movimento real do que os nossos versos...
Os nossos versos que não têm rodas
Os nossos versos que não se deslocam
Os nossos versos que, nunca lidos, não saem para fora do papel.¹³²

Álvaro de Campos é um poeta que transmite a sua energia não filtrada directamente para o papel. Desenhou-o assim Fernando Pessoa. O heterónimo terá encontrado a sua expressão maioritariamente no verso livre.¹³³ Para Campos, este tipo de verso é o que consegue transmitir a vida e as sensações humanas com maior fidelidade. Na “Saudação”, um dos dramas do poeta é o da incapacidade de dar vida a algo que permanece estático, que precisa urgentemente de movimento: «Sempre um comboio de criança movido a corda, a cordel, / Terá mais movimento que os meus versos estáticos e lidos, [...]»¹³⁴. Sente a necessidade de dar vida à sua poesia, mas uma dessas características vitais com que precisa de dotar a sua escrita, o movimento, é alcançável pelos instrumentos inerentes ao texto poético, neste caso específico, o ritmo. Álvaro de Campos descreve a sua relação com o ritmo: «Eu, o ritmista febril/ Para quem o parágrafo de versos é uma pessoa inteira, [...]»¹³⁵, revelando possuir o saber necessário para conceber uma estrutura poética que suporte a aleatoriedade aparente do verso livre.

Fernando Pessoa e Walt Whitman viram-se forçados a transformar o conceito de poesia para conseguir materializar aquilo a que se propunham. O verso livre permitiu-lhes também a abertura da poesia a novos temas. Ao eliminar o que descreve como externo ao sentimento, para se apoiar estruturalmente apenas no ritmo, o verso consegue aproximar-se da realidade da vida.

¹³² Álvaro de Campos, “Saudação a Walt Whitman”, *Poesia*, p. 175.

¹³³ Campos não utiliza apenas este tipo de verso, chega a escrever poemas rimados e até sonetos. Todavia, é neste seu verso ritmado com energia que encontra a sua voz e consegue com ela exprimir as sensações na totalidade.

¹³⁴ “Saudação a Walt Whitman”, *Poesia*, p. 186.

¹³⁵ “Esboço” da “Saudação a Walt Whitman”, *Poesia*, p. 566.

Todos quantos escreveram em metro, em rima ou em estrofe, sabem que esses elementos regulares sugerem coisas que não estavam no pensamento original, [...] Ora, se eu sinto profundamente uma coisa e a quero dizer profundamente, para que os outros a sintam profundamente, não quero ser desviado dessa profundidade com que sinto porque a palavra «amor» não rima com a palavra «queijada», [...].¹³⁶

O parágrafo que viria substituir a ideia de estrofe possui uma estrutura composicional cuidada e completa na qual surgem versos que funcionam e se identificam imediatamente como poesia. A palavra não aparece como predeterminada pela estrutura, mas livre, para que o poeta se consiga expressar com maior clareza. Cabe-lhe a tarefa de descobrir a palavra mais verdadeira e próxima à emoção.

Na construção da estrutura paragrafíca, o poeta consegue não só variar a velocidade do ritmo do verso, mas também exprimir as emoções sem restrições. Para Campos, o ritmo paragrafíco de Whitman é «largo complexo dogmático curioso misto de ritmos de verso e de prosa»¹³⁷. Contudo, na continuação da leitura deste texto, percebemos que, para ele, o único e verdadeiro grande mestre deste ritmo é Alberto Caeiro.

Alguns críticos alegam que Whitman não teria noção do ritmo e que a “cadência bíblica” que frequentemente lhe é atribuída não existe. Os estudos já realizados sobre o ritmo de Walt Whitman preenchem todo um espectro, que abrange aqueles que defendem que o verso whitmaniano não só tinha ritmo, como também métrica, e os que afirmam que o seu ritmo é inexistente. A poeta norte-americana Amy Lowell escreveu que «Whitman never had the slightest idea of what cadence is, and I think it does not take much reading to force the conviction that he had very little rythmical sense»¹³⁸. Esta afirmação, de uma autora contemporânea de Fernando Pessoa, demonstra um preconceito algo primário em relação a um verso, produto de uma nova forma de escrever poesia. O autor da “Ode Triunfal” discordaria seguramente desta opinião e elabora sobre o caso da recepção do poeta americano:

¹³⁶ *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, ed. Teresa Sobral Cunha, p. 271.

¹³⁷ *id.*, *ibid.*, p. 272.

¹³⁸ Amy Lowell, “Walt Whitman and the New Poetry” in *Poetry and Poets: essays*, p. 63.

Em “Song of the Open Road”, o leitor vai encontrando o ritmo da lista, ao mesmo tempo que vai sorvendo o sentimento que é transmitido pelas palavras. Chegando ao fim, consegue contemplar a forma definitiva desta parte do poema.

Here the profound lesson of reception, nor preference nor denial,
The black with His woolly head, the felon, the diseas'd, the
illiterate person are not denied;
The birth, the hasting after the physician, the begger's tramp,
The drunkard's stagger, the laughing party of mechanics,
The escaped youth, the rich person's carriage the fop, the
eloping couple,
The early market-man, the hearse, the moving of furniture into
the town, the return back from the town,
They pass, I also pass, any thing passes, none can be interdicted,
None but are accepted, none but shall be dear to me.¹⁴²

A força do ritmo está precisamente na conjugação desses dois aspectos: o movimento e a forma. A alteração do contexto implica uma outra disposição gráfica. Esse facto tem também implicações na leitura dos versos. Como explica Derek Attridge, «Free verse often exploits the possibilities of spacial organization»¹⁴³. Para o poeta, é tornada possível a expressão criativa através da disposição gráfica, ganhando, assim, mais um elemento ao qual aplicar o seu poder transformativo. Esta questão estrutural passa também a controlar o ritmo, tornando-se de maior relevância para a transmissão da ideia.

Apesar de Whitman se associar à designação de “bardo”, expondo assim a sua ligação a uma tradição poética predominantemente oral, ligada aos grandes cantores medievais, a sua poesia também apresenta características gráficas importantes. Os seus versos, em conjunto com o seu característico “barbaric yawp”, crescem com a expressão oral. A leitura é uma componente indispensável para a experiência colectiva que pretende fomentar com *Leaves of Grass*: «[...] go freely with powerful uneducated persons and with the young and with the mothers of families, read these leaves in the open air every season of every year of your life, [...]»¹⁴⁴.

¹⁴² id., *ibid.*, p. 127.

¹⁴³ Derek Attridge, *Poetic Rhythm: an introduction*, p. 168.

¹⁴⁴ “Preface 1855 – *Leaves of Grass*, First Edition” in *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 622.

Diz Álvaro de Campos opondo-se às formas fixas de Ricardo Reis,

A poesia é aquela forma de prosa em que o ritmo é artificial. Este artifício, que consiste em criar pausas especiais e anti-naturais diversas das que a pontuação define, embora às vezes coincidentes com elas, é dado pela escrita do texto em linhas separadas, chamadas versos, preferivelmente começadas por maiúsculas, para indicar que são como que períodos absurdos, pronunciados separadamente. Criam-se por este processo, dois tipos de sugestão que não existem na prosa – uma sugestão rítmica [...] e uma sugestão acentual, que incide sobre a última palavra do verso, [...].¹⁴⁵

Cabe ao poeta manejar o ritmo com recurso à possibilidade de criar pausas artificiais. A acentuação “sugerida” introduz-se no espaço gráfico não só na pontuação, mas também na qualidade finita do verso. Álvaro de Campos não quer limitar a sua poesia às ideias, contrariamente a Ricardo Reis: «com emoções fareis só música.»¹⁴⁶, quer exprimir todas as emoções com o máximo de liberdade e sinceridade. O ritmo dinâmico torna-se imprescindível para que os versos tenham fôlego composicional, criem movimento e prendam o leitor até ao fim. Um «poema extenso» como a “Saudação” requer imagens unidas por laços fortes.

A construção é pensada e medida na sua totalidade e a acentuação, a par do ritmo, ajuda o poeta a realçar o principal. Exprime ideias complexas para motivar a inteligência daqueles que escolhem ler, dando maior relevância à interpretação metafísica, ao mesmo tempo que relativiza a importância das ideias em geral: «Mas no meu verso por mais que o ice, há só ritmos e ideias, (...)»¹⁴⁷. Chega mesmo a admitir que a metafísica pode ser apenas «uma consequência de estar mal disposto»¹⁴⁸, no poema “Tabacaria”. Álvaro de Campos sabe que, para transmitir a vida como interacção humana, física ou de outra ordem, com as coisas teria de se concentrar na aproximação da poesia à sensação. Se conseguisse, transporia a própria vida para a poesia. A imaginação de Pessoa está imune a qualquer frustração, porque continua a ter muito de Campos para expelir. Afirma: «Nunca como numa música todos os ritmos que eu sugira!»¹⁴⁹, mas consegue, apesar de todas as limitações naturais do verso escrito,

¹⁴⁵ *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, pp. 391-392.

¹⁴⁶ *id.*, *ibid.*, p. 393.

¹⁴⁷ “Saudação a Walt Whitman”, *Poesia*, p. 184.

¹⁴⁸ *Poesia*, p. 326.

¹⁴⁹ “Saudação a Walt Whitman”, p.186.

«cantar sem música»¹⁵⁰. O ritmo que procura é o da vida, o que encontra é o da linguagem impulsionada pelas emoções.

Este é o jogo de Fernando Pessoa que veste a personagem de Álvaro de Campos. É encenado com várias personagens a um nível mais abrangente, por exemplo, nas polémicas entre Reis e Campos, e individual nas hesitações e inseguranças de Campos como poeta.

O que me enfurece em todas as emoções da inteligência
É não trocar o meu ritmo que imita a água cantante
Pelo fresco real da água tocando-me nas mãos,
Pelo som visível do rio onde posso entrar e molhar-me,
Que pode deixar o meu fato a escorrer,
Onde posso afogar-me, se quiser
Quem tem a divindade natural de estar ali sem literatura. ¹⁵¹

O poeta continua desta forma a confrontar os seus versos com a realidade da natureza, questões que simplesmente não incomodam, Whitman cuja confiança transcende qualquer insegurança. O que escreve transforma-se em natureza. Tem um toque de Midas para as palavras. A imagem que cria é tão completa que a grande maioria dos leitores sensíveis a aceitam: «I find I incorporate gneiss, coal, long-threaded moss, fruits,/ grains, esculent roots,/ And am stucco'd with quadrupeds and birds all over, (...)»¹⁵². Define o que é, enquanto ser, e o que o rodeia, por isso, não tem razão para sofrer das mesmas inquietações que Campos. O sucesso poético do engenheiro implicaria que conquistasse a vida na poesia, para que o seu leitor conseguisse sentir aquilo que Whitman lhe provoca:

Nos teus versos, a certa altura não sei se leio ou se vivo,
Não sei se o meu lugar real é no mundo ou nos teus versos,
Não sei se estou aqui, de pé sobre a terra natural,
Ou de cabeça pra baixo, pendurado numa espécie de estabelecimento
No tecto natural da tua inspiração de tropel,
No centro do tecto da tua intensidade inacessível. ¹⁵³

¹⁵⁰ *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, p. 392.

¹⁵¹ “Saudação a Walt Whitman”, p. 185.

¹⁵² Walt Whitman, “Song of Myself”, *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 52.

¹⁵³ “Saudação a Walt Whitman”, pp. 163-164.

No seu percurso até à poesia como expressão credível da vida, Álvaro de Campos encontra a esperança nos versos de Whitman e descobre, no seu ritmo, a verdadeira profundidade da vida tornada possível pela coragem poética. Escutou atentamente o canto do seu antecessor e conseguiu também ele aproximar-se não da natureza, como o poeta americano, mas das máquinas e dos grandes centros urbanos fervilhantes com vida e gente, cheios de ritmos e música, que Whitman também cantou, admirou e amou.

IV.3. Coisas pouco poéticas

Álvaro de Campos afirma que Whitman cantou «coisas que se consideravam pouco poéticas»¹⁵⁴. Na sua poesia, existem referências à loucura, à prostituição, ao acto sexual heterossexual, ao amor físico entre homens, ao flagelo da guerra civil e à forma condenável como eram tratados os escravos. Ousa questionar a religião e os seus versos tornam-se num espaço onde não existe o medo de falar honestamente da morte, em todas as suas vertentes.

Para Whitman, é imperativo encontrar «What living and buried speech is always vibrating here, what howls restrained by decorum, [...] I mind them or the show or resonance of them – I come and I depart.»¹⁵⁵. Está ciente da necessidade que os poetas têm de escutar os “uivos” das pessoas escondidas da poesia, que o decoro não permite que sejam ouvidas. Não teme os seres marginalizados, nem temas “proibidos”. Aproxima-se propositadamente e demonstra como a animalidade do ser humano existe, é interessante e deve ser explorada como tema poético.

Nos sublinhados de Fernando Pessoa, podemos ver o quanto admirava a capacidade e espontaneidade de Walt Whitman para tratar temas tão problemáticos, mas com tanto potencial poético. Um dos exemplos destacados por Pessoa é «The lunatic is carried at last to the asylum a confirm'd case, / He will never sleep any more as he did in the cot in his mother's bedroom»¹⁵⁶. Se Álvaro de Campos varia quando manifesta desde ternura a violência, Whitman trata todos os temas com compaixão e amor. Estes versos são provavelmente dos mais pessoais de “Song of Myself”. A loucura seria um tema de particular importância, pois o poeta americano vira-se forçado a internar o irmão, que sofria de doença psiquiátrica, numa instituição. Todos os seres marginalizados são frágeis e, por isso, mais necessitados do seu amor. De acordo com a sua noção de sociedade universal, todos deveriam ser integrados. A verdadeira poesia da América teria de cantá-los, como a todos os outros americanos.

Para além destes, Pessoa escolheu mais temas “pouco poéticos” para serem cantados por Álvaro de Campos. Violência, violação, sadismo e masoquismo,

¹⁵⁴ *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, p. 272.

¹⁵⁵ “Song of Myself”, *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 32.

¹⁵⁶ *id.*, *ibid.*, p. 37.

pederastia, loucura, consumo de ópio, que se tornou ilegal no início do século XX, são temas que se adequam ao engenheiro. Alguns reflectem o gosto estético da época em que escrevia, outros são abordados de forma verdadeiramente inovadora. Os temas são cruciais para a atribuição do papel de estimulador e figura de proa da Vanguarda a Álvaro de Campos, incitador de polémicas e rebelde impulsor de novas abordagens poéticas.

De todos os temas que Whitman aborda, Álvaro de Campos decide saudá-lo, focando a sua expressão da sensualidade, ligada directamente à sexualidade. São feitas alusões à sexualidade do poeta americano, conjugadas com a sensualidade, que surgem logo na segunda estrofe daquilo que deveria ser o começo do poema. Álvaro de Campos descreve o poeta como «Grande pederasta roçando-te contra a diversidade das coisas, / Sexualizado pelas pedras, pelas árvores, pelas pessoas, pelas profissões, (...)»¹⁵⁷ e, noutra estrofe do mesmo fragmento, como «Souteneneur de todo o Universo, / Rameira de todos os sistemas solares, paneleiro de Deus!»¹⁵⁸. Antropomorfiza o que Whitman canta, associando toda a temática ao acto sexual e ao homossexual, em particular. Une a resposta sinestésica do poeta à natureza e à sua abordagem do sexo, como acto sexual físico. As sensações ganham forma, quando o toque de Whitman é tornado explicitamente sexual. Ao que é percebido pelos leitores de *Leaves of Grass* como uma ligação física, próxima, tornada real pela intensidade das palavras, Campos acrescenta o impulso da sua própria expressão sexual.

Walt Whitman não define regras ou impõe barreiras nos seus poemas sobre temas controversos. Os “clusters” (segmentos temáticos) onde estes temas ganham maior relevância são “Calamus” e “Children of Adam”. Num, descreve com alguma ambiguidade o amor físico entre homens (que vai crescendo com o desenvolvimento das edições), no outro, o amor e a vivência sexual, heterossexual. No entanto, nada disto é estanque, porque o tema da sexualidade está também presente noutros poemas que não estão inseridos nestes grupos. Em “Spontaneous Me” do cluster “Children of Adam” escreve:

(Know once for all, avow'd on purpose, wherever are men like
me are our lustly lurking masculine poems,)

¹⁵⁷ “Saudação a Walt Whitman”, *Poesia*, p. 161.

¹⁵⁸ id., *ibid.*, p. 162.

Love-thoughts, love-juice, love-odor, love-yielding, love-
climbers, and climbing sap,
Arms and hands of love, lips of love, phallic thumb of love, [...]¹⁵⁹

Mais adiante no texto, redige os seguintes versos descritivos: «The young man that wakes deep at night, the hot hand seeking to repress what would master him [...].»¹⁶⁰. O poeta decide incluir o desejo solitário e descreve a masturbação como um acto envolto em amor. O corpo é algo especial e precioso que o ser humano deve amar e apreciar e o prazer físico pessoal ou partilhado é, para si, uma componente essencial dessa relação.

Difícilmente conseguiremos saber ao certo o que quereria dizer com «our lustly lurking masculine poems», todavia, o que parece sugerir é que os poemas sobre a “luxúria masculina” estão escondidos, talvez até no inconsciente masculino. Já existiriam antes de o próprio os ver como tal, porque, antes de si, teriam já havido outros com os mesmos desejos.

Whitman separa aquilo que considera amor entre homens, associado à camaradagem, do sexo como parte da natureza, ligado à procriação que surge como heterossexual. O engenheiro une todas essas manifestações numa só personagem, que é um Whitman ficcional imaginativamente exagerado. É impelido a interpretá-lo desta forma pela qualidade sensual que Whitman confere a tudo o que descreve. A expressão dessa sua tendência está para além das acções físicas descritas (o beijo, o abraço), surge também ao nível da criação da imagem nas descrições sugestivamente homoeróticas do homem do campo, do soldado e do marinheiro. Whitman descreve tudo dessa forma, até o contacto com a natureza se torna numa expressão sensual. Pelo que, para o poeta, não faz muito sentido interpretar aquilo que não define como explicitamente sexual na sua poesia, como tal.

John Addington Symonds, crítico literário vitoriano com um gosto predominante pela temática homossexual, de quem foi identificada uma obra na biblioteca de Pessoa, confrontou Whitman com a questão da presença do que na altura se considerava “inversão sexual” nos seus poemas de “Calamus”. A edição de 1860 de *Leaves of Grass* a que Symonds terá tido acesso seria a mais explícita que o poeta

¹⁵⁹ “Spontaneous Me”, *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 89.

¹⁶⁰ id., *ibid.*, p. 90.

alguma vez teria composto. Se observarmos as versões definitivas da última edição de “Calamus”, esta já não os inclui. Como afirma George Monteiro, que compõe um estudo de relação entre Campos e Whitman, com o livro de Symonds como pano de fundo: «Faced with a multitude of Whitmans, Álvaro de Campos chose que Whitman whose adhesiveness he understood at paiderastia – exactly what the young Symonds had thought he had found evident in Whitman’s poetry»¹⁶¹.

Em “Live Oak, with Moss”¹⁶², o poeta descreve um relacionamento amoroso algo atribulado entre dois homens. Os dois poemas retirados das edições publicadas posteriormente exprimem sentimentos comuns numa relação amorosa, na primeira pessoa:

For I can be your singer of songs no longer – I have ceased to
enjoy them.
I have found him who loves me, as I him, in perfect love,
With the rest I dispense – I sever from all that I thought would
suffice me, for it does not – it is now empty and tasteless, [...]
[...]
I am indifferent to my own songs – I am to go with him I love,
and he is to go with me,
It is to be enough for each of us that we are together – We
never separate again. – ¹⁶³

Segundo Traubel, Whitman terá falado sobre a insistência de Symonds da seguinte forma obscura:

Symonds is right, no doubt to ask the questions: I am just as much right if I do not answer them.
I often say to myself about *Calamus* – perhaps it means more or less than what I thought myself
– means different: perhaps I don’t know what it all means – perhaps never did know. My first

¹⁶¹ “Walt Anomaly: Whitman” in *Fernando Pessoa and Nineteenth-Century Anglo-American Literature*, p. 97.

¹⁶² Um caderno descoberto nos anos cinquenta comprova que estes versos de “Calamus” compõem uma sequência narrativa sobre uma história amorosa. Alan Helms faz uma análise relevante aos poemas de *Live Oak, with Moss* em “Whitman’s ‘Live Oak with Moss’” (*The Continuing Presence of Walt Whitman: the Life after the Life*, pp. 185-205).

¹⁶³ “Live Oak, with Moss”, *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 754.

instinct about all that Symonds writes is violently reactionary – is strong and brutal for no, no, no. Then the thought intervenes that maybe I do not know my own meanings.¹⁶⁴

Mais importante do que aquilo que estes versos, tantos os de “Calamus” como os de “Children of Adam”, nos podem revelar acerca do homem que escreveu abertamente sobre estes temas, é aquilo que este concretiza na grandeza das suas composições poéticas.

O único poema assinado por Álvaro de Campos que se pode aproximar a esta expressão calma e ternurenta de amor masculino, mesmo assim algo mórbida, surge no soneto dedicado a Daisy Mason: «Irás de/ Londres pra York [...] Contar àquele pobre rapazito/ Que me deu horas tão felizes/ (Embora não o saibas) que morri./ Mesmo ele, a quem eu tanto julguei amar,/ Nada se importará.»¹⁶⁵.

Originalmente, o poeta americano anuncia que vai cantar a sexualidade do homem e da mulher. No segmento do poema “Song of Myself”, que analisaremos de seguida, a descrição física, que, se viesse directamente da voz poética, poderia ser interpretada como homoerótica, é feita do ponto de vista feminino: «The beards of the young men glisten’d with wet, it ran from/ their long hair,/ Little streams pass’d all over their bodies.»¹⁶⁶. O cenário é o de um grupo de jovens masculinos que se banham num rio observados à distância por uma mulher:

Twenty-eight young men bathe by the shore,
Twenty-eight young men, and all so friendly,
Twenty-eight years of womanly life, and all so lonesome. [...]

Which of the young men does she like the best?
Ah the homeliest of them is beautiful to her. [...]

The young men float on their backs, their white bellies bulge
to the sun, they do not ask who seizes fast to them,
They do not know who puffs and declines with pendant and
bending arch,

¹⁶⁴ *Intimate with Walt: Selections from Whitman’s Conversations with Horace Traubel 1888-1892*, p. 85.

¹⁶⁵ *Poesia*, p. 58.

¹⁶⁶ “Song of Myself”, *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 34.

They do not think whom they souse with spray.¹⁶⁷

O último verso que transcrevemos é talvez o mais sugestivo, em que a palavra “souse”¹⁶⁸ apresenta alguma ambiguidade. A aliteração de *souse* e *spray* confere uma expressividade mais próxima da realidade da situação. A mulher imagina a consumação do acto sexual e o resultado físico do mesmo. Este verso está sublinhado por Pessoa na sua edição de *Leaves of Grass*¹⁶⁹.

Não só faz um retrato de uma situação em que o desejo sexual feminino é o elemento principal, como também descreve as suas manifestações físicas de forma explícita. Whitman aproveita, ao abrir a sua poesia a questões que o feminismo vem posteriormente discutir e reivindicar (a afirmação do desejo sexual feminino e da naturalidade do prazer), para escrever sobre um dos seus temas predilectos: o corpo masculino.

O próprio poeta surge como segundo *voyeur*, imiscui-se na situação, mostrando-se interessado naquilo que está a acontecer e ambas as vozes confundem-se: «Where are you off to, lady? for I see you,/ You splash in the water there, yet stay stock still in your room»¹⁷⁰. A partir desse momento, aquilo que é a experiência da mulher pode ser também interpretado como do poeta. «An unseen hand also pass'd over their bodies»¹⁷¹. Na escolha da utilização do artigo indefinido para descrever essa mão, a sua voz, que ficou a pairar desde o verso anterior, é recolhida e o resultado é a indefinição do sujeito que fantasia.

Os versos de Whitman exprimem a sexualidade das mais diversas formas e são frequentemente homoeróticas. Apesar do poeta se apresentar como amoral, conseguimos ver que se expressa quase exclusivamente através de uma visão benévola. Essa é a manifestação mais forte da sua moral. Quer mostrar que a poesia sobre estes temas pode ser bela e que as descrições de actos que a sociedade da época considerava sujos podem ser artisticamente recriados. Não esconde a realidade cruel da guerra, mas escolhe dar ênfase aos laços de amor criados entre os homens perante a morte.

¹⁶⁷ id., *ibid.*, p. 34.

¹⁶⁸ De acordo com o *Merriam-Webster 11th Collegiate Dictionary*, “souse” pode querer dizer 2. a: to plunge in liquid : immerse b: drench, saturate e 3. to make drunk, inebriate.

¹⁶⁹ Susan M. Brown transcreve este sublinhado.

¹⁷⁰ “Song of Myself”, p. 34.

¹⁷¹ id., *ibid.*

O acto sexual e a forma como aborda a maioria desses temas está longe da intensidade da violência presente, por exemplo, em algumas estrofes da “Ode Marítima”. Whitman quer pintar um retrato da sexualidade humana, Campos leva-o mais longe, até à violência. Ambos transcendem os limites impostos pelo decoro, na palavra de Whitman atrás citada, como parte da estrutura social. Como a poesia sofreria da repressão moral dos meios literários, que exigiam que nela se falasse de temas “elevados”, ambos sentiram a necessidade de elevar esses mesmos temas até à poesia, enquanto, em simultâneo, reconsideram o próprio conceito.

V. O sensacionismo em sociedade

Álvaro de Campos é a criação de Fernando Pessoa mais ligada à sua contemporaneidade. Habita na cidade, mas procura tendencialmente o isolamento. Coexistir é difícil, porque os outros lhe estão distantes. É vítima do seu pensamento e, no início, procura fugir a si mesmo através do ópio. Não se compreende e não consegue conviver com esse dilema. Lida com isso de várias formas, sendo a ironia o seu escudo e a chave para a sua evolução como poeta. Relembrando a citação de Eduardo Lourenço incluída num capítulo anterior, «A ironia poética de Pessoa é o movimento mais profundamente libertador da sua poesia»¹⁷². Vemos que rapidamente a ironia se torna na marca pessoal de Álvaro de Campos.

A simplicidade de Alberto Caeiro transforma a sua poesia. Contudo, o efeito que o mestre tem na sua personalidade não é uma cura permanente para a tristeza, mas apenas um período de libertação poética.

O êxtase que Alberto Caeiro (dentro do “drama-em-gente”) e Walt Whitman provocam em Campos fá-lo transcender-se como poeta, no entanto, a sua atitude e mundividência particulares são a sua marca identitária. Com Whitman, o engenheiro descobre que o sensacionismo pode mesmo ser a expressão das sensações na totalidade: «1) *every sensation should be expressed to the full (...) 2) the sensation should be so expressed that it has the possibility of evoking (...) the greatest possible number of other sensations.*»¹⁷³. Para se conseguir aproximar desta expressão universal, o poeta terá de enfrentar os outros e a si mesmo. É obrigado a confrontar-se com a sociedade e as transformações que ocorrem no mundo que observa da sua janela, de onde divaga em “Tabacaria”: «Janelas do meus quarto, / Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é [...]»¹⁷⁴. O engenheiro viaja, mas, quando se apercebe que «Afiml, a melhor maneira de viajar é sentir»¹⁷⁵, procura ver e conhecer o espaço urbano no qual personagens diversas interagem. Sabe que pertence àquele espaço, todavia, encara o seu papel nele de forma ambígua. O universo que o poeta transpõe para a escrita encolhe e expande à medida que se torna consciente da presença do outro.

¹⁷² “Presença ou a contra-revolução do Modernismo”, p. 247.

¹⁷³ *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, p. 131.

¹⁷⁴ Álvaro de Campos, *Poesia*, p. 320.

¹⁷⁵ *Poesia* p. 251.

Observa-o de várias perspectivas: de dentro para fora e de fora para dentro. Oscila entre representar-se como o centro de tudo, aqui sob a influência directa de Whitman: «Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar, / E que há-de passar por força, porque quando quero passar sou Deus!»¹⁷⁶ ou, por outro lado, como um elemento irrelevante perante a imensidão da cidade e do universo: «Génio? Neste momento / Cem mil cérebros se concebem em sonho génios como eu, / E a história não marcará, quem sabe?, nem um [...]»¹⁷⁷.

Na sua poesia, Walt Whitman consegue facilmente unir-se e igualar-se aos outros. Tem a oportunidade de estar presente num ponto de viragem histórico para o seu país. Revê-se nos americanos e partilha com eles a crença num futuro melhor, uma nação que figuras como Lincoln tentaram construir.

Na “Ode Marítima”, recorda a violência da vida no mar e os actos selvagens cometidos na era dos descobrimentos, mas são as situações do quotidiano e, em particular, aquilo com que se confronta na cidade de Lisboa, que surgem como temas centrais da sua poesia. O sensacionismo que nasce de Whitman brota da vida de duas cidades: a “sua” Nova Iorque, mais especificamente Manhattan (Mannahatta), e a Lisboa de Álvaro de Campos.

O engenheiro exhibe as suas sensações, entusiasmado com o seu novo poder. Precisa de se projectar naquilo que está à sua volta e terá de sair do seu microcosmo confortável para experimentar os benefícios do seu estado eufórico. Analisa e comenta o que o rodeia, mas sempre com segundas intenções.

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 têm cio de vós!¹⁷⁸

Precisa dos outros, porque sente um desejo de se projectar sinesteticamente neles. O seu objectivo é egoísta, deseja «aumentar com isso a [sua] personalidade»¹⁷⁹, como afirma em “Passagem das Horas”. Mais do que amá-los, sente-se extasiado pelo que os outros

¹⁷⁶ “Saudação a Walt Whitman”, *Poesia*, p. 164.

¹⁷⁷ “Tabacaria”, *ibid.*, p. 321.

¹⁷⁸ “Ode Triunfal”, *ibid.*, p. 84.

¹⁷⁹ *ibid.*, p. 98.

o podem fazer sentir. Reage através dos sentidos e da inteligência. Não consegue resistir ao seu instinto para analisar tudo.

A voz de Whitman provém de uma intenção distinta, aproxima-se dos outros, tentando reconfortá-los. Projecta, nos actos afectuosos, o desejo de integração de todos no seu sonho para a América. A sua compaixão evidencia-se em versos como: «Askers embody themselves in me and I am embodied in them, / I project my hat, sit shame-faced, and beg.»¹⁸⁰. Absorve e incorpora até a vergonha do mendigo, tentando compreender a experiência daquele ser humano com humildade. Sente a necessidade de tomar o lugar do outro e ver o resto da sociedade da sua perspectiva. Whitman é, acima de tudo, o *wound-dresser*¹⁸¹, o poeta enfermeiro, e enche os corações dos seres humanos marginalizados, vítimas de uma sociedade injusta, com uma palavra ou um gesto. A poesia deixa de ser prioritária a partir do momento em que descobre que os outros precisam de ajuda. Ciente de que as suas palavras por vezes não são a cura, nunca hesita em participar activamente na recuperação daqueles que sofrem. O leitor consegue aceitar facilmente este tipo de amor incondicional e entende como esse sentimento é fruto de uma fé inabalável no ser humano.

Álvaro de Campos não chega exactamente a pisar território poético whitmaniano. Escreve noutro país, numa nova época e não consegue ver a cidade da mesma forma. Transporta a amoralidade do autor de *Leaves of Grass* até à realidade mais recôndita. Se a intenção é incluir tudo, então o engenheiro irá levar a teoria poética do seu antecessor até ao limite: «Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma [...] / E cujas filhas aos oito anos – e eu acho isto belo e amo-o! – / Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada»¹⁸². Uma cena do quotidiano, verosímil como qualquer uma das que Whitman retrata, pode tornar-se na representação da perversão total de uma ideia de amor. Todavia, é mais do que isso. Estas pessoas vivem a sua decadência abertamente e conhecem bem o seu papel na sociedade. Aquilo que Campos admira é a simplicidade dos gestos diários desta «(m)aravilhosa gente humana que vive como os cães»¹⁸³. Afirma-se, como no verso acima transcrito, na diferença, destacando o seu sentimento pessoal através do uso do travessão («– e eu acho isto belo

¹⁸⁰ “Song of Myself”, *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 62.

¹⁸¹ “The Wound-Dresser” é o título de um poema escrito por Whitman, sobre a sua experiência como enfermeiro voluntário na Guerra Civil.

¹⁸² “Ode Triunfal”, *Poesia*, p. 87.

¹⁸³ *ibid.*

e amo-o! —»). Se, para Whitman, «A great city is that which has the greatest men and women»¹⁸⁴, então como conseguiria Campos avaliar a cidade e, ainda pior, amar esta situação? Simplesmente porque o amor é utilizado, neste contexto, como a forma de Campos lidar com a aceitação de uma realidade. Com uma construção semelhante às de Whitman: «The young fellow drives the express-wagon (I love him though I do not know him;)»¹⁸⁵, o engenheiro torna o sentimento de admiração confuso, quando descreve a realidade de uma forma crua.

Tudo depende daquilo que o poeta escolhe realçar. O mesmo tema é passível de transformação pela visão de cada um. O que Campos acaba por demonstrar é que, afinal, existem imagens humanas que Whitman escolhe excluir. Ao leitor pode custar a aceitação de uma cena chocante, quando é o poeta a ditar os termos em que ela é apresentada. Whitman perturba o leitor, porque se aproxima demais. O engenheiro não invade a intimidade de quem o lê, mas confronta-o com aquilo que ele tende a fingir não existir.

Na sua busca pela universalidade poética, Campos descobre que o destino destas imagens do quotidiano é a inclusão nos seus versos. O sensacionismo é a camada que torna os seus sentidos e a sua inteligência permeáveis aos momentos vividos pelos outros. Quando relata a vivência das pessoas mais pobres e simples, apercebe-se do quão transparente e verdadeira é. Está à vista de todos. Ao caminhar no macrocosmo das «ruas cheias de encontrões»¹⁸⁶, pensa em tudo o que aqueles por quem passa escolhem expor ou ocultar.

Álvaro de Campos afirma que para «a gente ordinária e suja [...] nenhuma arte [terá sido] criada», exceptuando quem escreve como Whitman, que dedica a sua obra a todos os americanos. A razão talvez esteja na diferença entre intenção e realidade. Os leitores de Whitman não seriam certamente as figuras marginalizadas que escolhe descrever, até porque a sua família não conseguia compreender os seus versos¹⁸⁷. Nesse sentido, o seu objectivo de escrever para todos não foi bem sucedido.¹⁸⁸ Álvaro de

¹⁸⁴ “Song of the Broad-Axe”, *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 159.

¹⁸⁵ “Song of Myself”, *ibid.*, p. 37.

¹⁸⁶ Álvaro de Campos, “A Passagem das Horas”, *Poesia*, p. 191.

¹⁸⁷ Walt Whitman diz a Horace Traubel: «No one of my people – the people near to me – ever had any time for LG –thought it more than an ordinary piece of work, if that». O seu irmão George terá afirmado, noutro momento: «Walt, hasn’t the world made it clear to you that it’d rather not have your book?» (in *Intimate with Walt: Selections from Whitman’s Conversations with Horace Traubel, 1888-1892*, pp. 34-35).

¹⁸⁸ Ver capítulos anteriores “A cadeia dos precursores” e “A língua e a linguagem poética”.

Campos não condena o autor de *Leaves of Grass* por não retratar a realidade de uma forma mais “autêntica”, porque cada uma tem o seu tempo e o seu espaço poético. Para Whitman, aquela seria a sua perspectiva da realidade. A tendência do engenheiro é para admirar ainda mais o poeta americano por isso. A sua atitude optimista e os seus gestos carinhosos são precisamente aquilo de que Campos necessita, mas não aquilo que tem para dar.

A “Ode Triunfal” é, de entre os poemas sensacionistas, aquele que apresenta uma visão mais ambivalente do que é, para Álvaro de Campos, viver em sociedade. Depois de momentos de grande entusiasmo whitmaniano, Campos admite posteriormente, em “Passagem das Horas”, que «Não [sabe] sentir, não [sabe] ser humano, conviver / De dentro da alma triste com os homens [seus] irmãos na terra»¹⁸⁹. Esta sua insegurança existencial resulta na procura constante por um estado de calma que nunca chega a ser encontrado. Mesmo quando o poeta sensacionista está mais activo, hesita perante a realidade que os outros lhe propõem. Álvaro de Campos chega a compreender e a deixar-se comover por certos aspectos da organização da vida na cidade, mas não consegue com isso formular uma ideia geral que lhe traga alguma paz interior. «A vida é uma grande feira e tudo são barracas e saltimbancos / Penso nisto, entorneço-me mas não sossego nunca»¹⁹⁰. As sensações transcendem sempre a compreensão do que o rodeia, sente tudo tão intensamente que a consciência e a racionalidade que lhe permitiriam construir uma ideia concreta sobre algo se desvanecem. Na sua ânsia para compreender, acaba por se perder. Conta histórias de vida sem as ter conhecido, apenas através da reacção da sua imaginação aos seres humanos: «Ah, que vidas complexas, que coisas lá pelas casas de tudo isto!»¹⁹¹. Na “Ode Triunfal”, o poeta saúda o que o rodeia: as pessoas, as máquinas, as grandes obras da arquitectura moderna. Faz um retrato sinestésico do que vê à sua volta.

A vida na cidade é composta por pequenos momentos. Como não consegue aceder ao conhecimento que o ajudará a compreender o macrocosmo, descreve o pormenor. Aproxima-se em *close-up*, descreve o detalhe e, naquilo que escolhe enfatizar, está por vezes explicitamente o comentário que tem a fazer sobre a situação.

¹⁸⁹ Álvaro de Campos, “A Passagem das Horas”, *Poesia*, p. 209.

¹⁹⁰ id., “Acordar da cidade de Lisboa”, *ibid.*, p. 98.

¹⁹¹ id., “Ode Triunfal”, *ibid.*, p. 87.

A cicatriz do sargento mal-encarado,
O sebo na gola do explicador doente que volta para casa,
A chávena que era por onde o pequenito bebia sempre,
E tem uma falha na asa (e tudo isto cabe num coração de mãe e enche-o)...¹⁹²

Os gestos do quotidiano podem ter implicações profundas no ser humano. O entusiasmo é ultrapassado pelas marcas do tempo e pela qualidade finita da vida. Conta a história da mãe, partindo do objecto pessoal, a chávena. Em apenas dois versos, cria uma imagem clara e sugere uma história que transmite um sentimento comum à maioria dos seres humanos, ou seja, como Whitman, vai procurar abordar temas modernos sem esquecer os intemporais e mais universais, como a morte. Mais adiante, Campos admite que saber que existem outros para além de si o perturba: «se me batem à porta zango-me, / Não tanto por me interromperem a gravata como por ficar sabendo que há a vida...»¹⁹³. A presença dos outros torna-o consciente de si, algo que quer evitar com frequência.

A possibilidade de cantar extasia o poeta, não consegue evitar sentir-se poderoso. A contradição está em Whitman, no facto de ser diferente: «the poet is a seer» e, ao mesmo tempo, querer ser «Walt Whitman, an american», igual aos outros. Em Campos, essa contradição não existe. Ao afirmar: «houve um segredo que me disseram todos os assassinos»¹⁹⁴, está novamente a assumir que é diferente. Nunca se afirma como igual, apesar de se comparar aos outros com frequência. Sente acima de tudo a necessidade de celebrar a diferença, mesmo as diferenças de classe social, e não tem, ao contrário de Whitman, grande admiração por um sistema político que confira muito poder à maioria, como é o caso da democracia. Exprime este sentimento numa entrevista em que se apresenta como Álvaro de Campos, Engenheiro Naval e Poeta Futurista: «A democracia é o mais estúpido de todos os mitos, porque nem sequer tem carácter místico»¹⁹⁵. Claro que tudo isto é exacerbado pela dramatização futurista que Campos adopta e que resulta, frequentemente, numa radicalização das suas próprias ideias.

Para Campos, alguns homens merecem ter um estatuto especial. No verso acima citado, o poeta torna-se numa espécie de guardador dos segredos da humanidade, contendo em si um conhecimento profundo do lado mais obscuro do ser humano. Essa

¹⁹² “A Passagem das Horas”, pp. 192-193.

¹⁹³ *ibid.*, p. 193.

¹⁹⁴ *ibid.*, p. 194.

¹⁹⁵ *Página Íntimas e de Auto-Interpretação*, p. 418.

informação surge-lhe intuitivamente, fruto da sua predisposição sensacionista, aqui transformada também em sensibilidade mediúnica.

O poeta atinge o seu ponto máximo de transformação no poema «Minha imaginação é um Arco do Triunfo». Álvaro de Campos eleva-se, conseguindo assim ver tudo de cima.

Minha imaginação é um Arco de Triunfo
Por baixo passa toda a Vida. [...]

O Arco de Triunfo da minha Imaginação
Assenta de um lado sobre Deus e do outro
Sobre o quotidiano, sobre o mesquinho (segundo se julga)[...] ¹⁹⁶

Este poema ilustra bem os vários movimentos e pontos de vista que o poeta vai adoptando. Tudo é comparável a Deus, pois este é apenas uma ideia como aquelas que brotam da criatividade, após o confronto com o mundo, ou seja, para o poeta é possível também ver tudo através do ponto de vista divino. Surge, por isso, como «a figura triunfal que olha do alto do arco», mas depois algo acontece. A figura do Arco do Triunfo permite-lhe manipular os pontos de vista, viajar e ver tudo à sua volta, através das várias perspectivas dentro dos vários macro e microcosmos. Álvaro de Campos chama a isto “sensação circular”. O ritmo do próprio poema é construído para recriar, no acto de leitura, as tonturas do êxtase do poeta.

De arco de Triunfo posto sobre o universo,
De arco de Triunfo construído
Sobre todas as sensações de todos que sentem
E sobre todas as sensações de todas as sensações... ¹⁹⁷

O processo desta transformação resulta da força das sensações, embalada pela imaginação do poeta. Primeiro, descreve os vários elementos: o Arco, a figura e depois transforma-se em todas elas como resultado de um transe. Tudo ocorre a grande

¹⁹⁶ *Poesia*, p. 235.

¹⁹⁷ *ibid.*, p. 236.

velocidade e resulta da predisposição do Poeta Sensacionista para se deixar levar até ao limite: a barreira da inteligência consciente.

Poesia do ímpeto e do giro,
Da vertigem e da explosão,
Poesia dinâmica, sensacionista silvando
Pela minha imaginação fora em torrentes de fogo,
Em grandes rios de chama, em grandes vulcões de lume.¹⁹⁸

A estrofe final resume a experiência poética sensacionista. Na sua máxima força, é física e emocional, provoca sentimentos fortes na visão, no tacto, na audição. O poema termina abruptamente, como se os versos concebidos a alta velocidade pela mão do poeta nunca pudessem acabar. Álvaro de Campos teria ainda muitas coisas às quais poderia aplicar esta sua forma de ver e sentir o mundo.

Apesar de continuar a revelar um fascínio quase infantil por tudo o que vê, o entusiasmo sensacionista acaba por esmorecer e o poeta vai entrando cada vez mais em si mesmo. A consciência de que existe muito que poderá nunca vir a compreender torna-se mais forte que tudo o resto. A partir desse momento, a relação com o mundo exterior torna-se também mais difícil: «A banalidade devorante das caras de toda a gente! / Ah, angústia insuportável de [haver] gente! / O cansaço inconvertível de ver e ouvir!»¹⁹⁹. Depois da aventura sensacionista, Álvaro de Campos fica exausto e as marcas do cansaço físico e psicológico ficam. O Sensacionismo deixa de fazer sentido, porque não obteve os resultados pretendidos. O seu olhar passa a acompanhar uma atitude autocrítica de ponderação. Porém, o poeta continua a ter a capacidade de se comover com as outras pessoas, como na criação genial que é a “Tabacaria”. Nesses versos, consegue admirar os outros e tornar a concepção de si numa expressão de ternura.

Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.
Acenou-me adeus, gritei-lhe *Adeus ó Esteves*, e o universo
Reconstrui-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu.²⁰⁰

¹⁹⁸ *ibid.*, pp 236-237.

¹⁹⁹ “Ah, onde estou ou onde passo, ou onde não estou nem passo”, *Poesia*, p. 279.

²⁰⁰ “Tabacaria”, *ibid.*, p. 326.

Como já descrevemos anteriormente, a poesia de Campos é composta em grande parte por estes momentos humanos, cenas em que tudo é simples, até as emoções e os homens se entendem sem muitas palavras.

Campos não está desiludido com os outros seres humanos, mas com a sua capacidade de os compreender. Mais perto do final de tudo, as únicas sensações que ficam são as que reflectem o cansaço. Custa-lhe admitir: «Não, cansaço não é... / É eu estar existindo / E também o mundo, / Com tudo aquilo que contém / Com tudo aquilo que nele se desdobra / E afinal é a mesma coisa variada em cópias iguais.»²⁰¹, e passa a expressar a sua doença e a incapacidade de ver tudo como antes. Acaba por ter de confessar: «Confesso: é cansaço!»²⁰².

O poeta continua a batalhar contra este estado de espírito e já não é só sensacionista, torna-se cada vez mais introspectivo, servindo-se mais frequentemente da avaliação dos outros para se medir a si próprio. Perde o seu fascínio. Walt Whitman nunca perdeu a sua energia. Tinha que contar a sua história da América e manteve a fé nos cidadãos do seu país até ao fim. Campos, que tem todo o mundo à sua volta para descrever e pensar, fecha-se dentro de si. Com o passar do tempo, o poeta torna-se mais frágil e começa a aplicar a sua ironia ao desenvolvimento da visão de si e da vida. A cidade é apenas o espaço onde mais seres humanos com histórias para contar convergem. A observação dos outros torna-o mais poderoso, especialmente quando tem a potência máxima do Sensacionismo. Ao perder esse poder, ganha outro, a capacidade de se analisar introspectivamente de forma complexa.

²⁰¹ “Não, não é cansaço...”, *Poesia*, p. 455.

²⁰² *ibid.*, p. 456.

V. 1. Campos, poeta moderno

Álvaro de Campos não consegue manter o entusiasmo por muito tempo, porque a sua atitude é a consequência directa da expressão estética do poeta desiludido. Expõe, como Cesário, depois de uma fase momentânea de energia triunfante, um sentimento que se poderá descrever como “urbano-depressivo”. Esse sentimento resume-se a um tipo de tristeza, fruto do impacto da cidade no ser humano. Encontra-se isolado na cidade com todas as suas perguntas sem resposta. Tenta ser como Caeiro e também aí se desilude: «Fui até a ao campo com grandes propósitos, / Mas lá encontrei só ervas e árvores». Pertence à cidade, mesmo que não a compreenda.

Para Whitman, a cidade é um espaço que o intriga, excita e comove. Viaja ao lado dos condutores das carruagens («riding on a Broadway omnibus, side by side with the driver»²⁰³) e passeia pelos diversos bairros de Nova Iorque. A sua imagem e a sua postura são também o ponto de partida para a expressão da sua voz poética. Bebe do contacto humano que o rodeia: «All this I swallow, it tastes good, I like it well, it becomes mine, / I am the man, I suffer'd, I was there»²⁰⁴. O sonho do poeta americano, mesmo dentro do optimismo algo ingénuo dos transcendentalistas, surge de uma possibilidade que seria, na sua altura, real. A ideia de que a América poderia ter sido uma sociedade mais justa que as da Europa seria a base de construção do desejo histórico de um povo: «I see the frontiers and boundaries of the old aristocracies broken, / I see the landmarks of European kings removed [...]»²⁰⁵.

Contrariamente a Whitman, que existe para se exprimir a si como semelhante aos outros, Álvaro de Campos é o centro de onde vem toda a sua dúvida. Não obstante, tem em si o desejo constante de se potenciar. A atitude promovida pelo *Self-Reliance*²⁰⁶ que o poeta americano herdou de Emerson faz crescer o seu ego. Whitman motiva algo semelhante no engenheiro, mas o seu ego também decresce como consequência da sua insegurança nata. Não se consegue abstrair de si. No “Ultimatum”, percebemos que

²⁰³ Crítica anónima que Walt Whitman escreveu sobre si mesmo no *Brooklyn Daily Times* (“Leaves of Grass: A Volume of Poems Just Published”, informação recolhida por Michael Moon, in *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 793).

²⁰⁴ Walt Whitman, “Song of Myself”, *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 58.

²⁰⁵ id., “Years of the Modern”, *ibid.*, p. 410.

²⁰⁶ Ver capítulo anterior “A cadeia dos precursores”.

Campos quer vestir a pele do Super-Homem descrito por Nietzsche e superar-se: «Man is something that shall be overcome»²⁰⁷. Tenta tornar-se no *Super-Homem* como criador de poesia, chega à expressão máxima com o Sensacionismo, mas não consegue viver com a mesma intensidade com que escreve. As suas fraquezas físicas começam a revelar-se nos seus versos.

Fernando Pessoa não acreditava verdadeiramente no ideal democrático (chega a apoiar o golpe militar de Sidónio Pais), como Whitman, que enfrentava o futuro com optimismo. Se a guerra civil americana pesou no ideal optimista do poeta americano, a Primeira Guerra Mundial levou os autores europeus a duvidar da possibilidade de um futuro melhor para as suas sociedades. A revolução industrial viria a alterar algumas noções sociais, criando pânico naqueles que se sentiam confortáveis com a sua posição social. A arte acaba por reflectir uma sociedade confusa e sem esperança.

Fernando Pessoa, pela mão de Thomas Crosse, afirma que o “Ultimatum” de Campos é «The cleverest piece of literature called into being by the Great War» e que exprime claramente «the constructive incapacity which characterizes our age»²⁰⁸. Essa incapacidade está presente não só no fim dos velhos impérios e na incompetência dos líderes para criar novas estruturas sociais, como também na literatura. Álvaro de Campos encena o seu ódio, como Almada também o fizera, e torna o seu descontentamento numa construção que é também arte. Reproduz, desta forma, o estado geral à sua volta. O seu objectivo não é, contudo, representar os outros. Fala para uma certa classe, acena as referências para provocar os literatos que admirariam aqueles que, de acordo com Campos, deveriam ser “despejados”: Anatole France, D’annunzio, G.B. Shaw, Rostand, G. K. Chesterton, H. G. Wells, Yeats, Kipling. Álvaro de Campos e Fernando Pessoa partilham o desprezo por estas «criaturas inferiores»²⁰⁹. Os versos de Campos são os que procuram, mais marcadamente, a anulação de tudo aquilo que está implícito ou explícito nas obras destes autores: sistemas políticos, religião e uma determinada visão do ser humano. Aponta-lhes o seu aguçado espírito crítico e provocador das encenações futuristas, reduzindo-os à insignificância.

²⁰⁷ Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, p. 12.

²⁰⁸ *Página Íntimas e de Auto-Interpretação*, p. 407.

²⁰⁹ “Ultimatum de Álvaro de Campos” in *Portugal Futurista*, p. 30.

Fernando Pessoa rejeita a ideia de que os artistas de *Orpheu* seriam modernistas.²¹⁰ Como colectivo, o seu único objectivo comum seria exprimirem-se individualmente: «As designações colectivas só pertencem aos sindicatos, aos agrupamentos com uma ideia (que é sempre nenhuma) e a outras modalidades do instinto gregário, vulgar e natural nos cavalos e nos carneiros»²¹¹.

Pessoa prevê que «o campo da literatura superior (cuidadosa e esotericamente vedada aos olhares do público) ficará definitivamente entregue à grande geração que completará a céu e estrelas a obra doentia iniciada pelos simbolistas»²¹², no caso português com os autores de *Orpheu*.

Aquilo que torna Álvaro de Campos mais humano é acreditar na sua insignificância: «[será] sempre *o que não nasceu para isso*; [...] sempre *só o que tinha qualidades*»²¹³. Tem noção do seu potencial, mas a sua auto-avaliação é frequentemente negativa. Parece paradoxal que um poeta que mostrou tanta segurança, na fase sensacionista, deixasse de acreditar em si e se comesse a avaliar pelos padrões segundo os quais os outros se analisam a si próprios. Este sentimento toma conta da sua imaginação, de onde emanam vozes negativas que o criticam. A beleza dos versos posteriores ao Sensacionismo estão no comentário simples, que acaba por ser eficaz na comunicação com o leitor, como acontece, por exemplo, em “Tabacaria”. A partir desse momento, a sua poesia toma um rumo que a torna mais humana. Apesar de se sentir afastado dos outros, Campos está cada vez mais próximo dos sentimentos comuns a qualquer um. Aprendeu com Caeiro e Whitman a maior lição de todas: como se ver a si próprio, a sua vida e até a sua morte.

²¹⁰ “Orpheu e as escolas” in *Pessoa Inédito*, pp. 262-263.

²¹¹ *ibid.*, p. 263.

²¹² *ibid.*, p. 264.

²¹³ “Tabacaria”, *Poesia*, p. 322.

VI. Álvaro de Campos e a procura de uma visão poética para a morte

And to die is different from what any one supposed and luckier.

“Song of Myself”, Walt Whitman

Walt Whitman nunca tenta fugir ao tema da morte na sua poesia. Para compreender a forma como o poeta a retrata, é essencial abordar as origens da sua fé em si e nos outros seres humanos. Não segue uma só religião. Gay Wilson Allen afirma que: «Whitman learned to respect all religions, without accepting any one, as a poet he seriously cherished the idea of extracting the very best of every religion to form a new and eclectic religion to be introduced in his poems»²¹⁴. Fernando Pessoa vai em busca de algo semelhante e estuda várias religiões sem nunca aderir a nenhuma.

Para o crente que adere às doutrinas de uma religião institucionalizada, as histórias da sua religião tornam-se no mapa que esclarece as dúvidas em relação à morte. Para aqueles que escolhem afastar-se ou são afastados, o caminho para a lucidez e tranquilidade, ou seja, para a aceitação, tem tendência para ser mais árduo e solitário. Gay Wilson Allen crê, e nós concordamos, que Whitman vai acabar por encontrar em Lucrécio a resposta satisfatória para as perguntas que poderia ter sobre a morte: « [...] Whitman’s joyous acceptance of death as part of the natural cycle of life and rebirth was more like Lucretius’s attempt through his poem to abolish the fear of death; death is good because it is natural»²¹⁵. O poeta sabe que, se conseguir transmitir a segurança aos outros e a ideia de que a morte faz parte da vida, estará a mostrar-lhes o quanto devem aproveitar o tempo que têm. Perdê-lo com medo da morte não é uma experiência positiva, mas sim um fechamento.

Para compreender a morte na poesia de Whitman, basta-nos analisar os exemplos que Fernando Pessoa sublinhou, nas duas edições que possuía, e pouco mais. O olho clínico do poeta português demora-se em muitos dos versos chave para a sua

²¹⁴ *A Reader’s Guide to Walt Whitman*, p. 20.

²¹⁵ *ibid.*, p. 22.

interpretação da ideia de morte do autor de *Leaves of Grass*. Segundo a sua poesia, Whitman não perde tempo desassossegado, sofrendo com a possibilidade da morte. Enfrenta-a em “Song of Myself”: «And as to you Death, and your bitter hug of mortality, it is idle to try to alarm me»²¹⁶. Pessoa sublinhou *bitter hug of mortality*, palavras que ilustram sinteticamente a experiência humana. A mortalidade está tão próxima; é o abraço amargo da Morte, particularmente difícil para os grandes entusiastas da vida como Whitman.

Os versos do poeta americano estão preenchidos com referências à imortalidade. Não a vê só como a continuação da alma, mas sim a próxima fase do ciclo. Depois de se dirigir à morte, o poeta fala para o cadáver: «And as to you Corpse I think you are good manure, but that does not offend me,/ I smell the white roses sweet-scented and growing, [...]»²¹⁷, que irá depois fertilizar a terra.

A natureza sobrepõe-se ao tempo.

I do not think 70 years is the time of a man or woman,
Nor that seventy millions years is the time of a man or woman,
Nor that years will ever stop the existence of me or any one else.²¹⁸

Neste caso, o elemento da natureza que se discute é o ser humano. É uma parte importante integrada no todo. Assim sendo, torna-se fisicamente mais próximo da terra, quando se é enterrado. Para Lucrécio, aquilo que ficaria seria uma espécie de átomos, mas Whitman não tenta defini-lo. Por isso, para o poeta, pensar no tempo, como afirma no título do seu poema “To Think of Time”, é avaliar a vida em termos de ciclos de vida e morte.

Pensar no tempo e em como a experiência humana o marca implica avaliar a aparição e extinção de cada ser humano. Nada altera o processo de nascimento e morte. Whitman exprime esta certeza, reconhecendo a sua naturalidade: «Not a day passes, not a minute not a second without an *accouchement* / Not a day passes, not a minute or second without a corpse»²¹⁹. A sua segurança resulta da forma como observa e pensa sobre a experiência humana ao longo do tempo: «Whither I walk I cannot define, but I

²¹⁶ Walt Whitman, “Song of Myself”, *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 75.

²¹⁷ id., *ibid.*

²¹⁸ id., “Who Learns My Lesson Complete?”, *ibid.*, p. 332.

²¹⁹ id., “To Think of Time”, *ibid.*, p. 365.

know it is good, / The whole universe indicates that it is good, / The past and the present indicate that it is good»²²⁰. Tudo isto faz sentido, porque todos os elementos se encaixam e todos os seres humanos pertencem ao universo.

Para alguns, o medo da morte é inevitável. Lidam com isso, evitando-a. A realidade é que a morte invade a vida dos vivos. Obriga a que alguém tenha de aceitar que vai perder outrem, por vezes inesperadamente. Walt Whitman teve inúmeras experiências na guerra com jovens que acompanhava em momentos de dor ou na despedida da vida.

A razão principal para cantar a morte é o seu desejo de cantar tudo, sem excepção. Daí, a necessidade de discutir uma questão tão importante para a experiência de todos os seres.

Em “To One Shortly to Die”, o poeta confronta aquele que vai morrer com esse facto eminente. Pessoa sublinhou apenas dois versos deste poema, mas vale a pena alongarmo-nos nele pelo tema. Walt Whitman relata um acontecimento do quotidiano, dos que acontecem todos os dias e a todas as horas, como declara nos versos citados anteriormente. A mensagem que tem de transmitir àquele que vai morrer é urgente, requer um amor terno, mas seguro: «You are to die – let others tell you what they please, I cannot prevaricate, / I am exact and merciless, but I love you – there is no escape for you»²²¹. A aceitação da realidade tranquiliza a pessoa à beira da morte. A presença de Whitman permite-lhe chegar a um estado de paz com o universo.

The sun bursts through in unlooked-for directions,
Strong thoughts fill you and confidence, you smile,
You forget you are sick, as I forget you are sick,
You do not see the medicines, you do not mind the weeping
 friends, I am with you,
I exclude others from you, there is nothing to be commiserated,
I do not commiserate, I congratulate you.²²²

A imagem é simples: a importância do momento é assinalada simbolicamente pela entrada do sol, que irrompe pela janela e marca a mudança no estado de espírito do doente. A suspensão do tempo resulta do efeito positivo da presença de Whitman. O

²²⁰ id., *ibid.*, p. 369.

²²¹ “To One Shortly to Die”, p. 378.

²²² *ibid.*, pp. 378-379.

poeta tenta afastar a pena, que é, no fundo, a expressão negativa da dor dos outros. Esse sentimento não pertence ali, é um acto de injustiça dos que vivem para com o momento do que está quase a morrer. Whitman acolhe-o, trá-lo de braços abertos para o seu mundo sereno. O último ritual é o entendimento silencioso entre o poeta e o seu amigo doente. Parte sabendo que está acompanhado por Whitman, que o congratula pela sua coragem e pela sua vida.

Em “To Think of Time”, a passagem do tempo é expressa em termos dos momentos específicos do nascimento e da morte. A mão do que vive está enlaçada na da pessoa que vai morrer. A vida e a morte estão unidas no ciclo, fazem parte uma da outra: «The faithful hand of the living does not desert the hand of the dying»²²³. Os corpos reagem à circunstância desta forma:

The twitching lips press lightly on the forehead of the dying,
The breath ceases and the pulse of the heart ceases,
The corpse stretches on the bed and the living look upon it,
It is as palpable as the living are palpable.²²⁴

O momento é de grande intensidade para ambos. No final, fica a visão do corpo, inerte, o fim daquela experiência da morte, que é também um confronto com a mortalidade para os que ficam. O conselho que podemos retirar, porque Whitman também pretende ajudar todos os que um dia terão contacto com alguém que está perante a morte, é «[to] sit quietly by [to] remain faithful»²²⁵, verso que Pessoa sublinhou.

A tendência natural do autor de *Leaves of Grass* é para continuar a tentar compreender o mistério da vida e da morte: «I admire death and test propositions»²²⁶. Há algo de científico na forma como aborda as possibilidades, excepto no optimismo, que provém da força do seu lado emocional.

Quando tenta avaliar a experiência do ponto de vista do morto, descobre que esse estádio também é pacífico. No poema “The Sleepers”, que alguns críticos consideram dos mais esotéricos («It is a powerful and original composition, one of the

²²³ Walt Whitman, “To Think of Time”, *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 365.

²²⁴ id., *ibid.*

²²⁵ id., “To One Shortly to Die”, *ibid.*, p. 378.

²²⁶ id., “Night on the Prairies”, *ibid.*, p. 379.

poet's most imaginative, and also one of the most esoteric.»²²⁷), o poeta sonhador tem acesso aos sonhos dos outros através dos seus. Consegue entrar na consciência de quem sonha e viver o momento como se fosse outrem. A voz do poema viaja no sono e vê as cenas entre as pessoas de várias perspectivas: «A shroud I see and I am the shroud, I wrap a body and lie in the coffin, / It is dark here under ground, it is not evil or pain here, [...]»²²⁸. Chega a experimentar ver o momento do enterro do ponto de vista da mortalha, estando assim o mais próximo possível do morto, a abraçá-lo. Apercebe-se, através da sua experiência poética, de que debaixo da terra reina um sentimento de tranquilidade. Confirma, desta forma, a sua certeza.

No início deste capítulo, propusemo-nos a tarefa de tentar conhecer melhor as ideias de Whitman sobre a morte, através dos sublinhados de Pessoa. Só nos desviámos desse propósito em “To One Shortly to Die”. A razão para tal desvio foi compreender, em maior pormenor, as implicações daquilo que o poeta consegue transmitir ao que morre (conforto, calma) e de como isso se processa.

Os sublinhados de Pessoa mostram como este, ao ler, está a tentar encontrar não só a ideia do poeta, mas também a melhor forma para a estruturar poeticamente. São os elementos simples que mais o atraem. O sentimento de Whitman é o que melhor é transmitido para quem lê os seus versos, aquilo de que se apercebe primeiro. Pessoa quer ver o pormenor e a beleza com que Whitman descreve imagens como a que sublinhou em “To One Shortly to Die”: «The sun bursts through in unlooked-for directions». Álvaro de Campos tenta chegar ao estado de aceitação de Whitman ou Caeiro. É na tentativa que expõe a sua humanidade. Pessoa terá precisado de Whitman para contruir aquilo que o engenheiro procura, mas que nunca alcançará, uma vez que é mais frágil que o autor de *Leaves of Grass*. Oscila na forma como trata a morte na sua poesia. A efemeridade da vida humana é algo que o perturba. Mexe com a insegurança que sente perante os outros, que vimos no capítulo intitulado “O Sensacionismo em Sociedade”. Contrariamente a Whitman, Campos vacila e perde a coragem perante a morte. Não a compreende a vários níveis e isso atormenta-o. Resultam dessas frustrações os mais diversos estados de espírito, todos aparentemente negativos, alguns exibidos com humor.

²²⁷ Michael Moon, *ibid.*, nota a “The Sleepers”, p. 356.

²²⁸ “The Sleepers”, *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 359.

Em “A Partida”, poema em fragmentos, são expressas várias formas de ver a morte. Campos aproxima-se de Whitman, quando afirma: «Eu partirei para a Morte nada esperando encontrar / Mas disposto a ver coisas prodigiosas do outro lado do Mundo»²²⁹. Exprime abertura em relação às possibilidades, com a certeza de que irá atingir uma das grandes verdades do mundo. O engenheiro afirma-se corajoso, mesmo perante o desconhecido: «Não tenho medo, ó Morte, ao que não deixa entrever / O teu postigo na tua porta sobre o mundo»²³⁰. Essa é, porém, uma falsa confiança. Podemos confirmar isto nas suas palavras em outros versos, que iremos também examinar. Neste caso, tenta afirmar a sua força, mas a imagem seguinte denuncia a sua fragilidade: «Estendo os braços para ti como uma criança / Do colo da ama para o aparecimento da mãe...». Infantiliza-se, a sua sensibilidade exprime-se para dentro, retrai-se. Esta é a consequência do seu receio, o facto de a morte lhe lembrar o regresso à segurança dos braços da mãe. O elo natural é mais forte que tudo o resto, a criança sabe instintivamente que aquela pessoa lhe é próxima, como aquele que vai morrer sabe e acaba por aceitar o seu destino. Isto é até mais natural do que a coragem e a confiança que Whitman, como poeta, revela ao falar da morte.

Walter Whitman Júnior seria também fisicamente um ser humano particular, segundo Horace Traubel, o médico que o autopsiou e que terá dito: «This man must have lived weeks and weeks simply by force of will power»²³¹. O poeta teria realmente uma força de vontade que suplantava até as limitações físicas do próprio corpo. A forma de transmitir a sua experiência com sinceridade seria a poesia. Segue os seus próprios conselhos e acaba por viver até aos 73 anos, mesmo após ter sofrido vários problemas físicos graves. Isto prova que o poeta deveria certamente acreditar e seguir a sua filosofia de vida. Teria uma grande consciência do que seria melhor para si, como advogara nos seus versos.

Perante a força e vitalidade de Whitman, o engenheiro é frágil física e psicologicamente. Os poetas escrevem sobre a vida ou a morte, de acordo com aquilo que são e conhecem. Por isso, enquanto o engenheiro expõe as suas fraquezas com frequência, Whitman parece não ter nenhuma. Naturalmente, a força do poeta

²²⁹ Álvaro de Campos, *Poesia*, p. 218.

²³⁰ *ibid.*, p. 219.

²³¹ *Intimate with Walt Whitman Selections from Whitman's Conversations with Horace Traubel, 1888-1892*, p. 285.

americano equipa-o com outras ferramentas para lidar com a efemeridade da vida, que o engenheiro nunca possuirá.

Todavia, Álvaro de Campos tem um instrumento que, utilizado correctamente, pode facilitar e até eliminar as dificuldades que poderá ter em lidar com a morte: a ironia. O poeta sabe utilizar a gradação irónica em seu benefício.

Entremos na morte com alegria! Caramba
O ter que vestir fato, o ter que lavar o corpo,
O ter que ter razão, semelhanças, maneiras e modos;
O ter rins fígado pulmões, brônquios, dentes.
Coisas para onde há dor e sangue e moléstias
(Merda para isso tudo!)²³²

O ritual da morte é ironizado. Este poema começa num tom de entusiasmo que é produto das possibilidades que a sua imaginação cria para a morte. No entanto, despreza tudo aquilo que, no ritual da morte, lhe lembra aquilo de que não gosta na vida. Os actos do quotidiano, como o próprio ritual, aborrecem-no e tenta enfrentar a possibilidade de mudança com entusiasmo, estado de espírito que parece ser aqui produto daquela ironia. Se a vida lhe custa tanto, talvez devesse estar feliz com a vinda da morte. Para ele, o tédio é pior que o final da vida. É a vida que o faz desejar «merda para tudo». Menospreza-a perante a possibilidade de conseguir apaziguar tudo o que o atormenta.

Não tem grande esperança em relação ao fim, nem nada a perder. Perante isto, vê-se obrigado a ponderar como será a morte. A morte é a deterioração de um corpo que já foi fonte de sofrimento. O corpo é também aquilo que os outros não chegam a ver. A sua importância é relativizada pelo poeta: «Meu corpo é a minha roupa de baixo; que me importa / Que o seu carácter de lixo seja terra no jazigo / Que aqui ou ali a coma a traça orgânica toda?»²³³. Nestes aspectos, reside, para Whitman, a beleza da morte: o cadáver que vai para a terra e continua o ciclo, por isso, é provável que nunca caracterizasse o corpo desta forma. Para o poeta americano, tudo isto faz parte de um sistema universal que compreende intuitivamente, mas que não ousa explicar. O engenheiro descreve o processo com uma sinceridade e simplicidade que não existem nos versos de Whitman. O poeta americano dá vida ao que vê. Explica, no prefácio à

²³² “A Partida”, *Poesia*, p. 223.

²³³ *ibid.*, p. 224.

primeira edição de *Leaves of Grass*, sobre o poeta: «If he breathes into any thing that was before thought small it dilates with the grandeur and life of the universe»²³⁴. Faz com que aquilo que descreve cresça. É desta forma que constrói os seus versos ao escrever sobre a morte. Álvaro de Campos toma o caminho contrário, reduz e relativiza, até todos partilharem o seu desespero e, depois, admite que o seu excesso é afinal algo tão banal como estar mal disposto. Neste caso particular, começa com um tom irónico facilmente confundível com indiferença. Para se afastar daquilo que lhe custa a compreender, finge que o corpo afinal não importa e praticamente tudo é anulado pela sua tendência para reduzir tudo ao absurdo. Campos está, neste fragmento, em fase de ebulição do seu descontentamento e tédio absoluto, mas continua a ser capaz de ironizar com a sua própria maneira de ser: «Que tenho eu com a roupa-cadáver que deixo? / Que tem o cu com as calças?»²³⁵. Apresenta-se nu perante a morte, vulnerável, agora não como criança, mas despido e exposto. Porém, sente-se melhor nessa situação de exposição, mais metafórica do que física, perante a morte do que perante os outros.

No final do fragmento, aproveita aquilo que ainda pode controlar, a imaginação, e cria a sua própria celebração: «Vou embrulhar-me em estrelas / E vou usar o chapéu de coco / Neste grande carnaval do depois de morrer». O poeta só poderá sonhar com aquilo que virá depois, porque a realidade do que acontece debaixo da terra repugna qualquer um, excepto aqueles que, como Whitman, nutrem grande admiração pelos processos da natureza. O engenheiro é, acima de tudo, um ser intelectual e, ao descrever a morte noutro fragmento do mesmo poema, medita sobre tudo aquilo de que se vai libertar: «Quando abandonarmos este oco e pavoroso mundo [...]. Essas sensações de coisas tão ligadas e misteriosas, / Esses sentimento humanos tão naturais e inexplicáveis [...]»²³⁶. No fundo, a morte até lhe poderá trazer algum alívio, já que a sua incapacidade de lidar com o excesso de sentimento e expressão humana à sua volta o perturba. O sentir tudo cansou-o e vai regressando ao tédio, ficando progressivamente mais desanimado.

Álvaro de Campos sonha com a possibilidade de reencontrar amigos e família depois da morte, de partir para outro lugar onde estas pessoas estarão. Parte de barco, não sabe bem para onde, apenas sabe que é «outro continente»: «Chegará a vez de eu

²³⁴ “Preface 1855 – *Leaves of Grass*, First Edition”, *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 621.

²³⁵ “A Partida”, *Poesia*, p. 224.

²³⁶ *ibid.*, p. 225.

partir e ir vê-los. / De se reunir a família e os amantes e os amigos / Em abstracto, em real, em perfeito / Em definitivo e divino». Este seria o destino *post mortem* que o poeta gostaria de viver. Curiosamente, estas pessoas serão mais amáveis nessa circunstância sonhada: «Receberei os sorrisos, que me negaram, / Terei em forma de alegria as dores que tive[...]».

Preocupa-se constantemente com aquilo que poderia ter feito melhor ou de forma diferente. Nunca chegamos a saber bem para onde Campos pensa que vai, mas isso não é o mais importante. O principal é o seu estado de espírito e insegurança, porque é esse o tema da sua poesia. Descobrimos, a cada verso, a sua intensidade humana, é uma personagem, um heterónimo, mas a sua dor e sofrimento são reais e os seus sentimentos complexos.

Em “Diluyente”, cria uma imagem do quotidiano, uma história trágica de uma mãe que perde um filho e que eventualmente continua com a sua vida. Campos está extremamente preocupado com a sua insignificância. «Se a mãe esquece o filho que saiu dela e morreu, / Quem se vai dar ao trabalho de se lembrar de mim»²³⁷. Desta vez, a atitude de autovitimização torna sua uma situação que lhe é externa e sofre por antecipação, mais uma vez. Por que será que lhe custa tanto que os outros continuem com a sua vida depois de extinta a sua presença?

No início da sua vida poética, Campos escreve um soneto dedicado a Daisy Mason. O engenheiro imagina aquilo que poderá acontecer se a sua amiga tiver conhecimento da sua morte e a forma como a notícia se espalhará pela cadeia de pessoas suas conhecidas. Dirige-se a Daisy («embora não o sintas, tu escondes a grande dor da minha morte») e pede que transmita a mensagem da sua morte «àquele pobre rapazito / Que me deu horas tão felizes (Embora não o saibas) [...] / Mesmo ele, a quem eu tanto julguei amar, / Nada se importará»²³⁸. A relação com Daisy não fica clara, as razões que a levam a não sentir a dor da morte do poeta também não. Aquilo que lhe custa mais, apesar de não o admitir, é saber que o rapaz que o poeta «tanto julgou amar» não se importará com a sua morte. Teme não deixar qualquer marca nos outros e ser condenado ao esquecimento por aqueles com quem se relacionou.

Depois dos versos do poema que mencionámos anteriormente, “Diluyente”, Campos aprende a descrever essa dor. Um desses momentos de lucidez é accionado pela

²³⁷ “Diluyente”, *Poesia*, p. 383.

²³⁸ “Soneto III” *ibid.*, p. 58.

reação à seguinte imagem: «A vizinha do número catorze ria hoje da porta / De onde há um mês saiu o enterro do filho pequeno». O julgamento que faz do estado de espírito da vizinha condiciona o pensamento do poeta a partir desse momento: «Posso morrer como ninguém...[...] Isto é indecente para quem tem coração...». Álvaro de Campos dramatiza a sua solidão, deseja que os outros sofram com a sua morte, talvez por tudo aquilo que sofreu em vida. Se pudesse ao menos partilhá-lo, talvez se conseguisse sentir mais aliviado e menos sozinho. Todos os que têm coração sofrem a mesma dor do poeta, que a torna universal pela forma como a exprime. Há um entendimento silencioso entre o poeta e o leitor, como o que ocorre entre o dono da tabacaria e o poeta. Em “Diluyente”, retorna ao seu lado espirituoso e assume as suas mudanças de humor. Confessa que afinal o assunto não é tão sério assim, trata-se apenas de uma indisposição temporária: «Dêem-me Água de Vidago, que eu quero esquecer a Vida!»²³⁹. O último verso marca o retorno de Campos à realidade irónica, o plano no qual habitar se torna fácil. O poeta tranquiliza-nos pela forma como relativiza os seus sentimentos negativos. Tudo se resume ao seu sentido de humor: esvazia-se de ressentimento e raiva para, depois, voltar ao ponto de equilíbrio, ironizando sobre o seu estado de espírito ou as suas opiniões e divagações.

Algo se torna, no entanto, mais sombrio quando Campos aponta o seu negativismo auto-reflexivo aos outros. Um dos poemas mais relevantes para entendermos a visão do poeta em relação ao efeito da morte nos vivos começa com este verso chocante, de uma evidência crua: «Se te queres matar, porque não te queres matar?»²⁴⁰. O poeta afirma admirar a coragem de quem o chega a cometer, revelando o seu fascínio pela morte. Apesar de parecer estar a falar com alguém, um interlocutor na segunda pessoa do singular a quem se compara («Não saúdes como eu a morte em literatura!»), as razões que dá para motivar o acto do outro são preocupações suas. Ou seja, seriam as justificações para o suicídio do próprio poeta, caso tivesse a coragem para tal: «De que te serve o teu mundo interior que desconheces? / Talvez, matando-te, o conheças finalmente...». O engenheiro tem medo de conhecer a morte e, por isso, só escreve sobre ela. Confronta o suicida com a realidade, ou aquilo que crê ser o impacto verdadeiro da sua morte. O objectivo destes versos parece ser a exposição de uma realidade comum, que ironicamente poderia ajudar o suicida a tomar uma decisão:

²³⁹ “Diluyente”, *Poesia*, p. 384.

²⁴⁰ «Se te queres matar, porque não te queres matar?», *ibid.*, p. 304.

«Descansa: poucos te chorarão... / O impulso vital apaga as lágrimas pouco a pouco[...]»²⁴¹. As suas palavras são uma provocação, um teste à autenticidade do suicida e, em última análise, à sua coragem.

Outra questão que parece incomodar o engenheiro é o real desaparecimento da pessoa que morre, facto com que confronta o suicida: «Tu verdadeiramente morto, muito mais morto que calculas... / Muito mais morto aqui que calculas, / Mesmo que estejas muito mais vivo além...»²⁴². Esta é a verdade crucial para o poeta e o conhecimento possível para quem vive: mesmo que existam outras vidas, quem morre nesta desaparece para sempre. Estes versos são mais uma oportunidade para Campos falar de si mesmo e, por essa razão, não precisamos de saber a identidade da pessoa a quem o engenheiro se dirige. Tudo isto serve para fazer desenrolar as suas teorias. A situação até poderá ser, para o poeta, conscientemente hipotética: a confrontação das suas ideias sobre a morte com um tipo de morte específica, auto-induzida («Ah, pobre vaidade de carne e osso chamada homem / Não vês que não tens importância absolutamente nenhuma?»)²⁴³. No entanto, este comentário destina-se ao homem em geral e aquilo que projecta para o futuro, a reacção dos outros à morte, é comum a todos.

Para aqueles que amam “gordurosa” ou “materialmente” a vida, o acto do suicídio é o mais apropriado. Aproveita, deste modo, para fazer também essa crítica. Para aquelas pessoas, o acto de redenção é tornarem-se parte da terra. Curiosamente, o desprezo que sente por este suicida leva-o a descrever a morte de uma forma que se aproxima à de Whitman: «Torna-te parte carnal da terra e das coisas! / Dispersa-te, sistema físico-químico [...]»²⁴⁴.

Falar da morte implica enfrentar o desconhecido, mas o que mais o perturba é aquilo que já conhece acerca dela. Num poema curto, intitulado “Futuro”, Campos disserta sobre isso: «Sei que me espera qualquer coisa / Mas não sei que coisa me espera»²⁴⁵. Se a morte fosse apenas o mistério, isso não seria um problema para o poeta, mas a realidade é que o mistério é também o fim.

²⁴¹ *ibid.*, p. 305.

²⁴² *ibid.*

²⁴³ «Se te queres matar, porque não te queres matar?», *Poesia*, p. 306.

²⁴⁴ *ibid.*

²⁴⁵ “O Futuro”, *ibid.*, p. 570.

Como um quarto escuro
Que eu temo quando creio que nada temo
Mas só o temo, por ele, temo em vão.
Não é uma presença: é um frio e um medo.
O mistério da morte a mim o liga
Ao brutal fim do meu poema.²⁴⁶

Transcrevemos o poema por inteiro por ser um excelente resumo do pensamento de Campos. O mistério é verdadeiramente trágico e o que lhe custa mais é estar perfeitamente consciente disso. Talvez por isso mesmo, exponha a sua necessidade de partilhar estas evidências duras de encarar. O engenheiro existe apenas nos seus textos e isto torna ainda mais verídico o verso final.

Poderíamos incluir aqui a morte noutros contextos, como é o caso da guerra. Não o fazemos por não ser essa a versão da morte que interessa a Pessoa em Whitman. Até porque, perante isso, até Whitman tem pouco a dizer e muito a lamentar. A morte é uma realidade inevitável da vida e a forma como o ser humano lida com este facto acaba por ter um grande impacto na sua experiência. Ciente de que o seu tempo neste mundo é curto, Álvaro de Campos sente-se pressionado por tudo o que o rodeia. Precisa de o compreender, a si mesmo e ainda sentir-se confortável e coabitar em sociedade. Ciente de que é diferente, não consegue evitar comparar-se aos outros. A morte é uma das questões fundamentais da vida que tanto o incomodam e também algo que tem em comum com todos. Acaba por absorver a tristeza das vidas, de que a morte é a principal causa. Vê, no final da vida dos outros, o reflexo da sua própria mortalidade e isso pesa-lhe: «E toda a morte me doeu sempre pessoalmente»²⁴⁷. Não sente necessariamente pena pela morte do outro, mas medo pela sua que virá um dia.

Apesar de Campos não conseguir acreditar na perspectiva optimista de Whitman na sua totalidade, Pessoa acaba por aproveitar algumas sugestões do poeta para imaginar como o engenheiro lidaria com algo tão crucial. A sua incapacidade para aceitar a morte com a serenidade de Whitman ou Caeiro é tema para infinitas lamentações, mas no momento em que consegue chegar a um ponto de contacto, aproximando-se do fascínio de Whitman, por exemplo, resulta a transmissão clara de um sentimento de coragem sincero.

²⁴⁶ *ibid.*

²⁴⁷ “Que lindos olhos de azul inocente os do pequenino do agiota”, *Poesia*, p. 296.

O engenheiro tenta ver a morte de várias perspectivas, umas proporcionam-lhe mais contentamento que outras, mas o leque é variado. Whitman afirma: «I admire death and test propositions», mas o facto de admirar a morte limita-lhe a perspectiva. De certa forma, Campos interpreta literalmente este verso e testa essas possibilidades na sua poesia. Enquanto Walt Whitman afirma: «Whither I walk I cannot define, but I know it is good»²⁴⁸, Álvaro de Campos não tem a certeza de nada. A única conclusão a que chega é que nunca conseguirá evitar o fim e isso, para ele, será sempre trágico.

²⁴⁸ “To Think of Time”, *Leaves of Grass and Other Writings*, p. 369.

Conclusão

Neste estudo, pretendemos mostrar como a influência de Whitman se estende pelas várias fases da poesia de Álvaro de Campos. Partindo da construção da obra, descobrimos algumas semelhanças, sobretudo ao nível dos planos de publicação. Pessoa pretendia construir pelo menos um dos livros de Campos de forma semelhante a *Leaves of Grass*.

Na aproximação ao universo de Campos, analisámos a forma como este heterónimo moderno, que comenta a sociedade, opera a sua transformação na linguagem poética. Como tentámos demonstrar, a influência da cultura inglesa ajuda Pessoa a conseguir observar a sociedade de fora, através do *detachment*. Isto torna-se particularmente relevante para o caso do engenheiro, que virá a aplicá-lo em constantes movimentos oscilatórios entre o exterior (a sociedade) e o interior (o próprio Campos).

O engenheiro tenta chegar à expressão sensual de Whitman, mas só consegue encenar algo de semelhante. Descobre a sua visão do sensacionismo de Pessoa e aproveita, ao máximo, a energia que esta lhe confere. A sua confiança é real apenas durante aquele breve período de tempo que corresponde à duração do Sensacionismo. As sensações que ganham maior relevância para Campos perante Whitman (segundo o que é expresso na “Saudação”) são, em grande parte, resultantes da sexualidade. O engenheiro mistura a sensualidade e sexualidade do poeta americano nas suas encenações sensacionistas. Para ultrapassar o sensacionismo potencial de Whitman, Pessoa tem, em primeiro lugar, de reconhecer bem aquilo que o poeta lhe poderá ensinar sobre a expressão do corpo.

Pessoa terá de levar Álvaro de Campos ao extremo. Para quem conviver em sociedade é tão difícil, o que sobra é a procura de beleza, nos recantos inexplorados por Whitman. O engenheiro projecta o entusiasmo e o amor que aprendeu com o autor de *Leaves of Grass*, no mais terrível que consegue encontrar numa sociedade decadente. Campos e Whitman são ambos cantores da realidade, descrevem a sociedade à sua volta, mas com perspectivas muito distintas. O engenheiro quer chegar à calma de

Whitman, mas, antes disso, aproveitar o êxtase e o deslumbramento. Já o sentiria, mas até à descoberta, até ao contacto com o autor de *Leaves of Grass* não saberia exprimi-lo.

Perante todas as possibilidades para ver a vida que Whitman lhe traz, é na sua perspectiva da morte que Campos descobrirá algum consolo. Ainda que, por vezes, atinja um estado semelhante à aceitação, ele é apenas passageiro. A única verdade que consegue constatar em permanência é a da tragédia da morte. Para Campos, as possibilidades póstumas não importam, pelo facto de a morte implicar a extinção do ser humano do espaço onde outrora habitava e no qual deixou várias partes de si. Apesar de viver e assumir abertamente a sua solidão, preocupa-o a possibilidade dos outros deixarem de carregar a sua memória. Retrata a morte em todas as suas vertentes e descobre que é impossível evitar tudo o que há de negativo no final da vida. O seu medo é facilmente associável à insegurança que sente, com frequência, depois da energia do Sensacionismo.

Álvaro de Campos poderia ter aprendido a ser mais como Whitman, mas não seria esse o seu destino. Nasce numa época em que reina o caos, sem ninguém para motivar a esperança num futuro melhor. Apesar disso, prova constantemente a sua vitalidade nos versos que escreve e, por muito que se sinta desiludido, cansado e até inerte por dentro, continua a viver intensamente através da imaginação.

Bibliografia

Activa

CAMPOS, Álvaro de, *Aviso por causa da moral e outros textos de intervenção de Álvaro de Campos*, Lisboa, Editorial Nova Ática, 2007.

_____, *Notas Para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, Lisboa, Estampa, 1997.

_____, *Poesia*, ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Assírio e Alvim, 2002.

PESSOA, Fernando, *Análise da Vida Mental Portuguesa*, Porto, Edições Cultura, s.d.

_____, *Correspondência: 1905-1922 e 1923-1935*, dois volumes, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio e Alvim, 1998 e 1999 respectivamente.

_____, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa, ed e prefácios, Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática s.d. (1972).

_____, *Pessoa Inédito*, ed. Teresa Rita Lopes, Braga, Livros Horizonte, 1993.

_____, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática, 1971.

_____, *Pessoa Por Conhecer Textos Para Um Novo Mapa*, dois volumes, Lisboa, Editorial Estampa, 1990.

CAEIRO, Alberto, *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, transcrição e notas Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Presença, 1994.

_____, *Poesia*, ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004.

WHITMAN, Walt, Michael Moon ed. *Leaves of Grass and Other Writings*, New York, Norton and Company, 2002.

Passiva

Sobre Fernando Pessoa e Whitman

ALGE, Carlos d'. "Nos 50 anos da morte de Fernando Pessoa. Uma interpretação de duas odes de Álvaro de Campos". In Fernando Pessoa. Estudos Críticos, de AA.VV., 1985, pp 35-41.

_____, A Experiência Futurista e a Geração de "Orpheu". Diálogo. Série Fronteiras Abertas. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989.

BERARDINELLI, Cleonice. Introdução in *Poesia de Álvaro de Campos*,

BAKER, Badiaa Bourennane, "Fernando Pessoa and Edgar Allan Poe. Fernando Pessoa and Walt Whitman", in *Arquivos do Centro Cultural Português*, XV, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

BERARDINELLI, Cleonice, "Apresentação" e "Introdução" in Poemas de Álvaro de Campos / Fernando Pessoa , fixação do texto, introdução e notas de Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

_____, *Fernando Pessoa Outra Vez te Revejo*, Rio de Janeiro, Lacerda Editores e Cátedra Jorge de Sena, 2004.

BLANCO, José, *Pessoana* (volumes I e II), Lisboa, Assírio e Alvim, 2008.

BLOOM, Harold, *The Western Canon: The Books And School Of The Ages*, New York City, Riverhead, 1995.

_____ “Saramago, ‘quase’ Shakespeare”. In *Diário de Notícias*, 23/5/2001 [Entrevista concedida a Ana Marques Gastão].

_____ “Frontispiece 72: Fernando Pessoa. Fernando Pessoa (1888-1932)”. In *Genius. A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, New York, Warner Books, 2002.

BROWN, Susan M., “Whitmanian Fermentation and the 1914 Vintage Season”, in *Actas II* de AA.VV., Comun.ao II C.I.E.P. realizado em Nashville em 1983, Centro de Estudos Pessoaanos, Porto, 1985.

_____ [s.t.] in *Actas IV Secção Norte Americana* de AA.VV. Comun. ao IV C.I.E.P. realizado em New Orleans em 1998, Fundação Eng. António de Almeida. (sd).

BUENO, André. “Um poeta todo nervos: Álvaro de Campos e a Modernidade (Notas sobre a ‘Ode Triunfal’ e o segundo ‘Excerto de Ode’)” in *Actas. XIII. Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. Sector de Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, UFRJ., 1992.

CARDOSO, Lúcio. “Fernando Pessoa” in *Três Poetas Brasileiros Apaixonados por Fernando Pessoa*, Recife, Fundação Joaquim Nabuco, 1985.

CARMO, José Palla e. “ Uma trindade, Ezra Pound, T.S.Eliot, Fernando Pessoa.” in *Col.Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 95 1-2/1987.

CARVALHO, Célia Nunes “Álvaro de Campos/Fernando Pessoa (‘Ode Maritime’) et Walt Whitman (‘Passage vers l’Indé): les Découvertes ou la création d’une identité (mythique ?) nationale”. In *La Porta d’Oriente : Viaggi e Poesia*. de AA.VV. 2002.

CENTENO, Yvette, “ O Espólio e a Biblioteca de Fernando Pessoa uma solução para alguns enigmas” in *Fernando Pessoa Tempo – Solidão – Hermetismo*, Lisboa, Moraes, 1978.

COELHO, Jacinto do Prado, “Fernando Pessoa ou A estratégia da razão”, in *Camões e Pessoa, poetas da utopia*, Mem Martins, Europa-América, 1983.

COELHO, Joaquim Francisco, *Microleituras de Álvaro de Campos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987.

_____ “ Divagação ante as portas problemáticas de Álvaro de Campos” in *Estudos Portugueses, Homenagem a Luciana Stegagno-Picchio*, Lisboa, Difel, 1991.

CRESPO, Angel, “Introducción” in *Estudios Sobre Pessoa*, Barcelona, Bruguera, 1984.

DAWSON, Alita Sodré, “Walt Whitman e Fernando Pessoa”, in *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, 1-6, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, , 1982.

EXTREMERA TAPIA, Nicolás, “Para uma leitura da ‘Ode Marítima’ de Álvaro de Campos in *Actas II de AA.VV.*, Comun.ao II C.I.E.P. realizado em Nashville em 1983, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, 1985.

FAUCHEREAU, Serge, “Fernando Pessoa ses ismes et ses marques” in *Expressionisme, Dada, Surréalisme et Autres Ismes*”. Paris, Les Lettres Nouvelles, 1976.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore, “Il Volo della farfalla : Fernando Pessoa, il tempo e la storia ” in *Revista da Biblioteca Nacional*, 2a Série, III, 3, 9-12/1988.

GÜNTERT, Georges, *Fernando Pessoa o Eu Estranho*. trad. Maria Fernanda Cidrais, Lisboa, Dom Quixote, 1982.

HATHERLY, Ana, “Pessoa/Caeiro vs Walt Whitman. A destruição do Mestre”, in *Persona* 6, Porto, CEP, 1981.

HONIG, Edwin “ Fernando Pessoa: A Translator’s View” in U.S.D.P. de AA.VV. Comun. ao EICIEP, Um Século de Pessoa Actas do Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa.

HONIG, Edwin, “Pessoa: The Way in and Out, Through Whitman and Others” In *Actas IV Secção Norte Americana* de AA.VV. Comum. ao IV C.I.E.P. realizado em New Orleans em 1998, Fundação Eng. António de Almeida. s.d.

_____ “Introduction” in *The Poet’s Other Voice: Conversations on Literary translation*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1985.

HONIG Edwin e Susan M. Brown “Introduction” in *The Keeper of Sheep by Fernando Pessoa*, Translated by (...)New York River on Hudson, , The Sheep Meadow Press, 1986.

KOTOWICZ, Zbigniew, Fernando Pessoa, Voices of a Nomadic Soul, London, The Menard Press, 1996.

LARSEN, Neil e SOUSA, Ronald W., “From Whitman (to Marinetti) to Álvaro de Campos: A Case Study in Materialist Approaches to Literary Influence”. In *Influences and Literature*, IV, 7, 1983, pp. 94-115.

LEY, Charles David, “Fernando Pessoa”. In *A Inglaterra e os escritores portugueses*, Lisboa, Seara Nova, 1939, pp. 33-49.

LIND, Georg Rudolf, *Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa, INCM, 1981.

LOURENÇO, Eduardo, *Fernando Rei da Nossa Baviera*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, , 1993.

_____, “Presença ou a contra-revolução do Modernismo”, in *Estrada Larga*, n.º 3, Porto, Porto Editora.

_____, *Pessoa Revisitado*, Lisboa, Gradiva, 2003.

_____, *Poesia e Metafísica. Camões, Antero e Pessoa*, Lisboa, Sá da Costa, 1983.

_____, *Portugal como Destino seguido da Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 1999.

_____, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 2005.

LOURENÇO, Jorge Fazenda, “Apresentação Crítica”, in *Fernando Pessoa. Poemas Escolhidos*, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, [s.d.], pp. 7-87.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel, “Uma tradução portuguesa de Robert Browning”. in *Expresso-Revista*, 9/8/1980.

MARGARIDO, Alfredo, “Alberto Caeiro: poeta polémico”. In *Jornal de Letras e Artes*, 162, 4/11/1964.

MENDES, Firmino Ribeiro, “Walt Whitman e Fernando Pessoa” in *Tabacaria*, n.º 6 verão, Lisboa, Casa Fernando Pessoa, 1998.

MONTEIRO, George, “Barbaric Complaint: Allen Ginsberg”. in *The Presence of Pessoa. English, American and Southern African Literary Responses*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1998.

_____, *Fernando Pessoa and Nineteenth-Century Anglo-American Literature*, Lexington, University Press of Kentucky, 2000.

MONTEIRO, Maria da Encarnação, *Incidências Inglesas na Poesia de Fernando Pessoa*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1956.

MONTEJO NAVAS, Adolfo, “Introducción”. *Fernando Pessoa. Poemas de Álvaro de Campos. I. Arco de Triunfo*, Madrid, Hiperión, 1998.

MOURÃO-FERREIRA, David, *Hospital das Letras*, Lisboa, Guimarães Editores, s.d. [1966].

_____, *Nos Passos de Pessoa*, Lisboa, Presença, 1988.

PAZ, Octávio, *Fernando Pessoa o Desconhecido de Si Mesmo*, Lisboa, Vega, 1988.

OLIVEIRA, José Osório de, *Visão da Literatura Portuguesa*, Lisboa, S.N.I., 1946.

RODITI, Édouard, “Fernando Pessoa forasteiro entre os poetas ingleses” (tradutor não identificado) in *Ocidente*, volume: LXVI, Lisboa, 1964.

SADLER, Darlene J., *An Introduction to Fernando Pessoa: Modernism and the paradoxes of authorship*, Gainesville, University of Florida Press, 1998.

_____, “Fernando Pessoa and International Modernism”. In *Pessoa's Alberto Caeiro*, AA.VV., pp. 25-34.

SANTOS, Irene Ramalho, *Atlantic Poets: Fernando Pessoa's Turn in Anglo-American Modernism*, Dartmouth, Dartmouth College, 2003.

_____, “Atlantic Poets: “Discovery” as Metaphor and Ideology”. In *The Continuing Presence of Walt Whitman. The Life after the Life*, AA.VV., Iowa city University of Iowa Press, , 1992.

SCHEIDL, Ludwig, “A Componente Whitmaniana nas Odes de Álvaro de Campos” in *Biblos* volume: LV, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1979.

SENA, Jorge, “Fernando Pessoa e a Literatura Inglesa” in *Estrada Larga*, número 1, Porto, Porto Editora, s.d.(1958).

_____ “ o heterónimo Fernando Pessoa e os poemas ingleses que publicou in Fernando Pessoa & C.^a Heterónima (Estudos coligidos 1940-1978) Volume II, Lisboa, Edições 70, pp 81-155.

SILVA, E. J. Moreira da, “Campos-Whitman ou A procura do óasis só no deserto ao lado”. In *Arquipélago*, Línguas e Literaturas, XI, 1990.

SILVA, Luís de Oliveira e, *O materialismo idealista de Fernando Pessoa*, Lisboa, Clássica Editora, 1985.

SIMAS, Rosa, “Fui ‘Como Ervas’. Walt Whitman e Álvaro de Campos”. In *Arquipélago*, São Miguel, Universidade dos Açores VII, 1, 1985.

SIMÕES; João Gaspar, “Poesias de Álvaro de Campos”. In *Heteropsicografia de Fernando Pessoa*, Porto, Inova, 1973.

TERLINDEN, Anne “Fernando Pessoa e a sua obra em inglês” In *Persona 2 CEP*, Porto, Julho 1978.

TRIGO, Salvato, “O construtivismo poético ou o *mythos* aristotélico em Fernando Pessoa”. In *Actas IV-Secção Brasileira*, de AA.VV., Vol. II., AA.VV., Comum. ao IV C.I.E.P. realizado em New Orleans em 1998, Fundação Eng. António de Almeida. s.d.

UVA, Alberto, “A presença de Whitman em Álvaro de Campos”. In *Estrada Larga*, I, Porto Editora, Porto, s.d..

ZENITH, Richard, “O sentimento de Caeiro”. In *Leituras*, 12-13, Primavera-Outono/2003, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa.

_____, *Fernando Pessoa. A máscara e o espelho*, Lisboa, Instituto Camões em colaboração com a Casa Fernando Pessoa, 2004.

Sobre Whitman

ALLEN, Gay Wilson, *A Reader's Guide to Walt Whitman*, Syracuse, University of Syracuse Press, 1997.

BLOOM, Harold, ed. *Walt Whitman's "Song of Myself": Bloom's Modern Critical Interpretations*, Broomall, Chelsea House Publishers, 2003.

ERKKILA, Betsy, *Whitman: The Political Poet*, New York, Oxford University Press, 1989.

GREENSPAN, Ezra, *The Cambridge Companion to Walt Whitman*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

SHMIDGALL, Gary ed. e Horace Traubel, *Intimate With Walt: Selections from Whitman's Conversations with Horace Traubel 1888-1892*, Iowa City, University of Iowa Press, 2001 (Contendo trechos de *Walt Whitman in Camden* de Horace Traubel nove volumes).

LOVING, Jerome, *Walt Whitman the song of himself*, Los Angeles, University of California Press, 2001.

LOWELL, Amy, "Walt Whitman and the New Poetry" in *Poetry and Poets: essays* New York, Biblo and Tennen, 1971.

MARTIN, Robert K.ed. *et alli*, *The Continuing Presence of Walt Whitman: the life after the life*, Iowa City, University of Iowa Press, 1992.

MATTHIESSEN, F. O., *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, New York, Oxford University Press, 1968.

MILLER, Edwin Haviland ed. *et alli*, *Walt Whitman's 'Song of Myself': A Mosaic of Interpretations*, Iowa City, University of Iowa Press, 1991.

PEARCE, Roy Harvey, *The Continuity of American Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

ZWEIG, Paul, *Walt Whitman: The Making of the Poet*, New York, Basic Book, Inc., 1984.

Obras consultadas sobre outros temas

ATTRIDGE, Derek, *Poetic Rhythm: an introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

BIALYSTOK, Ellen, *Bilingualism in Development: Language, Literacy, and Cognition*, New York, Cambridge University Press, 2007.

EMERSON, Ralph Waldo, Alfred Kazin ed., *The Essays of Ralph Waldo Emerson*, Cambridge, Harvard College, 1987.

RULAND, Richard and Malcolm Bradbury, *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*, Penguin, New York City, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich, *Thus Spoke Zarathustra* tradução de Walter Kaufmann, New York, Random House, 1995.

Portugal Futurista edição fac-similada, Lisboa, Contexto,