



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

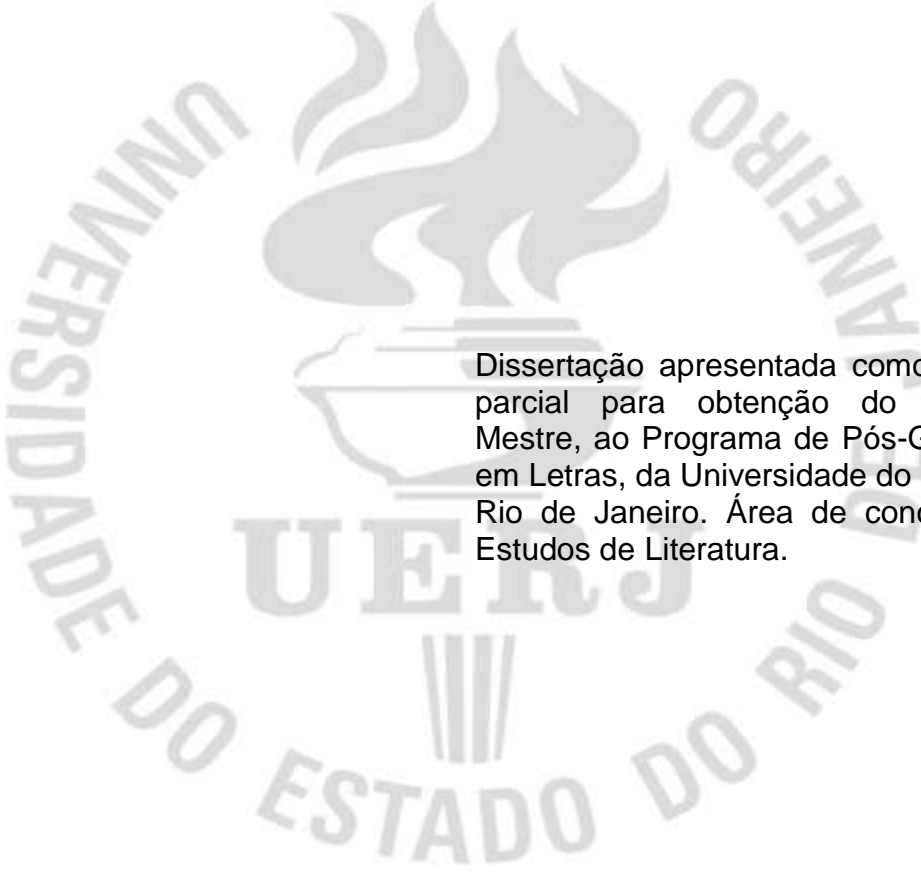
Vinícius Richter Guimarães

**Uma poética do sono em Álvaro de Campos**

Rio de Janeiro  
2023

Vinícius Richter Guimarães

**Uma poética do sono em Álvaro de Campos**



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Cláudia Maria de Souza Amorim

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

P475 Guimarães, Vinícius Richter.  
Uma poética do sono em Álvaro de Campos / Vinícius Richter  
Guimarães. – 2023.  
135 f.

Orientadora: Cláudia Maria de Souza Amorim.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Pessoa, Fernando, 1888-1935 – Crítica e interpretação -  
Teses. 2. Poética – Teses. 3. Sono – Teses. 4. Poesia portuguesa –  
História e crítica - Teses. I. Amorim, Cláudia Maria de Souza. II.  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III.  
Título.

CDU 869.0-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial  
desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Vinícius Richter Guimarães

## **Uma poética do sono em Álvaro de Campos**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 19 de dezembro de 2023.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dra. Claudia Maria de Souza Amorim  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Alexandre Montaury Baptista Coutinho  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2023

## AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Ricardo dos Santos Guimarães, porque qualquer humanidade que haja em mim foi ele quem me deu. Agradeço pelo seu amor, pela sua entrega, pelos seus conselhos. Enfim, por ser meu herói.

À Anna Fernandes, que tudo para mim reside nela: está nela e é com ela, e é para ela. Agradeço por estar sempre ao meu lado, nas vitórias e, principalmente, nos sofrimentos. *Amo quia amo, amo ut amem: amo porque amo, e amo para amar.*

Aos amigos que pude encontrar pelo caminho, desde a graduação até os dias de hoje, agradeço pela paciência e amizade. Principalmente ao Pedro Cruz, Ao Marcelo Alves, Ao Gabriel Ibrahim, À Michelle Cardoso, a minha sincera gratidão pela companhia de sempre, que cada linha escrita tem um pouco deles e em mim também um pouco de cada um.

Ao meu amigo Marcus Alexandre Motta, que me ressignificou o mundo e o sentido da vida. Que me tornou mais gente. Que me ouve e me enxerga. Que sendo paternal, não nos abandona, mesmo quando nós o insistimos em fazer. Que nos salva.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dra. Cláudia Amorim, que adotou a minha ideia e, principalmente, adotou a mim como seu orientando. Agradeço o inquestionável incentivo e a imensa generosidade, responsáveis por me oferecer, sempre, ânimo e fôlego para os momentos mais difíceis.

À memória de Fernando Antônio Nogueira Pessoa, seja lá quem for, por estar-me despertando de um sono profundo.

É um sono profundo: um movimento produz alternadas respirações. Seja concedido o tempo de repouso, para que a força vencida da enfermidade alivie, com sono pesado, o seu peito oprimido.

*Sêneca (Hércules Furioso)*

Está bem, ficarei aqui sonhando versos e sorrindo em itálico.

*Álvaro de Campos*

## RESUMO

GUIMARÃES, Vinícius Richter. *Uma poética do sono em Álvaro de Campos*. 2023. 135 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Esta pesquisa tem por objetivo realizar uma leitura da obra poética do poeta Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, tendo como elemento fundamental o fenômeno do sono. Levando em consideração os versos de um poeta reiteradamente cansado e sonolento - no que se costuma denominar o “último Campos” - cremos ser possível destilar uma postura artística que se compromete com o eixo temático dessa parcela de poemas, considerando, assim, a possibilidade de se esboçar os fios de uma possível *poética do sono*. Pretende-se, portanto, a apreensão de um esboço capaz de desabrochar, à janela da compreensão teórica, uma nova chave de leitura operada sob a suposição de que o discurso poético de Campos parece reatar um estado de sonolência próprio do poetizar a um sono incontornável de um dormir profundo, tendo em sua ressonância a realização de uma tarefa. Nesse sentido, partiremos do ensaio “Considerações de um poeta dormindo” (1941), no qual o poeta João Cabral de Melo Neto alimenta a suspeita de que, figurativamente, a poesia é uma obra nascida do sono, isto é, do “sono como fonte do poema”. O poeta pernambucano insinua que é possível identificar, na leitura das obras, o rastro de um emudecimento do escritor, uma relação de intenso parentesco entre as manifestações físicas e mentais do sono e um estado fértil à poesia e às artes. Desse modo, a partir da análise dos poemas e da colaboração do aporte teórico de parte da fortuna crítica pessoana, delimita-se o elaborar “no meio-sono” pretendido por um poeta que carrega a promessa de se tornar um “poeta sonambólico”. Assim, a pesquisa incide na análise textual do poema “O sono que desce sobre mim”, acercado de toda obra poética camposiana, como metonímia possível para compreender os efeitos poéticos obtidos pela utilização do signo “sono” e estabelecer no sono uma alegoria do fazer poético, e conseqüentemente, do retorno ao silêncio primeiro da linguagem, a natureza.

Palavras-chave: Fernando Pessoa; Álvaro de Campos; poética; poesia; sono.

## ABSTRACT

GUIMARÃES, Vinícius Richter. *A poetics of sleep in Álvaro de Campos*. 2023. 135 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This research has the objective to conduct an analysis of Álvaro de Campos's poetic work, a heteronym of Fernando Pessoa, presenting the phenomenon of sleep as a fundamental element. Taking into consideration the verses of a poet who is repeatedly tired and drowsy—commonly referred to as the "last Campos"—we believe it is possible to distill an artistic stance that engages with the thematic axis of this subset of poems. This involves considering the possibility of outlining the threads a potential sleep poetry. The goal is to grasp a sketch capable of unfolding, at the window to theoretical understanding, a new reading key operated under the assumption that Campos' poetic discourse seems to reconnect with a state of drowsiness inherent in poetic creation, akin to an unavoidable deep sleep, with its resonance accomplishing a task. In this context, we will depart from the essay "Considerações de um poeta dormindo" (1941), in which the poet João Cabral de Melo Neto raises the suspicion that, figuratively, poetry is a work born of sleep, that is, "sleep as the source of the poem." The poet from Pernambuco suggests that it is possible to identify, in the reading of works, the trace of a writer's silencing, an intense kinship between the physical and mental manifestations of sleep, and a fertile state for poetry and the arts. Thus, through the analysis of poems and the theoretical contributions of part of Pessoa's critical fortune, we delimit the crafting "in the midst of sleep" intended by a poet who carries the promise of becoming a "somnambulistic poet." The research focuses on the textual analysis of the poem "O sono que desce sobre mim," surrounded by the entire Camposian poetic oeuvre, as a possible metonymy to understand the poetic effects obtained by the use of the sign "sleep" and to establish in sleep an allegory of poetic creation and consequently, a return to the primal silence of language, nature.

Keywords: Fernando Pessoa; Álvaro de Campos; poetics; poetry; sleep.



## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
1	<b>O SONO DA CRÍTICA .....</b>	<b>13</b>
2	<b>UM HOMEM FALANDO NO ESCURO .....</b>	<b>25</b>
3	<b>VELAR O SÍMBOLO, DESCOBRIR A ALEGORIA .....</b>	<b>40</b>
4	<b>COMEÇA A HAVER MEIA-NOITE .....</b>	<b>60</b>
5	<b>DORMIR PESSOA, ACORDAR CAMPOS .....</b>	<b>82</b>
6	<b>A TAREFA DO SONO .....</b>	<b>105</b>
	<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>129</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>132</b>

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como fim investir em um exercício crítico compromissado a reconfigurar o entendimento de uma expressão poética determinada em língua portuguesa: a do poeta lusitano Álvaro de Campos. Cujas existência encarna na materialidade de Fernando Pessoa (1888-1935).

Por meio da extensão da obra poética de Campos, objetivamos percorrer a produção de Campos que versa sobre o tema do sono, e, mais especificamente, sobre o estado sonolento do eu-poético, a fim de acumular repertório suficiente para constituir uma nova possibilidade de interpretação de sua obra. Pretende-se, portanto, a apreensão de um esboço capaz de desabrochar, à janela da compreensão teórica, uma chave de leitura operada sob a suposição de que o discurso poético de Campos, principalmente no que se denomina sua “última fase”<sup>1</sup>, parece, por vezes, uma ressonância de um sono poético incontornável, isto é, do entendimento do sono como uma tarefa. Para o sujeito que se encontra no final da vida, cansado, para quem a falha foi a regra e a desilusão foi constante, o sono só poderá parecer como a mais honrosa recompensa, e também a última: “O que tenho é sono, meu velho, sono... / Deixem-me ao menos ter sono; quem sabe que mais terei”<sup>2</sup>.

Fernando Antônio Nogueira Pessoa não é apenas um dos maiores poetas de língua portuguesa, aquele que tensionava se tornar o “supra-Camões”, mas também aquele cujo projeto ficcional, o heteronimismo, foi tão complexo que se misturou a sua própria identidade, formou o seu drama particular. Nas palavras de António José Saraiva, “a sua obra, como já foi dito, é uma literatura inteira, isto é, um conjunto de autores a que ele chamou os seus <<heterónimos>>, cada um dos quais tem um estilo e uma atitude que os distingue dos mais” (Saraiva, 1999, p. 142). Se parece impossível falar sobre Pessoa sem citar as suas mais diversas faces poéticas, isso se dá por ele sempre se apresentar como um sujeito fragmentado, multiplicado, em cacos, cujas figuras, por vezes, têm estilo, aparência, temperamento e até mesmo

---

<sup>1</sup> Seguimos a divisão em fases proposta por Jacinto Prado Coelho em *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. São Paulo: Edusp, 1977

<sup>2</sup> Pessoa, Fernando. *Obra completa de Álvaro de Campos*; edição de Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2015, p. 219.

assinaturas próprias, como é o caso dos mais conhecidos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Concordamos, então, com a visão do crítico Benedito Nunes, ao delegar às “personalidades adventícias” uma expressão singular no drama heteronímico.

Os heterônimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, por ordem de nascimento, podem ser compreendidos a partir da atitude de diálogo assumida por Fernando Pessoa em relação a si mesmo e ao mundo, tentando dar forma a possíveis modos de existência, através dos quais se opera uma diferente transação entre o subjetivo e o objetivo, a sensibilidade e o pensamento. Nenhum desses seres fictícios assiste passivamente ao processo antes descrito, de dissolução dos aspectos interno e externo da realidade. Consubstancia-se em cada um deles atitude definida e diferente, provocada pelos mesmos problemas essenciais, atitude completa que se produz como visão do mundo. (Nunes, 1969, p. 220)

Desse modo, não sendo apenas um disfarce ou uma sombra, o fenômeno heteronímico exige ao leitor fitar cada figura enquanto uma realidade tangível de seu drama, no sentido de que o simples aparecer é o fator de existência, de individualidade própria, como o próprio Pessoa afirma:

As obras heterônimas de Fernando Pessoa são feitas por, até agora, três nomes de gente — Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos. Estas individualidades devem ser consideradas como distintas da do autor delas. Forma cada uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama. (Pessoa, 1993, p. 250).

Nesse viés, respeitando, antes de tudo, a cosmovisão poética de Pessoa sobre sua poesia, o trabalho proposto não dissertará sobre uma leitura da obra poética de Fernando Pessoa *lato sensu*, senão a partir do ponto de vista de que a autonomia do heterônimo Álvaro de Campos atinge tanta autoridade que estamos habilitados a percorrer os labirintos da poesia desse heterônimo como uma casa singular.

Da *coterie* pessoana, Álvaro de Campos é o poeta mais moderno e mais modernista, de veia futurista. Poeta da velocidade e das máquinas, também é o mais político e mais polêmico: visceral. “É o outro radical, a contradição heterogênea, a subversão pura (...) Moderno, engenheiro, sensacionista, paradoxal, sadomasoquista, invertido, inconciliado”, nas palavras de Perrone-Moisés (2001, p. 33-34). Escritor antitradicionalista, critica o mundo e suas etiquetas, a burguesia e suas ironias, a Arte e seu estado de paralisia. Perdido e pessimista em sua fase

decadentista - antes de conhecer seu mestre Caeiro – torna-se vigoroso e violento, o sensacionista da segunda fase, denominada futurista. Mas é na fase intimista, aquela em que predomina o tom melancólico e desesperançoso, na qual o poeta se mostra predominantemente lasso, que não pode mais pensar ou sentir, dado o cansaço e o sono que o domina. Nessa perspectiva, fica evidente que esta terceira fase apresenta um poeta de tom mais favorável ao objetivo da pesquisa.

A fim de organizar as intuições que a Arte em si opera como gesto próprio, será preciso que a janela em que o poeta do sono descansa esteja ornamentada de conceitos capazes de dar conta de sua experiência. Para legitimar o pensamento acerca do sono em Campos, servir-nos-á de instrumento principal o questionamento moderno sobre a essência da obra de arte e seus desdobramentos. Logo, empregaremos como ponto de partida a provocação contida no ensaio “Considerações de um poeta dormindo” (1941), no qual o também poeta João Cabral de Melo Neto alimenta a suspeita de que, figurativamente, a poesia é uma obra nascida do sono, isto é, do “sono como fonte do poema” (Melo Neto, 1998, p. 12). O escritor pernambucano insinua que é possível identificar, na leitura das obras, o rastro de um emudecimento do escritor, uma relação de intenso parentesco entre as manifestações físicas e mentais do sono e um estado fértil à poesia e às artes. Consoante a isso, cremos que não só há poemas que tematizam o sono em Campos, mas que são nascidos do reino do sono – nos tropos comuns ao sono e aos versos – que se submetem ao seu domínio, sendo severamente influenciados tanto na produção e na leitura, quanto no que lhe se é poetizado.

Por outro lado, não se pode esquecer que Campos é um poeta compromissado com o seu tempo. O início do século XX é um tempo marcado por crises e acontecimentos drásticos para Portugal e para o mundo, pela primeira vez experimentando-se a escala global. Diante de um espaço-tempo marcado pela intensa mudança tecnológica advinda da Revolução Industrial e pelas novas relações de trabalho apresentadas pelo capitalismo globalizado, pela eclosão da Primeira Guerra Mundial e a ascensão do Nazifascismo, um outro cotidiano surge para o homem.

Campos é o homem inserido nesse contexto de mudanças técnicas, estruturais, não apenas o modernista, - que critica e rompe com a tradição - ele é o escritor sensacionista, decidido a “sentir tudo de todas as maneiras, / Viver tudo de todos os lados / Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo /

Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos” (Pessoa, 2015, p. 130). Como sujeito condensado, exposto a todas as sensações que a civilização vive naquele momento, o cansaço é quase uma fórmula pronta de um porvir, uma resposta a toda desilusão e sofrimento vividos. O desconcerto do mundo cada vez mais independente marca no sujeito a necessidade de um aniquilamento de si, sua dissolução, sua anulação completa. Essa angústia e inquietação encontra sossego na fugacidade que o sono proporciona, onde o ser pode se encontrar em uma nova negação, não nula, mas reatada à natureza. Nesse sentido, o poeta renuncia ao mundo, desejando “dormir, despir-me d’este mundo ultraje,” (Pessoa, 2015, p. 47). Consoante a isso, Maurice Blanchot colabora com expressão do desejo de Campos, principalmente quando compartilha com este a certeza de que “dormir pertence ao mundo, é uma tarefa” (1987, p. 266).

O prefácio *O sono da crítica* tem como objetivo estabelecer uma maior explanação de nossa fundamentação teórica, ao esboçar a postura crítica que delineamos para a análise da obra pessoana. Esse pequeno texto pretende posicionar a literatura de Campos frente a uma conceituação intelectual, entendendo que são os próprios poemas que apuram as ideias acerca do nosso objeto de estudo: o sono.

No primeiro capítulo, *Um homem falando no escuro*, fermenta-se uma poética do sono, a partir da práxis poética de Álvaro de Campos, que se balizará sob intertextos diversos. Assim, utilizaremos os próprios versos camposianos, unidos a reflexões de outros autores, para explicitar como as relações entre a poesia e o sono podem ser pensadas a partir do ponto de vista artístico, onde o poeta do sono nos surgirá como possibilidade concreta, ainda que sob júdice de uma suspeita, isto é, uma teoria. Assim, as aproximações entre o ato de poetizar e o de dormir serão estabelecidas e reflexionadas sob os mais diversos viéses.

O segundo capítulo da dissertação, *Velar o símbolo, descobrir a alegoria*, tem como mote a ideia de que o sono em Álvaro de Campos não é um sono propriamente dito, na acepção fenomênica de um escritor cansado, mas se coloca como um “sono poético”. Nesse sentido, se sempre que se usa a palavra sono, Campos deseja, na verdade, representar um *outro sono*, é porque o signo foi impregnado de um novo significado, *a posteriori*. Assim, resta-nos, junto ao próprio Campos, unido a colaborações de nomes como Walter Benjamin, Maurice Blanchot e Gaston Bachelard, fazer uma leitura do sono que não seja propriamente lido

enquanto um símbolo ou uma simples metáfora, mas uma *alegoria artística*, isto é, para nós, algo semelhante à impressão de uma *imagem poética*.

O terceiro capítulo da dissertação, a saber: *Começa a haver meia noite*, trabalha os significados alegóricos da ideia de sono na tradição ocidental. Partindo de três caminhos - a mitologia greco-romana, a filosofia e a religião órfica – despe-se o sono de seus significados cristalizados, em busca de uma compreensão dos fenômenos do sono, suas concepções e aproximações com a morte, os sonhos, entre outros. Assim, cremos ser capazes de entender como o poeta reconfigura o sono, sem abandonar a herança semântica que a palavra carrega consigo.

Em *Dormir Pessoa, acordar Campos*, o quarto capítulo, delinea-se uma reflexão acerca do heteronimismo e as primeiras pistas de uma concepção de um poeta do sono. Nesse sentido, tecemos um mapa para o entendimento de como o sono, isto é, a anulação de Pessoa, é fundamental para o aparecimento de um Álvaro de Campos e sua expressão poética. Da mesma maneira, cremos que a sua conformidade com os preceitos modernistas e o conflito com o mundo moderno pautem a ideia de um poeta angustiado, que nega o contato com o mundo. Atados aos nós da poesia de Campos, trançaremos relações com o cânone mais tradicional do escritor, a fim de revelar um perfil intensivo de um poeta em metamorfose.

Por fim, no último capítulo, *A tarefa do sono*, analisaremos o poema “O sono que desce sobre mim”, que funcionará como uma síntese dessa poética. Nesse sentido, a cada vez que acordarmos um verso, dialogaremos com a obra de Campos que versa sobre o cansaço e o sono, abrindo fala também com outros pensadores. Logo, perceberemos se essas inflexões confluem a presença de um sono que inscreva uma poética, se os versos de fato são afluentes de um silêncio necessário e fundamental ao ato literário. Além disso, buscaremos no poema qual é a face da tarefa poética cujos versos são responsáveis por expor.

## 1 O SONO DA CRÍTICA

Quem veste a máscara do sono? Um *outro sono*, responde o poema-Campos, sem titubear,

O somno que desce sobre mim,  
 O somno mental que desce fisicamente sobre mim,  
 O somno universal que desce individualmente sobre mim —  
 Esse somno  
 Parecerá aos outros o somno de dormir,  
 O somno da vontade de dormir,  
 O somno de ser somno.

Mas é mais, mais de dentro, mais de cima:  
 (...)
   
 O somno que desce sobre mim  
 É contudo como todos os somnos  
 (...)
   
 (Pessoa, 2015, p. 322-323)

Ele diz, sem dizer, a absoluta resposta. Decerto, ele se constitui daquilo que não pode ser, mas que desse mesmo sono se assemelha gravemente. Sua aparência não mente: “parecerá aos outros o sono de dormir”. É ele, o sono, igual a si mesmo, apenas sono, companheiro dos dias, o da “vontade de dormir,” sono, sono. Ao mesmo tempo, é *mas*, é *contudo*, um *outro sono*. Ele diz a palavra mesma sonífera, veste-se de tal, muda-nos a fisionomia, promete o repouso, emudece, exala o aroma da noite, entretanto é diferente, radicalmente e inevitavelmente *outro*, é *mais* – um caminho adentro, ou acima.

A partir do poema, e de seu saber oculto – ou ocultado –, exige-se um Álvaro de Campos revisitado, ponta a ponta, que na sua obra tudo quanto é sono e vigília solicita vistas. Mas como lidar com um poema que trata de um, a princípio, desconhecido, um outro sono? De que armas são necessárias para tal combate? Todas ou, talvez, nenhuma?

Somos responsáveis, antes de tudo, por expor o *modus operandi* sob o qual as análises serão tecidas: toda a (in)fundamentação teórica será precedida da aparente *nudez metodológica*, isto é, da dedicação aos próprios poemas em primeiro lugar, entendendo-os enquanto singulares formas de um saber, objetos aptos a nos oferecer uma chave de leitura senão sempre verdadeira e correta, ao menos justa e legítima, na apreensão de uma intuição acerca do sono. Isso não significa que o

aparato teórico não seja de fundamental importância e não seja utilizado na dissertação - pelo contrário - mas só o é *a posteriori*, na concordância das ideias que a arte mesma já foi capaz de revelar em outra esfera da linguagem. Contudo, se ainda é preciso utilizar uma delegada fundamentação em vista de uma pretensa formalidade, que ela seja apenas para reafirmar que o saber da arte não se subordina ao campo do saber científico ou especulativo, mas – no reverso – é essa arte propícia a oferecer-lhe um novo fôlego, ou como Walter Benjamin entendia o papel da crítica:

Uma imagem da crítica: transpor plantas do jardim da arte para a terra estranha do saber, captando com atenção as pequenas mudanças de cor e de forma que acontecem nesse processo. O mais importante é a mão delicada, o cuidado com o que se arranca obra com raiz e tudo, para elevar o terreno do saber a um nível superior. Todo o resto vem naturalmente, porque são aspectos mais válidos da obra que merecem o nome da crítica no seu mais nobre sentido (Benjamin, 2018, p. 114)

Não se trata, portanto, de transplantar o saber culturalmente instituído ao espaço da arte, como uma de suas formas de leitura, senão o oposto. Nesse sentido, temos como intuito expor, antes de tudo, a elucidação da nossa postura crítica diante da obra de Álvaro de Campos em geral.

De início, cremos nas grandes chances de estar certo Jacques Derrida na apreensão do que é fundamentalmente um texto, quando afirma que

Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no presente, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção. (Derrida, 2005, p.7)

Assim, é necessário a qualquer texto que se pretenda potente, ainda mais se tratando do literário, guardar uma atenção e uma insistência especial. O texto está ali, inteiramente acessível, sem segredos impossíveis, mas, ao mesmo tempo, não se entrega, ele convida a jogar o seu jogo. Isso porque é da natureza de um jogo, principalmente do *novo jogo*, não somente a determinação de regras e leis, senão que haja um acordo: o jogador deve dedicar-se à concentração das suas determinações, para que não incorram em desvios, acidentes ou trapaças. Eis o ditado dessa postura: embaçar o mundo externo para alienar-se no poema, para dele apreender os seus mandamentos, seu ideal do problema, lição à qual os



poemas de Pessoa insistentemente nos remeterão: só se pensa Pessoa, Campos, Reis... na leitura dos seus poemas, no seu cotejo.

Entretanto, a *textura* do poema, os fios que formam o texto, podem ser difíceis de se abrir aos primeiros encontros. Isso porque um texto, em especial um poema, parece aquele tipo de tecido do vivo, que se regenera, capaz de se reconstituir “indefinidamente seu próprio tecido por detrás do rastro cortante, a decisão de cada leitura” (Derrida, 2005, p.7). Desse modo, a dissertação não pretende encerrar o tema do sono na obra de Campos, nem mesmo ser capaz de – haja pretensão! – realizar uma leitura definitiva do estilo do heterônimo Álvaro de Campos, ou até mesmo, como se parece por vezes propor (não seria loucura?) a última palavra acerca de um tão múltiplo Pessoa - aliás, erroneamente denominado de *múltiplo*, quando o mais correto seria *multiplicável*. Essas intenções tendem a ser, por maior rigor possível empregado – se não for da natureza da impropriedade tal rigidez em uma obra tão elástica –, uma pífia derrota que ainda causa certo espanto. Um tal crítica que acreditaria

(...) dominar o jogo, vigiar de uma vez só todos os fios, iludindo-se, também, ao querer olhar o texto sem nele tocar, sem pôr as mãos no “objeto”, sem se arriscar a lhe acrescentar algum novo fio, única chance de entrar no jogo tomando-o entre as mãos. Acrescentar não é aqui senão dar a ler. (Derrida, 2005, p.7)

Este jogo, o do ler-escrever, o *jogo do sono* está posto por Campos. Não é possível negar o seu chamado, é vil ignorar o seu pedido. Ele clama: *descubra-me este enigma da Esfinge: um sono que não é mesmo o sono, mas somente com ele forma uma total identidade. Diante de si, vê-se apenas a sua máscara...* É preciso tocar o objeto, segurá-lo – ou tentar, pois sua natureza é a do escape, como areia - pelas mãos. Apenas o breve olhar não é suficiente: a poesia, do que é feita, é sempre o ofício do poeta, é coisa de mãos, trabalho com as mãos, compartilha o seu fazer com o artesão, como diz Paul Celan, em carta a Hans Bender

Artesanato é, como o asseio em geral, o pressuposto de toda a poesia (...) Artesanato – isto é coisa para as mãos. E essas mãos por sua vez pertencem apenas a uma pessoa, quer dizer, a criatura única e mortal, que com sua voz e mudez procura um caminho (Celan, 1999, p. 165)

É preciso “pôr a mão na massa”, como se diz popularmente. Contudo, cremos naquilo que Álvaro de Campos pode nos ofertar como um certo alívio, pois “O

problema não oferece dificuldades; como a maioria dos problemas, basta, para o resolver, ver bem que problema elle é...” (Pessoa, 2015, p.438). Substitui-se - apenas por uma questão de ordem semântica que propomos, para o bem da metáfora - “ver bem o problema” por “*tocar* bem o problema”. Assim ele se abrirá, na sua texturização, no ato crítico: apenas com as mãos, mas sem o “domínio”. Nas palavras do heterônimo António Mora:

compenetrarmo-nos de que, na leitura de todos os livros, devemos seguir o autor e não querer que ele nos siga. A maior parte da gente não sabe ler, e chama [ler] a adaptar a si o que o autor escreve, quando, para o homem culto, compreender o que se lê é, ao contrário, adaptar-se ao que o autor escreveu. (Pessoa, 1966, p. 114)

Para produzir uma crítica autêntica, nesse sentido, é preciso sempre um tipo de gentileza e de cuidado com o seu objeto artístico, é necessário abrir para ele a passagem das portas, perguntar “como andas?” repetidas vezes, devolver um cumprimento.

Aquele mesmo cuidado que pede a planta – ou o poema - ao ser transplantada de um vaso a outro, aquela *expertise* travestida de ingenuidade em delicadeza que não a permite murchar, porque nem mesmo a ruptura foi tal a ponto de que ela se aperceba de tal mudança. É essa espécie de poeticidade delicada, necessária à crítica, que faz o poema ter a impressão de estar em terreno familiar, a desabrochar-se ainda mais. Esse parece ser parte de seu jogo. Como na imagem de Benjamin, uma crítica que não durma para os seus princípios deve à obra dois atos: o da atenção na mudança das cores e das formas e, “o mais importante”, a delicadeza das mãos, aquela espécie de cuidado necessário, que ausente aviva o risco de que o saber não possa alcançar um novo nível.

Se a poesia é mesmo esse *fazer*, então um comentário sobre ela, por menos elaborado que seja, também o é, ainda que no acabamento, afinal, é o “trabalho do trabalho”, ou seja, um pensar sobre um fazer artístico. Se “somente mãos verdadeiras escrevem poemas verdadeiros”, apenas a qualidade nas mesmas mãos deve-se ter ao tocar o objeto artístico, objeto da crítica. Como tomar nas mãos devidamente o objeto? Eis: como um cumprimento, um aperto de mãos: “Não vejo diferença de princípio entre um aperto de mão e um poema” (Celan, 1999, p. 166). É que um aperto de mãos, se verdadeiro, sugere o respeito mútuo, as duas mãos limpas, as duas intenções claras, a delicadeza e a atenção desse ato. Para tocar um

poema de mãos limpas, é preciso também que o crítico tome esse lugar, mantenha a limpeza com que o poema foi feito, não o viole, sobre ele não deixe uma mancha, ou pior, uma nódoa.

Para alcançar o poema, é preciso, portanto, do gesto mais simples, o movimento do braço, aquele que é das mãos ao passar a página e das mãos ao apertar a mão de outrem. Fazer uma crítica é um *cumprimento*, no sentido mais grave do termo, é o cumprir da ação. Um aperto de mãos é a abertura de uma amistosidade, é o que fazem os irmãos após a briga, é o retorno das relações diplomáticas. Isso também é a responsabilidade da crítica, na medida em que deve, incondicionalmente, abrir diálogo com a obra.

A quem se dá a mão? Ao poeta? Parece que efetivamente não, mas somente àquilo que dele resta sem ele, afastado de qualquer eu, uma sombra, isto é, a obra. Isso se acreditarmos, como Celan, que a obra já nasce órfã, isto é, “Lembro-me de ter-lhe dito que o poeta, tão logo o poema realmente exista, é libertado de sua cumplicidade original.” (Celan, 1999, p.165). O próprio poeta, assim, é fadado, depois de feito o poema, a ser apenas mais um leitor dos versos, pois passa a ver o texto como radicalmente outro, essa espécie de imaculada estranheza que toma conta do sujeito diante da própria criação artística. Nos versos de Pessoa, a evidência:

Não meu, não meu é quanto escrevo.  
A quem devo?  
De quem sou arauto nado?

Por que, enganado,  
Julguei ser meu o que era meu?  
Que outro mo deu?  
(Pessoa, 1942, p. 150)

Em outras palavras, dirá Theodor Adorno em *Notas de literatura*, que “o conteúdo de uma obra de arte começa sobretudo ali onde a intenção do autor termina; ela se extingue no conteúdo” (Adorno, 1991, p. 8).

Em verdade, o crítico dá mão aos poemas, ali presentes, com quem se pode dialogar sempre e profundamente, os mesmos poemas que, nessa linguagem dos afetos, “são presentes aos atentos. Presentes que levam consigo um destino” (Celan, 199, p. 166). Brilha a ambiguidade do substantivo “presente”, posto que o poema é presença: apresenta-se ao atento, ao jogador sobretudo insistente, - se no

poema subsiste um jogo - só a este pode realmente deixar de ser mera aparência para tornar-se *aparência*. O comparecimento do ausente, portanto, causada pela prática do outro – a de estar atento - só pode se dar como uma dádiva, uma benção, uma resposta ao seu comportamento: um *presente*.

Mas para que ele, o poema, se faça presente, e, ao mesmo tempo, seja um presente ao leitor, a condição é aquela atenção (não é a atenção uma das formas da gentileza, senão a única?). Espera-se a *atenção*, de fato, mas aquela atenção despropositada, pois a atenção não pode confundir-se com a *intenção*. As segundas intenções da crítica sobre a arte, como veremos, a de encontrar ali a Verdade, somente tem como sina o fracasso. Claro, isso se, como afirmou certa vez Benjamin, esse saber (da verdade) “não existe, porque a verdade é a morte da intenção” (Benjamin, 2018, p. 44). Deve buscar-se antes o seu saber derivado da simples diligência quase ingênua, do saber (re)ouvir e (re)ver, do desconstruir, aquele saber que aguarda a intuição sussurrar ao ouvido do saber, a intuição por saber ou conhecimento, isto é, que chega como um presente, no caso, aquele presente poético: “uma forma altamente enigmática do saber. É qualquer coisa que, no domínio do saber, equivale ao presente no domínio do tempo. Só existe numa transição inapreensível. Entre quê? Entre e a intuição e o saber da verdade.” (Benjamin, 2018, p. 44).

O fato é que, à espera do crítico de atenção, o ideal do problema<sup>3</sup> se conserva ali, guardado dentro de si mesmo, tal qual uma armadura medieval ou um animal encouraçado. Vê-se apenas aquilo que se pode mostrar, sua forma, exposta em sua estrutura mesma, muito bela ou muito feia, mas presente no mundo sem dúvida ou dívida, ainda mais hermética. É um presente esperando ser aberto por um felizardo que olhará devidamente, vendo brilhar seu valor. Mas para isso é preciso que se veja para além de sua disposição sem nunca esquecer que ela também é parte da determinação, é ela a casca do enigma, ou, como diz Adorno,

A verdade de uma poesia não existe sem sua estrutura, totalidade de seus momentos. Porém, é ao mesmo tempo o que a essa estrutura, como a da aparência estética, transcende: não proveniente de fora, através de

---

<sup>3</sup> No sentido mais próximo a que Friedrich Hegel explicita em seus  *cursos de estética*, entendemos o ideal do problema do texto como uma questão trazida pela própria Arte na arte, ou seja, numa de suas formas determinadas de aparição. Isso corresponde não a sua Verdade, presente apenas na identidade com a Ideia, absolutamente abstrata, mas como uma de suas múltiplas verdades, determinada enquanto aparição sensível, isto é, decaída: um ideal.

conteúdo filosófico expressado, mas graças à configuração dos momentos, os quais, em seu conjunto, significam mais do que eu a estrutura supõe (...) a linguagem, quando usada poeticamente, sobrepuja a mera intenção subjetiva do poeta (Adorno, 1991, p. 77)

Mas o que o presente guarda, para além de si, é esse *destino levado pelo leitor*, que pode ser uma outra expressão para uma *herança*, aquela mesma herança que, segundo Jacques Derrida, não é precisamente aquilo que se ganha ou um sinônimo para espólio. Toda herança é uma tarefa, uma responsabilidade que se passa adiante, mantê-la viva. Ainda estamos dentro do aperto das mãos. Apertar as mãos é um compromisso, um sinal de confiança, de responsabilidade, o gesto dos acordos multilaterais. A palavra do poema deseja manter-se viva, vivente pelo leitor. Ela deseja ser despertada ainda de seu profundo sono, olhada sob a luz, inaugurada repetidas vezes por outra voz. O poema, que inaugura o ser, é o presente que deseja ser vivo.

Como esse presente se abre? Como o aperto de mão não será demasiadamente frouxo ou forte demais? É a figura do crítico que reluz. Mas quem é o crítico? Ninguém mais que um leitor. Contudo, um leitor especializado, sem dúvida. Aquele tipo de leitor não amador, mas de *ofício*. Como afirma Eduardo Lourenço, crítico da obra de Pessoa

Um crítico não é nunca outra coisa que leitor – mesmo o crítico de seus próprios poemas – de um verbo genial ou pela genialidade tocado (...) Em suma, e apenas, aquele que foi descoberto e aberto por ela, e cujo dever, daí em diante, será o de a comunicar, de ser seu apóstolo, sem jamais esquecer a distância que dela o separa. (Lourenço, 2017, p.24)

Na curiosa ironia das palavras alheias, o crítico, que definimos como aquele que abre o presente que é o poema, é também aberto por ele. É a via de mão dupla, a reciprocidade não mercadológica, da troca mensurável, mas do aperto de mão, constituinte do próprio ato em si. Para a postura da realização da leitura legítima e justa – que é aquilo que buscamos desde o início, afinal – já nos foi dada uma pista, *é preciso estar atento*.

Desse modo, é do campo do dever o crítico permitir ser levado, sem resistência ou birra: talvez o ato mais improvável atualmente (certamente, é uma lição ao autoritarismo próprio do pensamento). O texto *solicita* – de certo modo, poderíamos dizer *exige* – que o sigamos, jamais o oposto, com a ameaça de fechar

o canal do diálogo, de recolher as mãos. Deixar-se levar é parte daquele sono bom sob o qual se poderá achar as ideias.

Então, é preciso alienar-se na obra e pensar sempre *com a literatura, a partir dela*, sermos guiados *pelo texto*, como tantas vezes repete Fernando Pessoa. Essa parece ser a única atitude diante da literatura, capaz de conservar o seu saber *a priori*, para que dela não se use de instrumento para legitimação de outros conhecimentos, para que não se rasgue o próprio presente ao invés da embalagem, para que o aperto de mãos se mantenha puro. É o poema quem passa sempre na frente, é ele quem deve nos carregar e abrir as veredas do pensamento crítico. Isso passa, fundamentalmente, por uma conduta que vai ao encontro de uma leitura que parte justamente da construção da obra, das leis internas de sua própria composição, exigindo aquilo que hoje se convencionou denominar de leitura “imaneente”.

Essa delicadeza, sem dúvida muito difícil de ser conquistada, é da mesma natureza daquela descrita por Machado de Assis em uma de suas crônicas, “O mínimo e o escondido”. O protagonista está passeando pelo Rio de Janeiro quando decide, para fugir das grandes notícias sobre o mundo, visitar uma loja de antiquário. Lá, o narrador pode ver os menores objetos, as quinquilharias abandonadas e, alienado nelas, cheio de cuidados, pode lê-las devidamente, inventando pequenas narrativas, dando à imaginação o poder de (re)ler as coisas do mundo pelos óculos da arte. Diz-se, no início do texto, de sua convicção:

Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que **descobre o encoberto**<sup>4</sup> (...) eu apertei os meus olhos para ver coisas miúdas, coisas que escapam ao maior número, coisas de míopes. A vantagem dos míopes é enxergar onde as grandes vistas não pegam. (Machado, 2015, p. 267)

Descobrir o encoberto, buscar o mínimo, desvelar o velado. Eis, por Machado de Assis, não só uma prática do artista, mas certamente do crítico de arte. Apertar os olhos sobre as coisas, colocar os óculos, uma das imagens do intelectual, figura singular do míope, isolado.

*Agora é sua vez de me dizer - sussurra o poema - espalhar a minha palavra.*

---

<sup>4</sup> Grifo nosso. Para nós, o equivalente a “jogar o jogo”, posicionamento que temos como intuito manter durante a pesquisa.

*Iluminei-te, como presente, e agora debes cumprir minha palavra profética, és meu arauto, meu apóstolo.* Mas assim como a profecia não é dada a qualquer um, senão apenas àquele que se abre a ela, isto é, vence a prova de sua fé, a poesia também mantém seu segredo. A chave de seu baú é que o leitor primeiro se abra – como vimos - mostre-se verdadeiramente amigo, abra a mão do tapa para o afago. Sem isso, só restará ao poema a violência de tentar ser encerrado, ser inflexivelmente “interpretado”, caber em tal ou qual conceito filosófico, histórico, biográfico. Nessa rigidez, a poesia torna-se *ouriça*, próximo àquilo que descrevera o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto:

Se o de longe esboça lhe chegar perto,  
se fecha (convexo integral de esfera),  
se eriça (bélica e multiespinhenta):  
e, esfera e espinho, se ouriça à espera.  
Mas não passiva (como ouriço na loca)  
nem só defensiva (como se eriça o gato);  
sim agressiva (como jamais o ouriço),  
do agressivo capaz de bote, de salto  
(não do salto para trás, como o gato):  
daquele capaz de salto para o assalto.  
(Melo Neto, 2020, p. 388)

Para quem chega com as intenções, de usá-la, de violentá-la, ela se fecha, tal qual ouriça, tal qual planta carnívora. Dela, nada se pode destilar, é trama fechada, é a mão do soco. Nenhum saber se apresenta pela poesia se já se está com as armas em punho. Sua razão nada – ou apenas falsamente - pode iluminar, fica-nos apenas uma forma de trevas, ou pior, de lanterna artificial que já estava conosco, tentando entrever alguma coisa, impossível de ser traduzida. É preciso, ao crítico, mostrar-se desarmado, pronto a receber esse saber, ouvir a poesia como um leitor novamente leigo, despreparado, desarmado do comentário prévio sobre a obra. E então, como o leitor desavisado e honesto, abre-se à ferida, despe-se a armadura

Se o de longe lhe chega em (de longe),  
de esfera aos espinhos, ela se desouriça.  
Reconverte: o metal hermético e armado  
na carne de antes (côncava e propícia),  
e as molas felinas (para o assalto),  
nas molas em espiral (para o abraço).  
(Melo Neto, 2020, p. 389)

A leitura do poema, portanto, para se alcançar aquela pretensa delicadeza, e para que os espinhos do ouriço tornem-se um abraço, um aperto de mão, uma

gentileza, deve ser feita sem a chancela da cultura

Por ser poema (na medida em que realmente o é...) o poema tem sempre “razão”, se é a tentação de lha exigir que está em causa. (...) É sempre plausível que essas “razões”, que tão caducas ou insólitas nos parecem, tenham razões que a nossa mais modesta razão de críticos desconhece. Uma obra de génio não é um pasto todo preparado para a ruminação obrigatória da “cultura”. (Lourenço, 2017, p.26)

É preciso reaprender a ler, a ouvir, e efetivamente a respirar novamente junto ao poema. Dirá Jacques Derrida, quando perguntado “que coisa é a poesia”,

Para responder uma tal questão – em duas palavras, não é? – pede-se que e você saiba renunciar ao saber. E que saiba disso sem jamais se esquecer: desmobilize a cultura, mas não se esqueça nunca, na sua douda ignorância, daquilo que você sacrifica no caminho atravessando a estrada. (Derrida, 2001, p. 113)

Assim, não há saber da arte que não seja fundada não somente com arte, mas decerto nela, para além de que lhe é externo. Coincidentemente – ou não, pois essa categoria não parece ser válida na intertextualidade das obras de arte – a imagem da poesia, que dirige seu mistério ao leitor, é trazida por Derrida, assim como em Cabral, transfigurada em ouriço:

A resposta vê-se ditada de ser poética. E, por isso, tendo que se dirigir a alguém, singularmente a você, mas como se se dirigisse ao ser perdido no anonimato, entre cidade e natureza, um segredo partilhado, ao mesmo tempo público e privado, absolutamente um e outro, absolvido de fora e de dentro, nem um nem outro, o animal que se lança na estrada, absoluto, solitário, enrolado em bola junto de si. Ele pode vir a ser esmagado, justamente, por isso mesmo, o ouriço, *istrice*. (Derrida, 2001, p. 113)

Nesse sentido, como afirmou António Mora, é preciso dar as mãos ao “autor” (na poesia, ausente de autor, ao “poema”). Qualquer manual ou livro crítico sobre Pessoa e Álvaro de Campos, portanto, só poderá aparecer no instante em que se encontrar neles algum comentário esclarecedor, pleno de uma concordância com aquilo que a obra já pôde deixar entrever. Esse trará o verdadeiro gesto crítico, ou seja, “o verdadeiro desdobramento de sua obra começará quando nos preocuparmos com aquilo que não está no guia” (Adorno, 1991, p. 8). Isso porque o ato crítico guarda uma herança, isto é, uma responsabilidade na leitura de uma obra de arte, que é fazer iluminar com outra cor o poema, evidenciando não o encerramento de uma obra poética, senão o seu infinito saber, o seu distinto saber,



capaz de deslocar a própria esfera endurecida do pensamento humano, sem esquecer aquela delicadeza-gentileza, o aperto de mão ou o transplantar.

Outro procedimento, que seja, não pode ser senão, para nós, derivado de um *sono da crítica*, viciada em repetir o repetido, comentar o comentado, sem com que se toque efetivamente a obra, exercício suspenso no qual o crítico se deixar estar não alienado pela obra, o bom sono, que fará emergir do sono da arte os comentários possíveis e até mesmo impossíveis, mas estará alienado a qualquer estatuto da exterioridade, sem com ela ser capaz de alcançar a longitude sob a qual a obra zela. Esse mau sono não está apenas na fortuna crítica de Fernando Pessoa, mas ainda em grande parte da crítica artística, cujo fundamento é a transformação da arte em uma relação de mercadoria, de troca: “dou à obra sobrevida pela minha inteligência. Por sua vez, ela se oferece enquanto legitimação e sustentação da minha inteligência”. Negamos e rejeitamos - como conduta ética – os biografismos, psicologismos e historicismos que se apoderaram e ainda subsistem na fortuna crítica pessoana. Sugerimos, portanto, a leitura da obra de Álvaro de Campos e de Fernando Pessoa de tal forma que a marcha de seus versos nos anteceda à maquinação da crítica pessoana, assim como nos alerta Eduardo Lourenço:

Não temos de alinhar obrigatoriamente Pessoa pelos seus críticos, bastenos o aproximarmos-nos da sua própria luz, a única que justifica a nossa *démarche* e cuja estranheza – uma vez que se trata de Poesia e não de outra coisa – não pode ser estranha, em sentido banal, senão à superfície. (Lourenço, 2017, p.34)

Nesse bom sono, aquele em que a ação cabível é alienação na obra, aquele em que a passividade diante dos versos é o primeiro gesto, acordamos os poemas-Campos também de seu sono das palavras, aquelas que reconhecem o *leitor da atenção*. As palavras são ditas, nenhum verso mais está livre de ser invocado. Na abertura do livro de poemas de Campos, tudo aquilo que dormia, acorda. Os versos se espreguiçaram, prontos para serem ditados. Há luz – uma análoga àquela luz platônica que se abate sobre o homem na caverna – que incomoda de início até que nela se acostume e se possa enxergar. Tocado pela luz refletida do poema, o leitor pode iniciar o seu ato natural. Como vimos, os poemas de potência sempre regem uma espécie de iluminação própria, a sua razão própria, ou, como diz Eduardo Lourenço, em clara conformidade com António Mora:

Antes mesmo de saber com o máximo de plenitude o que os poemas de Pessoa são, aparecem-nos originalmente como a luz na qual nos é dado ver o que até eles não víamos. Assim, os poemas se instituem – como em todos os grandes poetas – os guias de quem os comenta, pois é por eles serem obra e acto de génio que o leitor se descobre leitor de poemas e passa da relativa treva espiritual que lhe é própria à mais funda claridade. (Lourenço, 2017, p.24)

## 2 UM HOMEM FALANDO NO ESCURO

O que diz o sono? Qual é sua palavra?

Sono, do latim *somnu* (Nascentes, 1955, p.477), em seu sentido denotativo, refere-se ao estado fisiológico marcado pelo relaxamento do corpo e da mente, pela desaceleração das ações metabólicas e, com isso, pela redução da capacidade sensitiva e cognitiva, isto é, uma condição cujas atividades se encontram temporariamente inibidas, suspensas. Nosso *outro sono*

É comntudo como todos os somnos.  
 O cansaço tem ao menos brandura,  
 O abatimento tem ao menos socego,  
 A rendição é ao menos o fim do exforço,  
 O fim é ao menos o já não haver que esperar  
 (Pessoa, 2015, p. 322-323)<sup>5</sup>

O sono, enquanto signo, carrega uma ambiguidade: é o *estado de sonolência*, anterior ao dormir efetivo, cujos “sintomas” denunciam uma fase intermediária entre a vigília e o sono propriamente dito. Há o desvanecimento do corpo e da consciência, ambos tornando-se deficientes. Rege uma meia consciência e uma meia sensibilidade, ambas amalgamadas. Nesse estado intermediário, impera o cansaço, a *vontade* de dormir, e a manifestação do ser é o sonhar acordado, ou meio acordado, é o reino do *devaneio*.

Contudo, também se chama sono o regime do homem após ser abatido pelo torpor, a consequência daquela fraqueza: é o sono daquele que efetivamente dorme, aquele que se encontra totalmente ausente de consciência e sensibilidade, o sono profundo. O cansaço não mais incomoda, pois esse tempo é agora (des)marcado pela duração do descanso. Não há mais vontade de dormir, pois a vontade está impedida. A manifestação do ser é o sonhar dentro do sono *profundo*.

Levando em consideração o correto andamento das ideias propostas, para que o uso da palavra sono não seja indevidamente lida na dissertação, trataremos, sempre que seja preciso diferenciar, a primeira manifestação enquanto *sono-sonolência*, ao passo que ao segundo, trataremos enquanto *sono-profundo*. Nesse

---

<sup>5</sup> Álvaro de Campos.

sentido, a distinção far-se-á mister na leitura da obra de Álvaro de Campos. Por exemplo, vejamos o poema “Nocturno de dia”:

...Não: o que tenho é sono.  
 O quê? Tanto cansaço por causa das responsabilidades,  
 Tanta amargura por causa de talvez se não ser célebre  
 Tanto desenvolvimento de opiniões sobre a imortalidade...  
 O que tenho é sono, meu velho, sono...  
 Deixem-me ao menos ter sono; quem sabe que mais terei?  
 (Pessoa, 1993, p. 88)

Nele, o sono se aproxima do *sono-sonolência*, é algo que se tem, que se pode de certa forma possuir ou por ele ser possuído. Isso porque apenas o sono enquanto *estado de sono* pode ser enunciado, no momento do poema, pelo ditado da voz, no seu devaneio ébrio de sono. O outro, no entanto, não existe enquanto enunciação do eu. O *eu-do-sono* só existirá no *sono-sonolência*, capaz de enunciar a si mesmo, ainda que distendido e fragmentado. Por isso, do primeiro, é possível dizer apenas que se está *com* sono, está acompanhado dele, ao seu lado ou *sob* sua influência, mas só pode, do *sono-profundo*, estar *dentro* dele. Logo, no *sono-profundo* não há “eu” enunciando-se – ainda que na condição especial do sono *com* sono. Somente o outro, ou como um outro, se pode anunciar o sono de quem dorme, isto é, somente enquanto *outro* se pode dizer de *si* – a denúncia do sono. Conclusão: o ditado: “eu estou com sono” ou “ele está no sono”. Desse modo, o *sono-profundo* só pode ser do outro, ou, no tempo, o futuro/passado, jamais presente. Dormir, efetivamente, como *sono-profundo* é um sono que se pode almejar: “quero dormir”.

Os poemas-Campos são regidos, desde as primeiras produções, segundo essa dicotomia, entre um estar com sono – um *sono-sonolência* - e um desejar de um sono, esse *sono-profundo* e final. Onde está o nosso poeta do sono? Insone, muitas vezes à noite, em busca de dormir. Ele sente a sonolência, mas não pode alcançar o sono de fato, o dormir total, embora essa seja a sua busca, sua tarefa.

Na noite terrível, substância natural de todas as noites,  
 Na noite de insônia, substância natural de todas as minhas noites,  
 Relembro, velando em modorra incômoda,  
 Relembro o que fiz e o que podia ter feito na vida.  
 (...)  
 Nesta noite em que não durmo, e o sossego me cerca  
 (Pessoa, 1944, p.34)

É na sonolência do sossego que “cerca” que se busca dormir. Esse poema do sono, assim, desenvolve-se segundo as regras e leis desse estado de sonolência, onde ele é enunciado segundo um devaneio, sob sua imperativa influência, sob seu meio-sono, ou, nas palavras de Campos, condição de sua elaboração,

(...)  
 Se em certa altura  
 Tivesse voltado para a esquerda em vez de para a direita;  
 Se em certo momento  
 Tivesse dito sim em vez de não, ou não em vez de sim;  
 Se em certa conversa  
 Tivesse tido as frases que só agora, no meio-sono, elaboro —  
 Se tudo isso tivesse sido assim,  
 Seria outro hoje, e talvez o universo inteiro  
 Seria insensivelmente levado a ser outro também.  
 (Pessoa, 1944, p.34)

Elaborar, de *labor*, é trabalhar, é produzir. Mais do que um trabalho de intelecto, toda elaboração é um trabalho físico, real. É organizar, constituir. As frases e os versos não são apenas elaborados no meio-sono, mas por meio dele. Entre o ocorrido e o não ocorrido, entre o “real” e o ficcional, isto é, aquilo que não se fez, irrompem uma nova língua, uma nova conversa, não em prosa como deveria ser, mas em versos, na determinação mesma do poema. Ele só pode existir porque exala o aroma do sono, pois agora surgem, no meio-sono, o outro universo, das possibilidades, dos “sim”, do voltar-se à esquerda: aquele que não foi. Tudo surge agora como outra fala, outra respiração: é a respiração do sono que funda o poema, na cesura sintática, nas frases que não terminam. Os momentos vividos morrem na memória, mas os não vividos serão agora vividos, aparecem, surgem tal qual um poema, no devaneio, que rouba a voz do leitor para dizer aquilo que nunca foi dito, para que ele possa ser aquele que nunca foi antes. Esses momentos que não se guardarão na memória, senão na tinta que mancha a folha, o verso:

Mas não virei para o lado irreparavelmente perdido,  
 Não virei nem pensei em virar, e só agora o percebo;  
 Mas não disse não ou não disse sim, e só agora vejo o que não disse;  
 Mas as frases que faltou dizer nesse momento surgem-me todas,  
 Claras, inevitáveis, naturais,  
 A conversa fechada concludentemente,  
 A matéria toda resolvida...  
 Mas só agora o que nunca foi, nem será para trás, me dói.  
 (...)  
 (Pessoa, 1944, p. 34)

Campos funda o poema da “noite terrível”, aquele derivado do sono poético. Nestas estrofes, fica evidente que a angústia é gerada diretamente da extrema oposição e distanciamento entre a ação e o desejo. Entre a ação produzida no passado, e o desejo hipotético pensado no presente, “Aquilo que poderia ter sido e não foi”, uma constante nos versos de Campos, marcada nesse poema pela oposição entre “tivesse” e “seria”. As frases não ditas agora aparecem, diante desse momento, no meio-sono, surgem, brotam, “claras, inevitáveis, naturais”, como as percepções uníssonas daquilo que surge no devaneio do sono. A conversa em que as palavras não foram ditas, nesse contexto, representa a ação ocorrida, o fato do mundo, ou ainda uma troca entre interlocutores na realização da comunicação. A isto se opõe, nos pares de antíteses – não *versus* sim; direita *versus* esquerda -, as frases que esse poeta elabora, numa outra espontaneidade, numa “conversa falsa”, que surge entre ele e ele mesmo, no papel em branco, escrevendo o poema, já que o verbo “elaboro” está no presente da voz do poema: “só agora elaboro”. Elaborar no meio-sono, na insônia ou no devaneio. Esse mesmo meio-sono, que não é a vigília, mas também não é o sono do sonho, o sono do descanso total, é um quase dormir, um torpor capaz de ainda sim maquinar a mente, de um homem que se encontra...Ah, afundado / Num torpor da imaginação, sem dúvida um pouco sono, / Irrequieto tão sossegadamente, (Pessoa, 1944, p. 90)

É essa imaginação entorpecida capaz de criar, de fundar imagens, pensamentos incompletos, poemas. Se, *a priori*, o sono seria o momento em que o raciocínio e os sentidos estão bloqueados, aparentemente inibidos da voluntariedade, esse parece ser o terreno fértil em que a literatura pode surgir, fundando uma nova sensibilidade e um novo raciocínio, há uma indissociabilidade entre o não-fazer do sono e o fazer não-consciente da arte, como prevê Pessoa no *Livro do Desassossego*, visto que “Escrevo como quem dorme, e toda a minha vida é um recibo por assinar” (Pessoa, 1982, p. 211).

Mas como é escrever como quem dorme? Evidentemente como deve ser a experiência do sono, uma retração profunda a si mesmo, um apagamento daquilo que poderíamos denominar “mundo” em distensão de um suposto “eu”. Como a experiência da morte – como veremos, bastante similar, inclusive – é uma das únicas formas de “ficar a sós” consigo mesmo. O sono obriga a uma alienação, seu reino é o da influência para si. Resultado: esse poeta do sono prova, então, da certeza de estar sozinho, como se pode observar no *Livro do Desassossego*, em

que Bernardo Soares sempre aparece a Pessoa, como semi-heterônimo, sempre que ele está cansado e com sono<sup>6</sup>. Escrever no sono, ou no cansaço, é uma imersão na zona profunda onde a escrita pode surgir ou insurgir com certa autonomia da vontade, agora vencida

Escrevo, triste, no meu quarto quieto, sozinho como sempre tenho sido, sozinho como sempre serei. E penso se na minha voz, aparentemente tão pouca coisa, não incarna a substância de milhares de vozes, a fome de milhares de vidas, a paciência de milhões de almas submissas como a minha no destino quotidiano, ao sonho inútil, à esperança sem vestígios. Nestes momentos meu coração pulsa mais alto por minha consciência dele. Vivo mais porque vivo maior. Sinto na minha pessoa uma força religiosa, uma espécie de oração, uma semelhança de clamor. Mas a reacção contra mim desce-me da inteligência.... Vejo-me no quarto andar alto da Rua dos Douradores, sinto-me com sono; olho, sobre o papel meio escrito, a vida vã sem beleza e o cigarro barato que esquecido estendo sobre o mata-borrão velho. Aqui eu, neste quarto, a interpelar a vida!, a dizer o que as almas sentem!, a fazer prosa como os génios e os célebres! Aqui eu assim!... (Pessoa, 1990, p.33-34)

Não à toa, em Kafka, um indicativo do poder criador do sono se materializa em uma carta a Felice, na qual ele afirma que o espaço literário se confunde a uma reclusão e a alienação que não são apenas recomendadas, senão indispensáveis ao fazer poético, sacramentando-nos

Minhas relações com a literatura [escrita] e minhas relações humanas são imutáveis, são a razão do meu ser, jamais condições temporárias. Para minha escrita tenho necessidade de viver recluso, não “como um eremita”, isso não seria suficiente, mas como um morto. Escrever nesse sentido é dormir um sono mais profundo, o de estar morto. E da mesma forma que não se pode arrancar um morto da tumba, também não se pode me arrancar à noite da minha escrivania. (Kafka, 1985, p. 267-268)

Em Clarice Lispector, essa unidade entre escrita e sono se reafirma no livro *um sopro de vida*, no qual, inclusive, a divisão dos capítulos sugere essa escrita pelo sono<sup>7</sup>. Nele, um narrador afirma que escreve como se dormisse, o que gravemente influencia o seu modo de escrita. No meio-sono, a sintaxe só pode se romper e a coerência reside numa outra esfera da existência:

<sup>6</sup> “O meu semi-heterônimo, Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio” (PESSOA, 1986, p.199).

<sup>7</sup> Os capítulos do livro são intitulados, respectivamente, “Um sopro de vida”, “O sonho acordado que é a realidade”, “Como tornar tudo um sonho acordado” e “Livro de Ângela”.

Escrevo como se estivesse dormindo e sonhando: as frases desconexas como no sonho. É difícil, estando acordado, sonhar livremente nos meus remotos mistérios. Há uma coerência – mas somente nas profundezas. Para quem está à tona e sem sonhar as frases nada significam. Se bem que embora acordados alguns saibam que se vive em sonho na vida real. O que é a vida real? os fatos? não, a vida real só é atingida pelo que há de sonho na vida real. (Lispector, 1999, p.51)

Inibido o raciocínio e parte da sensação em Campos, tudo se torna um. Mas não há sono total e tudo na insônia é motivo de irritação, não é possível dormir na insônia, nem mesmo pensar direito, nem mesmo escrever de forma consciente:

Não durmo, nem espero dormir.  
Nem na morte espero dormir.  
Espera-me uma insônia da largura dos astros,  
E um bocejo inútil do comprimento do mundo.  
Não durmo; não posso ler quando acordo de noite,  
Não posso escrever quando acordo de noite,  
Não posso pensar quando acordo de noite —  
Meu Deus, nem posso sonhar quando acordo de noite!  
(Pessoa, 1944, p. 273)

A sonolência que não se experimenta em *sono-profundo* irrita, incomoda. Não se pode escrever e nem pensar como se escreve e pensa aquele que está acordado e com energia. Contudo, tem-se a escrita do sono, seu *álibi* é o próprio poema que se institui e se monta frente ao leitor: a escrita – não totalmente consciente -, é a escrita do sono que aparece, que surge, porque mesmo com sonolência o poema se desenrola, não na prosa do mundo, mas no verso soníloquo. No paradoxo vivente, o insone dita os versos, um a um:

Estou escrevendo versos realmente simpáticos —  
Versos a dizer que não tenho nada que dizer,  
Versos a teimar em dizer isso,  
Versos, versos, versos, versos, versos...  
Tantos versos...  
E a verdade toda, e a vida toda fora deles e de mim!  
(Pessoa, 1944, p. 273)

Se esse poema tem algo a dizer, é assunto vindouro, pois queremos a palavra do sono, ou o sono da palavra que perfaz um novo tipo de verso. Não apenas esse, como veremos, mas grande parte da poesia de Campos pode ser lida diante da égide de uma voz cansada, enfatiada, irritadiça. A nossa hipótese, portanto, surge, *a priori*, a partir da leitura da extensiva produção poética de



Campos, que corre no período de 1914 a 1935<sup>8</sup>.

Se o estado de vigília não pode elaborar esses “versos simpáticos” que não têm nada a dizer, e nem mesmo o *sono-profundo* pode fazer nascer o poema em sonho, posto que o não-dormir da insônia - marcado pelo seu cansaço próprio, pelo seu sono sem realização - não permite a realização da criação, apenas um outro estado poético pode brotar dessa indecisão que, afinal, gera poemas.

Uma nova pista acerca dessa *poesia do sono* surge no poema *Opiário*, texto de estreia de Álvaro de Campos ao público, pela revista *Orpheu* nº1. É no modernismo de “Opiário”, diante de um poeta que vive a angústia de retornar de sua viagem ao oriente, que se vê um engenheiro cansado da vida, deixado à lassidão de uma cadeira, espaço onde muitas vezes a voz poética se expressará, diante de seu cansaço, de sua indisposição, de sua passividade:

Eu, que sempre fui um mal estudante, agora  
 Não faço mais que ver o navio ir  
 (...)  
 Trabalhei só para ter o cansaço  
 Que é hoje em mim uma especie de braço  
 (...)  
 Fumo. Canso. Ah uma terra aonde, emfim,  
 Muito a leste não fosse o oeste já!  
 (...)  
 Deixe-me estar aqui, nesta cadeira,  
 Até virem meter-me no caixão  
 (...)  
 (Pessoa, 2015, p.37-42).

Durante o poema, outro momento se junta à coleção, porém de modo mais fulcral, objetivo, e que de fato começa por instigar a nossa leitura acerca de uma maneira de elaboração poética singular. É a promessa de um tal “poeta sonambólico”:

Volta á Europa de descontente, e em sortes  
 De vir a ser um poeta sonambólico

---

<sup>8</sup> Vale destacar que era comum de Fernando Pessoa criar datas fictícias para alguns poemas de seus heterônimos, sem dúvida com fins determinados. Por isso é que alguns críticos se arriscam em segmentar o poeta em fases, como o faz Jerônimo Pizarro: “(1) o poeta pré-modernista de “Opiário”, que Pessoa designa de “Alvaro em botão” e a quem atribui uma série indefinida de “Poemas antes de acordar”, o que significa “antes de ter conhecido Caeiro e ter cahido sob a sua influência”; (2) o poeta modernista de um livro de versos, *Arco de Triunpho*, que seria o livro das suas grandes odes (...); (3) o poeta tardo-modernista - entenda-se o poeta de um segundo modernismo já mais próximo da pós-modernidade” (Pessoa, 2015, pág. 15)

Eu sou monarquico mas não católico  
 E gostava de ser as coisas fortes.  
 (Pessoa, 2015, p. 39)

Esse gesto nos faz acreditar que Campos nos deu a chance de pensar a possibilidade, a realização ou, pelo menos, o desejo de ser um *poeta sonambólico* – aquele que escreve e se inscreve no sono. Antes, não nos seria absurdo supor que Campos tivesse unido, “neologicamente”, as palavras “sonâmbulo” e “simbólico”. Nesse sentido, serviria-nos como certa afirmação a denominação de que esse sono se realiza na esfera simbólica-artística evocada pelo poeta, uma espécie de sono simbólico ou, melhor, poético. Para se tornar sonâmbulo, no entanto, é preciso dormir, não estar insone.

O que é o poeta sonambólico, afinal? Um poeta que mesmo diante do sono e de sua impossibilidade de perceber quem se é, mesmo diante de uma ausência, de um estado de consciência alterado, ainda produz, ainda trabalha. Como poeta, escreve, pois a figura do sonâmbulo nos remete não àquele que dorme, mas àquele que o é *apesar do sono*. Ele anda, gesticula e até mesmo fala durante o sono - o *soníloquo*. Mas Campos é propriamente um sonâmbulo, é um insone, aquele que padece da insônia, do não poder dormir, “sofre” de um sono que não se realiza *a priori*. Curioso é atestar que, no poema posterior, intitulado *Carnaval*, também de 1915, invoca-se novamente a figura do poeta insone e o desejo do sono:

Isto não é o Carnaval, nem eu.  
 Tenho vontade de dormir, e ando.  
 O que passa, ondeando, em torno meu,  
 Passa

Dormir, despir-me desse mundo ultraje  
 Como quem despe um dominó roubado  
 Despir a alma postiça como a um traje.”  
 (Pessoa, 2015, p. 47)

Se esses sonos aparecem enquanto certa oposição ao mundo – como parece até então - as palavras ainda precisam brotar da nascente do sono, irrigadas de sua esfera, seja ela qual for, deste estado, em que se faz pelo estático, em que os signos se organizam e se comunicam antes de chegar mundo, ainda no poeta, como parte de uma criação, um segredo ainda privado. E é exatamente isto que nos oferece Álvaro de Campos

Acordei para a mesma vida para que tinha adormecido.  
 Até os meus exércitos sonhados sofreram derrota.  
 Até os meus sonhos se sentiram falsos ao serem sonhados.  
 Até a vida só desejada me farta — até essa vida...

Compreendo a intervalos desconexos;  
 Escrevo por lapsos de cansaço;  
 E um tédio que é até do tédio arroja-me à praia.  
 (Pessoa, 1944, p. 249)

Eis a fórmula: Campos escreve “por lapsos de cansaço”, isto é, por meio desse sono da sonolência, gerado do cansaço. Mas se há, por isso, um *outro sono*, porque não haveria de ter igualmente um *outro cansaço*?

Não, não é cansaço...  
 É uma quantidade de desilusão  
 Que se me entranha na espécie de pensar,  
 É um domingo às avessas  
 Do sentimento,  
 Um feriado passado no abismo...  
 (...)  
 Como quê?...  
 Se soubesse, não haveria em mim este falso cansaço.  
 (Pessoa, 1944, p. 111)

O pensamento acerca da escrita do sono, no entanto, não se limita a uma sugestão de Campos, mas irradia em outros críticos e poetas, a destacar Eugênio Gomes, João Cabral de Melo Neto e Maurice Blanchot.

O escritor e crítico literário baiano, Eugênio Gomes, publica, em 1947, “Keats e o sono”, uma publicação no caderno suplementar do Jornal *A manhã*. Gomes disserta sobre a influência do tema do sono na poesia romântica, elegendo o poeta inglês John Keats como uma espécie de *poeta do sono*. Para ele, dizer *sono* corresponde a uma tradição: o sono desempenha um meio de evasão para o mistério, sinônimo do abandono ou do alheamento. O que o autor tem em mãos de maneira bastante maleável é a percepção de que Keats não utiliza o sono a seu favor: pelo contrário, é impelido pelo sono a agir. O Sono é quem o domina, isto é, o *dominus* - o “dono” - do escritor a realização de sua tarefa:

Jonh Keats sentiu-lhe o estranho e inelutável domínio como nenhum outro.  
 O entusiasmo fervoroso da Beleza, a quem o canto do rouxinol embriagava  
 como um vinho antigo e generoso, podia mesmo ser chamado o **poeta do**

**sono**<sup>9</sup>. Não era êle afinal que dizia preferir uma vida antes de sensações que de pensamentos? (Gomes, 1947, p.3)

Nesse sentido, Gomes é claro ao possibilitar a existência do *poeta do sono*. A poesia-Keats era mais que uma simulação da sonolência, era a sua manifestação, era o sono esfumado em seu próprio movimento. Segundo o crítico, Keats escreveu uma ode à preguiça “com as palpebras pesadas de sono, vendo tudo que o cercava como coisas de um mundo irreconhecível e fantástico” (Gomes, 1947, p. 3).

Se o termo *poeta do sono* amadurece nas palavras do crítico, não fica de fora a ideia de que esse sono tem um teor poético, sendo capaz de vislumbrá-lo como motor de uma teoria poética autônoma. Tecendo considerações críticas, diz, em certo momento: “O tema do sono não foi acidental em Keats. Absorveu-o de maneira excepcional até o extremo de levá-lo a construir uma espécie de teoria poética” (Gomes, 1947, p. 3). Pode-se perceber como já se intui que o sono não seja somente um tema ao acaso, pela ventura, senão parte de uma expressão intelectual e artística mais complexa em Keats e, sem dúvida, mais completa. Keats foi denominado dessa maneira por preferir a sensação ao pensamento, o que nos remete ao sensacionista Álvaro de Campos, titular aventureiro das sensações.

Por outro lado, destaca-se que ele é o poeta do sono, como afirma o autor, não só pela recorrência do tema no poeta inglês – como ocorrerá em Álvaro de Campos, mas por causa da profundidade com que a esponja do sono o absorve, ou seja, foi necessário que ocorresse uma imersão no sono, um mergulho “até o extremo”, que ultrapassa a superficialidade, isto é, os limites meramente temáticos. Distante do apego romântico à “intromissão do autor”, Gomes é capaz de perceber, nos poemas-Keats a respiração do sono para além de seu significado mais banal.

Dizer isso, portanto, já é suspeitar que as condições materiais e a composição dos poemas estejam inundadas por esse poderoso sonífero, afinal, “O sortilégio do outono dominava Keats deixando-o naquele estado quase místico de ‘sono poético’ a que se referiu num dos seus sonetos” (Gomes, 1947, p.3). Nesse viés, é preciso salientar a atenção dada à certa ausência do poeta, que se encontra na passividade sendo dominado. Keats, melhor dizendo, a voz do poema, assim, deixa-se serva dessa espécie de *sono poético*, que a domina.

---

<sup>9</sup> Grifo nosso.

Anos mais cedo, o poeta João Cabral de Melo Neto, poeta modernista brasileiro, hasteia a bandeira do sono poético tanto na produção em prosa quanto em verso. Cronologicamente depois dos últimos poemas datados por Álvaro de Campos e da morte de Pessoa em 1935, Cabral palestrara, em 1941, “Considerações de um poeta dormindo”, lançando o seu livro de estreia, *Pedra do sono*, no ano seguinte. Na ocasião, em pequena tese apresentada ao Congresso de Poesia do Recife, o poeta reivindica de forma objetiva para os arcos da arte uma reflexão acerca do sono, dando luz à possibilidade de aproximá-lo do mundo da arte literária. Cabral (1941), nesse sentido, apresenta a aproximação entre sono e poesia que já havia em Campos, como uma *suspeita*: a de que o sono é a condição para o nascimento do poema:

Diversas pessoas têm falado no sono como trampolim para o sonho, essa fuga efetiva do homem às dimensões comuns do seu mundo. Eu tentarei aqui falar do sono em suas relações com a poesia (relações secretas, porém não apenas: suspeitas), do sono como fonte do poema. (Melo Neto, 1997, p. 12)

Nesse sentido, Cabral propõe inverter os papéis de protagonismo e coadjuvante entre sonho e sono, fazendo com que este seja lido de forma mais autônoma: o sonho só poderá surgir sob a condição e o ambiente do sono, que o influi diretamente. Para recorrer à associação artística, Cabral afirma o sonho como uma espécie de obra que criamos, involuntariamente, segundo a nosso próprio jogo livre da subjetividade, no inconsciente, brotando:

O sonho é como uma obra nossa. Uma obra nascida do sono, feita para nosso uso. O sonho é uma coisa que pode ser evocada, que se evoca. Cujas exploração fazemos através da memória. Um poema que nos comoverá todas as vezes que sobre nós mesmos exercermos um esforço de reconstituição. Porque é preciso lembrar que o sonho é uma obra cumprida, uma obra em si. Que assiste. Esta fabulosa experiência pode ser evocada, narrada. Como a poesia, ou por outra, em virtude da poesia que ela traz consigo, apenas pode ser transmitida.” (Melo Neto, 1997, p. 12-13)

Invertendo os polos: se para o sonho se necessita que o ser esteja imerso no sono, e se o sonho é símile da obra poética, então não há absurdo em pressupor que a obra também tem como pressuposto uma espécie de sono que se abate sobre o artista nos momentos da criação. Mas enquanto o sonho, como a poesia, tem sua existência garantida no seu aparecimento, no seu se mostrar, esse sono é como que

um estado oposto, o da ausência, do desaparecimento, do silêncio, como afirma Cabral. Afinal, o *sono* não é a obra, mas sua influência, seu fundo, seu estado necessário:

Contrariamente ao sonho, ao qual como que assistimos, o sono é uma aventura que não se conta, que não pode ser documentada. Da qual não se podem trazer, porque deles não existe uma percepção, esses elementos, essas visões, que são como que parte objetiva do sonho (gostaria que fosse percebida sem outras explicações o sentido em que emprego aqui a palavra: objetiva). O sono é um estado, um poço em que mergulhamos, em que estamos ausentes. Essa ausência nos emudece.” (Melo Neto, 1997, p.13)

Por isso, sendo o sono um estado, um espaço literário propriamente dito, não precisa estar, explicitamente, no poema, na forma de seu conteúdo interno. Ele deve ser base para que o poeta, emergindo de um estado neurastênico, possa irromper e manchar o branco do papel, num impulso que precede a linguagem ordenada do pensamento. Sem dúvida, esse sono a que Cabral retrata se aproxima mais de um *sono-profundo*, no entanto, suas considerações de muito valor nos servem, se ele crê que os sonhos, assim como os devaneios, sejam precedidos pela esfera do sono. Se citamos o sono em Álvaro de Campos e em João Cabral pela verve temática, nada mais isso é que a fundamentação que faculta a existência do sono poético, não a sua própria manifestação viva. Sua realidade está como ente, como uma determinada representação configurada, anterior ao poema e seu próprio produto, esse sono parece sua própria *tarefa e cumprimento*. O poema nada mais é do que consequência de um estado em que o poeta se encontra, no momento da escrita, ou antes, na feitura do poema. Ou, como diz Cabral:

Além de tudo, porém, uma observação se faz necessária: a poesia não está no sono, no sentido em que ele constitua um reservatório, do qual, em sucessivas descidas, o poeta nos aporte os materiais de seu lirismo. O sono predispõe à poesia (...) a ação do sono sobre o poeta se dá em outro nível que o de simples material para o poema. Num terreno em que ele deixa de ser um objeto e se transforma como que num exercício, num apronto para o poeta (no sentido esportivo do termo), aguçando nele certas aptidões, certa vocação para o sobrenatural e o invisível, certa percepção do “sentido oculto das coisas inertes. (Melo Neto, 1997, p.14)

Por fim, é necessário destacar como “Considerações de um poeta dormindo” precede o seu primeiro livro de poemas, *Pedra do sono*, que dialogará diretamente com a obra de Campos e com a ideia desse sono criador – embora Cabral se

aproxime mais do *sono-profundo* em alguns momentos - traço evidente, por exemplo, em um de seus poemas mais significativos, o *poema de desintoxicação*. Nele, expressa-se um alguém que, ao acordar, desintoxica-se do gás do sono, apresentando no poema aquilo que irrompe de um poeta inquieto, e ao mesmo tempo mudo, um poeta dormindo:

Eu penso o poema  
da face sonhada,  
metade de flor  
metade apagada.  
O poema inquieta  
o papel e a sala.  
Ante a face sonhada  
o vazio se cala.  
Ó face sonhada  
De um silêncio de lua,  
Na noite da lâmpada  
Pressinto a tua.  
Ó nascidas manhãs  
Que uma fada vai rindo,  
sou o vulto longínquo  
de um homem dormindo.  
(Melo Neto, 2020, p. 37-38)

Ausente, mudo, em outra dimensão do pensamento e sensação, esse poeta, no sonho ou no devaneio, está presente, posto que sua ausência se apresenta enquanto linguagem. Seria Campos um homem que, igualmente, fala, durante a insônia, durante o sono? Seria ele um “Homem falando no escuro”...?

Dentro da noite ao meu lado,  
grandes contemplações silenciosas;  
(...)  
Não era inconfessável que eu fizesse versos  
mas juntos nos libertávamos a cada novo poema.  
Apenas transcritos eles nunca foram meus,  
e de ti nada restava para as cidades estrepitosas.  
(Melo Neto, 2020, p.42)

É preciso que fora de si e da consciência de si, ele responda, como sugere Maurice Blanchot, “ele permanece como que imóvel, parece não responder, responde pelo silêncio, por uma espécie de sono que o deixa intacto” (Blanchot, 2013, p. 99). Responder pelo silêncio. No ensaio “Claudel e o Infinito”, Blanchot comenta as fases da produção poética de Paul Claudel, em *O livro por vir*. Mas responder pelo silêncio anuncia um absurdo dos extremos, isto é, um paradoxo. Isso porque *responder* é um ato, um movimento. Mais do que isso, responder é devolver,

jogar novamente. E porque pressupõe uma pergunta ou questionamento, é um contragolpe, no fim, uma reação. E o silêncio? É antes de tudo um pairar nas águas, como na narrativa bíblica. É a ausência do verbo, é uma espécie de quadro estático. O silêncio é, *a priori*, não responder, mas antes, não perguntar também. Mais do que uma antítese posta.

No ensaio, Blanchot afirma que um “dom” clama a Claudel, o questiona, o invoca, o pertence e também, poderíamos dizer, o inflama. Esse dom é a sua escrita, terrosa, desejosa de um todo material que se toca, se apossa. Em contraponto, “o que se oferece a ele? Uma religião da fraqueza, a dos humilhados e vencidos, que recomenda a ascese, a privação, o sacrifício a si mesmo, o abandono do mundo e o desejo do infinito” (Blanchot, 2013, p. 99). Claudel quer ver, tocar e apossar-se de tudo, sendo um poeta da materialidade, mas esse embate com o seu mundo católico não o permite, o deixa intacto, imóvel, na lassidão. Logo, esse dom, o da escrita, não se mostra, não acende/ascende, permanece como que oculto. Ou pelo contrário, se mostra, pelo verso, apenas numa *contraescrita*, podemos dizer, comedida. O fato é: figurativamente, o mundo lhe questiona, como poeta, e ele não se move. Contudo, ele não é verdadeiramente imóvel, e sim “como que” aparenta apenas. Blanchot se corrige, afinal: “parece não responder, *responde*”. E a legítima resposta ao mundo, por meio de sua escrita, brota do silêncio, se dá por “uma espécie de sono”, aquilo que não é dito, de início, senão na sombra do que o poeta mancha de tinta nos versos. Essa talvez seja a mesma contra-palavra que há em Clarice Lispector, a forma possível de expressar-se pelo silêncio.

Este é um livro de não memórias. Passa-se agora mesmo, não importa quando foi ou é ou será esse agora mesmo. É um livro como quando se dorme profundo e se sonha intensamente – mas tem um instante em que se acorda, se desvanece o sono, e do sonho fica apenas um gosto de sonho na boca e no corpo, fica apenas a certeza de que se dormiu e se sonhou. Faço o possível para escrever por acaso. Eu quero que a frase aconteça. Não sei expressar-me por palavras. O que sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio. Expressar-me por meio de palavras é um desafio.

(Lispector, 1999, p. 21)

Talvez sem querer, tenham-nos dado Clarice e Blanchot a pedra de toque que moverá este trabalho, o paradoxo fundamental que funda uma escrita pelo sono: romper pelo intacto, agir pela imobilidade, responder pelo silêncio, andar pelo sono, enfim, poetizar pelas *antipalavras*. Lembremos que Campos sugere, naquele poema



intitulado “Insônia”, que há um *elaborar no meio-sono*.

No meio-sono, exatamente entre a vigília e o sono do dormir propriamente dito – ou no entremeio entre vigília e sonho - no estado de sonolência, portanto, o poeta elabora, do latim, *ex-*, “movimento para fora” mais “*laborare*”, trabalhar, produzir. Surge uma atividade com a linguagem entre o passivo imóvel do sono e o ativo da elaboração. Mas esse sono não é real, não esqueçamos, um fato em si a ser consumado pelo autor, senão pela poesia mesma, é uma aproximação possível de ser dita, talvez uma metáfora, uma analogia, uma alegoria, um símbolo, isto é, nada mais que um *outro sono*.

Ora, se não é especificamente o meio-sono que cria, contudo é nele, ele é a fábrica onde se “*labora*”, seu *laboratorium*, onde as experiências são modeladas. Não esqueçamos de que é um produzir para fora, um brotar que vem do *in-* para o *ex-*, do eu-poético para o mundo. Logo, não parece absurdo, inicialmente, dizer que é minimante coerente a ideia de que experiência poética, derivada do laboratório do sono, é correlato a esse responder pelo silêncio. Parece, pelo menos em primeira análise, que o silêncio pode corresponder não só a uma perfeita alegoria do sono poético, mas também ao espaço literário, no sentido das condições materiais em que o poeta nasce para o mundo, irrompe de um outro mundo, para mostrar-se coroado de certa forma como legítimo herdeiro desse fazer silencioso. Um herdeiro maldito, que, de certa forma, tem como tarefa falhar, já que o sono não é uma linguagem, senão a destituição dela, um substantivo silêncio, o retorno ao inumano da língua.

### 3 VELAR O SÍMBOLO, DESCOBRIR A ALEGORIA

É preciso buscar, em primeiro lugar, nas tecituras da palavra *sono*, as suas mais graves implicações. Nesse sentido, o poema aponta um espelhamento entre o sono tal qual o conhecemos e esse *outro sono* - espelho convexo – ainda que este segundo sono seja “mais”<sup>10</sup>, de maior alcance. Nele, podemos encontrar seu reflexo, isto é, são nas alegorias que representam o sono que se encontra a pedra de toque para que se possa reler Campos, posto o investimento em suas metáforas e analogias. Dele, é morada um conteúdo mais denso, que transcende a escrita do nome. “Sono”, então, enquanto palavra, não parece suficiente, não comporta em si todo o conteúdo daquilo que representa. A linguagem, por si só, não é capaz de dar expressão a esse *sono-que-não-é-sono*. O poema investe na ruína própria da linguagem, “E tudo isso é sono”.

O poema evoca, dessa maneira, a leitura do sono enquanto uma “representação”, palavra grave na arte literária e particularmente na obra de Pessoa *lato sensu*. O convite de Campos desvela a armadilha da representação, posto que aquilo que era lido como sono necessita sofrer um desvio de leitura, um desvio que vá ao encontro de uma nova relação: a aura do sono parece envolver um dado oculto, ou encontrado apenas nas desinências da ideia. Diz o poema que esse sono é “a soma de todas as desilusões, / É o sono da síntese de todas as desesperanças, / É o sono de haver mundo comigo lá dentro”. Por um momento, um lapso, o poeta é quase capaz de permitir entrever, nas cortinas do velado, a sombra de seu sentido. Ei-lo, a palavra sono, arrastando-se sobre os versos, como uma armadilha, talvez seja um portal que nos convida a adentrarmos numa outra dimensão da vida e, certamente, da linguagem. Sabe-se apenas que sua relação denota semelhanças com que seu significado se expande para além de si mesmo, remexendo as antigas certezas, deslocando o pensamento cristalizado nos versos. Isso porque o sono, direta ou indiretamente, mancha todo o poema, como nódoa ou como borrão.

Portanto, é de extrema importância elucidar o devido tratamento em que se balizam as considerações que serão tecidas em torno da obra do poeta. Para isso, é necessário que fique evidente a nossa compreensão de que a leitura da poesia

---

<sup>10</sup> “Mais é mais, mais de dentro, mais de cima.” (Pessoa, 1944, p.82)

sonolenta de Campos, seja na palavra *sono*, nas suas implicações, metáforas e aparições mais costumazes, assim como seus “primos” semânticos, deve-nos sugerir aproximações no reino da *alegoria*, incluídas no que cremos ser, apenas na leitura, o retrato de uma expansiva *experiência simbólica*. Para tanto, distanciando-nos da abundante fortuna crítica pessoana que privilegia o caráter simbólico da obra ortonimímica e heteronímica de Pessoa, tomamos como tarefa explicitar qual é a linha de reflexão que nos dirigiu a ler o sono como manifestação *a priori* alegórica - e não simbólica – do pensamento camposiano.

Cremos, assim, que, no cotejo dos poemas, Campos é capaz de reorientar as categorias símbolo/alegoria, tendendo a considerações que rejeitam a tradição romântica, ao passo que mais se aproximam do pensamento moderno, abrindo caminhos que corroboram para desconstituir a visão romântica do símbolo e da alegoria e, por consequência, refrescar de um novo hálito a poesia. Nesse sentido, ainda que Fernando Pessoa se mostre devedor de todo o pensamento do século XIX, - mais especialmente do Simbolismo finissecular - de cujos autores foi discípulo e aluno aplicado, percebe-se na sua literatura uma tendência irreversível à renovação e à superação das categorias herdadas, o que o torna, inclusive, o mais proeminente modernista português. Dessa forma, os versos de Álvaro de Campos, sem ignorar os feitos do período anterior, novamente exploram uma veia vanguardista pelos quais seriam reconhecidos no século XX.

Assim, percebemos, na leitura dos poemas que retratam - direta ou indiretamente - o sono, que sua palavra nunca suficientemente se encerra em si, conduzindo o leitor a uma zona cujo caráter frequentemente ilumina uma figura quase-ausente, mais abstrata, de significados mais opacos. Diante de uma variedade de “subsignos” que emergem desse espaço do sono, o silêncio, a morte, a noite, entre outras imagens, símiles e metáforas tornam-se férteis e manifestam-se dissimuladamente para aqueles que leem. Apenas nesse ambiente sonolento, se é possível ouvir alguns desses acordes, o que nos induz a evocar um espaço simbólico, extremamente influenciado pelas mãos do sono.

Entendemos, portanto, que é identificável como Campos evoca uma tradição, sobre a qual a alegoria do sono pode fundar-se em uma nova significação, renovando e conjugando todas as anteriores. Reconheceremos, primeiro, os portões do sono, sua arquitetura, seus adornos, sua história, ainda que seja para, posteriormente, perceber, na própria poesia de Álvaro de Campos, a prévia

existência desses reflexos.

Diante de tal impasse, entre o *sono* que, na verdade, promete ser um *outro-sono*, emerge à memória, quase imediatamente, a face do símbolo, capaz de representar na realidade concreta uma abstração por convenção ou semelhança. Nesse sentido, é de notório saber à semiologia que, ao longo da história ocidental, o conceito de símbolo adquiriu diversas conotações e direções, sendo, até os dias vindouros, noção louvada na história da literatura ao servir de instrumento para uma gama de intérpretes de obras artísticas e literárias. Mas será o símbolo capaz de abrir tal compreensão?

Símbolos? Estou farto de símbolos...  
 Mas dizem-me que tudo é símbolo.  
 Todos me dizem nada.  
 Quais símbolos? Sonhos.—  
 Que o sol seja um símbolo, está bem...  
 Que a lua seja um símbolo, está bem...  
 Que a terra seja um símbolo, está bem...

Mas quem repara no sol senão quando a chuva cessa,  
 E ele rompe as nuvens e aponta para trás das costas  
 Para o azul do céu?  
 Mas quem repara na lua senão para achar  
 Bela a luz que ela espalha, e não bem ela?  
 Mas quem repara na terra, que é o que pisa?  
 Chama terra aos campos, às árvores, aos montes.  
 Por uma diminuição instintiva,  
 Porque o mar também é terra...

Bem, vá, que tudo isso seja símbolo...  
 Mas que símbolo é, não o sol, não a lua, não a terra,  
 Mas neste poente precoce e azulando-se  
 O sol entre farrapos finos de nuvens,  
 Enquanto a lua é já vista, mística, no outro lado,  
 E o que fica da luz do dia  
 Doura a cabeça da costureira que pára vagamente à esquina  
 Onde demorava outrora com o namorado que a deixou?  
 Símbolos? Não quero símbolos...  
 Queria — pobre figura de miséria e desamparo! —  
 Que o namorado voltasse para a costureira.  
 (Pessoa, 1944, p. 67)

O poema apresenta-se, já no primeiro verso, *farto de símbolos*. Mas “farto” contém uma ambiguidade: farto pode ser, na mesma medida, cansado ou cheio. Certamente, há cansaço, há um enfastiamento derivado de ter de lidar com os símbolos, a exigência de que tudo seja composto de um significado simbólico. Se tudo é símbolo, cada imagem, cada palavra, a continuidade mesma do poetizar só pode implicar num cansaço, que cede apenas no silêncio do poema ditado. Somente

nele, e nos espaços das estrofes – em menor escala – a opressão simbólica pode descansar. Da mesma forma, esse cansaço deriva não de um mesmo símbolo, como bem diversifica o poema, mas do excesso dos símbolos, de sua multiplicidade nas palavras. O poema transborda de símbolo em si mesmo, derramando-se por todo o lado – porque todo poema derrama seus símbolos, direção horizontal da leitura. Mais do que uma ode ao simbólico, o que há é uma revolta de um mundo que, de fato, preencheu-se de símbolos. Em outro poema, “Psiquetipia (ou psicotipia)” de tom igualmente angustiante, diz-se:

Símbolos. Tudo símbolos...  
Se calhar, tudo é símbolos...  
Serás tu um símbolo também?

Olho, desterrado de ti, as tuas mãos brancas  
Postas, com boas maneiras inglesas, sobre a toalha da mesa,  
Pessoas independentes de ti...  
Olho-as: também serão símbolos?  
Então tudo é símbolo e magia?  
se calhar é...  
e porque não há-de ser?  
(Pessoa, 1944, p.126)

Além da angústia, nesse poema subsiste ainda uma dúvida, quase retórica: só se é permitido ao homem ver através de símbolos. Sem dúvida, a ciência antropológica pôde avançar suficientemente para entender – como consenso - aquilo que a literatura de Campos colocou há décadas: o ser humano não vive num universo meramente físico, dos fatos concretos. Ele cercou-se de tantas representações, devido também à presença da arte e da religião em diversas culturas, que não parece absurda a denominação do homem como “ser que vive em meio a um universo simbólico”, ou, como quer Ernst Cassirer – apenas a título de exemplo – o homem enquanto *animal symbolicum*. O poema não deixa dúvidas dessa simples determinação.

No entanto, a nível de representação, há uma outra escala, menor e mais humana, o nível da *mão*, ou melhor, da palavra *mão*. A morada da capacidade humana de representação é – *lato sensu* – a linguagem, composta de signos. Antes de tudo, é preciso elucidar a distinção, já de caráter moderno, entre signo e símbolo, disparidade que teve como consequência certa imprecisão exegetica, na qual não deveremos ter a preocupação em incorrer. De fato, nos interessa como Campos já supunha, segundo a determinação linguística que todo ser humano sofre, a

impossibilidade de se fugir do caráter simbólico do real, isto é, o simbolismo próprio da composição do mundo, aquilo que denominamos a própria realidade (o que determina o limite entre o real e o sonho? - pergunta o poema, isto é, “Tudo é símbolos”; “Quais símbolos? Sonhos.”).

Pode-se dizer, de início, que o signo linguístico é o responsável por mediar a exterioridade e o mundo dos homens, isto é, o mundo da linguagem. A realidade, portanto, é um dado na medida em que nutre dependência desse *médium*. O signo, como previu Saussure, comporta significado e significante, isto é, conceito e imagem acústica. Mas a questão do poema é pontual, mais além: o símbolo. No símbolo, contudo, não se trata de uma simples representação, traçada em direção ao conceito, mas uma nova representação. O símbolo funda uma nova realidade, que não tem como *médium* o puro signo.

Ferdinand de Saussure, em sua obra póstuma, *Curso de linguística geral*, é o linguista estruturalista quem, ao demonstrar a estruturação do signo linguístico, mais efetivamente o diferencia do símbolo. Preocupado com uma precisa definição de signo, Saussure assinala que apenas de forma imprópria a história do pensamento chamou o simples signo linguístico, e mais precisamente o significante, de símbolo. Isso porque o *signo linguístico*, unidade da língua, tem como fundamento a *arbitrariedade* entre significado e significante, isto é, não há um elo natural entre o conceito e a imagem acústica em um signo. Diz-se, então, do signo, que é *imotivado*.

Isso, no entanto, não pode ser verificado no símbolo. Pelo contrário, nele, a relação entre as suas partes foi cristalizada de tal modo, que a característica do símbolo é:

ser jamais completamente arbitrário; ele não está vazio, existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e significado. O símbolo da justiça, a balança, não poderia ser substituída por um objeto qualquer, um carro por exemplo (Saussure, 2006, p. 82).

O símbolo, de certa forma, exige uma relação intrínseca entre as suas partes para constituir sua unidade semântica. É, dessa forma, *motivado*. Também sugere o autor que, em oposição à língua corrente, o símbolo existiria consoante a um princípio “racional”, e, por isso, seria admissível organizar um “sistema de símbolos”. A forma do analógico no símbolo em Saussure se intensifica, colaborando para que

se inserisse, no referente ao símbolo, a própria analogia enquanto seu procedimento.

Embora Saussure não deixe evidente a delimitação entre símbolo e alegoria, cria um isolamento que salvaguarda a confusão entre o signo e quaisquer outras categorias e figuras de representação. Não seria absurdo depreender, portanto, que o símbolo, na teoria saussuriana, carrega a particularidade de ser uma espécie de signo especial, já que, mesmo com o efeito de comunicar e sendo estruturado em partes que se complementam e se opõem – o simbolizado e o simbólico, por assim dizer –, possui um modo de comunicação e estruturação próprios, claramente distintos do signo linguístico “comum”. O símbolo, portanto, é aquele que rompe, que viola o signo, pois a sua significação não mede a realidade, mas funda uma outra realização na conexão entre signos. É indissociável, em sua essência representativa, a noção de que o *símbolo* só exista na interrelação com o *simbolizado*, isto é, com aquilo que no símbolo, enquanto forma, é expresso em conteúdo. Mais especificamente, a origem de seu sentido.

A forma da representação do símbolo, desse modo, estabelece entre ele e o signo linguístico tradicional um abismo. O fenômeno de simbolização, ao mesmo tempo que parece “esvaziar” o significado do objeto sensível, o preenche de um significado cuja correlação é imediata, é agora *símbolo*. O *simbolizado*, enquanto uma ideia sem corpo, fantasmagórica, passa a assumir e possuir o corpo do *simbólico*. O símbolo é como uma máscara, uma tatuagem na pele da linguagem, e seu procedimento é uma tinta incapaz de ser removida, que é – aparentemente - perpétua enquanto vive.

Contudo, o poema afirma que tudo é simbólico, e mais, ele o diz dentro do poema, quando estamos o lendo. Para além da constituição temática, a forma nos convida a pensar que não apenas o mundo é para o ser humano algo simbólico, senão o poema é cheio de símbolos, e dele não se pode escapar. Essa orientação nos é oferecida na simples pergunta ao leitor: “será tu símbolo também?”. Nada na arte pode escapar do simbólico, nem mesmo o leitor, nem mesmo a mão branca da mulher, nem o sol, nem a lua, nem a imagem do poeta. Não há “signo puro”, que não esteja invertido na consciência simbólica da linguagem. A desconfiança dos significados, portanto, é lugar cativo na arte, um dos parâmetros que a diferencia da linguagem corrente, ou pelo menos daquilo que se acredita como “linguagem denotativa”, real, se é que isso seja possível. Contudo, essa angústia simbólica, da

qual não se pode escapar, *a priori*, deve encontrar uma saída, pois

O caminho dos símbolos é perigoso, porque é fácil e sedutor, e é particularmente fácil e sedutor para os de imaginação viva que são precisamente os mais fáceis de induzir-se em erro e, também, de romancear para os outros, formando fraudes por vezes inocentes, por vezes um pouco menos que isso. Nada há mais fácil que interpretar qualquer coisa simbolicamente; é ainda mais fácil que interpretar profecias. (Pessoa, 1985, p. 51)

Consideremos, antes de ver seu “caminho”, uma maior apreciação do símbolo. Seu vocábulo, de origem grega, já expressa uma noção cuja expressão é uma dependência entre partes complementares: metades de um mesmo objeto. Consoante Junito de Souza Brandão, que recupera a etimologia da palavra,

símbolo, do grego *sýmbolon*, do verbo *symbállein*, “lançar com”, arremessar ao mesmo tempo, “com-jogar”. De início, símbolo era um sinal de reconhecimento: um objeto dividido em duas partes, cujo ajuste, confronto, permitiam aos portadores de cada uma das partes se reconhecerem. O símbolo é, pois, a expressão de um conceito de equivalência (...) é preciso fazer uma equivalência, uma “con-jugação”, uma “re-união”, porque, se o signo é sempre menor do que o conceito que representa, o símbolo representa sempre mais do que seu significado evidente e imediato. (Brandão, 1987, p. 38)

E nesse jogo entre partes iguais, mas sem a qual a outra não poderia haver reconhecimento, a peripécia vislumbra-se entre o conhecido e o desconhecido, como complementa Mônica Império Simiscuka

Os portadores de cada uma dessas duas metades, embora não se conhecessem anteriormente, passavam a se considerar, simbolicamente, após o confronto entre elas, como parte de um todo. Isso acontecia porque a aproximação entre a parte simbolizante (a metade conhecida e da qual se dispunha) com a parte simbolizada (a metade que se encontrava distante ou desconhecida) produzia um horizonte de sentido, incapaz de ser obtido com as partes isoladas. Significante e significado ficavam, com isso, tão próximos que a relação estabelecida pela união deles se tornava praticamente indissolúvel e ambos insubstituíveis. (Simiscuka, 2007, p.16)

Assim, nas operações da arte – em sentido amplo – o símbolo é onde aquilo que era antes o conhecido e o desconhecido trocam de lugar diante da identidade “indissolúvel”. No reconhecimento entre o *símbolo* e o *simbolizado*, o primeiro, cujo signo é o conhecido, torna-se estranho, pois seu significado agora é outro, visto que o *símbolo* é uma coisa que é, efetivamente, outra. Por sua vez, aquilo que era desconhecido ou distante, o *simbolizado*, passa a ser imediatamente identificado



com a primeira parte, tornando-se assim conhecimento mais antigo, isto é, reconhecimento. Símbolo, nesse sentido, é sempre uma “coisa” que é “outra coisa”, – imediatamente reconhecida –, é um processo de esvaziamento do conhecido e preenchimento do desconhecido. Mais que isso, todo o mundo, ao ser simbólico, torna-se sinal de um desconhecimento, de uma impossibilidade de conhecer as coisas pela significação.

Esse jogo entre o conhecido e o desconhecido é um dos fundamentos que fabricam o pensamento romântico do século anterior à produção de Pessoa-Campos, pois o símbolo é responsável por sempre esconder, ocultar o seu significado tornando-o sempre intangível, intransitivo.

Em *Teorias do símbolo* (1977), do linguista e filósofo búlgaro Tzvetan Todorov, destacam-se as mais consistentes ponderações do romantismo acerca da estruturação do símbolo, palavra que – segundo Todorov – melhor condensa a estética dominante no século XIX. De modo geral, pode-se dizer que a estética romântica considerava o fazer da arte indistinguível da efetuação simbólica. Já Friederich Schlegel, ao expor a sua sistemática doutrina romântica, retifica apenas um princípio de seu colega Schelling, um acerto de caráter terminológico. Enquanto Schelling, dissertando sobre estética e arte, entende que o belo é o infinito representado de uma maneira finita, Schlegel reformula a expressão, afirmando que

o belo é uma representação simbólica do infinito; porque, assim, também se torna claro como o infinito pode aparecer no finito. (...) como é que o infinito pode ser conduzido até à superfície, até o aparecimento? Apenas simbolicamente (...) Fazer poesia (no sentido mais lato do poético que se encontra na base de todas as artes) não é mais do que um eterno simbolizar”. (Schlegel *apud*. Todorov, 1977, p. 203)

Dessa forma, para Schlegel, se no âmago da arte está a aparição do conteúdo infinito sob a determinação da finitude material, então o “simbolizar” nada mais é do que o eterno movimento de fazer com que aquilo que é infinito apareça sob a forma de uma finitude, a ideia do belo inserida propriamente na obra. Para Schlegel, o símbolo é uma condição para que o infinito devidamente seja exposto. É o símbolo, figura de potência elevada, capaz de dar conta de um conteúdo mais denso que si mesmo, e é na arte, definitivamente, que esse simbolizar se realiza.

Por sua vez, o poeta Johann Wolfgang von Goethe não apenas faz considerações relevantes acerca do símbolo, mas sua principal preocupação é

elevá-lo diante da “alegoria”, fundando uma dicotomia que se desenvolveria até os dias atuais. Sob o olhar de Goethe, símbolo e alegoria têm como principal semelhança a propriedade de representar ou designar algo a partir de si. Na alegoria, o significante é instantaneamente contraposto a si mesmo, no momento do reconhecimento de seu significado alegórico, ou seja, a atividade alegórica pressupõe a sua resolução no momento de seu entendimento. Por isso, a alegoria seria direta, *transitiva*, e pertenceria exclusivamente às faculdades da razão. Por outro lado, o símbolo seria sintetizado, não seria capaz de expor seu significado por completo e de forma objetiva. O símbolo seria aquilo que designa de modo indireto, já que seu conteúdo total permanece oculto. O símbolo, dessa forma, é *intransitivo*, porque não é totalmente revelado, ele “conserva seu valor próprio, sua opacidade (...) dirige-se à percepção (e à intelecção).” (Todorov, 1977, p. 205).

A alegoria, portanto, que representa de modo direto, tem como função, primariamente, transmitir um sentido, aquele objeto claro que foi tornado o *alegorizado*. Já o símbolo existe por si, independentemente de sua intenção comunicativa, e isto faz com que seu significado seja secundário. Em outras palavras, para Goethe, na alegoria “o que se quer dizer” é sua finalidade, parte de sua constituição, enquanto no símbolo o objeto já existe por si, e ganha, *a posteriori*, um “o que se quer dizer”. O símbolo carrega consigo uma generalidade, isto é, um ideal, enquanto a alegoria se aproximaria de um recurso expressivo da linguagem. Isso leva o poeta a exaltar as construções simbólicas, na mesma medida em que deprecia as alegóricas. Em resumo,

Os objectos serão determinados por um sentimento profundo que, quando é puro e natural, coincidirá com os melhores objectos e com os mais elevados e torná-los-á, por fim, simbólicos. Os objectos assim representados parecem existir unicamente por si próprios, e no entanto são significativos no mais profundo do seu ser, e isto devido ao ideal que arrasta sempre consigo uma generalidade. Se o simbólico indicar ainda algo que não está representado, será sempre de forma indirecta. (...) Presentemente, também existem obras de arte que brilham pela razão, o dito espirituoso, a galanteria e também incluímos nelas todas as obras alegóricas; é destas últimas que devemos esperar o pior, porque elas destroem igualmente o interesse pela própria representação e, por assim dizer, repelem o espírito em si mesmo, e retiram do seu olhar o que é verdadeiramente representado. O alegórico distingue-se do simbólico neste ponto: o simbólico designa indirectamente, o alegórico designa directamente (Goethe *Apud*. Todorov, 1977, p.204)

Em segunda instância, Goethe crê que o símbolo se aproximaria de um signo natural, isto é, intuído por todos enquanto uma partilha natural de um saber coletivo

em acordo com a natureza, de uma imediata apreensão comum; a alegoria, por outro lado, seria uma convenção construída socialmente, que deveria ser apreendida e, depois, compreendida. O símbolo seria inato, a alegoria; adquirida. Isso porque o primeiro produz um efeito, e, então, uma significação, pertence ao intuitivo, ao sensitivo. Já o segundo possui uma significação que se aprende e se transmigra, como dado da razão. Para Goethe, o símbolo, se salvaguarda quando transforma o fenômeno em ideia, e depois refletidamente em imagem, fazendo com que esta fique sempre ativa e inacessível, isto é, e “mesmo dita em todas as línguas, continua a ser indizível” (Goethe *apud*. Todorov, 1977, p.325).

Nessa imagem, contudo, haveria uma ideia a qual seria incapaz de se transformar em ditado, como um enigma resolvido. Assim, enquanto a alegoria tem conteúdo finito e limitado, o sentido do símbolo não termina, é inesgotável, é ativo e vivo. Por isso, ele identifica que toda poesia é, ou deve ser, essencialmente simbólica. É sempre viva e ativa, inesgotável de sentido. A natureza da poesia, portanto, é o fazer aparecer, por meio do leitor, um particular que intui um geral

É esta, portanto, a oposição mais importante: na alegoria, a significação é obrigatória (...) e a imagem presente na obra é transitiva; no símbolo, a imagem presente não indica por si que tem um outro sentido, só <<mais tarde>>, ou inconscientemente, somos levados a um trabalho de re-interpretação. Eis como passamos do processo de produção, por intermédio da própria obra, ao de recepção: no fim das contas, a diferença decisiva parece residir especialmente nisso, na maneira como se interpreta; ou, usando os termos de Goethe, no modo como se passa de um particular para um geral. (Todorov, 1977, p. 209)

Dessa forma, enquanto na alegoria, a significação é obrigatória; no seu par, o símbolo, seu sentido pode permanecer, a princípio, oculto. No reconhecer da alegoria, “o sentido é realizado, terminado e, portanto, está de certo modo morto (...)” (Todorov, 1977, p. 210). Por outro lado, na obra literária, cada palavra, entendida enquanto simbólica, reverbera o eco de um anagrama de possibilidades. A poesia é, em última instância, toda ela simbólica ou, como sentenciou Goethe, expressão de um *indizível*.

Pode-se dizer, voltando às poesias de Campos, que o sofrimento do poeta não está em discordar do pensamento romântico, mas em reconhecer nele a sua máxima expressão. É exatamente o anagrama de possibilidades de cada palavra e, ao mesmo tempo, na opacidade do significado simbólico, que se produz o desespero daquele que procura qualquer orientação no poema – produtor serial de

símbolos. Surge claramente uma leitura para o verso “Mas dizem-me que tudo é símbolo. / Todos me dizem nada”.

Consoante a isso, nos seios da modernidade, Walter Benjamin (1892 – 1940), figura radicada da chamada “escola de Frankfurt”, é o responsável por mais radicalmente contrapor-se às teorias tradicionais acerca da dicotomia símbolo-alegoria. Na sua tese de livre-docência “Origem do drama barroco alemão” – mais especificamente no capítulo “Alegoria e drama barroco” – o filósofo tem como intenção iluminar a ideia de que a alegoria não pode ser lida apenas como uma simples “ilustração por imagens”, mas uma fundamental forma de expressão da linguagem que foi valorizada no barroco, deixando ainda profundas marcas na modernidade, como na poesia baudelairiana. Seu objetivo, não era desqualificar totalmente o símbolo enquanto forma de expressão em benefício da alegoria, mas evidenciar como o período romântico consolidou o descarte da alegoria dos ditames artísticos, ao mesmo tempo que corrompeu o legítimo propósito do símbolo. O autor considera a conceituação dos termos *símbolo* e *alegoria* pelos românticos como “fraudulento”, inautêntico e vulgar, isto é, uma distorção fruto da “extravagância” dos autores, determinados pela pretensão romântica de alcançar um *saber absoluto*. Conseqüentemente, esse mal uso dos termos delegava à alegoria um caráter extremamente negativo, gerando um afastamento crítico dessa categoria estética a favor do símbolo.

Nesse sentido, Benjamin identifica uma causa para a impotência crítica que se abate sobre os modernos comentários das obras de arte: determinar como símbolo, isto é, como intransitividade de sentido, tudo aquilo sobre o qual se denominaria, na obra de arte, de ideia. Sendo o símbolo a expressão de um indizível, a crítica poderia contentar-se em chegar aos limites da linguagem oferecida pela obra. A visão inadequada do símbolo, chamada de “abuso”, ocorreria, portanto,

Sempre que numa obra de arte a “manifestação” de uma “idéia” é caracterizada como um “símbolo”. A unidade do elemento sensível e do supra-sensível, em que reside o paradoxo do símbolo teológico, é deformada numa relação entre manifestação e essência. A introdução na estética desse conceito distorcido de símbolo foi uma extravagância romântica hostil à vida, que precedeu o deserto da moderna crítica de arte. Enquanto estrutura simbólica, supunha-se que o belo se fundia com o divino, sem solução de continuidade (Benjamin, 1984, p.182)

W. Benjamin avança, portanto, contra o reducionismo do símbolo a uma

unidade entre forma e conteúdo, ou seja, nega-se a considerá-lo uma *ideia sensível, corpórea*. Por outro lado, na visão dos românticos, a alegoria não seria potente o suficiente, já que não admitindo uma univocidade, seria plural.

Onde se pode, então, encontrar o conceito autêntico do símbolo? Com efeito, na esfera teológica, distante da “penumbra sentimental” romântica a qual foi propagada impropriamente na filosofia do belo. Essa aproximação entre a arte e a religião de modo indiscriminado, por meio do mal uso do simbólico, portanto, só poderia produzir uma invalidez do rigor dialético, onde se perderia de vista o verdadeiro conteúdo, na análise formal e estética. Isso, decerto, em vias de valorizar o que é místico, e, por isso, inexpressível, impedindo a justa criticidade. Por isso, recorrendo à elaboração de Friederich Creuzer acerca de um símbolo que seria não-religioso, mas artístico – “o símbolo plástico” e precisamente o redimensionamento de Görres, reaproximando símbolo e alegoria – a alegoria seria uma espécie de cópia do símbolo, contudo, determinada pelo tempo histórico e possível na arte; Benjamin renova a definição, dizendo que

a medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, na qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto e por assim dizer, verdejante. Por outro lado, a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa, com que ela mergulha no abismo que separa o Ser visual e a Significação, nada tem da auto-suficiência desinteressada que caracteriza a intenção significativa, e com a qual tem afinidades aparentes. (Benjamin, 1984, p.187-188).

Assim, Benjamin entende que o símbolo está distante da possibilidade de tornar-se conhecido e conhecimento, pois, na medida em que comunica o incomunicável, isto é, torna translúcido o que está para além de uma expressão determinável, continua opaco, escuro e enigmático. A alegoria, diferentemente da concepção cristalizada, não seria o oposto do símbolo, mas complementar a ele. Nela, haveria o procedimento semelhante ao do símbolo, está revestida de símbolo, mas não o é: é símbolo terreno, dele derivada. Abre-se à interpretação, pois nela se expressa o *alegorizado* identificável, pertencente ao tempo histórico. A alegoria, no intermédio entre o símbolo e o simples signo linguístico, constitui-se de imagem dialética, que é capaz de sintetizar e cristalizar tensões do pensamento.

Enquanto o símbolo seria uma aparição “instantânea” e “totalizante”, isto é, rígida, já que sua aparência visível não é mais que a manifestação do significado invisível; a alegoria teria um caráter “sucessivo”, uma vez que sofre as

determinações da história, é a própria história e, por isso, torna-se maleável e plástica, acompanhando o fluxo do tempo e com ele dialogando. Na forma do símbolo, a alegoria – sua cópia mundana – trabalha num movimento progressivo e dialético tal qual a história humana. Isto permite Benjamin corresponder o símbolo à natureza, impassível, intransitiva; enquanto a alegoria corresponderia ao homem, sua face seria sempre a passagem do tempo e a história.

Por fim, É possível dizer que Benjamin não apenas resgata o valor alegórico – abandonado após o barroco – como também devolve ao símbolo seu caráter especificamente litúrgico, entendendo a arte como produtora de símbolos-plásticos, ou melhor dizendo, *alegorias-simbólicas*, no contexto de uma “insustentável distinção moderna entre alegoria e símbolo” (Benjamin, 1984, p. 184). O fato é que Benjamin, ao tecer suas considerações, apequena a distinção – de origem romântica – alegoria/símbolo enquanto presentes nas obras artísticas, visto que “ainda hoje não é óbvio que ao representar a primazia das coisas sobre as pessoas, do fragmentário sobre o total, a alegoria seja o contrário polar do símbolo, mas por isso mesmo a sua igual” (Benjamin, 1984, p. 209), denunciando, assim, o “furto” da palavra símbolo para conceituar aquilo que, na literatura, aparece somente enquanto uma categoria fundamentalmente distinta, a saber, a alegoria.

No poema de Campos, o símbolo é responsável, antes de tudo, por ocultar, por sombrear qualquer possível comentário sobre o poema, sobre a pluralidade de signos. Sabendo que “tudo é símbolo”, sobra apenas a aflição e o desassossego de um mundo exageradamente significado misticamente. Diante de uma revolta característica de Álvaro de Campos, a resposta à interpretação romântica assiste na totalidade de seus aspectos. O poema não pode ceder ao mundo a poesia enquanto um eterno simbolizar, como queria Schlegel, cujas palavras sejam sempre dotadas de representações imutáveis e eternas, isto é, representações ideais. O belo, representado simbolicamente em figuras tradicionais da poesia – sol, lua, terra, mãos – não passam de uma ilusão. Por isso, o poema desvia o olhar sobre o sol, a lua, e a terra, eles só são frutos da contemplação – “repara” – diante da sua apreensão natural, e não artificial, como objeto fixo. Em Campos, o símbolo, nesse sentido, não ultrapassa uma abstração bem intencionada da estética, tentando tornar-se metafísica.

Ao contrário do que pensa Goethe, o poema convida-nos a degustar as palavras “sol”, “lua” e “terra”, oferecendo delas suas qualidades mais essenciais, no

mundo do fenômeno, na própria sensação. No poema, o sol não simboliza o pai, o poder, o princípio masculino e a vitalidade. O sol não é nada, a parte de que pode ser tudo, nas condições em que ele é determinado. No poema, o sol nos convida a experimentar a renovação, depois do findar da chuva. Não se deseja a lua enquanto objeto, mas sentir o espalhar de sua luz. A rigidez do símbolo se esfumaça nas sensações. Nada de oculto importa ou altera. A opacidade dá lugar à luz do sol e da lua, à pluralidade do que se denomina terra. Essa é a verdadeira percepção em Campos, em oposição à percepção do símbolo de Goethe.

Que o símbolo seja adesivado à natureza, “está bem...”, mas o símbolo se desmancha completamente na frente do leitor, junto ao crepúsculo,

Mas que símbolo é, não o sol, não a lua, não a terra,  
 Mas neste poente precoce e azulando-se  
 O sol entre farrapos finos de nuvens,  
 Enquanto a lua é já vista, mística, no outro lado,  
 E o que fica da luz do dia  
 Doura a cabeça da costureira que pára vagamente à esquina  
 Onde demorava outrora com o namorado que a deixou?  
 (Pessoa, 1944, p. 67)

O símbolo é liquefeito num movimento: do universal ao particular, da natureza ao homem, do atemporal ao histórico. Porque o sol, determinado e prefixado enquanto símbolo, é movido pela ação de seus fios de sol que, ao sair das nuvens e tocar a cabeça humana, ilumina aquilo que é próprio do humano. Por outro lado, a lua mítica se opõe, está do outro lado. Mas a luz resiste, fica e doura exatamente a cabeça. Iluminando a costureira que lembra o seu namorado, o fio de sol toca, agora apenas alegoricamente, a história. A costureira, que para na esquina, evoca a memória do namorado, organizando o tempo, fundando no presente novamente o tempo de toda a sua existência, que a faz parar na esquina. Não pararia na esquina senão fosse a lembrança do namorado que a deixou, continuaria seu rumo. Mas eis que a história a faz parar, rememorar, traz à tona o fantasma do momento perdido, um passado histórico.

Símbolos? Não quero símbolos...  
 Queria — pobre figura de miséria e desamparo! —  
 Que o namorado voltasse para a costureira.  
 (Pessoa, 1944, p.67)

Mas esse passado, nostálgico, não retornará. O namorado já disse adeus, a

história não pode ainda se redimir enquanto a costureira for a figura, também a alegoria da ruína, alegoria da miséria e do desamparo. De onde surge a costureira? Ela sempre esteve no poema, pois não é todo poema tecido, um tecido em busca da reconquista de uma fala perdida, uma linguagem antiga a quem namorou? Mas esse dado não se vende à intuição do símbolo, fechado, hermético.

Em Goethe, o que o poema expressa é sempre em última instância o indizível, porque é isso que o símbolo expressa, um nada substantivo, um conteúdo tão ideal quanto inapreensível. No poema de Campos, há uma voz que rejeita ou não pode suportar o excesso desses símbolos na linguagem, quer eles existam ou não. Considerando o símbolo do reino na inefabilidade, não há como fugir desse lugar que nada diz, nada de efetivo produz, onde seu resultado é sempre a angústia de uma busca fracassada. É preciso que o símbolo possa ser substituído pela sensação pura e sem misticidade. Campos não sugere ou acredita na poesia como portal dos campos transcendentais, senão como o refúgio das sensações. O andamento do poema revela uma espécie de ode ao humano. Tudo aquilo que poderia ser divino, isto é, simbólico, é regido apenas sinceramente pelo humano e seu tempo.

Primeiro, Campos sugere que, diante da natureza, a única postura possível seja a de abandonar um 'simbolismo' e abraçar a sensação produzida. O dever é sentir a natureza para além de qualquer conceito, apenas com a sensação. Depois, nesse lugar, a sensação dirige-o a uma humanidade antes inexistente, entre a melancolia de ver a namorada sozinha e o seu único desejo, o de vê-la novamente junto ao seu amante. Desse lugar, na arte, só pode derivar algo de humano, a figura, isto é, a alegoria, representada pela costureira, como signo que não se deixa apreender, não porque seu significado seja ocluso, mas porque é tão vasto quanto a própria sensação. O sol que toca a costureira a ilumina, a coloca no palco, no drama do poema. Junto a sua existência, seu tempo é colocado em questão, sua história passa a existir para além de qualquer símbolo do sol, da terra e da lua.

Assim, se o poema contém um saber que se expressa na sua própria materialidade, e se o símbolo não pode tornar seu objeto conhecido ou de conhecimento, então deverá haver algo mais nesse poema: não as leituras simbólicas e divinas, mas sim as leituras alegóricas de suas múltiplas faces humanas. Que o sol e a lua não se encerrem nos seus símbolos, mas possam iluminar a história humana da costureira, ou de todas as mulheres que sofrem de



amor. Que a mão feminina não seja ocultada pelo símbolo, isto é, pela luva, mas que essa luva seja a alegoria mesma do ocultamento pela manutenção da forma. Que se desenludem os signos para que eles contem a história não contada da dona das mãos, vistas nas marcas de linhas das palma. No advento de novas alegorias, é preciso encontrar não o modo inglês das mãos, mas, no poema, “descobrir” toda a história britânica.

Ficará o símbolo do sono morto? Efetivamente não, pois ele supera a esfera da palavra, e permanece “no ar” do poema, em seu espaço, como dirá o francês Maurice Blanchot. No ensaio “O segredo do Golem”, de *O livro por vir* (2015), é sugerido que o símbolo, por si só, não possa existir, ou, melhor dizendo, exista apenas na condição do ato de leitura. Esvaziam-se assim as discussões românticas e simbolistas acerca da essência da obra ou de sua intenção simbólica, já que ela existe na obra em si somente no momento de sua realização, aquém do autor e de um *a priori* teológico ou místico. Isso porque, para ele, embora o símbolo seja parte inseparável do pensamento e da existência humanos, o escritor sente-se distante da palavra *símbolo* no engenho de sua função, ele não tem o alcance dela, não escreve ou subscreve de maneira simbólica, senão apenas de maneira “real”. Por isso, não é Pessoa quem escreve simbolicamente, senão a própria poesia nasce, brota desse lugar incólume. O simbólico, então, não deixa de existir por isso, mas “resiste” apesar de seu criador: “mas, nele, algo resiste, protesta e secretamente afirma (...) essa resistência merece atenção. E, no entanto, o pensamento do símbolo foi muito aperfeiçoado” (Blanchot, 2013, p. 125).

No que se trata da diferença entre alegoria e símbolo, Blanchot corrige a tradição quanto ao primeiro. Aproximando-se da concepção de alegoria que ilumina Walter Benjamin em “*Origem do drama trágico alemão*”, afirma que as alegorias não são únicas e unidirecionais, como acreditam os românticos. Afirma-se que a relação não se esgota numa única significação, dela produz-se uma “rede infinita de correspondências” (Blanchot, 2013, p. 126) de acordo com a pluralidade de seus elementos. Contudo, se, para Benjamin, o símbolo é exclusivamente diretório da religião e do divino, Blanchot recupera essa divindade do símbolo na própria arte.

A diferença, pois, é que para Blanchot o caráter da expressão é que define a diferença entre os dois. Nesse sentido, a alegoria é horizontal, direta, possível pela linguagem, isto é, “ela se mantém em seus limites de expressão medida, representando, por algo que se exprime ou se figura, outra coisa que poderia ser

expressa, também diretamente” (Blanchot, 2013, p. 126). Por outro lado, o símbolo mantém seu caráter intransitivo, do indizível, do inexprimível (como queriam os românticos). Se a alegoria é horizontal, o símbolo é vertical, o símbolo:

De imediato, ele espera saltar para fora da esfera da linguagem, da linguagem sob todas as suas formas. O que ele visa não é, de modo algum, exprimível, o que ele dá a ver e a entender não é suscetível de nenhum entendimento direto, nem mesmo de qualquer tipo de entendimento. O plano de onde ele nos faz partir é apenas um trampolim para nos elevar, ou nos precipitar, em direção à uma região outra à qual falta todo acesso. Pelo símbolo, há, pois um salto, uma mudança de nível, mudança brusca e violenta, há exaltação, há queda, não a passagem de um sentido a outro, de um sentido modesto a uma riqueza maior de significações, mas àquilo que é outro, aquilo que parece diverso de todos os sentidos possíveis. Essa mudança de nível, movimento perigoso para baixo, ainda mais perigoso para cima, é o essencial do símbolo (Blanchot, 2013, p. 126-127).

Assim, enquanto a alegoria carrega uma ambiguidade, o símbolo não significa nada, não exprime nada *a priori*, apenas faz aparecer, como estrangeiro, uma outra realidade imersiva, simbólica. Há, portanto, uma relação de totalidade no que se refere ao símbolo. Esse mundo, renegado ao escritor, apenas ao leitor se dirige, somente a ele transforma, posto que é aquele que tem a verdadeira experiência da leitura. Dessa forma, não há, efetivamente, o que se poderia denominar *símbolo* propriamente dito, senão uma *experiência simbólica* vivenciada e determinada exclusivamente na leitura, nas veredas infinitas da interpretação, um espaço do qual emana uma zona inesgotável de não-sentidos. Esse espaço é próprio da obra e na obra, o que reestabelece a ideia de que, como imaginou Schlegel, a poesia é terreno fértil de um “eterno simbolizar”. O leitor, nesse momento, entende que a obra transcende suas próprias letras, e aquilo que não é dito, mas simbolizado, o carrega para além do sentido do texto, em direção a uma *nova profundidade*, capaz de mostrá-lo mais que um texto, uma verdade nova:

Assim, ele [o leitor] está prestes a se unir à obra, por uma paixão que chega às vezes até a iluminação, que no mais das vezes se esgota em traduções sutis, quando se trata de um leitor especializado, feliz por poder abrigar sua pequena luz no seio de uma nova profundidade. (Blanchot, 2015, p. 129).

Essa, realidade exterior, no entanto, não está totalmente fora da obra, senão na sua própria escavação em busca de um segredo íntimo que somente ela pode guardar e oferecer, que é buscado por meio dela. Essa aventura, não obstante, não deve determinar a abertura de seus segredos, de seu país, senão a conservação de

uma paixão que, segundo o autor, é o próprio símbolo. O esgotamento de sua interpretação é a destruição da obra, uma espécie de espiritualidade bastarda que tenta saber o que há por trás das obras de modo definitivo, “como se ela se tornasse uma espécie de peneira, perfurada incansavelmente pelos insetos do comentário, com objetivo de facilitar a visão desse país interior, sempre mal percebido” (Blanchot, 2015, p.130).

Nesse sentido, na poesia de Campos só se pode desencontrar-se com aquilo que Blanchot denominou de *experiência simbólica*, no sentido de que o poema convida a que nos elevemos a outra esfera do entendimento, como se o seu último verso falasse ao leitor quase uma verdade suprema, mas que não se pode tocar, ela fica escondida, talvez intuída. O silêncio gerado por um poema potente, diante do qual se torna impróprio dizer alguma coisa, talvez seja a face mais delineada desse lugar a que fomos deslocados, a essa experiência simbólica da linguagem, da qual só podemos dizer, em partes, as ideias ainda enroladas sobre o ditado do poema.

Nesse lugar é possível intuir não só como a leitura de Campos sugere uma interpretação do sono por meio de seu caráter alegórico, isto é, humano, histórico e maleável, como nos clama a pensar a possibilidade de se comparar o próprio fenômeno da experiência simbólica com o sono, enquanto uma zona obscura do saber do texto. cremos que essa postura, que carrega na alegoria a ambiguidade da linguagem do poema, ou seja, a sua dupla língua, permite algum comentário acerca da natureza de seus intentos. Já o caráter simbólico do sono, dirigido apenas ao leitor na morte desse mesmo poema, ao seu não exprimir-se, deve-se manter apenas enquanto experimentação, o gás do sono que permanece nas contrapalavras.

Diante dessa postura de Campos, decidimos não interpelar ao sono enquanto símbolo, senão enquanto uma alegoria, mais especificamente a alegoria que remete a uma tarefa poética de Campos, que é o retorno ao silêncio da natureza que todo poema promete, a restauração da página em branco. A experiência simbólica, que somente inicialmente deixaremos de lado, poderá ser aproveitada nos produtos da leitura da poesia, quando o leitor se pode unir ao poema, alçando uma nova profundidade, fundando uma nova sonolência, a qual pode ser tateada inclusive no heteronimismo pessoano. Antes, no entanto, se toda alegoria é farta de tradição, e Campos bem o sabe, é preciso delimitar as alegorias mais caras ao sono.

Entendendo, portanto, no sono, o caráter alegórico que lhe é exigido, surge a necessidade de uma orientação de determinação histórica acerca do seu saber, bem como de suas mais diferentes e primárias manifestações na cultura ocidental, de modo a conhecer o germe das implicações do sono, que se foram alterando com o passar dos séculos. Também creditamos ao sono o seu caráter devaneador, e, com isso, sua capacidade de criar um novo mundo, que escapa ao cotidiano e ao comum. Na fenomenologia de Gaston Bachelard, consideramos a alegoria própria ao sono enquanto o que se denomina uma “imagem poética”, diferente a simples metáfora, já que ela é a constituição de um novo ser, um ser da linguagem capaz de “gerar mundo”. Esse mundo da poesia é aquele que revitaliza a linguagem, a valoriza, a cultua e a contempla. Assim, o sono de Campos e a sua poesia não pode ser um receptáculo sobre o qual traçamos a biografia ou a psicologia de Fernando Pessoa, senão a descoberta desse novo mundo da linguagem, que, no presente, é o destino da palavra, isto é,

Ao maravilhamento acrescenta-se, em poesia, a alegria de falar. Essa alegria, cumpre apreendê-la em sua absoluta positividade. A imagem poética, aparecendo como um novo ser da linguagem, em nada se compara, segundo o modo de uma metáfora, a uma válvula que se abriria para libertar instintos recalçados. A imagem poética ilumina com tal luz a consciência, que é vão procurar-lhe antecedentes inconscientes. Pelo menos, a fenomenologia tem boas razões para tomar a imagem poética em seu próprio ser, em ruptura com um ser antecedente, como uma conquista positiva da palavra. (Bachelard, 2006, p. 3).

Mas é na prática desse sono poético, mais especificamente no momento do devaneio, que tudo pode novamente brotar, germinar, pois

A imagem poética nova – uma simples imagem! – torna-se assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência. Nas horas de grandes achados, uma imagem poética pode ser o germe de um mundo, o germe de um universo imaginado diante do devaneio de um poeta. (Bachelard, 2006, p. 1).

Dessa forma, a história alegórica não se pode encontrar na vida e nem na análise da psique de Pessoa, senão é preciso buscar os caminhos sobre os quais essa alegoria-simbólica percorreu, para que se torne, em Campos, uma imagem poética restaurada na história, carregando as franjas do passado sem se esquecer de atualizar um novo modo e sentir e de pensar o fenômeno do sono. A compreensão de sua trajetória alegórica far-se-á, nessa pesquisa, por meio de três leituras, a

saber: da origem mítica do sono, a sua aparição tímida, mas potente, na incipiente filosofia grega e a sua representação nos hinos órficos.

#### 4 COMEÇA A HAVER MEIA-NOITE

Na mitologia greco-romana, *Sono* ou *Sopor* é primeiramente o nome romano do deus grego *Hipnos*, a personificação do período de sono e do estado de sonolência, a expressão do ser-em-reposo. Na teogonia de Hesíodo, Hipnos é um dos deuses mais primordiais, isto é, remonta, na face anciã dos mitos cosmogônicos, a uma das manifestações mais antigas e ancestrais do *kosmos*. Por isso, Hipnos é tão poderoso quanto abstrato. Além disso, tem sua genealogia determinada: ele é filho da Noite Negra (Nix), a expressão do Não-Ser, mãe que “pariu hediondo Lote, Sorte negra e Morte, pariu Sono e pariu a grei de Sonhos” (Hesíodo, 2007, p. 94).

Para Pierre Grimal, o deus Hipnos “quase não ultrapassou o estado de pura abstração” (1993, p.231), e isso indica que, por escassez de mitemas, sua origem e desenvolvimento são demasiadamente obscuros. Poucas são as histórias e as representações na cultura clássica. Nos poemas homéricos e no restante do cânone, a abstração do sono mostra-se enquanto ele é: ora representado como entidade, divindade, ora como simples manifestação fenomênica. Até mesmo as descrições, os traços da personalidade e as motivações aparecem de maneira velada e implícita nos mitos antigos. Poucas são as vezes em que, como seria comum a outros entes divinos, o deus aparece como reflexo das ações e paixões humanas, em conformidade. Em vez disso, sua existência comumente aparece *sobre* os homens, subjugando-os, o que, de fato, restaura as origens mais longínquas da mitologia grega.

Nesse início, o ser humano, ou qualquer outro ser, é ainda impensável. Está-se diante das forças primordiais que constituem o mundo terreno e divino. Os mitos tendem a deixar claro que os deuses são forças mais ancestrais e antigas que a própria existência do ser e do pensamento, e, por isso, influentes de tal modo que se trata delas de modo mais abstrato. Esses deuses estarão tão estabelecidos na natureza em si que não necessitam aparecer personificados aos homens. Assim, Têmis, a justiça divina, é –e precisa ser –anterior a Zeus e a Dique, a justiça dos homens.

É a partir do nada – *ab nihili* –que começamos, e começa, a mitologia grega. Segundo Brandão (1987, p.184), “No princípio era o Caos”, a “massa” escura e

informe, o deus primeiro, comum a várias mitologias e até mesmo ao cristianismo, o “abismo insondável”. *Kháos* pode ser entendido como uma imensa e incontrolável reserva de energia, uma “bomba” de potência, pronta para tornar-se a grande energia cinética criadora de todas as coisas. Portanto, ao sair de sua estaticidade, aquilo que era uno torna-se vário, surgem outros deuses, como Gaia (terra) –que gerará os seres Tártaro (o local mais profundo da terra) e Eros (o desejo e o amor primordiais). Além disso, em segunda instância, Caos gerou:

sozinho as trevas profundas, Érebo e Nix, enquanto de Nix nasceu a luz radiante, Éter e Hemera. Assim, a matéria informe, confusa e opaca, o Caos, gera primeiramente as trevas. É que para Hesíodo o cosmo se desenvolve ciclicamente, de baixo para cima, passando das trevas à luz. É natural, por isso mesmo, que a luz, Éter e Hemera, tenha sido gerada pelas trevas, Nix, a Noite. (Brandão, 1987, p.190)

É da conjunção carnal entre Noite –as trevas superiores –e Érebo –as trevas infernais – que nasce a luz: Éter e o Dia. O Sono, no entanto, nasce por partenogênese<sup>11</sup>, assim como seus irmãos, apenas da mãe Noite, já que “Com nenhum conúbio divina pariu-os Noite trevosa” (Hesíodo, 2007, p. 94). Esse detalhe implica nas entrelinhas que tanto o Sono, como sua irmã, Morte, estão mais claramente sintonizados, ainda que na escuridão, ao mundo terreno, às manifestações da natureza visível.

Por isso, o Sono, como filho, não se separa de sua mãe. Prova disso é que, em Hesíodo, quando se descreve o Tártaro profundo e a alternância entre dia e noite, a mãe aparece com o filho nos braços:

inabalável, onde Noite e Dia se aproximam  
e saúdam-se cruzando o grande umbral  
de bronze. Um desce dentro, outro vai  
fora, nunca o palácio fecha a ambos,  
mas sempre um deles está fora do palácio  
e percorre a terra, o outro está dentro e  
espera vir a sua hora de caminhar,  
ele tem aos sobretêrreos a luz multividente  
ela nos braços o Sono, irmão da Morte,  
a Noite funesta oculta por nuvens cor de névoa.  
(Hesíodo, 2007, p. 111)

Essa não é a única aparição de Hipnos criança, nos braços da mãe, como se

---

11 Assim como Morte, Miséria, Sonhos e Escárnio.

estivesse sendo ninado. Essa imagem também reaparece na iconografia grega, mais especificamente na obra “Descrição da Grécia”, de Pausânias, na qual se descreve uma imagem representando a mãe Noite segurando os filhos gêmeos nos braços, Morte e Sono, ambos adormecidos.

Hipnos, no entanto, também tem um irmão, afinal Nix gerou Tânatos<sup>12</sup> e Hipnos, respectivamente a Morte e o Sono. Os irmãos conferem a si a proximidade com a noite, metafisicamente representando os princípios do perecimento e da perda. As suas semelhanças são representadas tanto na literatura quanto na arte clássicas. Não só em Hesíodo, mas também em Homero, ambos são representados como gêmeos. Além disso, na seção dedicada a Hipnos e Tânatos, Brandão cita-os como irmãos alados (1987, p. 228).

Essa semelhança se aprofunda no que se refere aos seus significados alegórico-simbólicos. Por um lado, o sono pode ser considerado uma “pequena morte” diária, capaz de fazer os homens aproximarem-se da condição do morto. Os sentidos e a cognição são perdidos por aquele que dorme, é-se separado de si mesmo em todos os níveis. Além disso, o sono domina e não é negociável, pelo contrário, é bastante dominador, como a morte, inevitável, sendo o sono considerado por muitos não mais que uma espécie de ensaio insistente para a morte. Por outro lado, a morte tem o sentido de extinguir-se, dissipar-se. Seu par antitético é equivalente ao sono e a vigília, como morte e vida, ou, como diz Brandão (1987, p.227), “não há dúvida de que em todos os níveis da vida humana coexistem a morte e a vida, ou seja, uma tensão entre forças contrárias”. Assim como o sono é libertador do cansaço acumulado na vigília, a morte é libertadora do cansaço acumulado na vida. Por isso, provavelmente, tenham em comum a Noite, o Sono e a Morte o “poder de regenerar”. O fim da visão - marcada pelo ato de fechar os olhos – e a mudez súbita – marcada pelo silêncio – é também comum a ambos. Na iconografia dos vasos gregos, é comum que um apareça em companhia do outro,

---

12 Tânatos, em grego Θάνατος (Thánatos), tem como raiz o indo-europeu dhuen, "dissipar-se, extinguir-se". O sentido de "morrer", ao que parece, é uma inovação do grego. O morrer, no caso, significa ocultar-se, ser como sombra, uma vez que na Grécia o morto tornava-se eídolon, um como que retrato em sombras, um "corpo insubstancial". Tânatos, que tinha coração de ferro e entranhas de bronze, é o gênio masculino alado que personifica a Morte. Do ponto de vista simbólico, Tânatos é o aspecto perecível e destruidor da vida. (...) Filha da Noite e irmã de Hipno, o Sono, possui como sua mãe e irmã o poder de regenerar. Quando se abate sobre um ser, se este orientou sua vida apenas num sentido material, animalesco, a Morte o lançará nas trevas; se, pelo contrário, deixou-se guiar pela bússola do espírito, ela mesma lhe abrirá as cortinas que conduzem aos campos da luz. (Brandão, 1987, p. 226 – 227)



como crianças ou adultos alados, de mesmo tamanho, normalmente espelhados em posição, reforçando sua proximidade e filiação.

Em Hesíodo, são descritos igualmente como “terríveis deuses” e em Homero, na *Ilíada*, depois que Febo limpa o corpo do herói Sarpedão, são os “condutores velozes”, Sono e Morte, que surgem para carregar seu corpo:

Febo dilecto retira Sarpédon logo do alcance  
dos crebros dardos e o corpo lhe limpa do sangue anegrado  
na água corrente dum rio em lugar bem distante da pugna;  
unge-o com óleo divino de roupa imortal o reveste  
e aos condutores velozes depois encarrega que o levem  
o Sono e a Morte irmãos gémeos.  
Sem perda de tempo estes devem  
depositá-lo no solo fecundo e sagrado da Lícia,  
(Homero, 1969, p. 236)

A “geminidade” deles, no entanto, não comporta uma identidade plena. Isso porque os deuses, ainda que expostos como companheiros e “iguais”, são descritos e figurados de maneira distinta, de modo que se poderia facilmente diferenciá-los. Dos “terríveis deuses”, Hipnos seria “tranquilo e doce aos homens, / percorre a terra e o largo dorso do mar”. Já a Morte seria “o outro, de coração de ferro e alma de bronze / não piedoso no peito, retém quem dos homens / agarra, odioso até os Deuses imortais” (Hesíodo, 2007, p. 111).

Sarian (1995) encontra no acervo iconográfico da arte grega –mais especificamente nos vasos de lécito de fundo branco – representações dos irmãos Tânatos e Hipnos unidos. Elas não apenas os colocam enquanto personificações fundamentais nos ritos funerários, mas também são responsáveis pela heroicização da morte e do morto. Quanto aos deuses, Sarian percebe a acentuação de semelhanças e diferenças, atentando-se a estas últimas.

Quanto ao aspecto que os une, a pesquisadora salienta a função exercida pelos deuses nos rituais de morte. Nesse sentido, é evidenciada a passagem, na arte, do mito ao contexto sociocultural onde essas abstrações constituem ritos funerários, “um episódio não mítico mas inspirado no mundo social da Atenas do séc. V a.C.” (Sarian, 1995, p. 65). Parte-se do episódio de Sarpedão, em que os deuses são designados por Zeus a levar o corpo do herói para Lícia, sua pátria, para ser enterrado pelos seus parentes segundo os próprios costumes. Sarian destaca que não é incomum a representação dos deuses como adultos alados – como a maioria das abstrações gregas -, exercendo a função de *nopnoi*, isto é “portadores

do herói morto após ter-se singularizado na guerra” (Sarian, 1995, p.64). Essa marca, presente em quadro, seria referente a heroicização do morto. Para a pesquisadora, é por isso que a figura dos irmãos seria usada de modo mais amplo, para além do mito de Sarpedão, nas tumbas funerárias dos atenienses.

No que tange à diferença entre os gêmeos, Sarian destaca o jogo entre o claro e escuro. Novamente em Pausânias, encontra-se algumas descrições de representações iconográficas de Morte e Sono. Em uma imagem de baixo relevo da arca de Cipselo, obra perdida, Pausânias descreve uma imagem citada, em que Nix segura nos braços os filhos, ainda crianças, adormecidos, sendo um branco e o outro negro. Segundo ele, ainda que as inscrições fossem objetivas, sem elas seria possível saber quem das duas crianças são Hipnos e Tânetos.

Para a autora, o jogo entre claro e escuro na pele dos deuses é a marca de um conhecimento intelectual e teológico da tradição mitológica por parte dos pintores. “A morte é clara como o despertar do dia e confunde-se com vida, o Sono é escuro como a obscuridade da Noite”. Assim, contrariando o que se poderia imaginar, no quadro analisado, tem-se “à direita Sono com traços jovens, mas concebido em cores escuras, sombrias, numa alusão à sua natureza noturna; à esquerda, morte, com pele clara, acrescenta a esse contraste os traços de uma figura mais idosa, barbada” (Sarian, 1995, p. 65).

Diante disso, pode-se dizer que, embora semelhantes, o sono possui uma ligação mais forte com a noite, Nix, no sentido de que é não só representado pela cor negra, o que favorece seu parentesco com a sua natureza noturna, mas como é representado em Hesíodo, nos braços da mãe. Além disso, é representado como mais jovem e sempre alado – como se pode encontrar em outros vasos gregos –, explicitando seu poder de regeneração e juventude, marcas do deus que, mesmo que arrebatador, é “tranquilo e doce aos homens”.

Para completar a genealogia do sono, é importante destacar que Hipnos é irmão dos Oniros, isto é, dos Sonhos. Mencionados de forma coletiva, esses sonhos, como descritos na literatura, são enviados individualmente pelos deuses, normalmente na forma personificada de um conhecido. Possuem muitas vezes caráter profético e podem apresentar verdades ou mentiras. Apenas nas *Metamorfoses* de Ovídio (2016, p. 215), os Oniros aparecem não como irmãos, mas como filhos do deus Sono. É nela, inclusive, que são distinguidos, sendo Morfeu o que assume a forma dos homens no sonho, Ícelo, o dos animais e Fântaso, o das

demais coisas. Nessa versão, os mil filhos de Somnus, o Sono, dormem ao lado do pai, numa caverna escura e silenciosa. Curioso é notar como a mitologia tem o interesse de que o Sono e o Sonho, tanto na versão do grego Hesíodo, quanto na do latino Ovídio são entidades interligadas – coordenadas na primeira e subordinadas na segunda –, contudo delimitadamente individuais e próprias. Nesse sentido, a versão ovídica difere da anterior por subordinar a existência dos sonhos ao regime do pai Sono, isto é, uma forma de entender que os sonhos são subordinados à aparição do sono e carregam sempre a sua marca.

O sono, essa “pequena morte” diária, capaz de regenerar os homens e os deuses, é dúbio em toda a mitologia greco-romana. Por um lado, como se vê na *Ilíada*, é tratado de maneira positiva e elevada, recebendo a alcunha de “agradável”, semelhante ao que se encontra em quase toda literatura da época

Para suas casas depressa retornam os ventos por sobre  
o mar da Trácia que tímido se alça gemendo contínuo.  
O ínclito Aquileu então afastando-se um pouco da pira  
lasso no solo deitou-se; envolveu-o logo o sono agradável.

Sono agradável o claro Argicida infundiu neles todos  
e após abrir o portão removendo os pesados ferrolhos  
para o interior leva Príamo e o carro com os ricos presentes.  
(Homero, 2009, p.349)

Quando saciados ficaram de olhar um para o outro perplexo  
rompe o silêncio o monarca que um deus imortal parecia:  
Mostra-me aluno de Zeus sem delongas o leito que eu possa  
sob a coberta do sono agradável gozar do repouso  
pois não fechei até agora estes olhos que vês macerados  
desde que o filho dilecto com bronze cruel me mataste.  
(Homero, 2009, p.353)

Todos os deuses e os homens que em carros combatem dormiam  
a noite toda no manto envolvidos do sono agradável.  
Hermes somente o auxiliar poderoso do sono não logra  
a revolver no imo peito a maneira mais fácil de a Príamo  
(Homero, 2009, p.354)

Esse sono agradável aparenta o sono sem sonhos, o sono capaz de resultar em pleno descanso do corpo e da mente. Somente ele é capaz de, em vida, combater o cansaço de modo a fazer “renascer” o homem no acordar, novamente revitalizado. Por outro lado, não se pode esquecer que o sono pode ser conturbado, pois o sonho dele derivado é capaz de dar previsões do futuro, é possível no sono do sonho ser interpelado pelos deuses, falar com os fantasmas e até mesmo ter pesadelos, o que interfere na imagem de um “sono agradável”. Também é preciso

lembrar que Hipnos é deus poderoso e inquestionável, capaz de fazer dormir não apenas todos os animais e homens, mas até mesmo os heróis e os deuses mais soberanos. Até mesmo sua ausência, ao cansado, pode ser impetuosa, como quando Aquiles é abatido pela insônia:

Findos os jogos dispersam-se todos; os Dánaos guerreiros  
às suas naus recolhidos cuidavam somente da ceia  
e de ao repouso entregar-se. O Pelida no entanto chorava  
o companheiro dilecto a virar-se dum lado para outro  
sem pelo sono que a todos domina sentir-se vencido.  
(Homero, 2009, p. 340)

Inclusive, é nas suas outras aparições que Hipnos se mostra como dominador. Na *Ilíada*, é ele, o deus temido pelos homens e pelos deuses, quem faz dormir nada menos que Zeus, à súplica de Hera:

Quando esse ponto alcançou viu o Sono que irmão é da Morte;  
toma-lhe a mão logo a deusa e lhe diz as seguintes palavras:  
“Sono que todos os deuses dominas e todos os homens:  
como de feita anterior ora debes também dar ouvidos  
ao que te passo a dizer; ficar-te-ei sempre grata por isso.  
Faz que os olhos brilhantes de Zeus adormeçam nas pálpebras  
logo que o vires nos brincos do amor ao meu lado deitado.  
(Homero, 2009, p. 198)

Para ratificar o poder dos deuses primordiais, contra quem nem os deuses do Olimpo podem, numa poética e bela passagem, os versos de Homero fazem acalmar a ira de Zeus diante da Noite. O próprio Hipnos, receoso, rememora uma vez em que fizera adormecer o grande Zeus, e escondendo-se de sua ira, pôs-se sob o manto da Noite imperadora, viu-se imune, já que se tratando de Nix, nem mesmo Zeus tem a audácia de desafiar:

O entendimento de Zeus embotei difundindo-lhe à volta  
suave torpor. Para que Hércules forte então viesse a perder-se  
hórridos ventos fizeste baixar sobre o mar agitado  
que à populosa cidade do Cós afinal o atiraram  
longe dos seus. Despertando furioso se mostra Zeus grande;  
os outros deuses maltratam buscando-me em todos os cantos;  
e destruir-me-ia talvez atirando-me do éter às ondas  
não fosse a Noite salvar-me que os deuses e os homens impera.  
A ela me acolho refreando Zeus Crónida a cólera imensa  
pelo receio de à rápida Noite causar desagrado.  
(Homero, 2009, p.198)

Num outro mitema, ainda obscuro, Hipnos apaixonou-se pelo belo e jovem

pastor Endimião e oferta-lhe o dom de dormir de olhos abertos para, sempre que quiser, admirar olhando nos olhos do amante.

Sobre onde habita, os autores clássicos divergem. Para Homero, Hipnos mora na ilha de Lemnos. Virgílio retrocede sua morada aos Infernos, e Ovídio faz uma bela e forte descrição do “seu palácio encantado, onde tudo dorme” (Grimal, 1993, p. 231), no país dos Cimérios. Pode-se dizer que, alado<sup>13</sup>, é representante da altura, o que o aproxima tanto da noite quanto do divino, pois não precisam tocar a terra. Nesse sentido, Grimal afirma que Hipnos é regularmente representado “percorrendo rapidamente a terra e o mar e pondo os seres em estado de sonolência” (Grimal, 1993, p. 231). Com efeito, sua morada é imaginada em lugares menos acessíveis. A mais rica descrição é de Ovídio, que assim, integralmente, imagina a gruta do Sono:

Junto aos Cimérios, num cavado monte  
 Jaz uma gruta, de âmbito espaçoso,  
 Interna habitação do Sono ignavo.  
 Nos extremos do céu, do céu nos cumes  
 Nunca lhe pode o sol mandar seus raios;  
 A terra exala escurecidas névoas,  
 O crepúsculo incerto ali é dia:  
 Ali não chama pela aurora o galo;  
 Do lugar o silêncio nunca rompem  
 Os solícitos cães, os roucos patos,  
 Sagazes inda mais, mais pressentidos.  
 Não fera, não rebanho ali se escutam,  
 Nem ramo algum, que os Zéfiros embalem,  
 Nem alterados sons de voz humana;  
 O calado sossego ali reside.  
 De baixa, e rota pedra sai, contudo,  
 De água do Letes pequenino arroio,  
 Que, por entre os mexidos, leves seixos  
 Com murmúrio suave escorregando,  
 Convida molemente ao mole sono.  
 À boca da sombria, ampla caverna  
 Florescem mil fecundas dormideiras;  
 Inumeráveis ervas lá se criam,  
 De cujo sumo, ó Noite, extrais os sons,  
 Que úmida entornas pela terra opaca.  
 Porta alguma não há na estância toda:  
 Volvendo-se, ranger, bater pudera;  
 Ninguém vigia na fragosa entrada.  
 De ébano um alto leito está no meio,  
 E em negras plumas, que véu negro envolve,  
 Repousa o deus co'a lânguida Indolência.  
 Em torno, várias formas imitando,  
 Jazem os sonhos vãos: são tantos quantas

---

13 No episódio da armadilha de Hera a Zeus, acrescenta-se o fato de que Hipnos metamorfoseia-se em pássaro das colinas.

Na loura messe as trêmulas espigas,  
 Quantas na selva umbrosa as móveis folhas,  
 E os grãos de areia nas equóreas praias.  
 O sono em tantos mil não tem ministro  
 Mais destro que Morfeu, que melhor finja  
 O rosto, o modo, a voz, o traje, o passo,  
 A própria locução; porém somente  
 Este afigura os homens; outro em fera,  
 Em ave se converte, ou em serpente:  
 Icélon pelos deuses é chamado,  
 Os humanos Fobêtor o nomeiam.  
 Há terceiro também de arte diversa:  
 É Fantasos, que em pedra, em terra, em onda  
 Em árvore e no mais que não tem alma,  
 Súbito e propriamente se transforma.  
 Uns aterram de noite os reis e os grandes;  
 Outros por entre o povo errantes voam.  
 (Ovídio, 2016, p. 214-215)

Por outro lado, sabe-se que a filosofia surge na Grécia, diante de condições históricas objetivas que coincidem, de certa maneira, com o esfumaçamento da antes sólida assimilação mítica na cultura, nas leis e nos costumes gregos. Credo na filosofia enquanto continuidade ou descontinuidade do mito – de onde derivam teses acerca das origens da filosofia – o momento de sua realização é a alvorada de um discurso que sobrepõe a verdade da razão – a do logos – às “inverdades” do mito. Efetivamente, a filosofia toma para si a responsabilidade de preencher o espaço das explicações mítico-religiosas – por vezes vagas, outras vezes contraditórias – com um saber do mundo e dos fenômenos que pudesse ser justificado por outros princípios e diante de outros métodos.

A fim de dispersar uma visão de mundo tradicional, a filosofia projetou caminhos de leitura da realidade que não fossem divinos e fixados, mas decerto frutos da meditação da razão e da busca incessante pelas causas, ainda que deficientes quanto ao método de observação e experimentação. Assim, entendia que as velhas narrativas míticas já não eram capazes de satisfazer os anseios de uma sociedade que não aceitava mais de todo explicações puramente fantasiosas e paradoxais.

Nesse sentido, é a filosofia a tutora de um novo modo de reinterpretar a existência humana e as suas nuances, na tentativa de substituir os deuses por outros elementos mais coerentes e justificados diante do todo. Igualmente, Sono não fica imune nesse processo, abandonando sua antropomorfização divina e sendo reinaugurado no campo conceitual da filosofia, ainda conservando parte de sua tradição semântica.

Segundo a pesquisadora Juliana Santana, Heráclito de Éfeso “é um dos primeiros filósofos gregos a nos deixar registros que apresentam teorias sobre o sono (hýpnos) e a vigília (egeíro)” (Santana, 2021, p. 95). Em *Heráclito de Éfeso: sobre o sono, a vigília e a morte*, a autora pretende apresentar as relações, ainda enigmáticas, entre os fenômenos do sono, da vigília e da morte e a sua racionalização pela filosofia incipiente, principalmente no que tange à aproximação com os conceitos de *alma* e *logos*.

Heráclito de Éfeso (séc. IV-V a.C.) é um filósofo pré-socrático<sup>14</sup> conhecido por integrar o grupo dos filósofos naturalistas, ou filósofos da *physis*, nome dado aos primeiros pensadores ocidentais, que propõem um elemento natural/físico para explicar, em alternativa ao mito, a existência e fundação de todo o universo, o cosmos. Da obra efésia, há apenas fragmentos do tratado *Sobre a natureza*, o qual, já na época, lhe garantiu o apelido de *obscuro*, devido ao caráter fragmentário, aforístico e oracular de sua escrita. Essa linguagem, contudo, não será, para nós, senão a marca de um discurso menos lógico que poético. A alegoria-simbólica, que parece presente em todo o tratado, adianta à vigília, à morte e ao sono o espaço que lhes será devidamente próprio em seu desenvolvimento histórico na literatura, na religião e nos estudos psíquicos.

Na busca pelo seu princípio fundador, a *arché*, Heráclito encontra o elemento do fogo, pelo qual fica conhecido. Nas tortuosas veredas entre o literal e o figurado, o fogo, alegórica ou denotativamente – ou simplesmente na inexistência dessa distinção – é o fundador e o fim de todas as coisas e criaturas do universo. Em tudo há parte de um fogo que arde constantemente, uma espécie de calor que gera a máquina do mundo. O fogo, assim, é a base de sua filosofia, a qual se caracteriza pela continuidade e aprofundamento dos pensadores de Mileto acerca do contínuo *devenir* que marca a existência de todas as coisas do universo. Segundo ele, a realidade se molda por meio de um dinamismo, isto é, pelo “tudo escorre” (*panta rhei*): o mundo se organiza por um eterno *devenir*, por uma transformação permanente e infinita, marcada na égide do fogo. Este é, nesse sentido, o *lógos*, a palavra capaz de reger o universo. Considerando a ambiguidade do termo *lógos*<sup>15</sup>, pode-se dizer

---

14 Denominação de Aristóteles aos pensadores que antecederam a revolução metodológica e temática de Sócrates.

15 Resumidamente, para os gregos, a palavra designava “palavra/linguagem”, “fundamento/causa” ou “pensamento/razão”. Alguns estudiosos creem que a palavra corresponde a uma ambiguidade

que o fogo é, ao mesmo tempo, o princípio organizador, o discurso do universo, a sua razão de ser – organizador, princípio, movimento, alma e inteligência.

Nesse sentido, as próprias coisas necessitavam ser estruturalmente análogas ao fogo, isto é, assim como o fogo passa por elemento transformado e transformador, os objetos e seres os quais subsistiam desse fogo precisavam também de alteração e modificação. Segundo o filósofo, se nada permanece fixo, tudo se move, esse movimento seria determinado pelo encontro de contrários, a guerra de opostos, ou seja, o movimento deveria ser dialético<sup>16</sup>. Logo, se o mundo, organizado pelo fogo-lógos, não era caótico, isto é o que se define em seu pensamento como a *Harmonia dos contrários*.

Portanto, em tudo coexiste, dessa forma, o par que se opõe. Nas palavras de Heráclito, “O mesmo é vivo e morto, acordado e adormecido, novo e velho: pois estes, modificando-se, são aqueles e, novamente, aqueles, modificando-se, são estes” (Heráclito, 2012, p. 204). Pode-se destilar desse fragmento a noção de dois-em-um, em que o viver-morrer, o acordar-dormir, são apenas disposições contrárias, isto é, estados de uma mesma alma, que se alternam, dispostas num só ser. Em acordo, diz Santana

Percebemos que Heráclito indica o sono e a morte, assim como o estado de vigília, como decorrentes de variações sofridas pela alma, graças à sua natureza. A alma humana é constituída por parte do fogo, que é o real componente de tudo quanto há no cosmos (Santana, 2021, p. 101).

Dessa maneira, os estados de vigília, de sono e de morte são, para o filósofo, determinados por variações de intensidade do fogo-lógos que rege esse mesmo ser por dentro. Na sua concepção, o estado de vigília seria aquele cuja chama é mais ardente, e, portanto, o ser está mais vivo e ativo. Já na morte, haveria um apagamento dessa chama; e no sono esse fogo estaria mais fraco, como uma leve labareda. Arde um fogo anímico mais débil, em estado de quase-morte. Isso demonstra que, embora essa filosofia inicial tente se afastar do mito, o fenômeno do sono ainda o segue, associando-o novamente à morte e aos sonhos, visto que

---

contextual, enquanto para outros, que os próprios significados se encontram amalgamados no mesmo significante.

16 Por esse pensamento, Heráclito é comumente considerado o “pai da dialética”.



Conforme o efésio, o homem está em contato com a morte (thánatos) quando dorme, pois o arder da sua alma (psykhé) – fogo (p<sup>^</sup>yr) se abranda. Quem dorme se assemelha àquele que está morto, sendo o sono um estado intermediário entre a vida acordada e a morte. No sono acontecem os sonhos, descritos como a luz acesa à noite que ilumina a escuridão, põem os que dormem a ‘trabalhar’ e levam a ter certo tipo de visão” (Santana, 2021, p. 95)

No sono está presente tanto a morte, no abrandar do fogo da vida, que esmaece, quanto a vida, já que os sonhos que iluminam o sono, a *luz acesa*, é a existência ainda do fogo da vida, ou seja, “cremos ser possível afirmar que aquela luz fraca que ilumina durante a noite quando se está a dormir e a sonhar, embora haja o enfraquecimento do arder da alma, seja também parte desse unificador.” (Santana, 2021, p. 110).

No sono, a vida ainda corre e escorre, esse homem não deixa de ser partícipe da mística desse universo, não deixa de integrá-lo. Mesmo no sono, ainda conserva sua função no cosmos, sua alma ainda trabalha e faz permanecer aceso o fogo da alma, agora de uma chama mais branda e suave, no quase-apagar análogo ao quase-morrer que significa efetivamente dormir. Essa alma ainda abraça e é abraçada pela unidade do universo e de todas as coisas, mas sua maquinação é diferente no sono. Sua alma ainda arde do fogo do Lógos heraclítico, ainda que, circunstancialmente sob outra condição, seu trabalho seja diferente daquele exercido pelo ser vigilante, pois é mais “direto”. Dormindo, apaga parte significativa da sua afecção racional, o que o aproxima, de certa forma, de um animal natural. Se a morte iguala novamente tudo é que vivo numa mesma condição, dormir, se ensaio e correlato, é também um retorno à natureza do igual. Desse modo, para Heráclito, mesmo em sono-profundo, cabe à alma cooperar com o universo, talvez até mesmo purificada do dia, como afirma o fragmento XXXIII: Os que dormem são operários e cooperadores nas coisas que vêm a ser no cosmo” (Heráclito, 2012, p. 202).

Essa visão acerca do sono corrobora a harmonia dos contrários, na medida em que o sono é um estado dialético do vivo e do morto, também reafirmando a tese de que esses contrários coexistem no mesmo ser, ainda que o sono esteja mais próximo de Thánatos, “aquele que dorme, por sua inatividade, encontra-se em certo estado de quase-morte (...) essas variações ligam o sono à morte, bem como a vigília a um estado pleno de vida” (Santana, 2021, p. 96-97).

No estado do sono, o próprio lógos torna-se deficiente, de modo que não apenas os sentidos, mas a fala fica comprometida. O pensamento e razão, a

capacidade de ação se ausentam temporariamente, como diz o fragmento XIV: “Lasso, o homem em tudo deixa-se desvanecer-se diante do logos” (Heráclito, 2012, p. 199). O estado de sono, nesse viés, se necessário, não é recomendável. Dormir, no sentido real e metafórico, é estar distante da razão e da comunhão ativa com o universo, é enfraquecer a chama da existência. Por um lado, dormir literalmente é afastar-se da luz e da luz do fogo. Afastar-se da luz do conhecimento, metaforicamente, é como dormir para a sublime realidade metafísica. Diante de uma máxima moral, sugere Heráclito, no fr. XXXIV, que “Não é para falar e agir como os que dormem” (Heráclito, 2012, p. 202).

Por outro lado, o sono é necessário à vida, é aquilo que pode reafirmar a vida enquanto tal, posto que a vigília apenas pode se reconhecer entre os intervalos do sono e que o fogo vital só pode perceber a sua própria potência ativa diante da quase-morte do sono. É preciso estar atento, acordado para perceber a ordem dos contrários, para racionalizar o entendimento dos processos e fenômenos, pois “a natureza ama ocultar-se” (Heráclito, 2012, p. 198). Esse ocultamento não seria uma espécie de sono próprio da natureza diante da razão humana, a tendência de essência de esconder-se – ou esconder seu logos – diante do entendimento humano?

Entre as analogias e metáforas, Heráclito atribui caráter místico – e mítico – ao sono, concedendo a ele igualmente um caráter alegórico-simbólico, mancha de combustão em todo o espaço do cosmos, numa expressão mais lírica que metodologicamente filosófica: “o homem toca a luz na noite, morto para si, a vista extinta; mas, vivendo, toca o morto, dormindo, a vista extinta; vigilante, toca o adormecido” (Heráclito, 2012, p. 203, Fr. XXXVI). Fragmento enigmático que desloca as barreiras lógicas entre a vigília e o sono, ora invertendo-os, ora consubstanciando-nos. Dormir é tocar a luz, acordar para uma realidade mais legítima, a do cosmos; ao mesmo tempo e condicionalmente, é morrer para si, para o “si” de carne e osso, da vigília, a vista dos olhos se esvai. A harmonia dos contrários encontra-se na dialética de todas as coisas.

Por fim, Santana (2021) encontra uma relação entre o dormir e a respiração. O sono seria uma fase da vida em que subsiste uma outra respiração do logos, assim como outra intensidade do fogo e outro estado da alma. No adormecido, a respiração assume um outro ritmo, mais lento e brando, onde a própria razão se apresentaria de modo distinto, mais distante de si

Devido ao contato que temos como o *Lógos* pela respiração. Esse contato é esmaecido quando dormimos, porque a respiração se abrandando, bem como as demais atividades dos nossos sentidos são postas em repouso, deixando-nos ainda menos em contato com o *Lógos* ou com o fogo, que é comum a tudo no mundo e que, igualmente, existe em nós (...). Desse modo, tendo somente uma respiração mais lenta como elo com aquilo que aviva até mesmo o pensamento, a alma que nos anima perde parte de sua fonte alimentadora (Santana, 2021, p. 97).

Outro pensador que se deteve sobre o tema do sono, ainda que de forma muito singular, foi Aristóteles. O estagirita dedica a esse tema os tratados “*De somno et vigília*” e “*De insomnis*”, respectivamente “Sobre o Sono e a Vigília” e “Sobre os Sonhos”, textos inscritos da coleção *parva naturalia*, composta de pequenos tratados sobre a natureza de Aristóteles (384-322 a.C.), em que figuram também textos que se inserem em assuntos tangentes aos do sono e da vigília, como “Sobre a Adivinhação durante o Sono”.

Diante de uma filosofia mais madura e mais distante do mito, Aristóteles é um pensador que se caracteriza por seu caráter conceitual e organizador, cuja filosofia abandona o componente místico-religioso quase que por completo. O interesse pelo método empírico o faz afastar-se sumariamente da justificativa mítica dos fenômenos, o que fica também evidente no tratamento do sono, no qual procura uma causa mais natural que sobrenatural ou cosmológica, como se poderá nitidamente observar. Assim, ele de certa forma, abandona a significação de caráter alegórico do sono, em busca de uma decifração de sua origem e da distinção de seu fenômeno, ainda que, consoante a Heráclito, acredite que, na “alma” do homem, coexistem os contrários, como o são o sono e a vigília.

Em primeiro lugar, certamente, então, isto é decerto manifesto: que na mesma <parte> do animal subsistem tanto a vigília quanto o sono, pois se opõem, e o sono manifesta-se sendo certa privação da vigília. Sempre, com efeito, os contrários, tanto nos outros <entes> quanto nos naturais, manifestam-se surgindo no mesmo receptor, sendo afetos do mesmo ser; digo, por exemplo, saúde e doença, beleza e feiura, força e fraqueza, (Palmieri, 2015, 453b, p.22)

Assim, o filósofo colabora no campo conceitual, entendendo o sono como o estado diametralmente oposto ao da vigília, mais especificamente como sua

“privação”<sup>17</sup>. É, portanto, sempre anterior ou posterior ao ser vigilante, isto é, acordado, já que a vigília é o estado daquele que está desperto, do latim *vigília* (= vigiar, guardar). No excerto, sono e vigília, complementares, também regulam segundo uma alternância no mesmo receptor: aquele que dorme, acordará. Aquele que está acordado, inevitavelmente, dormirá. A própria vida é a marca dessa alternância. Assim, no vivo, pode-se sempre detectar a existência de um dos dois estados primários e complementares onde corre (ou ocorre) a vida.

Segundo Aristóteles, a chave do reconhecimento desses estados está na sensibilidade, já que aquele que é capaz de sentir o externo ou seu próprio movimento, está desperto, enquanto todo aquele cujos sentidos não lhe responde, cai em sono: “denominamos estar desperto o que sente (...) o estar desperto nada mais é do que o sentir” (454<sup>a</sup>, p.24). Assim, o estado desperto está ligado à ativação das sensações. Para ele, tanto a vigília quanto o sono são ações, isto é, movimentos da alma através do corpo. Logo, dormir não é particular nem da alma e nem apenas do corpo, mas dos dois. O dormir, assim como o despertar, são exclusivas propriedades dos seres vivos.

se, então, tal afeto é o sono, e este é uma impotência <que ocorre> devido ao excesso de vigília (o excesso de vigília, por sua vez, algumas vezes é nocivo, outras, acontece sem doença, de modo que também a impotência e o desprendimento serão da mesma maneira), é necessário que tudo o que esteja desperto seja passível de dormir, pois é impossível sempre atuar. E, similarmente, nada é passível de sempre dormir. (Palmieri, 2015, 454b, p. 26)

A parte sensitiva, no entanto, não está inteiramente anulada durante o sono. Para o pensador, dormir é, de certa forma, um sentir em potência, um afeto da parte sensitiva da alma. Ele não representa mais que um momento, que um intervalo. Sem esse intervalo, tratar-se-ia não do sono, propriamente, mas do “último sono”, isto é, a morte. Dessa forma, embora a morte se pareça ao sono – e a mitologia o confirma – o que os diferencia é que este é sempre uma potência do acordar, enquanto aquele não encerra nenhuma posterioridade.

---

<sup>17</sup> Também é comum e usual, embora Aristóteles não o cite diretamente, denominar como sono a *sensação de sentir o sono*, que conjuga o intervalo temporal entre o ser totalmente desperto e o ser totalmente dormente, por efeito do cansaço físico ou mental, o estado de sonolência, equivalente ao entorpecimento causado pelo desejo de dormir.

o sono é um certo afeto da parte sensitiva, tal como certa tranca e uma imobilidade, de modo que todo aquele que dorme tenha a parte sensitiva. O que tem a potencialidade de sentir em ato é sensitivo; porém, atuar, apropriada e simplesmente, pela sensação, ao mesmo tempo em que se dorme, é impossível. Por isso, necessariamente se deve poder despertar de todo o sono. (Palmieri, 2015, 454b, p. 28)

Depois, o filósofo explica a função do sono, enquanto parte fundamental do ser em atividade. É no sono que o ser vivo cresce e se desenvolve mais fortemente. Por outro lado, se o sono é natural e a natureza tem sempre um fim, o fim do sono é uma causa e um bem, visto que é o repouso necessário e útil da preservação da vida, auxilia no revigoramento. No primeiro tratado, em síntese, o autor considera os fenômenos segundo a ótica do sensível – pela qual define também o animal, ser sensitivo –, entendendo a vigília enquanto uma “liberação” dos sentidos e o sono como uma “tranca” desses.

No segundo tratado, o filósofo trata mais especificamente do sonho, mas não esquece de o diferenciar claramente do sono. Etimologicamente, essa tendência se confirma (“sonho”, do latim *somniu*, as imagens que se vê ao dormir). Na ideia do pensador, o sono é um estado, um portal, um papel em branco pelo qual os sonhos, dotados de representações e de sensações, da parte sensitiva e intelectiva, podem surgir; é nesse sentido que o sono é o canal capaz de habilitar que as sensações reapareçam, mas não enquanto fator externo, mas enquanto obra individual da consciência (ou da inconsciência) subjetiva e criadora de representações daquele que dorme; o sono é, por excelência, também meio de criação:

A partir dessas coisas é manifesto que os movimentos que surgem procedentes das sensações – tanto das externas quanto das inerentes provenientes do corpo – <se manifestam> não somente quando estamos despertos, mas também quando quer que surja este afeto que é chamado *sono*. (Palmieri, 2015, p. 66)

Nesse sentido, tamanha é a potência do sono que as representações se mostram muito similares à realidade ao espectador do sonho. Os sentidos e sensações são, então, enganados, iludidos pela realidade aparente. No entanto, é preciso ser cauteloso, pois nem toda sensação que se representa durante o sono é necessariamente um sonho. Sem dizer, Aristóteles secciona o sonho do *sono-profundo* e certos resquícios das sensações que se parecem com o devanear:

o sonho certamente é uma certa representação e <ocorre> durante o sono; com efeito, as ora mencionadas imagens não são sonhos, nem se, tendo sido liberados os sentidos, algo diferente se manifestar; nem toda representação durante o sono <é um sonho>. Pois, primeiramente, certamente ocorre a alguns que também sintam de alguma maneira tanto sons quanto luz, sabor e um toque, embora fracamente e como que de longe; com efeito, já <ocorreu a alguns de,> pestanejando enquanto dormiam, verem vagamente uma luz, estando dormindo, a qual, como supunham, <era própria> da lâmpada, <e>, ao serem acordados, imediatamente reconhecerem a existência da lâmpada, e, escutando vagamente o barulho de galos e de cães, ao serem despertados os reconhecerem claramente. E alguns inclusive respondem quando são perguntados; com efeito, é possível, quando subsiste simplesmente um dos dois, o despertar ou o dormir, subsistir de alguma maneira o outro. <Não> se deve afirmar que nenhuma dessas coisas seja um sonho, nem de fato <que seja sonho> quantos pensamentos verdadeiros surgindo durante o sono, para além das representações, mas a representação procedente do movimento das sensações, quando quer que exista no <período> em que se dorme, enquanto se dorme, isto é sonho.” (462a)

Aristóteles é preciso em determinar que as sensações em seu “estado” puro não formam imagens, sendo assim representações próprias do sono, sob a sua influência, mas de maneira alguma vinculadas ao sonho. Essas sensações “de longe”, “fracamente” são, logo, inerentes ao estado de sonolência. Muitas vezes, como é o exemplo da lâmpada, essas sensações ainda comunicam, ainda que primitivamente, estimulando um elo, mesmo que fraco, com o mundo despertado. Até mesmo a capacidade de pensar não está inibida totalmente, nos pensamentos “verdadeiros”, pertencendo a este intervalo entre a vigília efetiva e o dormir profundo.

Outros pensadores, ainda que menos proficuamente, referiram-se ao sono, o que fortalece o interesse da filosofia não só por tal tema, mas por suas metáforas ou significados. Escreve Platão, apresentando as palavras que Sócrates dirige aos juízes que votaram pela sua absolvição:

Se todo sentimento cessa e o que há é como um sono, em que nada se vê, nem em sonho, então a morte será um benefício maravilhoso. Pois se alguém, considerando à parte uma noite assim, em que tivesse dormido um sono sem sonhos, e comparando-a comas outras noites e dias da sua vida, tivesse que decidir quantos dias e noites tinha vivido mais agradáveis do que aquela, estou convencido de que essa pessoa, quer se tratasse de um simples particular, quer fosse mesmo o grande rei, acharia poucos dias e noites nestas condições. Se a morte é, pois, uma coisa deste gênero, digo que é um lucro real, porque então o tempo todo não parece ser mais do que uma só noite. (Platão, 1984, 40 C-E)

Nessa passagem, Sócrates faz uma alusão que será muito bem-vinda ao grego, já que está a par da tradição mitológica: a aproximação entre o sono e a morte. Ele elogia a morte se ela lhe parecer enquanto um sono sem sonhos, onde os

sentimentos/sentidos sejam encerrados. Para Sócrates, se a morte for equivalente a um sono vazio, então, ele será um bem. Na sua convicção, esse tipo de sono é agradável, um “lucro real”, pois é o cessar de todas as imagens e todas as ações. O sonho, por outro lado, seria uma espécie de continuidade, isto é, um falso descanso, portanto, indesejado.

Já n’A *República*, Platão diz:

De entre os prazeres e desejos não-necessários, há alguns que me parecem ilegítimos, que provavelmente são inatos em toda a gente (...) – Daqueles que despertam durante o sono, sempre que dorme a parte da alma que é dotada de razão, cordata e senhora da outra, e quando a parte animal e selvagem, saciada de comida e bebida, se agita, repudia o sono e procura avançar e satisfazer seus gostos (...) Não hesita, no seu pensamento, em tentar unir-se à própria mãe, ou qualquer homem, deus ou animal, e cometer qualquer assassinio, nem se abster de alimento de espécie alguma. (Platão, 2011, 571 B-D, p. 409-410)

Nessa famosa passagem usada por Sigmund Freud para estabelecer os desejos proibidos do inconsciente, Platão defende que há uma parte irracional e instintiva do homem. Uma parte selvagem e violenta, que não mede esforços para cumprir seus desejos. Ela se manifesta durante os sonhos, quando a razão está adormecida e não é capaz de controlar sua parte animal. O sono fez adormecer a razão, ao mesmo tempo que permitiu com que a parte apetitiva da alma se livrasse da “jaula”, o *sono-profundo* serve como condição para isso.

Se esse desejo terrível e sem leis aparecem nos sonhos, é preciso, para que se não apareçam as visões deturpadas do sonho, “adormecer com um coração não agitado, mas depois de ter tranquilizado estas duas partes da alma, e de ter posto a terceira, na qual reside a reflexão, assim se entregar ao descanso” (Platão, 2011, p.410). O sono, então, retoma seu poder reparador.

Outra manifestação que compõe e ratifica a alegoria do sono encontra-se nos Hinos Órficos. Compostos entre o final da era helenística e o início do império romano, provavelmente entre os séculos I e III, os Hinos Órficos (HO) são uma coletânea de hinos hexamétricos atribuídos ao lendário poeta Orfeu ou – hipótese mais provável – a vários poetas que aderiram ao culto do orfismo. Esses textos seriam preces com intuito de invocar os deuses, devotando-os individualmente e trazendo, além das próprias orações, oferendas materiais em troca de favores. Naturalmente, desse modo, imagina-se que as composições fossem lidas ou cantadas em meio a algum ritual ou culto específico na Religião dos mistérios. Ou

ainda, como melhor elucida Antunes (2018),

Os HO se enquadram muito mais adequadamente na categoria de hinos cléticos, ou seja, aqueles “que apresentam uma invocação a diversos deuses” (...) Trata-se de composições que interpelam os deuses, buscando propiciá-los e atrair o seu favor para aquele que os invoca, o orans ou laudator, ou mesmo para um grupo que se beneficiaria de tal relação. Esses hinos podem ser bastante formulares, como é o caso aqui, em geral estabelecendo um vínculo de reciprocidade com deus por meio da palavra” (Antunes, 2018, p. 10)

À margem da religião pública grega, baseada na literatura canônica, o orfismo representa diversos deuses conhecidos na esfera da vida popular grega. Interessamos, nesse sentido, analisar as aproximações e distâncias em que esses elementos formulam, junto ao mito, uma alegoria clássica, por assim dizer, do sono, efetuando seus encontros e desencontros. Nisso, reside a problemática de que os textos provavelmente não foram escritos nos primórdios do culto órfico, mas contêm dele elementos aproximativos, isto é, “caso a datação desse *corpus* esteja correta, então dificilmente essas composições podem se relacionar diretamente com um suposto orfismo primitivo, que haveria surgido entre os séculos 6 a 5 a. C.” (Antunes, 2018, p.10). Como assinala Antunes, não por isso se possa excluir a ideia de que a coletânea, designada como órfica, talvez fosse o adjetivo que se bastasse para que se considerasse obra fundada miticamente pelo Argonauta, músico que seduz a natureza, poeta instituidor e manipulador de mistérios.

Um dado curioso é a relação entre as preces e o incensar os Deuses, uma forma de acessá-los por vias materiais e de auxiliar na sua eficácia de comunicação espiritual, uma vez que a composição da oferenda expressa a necessidade humana em conformidade à natureza do Deus. Em outras palavras,

se não há uma sobreposição do hino no lugar da oferenda, há, sim, uma correspondência e uma relação íntima entre uma e outra instância (...) Queimar oferendas seria uma boa forma de se comunicar com os deuses: a fumaça, ao ascender, traria a impressão de união entre a terra e o céu, criando um elo sutil mas material e funcionando como uma metáfora adequada para as palavras do poeta, que se dirigiam aos deuses.” (Antunes, 2018, p. 61)

Antes que passemos ao HO dedicado ao sono, dois aspectos são muito significativos na apresentação geral dos Hinos. O primeiro é a proximidade semântica entre o Sono e a Noite, aparente na religião oficial, e profundamente



conservada no “Hino à Noite” (3). O segundo aspecto diz respeito à sequência dos hinos que orientam o “Hino ao Sono” (85), que está anteposto ao “Hino ao Sonho” (86) e ao “Hino à Morte” (87), o que nos sugere mais que uma coincidência, se se levar em consideração novamente a esquematização dos mitemas e das considerações filosóficas já descritas.

Quanto a isso, em primeiro lugar, vejamos o hino dedicado a invocação de Nix, um hino que nos exige uma certa atenção:

03. À Noite – Incenso de tição

Cantarei sobre a Noite, dos deuses genitora e também dos homens.  
 A origem de tudo é a Noite; chamemo-na ainda de Cípria;  
 Ouve, deusa ditosa, de negro luzir, lume estrelado,  
 Contentando-se com o descanso e uma quietude sonolenta,  
 Regozijo, deleite, apreciadora dos festivais noturnos, mãe dos sonhos,  
 Termo da apreensão, detentora de uma nobre tranquilidade a todos,  
 Doadora de Sono, quista por todos, auriga, luzir noturno;  
 Incompleta; ctônia e, em seguida, celeste;  
 Cíclica, brincando em perseguições pelas vagas celestiais,  
 Tu que repulsas a luz até o plano inferior e de novo foges  
 Ao Hades, pois a terrível Necessidade domina tudo.  
 Agora, chamo-te, ditosa, muito afortunada, desejada por todos,  
 Acessível, para que, ao ouvir meu pronunciamente suplicante,  
 Venhas benevolente e afastes os medos que luzem durante e a noite.  
 (Antunes, 2018, p. 100)

Na leitura órfica, destaca-se a Noite em seu papel materno, enquanto geradora, genitora dos mortais homens e imortais deuses, mãe igualmente dos sonhos, evidenciando a interpretação órfica de que essa figura feminina é a deusa primordial, em oposição ao mito original. Essencialmente caracterizada não pelo escuro total, mas pelo “luzir negro” que de si emana, é a deusa que detém a nobre tranquilidade do descanso e do sono. A adjetivação é constante: “incompleta”, “ctônia”, “celeste”, “cíclica”, e a “doadora de sono”. Além disso, é evidente o tom positivo sob o qual o hino se desenrola, porquanto a deusa é quista e desejada por todos. Além disso, clama-se a sua benevolência capaz de afastar os medos que aparecem iluminados na noite, isto é, destaca-se a faculdade de repelir as más aparições que nela mesma se encontram ou que dela brotam.

Em relação à teogonia hesiódica e à epopeia homérica, proximidades são perceptíveis. A ideia de que a deusa é uma das poderosas divindades primordiais, assim como a sua relação com os sonhos, o sono e seu papel genitor são exemplos de contato com o mito. A aproximação com o sono é, contudo, ao mesmo tempo explícita e tímida. Nix seria, nesse sentido, a responsável por doar o sono, sem o

referenciar enquanto divindade ou especificamente como mãe deste, embora o texto a assente no privilégio de um lugar ainda mais relevante, pois é mãe de todos os deuses e de todos os homens, pois tudo deriva da noite, ela “é a origem de tudo”.

O Sono é mais diretamente representado 82 hinos mais tarde, apenas no HO de número 85:

85. Ao sono – Incenso <...> com dormideira  
 Sono, senhor de todos os ditosos, dos homens mortais  
 E de todos os seres vivos quantos a ampla terra sustenta;  
 Pois és o único a dominar tudo e atingir a todos,  
 Agrilhoando os corpos em correntes que não foram forjadas em metal,  
 Tranquilizante, detentor do doce repouso das labutas  
 E promotor de uma sagrada exortação contra todo sofrimento;  
 Trazes também o preparo da morte enquanto preservas as almas;  
 Pois és irmão do Oblívio e da Morte.  
 Então, ditoso, suplico-te a aproximar-te doce e propício,  
 Salva, benévolo, os iniciados tendo em vista divinos ofícios.  
 (Antunes, 2018, p. 266)

O incenso, segundo Antunes, representa a ideia de que tudo é capaz de dormir, inclusive o mundo vegetal, já que essa planta é popularmente conhecida como “papoila-dormideira” ou “papoila do ópio” (2018, p. 568). Por derivar diversos opiáceos, pode-se imaginar que sua combustão poderia gerar um certo tipo de entorpecimento ligado ao sono nos iniciados.

Em relação ao conteúdo, o hino apresenta a já conhecida aproximação mítica entre a morte e o sono. Os versos exploram, igualmente, o sono como o preparo para a morte. Se para os órficos, a alma humana estaria presa ao corpo tal qual um túmulo, o sono e também a morte, seriam forma de libertação. Talvez o hino seja o mais representativo da função dupla que o sono exerce sobre os homens. Ele pode ser “tranquilizante”, “detentor do doce repousadas labutas”, salvador dos sofrimentos, guardador das almas, mas também é extremamente poderoso: domina tudo e a todos, acorrenta os homens sem que ao menos se apercebam disso. A novidade fica a cargo do parentesco com o Oblívio, o esquecimento. Isso porque é nesse estado que toda memória pode abandonar o homem, até mesmo a identidade de si. Além disso, segue o mesmo raciocínio da morte como aquilo que leva os homens a serem esquecidos, somando-se à ideia de que para os iniciados nos cultos órficos seria preciso, no *post mortem*, que a alma bebesse água do rio lete, o rio do esquecimento.

No hino seguinte, dedicado ao Sonho, o deus é representado alado, assim

como o são os deuses Sono e Morte na versão hesiódica: “86. Ao sonho – Incenso de ervas aromáticas / Invoco-te, ditoso, de amplas asas, cruento Sonho,” (Antunes, 2018, p.268).

A surbodinação do sonho ao estado de sono é ratificado mais um vez nesse hino, assim como é do sonho uma espécie de “despertar” durante o sono:

Mensageiro do que há de ser, absoluto vaticinador aos mortais;  
 Pois, aproximando-te, calado, ao descanso do doce sono,  
 Tu próprio despertas a mente dos mortais, pronunciando-te às suas almas,  
 E, pelo sono, tu próprio envias os secretos propósitos dos ditosos,  
 anunciando o que  
 há de ser, silenciosos, às silentes almas  
 (Antunes, 2018, p.268)

No último da tríade, o hino à morte também conserva sua proximidade, já que a ação da Morte é identificada com um sono:

87. À morte – Incenso em pó  
 Ouve-me, tu que dominas os lemes de todos os mortais,  
 Conferindo um tempo puro a todos de que te conservas distante;  
 Pois o teu sono aniquila a atração da alma e do corpo  
 Quando dissipas as vigorosas correntes da natureza,  
 Levando um longo e perene sono aos seres vivos,  
 (Antunes, 2018, p.270)

Assim, para além das diversas fontes não citadas, pode-se depreender que o sono constitui uma tradição manifesta de significados, alegorias e sentidos historicamente construídos na cultura ocidental, estando presente não apenas no interesse do estudo clínico e psicanalítico, mas inserido nos ditames da cultura nas religiões, nos mitos, na filosofia e na literatura. Dessa forma, veremos que Campos, para produzir uma arte potente quanto ao sono, antes de absorvê-lo para si, precisa ter carregado consigo toda a bagagem, a herança deixada pelo rastro do sono durante séculos de pensamento.

## 5 DORMIR PESSOA, ACORDAR CAMPOS

Para encontrar o sono de Campos, é preciso olhá-lo dormindo, de forma individual, ouvir seu sibilar de versos durante os sonhos, saber reconhecer a sua voz diante de outros heterônimos. É preciso destacá-lo de Pessoa, o mais radicalmente possível: é preciso fazer dormir Pessoa para que um Campos possa acordar.

Mas antes do sono, há cansaço. Pois que será o sono natural senão o desejo do corpo e da mente de restituição de um cansaço? E que retorno não precisa vir de um gasto, nesse caso, do fim das energias totais? Nesse sentido é ele mesmo, o cansaço, o anjo preguiçoso que anunciará a Campos solenemente nas trombetas a anunciação do sono. É ele o primeiro ensaio e também o interlúdio do poeta do sono. É na face deitada e indiferente de Álvaro de Campos, o homem que expressa o cansaço, que se encontra um lapso entre a sua poesia mais violenta e acordada e os versos que recorrem ao sono como último gesto possível a se invocar. Antes do calor nos músculos e na mente, a violência e o esforço supremo – depois a fadiga, o esgotamento e a exaustão, enfim, o sono. Portanto, se vamos mergulhar nas águas turbulentas, nas procelas, antes da calmaria, é preciso – antes do descanso – o cansaço.

Nesse sentido, cansaço é o fenômeno que se apresenta como antinomia da vida em movimento, visto que é ele quem cessa ou pausa a energia, a atividade, o pensamento e o ânimo. É ele o estado de fadiga posposto ao esforço físico ou mental. Sua existência é a formação de um par necessariamente oposto: não é possível o pleno vigor naquele que muito se esforça, qualidade divina. Igualmente, não se pode prostrar de exaustão aquele que pouco fez ou pouco pensou, salvo em caso de doença.

Em Campos, junto e aliado ao sono, o poeta mostra-se cansado:

O que há em mim é sobretudo cansaço —  
 Não disto nem daquilo,  
 Nem sequer de tudo ou de nada:  
 Cansaço assim mesmo, ele mesmo,  
 Cansaço.  
 (...)  
 E o resultado?  
 Para eles a vida vivida ou sonhada,  
 Para eles o sonho sonhado ou vivido,  
 Para eles a média entre tudo e nada, isto é, isto...  
 Para mim só um grande, um profundo,

E, ah com que felicidade infecundo, cansaço,  
Um supremíssimo cansaço,  
Íssimo, íssimo, íssimo,  
Cansaço...  
(Pessoa, 1944, p.64)

Desse modo, se o cansaço de Campos é “supremíssimo”, ele o é porque se opõe a uma atividade anterior igualmente forte, sobre a qual se estampa a proporcional intensidade. Da mesma forma, o cansaço é “infecundo”, na medida em que ele tem o dever de cessar o trabalho e a reflexão, cujos objetivos são sempre materializar um resultado frutífero. Por oposição, portanto, é preciso encontrar em Campos, a fim de justificar seu supremo cansaço, onde se maquinam os excessos de sua existência. Assim, em certo momento de sua obra, o cansaço aparecerá como resposta natural deste poeta, “estou cansado, é claro, / Porque, a certa altura, a gente tem que estar cansado” (Pessoa, 1944, p.58).

É sempre em Campos que se ilumina quando se pensa naquele heterônimo cujos excessos se expressam mais fortemente, afinal, é Pessoa quem confessa, na carta à Adolfo Casais Monteiro (13/1/1935), conhecida como *carta sobre a gênese dos heterônimos*, que em Campos pôs “toda emoção que não dou nem a mim nem à vida” (1986, p.199). Emoção tão forte que, diante daquelas “explosões para dentro” denominadas heterônimos, somente em Campos cada poema poderia romper em ataques histéricos que seriam um “alarme para a vizinhança” (1986, p.199). Essa “overdose” sentimental de Campos vaza para todos os lados, tendo como auge a elaboração de seu “Sensacionismo”. Mas não só: Álvaro de Campos é aquele que possui uma das obras poéticas mais extensa e longeva dos heterônimos. Também é o escritor de maior peso e presença nas revistas modernistas, a mais profícua prosa estética e política, uma das mais numerosas trocas de correspondências. Por isso, tornou-se quase natural em sua crítica a divisão da sua obra por “fases”, seguindo acordo com suas secções em estilo, tema e temperamento poético, sendo o único cuja divisão se faz dessa forma. Não obstante, dentre os heterônimos, é aquele com a mais detalhada biografia. Para se ter um quadro da participação do poeta em face do todo pessoano, Jerônimo Pizarro anota como autoria de Campos, na sua *Obra completa de Álvaro de Campos* (2015), 190 poemas completos; 76 textos em prosa que contam com correspondências, textos publicados, entrevistas, entre outros; e mais 52 anexos (entre os quais se encontram poemas inacabados e uma prosa fragmentária). Se o cansaço está em toda a parte em Campos, não seria diferente

no “mito” criado por Pessoa para explicar a origem de seus principais heterônimos:

No dia 8 de março de 1914, Fernando António Nogueira Pessoa aproxima-se de uma cômoda alta, toma para si um papel, e escreve, de pé, na plena inspiração de suas faculdades, um vasto número de poemas e, com eles, a concepção dos seus três principais heterônimos: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Assim Pessoa conta, na famosa carta, o mito do célebre *dia triunfal* da sua vida.

Mas se o instituto da palavra nunca é apenas um adereço em Pessoa, designar o dia do nascimento de seus heterônimos como “triunfal” já revela um fundamento do cansaço por-*vir*. Isso porque “triunfal” é o adjetivo que qualifica aquele que obteve triunfo. Advindo de origem latina, da palavra *triumphus*, o adjetivo refere-se a uma espécie de homenagem cerimoniosa concedida a um general vitorioso no seu retorno a Roma. Na acepção militar, o “triunfante” era aquele cujo exército havia derrotado mais de cinco mil inimigos, isto é, uma batalha considerada muito longa e/ou muito intensa. Durante o “Triunfo romano”, o novo *duque (dux)* desfilava numa carruagem, adornado com uma coroa de louros, que o identificava enquanto figura quase divina.

O próprio Senado, segundo alguns relatos, foi criação de Rômulo, assim como a cerimônia do “triunfo” — o desfile romano da vitória, que regularmente acontecia após os maiores (e mais sangrentos) sucessos na guerra. Quando, no final do século I a.C., uma lista monumental de todos os generais romanos que já haviam celebrado um triunfo foi inscrita em uma série de painéis de mármore no Fórum, Rômulo encabeçava a lista (Beard, 2017, p. 100 - 101).

Assim, é possível imaginar que o triunfo seja um ritual de celebração em que o sentimento do cansaço possa ser compartilhado pelo herói que é levado pela carruagem, diante da adoração de seu povo, afinal é a celebração de uma grande vitória, que gerará igualmente uma extrema fadiga. O dia triunfal do heteronimismo pessoano, isto é, o dia do triunfo, representa o reconhecimento da vitória suprema diante de uma intensa e numerosa batalha<sup>18</sup>. Numeroso e intenso são qualificações muito apropriadas para se tratar de Fernando Pessoa. Isso porque é ele quem possui “o poder da multiplicação de personalidades e obras” (Perrone-Moisés, 2001, p.13), é aquele que com a heteronímia nos apresenta a possibilidade de um “Sujeito

---

<sup>18</sup> Mais detalhes sobre o ritual do *triumfo romano* encontram-se em outro livro de Mary Beard: *The Roman Triumph*. New York: Cambridge/Havard Universit Press, 2007.

estourado em mil sujeitos” (Perrone-Moisés, 2001, p.17). Nesse sentido, pode-se dizer que Pessoa, ao denominar o “dia triunfal” de sua vida, restitui a vitória do heteronimismo, no campo da Arte, diante do mundo.

Pessoa confessa, ainda na carta, que a origem dos heterônimos é o “fundo traço de histeria que existe em mim” (Pessoa, 1986, p. 199). Se a palavra “histeria” tem denotação negativa até os dias de hoje, acrescenta-se o fato de que no início do século XX ainda se usava a palavra com o sentido patológico às mulheres. O escritor ainda soma a possibilidade de poder ser considerado um histero-neurastênico<sup>19</sup>. Talvez por isso aponte a abulia, isto é, a incapacidade de se iniciar alguma atividade, de tomar decisões de forma voluntária, o sintoma mais contundente do fenômeno. Todo o ambiente reclama uma espécie de cansaço negativo desenhado pelo remetente. Ele chega a usar o advérbio “felizmente” para dizer que os fenômenos de despersonalização e simulação se internalizaram, sem serem manifestos na sua vida prática, acabando tudo em “silêncio e poesia”. Desse modo, a origem, pode-se dizer, “orgânica” desses heterônimos, ata uma espécie de “mau cansaço” a Pessoa.

Assim, no dia em que os heterônimos podem transcender a um nível superior ao da eventual aparição, posicionando-se enquanto *performances* artísticas, ou seja, obras de arte e, conseqüentemente, artistas, ele se coroa, no retorno da intensa batalha de sua vida interna, como *vir Triumphalis*, isto é, o “homem do triunfo”. O dia triunfal não é apenas o dia de nascimento dos seus heterônimos, mas eles são seus louros, o resultado final de Pessoa contra seu incontável exército de *eus*, ou seja, os três poetas são os frutos de sua vitória, o desabrochar de sua despersonalização em efetiva arte, e, ao mesmo tempo, são eles também os filhos dessa fadiga. A heteronímia, por si, carrega a marca do cansaço e do sono.

O “nascimento triunfal” de Campos e dos outros dois heterônimos, portanto, não é fruto da simples inspiração poética desse dia singular, senão o resultado de um processo repetitivo e intenso na vida de Pessoa. Antes de descrever o seu *dia triunfal*, o ortônimo afirma que a presença de *outros-eus* é recorrente em sua vida desde a infância, onde, por força da imaginação, convivia com diversos seres em seu mundo particular. O seu *heteronismo* – como o denominara – não é apenas uma

---

<sup>19</sup> A neurastenia é um transtorno psicológico que tem como principais características a fraqueza, o esgotamento emocional e físico, cansaço excessivo e sono. As condições de histeria e neurastenia podiam ser associadas por ambas, supostamente, afetarem o sistema nervoso.

ficção, senão a fusão entre o real e o imaginário, numa linha tênue, em determinados momentos indistinguível, isto é, Pessoa, em diversos textos, deixa clara a ideia de que esse outro mundo mental faz com que ele precise “em figura, movimentos, caráter e história, várias figuras irreais que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, por ventura abusivamente, a vida real” (Pessoa, 1986, p.199).

Nesse viés, as principais *personas* de Pessoa não foram apenas criadas, mas sim “gestadas”, como afirma o poeta, isto é, formam-se e sustentam-se com o tempo, num processo. Novamente não se pode cair na armadilha da palavra, pois se o ortônimo não se intitula apenas o criador, senão a *mãe* que deu à luz aos heterônimos literários, não podemos esquecer que a figura da gestação ambienta dois esforços e, evidentemente, cansaços singulares: o natural, gerado pelo próprio tempo longo em que se gesta o rebento, e o extraordinário, causado pelo momento em si do parir.

Sobre o cansaço natural, Fernando Pessoa deixa evidente na carta o esforço contínuo que teve em estar e criar seus heterônimos desde a infância, antes mesmo de pensar em tornar-se artista em sentido estrito. Também não esquece de ilustrar, nos antecedentes do dia triunfal, os pequenos sustos da “gravidez de risco” e o esgotamento de forças na tentativa de gestar outros poetas:

Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia irregularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis.) Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui (Pessoa, 1986, p.199).

Por partenogênese, à moda dos deuses, nasceriam os três poetas mais importantes de sua vida. À revelia de parte da crítica questionar se o dia triunfal fora real ou apenas mais um jogo ficcional de Pessoa, os indícios do cansaço extraordinário, do parir efetivo, estão ali postos, implícita ou explicitamente.

O nascimento de Alberto Caeiro, o primeiro a surgir com o nome e as feições, foi concomitante à produção da maior parte de sua obra, o livro “O guardador de rebanhos”, cuja estrutura é de “trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase



cuja natureza não conseguirei definir”. Depois disso, “imediatamente e totalmente”, o ortônimo, a quem se refere na terceira pessoa, escreve mais seis poemas, que constituem “Chuva Oblíqua”, uma resposta a Caeiro. Em seguida, “arranca” de Caeiro outro ser, Ricardo Reis. E “de repente, e em derivação oposta à Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto e à maquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a Ode Triunfal de Álvaro de Campos” (Pessoa, 1986, p.199).

A sequência narrativa e o vocabulário colaboram com a ideia de uma última batalha, um dia extremamente forçoso para Pessoa em mente e corpo. O poeta está, durante todo o processo, em pé. Caeiro nasce como mestre e orientador. Pessoa ele-mesmo retorna para responder Caeiro, não como rival, mas como discípulo, e se funda pela primeira vez como o Pessoa ortônimo. Da “costela” arrancada de Caeiro, surge Ricardo Reis, enquanto sua oposição brota violentamente da máquina de escrever. O nascimento de Álvaro de Campos pretende conferir certa coerência a sua poesia, isto é, ele surge com impetuosidade, quase um guerreiro a vencer a batalha, o último dos “filhos” a nascer. Nesse contexto, surge uma nova individualidade, o *poeta sensacionista* Álvaro de Campos, o último a aparecer e que leva consigo o cansaço como uma cicatriz de nascença, desde a temática de seus versos até a sua própria existência artística. Violento, nervoso, irrequieto na sua poesia, luta contra um mundo que não desejou seu nascimento, ele vem como um jato, em derivação oposta, sem ser interrompido. Seu primeiro poema é a “Ode triunfal”. Sua esquematização planejada por Pessoa é o “arco do triunfo”:

#### ARCO DO TRIUNFO - Álvaro de Campos

1. Três sonetos: I. (A Raul de Campos)

II.

III. (A Daisy M.)

2. Opiário. A Fernando Pessoa

3. Carnaval.

4. Ode Triunfal. A Mário de Sá-Carneiro

5. Ode Marítima. A Santa Rita Pintor

6. Ultimatum.

7. Saudação a Walt Whitman.

8. A Passagem das Horas. A José de Almada Negreiros

9. Ode Marcial. A Raul Leal

10. A Partida (fragmentos).

(11.)(Fragmentos de afirmações).

12. Arco de Triunfo.

(Lopes, 1990, p.427)

E onde fica Pessoa nesse novo mundo povoado de novas e incessantes vozes? No silêncio, provavelmente tomado de um cansaço e um sono derivados do intenso trabalho que não se encerra no nascimento, na esteira de um muda ausência do “eu”:

criei, então, uma coterie inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve (Pessoa, 1986, p.199).

Segundo Pessoa, Álvaro de Campos nasce em Tavira, uma pequena cidade da região de Algarve, no extremo sul de Portugal, “no dia 15 de outubro de 1890 (às 1.30 da tarde)” (Pessoa, 1986, p.199). O nascimento, especulado pelo amigo próximo e também poeta Augusto Ferreira Gomes, é legitimada por Pessoa – afeito como é à astrologia<sup>20</sup> – por combinar para esta data e horário um horóscopo perfeitamente correspondente ao libriano Álvaro de Campos.

O episódio está presente no livro “Fernando Pessoa – uma quase autobiografia”, o qual afirma que o próprio Gomes detalhadamente explica o ocorrido:

numa noite qualquer, chegou mais cedo ao apartamento em que então moravam Pessoa, na Rua da Cidade da Horta, e ficaram à espera dos amigos de sempre (...) Puxando conversa, o anfitrião sugeriu: “Veja lá você, com a sua intuição, se consegue saber o local, data e hora do nascimento do Álvaro de Campos.” O compadre riu e arriscou, a partir do que conhecia dele (...) Pessoa tomou nota e, no dia seguinte, agradeceu exultante: “Você adivinhou! O horóscopo de Álvaro de Campos está certíssimo! Dá a impressão de ter sido feito por medida! (Filho, 2012, p.254)<sup>21</sup>

Além disso, Campos tem 1,75m, dois centímetros a mais que Pessoa, tende a

---

<sup>20</sup> A obsessão de Pessoa pela astrologia é evidente, conforme explicita José Paulo Cavalcanti. Pessoa produz uma vasta multiplicidade de horóscopos a partir de fevereiro de 1915 – quase um ano após o dia triunfal – com 318 deles finalizados, 3 publicados e ainda 98 na arca – completos e incompletos. Em ares de mania, também passa a rabiscar, um ano depois, mapas de personalidades, famosos, soberanos e até de seres inanimados, como o mapa astrológico de Portugal, da Revolução Francesa e da revista Orpheu. Como se pudesse entender o mundo inteiro a partir de um novo método, solidifica-se pela leitura de livros como “Tratado de astrologia”, “Sistema de astrologia” e “Introdução ao estudo do ocultismo”. Assim, não parece nada peculiar a existência de seu próprio horóscopo, assim como os de seus heterônimos mais importantes, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e, efetivamente, Álvaro de Campos. CAVALCANTI FILHO, José Paulo. *Fernando Pessoa – uma quase-autobiografia*. Porto: Porto Editora, 2012, p. 518-519.

<sup>21</sup> Apesar da exaltação pela precisão do amigo, Pessoa, posteriormente, coloca-lhe como nascido – em vez do dia 15 de outubro, às 1:30 p.m. – no dia 13 de outubro, às “1.17p.m.”

curvar-se e é magro. Entre branco e moreno, é “tipo vagamente de judeu português”. Imberbe, tem cabelo liso separado para o lado e usa monóculo. Teve “educação vulgar de liceu” e um tio beirão padre que lhe ensinara Latim. Mandado para outro país estudar, diz ser engenheiro naval por Glasgow (Escócia), como profissão, mas sem terminar os estudos. Em férias, em 1913, viaja ao Oriente a bordo de um navio, em feito que derivou o primeiro poema publicado, “Opiário”, de abril de 1914. No retorno, após atravessar o canal de Suez, desembarca em Marselha, na França, e “sentindo um grande tédio de seguir”, vai por terra até Lisboa. Lá, pôde conhecer o seu mestre, Caeiro, e também Ricardo Reis:

Um primo meu levou-me um dia de passeio ao Ribatejo; conhecia um primo de Caeiro, e tinha com ele negócios; encontrei-me com o que havia de ser meu mestre em casa desse primo (...) Foi durante a nossa primeira conversa. Como foi não sei, e ele disse: «Está aqui um rapaz Ricardo Reis que há-de gostar de conhecer: ele é muito diferente de si» (Pessoa, 2015, p. 453).

A apresentação de ricas correspondências<sup>22</sup> complementam parte de sua biografia e de seu temperamento, além de que atestavam a existência de Campos para as pessoas ao redor de Pessoa, sapietes ou não da teia heteronímica em que vivia. Em 4 de junho de 1915, envia carta ao diretor do *Diário de notícias*, acerca do livro de Mário Sá Carneiro e o inadequado uso da palavra *futurismo* por alguns críticos. No mesmo dia, escreve carta (não enviada) a Felippo Tommaso Marinetti, dedicando ao italiano futurista a sua *Ode Triumphal*. Entre os dias 6 e 7 do mesmo mês, troca com o diretor de *A Capital* cartas acaloradas, nas quais expressa sua insatisfação com a crítica do jornal sobre a revista *Orpheu* e seus colaboradores. No dia 13 de julho recebe dois postais espanhóis de Mário Sá Carneiro, dirigidas “al señor don Alvaro de Campos, ingeñiero, ao cuidado do ex<sup>o</sup> sr. Fernando Pessoa”.

Já em 1930, no 7 de Abril, Pessoa escreve carta a Antônio Ferro (1895-1956), elaborando um comentário acerca de um volume de entrevistas concedidas a diversas personalidades, publicadas por aquele no *Diário de notícias*. Pessoa, curiosamente, escreve em nome dele e do “meu velho e imperfeito amigo Alvaro de Campos”. A apreciação crítica das entrevistas mostra-se divergente para cada um, o que não diminui o ânimo de Pessoa em escrever a carta com uma visão cooperativa.

---

<sup>22</sup> Presentes na *Obra Completa.*, 2015, p. 433 – 551.

Nela, é dito que Campos impõe a Pessoa a inserção de frases, que, num tom modernista, marcam uma espécie de subordinação a que Pessoa passa. O texto é finalizado com “Muito seu, por ambos, Fernando Pessoa”.

Contudo, é na carta à “Exma. Senhora D. Ophelia Queiroz” (25/9/1929) que se pode acentuar a intervenção de Campos na vida íntima de Pessoa. Isso porque Campos cria interlocução direta com Ofélia, parceira amorosa de Fernando Pessoa, considerando o “particular e querido amigo” um “indivíduo abjecto e miseravel”. Na carta, Pessoa não pode falar, pois o estado mental dele “o impede de se comunicar qualquer coisa, mesmo a uma ervilha secca (exemplo da obediencia e da disciplina)”. O nível de despersonalização e presença do engenheiro é tão singular, que é o único visto, em pessoa, nas ruas, pelo ortônimo. Além disso, em certo momento, o próprio Pessoa afirma não saber se, em certos encontros com Ofélia, era ele ou Álvaro de Campos que havia participado de tudo. A ativação de Campos parece ter como condição a ausência de qualquer outro.

Já nos textos em prosa<sup>23</sup>, o sensacionista teve grande importância e repercussão para o Modernismo português, publicando uma diversidade de prosas e poesias em revistas como *Orpheu*, *Presença* e *Portugal Futurista*. Entre os textos prosaicos mais importantes, publicou “*Ultimatum*”, cujo texto propõe a doutrina sensacionista a partir da “lei de Malthus da sensibilidade” e da “abolição do dogma da personalidade”. Discutiu também “o que é a metaphysica?”. Fez seus “apontamentos para uma esthetica não-aristotelica” e escreveu belas “notas para a recordação do meu mestre Caeiro”. Além disso, teve parte da prosa não publicada, onde figuram textos de genialidade pouco discutível, como quando revela as “modernas correntes na literatura portugueza”, ou quando funda a discussão acerca da essência do verso em “rhythmo paragraphico”, ou até mesmo na sua prometida discussão estética com Ricardo Reis, a “polemica entre Ricardo Reis e Alvaro de Campos quanto à classificação das artes”, entre outros.

Logo, não se incorre em erro afirmar que a intensidade da existência de Campos, mais do que em qualquer outro heterônimo, foi marcada também pela realização de uma “vida” múltipla. O objetivo nos parece simples: diferenciá-lo tão bem e robustamente que não se estranha em ler os seus poemas e prosas poéticas sem cair na plena ilusão de que aqueles versos foram escritos por outras mãos que

---

<sup>23</sup> Na *Obra Completa*, entre as páginas 403 e 529.

não as de Pessoa. Álvaro de Campos tem biografia, assinatura própria, fenótipos definidos e caricaturados, temperamento evidentemente particular, opinião política polêmica, existência perante os outros heterônimos, existência legitimada por escritores, diretores de revista, amigos pessoais de Pessoa.

Não seria absurdo dizer que Campos existiu mais – ou pelo menos mais intensamente – que Pessoa, “mais curioso é o caso do Fernando Pessoa, que não existe, propriamente falando” (Pessoa, 2015, p.461)<sup>24</sup>, concordando com a hipótese de Leyla Perrone-Moisés de que “é preciso dizer, de uma vez por todas, que Fernando Pessoa ‘ele mesmo’ não existiu. Que o lugar designado por esse nome é um lugar desertado, que esse nome flutua na inter-dicção e margeia o discurso por ele assinado” (Perrone-Moisés, 2001, p. 16-17).

Contudo, uma breve reflexão acerca da autoria íntima o prosseguimento das considerações acerca do cansaço – e conseqüentemente do sono – em Campos. Se Perrone-Moisés acerta ao dizer que “todo trabalho sobre Fernando Pessoa é uma indagação sobre a identidade” (2001, p. 3), isso só pode se dar porque toda leitura de Fernando Pessoa é uma indagação sobre o próprio estatuto da leitura, afinal, é por meio do binômio do signo que a representação funda qualquer identidade. Por isso, não é estranho que cada livro que trate de Pessoa abra novamente a ferida, ainda longe de ter sido sarada, acerca da forma mais justa de ler não apenas Pessoa ou seu “drama heteronímico”, mas a poesia em si. O fato é que, por isso, a Obra-Pessoa torna-se extremamente incômoda, principalmente àqueles a quem a intenção precede a experiência, isto é, àqueles que desejam mais conquistar um espólio que participar da aventura poética. Tal explicação, todavia, tornar-se-á sempre uma moeda falsa. Nestes, a tentativa de resolver as questões colocadas pelo poeta, na maioria das vezes paradoxais, faz com que a necessidade de “dar fim” às questões pessoais, principalmente no que se refere ao fenômeno heteronímico, tornem os poemas meros adereços baratos de confirmação teórica. Os versos, instrumentalizados, perdem qualquer tempero e a leitura mostra-se

---

<sup>24</sup> *In: Notas para recordação do meu mestre Caeiro.*

monótona e repetitiva.

É preciso que fique evidente, desde já, que o próprio processo de existência de Campos como um ser verdadeiramente atuante está condicionado a que ele aja na sombra de Fernando Pessoa. Isto é, Pessoa, em diversos momentos, insere-se mais como meio do que como intenção criadora, sendo ele “o que menos ali houve”. A ausência, assim como a falta de ação, – afinal “tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa” (Pessoa, 1986, p.199) – é decorrente de uma visão que exige do leitor o gesto de leitura que insistentemente é solicitado por Pessoa: “Estas individualidades devem ser consideradas como distintas do autor delas. Forma cada uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama” (Pessoa, 1993, p.250).

Eis aí o retrato máximo do teatro da despersonalização pessoana: a subjetividade se perde na evanescência do Eu, fragmentado, dividido, proliferando em muitos outros centros ilusórios, nascidos na consciência e nela desaparecendo. Da dissolvência em cadeia, do mundo no Eu e do Eu na consciência, resulta a vaporosa atmosfera da poesia de Fernando Pessoa. É o processo já percebido, em germinal, por Hugo Friederich, ao tecer análises sobre a lírica moderna, visto que “a individualidade propriamente dita tornar-se-ia insignificante, aparecendo, em lugar dela, como em Baudelaire, um sujeito poético universal, desincorporado da vida imediata do poeta” (Friedrich, 1978, p. 231). Para o autor, Baudelaire é moderno enquanto “justifica a poesia em sua capacidade de neutralizar o coração pessoal (...) voltado para si mesmo, quando compõe poesias, mal olha para o seu eu empírico. Ele fala em seus versos de si mesmo, na medida em que se sabe vítima da modernidade.” (Friederich, 1978, p. 36 -37).

Pessoa define essa despersonalização própria da modernidade como “terceiro grau da poesia lírica, em que o poeta, intelectualizado e intelectualizante, despersonaliza-se de modo a não sentir exatamente o que sente, todavia “porque pensa que sente” (Pessoa, 1966, p. 67). Essa seria a “antecâmara” da poesia dramática e o temperamento do poeta estaria completamente “dissolvido pela inteligência”. Ele mesmo, no entanto, crê ter alçado esse fenômeno artístico um outra esfera, composto de uma outra camada de roupa, poder-se-ia dizer que é efetivamente “moderníssima”, o projeto bem acabado a que denomina heteronimismo, que brilha não como fragmentos, como os cacos, objetos novamente singulares, inteiros. Pessoa acredita que teria alcançado o quarto e último nível da

poesia lírica, isto é,

aquele, muito mais raro, em que o poeta, mais intelectual ainda mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem directamente. Em grande número de casos, cairá na poesia dramática, propriamente dita, como fez Shakespeare, poeta substancialmente lírico erguido a dramático pelo espantoso grau de despersonalização que atingiu. (Pessoa, 1966, p. 67)

Nunes acredita que os heterônimos representam uma atitude de diálogo assumida por Fernando Pessoa em relação a si mesmo e ao mundo. Para esse crítico, a imaginação para Pessoa é uma forma de pensamento que se submeteu às exigências racionais e dialéticas de seu espírito. Assim, a subjetividade transforma-se numa sucessão de reflexos e o eu, o ser mesmo da consciência, tutelando a heteronímia o papel de representar o sono da unidade do sujeito: “a paisagem interior na qual o mundo se encerra e onde perde os seus contornos dilui-se numa atmosfera de sono permanente, em que o sonho e vigília se misturam.” (NUNES, 1969, p. 219).

Portanto, crer no drama-Pessoa é o gesto sincero que o poeta nos solicita para ler a obra enquanto materialidade, analogamente ao que um filme de ficção solicita ao espectador – uma suspensão da descrença. Aquela mesma “*the willing suspension of disbelief*” formulada por Coleridge, movimento de que o leitor de poesia necessita para se permitir “embarcar” nos versos, nesse caso, em todo drama da heteronímia. É preciso crer na biografia e na possibilidade de Álvaro para além de Pessoa. Não parece permitido ao leitor, por exemplo, ler com a devida atenção “Opiário” sem imaginar um engenheiro retornando de sua viagem ao Oriente, ou melhor, procurando ali um tal Pessoa que não há. Nesse sentido, os próprios poemas pedem-nos o desarme: é preciso se desarmar.

Em suma, para ler Pessoa, é preciso fingir – esse talvez o mais difícil passo – desconhecer Pessoa novamente. Isso para que depois se possa trazer, na “douta” ignorância, a soma de uma resolução mais refrescante, trazendo sobrevida à obra. Sem encerrá-los, tornar aqueles nomes, pelo contrário, enigmáticos novamente; diante de uma literatura tida como fácil e clara demais, rascunhar sobre os versos a figura do gênio. Em última instância, perceber que em Álvaro de Campos há Álvaro de Campos. Que sua poesia é quem o funda, e não Pessoa (que não existe) e nem mesmo a pretensa biografia camposiana, calculada *a partir* de seus versos.

Lembremos que os poemas são quem identificam os heterônimos e até mesmo o ortônimo. É na poesia-campos que mora qualquer comentário daquilo que podemos denominar Campos, sendo a sua biografia nada além do drama em segundo grau.

Renunciar ao saber, nesse sentido, invoca o leitor a reclamar o mais sutil da leitura, ler o fenômeno heteronímico, antes de tudo, como ele solicita, crendo em sua realidade. Isso nos leva a afirmar que Campos e Pessoa são autores diferentes e que, como todos os artistas postos em comparação, nutrem proximidades e diferenças. Não sendo preciso violar o pressuposto do real de que diante daquilo que é empírico, ou seja, de que naquele cujo registro aponta Antônio Fernando Nogueira Pessoa fragmenta-se em uma multiplicidade de sujeitos, nele se pode ter fé – suspendendo a descrença -, pelo menos na leitura de sua obra, de que o projeto heteronímico obteve algum sucesso, ou seja, Campos, Reis, Caeiro e Pessoa integram um grupo de poetas contemporâneos que se relacionam, apesar de suas diferentes poéticas e concepções de mundo. Abandonar esse pressuposto é a fatia de erro que pode levar a visão acerca de qualquer análise dos heterônimos ao afastamento da abstração de um exercício de arte, para ser somente parte integrante da biografia e/ou da psicologia pessoana, senão quando apenas puras justificativas de tais. Essas análises quase sempre implicam deixar a literatura para segundo ou terceiro plano em detrimento de conceitos e dados informacionais, na fuga das verdadeiras questões de Arte, por si paradoxais, para o render-se ao prazer inócuo do encaixe determinante para a lógica, fazendo, assim, com que a própria natureza da obra de arte, subordinada ao conhecimento, seja atacada.

Em “Apontamento”, Campos escreve:

A minha alma partiu-se como um vaso vazio.  
Caiu pela escada excessivamente abaixo.  
Caiu das mãos da criada descuidada.  
Caiu, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso.  
[...]  
(Pessoa, 1933, p. 281)

Se considerarmos aqui que o poema é capaz de nos orientar para pensar o problema do heteronimismo sob um outro ponto de vista, a questão se coloca de fato. Para tanto, é preciso considerar que o autor do poema é Campos, primeiramente, e não Pessoa. Disso decorre que o “vaso vazio”, ao partir-se, remonta à gênese heteronímica, não na visão de Pessoa ele-mesmo, senão na



leitura de Campos. Campos, Caeiro, Reis, Pessoa são os cacos maiores dessa alma partida. No entanto, aquilo que parece incoerente no último verso não está de forma alguma distante do reino do simples. Pelas mãos do destino, ou da criada, cada alma dividiu-se em outras almas, que, embora se originem do mesmo objeto, computam seres totalmente diferentes. Há mais pedaços do que havia louça, como há mais almas do que havia na alma primeira, isto é, é impossível a reconstrução. O vaso não pode mais ser colado, remontado, como uma espécie de quebra-cabeça, de “*puzzle*”. O poema, assim, vai caindo, na medida dos versos, com o tempo, como a criada que deixa cair o vaso. Ele mesmo, o poema, interroga o aquebrantar de seus versos, como os versos livres de Campos, irregulares, divididos, impossíveis de se reconstituir em prosa: uma outra respiração.

O partir do vaso há um ensinamento também de tom artístico: cada poema é um vaso quebrado, em infinitas partes, cujos pedaços, ao invés de serem nada mais do que o esfacelamento de uma prosa, é a reconstituição de uma nova expressão, independente. Não pode ser, portanto, reconstituída: a poesia jamais pode ser uma prosa dividida, uma poesia que se reúne novamente em prosa jamais pode ser verdadeiramente uma poesia. Assim como cada caco, isto é, cada parte, forma um novo todo, cada heterônimo ajusta a si próprio, e cada verso funda um novo discurso. Já adiantando a argumentação daqueles que buscam a lógica, o eu-poético, aguçador das sensações, afirma, desvinculando-se de qualquer amarra:

Asneira? Impossível? Sei lá!  
 Tenho mais sensações do que tinha quando me sentia eu.  
 Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir.  
 (Pessoa, 1933, p. 281)

Na última estrofe, ilumina-se aquele temperamento próprio de Campos, senhor do seu sensacionismo, entre o orgulhoso e o fracassado, o caco que brilha mais, mas que ainda não passa de um caco:

Um caco brilha, virado do exterior lustroso, entre os astros.  
 A minha obra? A minha alma principal? A minha vida?  
 Um caco.  
 E os deuses olham-no especialmente, pois não sabem porque ficou ali.  
 (Pessoa, 1933, p. 281)

Como afirma Eduardo Lourenço,

o caráter inadequado dessas interpretações resultava pura e simplesmente da leitura empírica do universo do Poeta como fragmentado e, nalguns casos, fragmentário (...) A verdade é mais simples: os heterónimos são a totalidade fragmentada e nenhuma exegese por mais hábil ou subtil a pode reconstruir a partir deles. (Lourenço, 2017, p. 17).

Analogamente, se ler Campos implica não o considerarmos parte do DNA de Pessoa, a segunda armadilha de sua compreensão é utilizar a tão detalhada biografia de Campos e seus conceitos prosaicos para determinar a natureza definitiva de seus versos. Isso seria, em segunda instância, flexionar a mesma tipologia de erro.

Isso tem como resultado dizer que os heterônimos não são os criadores da poesia, assim como não o é Pessoa, e sim o contrário. A biografia de Campos, suas correspondências e sua prosa são extensões de seus poemas, são formas de legitimá-los, dão a eles uma força complementar, mas não dependente. É nas poesias que surgem os autores, como afirma Lourenço:

Daí nasceu um teatro em segundo grau (personalizando na pura arbitrariedade de um “drama em gente” assim deslocado do seu centro próprio) convertendo os autores fictícios em criadores de poemas quando só os poemas são os criadores dos autores fictícios(...) Alberto Caeiro, Reis, Campos, mas igualmente Fernando Pessoa “ele mesmo” são só (e que outras coisas poderiam ser?) os seus poemas (Lourenço, 2017, p.17).

Disso, Pessoa o sabia, à medida em que se (re)inventa, efetivamente, enquanto ortônimo, ao criar “Chuva Oblíqua”, em resposta a Alberto Caeiro, no dia triunfal, “ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro...” (Pessoa, 1986, p.199). Em outro momento, é preciso lembrar que Ricardo Reis surge antes mesmo do dia triunfal, ainda em forma de “uns poemas de índole meio pagã”. Caeiro, o mestre, surge em *persona* depois de Pessoa ter dado título ao seu livro. E não nos esqueçamos de que Campos aparece “num jacto e à maquina de escrever”. Tudo isso apenas confirma a consciência artística de que o autor é posterior ao texto em si, e somente por ele é delineado. Um último dado é o de que a <Ode Triunfal> faz nascer Álvaro de Campos, mas o seu passado, antes de conhecer Caeiro, só está habilitado a existir após a criação de <Opiário>, que é o texto que funda o engenheiro anterior, nas próprias palavras, “decadente”.

Poetas são, *a priori*, apenas nomes. São os poemas que rascunham a *persona*, incitam a imaginar a cada eu-poético um contorno, em cada verso, uma

voz. Os poemas perfazem os poetas. Fatalmente, então, é provável que Campos tenha razão em acreditar que o poeta, sendo um transmissor de emoções pela linguagem, nada mais seja que um temperamento:

O meu mestre Caeiro era um temperamento sem philosophia, e porisso a philosophia d'elle que a tinha, como toda a gente - não é susceptível sequer d'estas brincadeiras do jornalismo intellectual. Não ha duvida que, **sendo um temperamento, isto é, sendo um poeta**<sup>25</sup>, o meu mestre Caeiro exprimiu uma philosophia, isto é, um conceito do universo. (Pessoa, 2015, p. 479 – 480).

Desta maneira, pode-se dizer que o pensamento de Campos recorre inicialmente ao texto. Se o poeta é, antes de tudo, um temperamento, ou seja, o conjunto de traços estilísticos, de valores morais e de maneiras de se portar a serem lidos sensivelmente, isso significa que ele só o é mediante sua escrita, onde é capaz de expressão. O ser é o aparecer enquanto ânimo. Mais do que isso, o poema é o poeta, e o poeta só pode ser o seu próprio poema, numa relação um-no-outro em que os dois são mutuamente *desobjetivados*, como se cada um necessitasse, para existir, ser um estado um do outro. O poeta vive na fusão entre o sujeito e o objeto em expressão. Melhor dizendo, este ente é um fantasma, que paira sobre um entrelugar, sem corpo, e, determinado pela sua aparição fenomênica, encontra-se enquanto uma “disposição anímica” – para usar as palavras de Staiger (1969, p.19-21) – ou seja, uma expressão lírica do um-no-outro. É o estado anímico da poesia, tão potente, que obriga os poetas a terem tal contorno que, embutidos de tal autonomia, fazem brotar filosofias, pensamentos políticos, visões estéticas e até mesmo biografias. É da palavra que nasce o corpo.

Se isso tem alguma parcela de verdade, o que há de mais sensato é que a autonomia dos heterônimos seja de tal forma que não só não seja lícito pesquisar na heteronímia uma unidade que se guie à esfera da genialidade de um único autor, como se deve pelo menos aceitar a hipótese de que Pessoa, enquanto paternidade, como diz Moisés, “não existiu (...) é preciso render-se à evidência de sua perfeita invisibilidade, devido à sua perfeita divisibilidade. É preciso confessar que Pessoa é um poeta fictício, tão irreal quanto os heterônimos que inventou” (Perrone-Moisés, 2001, p. 16-17).

---

<sup>25</sup> Grifo nosso.

Dessa forma, cremos na radical autonomia de Campos em relação a Pessoa para pensar a estética do sono, sendo possível apenas que na poesia-Campos se encontre subterfúgios do sono e do cansaço para (re)pensar a questão do heteronimismo, mas sem a ela estar agrilhoadada. Além disso, cremos que está implícito também a ideia de que Campos é figura que se fundamenta e se constrói na leitura de sua própria poesia, sem existência que sua biografia e personalidade sejam capazes de explicar-lhe os versos, senão o contrário.

Faz-se imperativo, portanto, dizer que todo o quadro composto para apresentar Álvaro de Campos precisa virar ao revés, na autoridade primeira do poema. O texto se localiza na primeira esfera, portanto, desenhando, por traços finos, as feições do autor. O respeito às comutações da cosmovisão do próprio Pessoa, quando regularmente propõe sua inexistência diante da heteronímia – somado ao fato de que a criação dos poemas é *a priori* nos múltiplos poetas –, e a posição de Campos de que o poeta não passa de um temperamento, isto é, de poemas que abrigam um conjunto de sensações, fazem com que possamos devolver à palavra e ao verso a autoridade máxima diante da interpretação e da compreensão literárias. Assim, o sono e o seu cansaço se apresentam, nos diversos Campos possíveis, em manifestação diversa, acompanhando o decorrer da evolução poética do bardo português, igualmente diverso, ou, em outras linhas: “há com efeito vários Campos, que giram em torno do núcleo sensacionista da sua obra, em órbitas diferentes mas que se interseccionam”. (Seabra, 1991, p. 125)

Nesse sentido, se o próprio Álvaro de Campos é uma expressão anímica plural, ou seja, a conjuração de temperamentos artísticos que realizam a diferente relação do eu-poético com o mundo, entre eles o cansaço, o sono e a vigília... é – por motivos didáticos – necessário que se apresente uma disposição geral de sua obra por meio da apreciação da sua fortuna crítica. Isto, não para que se possa pensar os poemas e o sono de Álvaro de Campos, mas a fim de que, diante de um espaço limitado, possamos entender como o último temperamento de Campos é aquele mais propício ao estudo do sono e de suas mais correntes manifestações.

Contudo, não por isso não seja Álvaro de Campos quem melhor “denuncie-se a si mesmo”. Sendo vário, diverso, precisou ser flexível, por vezes instável, bastante fluido, sem dúvida, elástico: “Helahoho-o-o-o-o-o-o... / Meu ser elástico, mola, agulha, trepidação” (Pessoa, 1993, 26b). Como o caco brilhoso que ficou ao olhos dos deuses, ele, dentro de si, pareceu ainda multiplicar-se.

Multipliquei-me para me sentir,  
 Para me sentir, precisei sentir tudo,  
 Transbordei, não fiz senão extravasar-me,  
 Despi-me entreguei-me.  
 E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.  
 (Pessoa, 1993, 26b)

Ele, é afinal, o heterônimo que se diz *sensacionista*, aquele que deseja, invariavelmente, gozar de todas as sensações, torna-se ele mesmo um órgão do sentido, unir-se em comunhão ao mundo e à humanidade:

Sentir tudo de todas as maneiras,  
 Viver tudo de todos os lados,  
 Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,  
 Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos  
 Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.  
 (Pessoa, 1993, 26b).

Mais que uma simples adoção da sensibilidade enquanto uma forma de saber próprio da arte, a sensação torna-se uma “doutrina” que coloca como *a priori* a ideia de que toda realidade é derivada não da razão, senão das sensações em relação aos objetos, isto é, “O sensacionismo afirma, primeiro, o princípio da primordialidade da sensação — que a sensação é a única realidade para nós (Pessoa, 1966, p. 190). Segundo o Ortônimo, Pessoa ele-mesmo, eis os postulados resumidos da postura sensacional:

Princípios do [Sensacionismo]  
 1. Todo o objecto é uma sensação nossa.  
 2. Toda a arte é a conversão duma sensação em objecto.  
 3. Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação.  
 (Pessoa, 1966, p.168)

Mas como sentir o sensacionismo de Campos? À sua inclinação, ele mesmo responde em “Modernas correntes da literatura potuguesa”:

O sensacionismo prende-se à atitude enérgica, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Matéria e pela Força, que tem lá fora representantes com Verhaeren, Marinetti, a Condessa de Noailles e Kipling (tantos géneros diferentes dentro da mesma corrente!);  
 (Pessoa, 1966, p.125)

Por isso, essa “atitude enérgica, vibrante” que se apresenta de modo mais

profundo em suas odes, atribui-se, genericamente, a Campos, a sua atitude mais violenta, escandalosa, reativa, que é acentuada até mesmo na carta dos heterônimos, no seu “nascimento triunfal”, e igualmente diante de sua laboriosa fabricação.

Esses conjuntos-campos foram subdivididos, inicialmente, por Jacinto do Prado Coelho, que listou a engenharia temperamental do poeta em três estágios, cujo principal aspecto de diferenciação é o estilo, o tema e o ânimo, ou seja, o temperamento do eu-lírico. Segundo o crítico, apenas o poeta sensacionista reflete esse matiz, que nele se revela enquanto uma “curva evolutiva”. As três fases, a saber, são:

A do “Opiário”, poema com data fictícia de 3.1914; a do futurismo whitmaniano, exuberantemente documentado na “Ode Triunfal” (4.1914), em “Dois excertos de odes” (30.6.1914), “Ode Marítima” (publicada no n.º2 de Orpheu, 1915), “Saudação a Walt Whitman” (11.6.1915) e “Passagem das Horas” (22.5.1916), para só episodicamente assomar em poemas posteriores; enfim, uma terceira fase a que chamarei pessoal por estar liberta de influências nítidas, desde “Casa branca nau preta” (11.10.1916) até 1935, ano da morte de Pessoa. (COELHO, 1977, p.66-67)

Na primeira fase, Campos alcunha-se como um decadentista<sup>26</sup>, outro nome para a poesia de teor simbolista que surgia em oposição ao realismo e naturalismo no final do século XIX. Jerônimo Pizarro prefere chamá-lo de pré-modernista<sup>27</sup>, o que parece justo, se se considerar que, embora os poemas já possam ser considerados “modernos”, o engajamento no movimento se dá a partir das suas Odes, em que ele ganha destaque nas publicações de revistas modernistas. É chamado por Pessoa, de modo muito significativo, de “Alvaro em botão” – ou seja, antes de desabrochar, de *acordar*. Usar o termo *acordar* poderia até ser exagero, mas apenas se não combinasse com o rascunho de seu projeto, “ficções de interlúdio”, onde Pessoa nomeia o primeiro conjunto de poemas do engenheiro – anterior às Odes – como “Poemas antes de Acordar” (Pessoa, 2015, p. 592). Nesse período, o despertar refere-se a abrir os olhos para a filosofia de Caeiro, sem o qual não poderia formular a sua famosa doutrina Sensacionista. Com poemas anteriores ao seu contato com o mestre, Seabra (1991), com razão, apelida o estágio de “pré-

<sup>26</sup> Em carta a José Pacheco (17/10/1922), diz: “Fui em tempos poeta decadente; hoje creio que estou decadente, e já não o sou”. In: Pessoa, 2015, p. 544.

<sup>27</sup> Pessoa, 2015, p.15.

sensacionista”. Há, certamente, um sono e uma lassidão de um poeta que está subordinado à sensação, pois ele ainda não é motivo de seu elogio, senão de sua agonia. Em certos momentos, busca uma fuga no ópio, em outros, vê-se embriagado diante da multidão carnavalesca que toma a cidade. É o poeta que nos promete um “poeta sonambólico”,

Isto não é o Carnaval, nem eu.  
Tenho vontade de dormir, e ando.  
O que passa, ondeando, em torno meu,  
Passa (...)  
(Pessoa, 1993, 7d)

Que expressa primeiramente o desejo de um sono-profundo, bastante aproximado ao desejo da morte:

Dormir, despir-me deste mundo ultraje,  
Como quem despe um dominó roubado.  
Despir a alma postiça como a um traje.

Tenho náusea carnal do meu destino.  
Quase me cansa me cansar. E vou,  
Anónimo, (...) menino,  
Por meu ser fora à busca de quem sou.  
(Pessoa, 1993, 7d)

A segunda fase é marcada pela publicação das odes, sendo as mais famosas as “Ode triunfal”, “Ode marítima” e “Ode marcial”. O projeto seria a construção do livro de versos “Archo de Triumpho”. Nele, Campos é a voz polifônica dos ecos da modernidade e do desenfreado progresso, uma linguagem recheada da vibração das máquinas elétricas. É o poeta rangente e febril da “Ode triunfal”, que canta a sensação do tilintar das máquinas:

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica  
Tenho febre e escrevo.  
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,  
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

Ó rodas, ó engrenagens, *r-r-r-r-r-r-r* eterno!  
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!  
Em fúria fora e dentro de mim,  
Por todos os meus nervos dissecados fora,  
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!  
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,  
De vos ouvir demasiadamente de perto,  
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso  
De expressão de todas as minhas sensações,

Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!  
(Pessoa, 1944, p. 144)

Há nessa voz camposiana o ímpeto modernista mais ligado à dissolução sintática e à violência da expressão, aquela parte da obra pela qual ficaria mais conhecido. Percebe-se claramente que seu sensacionismo abandona a decadência e a angústia de não poder dar conta das sensações, em prol de uma nova sensibilidade, desconhecida dos antigos, aquilo que aprende com o mestre Caeiro, o verdadeiro sensacionista e que, em outro momento, teorizará como uma espécie de *estética da força* em “apontamentos para uma estética não-aristotélica”, em substituição ao primado clássico da beleza:

Creio poder formular uma estética baseada, não na ideia de beleza, mas na de força — tomando, é claro, a palavra força no seu sentido abstracto e científico; (...) A arte, para mim, é, como toda a actividade, um indício de força, ou energia; mas, como a arte é produzida por entes vivos, sendo pois um produto da vida, as formas da força que se manifestam na arte são as formas da força que se manifestam na vida. (Pessoa, 1980, p.251)

Essa força da vida viria de dentro do artista, de sua própria capacidade de sentir, isto é, da sua sensibilidade na arte, e não na apresentação artística de sua disposição intelectual:

A minha teoria estética baseia-se — ao contrário da aristotélica, que assenta na ideia de beleza — na ideia de força. Ora a ideia de beleza pode ser uma força. Quando a «ideia» de beleza seja uma «ideia» da sensibilidade, uma emoção e não uma ideia, uma disposição sensível do temperamento, essa «ideia» de beleza é uma força. Só quando é uma simples ideia intelectual de beleza é que não é uma força. (Pessoa, 1980, p.251)

É o período que se delinea um poeta consoante ao ritmo da vida moderna, inserindo em seu tema e estilo o dinamismo, o progresso e a velocidade de um novo contexto social. Ele foi, nesse período, “o outro *radical*, a contradição heterogênea, a subversão pura (...) Moderno, engenheiro, sensacionista, paradoxal, sadomasoquista, invertido, inconciliado.” (Perrone-Moisés, 2001, p.34). Jacinto do Prado Coelho também o define como “poeta sensacionista e por vezes escandaloso (...) de estilo vagabudo, vertiginoso.” (1977, p.66).

A poesia de Campos, nesse momento, acolhe o absurdo da existência e das condições humanas, é efetivamente um poeta que dialoga mais próximo do século XX que os outros heterônimos, em versos de temática urbana, deslocando-nos a



outros espaços e situações, inclusive aos campos de guerra. Campos é, segundo Jacinto do Prado Coelho, aquele “que realiza a intenção inicial de Pessoa: criar um poeta da vertigem das sensações modernas, da volúpia da imaginação, da energia explosiva” (Coelho, 1977, p.69).

Talvez as melhores qualificações e sinônimos temáticos dessa poesia estejam figurados em alguns trechos do “Manifesto Futurista”, de Fellipo Tomaso Marinetti:

cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e da temeridade (...) A coragem, a audácia, a rebelião serão elementos essenciais de nossa poesia (...) Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade (...) A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco.

(Marinetti apud Bernardini, 2013, p.3)

Já na terceira fase, de tom intimista e pessoal, “por estar liberto de influências nítidas” (Coelho, 1977, p. 67), encontramos o poeta tardo-modernista – “entenda-se o poeta de um segundo modernismo já mais próximo da pós-modernidade”, como define Jeronimo Pizarro (Pessoa, 2015, pág. 15). É um poeta para além do paradoxo de viver a vida moderna, encontramos-no diante de um doloroso entendimento do fracasso sensacionista enquanto o experimentar de todas as coisas. Seu tom é mais maduro, menos revolucionário, portanto. Fala-se sobre a dor do mundo, a angústia, o grande cansaço e um poderoso sono. Embora parte desses efeitos já seja sentida nas sua primeira fase, trata-se de um poeta pós-sensacionista: é nessa parte final da produção que esse temperamento, mais do que nos outros, aparenta proporcionar o poeta prometido em *Opiário*, o poeta do sono, do devaneio, do cansaço, já o prometido *sonambólico*, que escreve e se inscreve por meio de um imenso sono: “o *tour de force* malogrou-se: depois de 1916, Campos virá a ser o poeta do cansaço, da abulia, do vazio, inquieto e nauseado” (Coelho, 1977, p. 73). Nesse sentido, é natural o aparecimento do sono e do cansaço numa poesia que expressa o esgotamento em todas as esferas.

a sua voz diminui de volume; cansado, afogado em tédio, se Campos tritura e repete é para vincar a sensação de esgotamento, de torpor; predominam agora as frases curtas e desprendidas [...]. O vocabulário mantém-se o mesmo, menos rico, é certo, de termos coloridos, sensoriais, retumbantes, próprios de uma “Ode Triunfal”, de um poeta sensacionista. Conserva o tom correntio, continua mesclado de cultismos técnicos e às vezes

convencionalmente “poéticos”, associando por acinte o “esterco” ao “ideal”, incluindo plebeísmos, imagens dum realismo trivial, pragas aos burgueses e à vida. Oscila entre o filosófico e o quotidiano charro. As séries sonoras de topônimos e os estrangeirismos intercalados no texto para darem um tom “cosmopolita” caracterizam a época whitmaniana. (Coelho, 1977, p.147)

Diante de uma “curva evolutiva”, o processo de Campos mostra-se, pelo menos quanto ao ânimo, no entremeio de um “espasmo”, de uma produção poética central que estava infectada pelos germes do modernismo incipiente. É menos uma curva de função exponencial, e mais um parábola, como parece-nos aludir o pensamento de Cleonice Berardinelli, pois, para a autora, em Campos

[...] foi breve o seu exercício de “engenharia”, quase só limitado às odes sensacionistas dos primeiros quatro anos de sua produção de pouco mais de vinte. Escreveu-as, torrenciais e como que sob o efeito de uma doença de que ele mesmo se confessa contagiado por Whitman [...]. Passada a “doença”, volta ele ao seu natural - abúlico, entediado, só - e assume quase sempre a poesia do adiamento, da irrealização, do sono, do cansaço. (BERARDINELLI, 2004, p. 171).

Dita-se, claramente, uma voz que reflexiona as expectativas e conflitos, que, após a ânsia de sentir a explosão do mundo e da vida, da energia frenética da modernidade, cai em um poço de desilusão – torna-se um *poeta sonambólico*.

## 6 A TAREFA DO SONO

Como iniciar a falar sobre o sono das palavras? Eis a exigência única: dizendo, acordando-as, ainda que não haja nada ainda a dizer – agora já o há – pois essa é a natureza da mesma postura que encontramos em Álvaro de Campos, quem nos permite rasgar o vazio, sustentando uma massa informe sobre o nada e irrompendo sobre a noite a violação dos silêncios, de uma só vez, e tão impetuosamente como o famoso dia triunfal. Para que depois, como destino e tarefa, possamos deixar dormir novamente todas as frases e sílabas, num certo apagar das ideias, o descanso de todos os propósitos.

O poema que pretendemos acordar do sono, como metonimicamente possível de compreender o fenômeno do sono e suas implicações na obra de Campos, foi publicado em sua *terceira fase*, mais especificamente datado em 18 de agosto de 1935, apenas três meses antes do falecimento de Fernando Pessoa e, conseqüentemente, do próprio Álvaro de Campos enquanto poesia. Sem atribuição de título ao texto, o poema “O sono que desce sobre mim...” é caracterizado por ser um poema em versos livres e brancos, de estrofação irregular bem característica da obra de Campos.

Nesse poema, ouve-se uma voz cansada e sonolenta, responsável por colocar em primeiro plano o seu próprio sono. No fundo temático, a contemplação do seu estado ocorre diante de um sujeito cujo ímpeto é o de explicar uma espécie de sono que sente, situação caracterizada logo na primeira estrofe do poema.

O sono que desce sobre mim,  
 O sono mental que desce fisicamente sobre mim,  
 O sono universal que desce individualmente sobre mim —  
 Esse sono  
 Parecerá aos outros o sono de dormir,  
 O sono da vontade de dormir,  
 O sono de ser sono.  
 (Pessoa, 1944, p.82)

Percebamos o andamento poético: nos três versos iniciais, a frase aumenta, se alonga, como um espreguiçar do discurso, o discurso de um poeta, a quem só é permitido pensar e explicar caso se afaste mais claramente de seu sono. Não à toa, a primeira palavra do verso “sono” afasta-se gradualmente da sua última palavra, que se repete, “mim”. Entre o eu e o sono, o poeta pede o espaçamento para que o

poema conceba o esticamento da razão e possa, lucidamente, falar. Assim, produzindo um paralelismo sintático, os versos se tornam mais prosaicos, maiores, o poeta deseja definir de forma exata a natureza do seu sono.

Embora o poeta se insira na situação de contemplação de um estado em que se encontra habitualmente – marcadamente pelo uso do presente do indicativo no seu aspecto durativo –, essa dicção vê nascer diante de si uma impossibilidade: não encontra arcabouço, na linguagem, capaz de traduzir e delimitar a natureza daquilo que, aproximativamente chamara “sono”, por falta de palavra mais precisa. O jogo de aparências é marcado pelo verbo “parecerá”, que marca uma proximidade entre o estado do poeta e o sono enquanto fenômeno conhecido. Desse modo, é estabelecida uma alegoria do sono, já que ele está ali com intuito de representar, de substituir, isto é, insere-se uma imagem poética sobre a qual o poeta tentará formalizar uma equação. O reforço de que se trata de uma espécie de sono distinto encontra-se na apresentação de orações adjetivas restritivas, que confessam a existência de um sono especial.

No verso central, muda-se o tom, redireciona-se, reidentifica-se, “esse sono”. Depois, o poema perde sua altissonia conquistada. Ele vai diminuindo, como que baixando a sua voz, ao modo do entorpecimento de quem já vai dormir. Agora o sono aproxima-se de si mesmo, autorreflexionando-se “o sono de ser sono”.

A repetição dá o tom e se mostra como recurso fundamental dessa estrofe. Com o paralelismo sintático e as repetições vocabulares, percebe-se um reforço para que, tal qual uma canção de ninar, haja uma captura do leitor ao sono emulado. Esse ambiente deve estar presente não apenas no eixo temático, como também deve impregnar a forma e a leitura da poesia. Não é possível ler uma potente poesia sobre o sono sem se sentir influenciado por essa força motriz. Nesse sentido, a palavra sono aparece em todos os versos da estrofe, precisamente oito vezes. A leitura de uma mesma palavra tantas vezes, durante todo o poema, tende a causar em quem lê o estranhamento da palavra, de modo que a seleção vocabular contempla o desejo do poeta de ressignificação.

Mas aquele que está sob a influência do sono só pode mesmo repetir, em outras palavras: o homem do sono só pode falar por partes, pela repetição, pela quebra sintática: por poemas. O *enjambement*, o verso livre, uma certa musicalidade na fala, tudo isso pertence também ao reino do quase-dormir, dessa poesia do alógico de que fala Hugo Friedrich e que é representada por alguns poetas:

há a poesia do alógico, dos conteúdos sonambúlicos e alucinantes, que nascem – ou querem nascer – da semi-consciência ou do inconsciente (...) a poesia alógica pretende ser a poesia do sonho. E sonho quer dizer agora, em sentido psicológico, o sonho estando dormindo, ou o sonho estando acordado e provocado artificialmente (mediante drogas etc.). Esse tipo de sonho, à diferença do poético, sobretudo segundo a acepção linguística moderna dos países românicos, indica a fantasia criativa. O limite divisório entre as duas capacidades de sonho é flutuante, sobretudo em sua manifestação artística. É o limite que existe entre um princípio psicológico e um estético. (Friedrich, 1978, p.190-191)

Mas o *poeta do sono* de Campos não é precisamente o *poeta do sonho*. O signo pouco aparece na sua poesia tardia. Além disso, não apenas esse *sono* a nada se semelha ao *sonho*, mas, pelo contrário, parece se opor, visto que o sono,

Contrariamente ao sonho, ao qual como que assistimos, o sono é uma aventura que não se conta, que não pode ser documentada. Da qual não se podem trazer, porque deles não existe uma percepção, esses elementos, essas visões que são como que a parte objetiva do sonho. (Melo Neto, 1997, p. 13)

No sonho, as imagens brotam, como cinematográficas, sequenciando-se em narrativas que contamos ao acordar e que perfazem o gozo do psicanalista, ainda que por vezes inventemos partes inacabadas ou que nos parecem incoerentes. Por outro lado, do sono sem sonhos, escuro, vazio, ao acordar, não resta nada dele ao não ser a fumaça esparsa de sua sensação. Diz-se do sono que foi reparador ou incompleto, bom ou ruim, contínuo ou interrompido, e a partir daí, nada mais, só resta a falha própria da linguagem ao lidar com o inefável de si mesmo.

Nisso implica a questão de que Campos, um poeta de um léxico antes tão rico, dedique tantos versos, em vão, ao tentar explicar a natureza de seu sono. Como pode o poeta das grandes odes ter “desaprendido” sua arte poética em favor de uma expressão mal acabada? Contenta-se com pequenos poemas, de versos curtíssimos, de vocabulário “pobre”, de poucas figuras e nenhum de seus característicos urros? Ora, basta igualmente que o maior dos leões seja tomado de um extremo sono para que se pareça um gato. Nas palavras de Bernardo Soares: “Entre matar quem dorme e matar uma criança não conheço diferença que se sinta”. (Pessoa, 1982, p.52).

É imperativo: só pode o sono, assim como o cansaço que o gera, ser redundante, apenas falar de si mesmo. No sonho, embora de forma limitada,

difícilmente o seu tema se elabora diante a matéria do próprio sonho: para sonhar profundamente é preciso esquecer que se sonha e molhar a fantasia com as águas da crença. Mas não no sono, nele não pode haver nada senão a si mesmo, esta é a sua cicatriz, no palavrar, da sua imponente presença, é o exercer de seu grande domínio. É a poesia das “frases que no meio-sono elaboro”. Esse poetar alógico de Campos não se mistura, nesse íterim, com a arte surrealista, em seu modo de concepção, mas também desfrutará, em outro momento, da fantasia criadora de imagens, acolhendo conteúdos passivamente dos estratos profundos do sonho, desperto ou dormindo (Friederich, 1978, p.191). Seu procedimento pertence ao campo do inacabamento das frases, marcado pela rápida mudança de pensamento, pela confusão do pensar próprio de uma sonolência. Nesse sentido, percebe-se em Campos, um traço estilístico que toma outra rédea após a segunda fase, a do sensacionismo: por exemplo, o uso de reticências, que na poesia do sono e do cansaço marcam os intervalos em que se cochila ou que se está cansado demais para dizer. Em suma, o sono exige um redundância estilística: que o poeta volte a si mesmo e ao seu sono, insistentemente, esse é seu único e próprio assunto.

Nesse sentido, quando o poeta insiste na palavra “sono”, afugenta a palavra sonho. Isto é porque o sonho está fora de cogitação, nos encontramos no reino de Somnus. Como vimos, na mitologia, os sonhos (oniros) estão no sono, mas, de fato, não o são. Em nenhum mito há filiação – isto é, subordinação – do sono ao sonho, pelo contrário. Ou os sonhos são irmãos – menos importantes – de Hipnos, ou são seus filhos. Disto decorre não apenas que o sono tenha sua autonomia garantida, como o sonho ou é de outra natureza, mais distante, ou é subordinada ao aparecimento do sono. Por outro lado, para os gregos, a natureza do sonho é a do aparecimento, o que se verifica sempre nos oniros, que se divertem e tomam forma nos sonhos dos mortais, enquanto aparições, por vezes verdadeiras e divinatórias, por vezes falsas e falaciosas. Já o Sono é irmão gêmeo da Morte, carrega a proximidade com ela, isto é, com o sentido da ausência, do extinguir-se. Nesse viés, o sono aparece somente para desaparecer, é uma *ausência-presente*, só desce para que possa novamente subir. O morto e o soníloquo nada veem, senão, por último, a morte e o sono: os heróis são carregados por ambos.

Por um lado, “o sono é um estado, um poço em que mergulhamos, em que estamos ausentes. Essa ausência nos emudece” (Melo Neto, 1997, p.13). Esse estado, como pensamos, é apenas de artificial ausência, já que é uma *ausência-*

*presente*. E é precisamente a ideia de uma *ausência fortemente presente* nos ajuda a entender porque, nos três primeiros versos, há um movimento reiterado do sono que “desce” *sobre* o sujeito, quase o esmagando. No ensinamento do poema, isto é, na indistinção entre forma e conteúdo, a palavra sono, presente em quase todos os versos do poema, vai descendo, na medida da leitura, sendo afetado pela gravidade que vem de cima, onde o sono, como é perceptível, é cada vez mais presente na elocução, ao ponto de se encontrar, nos poemas do sono e do cansaço, um poeta que sempre acaba por dormir. Esse movimento, ensaiado pela próprio texto, remete novamente ao Mítico deus Hipnos, pois sendo o deus alado, o sono sempre se apresenta acima dos homens, descendo de sua posição divina para poder exercer seu poder. Igualmente, é ao céu que se olha para aproximar as nuvens de imagens dos sonhos. É do reino dos sonhos também a astrologia e a cosmologia: seria esse sono uma espécie também de sono cósmico? Por outro lado, aquilo que desce sofre o poder da gravidade, isto é, a poesia destaca o peso de um sono que desce sobre o homem, referindo-se a esta mesma autoridade irrecusável que o sono exerce sobre os seres. É da natureza seu governo. Também tornou-se comum o uso da expressão “cair de sono”, fazendo referência ao corpo, que é então todo “peso livre”, rendendo-se, tornando-se sono e forçando a ação de deitar. Lembremos que Hipnos era um deus inquestionável, fazia adormecer a tudo e a todos, inclusive os deuses mais poderosos. Quando em posse, ele não permite a mobilidade, coloca-se como uma carga.

Por outro lado, o sonho não é propriamente um estado, mas uma produção desse estado, um de seus resultados e remete diretamente, em oposição ao sono, a uma *presença-ausente*. Isso porque se é a aparição a sua manifestação mais objetiva, vive na sombra da ilusória representação. Seja pelo oniro Morfeu, que toma a forma dos homens nos sonhos, seja na interpretação freudiana de que os sonhos travestem os desejos e os impulsos recalcados, seja na simbologia esotérica; o sonho, enigmático, sempre se mostra como o velado de seu verdadeiro conteúdo. Nesse sentido, ele parece mais vertical, mais profano, também mais análogo à obra de arte, posto que necessita usar das máscaras humanas. Nesse sentido, se Hipnos, que é um só, soberano, quase não passou, como vimos, de um abstração, é porque pertence às esferas mais primordiais. Já os sonhos, que são muitos e estão ligados à terra, seus mil deuses precisam vestir-se para o teatro. Talvez por isso, como afirma Cabral, os sonhos podem ser assistidos, são “como a obra de arte, o

sonho é uma coisa sobre a qual se pode exercer um crítica. O sonho é como uma obra nossa” (Melo Neto, 1997, p. 12). O sonho, assim, tem caráter de obra, feita pela nossa consciência – ou incoscência.

Contudo, não é esse nosso propósito, não esperamos constituir um crítica do sono, como se seria possível obter da narrativa do sonho. Não devemos lidar com a fala do sonho, senão com o silêncio do sono. Lidar, assim, com uma condição, com um terreno fértil para a poesia, aquilo que pode, brotado do silenciosos vazio, inclusive, ser uma necessidade para o sonho: “o sono não só provoca o sonho, não só tem no sonho sua linguagem natural, como também o condiciona.” (Melo Neto, 1997, p.13). Sendo assim, há antes uma relação de causa e efeito entre sono e sonho, respectivamente. O sonho, enquanto a obra em si, enquanto o poema em si, já saído do estado de sono, é como o filme que se projeta no fundo da sala escura. “O sonho é uma coisa que pode ser evocada, que se evoca. Cujas exploração fazemos através da memória (...) esta fabulosa experiência pode ser evocada, narrada. Como a poesia, ou por outra, em virtude da poesia que ela traz consigo, apenas pode ser transmitida” (Melo Neto, 1997, p.13).

Nesse sentido, é preciso buscar pelo “sono de ser sono”, isto é, o ser-do-sono, em que o sujeito é unido ao sono, e vice e versa, aquele que se perfaz diante do sono, de seu silêncio e de seu domínio. Porque, diferentemente, o ser-do-sono, este é mais simples de delimitar, é sempre um outro, porque assistimos a nós mesmos, na súbita estranheza de quem fomos sonhados por um estrangeiro. Essa presença-ausente do sonho remonta o tema do duplo, na medida em que o eu se clona, em que a presença é sempre de um estranho reconhecidamente aparentado conosco ou com aquilo que é nosso, do nosso mundo. Aqueles que se apresentam, como oniros, são a presença estranha, mais ou menos vazia ou enigmática, uma sensação impossível de sentir no sono – onde não há sentidos propriamente identificados. Isso ecoa em Gaston Bachelard:

Perguntou-se se havia realmente uma consciência do sonho. A estranheza de um sonho pode ser tal que nos parece que um outro sujeito vem sonhar em nós. “Um sonho me visitou.” Eis a fórmula que assinala a passividade dos grandes sonhos noturnos. (Bachelard, 2006, p.11)

Em Bachelard, o eu-do-sono é aquele que parece vir de fora para sonhar o nosso sonho. O estranho, sinônimo de estrangeiro, o que vem de fora, aparece



como visita, as coisas que se dão no sonho parecem acontecer para além de nós. Em Maurice Blanchot, o que nos sonha não é um outro, mas tão diferente no pressentir de um outro, que não há mais reconhecimento de si mesmo:

Aquele que sonha, dorme, mas aquele que sonha, já não é mais aquele que dorme, não é um outro, uma outra pessoa, é o pressentimento do outro, o que não pode mais dizer eu, o que não se reconhece em si nem em outrem (Blanchot, 1987, p. 269)

E até mesmo em Pessoa ele-mesmo:

Entre o sono e o sonho,  
Entre mim e o que em mim  
É o quem eu me suponho,  
Corre um rio sem fim.  
(Pessoa, 1942, p. 173)

Enquanto o sono é o denso “eu” – o que ainda nos falta fundamentar –, o sonho é “o que em mim é o quem me suponho”. Na distância severa que o Ortônimo já identifica na questão do sujeito entre sonho e sono, a duplicidade do sonho é cicatriz de uma distância entre o sujeito e ele mesmo. Talvez esteja certo Blanchot ao dizer que no sonho “não se pode mais dizer eu”, porque só se pode olhar como “ele”, tudo está na incerteza da terceira pessoa, da visita que recebemos durante o sonho.

Nesse sentido, a *presença-ausente* do sonho vive também do reino da continuação, da infinidade: é o “despertar” durante o sono. “Como saber se este momento do agora não é apenas um sonho?”. Eis a pergunta da continuidade. Rememorando Platão, na apologia de Sócrates, a morte ideal, enquanto fim, enquanto limitação e determinação, parece-se ao sono sem sonhos. Isso porque um sono com sonhos figura a ilusão sequencial. Para Blanchot, “o sonho é o despertar do interminável, uma alusão, pelo menos, e como que um perigoso apelo, pela persistência do que não pode ter fim, neutralidade do que se passa atrás do começo” (Blanchot, 1987, p.269). Quiçá por este motivo, o do fim, que o sono seja correlato à morte e o sonho seja análoga à vida – mas *vida no sono*.

Algumas pistas nos ajudam a delimitar em que nível esse sono pode se diferir do sono comum. Uma delas é a ideia de que um sono “mental” desce “fisicamente”. Normalmente, diante de um cansaço que caracteriza o sono natural, quando sua motivação é do plano da ação, primeiro se percebe uma fadiga física, para que,

durante a sonolência, a mente descanse também, em prol do corpo. Neste *outro sono*, no entanto, é o sono da mente que chega ao corpo, isto é, é um sono, e invariavelmente, um cansaço, derivados de um pensar, ou do uso da mente, que se abate pelos sentidos. Por consequência, o esforço é tal, que fisicamente passa a sentir também o cansaço. Estamos, portanto, diante de um cansaço do pensar ou da ideia.

Com a ideia escondida debaixo do manto, o Rei voltou para o castelo. Esperou a noite. Quando todos os olhos se fecharam, saiu dos seus aposentos, atravessou salões, desceu escadas, subiu degraus, até chegar ao Corredor das Salas do Tempo.

Portas fechadas e o silêncio.

Que sala escolher? Diante de cada porta o Rei parava, pensava, e seguia adianta. Até chegar à Sala do Sono.

(...)

Como naquele dia, jovem, tão jovem, uma ideia menina. E linda. Mas o Rei não era mais o Rei daquele dia. Entre ele e a ideia estava todo o tempo passado lá fora, o tempo todo parado na Sala do Sono. (Colasanti, 2006, p. 32)

No conto “Uma ideia toda azul, de Marina Colasanti, o Rei tem pela primeira vez uma ideia. Com medo de ser roubado, guarda a ideia na sala do Sono. Isso porque a ideia, no sono pode dormir, pode descansar, é sua morada. Nosso sono mental se assemelha a isso, pois o sono de que tratamos, sendo um sono poético, deve guardar sempre a possibilidade da ideia em seu estado mais puro e intocado pela linguagem, logo inviolada, fora das determinações do espaço e do tempo. Outra pista se refere ao sono “universal” descer de modo “individual”. Um sono universal pode ser lido enquanto um sono de caráter espiritual ou astral, onde a coletividade forma uma unidade. Também se pode imaginar que seja uma espécie de sono integrador que se une à individualidade do ser. Por fim, ele é individualizado. Sendo um sono mental e universal, caindo física e individualmente, esse sono só pode ser um *outro sono*.

Mas é mais, mais de dentro, mais de cima:

É o sono da soma de todas as desilusões,

É o sono da síntese de todas as desesperanças,

É o sono de haver mundo comigo lá dentro

Sem que eu houvesse contribuído em nada para isso.

(Pessoa, 1944, p. 82)

Assim, na terceira estrofe, há ênfase de que esse “sono mental” e “universal” não seja lido apenas enquanto uma exterioridade objetiva, enquanto a apreensão de

um fenômeno físico e individual – embora com ele compartilhe similaridades –, é algo de maior grandeza, de maior potência. O silêncio desse sono, a impotência do ser, tudo isso existe, contudo em outra ordem de existência. Por isso esse sono não pode ser terreno, meramente físico, ele é “mais de cima”, da ordem das ideias – sendo mental – ou da ordem cósmica – sendo universal. Jamais é exterior, pois sua origem não é externa, mas interna ao sujeito, é um sono “mais de dentro”, talvez do reino da subjetividade, da interioridade, seja psíquica ou espiritual, é o sono, mesmo que venha de cima, se individualiza no sujeito, ao seu descer.

Segue-se a esse axioma novamente um paralelismo: “É o sono”. Lembramos nesse momento do caráter fenomenológico da obra de Gaston Bachelard, quando este afirma que a consciência não é objeto, senão a própria ação pura, já que toda consciência é “consciência de...”. Analogamente, para o poema-Campos, não parece que o sono possa se colocar apenas enquanto objeto, pois o sono é “sono de...”. Esse sono se coloca numa proposição afirmativa em que se encontra uma identidade. A “soma das desilusões”, a “síntese de todas as desesperanças” identificam-se com esse sono, ainda que como causas. Como visto, o caráter de angústia e negatividade diante dos excessos da modernidade é expresso nesse período de Campos, onde há uma espécie de estética da negatividade que se opõe à fase futurista, de extrema positividade. Não resta dúvida de que esse sono é derivado de um outro fenômeno que o precede, a saber, do(s) cansaço(s).

Por outro lado, esse excesso, que gera um cansaço, e, por sua vez, o sono, é, não esqueçamos, um cansaço que deve ser igualmente mental e universal. É o cansaço de “haver mundo comigo lá dentro”. Mas é um mundo que foi gerado na espontaneidade, “sem que eu houvesse contribuído em nada”, assim como relata Pessoa acerca da sua explosão de heterônimos. Campos compartilha, como vimos, essa angústia, essa multipolaridade de um *eu*, que, por isso mesmo, não pode ser um *eu*. Tudo indica uma relação não só com a “*coterie* inexistente”, senão com a própria multiplicidade de Campos. Há um outro mundo dentro do poeta, que gera outro sono, outro cansaço. Se esse mundo gera o sono, também pode ser gerado por ele.

O cansaço é o fenômeno primordial do sono. *In natura*, isto é, distante das formas artificiais do sono, o cansaço é o seu pressuposto: o sono é um dos efeitos do cansaço, é sua continuidade como efeito, mas é seu oposto na promessa da cura do cansaço, pois o sono promete, antes de tudo, o repouso, a derrota da fadiga.

Como vimos, o sono deseja a restituição, de corpo e mente, de um cansaço. Mas o que é o cansaço: é o gasto, o peso da vida sobre o ser. É a consequência de ter havido vida, mas em seu excesso. Todo cansaço é, assim, excesso de mundo sobre o ser. Depois do calor nos músculos e na mente, da violência e do esforço supremo, vem o esgotar, o exaurir, que abre os portais do sono. Isso porque é o sono quem cessa ou pausa a energia, a ação e o pensamento. Mas, em alguns casos, o cansaço não se abre ao sono, ou o sono não repara corretamente, não é o sono homérico, agradável e restaurador. Nesse contexto, o repouso não é permitido, e o ser, somente cansado, e sozinho, precisa carregar sobre si o excesso de mundo. Todo o peso do cansaço é proporcional ao peso do mundo sobre o ser, “Estou cansado, é claro, / Porque, a certa altura, a gente tem que estar cansado” (Pessoa, 1944, p.78).

Mestre, só seria como tu se tivesse sido tu.  
 Que triste a grande hora alegre em que primeiro te ouvi!  
 Depois tudo é cansaço neste mundo subjectivado,  
 Tudo é esforço neste mundo onde se querem coisas,  
 Tudo é mentira neste mundo onde se pensam coisas,  
 Tudo é outra coisa neste mundo onde tudo se sente.  
 Depois, tenho sido como um mendigo deixado ao relento  
 Pela indiferença de toda a vila.  
 Depois, tenho sido como as ervas arrancadas,  
 Deixadas aos molhos em alinhamentos sem sentido.  
 Depois, tenho sido eu, sim eu, por minha desgraça,  
 (Pessoa, 1944, p. 31)

Se Caeiro ressignifica o modo de vida de Campos, tudo que havia antes para ele é deslocado. O ensinamento do mestre cai como uma grande ilusão para o engenheiro. O mundo é um excesso de sensações, mas também é um excesso de mentiras, “tudo é mentira”. Esse cansaço é uma expressão multifacetada das lutas humanas diante das pressões da modernidade. É, certamente um cansaço existencial, sem dúvida, é um reflexo com uma profunda desilusão e exaustão com a vida e o mundo. É um cansaço dos sentidos da vida, na minha busca profunda pelo significado, pelo propósito da vida e da validade das minhas experiências. Lembremos: o poeta não busca um sono físico, não é então seu cansaço físico, mas também mental: é o cansaço das desilusões, é o cansaço das desesperanças. Se há um outro sono, é um outro cansaço, se há um falso sono, há um falso cansaço:

Não, não é cansaço...  
 É uma quantidade de desilusão

Que se me entranha na espécie de pensar,  
 É um domingo às avessas  
 Do sentimento,  
 Um feriado passado no abismo...

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.

(...)

Como quê?...  
 Se soubesse, não haveria em mim este falso cansaço.  
 (Ai, cegos que cantam na rua,  
 Que formidável realejo  
 Que é a guitarra de um, e a viola do outro, e a voz dela!)

Porque oiço, vejo.  
 Confesso: é cansaço!...

Poderíamos supor que esse cansaço está ligado ao cansaço do sentir, o cansaço das sensações, do excesso de mundo. Mas ora, tudo, em Campos, não passa de um conjunto de sensações? É natural que após a segunda fase de Campos, sensacional, dos excessos, dos gritos, da violência e dos grandes poemas, o cansaço mental surgisse. Por essa razão ele se torna o “poeta do abatimento, da atonia, da aridez interior, do descontentamento de si e dos outros” ou até mesmo “decaído, cosmopolita, melancólico, devaneador” (Coelho, 1977, p. 75-76). Esse poeta só pode existir compreendendo o mundo de outra forma, escrevendo de outra maneira, “Compreendo a intervalos desconexos / Escrevo por lapsos de cansaço”. (Pessoa, 1944, p. 249). O desejo incessante do poeta modernista de “sentir tudo de todas as formas”, de unir-se à máquina industrial, o poeta que quer substituir a ideia de beleza pela de “força”, na poética não-aristotélica, só pode acabar num cansaço tão igualmente potente, que dormirá:

Nada me prende a nada.  
 Quero cinquenta coisas ao mesmo tempo.  
 Anseio com uma angústia de fome de carne  
 O que não sei que seja —  
 Definidamente pelo indefinido...  
 Durmo irrequieto, e vivo num sonhar irrequieto  
 De quem dorme irrequieto, metade a sonhar.  
 (Pessoa, 1944, p. 249).

Ou seja, é um poeta cavalariço, de força, de tamanha muscularidade: “como

uma *muscularidade* agressiva, demente”, pois é um cansaço que vem da mente e que se instala no corpo, sentida nos músculos – que no caso da poesia, os músculos da poesia, a fibra da poesia são os versos, posto que a forma do poema é seu próprio corpo, e que precisa mostrar-se cansado quando disso se fala, e que adormece quando diz sentir sono. Essa espécie de elocução, em Campos, que possui um “excesso pulsional que exige o gasto” (Perrone-Moisés, 2001, p.21), tudo isso só poderá implicar qual resultado?

E o resultado?  
 Para eles a vida vivida ou sonhada,  
 Para eles o sonho sonhado ou vivido,  
 Para eles a média entre tudo e nada, isto é, isto...  
 Para mim só um grande, um profundo,  
 E, ah com que felicidade infecundo, cansaço,  
 Um supremíssimo cansaço,  
 Íssimo, íssimo, íssimo,  
 Cansaço...  
 (Pessoa, 1944, p. 249).

O cansaço, no entanto, tem sua dupla face, positiva e negativa. Na terceira estrofe do poema, diz o poeta:

O sono que desce sobre mim  
 É contudo como todos os sonos.  
 O cansaço tem ao menos brandura,  
 O abatimento tem ao menos sossego,  
 A rendição é ao menos o fim do esforço,  
 O fim é ao menos o já não haver que esperar.  
 (Pessoa, 1944, p.82)

O cansaço maligno, em que se sente apenas o próprio cansaço, a dor, o enfatiamento e o peso do mundo é, por vezes, substituído pelo cansaço benigno, aquele que se abrande, que traz o sossego, que se renderá ao sono e cessa a continuidade. Mas nem sempre é assim. Nem sempre o cansaço está puro ao ponto de deixar o sono tomar conta, nem sempre a continuidade deixa de massacrar o sujeito cuja náusea da vida o faz continuar em vigília constante: temos a insônia, que significa a não presença do sono, ou a “infinita” espera de Hipnos. Nesse sentido, somos, diurna ou noturnamente, tomados por aquilo que precede ao sono, mesmo na mitologia, Nix, a noite, toma conta:

A noite, a essência da noite, não nos deixa dormir. Nela, ele não encontrou o refúgio do sono. Se se falta ao sono, no final o esgotamento vos

contamina; essa contaminação impede-vos de dormir, traduz-se pela insônia, pela impossibilidade de fazer do sono uma zona franca, uma decisão clara e verdadeira. Na noite, não se pode dormir. (Blanchot, 1987, p. 268)

Essa “noite”, está para além do fenômeno da noite. Como para aqueles que dizem “trocar o dia pela noite”, tratamos de dia e noite como funções da vitalidade. A vida, para nós, é quente, diurna, clara, cheia. A morte, por outro lado, é noturna, fria, escura. Assim, para a cultura humana, o dia é o período da vida e a noite é o período da morte, ou de outras formas de vida, com a dos monstros e fantasmas. Em nós, a noite equivale ao cansaço sem sono, é a continuação da vigília e da energia dedicada ao dia. Como para o gregos e os iniciados órficos, a noite é geradora de vida, ainda que de uma outra forma de vida, pois é genitora dos deuses e dos homens.

Nix simboliza o tempo das gestações, das germinações e das conspirações, que vão surgir à luz do dia em manifestações de vida. É muito rica em todas as potencialidades de existência, mas entrar na noite é regressar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos, íncubos, súcubos e monstros. Símbolo do inconsciente, é no sono da noite que aquele se libera. (Brandão, 1986, p.191)

Por isso, entrar na insônia é encarar a noite, todos os seu fantasmas, os fantasmas da ficção, que são os medos incoscientes, que não passam do medo do sujeito diante da vida. Álvaro de Campos também fica insone, e somente sobre isso se pode deitar:

Não durmo, nem espero dormir.  
Nem na morte espero dormir.  
Espera-me uma insônia da largura dos astros,  
E um bocejo inútil do comprimento do mundo.  
Não durmo; não posso ler quando acordo de noite,  
Não posso escrever quando acordo de noite,  
Não posso pensar quando acordo de noite —  
Meu Deus, nem posso sonhar quando acordo de noite!  
(Pessoa, 1944, p.273)

O sono, nesse sentido, é referenciado como um desejo distante, sono e cansaço tornam-se uma só coisa, negativa, o cansaço sem a redenção, onde a sensação não pode repousar, mas apenas crescer e tomar conta do indivíduo:

Tenho sono, não durmo, sinto e não sei em que sentir  
Sou uma sensação sem pessoa correspondente,

Uma abstracção de autoconsciência sem de quê,  
 Salvo o necessário para sentir consciência,  
 Salvo — sei lá salvo o quê...  
 Não durmo. Não durmo. Não durmo.  
 Que grande sono em toda a cabeça e em cima dos olhos e na alma!  
 Que grande sono em tudo excepto no poder dormir!

Ó madrugada, tardas tanto... Vem...  
 Vem, inutilmente,  
 Trazer-me outro dia igual a este, a ser seguido por outra noite igual a esta...

Vem trazer-me a alegria dessa esperança triste,  
 Porque sempre és alegre, e sempre trazes esperanças,  
 Segundo a velha literatura das sensações.

Vem, traz a esperança, vem, traz a esperança.  
 O meu cansaço entra pelo colchão dentro.  
 Doem-me as costas de não estar deitado de lado.  
 Se estivesse deitado de lado doíam-me as costas de estar deitado de lado.  
 (Pessoa, 1944, p. 273)

Diante desse *eu-inchado* da insônia, só pode haver outra espécie de imobilidade, aliado à extrema irritação, os versos saem do cansaço,

Dormir como escapatória estava fora de cogitação: primeiro, aquele tipo de cansaço tinha o efeito de uma paralisia, de dentro da qual, em regra, não era possível sequer dobrar o dedo menor e mal se conseguia mexer os cílios; até a respiração parecia estacar, de modo que a pessoa se sentia até o íntimo, congelada numa coluna de cansaço; e quando acontecia de a pessoa conseguir dar um passo até a cama, então, após um breve desmaio de sono sem sensação alguma de ter dormido, bastava rolar uma vez na cama para se despertar insônia adentro, em geral por toda a madrugada, pois o cansaço no quarto só costumava irromper no fim da tarde ou no começo da noite, com o crepúsculo. (Handke, 2020, p. 13)

Nese momento, só se pode escrever depois, escritos no adiamento do sono, no dia seguinte, após o sono:

Que horas são? Não sei.  
 Não tenho energia para estender uma mão para o relógio,  
 Não tenho energia para nada, para mais nada...  
 Só para estes versos, escritos no dia seguinte.  
 Sim, escritos no dia seguinte.  
 Todos os versos são sempre escritos no dia seguinte.  
 (Pessoa, 1944, p. 273)

Por isso, a insônia também tem sua obra. Se no sono, o *eu-outro* retira e traveste a sua ficção da inconsciência ou da meia-consciência, a insônia produz sua obra do inchaço do mundo, de seu peso excessivo, fruto da irritação e do medo de ser tomado pela noite, na espera angustiante do sono, que faz o pensamento aludir



sempre o ato mesmo de aguardar. Mas o pensar não permite dormir, o devaneio do sono não veio, a lógica ainda tem lógica, a sensação ainda sente muito bem, estamos diante de um mal cansaço, onde nos sentimos apenas sós no mundo:

É que lá, no quarto de aluguel, durante o tempo de faculdade, havia mais uma coisa a se temer, um cansaço novo, diferente, ainda desconhecido na casa dos pais antes: o cansaço dentro de um quarto, na periferia da cidade, sozinho; o “cansaço-a-sós”. (Handke, 2020, p. 12)

Tudo se cala, para todos e tudo chega a hora do descanso, Hipnos já passou voando sobre a face da cidade, o silêncio povoa as ruas e é prova da chegada da noite, começa a haver meia noite – na tradição ocidental, a hora dos fantasmas – toma-se sobre o sujeito a solidão inerente. Todo barulho é um incômodo para quem não dorme, tudo que rememora a sensação é uma violência. É preciso dormir, porque senão eu, o sujeito, fiarei acordado sozinho, no medo infantil do escuro a ponto de inventar meus próprios monstros... é hora: vai tudo dormir.

Começa a haver meia-noite, e a haver sossego,  
Por toda a parte das coisas sobrepostas,  
Os andares vários da acumulação da vida...  
Calaram o piano no terceiro-andar...  
Não oiço já passos no segundo-andar...  
No rés-do-chão o rádio está em silêncio...

Vai tudo dormir...

Fico sozinho com o universo inteiro.  
Não quero ir à janela:  
Se eu olhar, que de estrelas!  
Que grandes silêncios maiores há no alto!  
Que céu anticidadino! —

Antes, recluso,  
Num desejo de não ser recluso,  
Escuto ansiosamente os ruídos da rua...  
Um automóvel! — demasiado rápido! —  
Os duplos passos em conversa falam-me  
O som de um portão que se fecha brusco dói-me...

Vai tudo dormir...

Só eu velo, sonolentemente escutando,  
Esperando  
Qualquer coisa antes que durma...  
Qualquer coisa...  
(Pessoa, 1944, p.59)

Só resta ouvir e ver as impressões da noite, essa noite que nos faz, leitor e

poema, mergulhar no indeterminado, na continuidade das formas de vida mais sorradeiras, mais perigosas, tudo ao redor se transfigura. Do quarto, surge um mundo fantástico e horripilante. Embaixo da cama, certamente, há um monstro. Agora, todo lugar é tomado de noite: o guarda-chuva é um homem em pé, qualquer som é suspeito, qualquer vento é um aviso, todo olhar carrega um vulto. O cansaço da noite, que aproxima o homem de sugestão e da alucinação, entra nas dimensões da arte, mais especificamente, porque é o irromper, pela loucura, no delírio (esse desvairio, como o sonho, não é ainda aquilo que chamaremos de poesia do sono, ainda não nos interessa).

Assim como doenças se denominam “feias” ou “malignas”, esse cansaço era um sofrimento feio e maligno; que consistia em transfigurar, tanto o entorno (...) e até o próprio doente de cansaço, ele também, numa figura grotesca (Handke, 2020, p. 9)

Tudo se transfigura em cansaço. Todas as pessoas são parte e cúmplices dele, nenhum prazer mais atrai, de nenhum objeto importa mais a cor: ao corpo e à minha mente só restam desejar, implorar, suplicar pelo sono reparador. Fora dele, o próprio mundo torna-se mau também, o mundo sufoca. Afinal, que é o cansaço senão um esgotamento vital de um indivíduo, uma contraforça de sua própria natureza que limita sua vontade e seu desejo, atingindo até mesmo a faculdade do pensar? O que se pode dizer sobre o cansaço? Nada, se se está cansado demais para dizê-lo. Nesse sentido, Álvaro de Campos denuncia o cansaço e a insônia da vida, da mente criativa, o cansaço de ser, o cansaço de ser-cansaço, o cansaço de pensar e o cansaço de sentir, ritmos que exigiriam um exame de análise, obviamente, mais cuidadosos. Além do mais, por vezes ainda se está diante daquela espécie de sono que não parece ter sido capaz, por alguma turbulência no caminho, do repouso, e ela gera ainda um cansaço retornado:

O sinal específico desse cansaço é que parecia não haver qualquer recuperação possível. Adormecer, a pessoa adormecia no ato, mas no amanhecer do dia seguinte, um pouco antes do início do trabalho, acordava ainda mais cansada que antes (...) como se, a partir de agora, este estado morto-vivo não fosse mais ter fim. (Handke, 2020, p. 32)

Essa figura, a do morto vivo, que se desdobra numa outra, a do sonâmbulo, aquele que anda no sono, age pelo sono ou com sono. Esse poeta também é Campos, quando, cansado, insiste em agir, principalmente no “Álvaro em botão”,

antes de acordar, de conhecer Caeiro, e despertar para o seu sensacionismo:

Isto não é o Carnaval, nem eu.  
Tenho vontade de dormir, e ando.  
O que passa, ondeando, em torno meu,  
Passa  
(Pessoa, 1993, 7d)

Segue-se a esse homem, no carnaval que é o mundo e as multidões das cidades modernas, o já expresso desejo de dormir profundamente, abandonando o mundo ultrajante e ultrajado em face de uma nudez espiritual.

Dormir, despir-me d'este mundo ultraje,  
Como quem despe a um dominó roubado  
Despir a alma postiça como a um traje  
(Pessoa, 1993, 7d)

O sonâmbulo deseja dormir, sentir o apagar dos sentidos, ainda que não possa o fazer, pois está no sonambulismo poético, e sua obra, a obra do *eu-entre* – porque está entre a vigília e o sono sem estar em nenhum dos dois efetivamente, é um “Eu” perdido, a sua obra é também uma forma de sonho, mas um sonho que fala, que anda, que ouve, em que uma relação com o mundo não pôde ser totalmente dispensada. No sonâmbulo resiste o conflito, a guerra das continuidades, a continuidade do mundo e a continuidade do sonho. É, ainda, aquele que mais até agora se aproxima de um destino, que é o dono do sono profundo, com ele absorveu alguma tangência. É o “poeta sonambólico” que prometia o Álvaro de Campos de “Opiário”.

Dormir mal é justamente não poder encontrar sua posição. O mau dormidor resolve-se na busca desse lugar verdadeiro que ele sabe ser único e que somente nesse ponto o mundo renunciará à sua imensidade errante. O sonâmbulo é-nos suspeito, sendo o homem que não encontra repouso no sono. Adormecido, ele está, porém, sem lugar e, pode-se dizer, sem fé. (Blanchot, 1987p. 267)

Mas no poeta surge, esteja ele insone, sonambólico, e até sonhando, um desejo mais profundo e mais primordial. O desejo do sono. Somente o sono é capaz de aliviar a dor que lhe provoca a sensação de fracasso da vida, que não deveria ser uma sucessão de batalhas perdidas, mas também e assim, oferece sossego ao mundo interior, o *mundo-lá-dentro*. O sono é, dessa forma, aguardado, como um sono agradável, ao modo das descrições gregas – mais especificamente homéricas.

Por isso esse sono é o sono do cansaço benigno, aquele que abre os portões do entorpecimento, que profetiza o descanso, porque ele tem o poder revitalizador, positivo, de abrandar o cansaço, sossegar o abatimento. Mesmo que para isso seja necessário render-se, tornar-se escravo de um sono que responde com o fim de qualquer esforço. É preciso entregar-se e integrar-se a esse outro cansaço. A um cansaço calado, cego, impetuoso e irritadiço, abre-se um cansaço reconciliador, restaurador e falaz. É um cansaço que pôde superar o esforço, já não procura sua causa, já não há tempo infinito da angústia do insone, porque seus olhos se voltam para o sono:

De que estou cansado, não sei:  
De nada me serviria sabê-lo,  
Pois o cansaço fica na mesma.  
A ferida dói como dói  
E não em função da causa que a produziu.  
Sim, estou cansado,  
E um pouco sorridente  
De o cansaço ser só isto —  
Uma vontade de sono no corpo,  
Um desejo de não pensar na alma,  
E por cima de tudo uma transparência lúcida  
Do entendimento retrospectivo...

Nele, substitui-se a dor do pensar e do sentir pelo entendimento conciliado entre ambos, porque o cansaço benigno é o amálgama dos sentidos e do pensamento, como uma falsa debilidade que sugere, na verdade, uma integração do sujeito. Entre o excesso de mundo que incha o “eu” e o sonho que o perde, o cansaço determina um eu mais distendido, menos denso, mais frouxo, sem, no entanto, tornar-se totalmente outro, no estranhamento de tudo. Pelo contrário, avança-se a favor da identidade total entre sujeito e objeto, como também entende Byung-Chul Han, em “A sociedade do cansaço”, pois esse cansaço,

enquanto um “mais do menos eu” abre um ente na medida em que afrouxa as presilhas do eu. Eu não só vejo simplesmente o outro, mas eu próprio sou o outro e “o outro torna-se igualmente eu”. O entre é um espaço de amizade como in-diferença, onde “ninguém ou nada ‘domina’ ou sequer tem o ‘predomínio’”. No tornar-se-menos do eu, desloca-se o peso do ser eu para o mundo. É um “cansaço que confia no mundo”; enquanto eu, cansaço-eu enquanto cansaço solitário, é um cansaço sem mundo, destruidor de mundo. (Han, 2017, p. 72)

Desse modo, é possível, diante de um cansaço que não seja aquele negativo *cansaço-a-sós* até mesmo sorrir, como o faz Campos, quase naturalmente. O

passado, as decepções, as desesperanças perdem seu valor, pois o passado está a se desconstituir. Nesse momento não há mais diferença entre o cansaço benigno e o sono, porque todas as diferenças foram conciliadas. Passado e futuro, sim e não, mundo e eu, tudo se torna uma só matéria. A um cansaço “destruidor de mundos”, desvela-se um cansaço “construidor de mundo”, gerador, como se imagina o bom cansaço divino e o agradável sono do sétimo dia da criação. “Sinto-me toda a humanidade através do cansaço — / Um cansaço que quase me faz carne os ossos...” (Pessoa, 1993, p.151).

Entre a criatura e o criador, entre o eu e o ele, configura-se agora o nós, como entre o leitor e o poeta se configura agora o poema, como “uma nuvem de cansaço, um cansaço etéreo que nos unia naquelas horas (até que se anunciasse o próximo carregamento de medas). Imagens de cansaços-nós como esse, da época da infância no vilarejo, tenho mais ainda”. (Handke, 2020, p. 24). A característica mais marcante desse cansaço-sono positivo é que ele ainda não é um sono profundo, é o embaçar do sono, é o sono-sonolência. Isso porque ainda se pode sentir, nele, ainda que debilmente, ainda se pode narrar, é como o fogo do lógos de Heráclito, cuja vida remanesce num fraco luzir da chama da alma. Tão fraca essa alma que nem mesmo pode pensar em si mesma, está somente presente para repousar.

Para o poeta que escreve por “lapsos de cansaço”, que elabora “no meio-sono”, não é preciso olhar atentamente para o mundo, projetar-se, pois este já entrou no sujeito, projetou-se para dentro, como devaneio, para onde a quarta estrofe do poema nos desloca, não para fora, como se imagina, mas para dentro, no haver-mundo-lá-dentro. Durante três estrofes, a incapacidade de dizer, de definir, as bruscas mudanças de pensamento, a ausência de qualquer aprofundamento de ideias sugere uma voz que não consegue mais acordar, de repente e vigorosa. O sono se estende, e como sono, só pode aumentar, estamos no seu reino, também sob seu domínio. Há um corte no tom do poema, um simples barulho de janela nos desloca, junto à voz, a outra dimensão:

Há um som de abrir uma janela,  
 Viro indiferente a cabeça para a esquerda  
 Por sobre o ombro que a sente,  
 Olho pela janela entreaberta:  
 A rapariga do segundo-andar de defronte  
 Debruça-se com os olhos azuis à procura de alguém.  
 De quem?,

Pergunta a minha indiferença.  
E tudo isso é sono.  
(Pessoa, 1944, p.82)

Adentra-se, efetivamente, no “mundo-lá-dentro” do sono. Dentro do sono, como ser do sono, não se pode mais “ser-eu”, pelo contrário, nasce um “ser-impessoal”, o verdadeiro “ser do sono”. Porque a procura da rapariga é também a procura do poeta, e é também a nossa curiosidade como leitor. Talvez, um à procura do outro, não há mais diferença, senão “indiferença”. Aqui, não pode mais o som incomodar, como no insone, mas ele faz o poeta cansado, sonolento, virar-se. Mas não, não é sono ainda, é devaneio, ele pode ouvir, ainda que indefinidamente, pode ver, ainda que não diferencie, tem tato, pois o ombro sente o deitar da cabeça.

Nela, o excesso de eu do cansaço é substituído pelo eu-amalgamado do sono, que renasce, esboçado, no sonho acordado, sem sonhos, no que se costuma denominar devaneio. Nele, uma espécie de sonho, menos lógico, mais esfumado, surge, brota, diante de um automatismo criativo, como se se fizesse (e por que não?) poesia. É preciso descolar-se desse “*mundo ultraje*”, ofensivo, que desacata a própria existência. Mas, na sua indiferença, na sua desatenção, ele não devolve a violência do mundo, é seu ditado sincero de confiança,

O sono é, talvez, desatenção ao mundo, mas essa negação do mundo conserva-nos no mundo e afirma o mundo. O sono é um ato de fidelidade e de união. Confio-me aos grandes ritmos naturais, às leis, à estabilidade da ordem: o meu sono é a realização dessa confiança, a afirmação dessa fé (...) O sono é esse interesse absoluto pelo qual me asseguro do mundo. (Blanchot, 1987, p. 267)

Na sonolência, seu sono é capaz de criar, posto que, no fim da estrofe, sua indiferença faz uma pergunta, pressupõe uma resposta. Que resposta pode ser essa? A criação da sua obra de arte, obra mesma do sono, do devaneio desse sono benigno. Mas no sono poético, ocorre o narrar do mundo sobre si mesmo, quando o mundo cresce dentro do sono do poeta, de sua alienação na obra de arte, e a vida se faz – ou refaz – o que alguns denominam mímese, que é na verdade a criação daquilo que não há, uma nova respiração no poema, um novo corpo na narrativa.

Nesse caso, o meu cansaço a criava. (...) E mais do que isso: aquele cansaço fazia com que as mil e uma cenas desconexas, a esmo diante de mim, se ordenassem, para além de uma forma, numa sequência; cada uma delas me adentrava como parte perfeitamente cabível de uma narrativa concatenada e encadeada com maravilhosa sutileza. (...) Graças ao meu

cansaço, o mundo se livrava de seus nomes e se alargava. A propósito, tenho uma imagem algo difusa de quatro modos de relação entre o meu eu-linguagem e o mundo: no primeiro, estou mudo, dolorosamente excluído das ocorrências – no segundo, o tumulto das vozes, o alarido de fora vai se transferindo para dentro de mim, mas ainda continuo igualmente mudo, no máximo capaz de escrever – no terceiro, finalmente se faz vida dentro de mim e um narrar se inicia como se involuntariamente, frase a frase, um narrar em geral direcionado a alguém específico, a uma criança, a um amigo – e no quarto modo, então – algo que até agora vivi de forma mais duradoura naquele cansaço a olhos claros -, o mundo narra a si mesmo, em silêncio, totalmente sem palavras, para mim, bem como para esse vizinho espectador grisalho aqui e para aquela exuberante dona que passa rebolando ali; (Handke, 2020, p. 45)

Em Campos, essa espécie de devaneio trará imagens comuns, muitas vezes nostálgicas que não se recuperam ou que encobrem os desejos que não puderam ser cumpridos no mundo, pois é sobre isto, sobre o sono devanedor responder àquilo que gerou o cansaço. No poeta, são frequentes a infância, as moças e a cidade, sempre com o ar do sonho devanedor, do sonho acordado:

Se, de noite, deitado mas desperto,  
 Na lucidez inútil de não poder dormir,  
 Quero imaginar qualquer coisa  
 E surge sempre outra (porque há sono,  
 E, porque há sono, um bocado de sonho),  
 Quero alongar a vista com que imagino  
 Por grandes palmares fantásticos.  
 Mas não vejo mais,  
 Contra uma espécie de lado de dentro de pálpebras,  
 Que Lisboa com suas casas  
 De várias cores.  
 (Pessoa, 1944, p.52)

Talvez à rapariga que olhou, ouvindo o motor, pela janela da cozinha  
 No pavimento térreo,  
 Sou qualquer coisa do príncipe de todo o coração de rapariga,  
 E ela me olhará de esguelha, pelos vidros, até à curva em que me perdi.  
 Deixarei sonhos atrás de mim, ou é o automóvel que os deixa?

Na estrada de Sintra, perto da meia-noite, ao luar, ao volante,  
 Na estrada de Sintra, que cansaço da própria imaginação,  
 Na estrada de Sintra, cada vez mais perto de Sintra,  
 Na estrada de Sintra, cada vez menos perto de mim...  
 (Pessoa, 1944, p.37)

Mas se no devaneio real, fenomênico, inibe-se a fala e o pensar se desorganiza, se os sentidos são incapazes de reagir “normalmente”, lembremos que esse sono é falso, é um *outro sono*, é o sono poético. Também o é o devaneio:

Essa tem, de fato, um corolário uma consciência que diminui, uma consciência que adormece, uma consciência que *se perde* em devaneios já não é uma consciência. O devaneio coloca-nos na má inclinação, na inclinação para baixo. (...) Um adjetivo vai salvar tudo (...) O devaneio que queremos estudar é o devaneio *poético*, um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir. Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, prometer escrever. Ele já está diante desse grande universo que é a página em branco (Bachelard, 2006, p.6)

Ou melhor, sobre a escrita do devaneio:

Acredito estar lendo. Uma palavra me interrompe. Abandono a página. As sílabas da palavra começam a se agitar. Acenos tônicos começaram a inverter-se. A palavra abandona seu sentido (...) Como não devanear quando se escreve? É a pena que devaneia. É a página branca que dá o direito de devanear. Se ao menos fosse possível escrever só para si! (Bachelard, 2006, p.17)

Todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético. É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta e que a consciência poética deve registrar (Bachelard, 2006, p.6)

Mas esse devaneio carrega um destino e uma tarefa. É ele o *medium* do sono-profundo, do sono sem sonhos, aparentado, agora sim, totalmente à morte. Porque, ao final, “Dormir pertence ao mundo, é uma tarefa” (Blanchot, 1987, p. 266). A que tarefa corresponde? A de fazer dormir, na noite, o dia. A de repousar o ser, tornando-o, por um tempo, um quase não-ser, a de, como coisa dormir. Fixar-se e fixar o mundo, pela firmeza do apego a ele, pela sua confiança, inteiramente reunido onde estou. Sua tarefa é permitir o próximo dia. É oferecer ao homem, na linguagem do silêncio, o eco de um retorno à natureza onde tudo se iguala novamente, torna-se uno, onde a natureza se coloca como ela é, indiferente, da mesma maneira que o poeta do sono. Essa é a alegoria do sono, essa é a sua imagem poética, afinal. Na poética do sono, todo poema acorda com a leitura, fundando mundo, e tem como destino dormir novamente a voz, porque toda vez que o leitor acaba de ler, morre também. Na poesia, não encontramos a origem, no entanto, mas seu destino, porque o sono é o fim da vigília, e toda linguagem se aparenta com esse fim.

A poesia é um dos destinos da palavra (...) tocamos o homem com a palavra nova, de uma palavra que não se limita a exprimir idéias ou sensações, mas que tenta ter um futuro. Dir-se-ia que a imagem poética, em sua novidade, abre um porvir da linguagem. (Bachelard, 2006, p.3).



Esse destino, o do poema, que também é o nosso destino, “Vai tudo dormir...” (Pessoa, 1944, 59), nossa sina. Mas toda essa discussão só pode terminar como tudo termina, em cansaço, efetivamente, em sono. Todo o restante da questão pode aguardar. Terminemos então nossa fala pela voz de Campos, no fim do poema, prontos para fazê-lo voltar a adormecer: “Meu Deus, tanto sono!...” (Pessoa, 1944, p.82). Afinal, o que é esse sono? Resta-nos adormecer e ouvir a poesia:

Estou cansado, é claro,  
 Porque, a certa altura, a gente tem que estar cansado.  
 (...)  
 Sim, estou cansado,  
 E um pouco sorridente  
 De o cansaço ser só isto —  
 Uma vontade de sono no corpo<sup>28</sup>

...Não: o que tenho é sono.  
 O quê? Tanto cansaço por causa das responsabilidades,  
 Tanta amargura por causa de talvez se não ser célebre  
 Tanto desenvolvimento de opiniões sobre a imortalidade...  
 O que tenho é sono, meu velho, sono...  
 Deixem-me ao menos ter sono; quem sabe que mais terei?<sup>29</sup>

Não tenha eu dores de dentes nem calos e as outras dores passam.  
 Com as outras dores fazem-se versos.  
 Com as que doem, grita-se.

A constituição íntima da poesia  
 Ajuda muito...  
 (Como analgésico serve para as dores da alma, que são fracas...)  
 Deixem-me dormir.<sup>30</sup>

No fim de tudo dormir.  
 No fim de quê?  
 No fim do que tudo parece ser...,<sup>31</sup>

Está bem, ficarei aqui sonhando versos e sorrindo em itálico.<sup>32</sup>

Hup-lá, hup-lá, hup-lá-hô, hup-lá!  
 Hé-la! He-hô! H-o-o-o-o!<sup>33</sup>

Meu Deus, tanto sono!...<sup>34</sup>

---

<sup>28</sup> Pessoa, 1944, p. 78.

<sup>29</sup> Pessoa, 1993, p.88.

<sup>30</sup> Pessoa, 1993, p.130.

<sup>31</sup> Pessoa, 1944, p.88.

<sup>32</sup> Pessoa, 1944, p.40.

<sup>33</sup> Pessoa, 1944, p. 144.

<sup>34</sup> Pessoa, 1944, p.82.

Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Pessoa, 1944, p. 144.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do percurso da pesquisa, ficou claro que Álvaro de Campos, na sua última fase poética, a do poeta tardo-modernista, ou pós-sensacionista, não só abre margem para que sua poesia seja lida a partir da elocução do sono, enquanto um “sono poético”, como também, uma expressão apta a problematizar e denunciar a situação do sujeito diante de um mundo moderno que o oprime. Nesse sentido, como questão artística proposta na dissertação, investigou-se a possibilidade interpretativa do sono e de seus “primos” semânticos, como a vigília, a insônia, o sonho e a morte.

A partir de uma série de encontros com as ideias de sono e escrita, em diversas literaturas e pensamentos, pudemos arcar e sustentar a ideia de que o sono, alegoricamente, é a fonte do poema. Durante o cotejo do conjunto de poemas do poeta-engenheiro, pudemos ler e sermos lidos, compreendendo, inicialmente, a fissura concedida por Campos ao pressupor um *outro sono*. Dessa forma, pudemos afirmar o sono enquanto uma palavra de categoria alegórica, responsável por formar uma ainda não explorada *imagem poética* habilitada para a crítica e para um esforço de reconstituição de seu significado moderno.

Diante de uma teoria do símbolo que estabelece enquanto traço essencial a rigidez e a opacidade de seu sentido, pudemos lidar com um sono cujas expressões são plurais, não só na história, como na própria face de Campos. Assim, destilamos dos versos alguns dos muitos sentidos aos quais o sono nos carregou, concebendo como simbólico apenas o ambiente em que se encontra a poesia do sono, seu aroma, sua constituição, contudo como um estado propício da arte. Por outro lado, o sono em si, enquanto signo, pôde ser lido de acordo com a concepção mais vertical da alegoria, cuja expressão remete ao homem e a sua história, isto é, como reflexo do seu estar-no-mundo.

Não tenho dúvidas de que há dívidas deixadas pela dissertação, e que essas são fruto da pretensão de abordar um tema cuja complexidade não se encerra nas limitações e determinações de tempo da pesquisa. Nosso objetivo, no entanto, não tratava de dar cabo de uma expressão poética tão rica e múltipla como a de Campos-Pessoa. Nosso objetivo era produzir um esboço que violasse a possível rigidez com que o significado dito “simbólico” do sono pudesse ser lido na obra de

arte, de modo que se afirmassem os sentidos antes de entender que a poesia é, em si, uma outra linguagem e, nesse ponto, uma estrangeira fala que ressignifica sempre a palavra humana que, na folha em branco, encontra-se fixada.

Realizar uma leitura do sono, a partir da mitologia greco-romana, do orfismo e da filosofia antiga, deu-nos a possibilidade de medir, junto a Campos, os arquétipos do sono, de metrificar suas aproximações e distâncias com a noite, com os sonhos, com a morte. Nesse sentido, foi possível ampliar os caminhos e as discussões, carregando na algibeira parte da tradição ocidental acerca do sono, o que possibilitou uma amplitude interpretativa dentro da variedade de sentidos que o sintagma possui. Constituímos, dessa maneira, um pequeno acervo de metáforas, analogias, personificações e características, por vezes até mesmo conflitantes, acerca do sono.

Em outra esfera, pudemos entrar em contato com a questão do heteronimismo, conduto inovador no processo literário, sobre o qual reconfiguramos o nosso modo de pensar a literatura, a função do leitor, a possibilidade de um autor, entre outros aspectos de teoria literária. Por meio de Álvaro de Campos, tentamos restituir o lugar do fenômeno heteronímico a partir de um ponto de vista singularizado, o de um poeta cansado e com sono, dando relevo a alguns aspectos que a fortuna crítica de Fernando Pessoa havia, de certo modo, levantado. Cindido no excesso, Pessoa enxerga na necessidade de se ausentar o portal para a aparição “triumfal” de um escandaloso poeta-engenheiro, cujo perfil intensivo foi fundamental para as questões da pesquisa. Campos, por sua vez, exagerado e violento, costura seu sensacionismo, para depois, mais maduro e cansado, o abandonar, em prol de um pensamento acerca de si mesmo que reza a cartilha do cansaço.

Partindo do pressuposto de um poeta cansado, esgotado, exausto, pudemos ler a poesia de sua “última fase” sob uma outra lupa. Ao pensar no sono derivado de um cansaço, estivemos aptos a entender que o sono camposiano é consequência de um poeta cujo esforço poético foi tal com a sua forma impetuosa de expressão da vida moderna que só poderia culminar num excesso de mundo que subjuga o sujeito. Este que, por sua vez, tem como contrarresposta o cansaço. Nesse eu-inchado de mundo, no entanto, não se pode exprimir nada, e o poema do cansaço seria sempre a marca do adiamento, postura muitas vezes assumidas pelo poeta. Enquanto a insônia e o sonambulismo pouco dão conta de vencer esse cansaço e

revigorar o ser, o cansaço benigno abre os portais para o sono. Nele, o sono pode vir e integrar, cósmica e espiritualmente o ser com o mundo, numa reconciliação mental e física.

Dese modo, o sono precisaria ainda configurar-se sob o modo de uma sonolência, cujas inibições da mente e do pensamento os tornam um só, e o sono profundo, onde haveria a ausência total desses fatores. Nesse sono-sonolência, Campos delimita o devaneio, que é o equivalente à obra poética gestada pelo sono. Nesse ínterim, a poesia pôde buscar, na sua forma e conteúdo, arcabouço para refletir o sono poético do poeta. O cansaço, a abulia, a repetição, o inacabado surgem como cicatrizes de um poema que foi escrito sob o “sono”, que por vezes termina em devaneio ou no dormir efetivo.

Assim, após o devaneio, que é o falar do poeta com sono, dirige-se ao sono-profundo, e o ser-do-sono, Campos, comuta o desejo de integrar-se final e totalmente com o universo, no indefinido, onde as sensações e os pensamentos não podem mais incomodar. O desejo pelo infinito, expresso na vontade de sono, remete novamente o sono à morte, onde a alma pode finalmente dormir. Dessa forma, o sono aqui passa a representar a morte, não enquanto fim da vida, mas enquanto um acordar para o imaterial, para o infinito, para o fim de todas as limitações e de todas as contingências. No apagar das luzes, no silêncio da noite, no abandono a si mesmo em prol de um acordo total com o mundo, a voz do poema segue o destino da linguagem humana, seu destino enquanto palavrando, que é o efetivo silêncio, que rebobina e remonta à origem da linguagem. Após acordar o poema, deixá-lo falar, mesmo na sonolência, só resta ao poema um pedido, que “deixem-me dormir”, isto é, pois toda leitura carrega como destino o retorno ao silêncio, o destino de toda leitura: o nada.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1991.

ANTUNES, Pedro Barbieri. *Hinos órficos: edição, estudo geral e comentários filológicos*. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/D.8.2018.tde-31082018-103727. Acesso em: 24 maio 2023.

ASSIS, Machado de. *O mínimo e o escondido: crônicas de Machado de Assis*. Organizado por Luiz Antonio Aguiar. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2015.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: outra vez te revejo...* Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

BERNARDINI, Aurora. *O futurismo italiano : manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BEARD, Mary. *SPQR: uma história da Roma antiga*. Tradução Luis Reyes Gil. 1. ed. São Paulo: Planeta, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987.

CAVALCANTI FILHO, José Paulo. *Fernando Pessoa – uma quase-autobiografia*. Porto: Porto Editora, 2012.

CELAN, Paul. *Cristal*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. São Paulo: Edusp, 1977.

COLASANTI, Marina. *Uma ideia toda azul*. 23. ed. São Paulo: Global, 2006.

DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?”. Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo Rumor*, n. 10, p. 113-116, maio 2001 [“Che cos’è la poesia?”] In: POINTS de suspension. Paris: Editions Galilée, 1992. p. 303-308].

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GOMES, Eugênio. Keats e o sono. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, n. 39, p. 3, 27 mar. 1947. Disponível em: [https://memoria.bn.br/pdf/114774/per114774\\_1947\\_00039.pdf](https://memoria.bn.br/pdf/114774/per114774_1947_00039.pdf). Acesso em: 25 jul. 2023

HAN, Byung Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

HANDKE, Peter. *Ensaio sobre o cansaço*. Tradução de Simone Homem de Mello. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2020.

HERÁCLITO. *Fragmentos contextualizados*. Tradução, estudo e comentários de Alexandre Costa. São Paulo: Odysseus, 2012.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1969.

KAFKA, Franz. *Cartas a Felice*. Tradução Robson Soares de Medeiros. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer: textos para um novo mapa*. Tradução de Christopher Aurette. Lisboa: Estampa, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa revisitado*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2017.

MELO NETO, João Cabral de Melo. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MELO NETO, João Cabral de Melo. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1955.

NUNES, Benedito. *O dorso do Tigre*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

OVÍDIO, Públio Naso. *Metamorfoses*. Tradução de Manuel Bocage. Porto Alegre:

Concreta, 2016.

PALMIERI, Marina Leonhardt. *Os tratados sobre o sono e os sonhos, de somno e de de insomniis, de Aristóteles*. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/31032>. Acesso em: 19 mar. 2023

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: quem do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, Fernando. Tábua bibliográfica. *Presença*, Coimbra, n. 17, dez. 1928. (Lisboa: Contexto, 1993). Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/2700>. Acesso em: 10 dez. 2022.

PESSOA, Fernando. *Páginas de estética e de Teoria literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. Lisboa: Ática, 1942.

PESSOA, Fernando. *Obra completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2015.

PESSOA, Fernando. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Introdução, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Publ. Europa-América, 1986.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego por Bernardo Soares*. Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Prefácio e Organização de Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1982. v. 1.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Organização e fixação de inéditos de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença, 1990. v. 2.

PESSOA, Fernando. Primeiro fausto. In: PESSOA, Fernando. *Poemas dramáticos*. Lisboa: Ática, 1952.

PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa e a filosofia hermética*: fragmentos do espólio. Introdução e organização de Yvette K. Centeno. Lisboa: Presença, 1985.

PESSOA, Fernando. *Álvaro de Campos: livro de versos*. Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1993.

PESSOA, Fernando. *Textos de crítica e intervenção*. Lisboa: Ática, 1980.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates / Críton*. Tradução, introdução e notas de Manuel de Oliveira Pulquério. Coimbra: I.N.I.C, 1984.



PLATÃO. *República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

SANTANA, Juliana. Heráclito de Éfeso: sobre o sono, a vigília e a morte. *CODEX - Revista de Estudos Clássicos*, v. 9, n. 1, p. 94-112, 2021. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/CODEX/article/view/34126>. Acesso em: 20 out. 2022.

SARAIVA, António José. *Iniciação à literatura portuguesa*. São Paulo: Companhia das letras, 1999, p. 142.

SARIAN, H. Morte e sono na arte grega: notas de iconografia funerária. *Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v. 7, p. 63-74, 1995. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/660>. Acesso em: 23 out. 2023.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SIMISCUKA, Mônica Império. *O símbolo da noite no 'Cancioneiro' de Fernando Pessoa*. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde26102007-155121/publico/DISSERTACAO\\_MONICA\\_IMPERIO\\_SIMISCUKA.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde26102007-155121/publico/DISSERTACAO_MONICA_IMPERIO_SIMISCUKA.pdf). Acesso em: 10 jul. 2023.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. (Biblioteca Tempo Universitário).

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.