

ANDERSON HAKENHOAR DE MATOS

**O SENSACIONISMO DE FERNANDO PESSOA EM *ÁGUA*
VIVA DE CLARICE LISPECTOR**

**PORTO ALEGRE
2011**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**O SENSACIONISMO DE FERNANDO PESSOA EM *ÁGUA
VIVA* DE CLARICE LISPECTOR**

ANDERSON HAKENHOAR DE MATOS

ORIENTADORA: PROF(a). DR(a). JANE FRAGA TUTIKIAN

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2011**

Para Rodrigo, meu filho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Jane Tutikian, pelos ensinamentos e pelo incentivo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS e seus professores.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de uma bolsa de estudos durante a realização deste trabalho.

Aos professores Daniel Conte, Márcia Ivana de Lima e Silva e Antônio Marcos Vieira Sanseverino, que gentilmente se disponibilizaram a ler e a contribuir com esse estudo.

Um agradecimento especial a minha esposa, Gabriela, a minha mãe, Zenaide, e a toda minha família e meus amigos.

Por fim, agradeço a todos que fizeram ser possível a realização desse trabalho.

RESUMO

O presente trabalho justifica-se por duas razões: proporcionar um estudo acerca das relações entre Fernando Pessoa e Clarice Lispector e servir de material de apoio, dada a escassez de textos que aproximem ambos os autores. Objetiva-se, primeiramente, mostrar que *Água Viva* e os poemas sensacionistas, do heterônimo pessoano Álvaro de Campos, tem características em comum e, ao compará-los, verificar se, de fato, a busca de identidade como proposta é o motivo de sua proximidade, uma vez que pertencem a séries literárias diferentes. A análise das relações entre a estética sensacionista, cujos poemas de Campos são os principais representantes, e *Água Viva* será realizada por meio de um método comparativo, a fim de desvendar o que tais relações supõem; porém, sem o intuito de mostrar se de fato um escritor leu ou conheceu o outro, mas sim de conhecer e entender o uso dos elementos que aproximam ambas as obras. Para tanto, o corpus deste trabalho é composto pelo romance *Água Viva*, de Lispector, e os poemas sensacionistas de maior expressão, “Ode Triunfal”, “Ode Marítima”, “Saudação a Walt Whitman”, “Mestre, meu mestre querido”, “Passagem das horas”, “A melhor maneira de viajar é sentir” e “Tabacaria”, todos atribuídos a Álvaro de Campos. Para analisar estes textos, parte-se dos textos teóricos sobre a estética sensacionista escritos por Fernando Pessoa. Por fim, a partir das análises, é possível afirmar que a busca de identidade como proposta é o fator que desencadeia as relações possíveis entre Fernando Pessoa e Clarice Lispector.

Palavras-chave: Fernando Pessoa; Sensacionismo; Álvaro de Campos; Clarice Lispector; *Água Viva*.

ABSTRACT

The present essay is justified for two reasons: to provide a study of the relations between Fernando Pessoa and Clarice Lispector and to be used as a support material due to the shortage of texts which approximate both authors. It is aimed, first of all, to show that *Água Viva* and the sensationist poems, by the heteronym of Pessoa Álvaro de Campos, have characteristics in common and, when compared, verify if, in fact, the search of identity as a proposal is the motive of their proximity, although they are from different literary series. The analysis of the relations between the sensationist aesthetic, whose poems of Campos are the main representatives, and *Água Viva* is done through a comparative method, in order to reveal what such relations suppose, without the intent of showing if, in fact, a writer read or knew the other, but of knowing and understanding the use of elements which make both works close. For this, the corpus of this study consists of the novel *Água Viva*, by Lispector, and sensationist poems of greater expression, “Ode Triunfal”, “Ode Marítima”, “Saudação a Walt Wittman”, “Mestre, meu querido mestre”, “Passagem das horas”, “A melhor maneira de viajar é sentir” and “Tabacaria”, all attributed to Álvaro de Campos. In order to analyze these texts, the starting point are the theoretical texts about the sensationist aesthetic written by Fernando Pessoa. At last, through the analysis, it is possible to affirm that the search of identity as a proposal is the factor that triggers the possible relations between Fernando Pessoa and Clarice Lispector.

Keywords: Fernando Pessoa; Sensationism; Álvaro de Campos; Clarice Lispector; *Água Viva*.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|-----------------|----|
| Figura 01 | 24 |
| Figura 02 | 25 |
| Figura 03 | 62 |
| Figura 04 | 63 |

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| 1. INTRODUÇÃO | 09 |
| 2. SENSACIONISMO | 12 |
| 2.1 Origem do Sensacionismo no grupo Orpheu | 14 |
| 2.2 O que é Sensacionismo? | 19 |
| 2.3 Alberto Caero, o mestre..... | 26 |
| 2.4 Álvaro de Campos, poeta sensacionista..... | 28 |
| 3. <i>ÁGUA VIVA</i> | 44 |
| 3.1 <i>Água Viva</i> e a obra de Clarice Lispector. | 45 |
| 3.2 “Romance sem romance” | 49 |
| 3.3 Auto-encontro | 54 |
| 3.4 Relações de <i>Água Viva</i> com a pintura | 58 |
| 4. O SENSACIONISMO EM <i>ÁGUA VIVA</i> | 66 |
| 4.1 Busca de identidade..... | 66 |
| 4.2 Alteridade..... | 71 |
| 4.3 Realidade e sonho: a intersecção de planos | 74 |
| 4.4 A sensação | 78 |
| CONCLUSÃO..... | 82 |
| REFERÊNCIAS | 87 |

1. INTRODUÇÃO

De todos os poetas portugueses do início do século XX que, de alguma forma, teorizaram sobre a poesia, não há dúvidas de que Fernando Pessoa¹ foi o que melhor uniu teoria e poesia. Lind (1970), ao escrever sobre a posição que Pessoa ocupa dentre os poetas da mesma geração, afirma que “em nenhum deles encontramos teoria e prática tão estreitamente ligadas” (p. 196). De fato, sua poesia expressa exatamente o que diz sua teoria; no entanto, aquela vai além e, por isso, é melhor que a própria teoria. Pessoa teorizou sobre movimentos de vanguarda, como o Paulismo e o Interseccionismo, “ismos” criados por ele. Assim, desenvolveu o Sensacionismo, movimento literário que toma como partida o entendimento de que não existe realidade, apenas sensações, e cujos principais textos foram publicados na revista *Orpheu* e assinados por Álvaro de Campos.

O Sensacionismo caracteriza-se por sua busca em unir em si todas as formas de arte e, por isso, não chega a ser uma escola literária, uma vez que não se posiciona criticamente em relação a nenhuma outra; aceita todas. O próprio Fernando Pessoa (1966, p. 124) admite que “a uma arte assim cosmopolita, assim universal, assim sintética, é evidente que nenhuma disciplina pode ser imposta, que não a de sentir tudo de todas as maneiras”. O lema “sentir tudo de todas as maneiras”, atribuído ao heterônimo Álvaro de Campos, resume o desejo do poeta na busca de conhecer e aprender o mundo e demonstra, de certa forma, a sua insatisfação íntima consigo mesmo, pois é necessário ser tudo para ser ele mesmo. Desse modo, o lema surge a partir de sua busca de identidade, justamente o problema que leva Pessoa à criação heteronímia.

Por sua vez, Clarice Lispector² é a principal representante da ficção introspectiva no Brasil. Sua obra é caracterizada principalmente pelo fluxo de consciência e pelo predomínio do monólogo interior, de maneira que o gênero narrativo quase desaparece em muitas de suas

¹ Fernando António Nogueira Pessoa (13 de Junho de 1888 - 30 de Novembro de 1935), mais conhecido como Fernando Pessoa.

² Clarice Lispector (10 de dezembro de 1920 - 9 de dezembro de 1977) nasceu na Ucrânia e chegou ao Brasil com dois anos de idade.

obras. Lispector cria personagens que lutam pela liberdade e que estão associadas a conflitos sócio-culturais e, em especial, psicológicos, passando, assim, a ter novas percepções de “ser” e do “estar” no mundo. Disso resulta um processo de busca e construção de identidade por parte das personagens protagonistas, característica levada ao extremo em *Água Viva*, cuja primeira publicação foi feita em 1973. O texto em forma de monólogo, classificado como ficção pela própria autora, tem como personagem-narradora uma pintora solitária que se lança em inúmeras reflexões sobre a vida e a morte, o medo e a coragem, a passagem do tempo e, principalmente, sobre o ato de escrever. Procurando usar as palavras como um pintor usa as cores, a personagem-narradora escreve para se conhecer, numa jornada em busca de sua identidade.

A partir da leitura dos poemas sensacionistas e do livro *Água Viva* observa-se que há semelhanças entre eles, e disso surge o seguinte questionamento: como obras de diferentes séries literárias³, baseadas em diferentes arquétipos, de nacionalidades distintas, e ainda separadas pelo tempo, alcançaram um resultado tão próximo? Como um princípio para responder a essa pergunta, admite-se a hipótese de que há uma proposta temática que é comum a ambos. Essa proposta seria, conforme Gotlib (1989 e 1997), a *busca de identidade*.

O presente estudo, portanto, justifica-se por duas razões: proporcionar um estudo a cerca das relações entre Fernando Pessoa e Clarice Lispector, e servir de material de apoio, dada a escassez de textos que aproximem ambos os autores. Objetiva-se, primeiramente, mostrar que *Água Viva* e os poemas sensacionistas, do heterônimo pessoano Álvaro de Campos, são comparáveis e, ao compará-los, verificar se, de fato, a busca de identidade como proposta é o motivo de sua proximidade, uma vez que pertencem a séries literárias diferentes. A análise das relações entre a estética sensacionista, cujos poemas de Álvaro de Campos são os principais representantes, e *Água Viva* será realizada por meio do método comparativo, a fim de desvendar o que tais relações supõem, sem o intuito de mostrar se de fato um escritor leu ou conheceu o outro, mas de conhecer e entender o uso dos elementos que aproximam ambas as obras. Para tanto, o romance *Água Viva* e os poemas sensacionistas de maior expressão, “Ode Triunfal”, “Ode Marítima”, “Saudação a Walt Whitman”, “Mestre, meu mestre querido”, “Passagem das horas”, “A melhor maneira de viajar é sentir” e “Tabacaria”, todos atribuídos a Álvaro de Campos, são tomados como corpus deste trabalho. Para analisar estes textos, parte-se dos textos teóricos sobre a estética sensacionista escritos por Fernando Pessoa e dos artigos *Pessoa em Clarice* e *Olhos nos olhos (Fernando Pessoa e Clarice*

³ Na concepção de Tynianov (1976), o conjunto de obras representativas de uma determinada literatura nacional.

Lispector) de Gotlib (1997 e 1989, respectivamente), nos quais a estudiosa aproxima Pessoa e Lispector.

No primeiro capítulo, apresenta-se um estudo sobre o Sensacionismo, buscando dar conta de sua origem no grupo Orpheu e da influência provinda dele, além de explicitar como Fernando Pessoa caracteriza seu movimento, seus princípios e a percepção da sensação. Outrossim, aborda-se a contribuição dos heterônimos Alberto Caeiro e, de maneira especial, Álvaro de Campos. No segundo capítulo, apresenta-se um estudo sobre *Água Viva* abordando sua relação com outras obras da autora, seu rompimento com o romance tradicional e a busca da personagem-narradora pelo auto-encontro, além de tratar das relações entre o texto e a pintura, e sua conseqüente aproximação com a poesia. Por fim, no último capítulo, busca-se aproximar o texto lispectoriano aos poemas sensacionistas a fim de revelar características em comum.

2. SENSACIONISMO

Para o entendimento da estética sensacionista é preciso partir de duas premissas: a primeira é a criação, por Fernando Pessoa, dos heterônimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, com identidades poéticas distintas a do próprio Pessoa. O processo heteronímico supõe pensar e sentir como outra pessoa o faria, implica abstração e despersonalização. Como explica Andrés Ordóñez (1994, p. 5), envolve “criar uma mentalidade, uma personalidade e uma sensibilidade diferente da própria e, sobre essa base, uma obra de arte”, o que possibilita que cada um possua, portanto, uma obra poética distinta. A segunda premissa é a revista *Orpheu*, porta-voz do Modernismo português, criada com a participação de Pessoa e sobre a qual este teorizou. Essa revista é o lugar onde o Sensacionismo se torna notório, não apenas pelos poemas de índole sensacionista publicados por Álvaro de Campos, mas por ser uma estética estreitamente ligada ao que se propunha o *Orpheu*. Entretanto, há de se levar em conta também que grande parte dos poemas sensacionistas não foi publicada durante a vida do poeta. Ademais, a maioria dos textos teóricos sobre a estética citada também não saíram de sua arca⁴, na qual Pessoa guardou todos os textos, poemas e mesmo pequenas notas que escreveu durante a vida.

A hipótese mais provável sobre o surgimento do Sensacionismo é a de que Fernando Pessoa começou a reunir as reflexões teóricas sobre a poesia de Álvaro de Campos sob a denominação de escola *sensacionista*. Não se sabe ao certo quando, mas supõe-se que isso

⁴ Fernando Pessoa guardou todos os textos, poemas e mesmo pequenas notas, nas quais dava conta da organização de um poema ou mesmo de um projeto de livro, dentro de um baú, que muitos críticos designaram como arca. Pessoa fez cópia até mesmo das cartas escritas e enviadas ao amigo Adolfo Casais Monteiro para guardá-las. Após sua morte, a arca foi encontrada por sua família e foram descobertas mais de 27.000 anotações, entre ensaios, cartas, poemas e pequenas notas. Durante muitos anos diversos estudiosos de sua obra se dedicaram aos textos, como Jacinto do Prado Coelho, Maria Alice Galhoz, Cleonice Berardinelli e Georg Rudolf Lind, entre outros, possibilitando a publicação de inúmeros textos até então inéditos, como as obras poéticas ortônimas em português *Cancioneiro* e *Fausto*, a obra poética ortônima em inglês *The Mad Fiddler*, as obras poéticas heterônimas em português *Poesias de Alberto Caeiro*, *Poesias de Álvaro de Campos* e *Odes de Ricardo Reis*; as obras em prosa ortônimas em português *O Banqueiro Anarquista*, *Cartas de amor* e *O Caminho da Serpente*; as obras em prosa ortônimas em inglês *Erostratus* e *Essay on Initiation*; além da obra em prosa heterônima em português *O livro do Desassossego* (atribuído ao semi-heterônimo Bernardo Soares). Ainda hoje há um grupo de críticos da obra de Pessoa dedicado a estudar os textos da arca.

tenha sucedido à escrita da “Ode Triunfal”⁵, portanto, em junho de 1914. Assim, o Sensacionismo, criado por Pessoa, é a estética da qual se ocupa, principalmente, o heterônimo Álvaro de Campos e cujas notas mais importantes datam de 1916⁶, após as duas publicações da revista *Orpheu*. Segundo Lind (1970), não existem textos sobre o Sensacionismo após esse ano. Em vida, dentre todas as reflexões teóricas que escrevera sobre o Sensacionismo, Pessoa publicou apenas um fragmento breve e pouco significativo, intitulado “Movimento Sensacionista”, na revista *Exílio*, no número de abril de 1916, após o fim do *Orpheu*. Em uma carta a um editor inglês, Pessoa demonstra interesse em publicar uma antologia de poesia sensacionista contendo suas reflexões teóricas sobre o movimento, além de poemas de Álvaro de Campos, e dá algumas explicações sobre a estética. Entre os textos achados em sua arca há até mesmo um prefácio para a antologia atribuído ao próprio Campos, no qual este traça uma história do Sensacionismo. Entretanto, a sonhada antologia nunca chegou a ser publicada.

Pessoa revelou nos artigos publicados⁷ na revista *A Águia*⁸, 1912, preocupação com uma programação estética que sedimentasse a crítica literária da modernidade. Por isso, Lind (1970) afirma que a reflexão sobre a obra de arte precede nele o processo de criação artística. Nesses textos, Pessoa revela uma “obsessão” em aproximar as ideias estéticas da produção literária, a qual é realizada de maneira meticulosamente elaborada entre parte significativa dos poemas do heterônimo Álvaro de Campos e a estética sensacionista.

No texto “A nova poesia portuguesa socialmente considerada”⁹, profetiza a iminência de uma época áurea da Literatura Portuguesa e o aparecimento de um Super-Camões que será maior do que fora até ali o Poeta Nacional. Para muitos críticos da obra de Pessoa, como Lind (1970), o poeta português anuncia a si mesmo e a própria obra, tomando a profecia não como provocação, mas como meta para si mesmo. O Super-Camões teria a missão de equilibrar a poesia subjetiva e objetiva, o que, para Lind (1970, p. 25), “efetiva-se na própria produção poética de Pessoa: Alberto Caeiro e Ricardo Reis tendem para a poesia objetiva; Álvaro de Campos e Fernando Pessoa ele mesmo, para a expressão subjetiva”. Pessoa ainda comenta

⁵ Poema sensacionista atribuído ao heterônimo Álvaro de Campos.

⁶ As notas sobre o Sensacionismo fazem parte das obras póstumas *O Banqueiro Anarquista*, organização de Fernando Luso Soares, e *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, organização de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.

⁷ Pessoa ingressa na Literatura como ensaísta ao publicar três artigos em homenagem ao Saudosismo: *Apontamentos para uma estética não-aristotélica*, *A nova poesia portuguesa socialmente considerada* e *A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*.

⁸ Revista difusora da Nova Renascença Portuguesa, organizada por Teixeira de Pascoaes.

⁹ Fernando Pessoa parte da ideia de que todo grande movimento produz um grande poeta. Explora as épocas áureas da humanidade para exemplificar: a sociedade grega produziu um Homero, a Renascença produziu um Shakespeare. Portanto, partindo do pressuposto de que a Renascença Portuguesa inaugura uma nova época áurea, profetiza a aparição, em Portugal, de um poeta que superaria até mesmo Camões.

que todas as grandes épocas literárias exprimem a “alma do povo”, traduzindo-a de maneira universalmente inteligível. Nesse sentido, é notório o fato de Pessoa encarar a escola sensacionista como um empreendimento supranacional, isto é, de escala européia, sem se ater a regionalismos; no entanto, a audiência limitada das publicações portuguesas foi incapaz de tornar conhecido o Sensacionismo nos meios literários europeus.

Pessoa, afirma Lind (1970), reconheceu que a nova poesia portuguesa não podia ser realizada por Teixeira de Pascoaes, líder do movimento saudosista, pois era preciso um grupo de escritores mais jovens. Esse grupo se formou algum tempo depois e criou seu próprio porta-voz: a revista *Orpheu*. O tempo forte da carreira de Pessoa foi o grupo Orpheu, como explica Bréchon (1998, p. 263), “o único momento em que ele escreve e age como um homem das letras profissional”. Da mesma forma, foi para Orpheu o principal mentor, o guia, o inspirador e, até mesmo, o censor, quando necessário. É indiscutível que Pessoa é mais importante do que todo o movimento do Orpheu; no entanto, graças a esse movimento ele se deu a conhecer pela primeira vez e exerceu a sua influência.

2.1 Origem do Sensacionismo no grupo Orpheu

Em Portugal, no início do século XX, correspondendo ao monótono e decadente rotativismo político, havia uma não menos monótona e decadente produção intelectual. Em meados dos anos 10, irrompe em Portugal um movimento estético e literário de ruptura com o marasmo intelectual, o modernismo, ligado à arte e à literatura mais avançadas da Europa. A queda da monarquia em 1910 coincidiu com o início da transformação cultural em Portugal. Contudo, o fato fundamental para a formação do modernismo lusitano foi, segundo Ordoñez (1998), o regresso maciço a Portugal de todos os intelectuais emigrados. Eles retornaram a Portugal devido à primeira Grande Guerra que se alastrava pela Europa e trouxeram muitas ideias novas, entre as quais se destacam as relativas ao Cubismo e ao Futurismo. Entre esses intelectuais estavam Mário de Sá-Carneiro¹⁰ e Santa-Rita Pintor¹¹, este último dizendo-se encarregado, pelo próprio Marinetti¹², de anunciar o Futurismo.

¹⁰ Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) foi um escritor e poeta português e amigo íntimo de Fernando Pessoa. Em vida publicou além de poemas, teatro, novelas e contos. Também é considerado um dos principais nomes do Modernismo em Portugal.

Logo, surge, em Portugal, um grupo de jovens escritores, pintores e entusiastas da arte interessados em fundar uma revista para ilustrar e defender os valores estéticos da modernidade e proceder a uma intervenção na história da cultura de Portugal. A ideia de criar uma revista parece ter surgido e tomado forma no outono de 1914, como explica Bréchon (1998), e logo a revista ganhou um nome, sugerido, provavelmente, por Fernando Pessoa: *Orpheu*. Do grupo participavam Antônio Ferro, Ronald de Carvalho¹³, Luis de Montalvor, Alfredo Pedro Guisado e Armando Côrtes-Rodrigues, entre outros; no entanto, o ímpeto revolucionário da revista se deve a três personalidades: Fernando Pessoa, Mario de Sá-Carneiro e Almada Negreiros¹⁴. Esses três poetas, ao lado do pintor Santa Rita Pintor, foram os grandes responsáveis pelas características de vanguarda da revista, que vieram a dar início ao Modernismo em Portugal.

Nesse tempo, havia dois grupos em estreita convivência: um literário e outro plástico (artes plásticas). Por isso, nesta época, nos meios vanguardistas portugueses, as artes literárias começaram a se “plasticizar”, perdendo o caráter imitativo e assumindo o mundo externo como signo. Almada Negreiros diz que a *Orpheu*, mais do que o início de uma etapa no desenvolvimento das letras, foi a “consequência do encontro das letras com a pintura” (apud ORDOÑES, 1994, p. 30). Esse encontro é notável nos dois números da revista *Orpheu*, em que a composição tipográfica dos poemas (em especial os de Álvaro de Campos) e as reproduções de colagens de Santa-Rita Pintor representam marcas típicas e revolucionárias do grupo *Orpheu*.

Porém, se de um lado havia os vanguardistas, rotulados por muitos leitores de futuristas, de outro, havia os que ainda se mantinham ligados ao Simbolismo com características francesas, como Eduardo Guimarães¹⁵, e aos saudosistas portugueses. Adolfo Monteiro (1958, p. 56) explica que “somente uma coincidência na vontade de fazer uma revista ‘nova’ juntou no *Orpheu*, ao espírito simbolista de Ronald e de Montalvor, o

¹¹ Guilherme de Santa-Rita (1889-1918), mais conhecido como Santa-Rita Pintor, foi um pintor e escritor português e um dos principais nomes do Modernismo em Portugal. É considerado o introdutor do Futurismo em seu país.

¹² Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), foi um jornalista, escritor e poeta italiano. Foi o fundador do movimento futurista, cujo famoso manifesto publicou no jornal parisiense *Le Figaro*, em 1909. No manifesto, mostra sua oposição às fórmulas tradicionais e acadêmicas, expondo a necessidade de abandonar as velhas fórmulas e criar uma arte livre e anárquica, capaz de expressar o dinamismo e a energia da moderna sociedade industrial.

¹³ Poeta brasileiro, amigo de Montalvor. Talvez tenha sido o primeiro a ter a ideia de criar a revista que viria a se chamar *Orpheu*. Foi designado co-diretor brasileiro da revista, sendo Montalvor o diretor português.

¹⁴ José Sobral de Almada Negreiros (1893-1970) foi um pintor, escritor e poeta português e figura de vanguarda tanto na literatura como nas artes plásticas. Também ligado ao grupo modernista, foi um dos principais colaboradores da Revista *Orpheu*.

¹⁵ Poeta brasileiro que contribuiu com poemas no número dois da revista *Orpheu*.

‘futurismo’ de Pessoa, de Almada Negreiros e de Sá-Carneiro”, tal era a variedade de pensamentos e interesses encontrados no *Orpheu*. Por este motivo, não existia unidade no grupo do *Orpheu*, tanto que bastou uma atitude mais escandalosa de Álvaro de Campos para que o grupo entrasse em conflito¹⁶, tendo se desagregado completamente após o suicídio de Mário de Sá-Carneiro, ocorrido em abril de 1916.

O primeiro número da *Orpheu* foi publicado em março de 1915, em Portugal, financiada pelo pai de Sá-Carneiro. O sumário anuncia “O Marinheiro” de Fernando Pessoa e “Opiário” e “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos. A ideia inicial de Montalvor de criar uma revista luso-brasileira (no subtítulo do primeiro número da revista lia-se Brasil-Portugal) não foi além do primeiro número, no subtítulo do número dois já não se lia “Brasil”, embora ainda contasse com contribuição de poeta brasileiro. O segundo número da revista foi publicado no final do mesmo ano, ainda financiada pelo pai de Sá-Carneiro; porém, já não tinha mais como diretor chefe Ronald de Carvalho e Luis de Montalvor, a frente da revista estavam Fernando Pessoa e Sá-Carneiro, os líderes de fato. No sumário do segundo número da *Orpheu*, destaca-se “Ode Marítima” de Álvaro de Campos e “Chuva Oblíqua (poemas interseccionistas)” de Fernando Pessoa e “Poemas sem base” de Mário de Sá-Carneiro. Certo é que as composições de Sá-Carneiro, Pessoa e Campos sobressaíram em relação ao conjunto do que foi publicado, evidenciando duas influências: a de Pessoa, ou melhor, de Campos, e a de Sá-Carneiro, que também se tornou poeta sensacionista, captando, numa aparente desordem, as múltiplas impressões da realidade matizada e as exprimindo em tom de conversa, numa sequência de versos livres, como nos explica Bréchon (1998). Assim, a geração do *Orpheu*, sendo o ponto de convergência do intenso sentir e extravasar de emoções de Sá-Carneiro e de Álvaro de Campos e, ao mesmo tempo, da intensa reflexão de Fernando Pessoa, estabeleceu de forma constante o intercâmbio entre os dois núcleos do processo poético: a emoção e o pensamento.

Se o grupo tinha por objetivo chocar a burguesia, a fim de redimensionar uma mentalidade (ou um estilo de pensamento), pode-se dizer que conseguiu, pois, como afirma Monteiro (1958), o sucesso das revistas *Orpheu* foi apenas de escândalo¹⁷. Dentre os atrevimentos apresentados, a liberdade poética parece ter sido o que mais iras despertou nos leitores. Salvo o escândalo provocado, pouco se comentou a respeito das revistas. O *Orpheu* foi uma geração sem críticos, mais do que isso, foi uma geração sem grandes romancistas,

¹⁶ Álvaro de Campos enviou a um jornal uma carta ofensiva a Afonso Costa, o mais popular político de seu tempo. Essa carta gerou reações inclusive dos próprios membros do *Orpheu* que eram partidários do político.

¹⁷ Entre os escândalos mais relevantes, está o do jornalista André Brum, do jornal *A Capital*, que esbravejou contra o grupo, chamando-os de loucos de camisa-de-força. Para mais informações ver BRÉCHON, Robert. *Fernando Pessoa: Estranho Estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record. 1998.

dramaturgos e, à exceção de *Dispersão* (poemas), *A Confissão de Lúcio* e *Céu em Fogo* (novelas) de Sá-Carneiro, sem obras publicadas.

A geração do Orpheu, cujo nome reporta-nos ao personagem da mitologia grega, poeta e célebre músico, cujo som da música e do cantar fazia os animais amansarem e as copas das árvores curvarem-se em respeito, foi por excelência poética. A escolha do mito grego tem diversas conotações: Orpheu domina os poderes da poesia lírica, encarna a busca do absoluto (o Velo de Ouro), mas a mais saliente talvez seja a instituição dos mistérios, baseada no modelo do *orfismo* grego¹⁸, pois os fundadores da revista parecem chamar a atenção para o carácter iniciático de seu círculo. No entanto, enquanto alguns membros do grupo encarnavam a tradição órfica no aspecto idealista, profético, como Montalvor, Côrtes-Rodrigues e Ronald de Carvalho, jovens sensatos como Pessoa; outros membros representavam o aspecto orgíaco, sempre dispostos a fazer escândalo, como Raul Leal, Santa-Rita Pintor e Ângelo de Lima, jovens polémicos como Álvaro de Campos.

Pessoa define ou resume o programa inteiro do Orpheu na frase “criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço” (1966, p. 113-114), isto é, uma arte moderna onde todas as artes se cruzassem e se amarrassem. Assim, o Orpheu estabeleceu um vínculo entre o clássico, o simbolismo, o moderno e todos os “ismos”. Para Moisés (1988), a geração do Orpheu pretendeu “colocar a cultura portuguesa em dia com a cultura europeia” (p. 13). De fato, os integrantes do grupo eram cosmopolitas, propiciando à revista *Orpheu* um carácter supranacional, mais precisamente europeu. Para Fernando Pessoa (1966, p. 114), “a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna”. Para tanto, o próprio poeta sugere:

Que a nossa arte seja uma onde a dolência e o misticismo asiático, o primitivismo africano, o cosmopolitismo das Américas, o exotismo ultra da Oceania e o maquinismo decadente da Europa se fundam, se cruzem, se interseccionem. E, feita esta fusão espontaneamente, resultará uma arte-todas-as-artes, uma inspiração espontaneamente complexa... (PESSOA, 1966, p.114)

Na busca de uma arte cosmopolita, ao mesmo tempo em que prega a desnacionalização máxima, o Orpheu toma a Europa como fonte e origem desse tipo civilizacional, no qual todos os países existem dentro de cada um. O próprio Pessoa (1966, p.

¹⁸ Seita filosófico-religiosa originada na Grécia do século VII a.C., cuja fundação, ritualística e doutrinária, era atribuída a Orfeu, um poeta mitológico, e que tinha na ideia de transmigração, a reencarnação da alma humana após à morte corporal, o núcleo místico de sua doutrina, e o fator por meio do qual influenciou escolas filosóficas gregas como o *pitagorismo*, *empedoclisto* e *platonismo*. Fonte: Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa (2002).

113) diz que “a Ásia, a América, a África e a Oceania são a Europa, e existem todos na Europa” e que esta é quem dá a direção a todo o mundo. É na Europa que, graças à colonização, toda a terra está comprimida. Assim, a arte universal buscada pelos orphistas só é possível na Europa. Isso contradiz, de certa maneira, a desnacionalização máxima pregada pelo grupo, pois se fez necessário dar ênfase ao tipo europeu de civilização já grandemente industrializado e desenvolvido.

Esse europeísmo dos orphistas é, à primeira vista, o reverso da literatura absolutamente nacional da nova renascença portuguesa da revista *A Águia*. Ordoñez (1994) explica que a renascença portuguesa, que ficou conhecida como movimento saudosista, buscou uma ideia condutora que guiasse a renovação espiritual do país e baseou-se na saudade, de onde provém o nome: saudosismo. Face ao nacionalismo dos saudosistas, se opuseram os orphistas, cosmopolitas em busca de uma arte universal, trazendo as novas ideias que já corriam a Europa. No entanto, Campos defende que não pode haver uma literatura tipicamente portuguesa, pois os portugueses são universais. Diz:

Uma literatura original, tipicamente portuguesa não o pode ser porque os portugueses típicos nunca são portugueses. [...] Ninguém como ele [o português] se apropria tão prontamente das novidades. Nenhum povo despersonaliza tão magnificamente. Essa fraqueza é a sua grande força. Esse não-regionalismo temperamental é o seu inusitado poder. É essa indefinidade de alma que o define. (PESSOA, 1966, p. 151-152)

A grande prova de tal universalidade foi o período dos Descobrimentos, “o grande ato cosmopolita da História” (PESSOA, 1966, p. 151). Assim, a originalidade dos orphistas vinha justamente de, sendo portugueses, serem universais, isto é, de incorporarem o temperamento português, que é universal. Nesta linha de raciocínio, a exploração desta característica faz com que os orphistas se aproximam dos saudosistas; entretanto, de acordo com Monteiro (1958), não trouxeram a renovação de fora de Portugal, mas restabeleceram a poesia portuguesa a sua tradição universalista.

Pessoa denominou como sensacionista tudo o que foi produzido pelo grupo Orpheu. Para ele “uma arte cosmopolita no tempo e no espaço” (1966, p. 113) que acumulasse dentro de si todas as partes do mundo era o próprio Sensacionismo, uma doutrina liberal, ampla e acolhedora. É na revista *Orpheu* que Campos ingressa na literatura, publicando seus primeiros poemas sensacionistas. Pessoa também procurou por discípulos para a nova escola e os encontrou em Sá-Carneiro e Almada Negreiros, que, juntamente com ele, são os mais notáveis poetas do Orpheu. O Sensacionismo, por singularizar o Modernismo Português, foi a grande contribuição estética do grupo e teve como órgão de difusão a revista.

O movimento orphistas passou a ser o marco inicial do Modernismo Português, que foi marcado por duas gerações: a do Orpheu e a da Presença. O movimento que surgiu em torno da revista *Presença* inseriu-se intelectualmente na linha de pensamento e intervenção do Orpheu e acabou por integrá-lo, tanto que “a geração do Orpheu só através da Presença realizou uma grande parte de sua ação, pela influência que sobre esta exerceu”, afirma Monteiro (1958, p. 47).

2.2 O que é Sensacionismo?

Pessoa não esclarece a origem do nome, mas o termo marca a sensação como elemento fundamental. Sensacionismo, literalmente doutrina da sensação (*sensacion-* + *-ismo*), é o hábito ou o costume de produzir sensações¹⁹. A sensação é o processo no qual uma experiência provoca uma reação ou um efeito específico. A partir disso, poder-se-ia pensar a teoria criada por Fernando Pessoa como uma manifestação radical do pensamento empirista; entretanto, o Sensacionismo pessoano não se assenta sobre a experiência, mas sobre a sensação, puramente tal, que, de acordo com o poeta, é a base por excelência do fenômeno artístico. Prova disso é a atitude central da estética sensacionista de que a sensação é a única realidade na vida e, como consequência, “a única realidade na arte é a consciência da sensação” (PESSOA, S/D, 239).

O Sensacionismo provém de uma evolução das tentativas programáticas de Pessoa para solucionar a evolução da criação poética da vanguarda portuguesa, Paulismo e Interseccionismo. O Paulismo surgiu antes mesmo dos heterônimos, com o poema “Pauis” (de onde vem o nome *Paulismo*) ou “Impressões do crepúsculo”, e é a primeira tentativa de Pessoa de construir uma estética moderna. O seu elemento fundamental é o sonho, pois este mantém uma separação entre pensamento e ação. Gonçalves (1995) esclarece que o objetivo era ser uma estética onírica, um programa que considerasse a arte moderna uma transposição da realidade para o sonho. Assim, a linguagem poética tinha como objetivo a constituição de um “jogo” de significantes, entre o sentir e o pensar, entre a sinestesia e a escrita. Já para Lind (1970), não era senão uma tentativa de aperfeiçoar o simbolismo português, por ter como

¹⁹ Fonte: Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa (2002).

principais características o vago, a sutileza e a complexidade. Infelizmente, não restam textos de Pessoa que esclareçam o movimento paulista.

O Interseccionismo, por sua vez, é uma evolução do Paulismo, pois trata de intercalar a realidade e o sonho. Essa estética, segundo Lind (1970), não foi uma doutrina propriamente dita, isto é, um conjunto coerente de ideias fundamentais a serem transmitidas, e sim uma técnica de composição, que encerra, de acordo com Ordoñez (1994), elementos das novas tendências. Seu surgimento coincide com o aparecimento dos heterônimos, mesma época em que a circulação de ideias de vanguarda atinge o auge com o retorno dos jovens artistas radicados na França. O movimento baseia-se na intersecção de vários planos: objetivo/ subjetivo, passado/presente, clareza/vagueza, marítimo/terrestre, etc. Os seis poemas que compõem “Chuva Oblíqua”, considerados interseccionistas pelo próprio Pessoa, intercalam a realidade vivida com o sonho, ou com uma realidade sonhada, ou com uma lembrança. As imagens dos poemas são claras, nítidas, ainda que complexas: “Ilumina-se a igreja por dentro da chuva deste dia, / E cada vela que se acende é mais chuva a bater na vidraça...”. (PESSOA, 2007b, p. 52) Aqui, a realidade vivida pelo eu-lírico (a chuva na vidraça) intercala-se com a realidade sonhada da Igreja preparada para a missa. É essa técnica de composição que será a base de uma doutrina ainda mais ampla e totalizadora, com pretensões além de estéticas e literárias: o Sensacionismo.

O Sensacionismo procura sintetizar as correntes passadas e acrescentar-lhes algo novo, procura, em suma, ser uma arte-todas-as-artes. Esta arte universal busca sintetizar tudo o que já foi produzido nos mais diferentes tempos e lugares, desde o Egito, Grécia e Roma, até a época do Orpheu. Uma arte dessa magnitude “em vez de ter regras como as artes do passado, passa a ter uma só regra - ser a síntese de tudo” (PESSOA, 1966, p. 124). Por isso, ao contrário das escolas literárias que se assentam sobre bases determinadas, seguindo seus princípios, Fernando Pessoa não assenta o Sensacionismo sobre base nenhuma. Além disso, o poeta não delimita uma visão de arte porque aceita todas. E afirma:

O Sensacionismo difere de todas as atitudes literárias em ser aberto, e não restrito. Ao passo que todas as escolas literárias partem de um certo número de princípios, assentam sobre determinadas bases, o Sensacionismo não assenta sobre base nenhuma. Qualquer escola literária ou artística acha que a arte deve ser determinada coisa; o Sensacionismo acha que a arte não deve ser determinada coisa. (PESSOA, 1966, p. 159)

Para o heterônimo Álvaro de Campos, uma arte assim universal é fruto de um povo universal. Segundo ele, “o fato significativo acerca dos portugueses é que eles são o povo mais civilizado da Europa. Eles nascem civilizados porque nascem aceitadores de tudo”

(PESSOA, 1966, p. 152). Logo, o Sensacionismo só poderia ter tido início em Portugal, criado e realizado por portugueses, capazes de aceitar todas as artes. Ser um sistema aberto, entretanto, pode resultar num sistema pouco organizado, pois, como diz Lind (1970), ser um sistema sem base nenhuma é um mau ponto de partida, já que a doutrina pode ser eclética demais e com contornos mal definidos. De fato, é difícil para um crítico asseverar, por exemplo, que determinado poema de Álvaro de Campos é sensacionista ou não, pois, como explica Lind (1970), as definições e considerações de Pessoa não têm a clareza e a convicção indispensáveis a uma doutrina estética praticável.

Álvaro de Campos, no prefácio à Antologia de Poetas Sensacionistas (nunca publicada) encontrado na arca de Pessoa, atribui à origem do Sensacionismo a amizade entre Pessoa e Sá-Carneiro, mas não destrinça qual a contribuição de cada para o movimento. Essa relação é retomada por Bréchon, quando explica que “Pessoa ensinou Sá-Carneiro a pensar, este ensinou Pessoa a sentir” (1998, p. 165). Pessoa sabia pensar, faltava-lhe saber sentir; por isso, a influência de Sá-Carneiro é, então, o elemento mais importante a colaborar com a origem do Sensacionismo. Para Bréchon,

é sem dúvida alguma a convivência com o amigo (...) que vai levar Pessoa a integrar o imenso domínio das sensações em sua arte poética, razão porque se chamará, na pessoa de Campos, “poeta sensacionista”, criará uma escola literária chamada “Sensacionismo” e tomará por divisa: “sentir tudo de todas as maneiras” (1998, p. 166)

Pessoa, na figura de Álvaro de Campos, também atribui à origem do Sensacionismo a poesia de Alberto Caeiro. Em nota de Campos²⁰, este afirma que Caeiro é o chefe do Sensacionismo. Isso se deve ao fato de que Caeiro tem como base para sua poesia a substituição do pensamento pela sensação, o que lhe confere um efeito libertador, como vemos no trecho abaixo, do poema “IX” de *O Guardador de Rebanhos*.

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.
(PESSOA, 2009, p. 51)

A abolição do pensamento na poesia de Caeiro é uma reação ao excesso de subjetividade deformante do real. Para Caeiro, há uma identificação das sensações com o seu objeto, por isso, é sensacionista apenas no plano do objetivo. O ideal de simplicidade do

²⁰ Intitulada *Modernas correntes na Literatura Portuguesa* e publicada em PESSOA, 1966, p. 125-126.

poeta, caracterizado pela oposição ao intelectualismo e a complexidade, é a tentativa de sentir a realidade sem interferências subjetivas. Já Campos, ao contrário de seu mestre, apreende a sensação no aspecto subjetivo, como explicam D’Onofre e Árabe (1980), volta-se para a percepção das coisas como são sentidas e ignora o objeto causador da sensação.

A teoria sensacionista de Pessoa rejeita o pensamento na percepção sensorial dos fenômenos naturais, como vemos nos poemas de Alberto Caeiro; no entanto, Pessoa alarga o conteúdo das sensações para não reduzir os poemas de Campos a meras impressões de retina. Assim, afirma Lind (1970, p. 170), “das sensações provocadas pelo mundo exterior fazem parte não só os objetos tal como são apercebidos, mas também tudo quanto esses objetos invocam na nossa consciência”. Por isso, a doutrina sensacionista está excessivamente talhada à medida da poesia de Álvaro de Campos, o que impossibilita sua utilização por um movimento de vários artistas.

Em carta a um editor inglês, Fernando Pessoa atribui a origem do Sensacionismo a três movimentos: o Simbolismo francês, o Panteísmo transcendentalista e o Futurismo. Do Simbolismo francês, caracterizado pelo subjetivismo e pelo transcendentalismo, derivou a atitude de atenção excessiva às sensações e a preocupação com o tédio ante as coisas mais simples da vida. Do Panteísmo transcendentalista, que tem por convicção que Deus, ou força divina, está presente no mundo e permeia tudo o que nele existe, derivou o fato de a poesia sensacionista misturar espírito e matéria. Por fim, do Futurismo derivou, segundo Pessoa (1966), não as substâncias das suas obras, mas as sugestões dele recebidas. Os sensacionistas intelectualizaram os processos futuristas; no entanto, decompuseram as sensações dos objetos, não os objetos em si. Todas essas influências estão contempladas no trecho abaixo, retirado do poema “Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir”.

Cada alma é uma escada para Deus,
Cada alma é um corredor-Universo para Deus,
Cara alma é um rio correndo por margens de Externo
Para Deus e em Deus com um sussurro soturno.

*Sursum corda*²¹! Erguei as almas! Todas a Matéria é Espírito,

Porque Matéria e Espírito são apenas nomes confusos
Dados à grande sombra que ensopa o Exterior em sonho
E funde em Noite e Mistério o Universo Excessivo!
Sursum corda! Na noite acordo, o silêncio é grande,
As coisas, de braços cruzados sobre o peito, reparam

Com uma tristeza nobre para os meus olhos abertos
Que as vê como vagos vultos nocturnos na noite negra. (sic)

²¹ Coração ao alto!

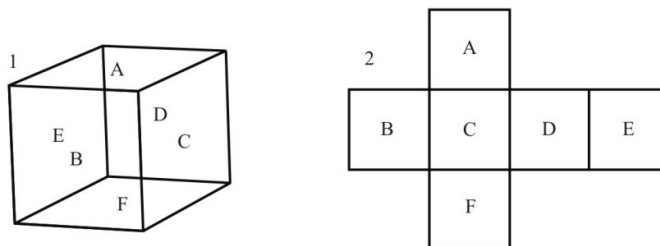
(PESSOA, 2007a, p. 301)

O Sensacionismo toma diferentes características de diversos movimentos ao mesmo tempo em que rejeita outras. De acordo com Lind (1970), possui a análise exata e mórbida das sensações de comum com o Simbolismo ao mesmo tempo em que rejeita sua tendência para o vago, sua atitude exclusivamente lírica e a subordinação da razão à emoção. Da mesma maneira, diferencia-se do Classicismo por este tratar de todos os assuntos no mesmo tom e aspirar a uma simplicidade de expressão que se trai a si mesma no tratamento de temas complexos; e do Romantismo, por este não apresentar poemas bem construídos e dar demasiada importância para a inspiração. Lind (1970) vai mais longe quando trata das aproximações e distinções entre o Sensacionismo e o Futurismo. Para ele, é nas primeiras odes de Álvaro de Campos que se percebe mais claramente a influência do movimento originado por Marinetti na visão de que as descobertas e invenções científicas dos tempos modernos são o ponto de partida para a necessária renovação da arte. Da mesma forma, credita ao Futurismo a tendência de Campos para salientar, tipograficamente, os estados de exaltação poética e para utilizar as interjeições estáticas (heia, upa, etc). Lind (1970, p. 179) afirma que “o Sensacionismo distingue-se do Futurismo, fundamentalmente, por aspirar a uma renovação puramente artística e por prescindir de qualquer ação política”. A isso junta-se a crítica de Pessoa ao Futurismo por este ser um movimento demasiado político. Os sensacionistas são decadentes, pois pregam indiferença à humanidade, ao social, a política; para eles é necessário ser apatriota para não destruir a concepção básica do Sensacionismo: ser supranacional, cosmopolita. Esse apatriotismo choca-se com o zelo nacionalista dos futuristas, diferenciando ainda mais as duas correntes. Além disso, Pessoa opõe-se à Marinetti quanto a sua proposta de banir ideias e princípios lógicos da poesia. Lind (1970) nos explica que no Futurismo as sensações deveriam estar desconexas, sem qualquer coordenação nos poemas; enquanto nos poemas sensacionistas impõe-se uma rígida coordenação das sensações. O Sensacionismo também rejeita o postulado básico do Futurismo, que diz respeito a destruir o passado, tudo quanto seja passado, como exemplos, memórias, tradições, para deixar o campo livre à arte futura, pois o passado e a tradição são essenciais para quem almeja uma arte-todas-as-artes. Enquanto o movimento futurista preocupou-se em ser novo e original, rompendo com o passado conscientemente (embora inconscientemente permanecesse ligado a ele), o movimento sensacionista procurou sintetizar as correntes passadas e acrescentar-lhes qualquer elemento, algo novo, através de uma nova visão das coisas.

É interessante observar que o Cubismo e o Futurismo influenciaram o Sensacionismo não pela literatura, mas pelas artes plásticas. Os sensacionistas intelectualizaram os processos cubistas e futuristas. Tal como o cubismo decompõe o modelo que realiza, o Sensacionismo decompõe a sensação, isto é, as sensações provocadas pelos objetos e não os objetos em si, e incorpora o dinamismo futurista a ela. Esse fato vai ao encontro da tese sensacionista, cuja proposta é realizar na arte “uma decomposição da realidade nos seus elementos psíquicos geométricos” (PESSOA, S/D, p. 248).

Seabra (1988) afirma que o Sensacionismo busca a decomposição e a análise das sensações nos seus elementos psíquicos. Nesta ótica, as ideias são sensações, mas “de coisas não situadas no espaço e, por vezes, nem mesmo situadas no tempo exteriores. Elas supõem um outro espaço e um outro tempo” (p. 210). Por isso, o Sensacionismo encontra uma aplicação surpreendente no Interseccionismo, pois a interpenetração dos diferentes planos das sensações (objetivo/subjetivo, exterior/interior, sonho/realidade), afirma Seabra (1988), segue um modelo geométrico (um cubo), emprestado pelo Cubismo, mas com alcance mais largo.

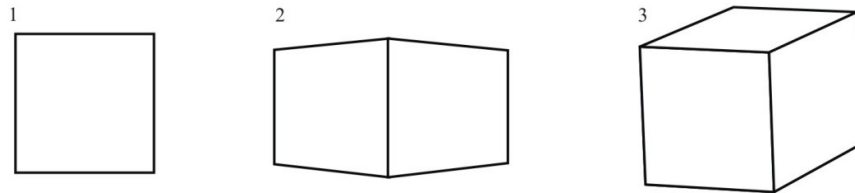
Para o sensacionista, cada sensação é como um cubo, e seus lados são: a) a sensação do objeto exterior como objeto; b) a sensação do objeto exterior como sensação; c) as ideias objetivas associadas a essa sensação de um objeto; d) as ideias subjetivas associadas a essa sensação, isto é, o estado de espírito naquele momento; e) o temperamento e a atitude mental do ser perceptivo; e f) a consciência abstrata por trás desse temperamento individual. O cubo pode ser considerado assentado sobre o lado representado por F, tendo o lado representado por A para cima, como na figura abaixo:



(figura 01)

O cubo de sensação é composto de linhas, que são as ideias; de planos, que são as imagens interiores (da natureza dos sonhos); e de sólidos, que são as imagens de objetos. O cubo pode ser olhado sob três perspectivas: 1) de apenas um lado; 2) de modo que se veja dois lados; 3) com um vértice mantido diante dos olhos, de modo que se possa ver três lados.

Quanto mais faces do cubo da sensação sejam visíveis, maior ou mais completa será a apreensão da realidade.



(Figura 02)

Ordoñez (1994) explica que para Pessoa, cada homem organiza de maneira própria, devido ao seu temperamento, o mundo exterior, constituindo assim a realidade, ou melhor, sua versão da realidade, ao processar por meio do intelecto os mais variados dados sensíveis percebidos. Nesse raciocínio, a realidade existe apenas através das sensações, conforme o postulado básico do Sensacionismo que diz “não existe nada, não existe a realidade, apenas existem sensações.” (PESSOA, S/D, p. 247) Se não há realidade, qual seria a finalidade da arte? A finalidade da arte é simplesmente ampliar a autoconsciência humana, como afirma Pessoa (S/D, p. 248) quando escreve: “quanto mais decompuermos e analisarmos nossas sensações em seus elementos psíquicos, tanto mais ampliaremos nossa autoconsciência”. A sensação aparece como base por excelência do fenômeno artístico e, para que passe de mera emoção sem sentido à emoção artística, precisa ser intelectualizada. Pessoa expõe nesses termos os processos sucessivos para que se possa exprimir uma sensação:

1. A sensação, puramente tal.
 2. A consciência da sensação, que dá a essa sensação um *valor*, e, portanto, um cunho estético.
 3. A consciência dessa consciência da sensação, de onde resulta uma intelectualização de uma intelectualização, isto é, o poder de expressão.
- (PESSOA, S/D, p. 252)

Para Lind (1970), a arte, no movimento sensacionista, deve limitar-se a transpor as sensações para uma forma de expressão harmônica, criando, desta maneira, objetos que novamente se transformarão em sensações para o leitor. Portanto, por si só, a sensação não possui valor artístico ou mesmo sentido. Apenas quando o poeta torna-se consciente dela é que ele lhe confere valor artístico. Desta forma, para poder expressar uma sensação, o poeta precisa primeiro tomar consciência dela e, posteriormente, para que seja expressa de maneira mais adequada, precisa ter consciência dessa consciência. A partir disso, Pessoa apresenta os princípios do Sensacionismo:

1. Todo o objeto é uma sensação nossa;
 2. Toda a arte é a conversão de uma sensação em objeto;
 3. Toda a arte é a conversão de uma sensação em outra sensação.
- (PESSOA, 1966, p. 137-138)

Segundo tais princípios, o poeta deve transformar uma sensação sua em objeto – o qual é a própria obra de arte – para, através dele, comunicar o valor do que se sente a um interlocutor, visto que o que se sente não se pode comunicar, mas apenas o seu valor; por isso, a necessidade de transformar as sensações em objetos que suscitem novas sensações em quem tiver contato com os objetos criados. A arte, então, é a conversão da sensação em obra de arte, em poema, para que este gere novas sensações nos leitores. No entanto, cada ideia, cada sensação, deverá ser expressa de maneira diferente das outras. Lind (1970) entende que a consciência das sensações deve ser explorada ao máximo e cada uma delas deve evocar um halo de sensações a ela relacionadas, as quais são agrupadas ao redor de uma representação central determinada. Como resultado, o texto sensacionista é concebido como uma colagem de imagens, resultante das diversas sensações. Pessoa definiu regras, dentro das quais a sensação precisa ser expressa:

1. Toda a arte é criação; [...]
 2. Toda a arte é expressão da vida psíquica; [...]
 3. Toda a arte tem papel social diferente do artista: é a consciência da sensação.
- (PESSOA, 1966, p. 159-161)

A arte destina-se a criar todos orgânicos, assim, todo poema é como um ser vivo: necessita de harmonia, precisa fazer sentido. Cada artista expressa sua versão da realidade na obra de arte, por isso, a “arte é expressão da vida psíquica”; entretanto, a obra é destinada a um público formado por individualidades, de maneira que a sensação deverá ser livre de tudo aquilo que seja estritamente pessoal para aproveitar o que, sem deixar de ser individual, é geral. Portanto, a obra de arte deve estimular a quem percebe (o leitor, no caso de um poema) a consciência de sua própria sensação, isto é, de sua realidade. Este é o fim da arte.

2.3 Alberto Caeiro, o mestre

Na famosa carta sobre a origem dos heterônimos escrita a Adolfo Casais Monteiro (1935), Pessoa descreve Alberto Caeiro como de estatura média, frágil, de pouca instrução,

órfão de pai e mãe, com poucos rendimentos, e revela as circunstâncias do aparecimento de Caeiro:

escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. (PESSOA, S/D, p. 150)

Teria ele nascido em 1889 e falecido em 1915, tendo vivido quase toda sua vida no campo. Por isso, Alberto Caeiro é um poeta simples, que busca apenas olhar para as coisas sem pensar, num estilo discursivo e sem descrições pictóricas. Nesse sentido, é o oposto a busca do mistério de Fernando Pessoa.

Caeiro é o poeta do real objetivo, fundador de um movimento filosófico e estético intitulado Neopaganismo, inspirado na Antiguidade Clássica. Perrone-Moisés (1989) explica que o objetivo desse movimento era reativo e terapêutico, buscava recuperar o objetivismo dos gregos e romanos em oposição ao subjetivismo deformador do real provindo do cristianismo. Assim, destaca-se em Caeiro a sua relação direta com o mundo, dispensando qualquer referência ao oculto, a algo superior (como Deus) e, ao mesmo tempo, a qualquer pensamento, filosofia ou metafísica. Vejamos um trecho do poema “II” de *O Guardador de Rebanhos*:

Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...
O mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...
(PESSOA, 2009, p. 34)

A compreensão da realidade é, para Caeiro, realizada não através do pensamento, mas do que lhe é perceptível pelos sentidos. Sua preferência pelo sentido da visão, o menos sensual de todos os sentidos, é clara (“Pensar é estar doente dos olhos”). O seu olhar, porém, não é instrumento de análise, mas de abertura receptiva ao real; muito diferente do olhar ocidental armado de conceitos, observa Perrone-Moisés (1989).

Caeiro abole o pensamento e em seu lugar proclama a sensação “Eu não tenho filosofia: tenho sentidos”. (PESSOA, 2009, p. 34) Por isso, é considerado o fundador do Sensacionismo, pois é ele quem ensina seu discípulo Álvaro de Campos a “clareza da vista” e o acorda para a sensação; no entanto, a sensação em Caeiro é puramente o que se percebe com os sentidos.

Leve, leve, muito leve
 Um vento muito leve passa,
 E vai-se, sempre muito leve.
 E eu não sei o que penso
 Nem procuro sabê-lo
 (PESSOA, 2009, p. 54)

Os seus pensamentos não passam de sensações. Caeiro é um homem que vive pelos olhos, vive de ver. Para Coelho (1980), o que lhe é característico é a acentuação do ato de ver, do ato de sentir, sem se importar com o objeto da visão. Da mesma maneira, o conteúdo da sensação lhe é indiferente, e é neste ponto que Caeiro se distancia da teoria sensacionista, que prega a intelectualização das sensações. Caeiro não admite o passado e o futuro porque não podem ser perceptíveis através dos sentidos, e recordar seria, portanto, atraiçoar a natureza.

Em regra, lê-se Caeiro argumentando, criticando, expondo sua metodologia, mas não transmitindo sensações; ao invés disto, ele discorre sobre as sensações. Isto porque Caeiro é, sobretudo, um pensador, um teórico, e sua poesia uma proposta de método, uma lição sensata de como se deve e não se deve olhar o mundo.

Não basta abrir a janela
 Para ver os campos e o rio.
 Não é bastante não ser cego
 Para ver as árvores e as flores.
 É preciso também não ter filosofia nenhuma.
 Com filosofia não há árvores: há idéias apenas.
 (PESSOA, 2009, p. 103)

Coelho (1980) afirma que o Caeiro pensador sobrepõe-se ao poeta, e isso procede do seu próprio estilo. Pessoa forjou o heterônimo pagão partindo da inteligência para ilustrar uma personagem típica. Por isso, mesmo que Caeiro queira nos convencer de que seu pensamento é de um poeta ingênuo, instintivo, a sua poesia nos dá a impressão contrária, a de que é um poeta da inteligência. Lendo-o não vê-se natureza, mas a exposição de sua doutrina; não explora o conteúdo das sensações, mas o ato de sentir; não é, portanto, um típico sensacionista, mas é ele quem dá base para a doutrina.

2.4 Álvaro de Campos, poeta sensacionista

Pus em Álvaro de Campos toda emoção que não dou nem a mim nem à vida.
 Fernando Pessoa

Na carta escrita a Adolfo Casais Monteiro sobre os heterônimos, Pessoa explica que o heterônimo Álvaro de Campos surgiu como um discípulo de Caeiro, porém são confusas as

circunstâncias dessa “aparição”. Segundo Pessoa, o poema “Ode Triunfal” surgiu “num jato, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda” (S/D, p. 150). Provavelmente, Pessoa criou primeiro a ode, depois “o homem com o nome que tem” (S/D, p. 151). Interessa ressaltar as características que desde cedo Pessoa atribuiu ao heterônimo sensacionista. Campos teria nascido em Tavira, no dia 15 de outubro de 1890, recebido uma “educação vulgar de liceu” e estudado engenharia na Escócia, primeiro mecânica, depois naval. Seria alto, magro, tendente a curvar-se, entre branco e moreno, cabelo liso e monóculo.

Álvaro de Campos é o único heterônimo que percorre uma linha evolutiva. Caeiro será sempre o mesmo poeta pagão de *O guardador de rebanhos*, Ricardo Reis será sempre o poeta clássico e Pessoa ele mesmo reconhece a ausência em si mesmo de qualquer evolução. Curiosamente, Campos é o único heterônimo a acompanhar Pessoa até o fim da vida, tanto que, nos últimos anos de vida, não há mais poemas em língua portuguesa de Fernando Pessoa²², apenas de Campos.

Coelho (1980) reconhece três fases na obra de Campos: a do “Opiário”, em 1914; a do Futurismo, de poemas como “Ode Triunfal” e “Saudação a Walt Whitman”, e a Pessoal, que inicia com o poema “A Casa Branca Nau Preta” e vai até 1935. Na sua primeira fase, Campos ainda não conhece aquele que virá a ser seu mestre, Alberto Caeiro, nem mesmo aquele de quem recebe grande influência, o poeta americano Walt Whitman²³. Essa fase é marcada, principalmente, pelo poema “Opiário”, datado de março de 1914. No entanto, Pessoa também atribui a Campos três sonetos datados de 1913²⁴, entre eles o “Soneto já antigo”, posteriormente, publicado na revista *Contemporânea* em 1922. Tais poemas possuem as características típicas da primeira fase.

No poema “Opiário”, composto de 172 versos, organizados em quadras com rimas emparelhadas e interpoladas, Campos já demonstra o seu apreço por poemas longos e bem construídos, embora este poema não seja tão bem estruturado como as grandes odes. O poema segue os moldes clássicos, o verso não é livre, nem a linguagem esfuziante. Em carta a Monteiro, Pessoa (S/D) explica que fez, a fim de preencher o número de páginas necessárias para a publicação do primeiro número de *Orpheu*, o “Opiário”, um poema “antigo” de Álvaro

²² No fim da vida, Pessoa ele mesmo escreve apenas poemas em língua inglesa.

²³ Walt Whitman (1819-1892) foi um poeta, ensaísta e jornalista estadunidense. É considerado o pai do “verso livre”. Nos seus poemas, Whitman elevou a condição do homem moderno, celebrando a natureza humana e a vida em geral em termos pouco convencionais. Profundamente identificado com os ideais democráticos da nação americana, não deixou de celebrar o futuro da América.

²⁴ Esses poemas teriam sido escritos por Pessoa e atribuídos a Álvaro de Campos somente após a criação desse heterônimo em 1914.

de Campos, datado ficticiamente de março de 1914, buscando revelar como seria ele antes de conhecer Caeiro, seu mestre.

E assim fiz o “Opiário”, em que tentei dar todas as tendências latentes do Álvaro de Campos, conforme haviam de ser depois reveladas, mas sem haver ainda qualquer traço de contato com o seu mestre Caeiro. [...] Mas, enfim, creio que não saiu mau, e que dá o Álvaro em botão... (S/D, p. 151)

O jovem Campos teria escrito o poema a bordo de um navio em uma viagem ao Oriente, onde teria descoberto o ópio. É relevante notar que, de fato, vê-se um “Álvaro em botão”, uma vez que a linguagem impetuosa já se percebe em versos como “Que um raio as parta! E isto afinal é inveja” (PESSOA, 2007a, p. 41), o descontentamento com a vida, consigo e com sua maneira de viver estão presentes; no entanto, há de se ressaltar que o poeta das sensações ainda está perdido, pois não encontra o sentido da vida – e por isso se utiliza do ópio – e nem ao menos sabe lidar com o que sente.

E gostava de ser as coisas fortes.

Gostava de ter crenças e dinheiro,
*Ser vária gente insípida que vi*²⁵.
 Hoje, afinal, não sou senão, aqui,
 Num navio qualquer um passageiro.
 (PESSOA, 2007a, p. 39)

A ânsia de ser tudo e toda a gente demonstra o Sensacionismo já latente, contudo, ainda não realizado. O poeta ainda não sabe lidar com as sensações, nem mesmo explorá-las como mais tarde o fará. Sentir o incomoda, as sensações o confundem. O poeta ainda não encontrou o seu caminho e a impossibilidade de ser tudo e toda gente o faz apenas um passageiro a bordo de um navio qualquer, marcado pela tristeza e pela falta de vontade em viver. Sua poesia é, então, marcada pelo torpor, pela prostração de um homem amargurado e desengano para com a vida.

A vida a bordo é uma coisa triste,
 Embora a gente se divirta às vezes.
 Falo com alemães, suecos e ingleses
 E a minha mágoa de viver persiste.
 (PESSOA, 2007a, p. 38)

Supostamente sob o efeito do ópio, Campos diz que sua mágoa de viver nada tem que ver com isso, é antes do ópio que sua vida é doente. O cansaço de viver o sufoca. O descontentamento consigo é não ter personalidade alguma, é não poder estar em parte alguma. A vida doente é ter de pedir esmolas às portas da Alegria, é ver um inglês sorrir por dinheiro,

²⁵ Grifo meu.

é pertencer a um gênero de portugueses, os marinheiros descobridores, “que depois de estar a Índia descoberta ficaram sem trabalho” (PESSOA, 2007a, p. 40). Falta ao poeta a ânsia de viver. Da mesma forma, falta a técnica de composição própria das grandes odes. No “Soneto I”, Campos aponta para o que parece ser a chave para entender a primeira fase de sua poesia: a não compreensão e posterior intelectualização das sensações para transformá-las em objetos, em arte. Faltava-lhe um mestre.

Quando olho para mim não me percebo.
Tenho tanto a mania de sentir
Que me extravio às vezes ao sair
Das próprias sensações que eu recebo.

O ar que respiro, este licor que bebo,
Pertencem ao meu modo de existir,
E eu nunca sei como hei de concluir
*As sensações que a meu pesar concebo*²⁶.
(PESSOA, 2007a, p. 35)

A segunda fase poética do heterônimo engenheiro é apresentada por Coelho (1980) como sendo Futurista, por entender que Campos se apropria dos temas e até mesmo de muitas técnicas de composição do movimento iniciado por Marinetti; entretanto, o próprio Campos nega que sua poesia seja Futurista. Para Seabra (1988), ao contrário, o Campos da segunda fase se aproxima do movimento futurista somente pelo assunto e não pela forma de realizar o poema. Da mesma maneira, entendo que Campos se utiliza de alguns elementos futuristas, mas assenta sua poética sobre as bases do Sensacionismo. Assim, pelas características que serão abordadas adiante, propõe-se chamar a segunda fase da poesia de Campos de sensacionista.

Os poemas mais expressivos da segunda fase de Campos são “Ode Triunfal” (1914), “Ode Marítima” (1915), “Saudação a Walt Whitman” (1915), “Passagem das horas” (1916) e “Afim, a melhor maneira de viajar é sentir” (S/D). Algumas das características essenciais dos poemas, como acumulação de sensações, inclinação para sensações brutais, só ganham o relevo merecido através da teoria que está por detrás.

Na sua segunda fase, Campos tem contato com seu Mestre, Alberto Caeiro. Deste herda a doutrina das sensações, que levará ao extremo a ponto de tomar como divisa “sentir tudo de todas as maneiras”, a qual ocupará, desde então, lugar central em todas os poemas sensacionistas. Em um texto escrito para a revista *Orpheu*, o poeta assume que “ver, ouvir, cheirar, gostar, palpar – são os únicos mandamentos da lei de Deus” (PESSOA, 1966, p. 217);

²⁶ Grifo meu.

afirmação esta que remete diretamente para Caetano. No poema “Mestre, meu mestre querido”, demonstra sua admiração e afeição pelo mestre:

Mestre, meu mestre querido!
 Coração do meu corpo intelectual e inteiro!
 Vida da origem da minha inspiração!
 (PESSOA, 2007a, p. 172)

No poema, Campos dá conta do que aprendeu com Caetano, a “clareza da vista”, o acordar para a sensação, e, ao mesmo tempo, dá conta do que lhe faltou para seguir e ser como o mestre, uma alma necessária para ver claro e sabedoria para sentir. Por fim, Campos revela o que, para ele, foi a causa disso: “A calma que tinhas, deste-ma, e foi-me inquietação” (PESSOA, 2007a, p. 174).

Da mesma fase é a descoberta de Walt Whitman. O poeta estadunidense elevou a condição do homem moderno, celebrando a natureza humana e a vida em geral em termos pouco convencionais nos seus poemas, e exprimiu em poemas visionários certo panteísmo e um ideal de unidade cósmica que o Eu representa e fez da sua poesia um hino à vida. Campos foi influenciado também pela técnica inovadora dos poemas de Whitman, nos quais a ideia de totalidade do Eu e da vida se traduziu em versos livres e longos. Segundo Tutikian (2007), vem de Whitman a liberdade, a irreverência e a prosificação da poesia de Álvaro de Campos, que canta a modernidade com métrica livre, linguagem cotidiana e um ritmo febril. No poema “Saudação a Walt Whitman”, Campos tenta poeticamente se apropriar do poeta admirado.

Abram-me todas as janelas!
 Arranquem-me todas as portas!
 Puxem a casa toda para cima de mim!
 Quero viver em liberdade no ar,
 Quero ter gestos fora do meu corpo,
 Quero correr como a chuva pelas paredes abaixo,
 Quero ser pisado nas estradas largas como as pedras,
 Quero ir, como as coisas pesadas, para o fundo dos mares,
 Com uma voluptuosidade que já está longe de mim!
 (PESSOA, 2007a, p. 105)

Para Lourenço (1973), os poemas de Campos revelam com transparência os laços reais que unem a poética de Whitman a sua. No trecho citado, fica clara a adesão do heterônimo às ideias de união, satisfação e realização humanas do poeta estadunidense. Ademais, a profunda admiração de Campos por Whitman está presente do início ao fim do poema.

Sou dos teus, tu bem sabes, e compreendo-te e amo-te,
 E embora te não conhecesse, nascido pelo ano em que morrias,
 Sei que me amaste também, que me conhecestes, e estou contente.
 (PESSOA, 2007a, p. 99)

O estilo whitmaniano típico, esfuziante, torrencial, espriado, anafórico, exclamativo, interjetivo, com o uso de versos longos, monótono pela simplicidade dos processos, é adotado por Campos, como nos explica Coelho (1980). Por fim, percebem-se, em “Saudação a Walt Whitman”, características provindas do movimento futurista, fundado a partir do manifesto publicado por Marinetti no Jornal *Le Figaro*, em 1909, em Paris. O famoso manifesto mostra a oposição do poeta italiano às fórmulas tradicionais e acadêmicas, pregando a necessidade de abandonar essas velhas fórmulas e criar uma arte livre e anárquica, capaz de expressar o dinamismo e a energia da moderna sociedade industrial. O movimento de vanguarda incentivava que as artes demolissem o passado e tudo o mais que significasse tradição, e celebrassem a velocidade, a era mecânica, a eletricidade, o dinamismo, enfim, a modernidade.

Clímax a ferro e motores!
 Escadaria pela velocidade acima, sem degraus!
 Bomba hidráulica desancorando-me as entranhas sentidas!
 Ponham-me grilhetas só para eu as partir!
 Só para eu as partir com os dentes, e que os dentes sangrem
 Gozo masoquista, espasmódico a sangue, da vida!
 (PESSOA, 2007a, p. 106)

Neste trecho de Saudação a Walt Whitman, vê-se como Álvaro de Campos exalta a mecânica (“Clímax a ferro e motores”), a velocidade (“Escadaria pela velocidade acima”), a modernidade, demonstrando a influência recebida pelo movimento futurista. Além disso, a oralidade e a prosificação dos poemas, herdadas de Whitman, demonstram o abandono das antigas fórmulas, tão desejado pelos futuristas.

Campos é, então, o poeta das sensações, por influência de Caeiro, o poeta da velocidade e da força do mundo moderno, por influência do Futurismo de Marinetti, e o poeta da volúpia da imaginação e da energia explosiva, por influência de Walt Whitman. Assim, o Campos da segunda fase é reconhecível pela emoção transbordante, pelas imagens grandiosas e pelo estilo eloquente. Além disso, é nesse período que contribui para a revista *Orpheu*, incorporando em seus poemas os objetivos a que se propunha o grupo Orpheu, em especial, o de ser uma arte moderna e universal.

O Sensacionismo de Campos é, para D’onofrio e Árabe (1980, p. 61-62), uma “estética inovadora que reflete no mimetismo poético os excessos dionisíacos imanentes da influência do poeta norte-americano Walt Whitman e de Marinetti”. Seu discurso poético resume-se na exteriorização excessiva das sensações. No poema “Passagem das horas”, o próprio subtítulo, “Ode sensacionista”, já o define. Trata-se da ode em que Campos exprime a essência do Sensacionismo lançando mão da sua divisa.

*Sentir tudo de todas as maneiras,*²⁷
 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, 2007a, p. 117)

A mesma ideia se repete algumas páginas mais adiante:

Sentir tudo de todas as maneiras,
 Ter todas as opiniões,
 Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,
 Desagradar a si-próprio pela plena liberdade de espírito,
 E amar as cousas como Deus. (sic)
 (PESSOA, 2007a, p. 135)

Vê-se, nos trechos acima, um intenso desejo de experimentar e cingir a realidade. O movimento realizado para isso é próximo da apreensão simultânea das formas feita pelos cubistas, ou seja, “ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo”. Enquanto os cubistas abandonam a perspectiva em prol da decomposição dos elementos, procurando representá-los de diversos ângulos ao mesmo tempo; o Eu poético de Campos abandona um Eu único e se quer múltiplo, a fim de experienciar, a partir de outros pontos de vista, a realidade, experimentando, assim, o maior número de sensações possíveis. O resultado disso é sua constante metamorfose em diferentes “Eus” e em diferentes coisas, a fim de sentir dor, prazer, êxtase, simultaneamente. Reveladores dessa intensão são alguns versos do poema “Passagem das horas”:

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, 2007a, p. 119)

A divisa de Campos é a síntese do movimento sensacionista. Norteado por ela, busca, conforme explica Lopes (1973, p. 642), “incorporar num mesmo processo psíquico individual todas as possibilidades sensoriais afetivas da humanidade de todos os tempos e de todas as circunstâncias”. A partir disso, tem-se a técnica de composição própria das grandes odes, o desencadeador impetuoso de todas as sensações, que se desenvolve a partir do lema de Campos, “sentir tudo de todas as maneiras”. Cada sensação evoca um halo de sensações relacionadas entre si, agrupando-se ao redor de uma representação central. O texto é, então, concebido como uma colagem de imagens, resultante das diversas sensações, como admite o

²⁷ Grifo meu.

próprio Campos quando, em um dos versos da “Ode Marítima”, diz: “e há uma sinfonia de sensações incompatíveis e análogas” (PESSOA, 2007a, p. 77). Isso justifica, segundo Lind (1970), a sequência caótica de imagens nas odes mais longas de Campos.

Outro processo estilístico usado pelo poeta é enfileirar objetos heterogêneos, tendo como resultado uma enumeração caótica²⁸. Em poemas como “Ode Triunfal” e “Ode Marítima”, esse recurso é explorado de maneira exaustiva. Em “Ode Triunfal”, é comum a enumeração vir antecedida por interjeições extáticas, em especial por *eia*, que transmite ideia de êxtase, de encantamento, de fascínio. Tomemos um exemplo:

Eia comboios, eia pontes, eia hotéis à hora do jantar,
Eia aparelhos de todas espécies, férreos, brutos, mínimos,
Instrumentos de precisão, aparelhos de triturar, de cavar,
Engenhos, brocas, máquinas rotativas!
Eia! Eia! Eia!
Eia eletricidade, nervos doentes da Matéria!
(PESSOA, 2007a, p. 52)

Vê-se no trecho de “Ode Triunfal” que, apesar de serem elementos de diferente natureza, não apresentando, à primeira vista, coerência ou correspondência, todos têm relação estreita com a modernidade. Instrumentos de precisão, máquinas rotativas, aparelhos de todas as espécies, todos são frutos da ainda recente revolução industrial. Ao mesmo tempo, comboios, pontes e hotéis representam o intenso trânsito de pessoas e de mercadorias do movimentado comércio europeu do início do século XX. Esses elementos enumerados em tom de fascínio (por meio da interjeição *eia*) colaboram para o enaltecimento da vida moderna e cosmopolita, tanto por representarem as máquinas provindas da tecnologia em desenvolvimento, quanto por representarem a vida caótica das grandes metrópoles, a qual é marcada pela mistura de ideias e sentimentos.

Em “Ode Marítima”, a modernidade deixa de ser o tema central das enumerações, dando lugar à navegação como mote para junção dos mais diversos elementos. Contudo, aqui o poeta vai mais longe: não apenas exalta a navegação, mas explica sobre a própria técnica de composição da qual se utiliza.

E vós, ó coisas navais, meus velhos brinquedos de sonho!
Componde fora de mim a minha vida interior!
Quilhas, mastros e velas, rodas do leme, cordagens,
Chaminés de vapores, hélices, gáveas, flâmulas,
Galdropes, escotilhas, caldeiras, colectores, válvulas; (sic)
Caí, por mim dentro em montão, em monte,

²⁸ Segundo Lind (1970), o processo de enfileirar objetos heterogêneos foi chamado por Spitzer de *chaotische Häufung* (enumeração caótica).

*Como o conteúdo confuso de uma gaveta despejada no chão!*²⁹

Sede vós o tesouro da minha avareza febril,
Sede vós os frutos da árvore da minha imaginação,
Tema de cantos meus, sangue nas veias da minha inteligência,
Vosso seja o laço que me une ao exterior pela estética.
(PESSOA, 2007a, p. 66-67)

O poeta usa a metáfora do “conteúdo confuso de uma gaveta despejada no chão” para explicar o processo de enfileirar objetos heterogêneos. No verso “vosso seja o laço que me une ao exterior pela estética”, Lind (1970, p. 189) afirma que “o próprio poeta dá a entender que a enumeração caótica é um dos elementos do programa sensacionista”. Na continuação do poema, o Eu poético identifica-se com todas as coisas citadas, deixando-se levar por sua força a um delírio, no qual as coisas perdem os contornos e se fundem com o Eu poético.

Minhas sensações são um barco de quilha pro ar,
Minha imaginação uma âncora meio submersa,
Minha ânsia um remo partido,
E a tessitura dos meus nervos uma rede a pescar na praia.
(PESSOA, 2007a, p. 67)

O desejo de novas sensações, buscadas na natureza e até mesmo nas máquinas modernas, é insaciável. O acentuar das sensações obriga à renúncia dos valores morais. Campos demonstra preferência por sensações marcadamente violentas, envolvendo crueldade e luxúria, manifestadas em episódios sadistas e masoquistas nas grandes odes. Alguns versos de “Ode Triunfal” caracterizam o desejo por sensações brutais e a postura do Eu poético frente a elas:

Eu podia morrer triturado por um motor
Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída
Atirem-me para dentro das fornalhas!
Metam-me debaixo dos comboios!
Espanquem-me a bordo de navios!
Masoquismo através de masoquismos!
Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho!
(PESSOA, 2007a, p. 49)

A ânsia de “sentir tudo de todas as maneiras” faz o Eu poético sentir ao mesmo tempo as sensações opostas de dor (“morrer triturado”) e prazer (“deliciosa entrega”). Lourenço (1973) chama atenção para o fato de que o Eu poético frequentemente manifesta caráter passivo (ser possuído) e raramente caráter ativo (possuidor). Isso acontece, segundo Batalha (1996), porque o poeta coisifica-se na ânsia de abarcar totalmente a realidade. Prova disso é a estrutura dialógica introduzida por verbos no modo imperativo na 3ª pessoa do plural, sugerindo ferocidade, como em “atirem-me”, “metam-me”, “espanquem-me”. O sujeito lírico

²⁹ Grifo meu.

almeja ser a própria coisa que recebe a ação dita, para, sofrendo os males desta ação, experienciar novas sensações. O mesmo processo vê-se em “Ode Marítima”:

Façam enxárcias das minhas veias!
 Amarras dos meus músculos!
 Arranquem-me a pele, preguem-a às quilhas.
 E possa eu sentir a dor dos pregos e nunca deixar de sentir!
 Façam do meu coração uma flâmula de almirante
 Na hora de guerra dos velhos navios!
 Calquem aos pés nos conveses meus olhos arrancados!
 Quebrem-me os ossos de encontro às amuradas!
 Fustiguem-me atado aos mastros, fustiguem-me!
 (PESSOA, 2007a, p. 74)

O Eu poético almeja transformar-se em coisas marítimas (“enxárcias”, “quilhas”, “flâmula”) e mesmo afligir-se nelas, enquanto se multiplica em inúmeras coisas. Batalha (1996) explica que o objetivo de transformar-se em coisas marítimas estrutura-se por meio de sinestésias, como em “Façam enxárcias das minhas veias!” / “Amarras dos meus músculos!”; e o objetivo de afligir-se nas coisas marítimas realiza-se na própria função sintática das palavras nas orações, em que os complementos verbais – objeto direto e indireto – referem-se ao sujeito ou a fragmentos de seu corpo, conforme os versos “arranquem-me a pele”, “calquem [...] meus olhos arrancados”, “quebram-me os ossos”.

No delírio para absorver a realidade o Eu poético atinge a irracionalidade das sensações cruéis. Essas incursões pelas sensações hediondas são, para Lind (1970), o resultado de uma teoria que rejeita qualquer intromissão de juízos éticos, que, por este motivo, causam a impressão de serem abstratas e intelectualizadas. Lind explica que Campos “percebeu que essas incursões no inumano necessitavam duma espécie de contrapeso a bem da harmonia do poema” (1970, p. 192), por isso, em quase todas as odes sensacionistas notam-se interpolações, nas quais as visões brutais são consideradas deformidades dos êxtases oníricos. Essas interrupções são muitas vezes feitas entre parêntesis, como no exemplo extraído de “Ode Marítima”.

E a sensualidade de escangalhar e partir as coisas mais queridas dos outros
 Mas sonho isto tudo com um medo de qualquer coisa a respirar-me sobre a
 [nuca
 Lembro-me de que seria interessante
 Enforcar os filhos à vista das mães
 (Mas sinto-me sem querer as mães deles)
 Enterrar vivas nas ilhas desertas as crianças de quatro anos
 Levando os pais em barcos até lá para verem
 (Mas estremeço, lembrando-me dum filho que não tenho, e está dormindo
 [tranquilamente em casa]).³⁰

³⁰ Grifo meu.

(PESSOA, 2007a, p. 88)

As sensações cruéis são acompanhadas de arrependimento. Verifica-se aqui a sequência êxtase-desilusão, a qual é composta pelo êxtase das sensações brutais e pela desilusão provinda do arrependimento que as acompanha. Esse recurso equilibra a harmonia do poema, quebrando a sequência de sensações cruéis com sensações piedosas.

Há, nos poemas sensacionistas de Campos, um ritmo característico, marcado por um movimento ascendente, um clímax e um movimento descendente, que pode ser representado por uma parábola. O movimento inicial aponta duas realidades, uma real e outra abstrata. O mundo concreto compreende a realidade da qual o poeta faz parte; o mundo abstrato compreende a imaginação e as memórias de coisas passadas. O movimento inicial é marcado pela intersecção dessas duas realidades, quando o Eu poético começa a fundir-se com essas realidades progredindo até o clímax. O clímax é característico pelo exacerbar das sensações e representa o ponto máximo do delírio sensacionista; é o momento em que o Eu poético atinge o ápice da multiplicação de si mesmo. Nesse momento, a emoção domina os pensamentos, é o apogeu das sensações. O extravasamento do Eu é o recurso para sentir plenamente a realidade e a si mesmo. No movimento descendente, tem-se o retorno à realidade, quando o Eu poético assume novamente uma atitude pensante, sobrepondo o pensamento à emoção. O poema “Ode Marítima” é o que melhor representa essa estrutura, pois apresenta o movimento inicial apontando para dois mundos, o mundo concreto onde o Eu está inserido, o cais de onde admira o amanhecer e um navio que chega, e o abstrato, a imaginação do Eu. O Eu poético, então, intersecciona-se com a paisagem que vê:

Mas a minh' alma está com o que vejo menos.
Com o paquete que entra,
[...]
Todo o atracar, todo o largar de navio,
É – sinto-o em mim como o meu sangue...
(PESSOA, 2007a, p. 61)

O poeta apresenta-se resignado, perdido em si mesmo, daí a angústia, os sentimentos de tristeza. Porém, a visão do cais, do navio e das memórias que eles trazem, as viagens dos descobrimentos e as viagens de fuga causam no poeta uma intensa vontade de sentir, de ser, de descobrir-se, conforme observa-se nos versos “Todos os mares, todos os estreitos, todas as baías, todos os golfos,” / “Queria apertá-los ao peito, senti-los bem e morrer” (PESSOA, 2007a, p. 66). O poeta, então, gradativamente vai perdendo a lucidez e, aos poucos, as sensações vão levando-o ao delírio. Batalha (1996) explica que o ritmo da “Ode Marítima” acelera-se pela energia dos elementos estruturais: repetições, “fogo, fogo, fogo”, “sangue,

sangue, sangue”; verbos que sugerem rompimento, ”explode”, “parte-se-me”, “estoiram-se” e a introdução de frases curtas. Quando a loucura chega ao apogeu, seguem-se versos curtos e longos, a língua portuguesa e a língua inglesa entrecruzam-se, acumulam-se as onomatopéias – “Eh, eh, eh, eh, eh, eh!” –, gritos e interjeições. O delírio chega ao clímax:

Com tal velocidade desmedida, pavorosa,
A máquina de febre das minhas visões transbordantes
Gira agora que a minha consciência, volante,
É apenas um nevoento círculo assobiando no ar.
(PESSOA, 2007a, p. 80)

O ritmo do poema, até então em gradativa ascendência, chega ao ponto máximo. O Eu poético atinge o grau mais alto das emoções e mistura-se com a vida marítima num furor de sensações. Batalha (1996) explica que as palavras tornam-se limitadas para expressar as sensações, obrigando o poeta a acumular interjeições e recursos tipográficos para dar conta das emoções transbordantes.

Fazei de mim qualquer cousa como se eu fosse
Arrastado – ó prazer, ó beijada dor! –
Arrastado à cauda de cavalos chicoteados por vós...
Mas isto no mar, isto no ma-a-a-ar, isto no MA-A-A-AR!
Eh-eh-eh-eh-eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh! [...]
Yeh eh-eh-eh-eh-eh! Yeh eh-eh-eh-eh-eh! Yeh eh-eh-eh-eh-eh-eh!
Grita tudo! tudo a gritar! ventos, vagas, barcos,
Marés, gáveas, piratas, a minha alma, o sangue, e o ar, e o ar!
(PESSOA, 2007a, p. 83)

No trecho citado, Campos acumula técnicas de composição, como a colagem de imagens caracterizando o acúmulo de sensações – “Arrastado à cauda de cavalos chicoteados por vós” –, a enumeração caótica – “Marés, gáveas, piratas, a minha alma, o sangue, e o ar” –, proeminência de sensações brutais – “Arrastado à cauda de cavalos chicoteados por vós” –, e o uso de interjeições, onomatopéias e recursos tipográficos – “isto no MA-A-A-AR!” / “Eh-eh-eh-eh-eh!” –, tendo como efeito o acúmulo de sensações no mais alto grau.

Por fim, o Eu poético começa a recuperar a lucidez, como mostra a passagem “parte-se em mim qualquer coisa. O vermelho anoiteceu” (PESSOA, 2007a, p. 84). Finda o delírio após atingir o paroxismo. O ritmo do poema atinge um compasso mais lento, declinando até parar. A explosão de emoções emudece e este declínio é explicado pelo próprio Eu poético em “Senti demais para poder continuar a sentir” (PESSOA, 2007a, p. 84) e marca passagem da sensibilidade para o pensamento, num retorno ao seu estado inicial. Batalha (1996, p. 163) entende que “as sensações histéricas não curam a dor do poeta” e este admite, no fim do

poema, o seu descontentamento consigo e com o mundo: “nada depois, e só eu e a minha tristeza” (PESSOA, 2007a, p. 95).

A “Ode Triunfal” é, sem dúvida, a sua ode mais futurista, uma vez que abarca em si a exaltação da energia, do paroxismo, da velocidade e da força em exercício, além de técnicas de composição, como analogias vastíssimas, o uso de onomatopéias que reproduzem os inumeráveis ruídos da matéria em movimento e, com maior destaque, a sequência ininterrupta de imagens. Todavia, a “Ode Triunfal” também possui elementos irreconciliáveis com o movimento de Marinetti. Enquanto o Futurismo prega a destruição do passado e de toda a tradição literária, estes são retomados por Campos e incluídos no novo mundo da máquina, numa atitude tipicamente sensacionista, em que se busca unir em si o presente, o passado e o futuro.

Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro.
 Porque o presente é todo o passado e todo o futuro
 E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes elétricas
 Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão,
 E pedaços de Alexandre Magno do século talvez cinquenta,
 Átomos que hão-de ir ter febre para o cérebro do Ésquilo do século cem,
 Andam por correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes
 volantes...
 (PESSOA, 2007a, p. 44-45)

A técnica de compor o poema como uma sequência ininterrupta de imagens é a característica futurista mais presente nos poemas de Campos. No “Manifesto técnico da literatura futurista”³¹, Marinetti defende que um poema deve ser composto de estreitas redes de imagens dispostas segundo o máximo de desordem, devendo ter ligações tão vastas quanto forem possíveis. Entretanto, Campos ignora a desordem. Uma de suas principais características é ser engenheiro, portanto, um indivíduo criador, organizador e construtor, responsável pelo planejamento e pela construção. Campos não exerce a profissão, mas escreve usufruindo dessas características para criar sua poesia. Para um poeta engenheiro, a arte não poderia ser outra coisa se não construção, o que implica ordem; isso explica, de certa maneira, as primeiras odes de Campos, que não são virtuosismo ou retórica, mas sim construções produzidas em grande escala. A “Ode Marítima”, seu maior poema com mais de 890 versos, é considerada pelo próprio Campos como de uma organização perfeita. A desordem futurista dá lugar à ordem elaborada do poeta engenheiro na disposição das imagens no poema.

³¹ O mais importante manifesto futurista com relação à literatura, por tratar-se exatamente do aspecto expressivo. Foi publicado na Itália, em 11 de maio de 1912.

A terceira fase de Campos, que inicia após o fim do Orpheu em 1916 e vai até 1935, tem seu início marcado, segundo Lind (1970), pelo poema “Casa Branca Nau Preta”. A principal característica do Campos dessa fase é estar liberto de influências nítidas, por isso, é caracterizada como pessoal. A exaltação, os excessos dionisíacos e a aglomeração propositada de sensações, além da longa extensão das grandes odes, cedem lugar à resignação e ao desamparo. Campos passa ser o poeta do abatimento, da atonia, da aridez interior, do descontentamento consigo e com os outros. O que subsiste nele é apenas a tendência para o conhecimento do Eu. É nesse período que o poeta escreve vários de seus poemas mais conhecidos: “Tabacaria” (1928), “Aniversário” (1929), “Apontamento” (1929), “Dactilografia” (1933) e “Poema em linha recta” (S/D). “Tabacaria”, que chegou a ser intitulado “Marcha da derrota”, é o que melhor representa a última fase de Campos. Nele percebemos a melancolia, a amargura e o pessimismo do poeta já nos primeiros versos do poema:

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
(PESSOA, 2007a, p. 160)

O sujeito lírico percebe-se vencido, sem esperanças e apresenta-se dividido entre duas realidades: a externa, que é a realidade concreta que ele vê pela janela, e a interna, o seu íntimo. Essa estrutura é a mesma das odes sensacionistas, nas quais havia a realidade concreta, marcada pelo exterior do sujeito (as fábricas em “Ode Triunfal”, um navio se aproximando do cais do porto em “Ode Marítima”), e a realidade abstrata, marcada pelos sonhos, memórias, devaneios no íntimo do sujeito lírico.

Estou hoje dividido entre a lealdade que devo
À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,
E a sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.
(PESSOA, 2007a, p. 161)

O Eu poético demonstra grande insatisfação íntima consigo mesmo, insatisfação expressa num pequeno verso: “Falhei em tudo” (PESSOA, 2007a, p. 161). Desse modo, desacredita em si mesmo, vê-se como aquele “que não nasceu para isso”, a ponto de desejar não ser ele mesmo, como em “Vivi, estudei, amei, e até cri, / E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu” (PESSOA, 2007a, p. 165). O que se repete nos poemas é o cansaço, o sono, a frustração, o tédio. A técnica de composição é não haver técnica de

composição; atira desordenadamente ao papel pensamentos, imagens que lhe ocorrem. Talvez por isso, é nessa fase que encontramos um Álvaro de Campos mais humano, mais sincero.

O que restou de Campos é a melancolia, os devaneios e a profunda ironia com que descreve o mundo. Nessa fase, está muito mais próximo de Pessoa na dor de pensar e na saudade da infância ou de qualquer coisa irreal. Compreende-se que seja o único heterônimo que tenha participado e ainda participe até o fim da vida extraliterária de Pessoa.

Campos retorna a escrever sonetos e há muito já não consegue mais compor grandes odes e lamenta ter perdido tudo o que lhe fazia consciente. Em um poema sem nome, o poeta nos dá a chave para entender sua obra: “Vale a pena sentir para ao menos deixar de sentir” (PESSOA, 2007a, p 318). Campos agora é dominado pelo pensar, não consegue mais sentir. Apagou-se a influência de Sá-Carneiro (que ensinou Pessoa a sentir), de Walt Whitman (que buscava sentir com vigor a natureza) e, principalmente, a de Alberto Caeiro.

A obra de Campos é como uma ode sensacionista, inicia com o poeta preso à realidade, com o pensamento em primeiro plano; segue com o clímax, “sentir tudo de todas as maneiras”, em que o poeta explora as sensações, exalta o sentir na busca de si mesmo, mantendo as emoções em primeiro plano; e finda com a diminuição do ritmo, o retorno à realidade, a desilusão consigo mesmo, o não poder mais sentir e o retorno do pensamento em primeiro plano, o sono, o fim.

É interessante observar o que diz o heterônimo Ricardo Reis sobre a obra de Álvaro de Campos. Como ponto de partida, no texto intitulado “(Nota Preliminar)”³², Reis assume que um poema nada mais é do que uma ideia projetada em palavras por meio de uma emoção, sendo esta apenas um instrumento para que se transponha a ideia em palavras. Portanto, a base da poesia não é a emoção. Do mesmo modo, assume-se que a palavra contém, obrigatoriamente, uma ideia e uma emoção. Sendo assim, não há entre prosa e poesia uma diferença fundamental, pois ambas usam um instrumento que é intelectual e emotivo ao mesmo tempo, diferenciando-se apenas pelo meio exterior a palavra escolhido pela poesia, a saber, o ritmo, ou a rima, ou a estrofe, ou o uso de dois ou mais concomitantemente. O heterônimo afirma que a ideia, servindo-se da emoção para se exprimir em palavras, contorna e define essa emoção, e que a projeção desse contorno é o ritmo, ou a rima, ou a estrofe. Com isso, se a ideia não contorna e define a emoção, esta se extravasa e perde a capacidade de expressão. A partir disso, Reis entende que ocorre nos poemas de Campos um extravasar de

³² Tirado de PESSOA, Fernando. Nota Preliminar. In: *Ficções do interlúdio/4: poesias de Álvaro de Campos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 11-14.

emoção, causado pela inversão na relação entre a ideia e a emoção, ou seja, a ideia passa ser o meio usado para transpor a emoção em palavras na poesia de Campos. Este fato faz com que a emoção domine a inteligência na poesia do poeta sensacionista e disto provém a crítica de Reis, para quem a superioridade da poesia em relação à prosa é justamente exprimir um grau maior do domínio da emoção pela inteligência.

Reis afirma que numa prosa mais emotiva – “aquela cujos sentimentos poderiam com igual facilidade ser expostos em poesia” (PESSOA, 1983, p. 12) – deve-se dar mais atenção à disposição do assunto e ao ritmo, diferenciando-se da prosa científica, que exprime predominantemente ideias e, portanto, necessita de menos obediência a regras de cunho estético. Assim, para Reis, o que Campos faz quando escreve um verso é, na verdade, escrever prosa ritmada com pausas maiores marcadas pelo fim dos versos. E afirma:

Campos é um grande prosador, um prosador com uma grande ciência do ritmo; mas o ritmo de que tem ciência, é o ritmo da prosa, e a prosa de que se serve é aquela em que se introduziu, além dos vulgares sinais de pontuação, uma pausa maior e especial, que Campos, como os seus pares anteriores e semelhantes, determinou representar graficamente pela linha quebrada no fim, pela linha disposta como o que se chama um verso. (PESSOA, 1983, p. 13)

Por fim, o heterônimo esclarece que uma emoção harmônica é uma emoção ordenada, e que esta, por sua vez, é uma emoção traduzida num ritmo ordenado, tendo em vista que o ritmo e a ordem são dados pela emoção. Portanto, conhecedor da emoção incontida nos textos de Campos, Reis entende que não há neles ordem ou ritmo ordenado, pois lhes falta uma emoção harmônica. E sobre a prosa ritmada de Campos, sugere que ele crie um novo sinal de pontuação para substituir a quebra de linha na determinação na ordem da pausa, desfazendo a confusão que estabeleceu ao dispor seu texto em verso.

3. ÁGUA VIVA

A primeira publicação do texto *Água Viva* ocorreu em agosto de 1973, depois de passar por um processo longo de maturação até chegar à sua versão final. Severino (1989), responsável pela tradução em língua inglesa do texto de Clarice Lispector, conta que, inicialmente, o livro era chamado de *Atrás do Pensamento: Monólogo com a Vida*, o qual designava bem o conteúdo do livro, mas, posteriormente, foi substituído por *Objeto*. O relato era demasiado pessoal, o que levou a autora a continuar aperfeiçoando-o e também a modificar o seu nome para *Objeto Gritante*, que, embora ainda indicativo, tinha uma conotação de concretude, como se fosse um objeto material. Entretanto, a versão final resultou de uma drástica redução das 150 páginas iniciais para menos de 100, mudando também seu título para *Água Viva*, nome popular das medusas e mães-d'água, e que alude também à água que brota de uma fonte ou nascente e corre em grande quantidade, o que sugere algo em mutação e movimento, mesmo que inconstante.

O texto é narrado por uma personagem-narradora que se apresenta como uma pintora e tem como tema a busca de identidade. No texto, um Eu escreve a um Tu indeterminado explorando suas descobertas interiores e deixando de lado os acontecimentos externos. No decorrer do discurso, a personagem-narradora deixa inúmeras pistas de que seu propósito não é escrever uma história – “isto não é uma história porque não conheço história assim” (LISPECTOR, 1980, p. 74) –, mas, como esclarece Beserra (2008), “criar uma similaridade por meio do pensamento, aproximando-o ao sentido da música e da pintura pelas imagens fugidias, instantâneas, entretanto possíveis de serem flagradas sensorialmente” (p. 24). A personagem-narradora quer experimentar sensações e, para isso, cria imagens nas quais as palavras estão vazias de significados, pois assim encaminha a linguagem para o universo da sensação. A ideia de uma linguagem em que nada signifique, que nada represente a não ser a própria matéria da qual é feita – no caso da pintura, as próprias cores e formas puras; no caso da palavra, o signo em sua opacidade – é que norteará, segundo Mastroberti (2009), o esforço

de Lispector em eliminar o que se assemelhe à história, personagem, ou qualquer figura representativa que não seja o fluxo do pensamento.

O texto transmite a sensação de ser construído no improviso, aleatoriamente, tornando-se uma meditação erradia e apaixonada composta de certos temas gerais aparentemente desconexos, como paisagens hipotéticas, o tempo, a morte, o medo e Deus, num misto de comentário e descrição reflexiva. Porém, o estilo da escritura de Clarice Lispector esconde um projeto, em que escrever e reescrever é preciso, a fim de conduzir o discurso com firmeza, utilizando cada palavra de caso pensado, calculadamente. A prova disso são os três anos que a escritora levou para terminar a obra e as inúmeras versões até o texto final. *Água Viva* foi classificado por Lispector como ficção, mas a ficção aqui é o fluxo da palavra, o qual oculta diferenças entre prosa e poesia. *Água Viva* é um livro que desafia os paradigmas dos elementos narrativos, em que tempo, enredo e personagens se desagregam, formando uma narrativa carregada de lirismo poético; porém, com sua estética em prosa. Para Nunes (1989, p. 157), o texto oscila “entre a necessidade de dizer e a experiência de ser”, num jogo de pensamento indefinidamente prolongável e tenso, que liga mística e poeticamente duas exaltações, “a alegria de viver e o ‘horror alucinante de morrer’” (NUNES, 1989, p. 159). Assim, o texto encontra-se no limite entre literatura e experiência de vida.

3.1 *Água Viva* e a obra de Clarice Lispector

A partir da segunda geração do modernismo, percebe-se a formação de novos padrões literários na literatura brasileira, não mais voltados apenas para problemas sociais e históricos, mas para problemas estéticos. Exponente dessa nova vertente, Clarice Lispector, como escritora intimista, tem como foco de interesse não a realidade em si, mas o mundo subjetivo, de emoções e sensações, em que o conhecimento do mundo é dado às personagens de uma maneira sensorial. Lispector, conforme Assis Brasil (1969, p. 23), “concebe seus trabalhos de dentro para fora”, isto é, a partir da percepção da realidade por meio de uma personagem. Seu interesse maior é a consciência das personagens. Por meio do fluxo de consciência – discurso aparentemente desordenado – é capaz de expor a vida íntima das personagens, penetrando fundo nos seus sentimentos. Dessa forma, aproxima a experiência que diz respeito somente à personagem à experiência do leitor, tornando o particular universal. Desde sua estreia como escritora, Lispector desenvolveu um estilo inconfundível, marcado por novos elementos

temáticos: predomínio de uma atmosfera sugestiva ao invés de uma trama, interesse na existência subjetiva das personagens, predomínio de experiências psíquicas (sensações, emoções, impressões) das personagens despertadas pela realidade; e procedimentos narrativos típicos do romance de introspecção, como o uso constante do monólogo interior, representando o fluxo de consciência das personagens, seus sentimentos e pensamentos, com uma desarticulação dos períodos e sentenças.

O estilo de escrita perceptível em *Água Viva* não rompe com o processo inscrito pela autora em livros anteriores, pelo contrário, adensa-o, pois acentua características que se apresentavam em menor proporção em outras obras. Nos romances de Lispector predomina uma narrativa monocêntrica, caracterizada por Nunes (1987, p. 29) como uma “narrativa desenvolvida em torno de um centro privilegiado que o próprio narrador ocupa”. Esse narrador, por sua vez, caracteriza-se por ser onisciente, com conhecimento infinito sobre o íntimo das personagens, como em *Perto do Coração Selvagem* (1998), ou por ser narrador-personagem, como em *A Paixão Segundo G.H.* (1998), em que conhece melhor do que ninguém o que sente e o que pensa, sendo capaz de expor seus medos e suas angústias com naturalidade. Em *Água Viva*, o narrador se assume personagem e ocupa completamente o “centro privilegiado” da ficção, não restando espaços para outras personagens, já que todas as reflexões, situações e sensações envolvem apenas a personagem-narradora. Da mesma forma, há um apagamento da própria figura do narrador, pois não há o que narrar, visto que a narrativa se dissolve em impressões, sonhos, divagações, enfim, em uma viagem pelo íntimo humano; e, ao mesmo tempo, há um apagamento da própria personagem, pois não há um papel a ser representado, nem mesmo a construção de um nome para a personagem. Por isso, essa personagem-narradora pode ser entendida como uma força protagônica. Para Jardim (2008), a ausência de um nome contribui para a despersonalização da personagem, mas não elimina as semelhanças com outras personagens do conjunto lispectoriano que a antecedem. A despersonalização abre caminho para a busca iniciada pela personagem-narradora pelo seu auto-encontro.

Lispector impõe um ritmo de procura nos romances, nos quais a ação se desenvolve como uma errância das personagens, seja exterior – a viagem sem rumo certo de Joana em *Perto do coração selvagem*; a viagem de ida e volta entre o campo e a cidade de Virgínia em *O lustre* (1967); a deslealdade de Lucrecia Neves a São Geraldo em *Cidade sitiada* (1980); a peregrinação de Martim em *A maçã no escuro* (1998) – ou interior – como a introspecção de G.H. em *A paixão segundo G.H.* e a aprendizagem de Lori em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1998). Essa errância, que se inicia como um movimento de fuga, provém do

desejo da personagem central de cada obra de realizar-se, de exprimir-se plenamente, e corresponde a uma “busca ética ou espiritual ao longo de uma trajetória”, como afirma Nunes (1989, p. 152). Para o estudioso, a procura que define o estado de errância inicia quando uma determinada ordem de circunstâncias (as leis, o meio familiar, o convívio em sociedade) é rompida por uma instabilidade causada ora pelo intenso desejo de liberdade que possui a personagem central, ora por agentes desconhecidos da personagem, por exemplo, algum personagem-mediador que mobiliza na personagem principal uma razão profunda. Essa instabilidade tem como consequência a transgressão de códigos, seja de conduta, seja religioso ou mesmo linguístico.

Em *Água Viva*, o ritmo de procura alcança seu grau mais elevado, tendo uma personagem-narradora que se apresenta, desde o início do texto, como alguém que quer se encontrar e o diz claramente: “quero captar o meu *e*” (LISPECTOR, 1980, p. 10). A busca não se dá no exterior da personagem-narradora ou em seu interior, mas na própria palavra enquanto prática da linguagem escrita. Por isso, ela entra na escrita, um mundo de cipós, sílabas, cores e palavras, no qual ela buscará o auto-encontro. Nessa busca é preciso se arriscar, alcançar os próprios limites, viver em estado de errância, porque tudo é permitido. A explicação é a própria personagem-narradora quem nos dá, quando diz “isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim” (LISPECTOR, 1980, p. 20-21). Essa arte, ou melhor, esse artifício, é a própria linguagem. Assim, o itinerário da personagem-narradora de *Água Viva* é também uma via por entre palavras.

O ritmo de procura imposto nos romances amplia, por sua vez, os traços comuns entre as personagens. Um primeiro traço comum a salientar é o interesse apaixonado pela vida, que iguala as personagens, sem, entretanto, apagar outro traço comum, a violência represada de sentimentos destrutivos que explodem subitamente, como raiva, ódio, etc. Para Nunes (1989), são esses sentimentos fortes e violentos, sujeitos sempre a transformações imprevistas, que polarizam a vida afetiva das personagens em constante metamorfose. Para o crítico, é devido às constantes transformações de estados que dispõem as personagens num imprevisto avanço e retrocesso que “as personagens de Clarisse Lispector são mais pacientes do que agentes de uma experiência interior que não podem controlar, e onde nada há de permanente a não ser a paixão da existência que também lhes é comum.” (NUNES, 1989, p. 104) A inquietação e a grande capacidade de percepção marcam as personagens de Lispector, espectadoras dos seus próprios estados, que, tendo a nostalgia da espontaneidade emaranhada em suas vivências, obedecem à necessidade de um aprofundamento talvez impossível.

As personagens de Clarice Lispector sofrem uma fascinação contínua pelas mais diversas coisas, o que insinua diretamente a experiência íntima, perceptível em momentos de contemplação e reflexão. Esses momentos proporcionam um saber imediato preso à percepção e em nenhum outro romance de Lispector são mais explorados que em *Água Viva*. Neste romance, são inúmeros os momentos de contemplação da natureza, da vida, de Deus, do instante-já, da palavra, da liberdade, que partem da percepção da personagem-narradora para trazer à tona um saber, que demonstra uma concepção de mundo.

Já o caráter inacabado da narrativa, inaugurado por Lispector em seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, e que percorre sua obra romanesca, alcança seu ápice em *Água Viva*, um romance em que o final não se realiza, e isso é a própria personagem-narradora quem nos diz “o que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua”. (LISPECTOR, 1980, p. 97) O texto é encerrado por pura vontade da personagem-narradora, pois não há uma trama para esclarecer, uma narrativa nos moldes tradicionais para por fim, por isso é uma obra aberta.

Água Viva é, portanto, uma continuação da experiência realizada por Lispector em romances anteriores, de esvaziar o Eu e contar a errância desse mesmo sujeito em sua procura pela completude de si mesmo. Porém, se o autoconhecimento, a inquietação, a relação Eu e o mundo, o desejo de ser, a violência interiorizada nas relações humanas e a desagregação do sujeito, são todos motivos dos romances de Clarice Lispector, compreendendo uma temática marcadamente existencial, em *Água Viva*, a escritora vai além e produz uma obra politemática, pois percorre por entre todos esses temas, oscilando entre a necessidade de dizer e a experiência de ser.

Água Viva merece ser um lugar de destaque na obra de Clarice Lispector, não apenas porque é a exacerbação de inúmeras características presentes na obra lispectoriana até então, mas porque coloca em xeque a relação do leitor com o texto literário. O texto é como o momento exatamente anterior a uma epifania, é o ápice da procura, da fragmentação do ser, do questionamento, da inquietação e da consciência reflexiva. O texto é a expressão máxima do intimismo de Clarice Lispector.

3.2 “Romance sem romance”

Grandes mudanças são observadas nos romances com o passar do tempo no que se refere à representação. Por exemplo, se ao ler um romance de Balzac³³ o leitor pode conhecer mais acerca das personagens do que elas mesmas, em grande parte dos romances atuais isto não é possível. Os modos de representar a realidade evoluem, pois, segundo Lukács (S/D, p. 57), “todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social”. O romance realista tradicional, que era a expressão lógica da cultura que se firma no século XVIII, tem pouca força na cultura do final do século XX.

A prosa realista, segundo Ian Watt (S/D), surge graças à originalidade dos novos escritores (Defoe³⁴, principalmente) que contrapõem a tradição clássica centrada nos valores da aristocracia. Para o crítico, o realismo é marcado historicamente pela ascensão da burguesia e, por isso, traz consigo uma filosofia burguesa, acentuando o indivíduo e os valores burgueses. Já para Auerbach (1976), o romance realista assumiu a herança da tragédia clássica, tornando-se uma forma séria, o que lhe deu o direito de tratar qualquer objeto de maneira séria, utilizando-se até mesmo de argumentos político-sociais e científicos, como afirma no trecho “o povão, em todas suas partes, devia ser incluído no realismo sério como tema” (p. 447). Para tanto, os caracteres, as atitudes e as relações das personagens atuantes deveriam estar estreitamente ligados às circunstâncias da história da época. Encaixando a existência do personagem de baixa extração social, Julian Sorel, na história da época, Stendhal³⁵ (1979) inaugurou um fenômeno novo e muito importante. Assim, o realismo é, para Auerbach, o prosaico e cotidiano elevado a trágico, tratando do conflito entre indivíduo e a ordem social.

³³ Honoré de Balzac (1799-1850) foi um escritor francês, considerado o fundador do Realismo na literatura moderna. Sua obra máxima, *A Comédia Humana*, consiste em 95 romances, novelas e contos que retratam com detalhes os costumes de sua época, em particular os da burguesia francesa.

³⁴ Daniel Defoe (1660-1731) foi um escritor e jornalista inglês, famoso por seu romance *Robinson Crusoe*. Muitos críticos consideram que este texto narrativo deu início a forma moderna do romance.

³⁵ Henri-Marie Beyle (1783-1842), mais conhecido como Stendhal, foi um escritor francês conhecido pela fineza na análise dos sentimentos de seus personagens e por seu estilo direto e objetivo de narração. Em sua obra, Stendhal representou as ambições de sua época e as contradições da emergente sociedade de classes. É autor de *O Vermelho e o Negro*, publicado pela primeira vez em 1830, cujo protagonista, Julien Sorel, representa um novo tipo de herói, tipicamente moderno, caracterizado por seu isolamento da sociedade e seu confronto com suas convenções e ideais.

A prosa realista caminhou com a evolução social. Os primeiros indícios dessa evolução são apresentados por Lukács em *Narrar ou descrever*³⁶, no qual ele contrapõe o realismo tradicional de Balzac e Tolstói³⁷ ao novo realismo de Zola³⁸ e Flaubert³⁹. Para o crítico, o primeiro segue o modelo épico porque o homem quer ver a imagem clara da sua *praxis* social, e assim, narra distinguindo e ordenando. Por outro lado, o novo realismo deixa de lado o modelo épico, pois não importa mais o que é representado, mas como é representado.

Já no século XX, a arte moderna nega o vínculo com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Rosenfeld (1973) defende que o romance moderno nasce quando Proust⁴⁰, Joyce⁴¹, Gide⁴², Faulkner⁴³, entre outros, começam “a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro” (p. 80). Afirma também que o romance moderno, assim como a pintura, deixou de ser mimético, “recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível” (1973, p. 76). Segundo ele, o realismo, no sentido mais lato do termo de designar a tendência de reproduzir a realidade apreendida pelos nossos sentidos, seja ela de uma forma estilizada ou não, idealizada ou não, é negado pelo romance moderno, sendo denominado pelo crítico de “desrealização”. A representação do ser humano parte, então, de um novo pressuposto. Segundo Rosenfeld, a eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, na pintura, corresponde

³⁶ LUKÁCS, Georg. *Narrar ou Descrever*. In: *Ensaio sobre literatura*. 2. ed. Civilização Brasileira, S/D, p. 47-99.

³⁷ Liev Tolstói (1828-1910) foi um escritor, pacifista e pensador moral russo, notável por suas idéias de resistência a não violência. Suas obras mais famosas são *Guerra e Paz* e *Anna Karenina*.

³⁸ Émile Zola (1840-1902) foi um consagrado escritor francês, considerado criador e representante mais expressivo da escola literária naturalista. Sua obra principal, *Thérèse Raquin* (Teresa Racan), apresenta inúmeras inovações que permitem classificá-la como primeira obra naturalista. Nela, Zola combina algumas das teorias mais polêmicas de sua época, tais como darwinismo, evolucionismo e determinismo científico, compondo o primeiro *romance de tese* já escrito.

³⁹ Gustave Flaubert (1821-1880) foi um escritor francês, que marcou a literatura francesa pela profundidade de suas análises psicológicas e seu senso de realidade. Flaubert levou à perfeição o ideal do romance realista de harmonizar a arte e a realidade. Sua obra se caracteriza pelo cuidado na sintaxe, na escolha do vocabulário e na estrutura do enredo. Inaugura um romance em que como dizer é mais importante do que o que dizer. Sua obra principal é *Madame Bovary*.

⁴⁰ Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust (1871-1922) foi um escritor francês, mais conhecido pela sua obra *Em Busca do Tempo Perdido*. Proust inaugura a técnica do fluxo de consciência, que mais tarde foi usada por diversos escritores, entre eles James Joyce e William Faulkner, entre outros.

⁴¹ James Augustine Aloysius Joyce (1882-1941) foi um romancista, contista e poeta irlandês. É considerado um dos autores de maior relevância do século XX. Em seu romance, Joyce utiliza-se do fluxo de consciência, da paródia e de outras técnicas literárias para apresentar seus personagens. Suas obras mais conhecidas são *Ulisses* e *Finnegans Wake*.

⁴² André Paul Guillaume Gide (1869-1951) foi um escritor francês, fundador da revista *Nouvelle Revue Française* e da editora Gallimard. Considerado um dos intelectuais franceses de maior destaque.

⁴³ William Cuthbert Faulkner (1897-1962) foi um escritor estadunidense. Narrou a decadência do sul dos Estados Unidos da América, interiorizando-a em seus personagens utilizando a técnica do fluxo de consciência. Sua obra é tida como hermética e desafiadora por impor bruscas mudanças de tempo narrativo e descrever múltiplos pontos de vista.

a da sucessão temporal no romance. Assim, a cronologia e a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos” (1973, p. 80).

A realidade apresentada e apreendida por meio dos sentidos, no romance realista, é absoluta, com distância estética fixa entre indivíduo e mundo, na qual o narrador é um mediador que representa o objeto de maneira objetiva, ou o sujeito de maneira subjetiva, ou questiona a representação de ambos. No romance moderno, por outro lado, essa distância estética entre o indivíduo e o mundo é variável, pois o sujeito já não se constitui mais plenamente, não sendo capaz de elaborar uma história como um narrador balzaquiano, que consegue localizar-se e localizar os personagens no tempo, no espaço e na sociedade. Para Rosenfield, no romance moderno

O narrador, no afã de apresentar a “realidade como tal” e não aquela realidade lógica e bem comportada do narrador tradicional, procura superar a perspectiva tradicional, submergindo na própria corrente psíquica da personagem ou tomando qualquer posição que lhe parece menos fictícia que as tradicionais e “ilusionistas”. (1973, p. 84)

No romance moderno, busca-se representar uma realidade mais profunda e mais real do que a representada pelo romance realista e do senso comum. Para validar essa nova visão do que é real, a relatividade é assimilada na própria estrutura da obra. Assim, espaço e tempo, formas relativas na nossa consciência, passam a ser tratadas como relativas e subjetivas também no romance moderno, pois antes eram tratadas como absolutas pelo romance realista.

O romance moderno deixa de refletir a realidade tal qual e segue os caminhos da recriação e reinvenção, buscando apresentar ao leitor não uma imitação fiel do mundo, mas uma reflexão sobre a existência e sobre a própria criação literária. Do leitor será exigido que desenvolva uma consciência crítica, ao contrário do leitor do romance tradicional, acostumado a esperar que o autor resolva as questões e conflitos que surgem na narrativa, por reconhecer um autor onisciente e um relato objetivo ainda vinculado ao tom oral. Assis Brasil (1969), afirma que a mudança de perspectiva proposta pelo romance moderno obriga o leitor a não mais artificializar o que lê, e, sim, se incorporar ao clima de criação não pela imaginação, mas pelos sentidos.

O caso mais saliente dessa nova forma de representar a realidade é o romance psicológico, ou romance de introspecção. Para Rosenfield (1973), a radicalização do romance psicológico e realista do século passado tem como consequência a inversão da forma do romance tradicional. Enfocando a vida psíquica, focaliza-se apenas uma parcela da realidade, eliminando a *distância* entre narrador e o que é narrado. Com essa aproximação,

perde-se a noção da personalidade total e do seu ‘caráter’ que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em sequência causal, através de um tempo de cronologia coerente. Há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade. (ROSENFELD, 1973, p. 85)

Benjamin (1983) afirma que o romance deixou de derivar da tradição oral, distinguindo-se, assim, de todas as outras formas de criação literária em prosa. Porém, a grande diferença entre o narrador tradicional e o novo romancista é a origem de sua narrativa. Para o crítico, enquanto o narrador tradicional busca na experiência, própria ou alheia, o que narra, o “local de nascimento do romance é o indivíduo na sua solidão” (1983, p. 59). Escrever um romance significa levar o que não pode ser medido, o infinito, ao auge na representação da vida humana. Adorno (S/D, p. 56) afirma que “o romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato”; mas, com a desintegração da identidade e da experiência, não se pode mais narrar. Entretanto, o romance está preso à linguagem e, por isso, precisa narrar. A única alternativa, então, é rebelar-se contra a linguagem, romper a linearidade da narrativa tradicional, desestruturando-se a usual sequência sintática (sujeito, verbo, predicado). Essa rebelião possibilita o surgimento do romance moderno.

O texto *Água Viva* apresenta as características do romance moderno proposto por Rosenfield (1973). Clarice Lispector desinteressa-se pela ação exterior e concentra-se na ação interior. O episódio é deixado de lado em detrimento de um “clima”, de um mínimo sugestivo de ação, de uma atmosfera sugestiva em que personagem e o ambiente são caracterizados através de formulações psicológicas. O narrador, portanto, deixa de ser aquele velho narrador objetivo e descritivo como um contador de histórias para tornar-se uma consciência manifestando-se na sua “atualidade *imediate*” e que ocupa totalmente a “tela imaginária” do romance. A presença direta do fluxo de consciência causa o desaparecimento desse narrador como um intermediário, o que, como nos ensina Rosenfield (1973, p. 84), faz desaparecer “também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos”. Isso provoca o rompimento não apenas das formas de tempo e espaço, mas também de uma outra categoria fundamental da realidade empírica, a da causalidade⁴⁴, entendida por Rosenfield (1973) como a base do enredo do romance tradicional, possibilitando um encadeamento lógico de motivos e situações, um início, meio e fim.

⁴⁴ Lei de causa e efeito.

Lispector, através do monólogo interior, ajusta o texto escrito ao pensamento fluente, espontâneo e reflexivamente encadeado da personagem, esteja ele ordenado logicamente ou illogicamente. Desse modo, o monólogo interior representa uma narração desempenhada a partir de um súbito aparecimento de reflexões, as quais possuem um conteúdo desorganizado e confuso, originado a partir do caráter imediatista de determinada narração.

Água Viva é realmente capaz de chocar o leitor, de o deixar inquieto; entretanto, se comparado com um modelo clássico de romance, um texto realista de Balzac, por exemplo, tem-se a impressão de que a obra de Lispector parece fragmentada e/ou desestruturada. Um texto realista apresenta “uma história baseada em cronologias, eventos, personagens bem definidos, ainda que complexos, portadores de uma moral, de uma mensagem a ser decodificada pelo leitor” (HELENA, 1997, p. 84); porém, esse esquema já não é mais possível em *Água Viva*. Barthes (1992) afirma que os romances tradicionais são textos que não exigem participação ativa do leitor, sendo apenas um “texto legível”; e, por outro lado, que o romance moderno coloca o leitor em situação de perda e exige sua participação ativa para preencher os vazios do texto, tornando-o um texto possível de ser escrito, ou seja, um “texto escrevível”, também caracterizado por Barthes (1992) como “romance sem romance”. O texto de Lispector desarticula o padrão de escrita e legibilidade, fazendo hesitar as bases culturais, histórias e psicológicas do leitor, o que provoca uma crise em sua relação com a linguagem, e, por isso, torna-o um “romance sem romance”. Se, no modo de construção realista, leitura e escrita são “procedimentos compartimentados entre uma origem e um fim” (HELENA, 1997, p. 85), correspondentes às funções de emissor e receptor, em *Água Viva*, “este esquema binário já não é mais possível” (HELENA, 1997, p. 85).

O texto de Lispector obriga o leitor a não ser mais apenas um consumidor, mas um produtor do texto, que, sendo interpelado a viver a narrativa e não apenas a lê-la, terá que preencher os seus espaços vazios, que são muitos. Efetivamente, *Água Viva* baseia-se na colaboração do leitor para ser entendida, o qual deve organizar e estruturar o texto para descobrir seu sentido. Para Trevisan (1987), ele é co-participante do texto como acontece no discurso musical ou nas artes plásticas; o que justifica, portanto, o insistente e constante relacionamento da escrita com a pintura e a música no texto. Justamente por necessitar que o leitor preencha seus espaços vazios, o texto é mais plural. Assim, Clarice Lispector não põe a nosso alcance um texto pronto, fechado, mas, como nos diz Helena (1997, p. 88), dá-nos “algo como um tecido se fazendo, um texto sendo escrito”. Esta palavra em aberto será tecida ao infinito por sujeitos com novas indagações.

O texto de Lispector, como “texto escrevível”, não se baseia na narração e no uso da linguagem tal como firmado pela tradição; ao contrário, altera a narrativa, rompendo com a estrutura frasal canônica e criando frases sem finalização, como “Este instante é.” (LISPECTOR, 1980, p. 36) Esse distanciamento da tradição é reconhecido pela personagem-narradora, que assume: “este não é um livro porque não é assim que se escreve” (LISPECTOR, 1980, p. 12). Esta reflexão sobre a própria criação literária aponta para um texto metaficcional, no qual “a cena vital da obra é a própria escrita” (HELENA, 1997, p. 84).

Lispector tematiza, em *Água Viva*, o próprio processo de escrita literária ao mesmo tempo em que o justifica. Souza (2000) explica que esse mecanismo de construção é como “um texto que se fosse elaborando e autojustificando no momento da própria elaboração.” (p. 298) No texto há explicações sobre a estrutura do mesmo e como ela foi concebida, – como no trecho “Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico” (LISPECTOR, 1980, p. 14) – o que parece demonstrar que a autojustificativa deriva da necessidade do outro (do Tu, do leitor), da necessidade que o outro tenha participação ativa no texto, – “capta essa coisa que me escapa” (LISPECTOR, 1980, p. 14) – para que não apenas o compreenda, mas o viva.

Por fim, a representação da realidade em *Água Viva* é construída com foco apenas na personagem-narradora, apenas em uma parte do todo; no entanto, busca ser totalizadora, na medida em que não apresenta mais a realidade como absoluta (o que é uma ilusão), mas como relativa. Assim, espaço, tempo e causalidade são subvertidos, pois são percebidos como meras aparências exteriores. Da mesma maneira, a personagem deixa de ser apresentada como indivíduo íntegro (como ocorreu na pintura moderna) e nos é apresentada tal qual conhecemos a nós mesmos, aos pedaços.

3.3 Auto-encontro

Para me criar, destruí-me
Fernando Pessoa (*Livro do Desassossego*)

Água Viva é um livro de instantes em que cada página pode ser isolada como um quadro, fato que se deve à organização da estrutura da obra. Trevisan (1987) entende que a estrutura de *Água Viva* resulta em uma sequência cujas partes componentes são organizadas em torno de um tema, o *Instante de vida*. Essas partes componentes, ou imagens, se apresentam de formas diversas (como um “tema atemático”, que dá a impressão de que o texto é fragmentado e/ou desestruturado), mas engajam-se num todo sucessivo, de tal forma

que uma imagem leva a outra e cada uma participa da outra. Este tema é como uma linha que atravessa todo o livro e mantém presa a si as mais diferentes imagens. Os conceitos de início e fim se confundem, pois cada uma das imagens contém, de certa maneira, a obra inteira e a revela de uma determinada perspectiva, “como as figuras sucessivas num caleidoscópio” (LISPECTOR, 1980, p 14). Dessa forma, tem-se um todo coeso e semanticamente indissolúvel, como prevê a personagem-narradora:

Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto vôo, Então adivinha-se o jogo das ilhas e vêem-se canais e mares. (LISPECTOR, 1980, p. 27)

Ao contrário de Trevisan, entende-se que o tema central da obra é o *auto-encontro* buscado pela personagem-narradora, referindo-se durante toda obra ao *Instante de vida* para dominá-lo e chegar ao seu auto-encontro, como é insinuado no seguinte trecho:

Embora eu adivinhe que em algum lugar ou em algum tempo existe a grande resposta para mim.
E depois saberei como pintar e escrever, depois da estranha mas íntima resposta. (sic)
(LISPECTOR, 1980, 27)

A personagem-narradora sugere, já no primeiro parágrafo do livro, que vivenciou uma separação amorosa, “Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor da separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais” (LISPECTOR, 1980, p. 9). Isso a deixou em um estado novo, curioso, um estado ainda não compreendido e para entendê-lo inicia sua busca pelo auto-encontro. A não construção de um nome para a personagem-narradora em *Água viva* demonstra a vontade de abandonar o exterior e adentrar pelo íntimo do ser. No entanto, o auto-encontro só é possível através da escrita, como evidenciado na frase “Escrevo-te porque não me entendo.” (Ibid., p. 28). Por isso, o texto é uma meditação apaixonada sobre o ato de escrever, tendo como verdadeiro foco o contínuo debate entre o escritor e sua vocação, entre o escritor e as palavras – “escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio” (Ibid., p. 12). É somente através da escrita que a personagem-narradora conseguirá aprender a captar o seu *é* – “Quero escrever-te como quem aprende” (Ibid., p. 14).

Na sua busca pelo auto-encontro, a personagem-narradora morre e (re)nasce através da palavra, e explica da seguinte maneira: “Antes de organizar, tenho que me desorganizar internamente” (Ibid., p. 69). Cada morte e cada nascimento são novas descobertas e isso implica riscos; por isso, é necessário morrer e nascer inúmeras vezes para se reorganizar

diversas vezes a fim de alcançar o auto-encontro. A personagem-narradora morre – “Que febre: conseguirei um dia parar de viver? ai de mim que tanto morro” (Ibid., p. 22) – e renasce na sua escritura – “Mas agora chegou a hora de parar a pintura para me refazer, refaço-me nestas linhas” (Ibid., p. 24) –, para depois novamente morrer e (re)nascer – “Terei que morrer de novo para de novo nascer? Aceito.” (Ibid., p. 46) A morte não representa o fim da vida, do corpo, mas o término do estado em que a personagem-narradora se encontra. O desaparecimento desse estado de consciência é gradual e, nesse percurso, a personagem-narradora passa por um sofrimento intenso, uma angústia muito grande, como nos sugerem os trechos “estremeço em respiração arfante” e “estou mal”, ditos no encontro com a morte.

Vou embora – diz a morte sem acrescentar que me leva consigo. E estremeço em respiração arfante por ter que acompanhá-la. Eu sou a morte. É neste meu ser mesmo que se dá a morte – como te explicar? é uma morte sensual. Como morta ando por entre o capim alto na luz esverdeada das hastes: sou Diana a Caçadora de ouro e só encontro ossadas. Vivo de uma cama subjacente de sentimentos: estou mal e mal viva. (LISPECTOR, 1980, p. 25-26)

Neste trecho, percebe-se o percurso percorrido até a morte ao mesmo tempo em que a personagem-narradora tenta explicar que esse processo não é verdadeiro, mas fictício, “é uma morte sensual”, pois se dá dentro do ser e, por ser uma morte fictícia, só pode ocorrer por meio da palavra. Da mesma forma, o nascimento é fictício e só é possível por meio da palavra. A escrita é o limiar de entrada para o “útero do mundo” por meio do qual a personagem-narradora nascerá.

Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer. (LISPECTOR, 1980, p. 15)

O nascimento é a tentativa de chegar ao esvaziamento, a um novo estado de consciência, a um Eu sem máscaras. Se a morte a deixa nas trevas e lhe causa angústia e medo, o nascimento é a chegada da luz, da liberdade e da vontade de viver. Por isso, é necessário morrer para nascer e constituir novas composições. Para Trevisan (1987), o conflito real de “nascer para morrer não se sabe nem quando nem onde” (LISPECTOR, 1980, p. 10) justifica, no texto de Clarice Lispector, o afastamento do mundo exterior e a busca do metafísico. A personagem-narradora rejeita, por meio de uma conscientização acerca das potencialidades limitadas do ser humano, o que é habitual e propõe um novo espaço, o qual é mais denso e que proporciona um número mais amplo de possibilidades de significação. Frequente em todos os romances de Lispector, a mudança do nível externo para o nível

peçoal tem como símbolo recorrente o *parto*, entendido por Trevisan (1987, p. 97) como um “anúncio de uma renovação mítica necessariamente posterior à anulação do real”. Portanto, o *parto* surge como instrumento capaz de neutralizar a condição do homem no mundo, geralmente medíocre e imprevisível, e, por isso, é um recurso de salvação, por meio do qual se alcança, então, um nível de sublimação serena – o nível do “it”. No trecho abaixo, perceba-se o percurso transcorrido até o nascer da personagem-narradora.

Minha vida vai ser longuíssima porque cada instante é. A impressão é que estou por nascer e não consigo.
 Sou um coração batendo no mundo.
 Você que me lê que me ajude a nascer.
 Espere: está ficando escuro. Mais.
 Mais escuro.
 O instante é de um escuro total.
 Continua.
 Espere: começo a vislumbrar uma coisa. Uma forma luminescente. Barriga leitosa com umbigo? Espere – pois sairei desta escuridão onde tenho medo, escuridão e êxtase. Sou o coração da treva.
 [...]
 Agora as trevas vão se dissipando.
 Nasci.
 Pausa.
 Maravilhoso escândalo: nasço.
 (LISPECTOR, 1980, p. 37)

No início do percurso que culmina com o nascer da personagem-narradora, vemos que ela não consegue nascer sozinha. Assim como um feto precisa de ajuda para nascer porque não o pode fazer sozinho, também ela necessita de auxílio. Como seu nascimento se dá por meio da palavra, da linguagem, será preciso a ajuda de um interlocutor, por isso, ela se dirige diretamente ao leitor – “você que me lê que me ajude a nascer” (Ibid., p. 37) – e não ao Tu.

Na busca pelo auto-encontro, a personagem-narradora procura recriar uma outra realidade, o sonho, pois percebe que através da realidade concreta isso não é possível. É neste sonho, realidade formada de sensações, que ela se interpretará a si mesma para chegar mais próximo do seu auto-encontro, como revelado na passagem “O real eu atinjo através do sonho. Eu te invento, realidade” (Ibid., p. 76). Essa vida verdadeira da qual tem uma pequena consciência é alcançada no sonho, onde não há realidade:

Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana. Transfiguro a realidade então outra realidade sonhadora e sonâmbula me cria. E eu inteira rolo e à medida que rolo no chão vou me acrescentando em folhas, eu, obra anônima de uma realidade anônima só justificável enquanto dura a minha vida. (Ibid., p. 22)

É preciso ressaltar que tanto o sonho quanto a morte e o nascimento são possíveis apenas no mundo das palavras, na linguagem; portanto, toda a busca é realizada através do processo de escrita. Escrever é uma tentativa de se entender, de encontrar a si mesma, e isso é compreendido pela personagem-narradora. Se a linguagem é que possibilita a procura, é ela também que possibilita a reconstrução do Eu. Quando ela diz “Estou me fazendo.” (Ibid., p. 41), o verbo fazer, no gerúndio, indica que isso é um processo que está ocorrendo enquanto ela escreve. O ato de escrever é, para a personagem-narradora, o próprio processo de reorganização de si mesma.

A intensa procura de uma essência, de sua identidade, seja por meio da morte e do (re)nascimento sensual, seja por meio do sonho, uma realidade inventada, seja procurando viver tudo isso ao mesmo tempo e de todas as maneiras, acaba por gerar o efeito contrário do desejado, pois só faz aumentar o vazio de si mesma, tornando-se, como afirma Helena (1994), cada vez mais um desfazer da completude do Eu. Entretanto, a compreensão de si parece ser alcançada ao final do texto:

E eis que depois de uma tarde de “quem sou eu” e de acordar à uma hora da madrugada ainda em desespero – eis que às três horas da madrugada acordei e me encontrei. Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. E você é você. É vasto, vai durar. (LISPECTOR, 1980, p. 97)

Essa compreensão derradeira de si condiz perfeitamente com a argumentação da personagem-narradora sobre a necessidade de se desorganizar internamente pra se reorganizar, uma vez que está relacionada à procura desesperada de encontrar uma identidade própria e uma identidade da realidade que desfaz a completude do seu Eu, tornando possível a sua nova composição, um refazer da sua completude. Portanto, esse caminho foi, para a personagem-narradora, o único possível para atingir seu objetivo.

3.4 Relações de *Água Viva* com a pintura

A epígrafe de Michel Seuphor⁴⁵, que abre o livro *Água Viva*, traduz a intenção de Lispector, que não quer realizar uma arte figurativa, mas um texto literário livre da dependência da narrativa, da trama – assim como Seuphor almeja uma pintura livre da

⁴⁵ Michel Seuphor (1901-1999) foi um crítico de arte abstrata, pintor e escritor francês.

dependência da figura –, uma arte não mimética, a qual não ilustre coisa alguma. Cito a epígrafe:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência. (SEUPHOR, apud LISPECTOR, 1980, p. 07)

A escolha de uma epígrafe que trate da pintura e não da literatura indica o caminho pelo qual Lispector escolheu andar. Clarice Lispector conhecia a arte da pintura, pois, além de escrever, também pintava quadros e isso certamente a influenciou a aproximar estas duas formas de arte. A personagem-narradora de *Água Viva* se apresenta como uma pintora e anuncia sua vontade de escrever como um pintor, de escrever como se pinta. A enunciação alternante torna-se, então, ambígua, pois ora se escreve, ora se pinta. Não é dito de modo claro que se escreve ou como se escreve, mas que se escreve e que se pinta, ou que se escreve como se pinta. No entanto, essa ambiguidade não representa falta de clareza ou de definição no texto, mas sim plurivalência e versatilidade, que ampliam os significados do texto. A palavra, neste processo, deixa de ser palavra para ser imagem e o gesto de escrever é o que se pretende destacar cada vez mais.

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma. [...] Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras. (LISPECTOR, 1980, p. 10)

Não pinto idéias, pinto o mais inatingível “para sempre”. Ou “para nunca”, é o mesmo. Antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo da fruta. (Ibid., p. 12)

A aproximação com a pintura possibilita que o texto de Lispector assuma características dessa arte, em especial, da pintura moderna, como a negação do realismo. Enquanto a pintura moderna pode subverter a perspectiva e a representação do indivíduo e do mundo através das cores, em *Água Viva*, Clarice Lispector subverte a representação do indivíduo e do mundo nos moldes realistas, mas o faz através da linguagem. O resultado é um texto livre da dependência da história.

Segundo os termos de Beserra (2008), a construção do texto se dá por um “monólogo dialogizado”, em que a personagem-narradora, ao escrever aludindo à pintura, consegue aproximar o leitor daquilo que não se poder dizer, apenas ver e sentir. Para isso, a palavra se

esvazia de sentido até que surja uma imagem, que, juntamente com outras imagens, formam um composto de significações por meio da união das linguagens. Esse discurso seria um diálogo com outros discursos, do qual é possível revelar imagens que são transformadas em sensações. *Água Viva* é, então, um texto poético, que se concretiza por meio de imagens. A imagem a que me refiro aqui é definida e descrita por Paz (1982, p. 119) como “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem o poema”. Portanto, metáforas, jogos de palavras, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, comparações, são as imagens do poema. Paz afirma ainda que cada imagem possui muitos significados por vezes contrários ou desiguais, mas os abrange e os harmoniza. Apesar de as imagens terem uma pluralidade de significados, o sentido delas não é um querer dizer alguma coisa, pois o sentido é a própria imagem, isto é, não se pode dizer com outras palavras. “A imagem explica-se a si mesma.” (PAZ, 1982, p. 133)

Água Viva é uma prosa-poética em que o ritmo tem incorporado a si a construção do lirismo, o que, analogicamente, pode ser associado à pintura e à música. Para tanto, o ritmo, que é formado por metáforas imagéticas, é poético, uma vez que a narrativa é fragmentária e tenta proporcionar ao leitor sensações e visões. Desse modo, a percepção é provocada pelas imagens, que se realizam através de metáforas poéticas, caracterizadas pela multisensorialidade.

Na busca de indícios de que o texto *Água Viva* é escrito procurando usufruir de características multisensoriais, Jardim (2008) apresenta uma estratégia usada por Lispector para aproximar o texto de uma pintura: o uso do sentido da visão. Jardim chama atenção para o fato da personagem-narradora nos convidar a olhar o que pintou “O que pinteí nessa tela é passível de ser fraseado em palavras?” (LISPECTOR, 1980, p. 11). O sentido da visão é explorado ao máximo nesta obra, a fim de proporcionar ao leitor um maior número de sensações. A pergunta, ao mesmo tempo em que alude ao uso do sentido da visão para interpretar o quadro traz à tona uma outra questão, se é possível traduzir de uma arte para a outra. Lispector não nos dá resposta, antes nos instiga ainda mais ao tratar das fronteiras entre a pintura e a literatura.

Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo-todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. (LISPECTOR, 1980, p. 12)

Na pintura, o pintor tem a liberdade de fabricar diversas cores e o uso destas cores não segue regras ou normas, depende apenas da vontade ou arbítrio daquele que pinta. Na

literatura, embora haja uma imensa quantidade de palavras, seu número é finito, e o escritor não dispõe de liberdade para fabricar todas as palavras com que construirá um texto, ou mesmo para dispô-las seguindo apenas sua vontade. A cor está para a pintura assim como a palavra está para a literatura, entretanto, Lispector distingue a cor, signo natural, da palavra, signo arbitrário e artificial, reconhecendo que características atribuídas à pintura são diferentes das características atribuídas à literatura. Em outro momento, Lispector alude à relação tempo/espaço na pintura e na literatura quando a personagem-narradora diz “Quero pôr em palavras *mas sem descrição*⁴⁶ a existência da gruta que faz algum tempo pintei.” (LISPECTOR, 1980, p. 15) A pintura, segundo Lessing (1998), só poderia representar através do espaço, devendo renunciar ao tempo; a literatura, por sua vez, só poderia representar através do tempo, renunciando ao espaço. A gruta pintada pela personagem-narradora é, então, representada no espaço e é apreendida inteira rapidamente pelo olho. Na literatura, a gruta teria que ser representada no tempo, isto é, através da ação, como Homero (1962), em *Iliada*, retrata o escudo de Aquiles, não o descrevendo, mas narrando o seu processo de produção. A personagem-narradora não quer descrever a gruta porque a descrição é monótona, assim, terá que narrar não o objeto, a gruta, mas a ação. Diante disso, surge novamente a pergunta “O que pintei nessa tela é passível de ser fraseado em palavras?”.

Lispector parece ter buscado respostas a essa pergunta pintando e escrevendo, de tal maneira que em seus quadros dominam as características marcantes já encontradas em seus textos, em especial a de uma arte não mimética, com imagens não figurativas. Em seu quadro *Luta sangrenta pela paz*⁴⁷, pintado em 1975, Lispector busca representar não um objeto, uma figura, ou mesmo a realidade, mas um sentimento, um estado de espírito, uma procura pela paz.

⁴⁶ Grifo meu.

⁴⁷ Retirado de VARIN, Claire. Água Viva: revestimento de ouro. In: *Língua de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector*. São Paulo: Limiar, 2002, p. 159.



(Figura 03)

Em *Água Viva*, há um trecho em que a personagem-narradora discorre sobre seu cansaço em tomar conta do mundo. Esta atividade a exige muito, mas não se trata de um emprego ou atividade de exercer segurança, mas de algo que ela já nasceu incumbida.

Estou cansada. Meu cansaço vem muito porque sou pessoa extremamente ocupada: tomo conta do mundo. [...] Antes de dormir tomo conta do mundo e vejo se o céu da noite está estrelado e azul-marinho porque em certas noites em vez de negro o céu parece azul-marinho intenso, cor que já pinte em vitral. Gosto de intensidades. Tomo conta do menino que tem nove anos de idade e que está vestido de trapos e magérrimo. (LISPECTOR, 1980, p. 61-62)

O ato de tomar conta do mundo certamente tem um fim que não é explícito, mas pode ser entendido como uma tentativa de manter a ordem natural das coisas, indiretamente uma tentativa de manter a paz. Como prejuízo, a personagem-narradora perde seu vigor, sua energia. Essa leitura permite uma analogia entre o trecho citado e o quadro acima, pois ambos exprimem o mesmo sentimento, a mesma procura pela paz. Além disso, a tinta vermelho-vivo do quadro representa o sangue perdido na luta, assim como o cansaço de tomar conta do mundo representa o vigor perdido nesta atividade, tendo ambas o mesmo propósito.

Da mesma maneira, é possível relacionar outro quadro pintado por Lispector com *Água viva*; trata-se de *Tentativa de ser alegre*⁴⁸, de 1975. Assim como *Luta sangrenta pela paz*, a pintura reproduzida abaixo não representa um objeto, mas um sentimento. A oposição entre cores vivas, no centro do quadro, e cores mortas, nas extremidades do quadro, sugere um sentimento de alegria envolto em sentimentos antagônicos.



(Figura 04)

A complexa sensação de querer e tentar ser feliz também é expressa em palavras, mas, ao invés de opor cores vivas e cores mortas, opõe tipos diferentes de dor, a dor que é sensação desagradável e que surgiu em decorrência de algum dano físico ou sentimental e a dor proveniente de um processo de libertação, como os sofrimentos provenientes do trabalho de parto. Viver esta “dor boa” é a tentativa de ser alegre da personagem-narradora de *Água Viva*, conforme a passagem:

Não vê que isto é como um filho nascendo? Dói. Dor é vida exacerbada. O processo dói. Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa. É o espreguiçamento amplo até onde a pessoa pode se esticar. E o sangue agradece. Respiro, respiro. (LISPECTOR, 1980, p. 65)

Se a alegria está envolta em sentimentos antagônicos na pintura de Lispector, também, no trecho citado anteriormente, a “dor boa” envolve sofrimento. Esse núcleo de alegria está

⁴⁸ Disponível no site <http://www.revistatxt.teiadetextos.com.br/04/claricelispector.htm>, acessado no dia 30/09/2010.

em expansão, como sugerem as cores vivas que rompem com a escuridão e direcionam-se às margens lateral esquerda e inferior da superfície pintada em *Tentativa de ser alegre*, e também a comparação com um filho nascendo em *Água Viva*. Assim, ambos, texto e pintura, retratam a mesma cena, o processo de crescimento do sentimento de alegria.

Eis uma imagem de *Água viva* que poderia ser uma tela intitulada “mulher e cavalo”:

Já vi cavalos soltos no pasto onde de noite o cavalo branco – rei da natureza – lançava para o alto ar seu longo relincho de glória. Já tive perfeitas relações com eles. Lembro-me de mim de pé com a mesma altivez do cavalo e passar a mão pelo seu pêlo nu. Pela sua crina agreste. Eu me sentia assim: a mulher e o cavalo. (LISPECTOR, 1980, p. 51)

A narrativa de Lispector procura despertar sensações, visões e sentimentos próprios do lirismo, concretizando-se por meio de imagens. Ao contrário da narrativa típica, que traduz uma atitude de exteriorização, centrada no narrador, configurando uma representação de tendência objetiva e uma dinâmica de sucessividade, *Água Viva* traduz uma atitude de interiorização, alçando o teor subjetivo, típico da lírica. Lispector apresenta um sujeito subjetivo e, ao transcrever em imagens as sensações da personagem-narradora, confirma sua tendência a sobrepor aos atos as sensações que provocam no sujeito. Em um poema, os atos e os objetos não importam, mas sim a sua projeção numa subjetividade, em que concretizam um processo de interiorização, a partir do exterior da vida para o interior do sujeito poético, centrando-se nesse sujeito. Portanto, os textos líricos, que partem de um sujeito poético marcadamente individualista⁴⁹, representam uma atitude subjetiva e essa característica, também presente em *Água Viva*, aproxima ainda mais o texto de Lispector da poesia lírica.

Ao escrever sobre poesia lírica, Paz (1972) distingue poema e prosa tomando como ponto de partida o ritmo, afirmando que “sem ritmo, não há poema; só com o mesmo, não há prosa” (p. 11). O ritmo não é essencial para a prosa, mas é obrigação do poema; o ritmo só se manifesta plenamente no poema, pois se manifesta em imagens. Na prosa, por outro lado, o ritmo cede lugar à “marcha do pensamento” (PAZ, 1972, p. 12), pois a prosa narra com linguagem simbólica, possuindo marcação rítmica verbal. Beserra (2008), por sua vez, afirma que a construção do lirismo de *Água Viva* se incorpora ao ritmo do texto, que, por analogias, está associado à pintura e à música, e que “o discurso da personagem-narradora dialoga com outros discursos, de onde extrai imagens que se desdobram em sensações.” (p. 46) A prosa-poética, portanto, surge através de imagens que unem uma linguagem a outra, formando um conjunto híbrido de significações. O ritmo é construído através de metáforas imagéticas no

⁴⁹ Individualismo não significa aqui alheamento, pois todo sentimento é tanto individual como genérico, porque se orienta para valores universais.

texto, caracterizando a essência do ato de criação poética. Em *Água Viva*, predominam, portanto, recursos técnico-literários de textos líricos, configurando, assim, uma narrativa lírica, na qual o mundo é reduzido a um ponto de vista lírico, isto é, concebido como um universo em que os homens não desenvolvem suas ações. Tem-se um narrador equivalente ao Eu poético.

4. O SENSACIONISMO EM *ÁGUA VIVA*

4.1 Busca de Identidade

A chave para qualquer relação entre Clarice Lispector e Fernando Pessoa parece ser a busca de identidade, como é apresentado por Gotlib em dois artigos que tratam das possíveis relações entre ambos, *Pessoa em Clarice*⁵⁰ e *Olhos nos olhos (Fernando Pessoa e Clarice Lispector)*⁵¹. Enquanto no primeiro Gotlib apresenta elementos passíveis de relação entre ambos – as diversas citações de Pessoa a que recorre Lispector, as ideias em comum entre Lispector e o heterônimo Alberto Caeiro –; no segundo, compara como Lispector, em seu livro *A paixão segundo G.H.*, e Pessoa, nos poemas que compõem *Chuva Oblíqua*, desenham, cada um a seu modo, uma viagem em direção a uma identidade. Se em *Chuva Oblíqua*, a sobreposição de planos, do sonho e do real, centra-se no confronto sentir/pensar e baseia-se na situação do ato de escrita e na duração deste processo, em *A paixão segundo G.H.*, Gotlib (1989) entende que a construção narrativa também se baseia na circunstância do ato de escrita e do processo de criação, em que o Eu é cindido em busca de uma identidade, real ou fictícia. O confronto no texto lispectoriano, porém, concentra-se entre dois personagens, G.H. e o outro, que é, entre outros, a barata.

O argumento de Gotlib é de que a busca obsessiva de identidade como proposta possibilita certa coincidência na literatura de Pessoa e de Lispector, pois, em Pessoa, o problema da busca de identidade o leva à criação heteronímia, tida como instrumento de indagação; em Lispector, por sua vez, a busca de identidade é refletida no intenso ritmo de procura de seus romances, tendo como instrumento de indagação a exploração da alteridade, que se faz por uma tentativa de “aproximação” do outro.

⁵⁰ GOTLIB, Nádía Battella. Pessoa em Clarice. In: *Anais do II Encontro de Centros de Estudos Portugueses no Brasil*. Org. Izabel Margato e Ronaldo Menegaz. Rio de Janeiro, NAU, 1997, p. 104-108.

⁵¹ GOTLIB, Nádía Battella. Olhos nos olhos (Fernando Pessoa e Clarice Lispector). In: *Remate de Males*, Campinas, n. 9, 1989, p. 139-145.

Álvaro de Campos é, sem dúvida, o heterônimo pessoano que melhor explora a busca do Eu, tanto que o Campos posterior, o da terceira fase, está longe de quaisquer excessos dionisíacos, subsistindo nele apenas a tendência para o conhecimento do Eu. Aliás, é a partir dessa procura por si mesmo que surge o lema sensacionista, “sentir tudo de todas as maneiras”. Segundo Ordoñez (1994), a relação entre sensacionismo e heteronímia é indissolúvel, uma vez que o primeiro, como concepção da realidade, admite a realidade (o mundo externo) como uma totalidade só parcialmente apreensível pelo percebedor devido às limitações que a individualidade impõe. Essa ideia fundamenta a heteronímia, que pretende livrar tais limitações por intermédio da despersonalização, exercício de extrema abstração, cuja finalidade é pensar e sentir como outro o faria, para assim organizar de maneira inteiramente própria outra e outras versões da realidade, outras “sensações”. Essa ideia é expressa pelo próprio Campos no poema “Passagem das horas”: “Multipliquei-me para me sentir / Para me sentir, precisei sentir tudo” (PESSOA, 2007a, p. 119).

Água Viva é, por sua vez, a obra de Lispector em que a busca do Eu, do conhecimento do Eu, é mais explícita. Já presente desde o primeiro romance da autora, o ritmo de procura aduz para um ser cindido, muito próximo do apontado por Paz (1972) como característico da lírica, um ser em “perpétuo desgarramento, sempre separado de si, sempre em busca de si” (122). Esse ser desgarrado, apresentado em *Água Viva* apenas como um Eu, sem nome (como se desde o princípio lhe faltasse algo), buscará o conhecimento de si por meio de uma “aproximação” ou mesmo de um “confronto” com o outro, apresentado apenas como um Tu, explorando a alteridade (por oposição à identidade) constituindo a sua própria identidade por meio de relações de contraste, distinção, diferença, do que é do outro. Portanto, em *Água Viva*, como em todos os romances lispectorianos, o conhecimento de si só é possível por meio do outro.

A busca de identidade como chave para relacionar Pessoa e Lispector aponta, então, para a obra *Água Viva* e para os poemas sensacionistas de Álvaro de Campos, além dos textos teóricos do próprio Pessoa sobre o Sensacionismo. A procura por si mesmo se faz presente através de um ser fragmentado, que não conhece inteiramente a si mesmo e, por isso, almeja conhecer-se. Enquanto a personagem-narradora de *Água Viva* admite “sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos” (LISPECTOR, 1980, p. 74), o Eu poético do poema “Passagem das horas”, de Álvaro de Campos, expressa claramente seu desejo de conhecer-se, admitindo querer iniciar a busca de seu auto-encontro:

Quero partir e encontrar-me,
 Quero voltar a saber de mim,
 Como quem volta ao lar, como quem torna a ser recebido...
 (PESSOA, 2007a, p. 147)

Essa correspondência torna-se ainda mais harmônica quando se vê que tanto o sujeito poético do poema de Campos quanto a personagem-narradora do romance lispectoriano reconhecem-se diversos. No poema, lê-se “Sou mais variado que uma multidão de acaso / Sou mais diverso que o universo espontâneo” (PESSOA, 2007^a, p. 147) e, no romance, lê-se “divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos.” (LISPECTOR, 1980, p. 10) E novamente as palavras do Eu poético de Campos, “Todas as épocas me pertencem um momento” (PESSOA, 2007a, 147), encontram eco no texto de Lispector, como mostra a passagem “Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro.” (LISPECTOR, 1980, p. 22)

No desejo de conhecerem-se, ambos procuram explorar as infinitas possibilidades de ser. O Eu poético de Campos lança-se ao desejo descontrolado de sentir, característica presente já no início do primeiro poema atribuído a Campos, “Ode Triunfal”, em que o Eu poético quer ser como uma máquina, ferrenho, veloz, moderno, e rugir, ranger, ciciar como um motor.

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
 Ser completo como uma máquina!
 Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!
 Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto...
 (PESSOA, 2007a, p. 45)

O lema “sentir tudo de todas as maneiras” resume o desejo do poeta na busca de conhecer e aprender o mundo, desmembrando-se nas diversas maneiras de sentir; ao mesmo tempo, demonstra, de certa forma, a insatisfação íntima do poeta consigo mesmo, pois é necessário ser tudo para ser ele mesmo. Bréchon (1998, p. 248-249) explica que “o poeta não consegue encontrar seu centro de gravidade no mundo, sente-se inapto, estrangeiro; e vai desfiar a litania de todas as modalidades dessas dificuldades de ser”. O Eu poético de Campos, então, busca ser o elemento comum de todas as sensibilidades como meio de ultrapassar a condição do homem e encontrar a si mesmo. O poema “Afim, a melhor maneira de viajar é sentir” é o que melhor demonstra, segundo Lind (1970), como a divisa sensacionista se relaciona intimamente, em Pessoa, com a procura do Eu. No poema, o Eu poético exalta o “sentir”, pois é por meio desse processo que ele atingirá a compreensão da vida.

Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas,
 Quanto mais personalidade eu tiver,
 Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,
 Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas,
 Quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente atendo,
 Estiver, sentir, viver, for,
 Mais possuirei a existência total do universo,
 Mais completo serei pelo espaço inteiro fora.
 (PESSOA, 2007a, p. 300-301)

A necessidade de sentir é explorada ao máximo, levando o Eu poético a fundir-se com os mais diversos elementos da natureza, como resume Campos em “Não escrever versos, versos, versos a respeito do ferro, / Mas ver, ter, ser o ferro e ser isso os meus versos.” (PESSOA, 2007a, p. 114). Isso muitas vezes resulta em ideias ilógicas, como as encontradas no poema “Saudação a Walt Whitman”, em que ele sente ser ao mesmo tempo o cavaleiro e o cavalo: “Meto esporas! / Sinto as esporas, sou o próprio cavalo em que monto” (Ibid., p. 103). Essa união com os mais variados elementos proporcionará a seus versos uma grande volúpia, evidenciando sua inclinação para as mais diversas sensações, como se percebe em outro trecho do mesmo poema, no qual sensações brandas – veja-se a leveza em “viver em liberdade no ar” – convivem com sensações de caráter áspero e rude – indicadas pelo verbo “arranquem-me” e pelo sintagma verbal “ser pisado”.

Abram-me todas as janelas!
 Arranquem-me todas as portas!
 Puxem a casa toda para cima de mim!
 Quero viver em liberdade no ar,
 Quero ter gestos fora do meu corpo,
 Quero correr como a chuva pelas paredes abaixo,
 Quero ser pisado nas estradas largas como as pedras,
 Quero ir, como coisas pesadas, para o fundo dos mares...
 (PESSOA, 2007a, p. 105)

A busca de identidade também é expressa através do desejo de ser tudo para conhecer-se (e, por que não, para se ser) em *Água Viva*. Lispector apresenta um Eu que procura aproveitar as infinitas possibilidades de ser possuindo o instante em que se *é*, isto é, possuindo sua existência no presente fugidio, no agora.

Cada coisa tem um instante em que ela *é*. Quero apossar-me do *é* da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me *é* interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. [...] Quero captar o meu *é*. (LISPECTOR, 1980, p. 9-10)

Esse Eu que empreita conhecer-se não se satisfaz em apenas viver o seu instante de vida. Indo além dos limites da realidade, a personagem-narradora de *Água Viva* penetra no

mundo lírico e, conforme nos explica Trevisan (1987), atinge um espaço uno, no qual seu interior e seu exterior não estão divididos. Tem-se um sujeito enunciador que se une ao meio externo numa tentativa de viver com mais intensidade o seu instante de vida, sendo, a um mesmo tempo, diversas coisas, como bicho das cavernas, palavra, eco, etc.

Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco. (LISPECTOR, 1980, p. 16)

Sou uma árvore que arde com duro prazer. (Ibid., p. 40)

Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida. (Ibid., p. 87)

As afirmações insólitas, à primeira vista, da personagem-narradora de Lispector descritas acima são explicadas por Trevisan (1987) como sendo o resultado de um processo de interiorização do referencial externo, em que “o sujeito da enunciação projeta-se no universo, sensibiliza-se com ele e introjeta-o. E neste processo de projeção e introjeção – sujeito e universo tornam-se uma mesma realidade” (p. 20). Assim, é possível a personagem-narradora dizer “Eu é” e “‘Eu sou’ é o mundo” (LISPECTOR, 1980, p. 38). Embora tenha uma proposta diferente, o resultado final aproxima-se do que realiza o Eu poético sensacionista de Campos, “ser tudo de todas as maneiras”.

A divisa sensacionista leva o Eu poético de Campos a viver também o sofrimento. Contrapondo a beleza apolínea, que parece ser predominante nos outros heterônimos, Álvares de Campos quer “viver ao extremo”, é a beleza dionisíaca que está presente nos seus versos, mas, ao mesmo tempo, viver lhe dói, ele range os dentes, “e a vida dói quanto mais se goza e quanto mais se inventa.” (PESSOA, 2007a, p. 140)

À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.
(Ibid., p. 44)

Também a personagem-narradora de *Água Viva* sofre por viver, sua vida é feita à custa de esforço, é árdua – “Tenho coragem? Por enquanto estou tendo: porque venho do sofrido longe, venho do inferno de amor...” (LISPECTOR, 1980, p. 16) –, mas é por meio disso que ela se sente existir. E continua:

Venho do longe – de uma pesada ancestralidade. Eu que venho da dor de viver. E não a quero mais. Quero a isenção de Mozart. Mas quero também a

inconsequência. Liberdade? é o meu último refúgio, forcei-me à liberdade e aguento-a não como um dom mas com heroísmo: sou heroicamente livre. E quero o fluxo. (LISPECTOR, 1980, p. 16)

A ânsia de ser tudo ao mesmo tempo, de viver tudo e sentir de todas as maneiras, chega ao limite quando, em Campos, o sujeito poético se consubstancia com o outro, sendo ele mesmo e o outro ao mesmo tempo – “Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!” (PESSOA, 2007a, p. 102) – e quando, em Lispector, a personagem-narradora deseja ser o outro a quem supostamente escreve em busca do seu auto-encontro – “minha fresca vontade de viver-me e de viver-te” (LISPECTOR, 1980, p. 75). Assim, para que o Eu poético do poema sensacionista e a personagem-narradora de *Água Viva* sejam eles mesmos, precisam também ser outros.

Por fim, da mesma maneira que a insatisfação íntima consigo mesmo marca uma boa parte da trajetória do Eu poético de Campos na busca de identidade, transparecendo em inúmeros poemas sua frustração, como nos versos de “Tabacaria” – “Vivi, estudei, amei, e até cri, / E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu.” (PESSOA, 2007a, p. 164) – e de um poema não intitulado – “Eu sofro ser eu através disto tudo como ter sede sem ser de água.” (Ibid., p. 310) –, também é apresentada pela personagem-narradora de *Água Viva* a mesma insatisfação consigo mesma – “Embora às vezes grite: não quero mais ser eu!” (LISPECTOR, 1980, p. 21). Contudo, enquanto em Campos a frustração perdura até seus últimos poemas, em *Água Viva* a personagem-narradora encontra uma saída, expressa em “mas eu me grudo a mim e inextricavelmente forma-se uma tessitura de vida. [...] a caminhada é longa, é sofrida, mas é vivida.” (Ibid., p. 21)

4.2 Alteridade

Paralelamente à busca de identidade, tem-se a aproximação com o outro – o interlocutor (nesse caso o leitor) – e uma necessidade de fazer com que o outro sinta da mesma maneira que o Eu poético (no caso dos poemas de Campos) e que a personagem-narradora (no caso da ficção de Lispector). Em texto teórico sobre o Sensacionismo, Pessoa (1966) afirma que “as nossas sensações devem ser expressas de tal modo que *criem um objeto que seja uma sensação para os outros*⁵²” (p. 138), caracterizando assim o costume de

⁵² Em itálico no original.

produzir sensações. Contudo, Pessoa argumenta que não se pode transmitir a outra pessoa o que se sente, apenas o valor do que se sente, e diz:

Só o que se pensa se pode comunicar aos outros. O que se sente não se pode comunicar. Só se pode comunicar o *valor* do que se sente. Só se pode fazer sentir o que se sente. Não que o leitor sinta a pena comum. *Basta que sinta da mesma maneira*⁵³. (PESSOA, 1966, p. 217)

O argumento do poeta é interessante porque traz a necessidade de fazer com que o outro, o leitor, sinta da mesma maneira, embora afirme que não seja possível comunicar o que se sente. Ao contrário de ser um entrave, a aporia possibilitou a Pessoa desenvolver a ideia de intelectualização da sensação, isto é, a necessidade de tomar consciência da sensação para que ela tenha um valor, e, portanto, um caráter estético. Assim, pode-se comunicar a sensação ao exprimir o seu valor. Por isso, a arte, como expressão da subjetividade humana, é, para o sensacionista, a expressão harmônica da consciência das sensações. A aproximação com outro provém, portanto, da definição de arte proposta por Pessoa e assumida no Sensacionismo.

Faz-se necessário esclarecer que o sentir de Pessoa é diferente do senso comum. No poema “Autopsicografia”, Pessoa reflete sobre a relação do poeta com a criação poética e apresenta sua teoria do fingimento, segundo a qual o poeta deve expressar uma sensação fingida, inventada, e diz:

O poeta é um fingidor.
Finge to completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.
(PESSOA, 2007b, p. 131)

O poema “Isto”, que pode ser lido como uma continuação do anterior, completa:

Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.
[...]
Sentir? Sinta quem lê.
(PESSOA, 2007b, p. 131-132)

Seu sentir é atravessado pela razão, ou seja, sente com a imaginação; por isso, a sensação manifestada no poema não é real, é somente literária, portanto, fingida. A criação poética deve ser objetiva e, para isso, o poeta não deve sentir com o coração, mas sim o leitor, ao poeta cabe fingir.

⁵³ Grifo meu.

O livro de Lispector, por sua vez, apresenta-se como um projeto complexo que, desde o início, pretende envolver o interlocutor, que é interpelado para uma participação da mesma proporção que a vivenciada pela personagem-narradora por meio de uma estratégia de sedução, como pode ser observada no trecho “O que estou te escrevendo não é para se ler – é para se ser.” (LISPECTOR, 1980, p. 38). A narrativa constrói-se com um Eu, uma voz narrativa, que se dirige a um Tu, um interlocutor não especificado. O Eu declinado no feminino escreve a um Tu declinado no masculino, expondo pensamentos, ânsias e sensações íntimas em tom de confissão e, ao mesmo tempo, de sedução. Esse destinatário Tu ao qual a personagem-narradora se refere pode ser entendido como uma antiga história de amor que fez parte de seu passado – como demonstram os trechos “Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor da separação [...] porque ninguém me prende mais” (LISPECTOR, 1980, p. 9) e “não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia” (Ibid., p. 10) –; entretanto, Jardim (2008) afirma que o texto permite ser lido ao acaso e, por isso, também sugere, e talvez com maior eficácia, que “nos incluamos nesse fluxo de referências móveis e fugidias” (p. 435). Trevisan (1987) explica que a necessidade de destinatário no texto de Clarice Lispector se deve à presença, neles, de um interlocutor sugerido, com quem se estabelece um diálogo virtual, que existe apenas como possibilidade e não como realidade, caracterizando, assim, um monólogo dialógico. Tem-se, então, a pretensão de que o interlocutor (ou o leitor) se envolva com uma intensidade similar a da vivenciada pela personagem-narradora:

Ouve-me então com teu corpo inteiro. (LISPECTOR, 1980, p. 10).

*Você que me lê*⁵⁴ que me ajude a nascer. (Ibid., p. 37)

Agora é um instante. *Você sente?*⁵⁵ eu sinto. (Ibid., p. 47)

Preste atenção e é um favor: estou convidando você para mudar-se para reino novo. (Ibid., p. 58)

É indizível o que me aconteceu em forma de sentir: preciso depressa de tua empatia. *Sinta comigo*⁵⁶. Era uma felicidade suprema. (Ibid., p. 88)

Nas últimas páginas, a personagem-narradora prevê uma nova separação e vai gradualmente desprendendo-se do Tu, como a dar um adeus vagaroso ao leitor: “E eis que sinto em breve nos separaremos. Minha verdade espantada é que eu sempre estive só de ti e não sabia. Agora sei: estou só.” (Ibid., p. 73) Para que essa empatia seja possível, *Água Viva*

⁵⁴ Grifo meu.

⁵⁵ Grifo meu.

⁵⁶ Grifo meu.

requer um tipo de leitor que entre no jogo textual e preencha os espaços vazios; para tanto, Lispector abre mãe do monólogo interior para expor os fluxos de consciência e assim ajustar a consciência da personagem-narradora à consciência do leitor, de maneira que as vivências de um sejam as do outro. A utilização desse recurso, segundo Povillon (S/D apud NUNES, 1995), é “o esforço mais adequado à eliminação da diferença entre o romance e a vida real no que esta tem de temporal, visto que, para ser lido deve ele ocupar a própria vida do leitor sem acelerá-la nem retardá-la” (p. 65).

Percebe-se que a ideia da personagem-narradora de fazer com que o leitor sinta o mesmo que ela (ou pelo menos do mesmo modo) é a mesma defendida por Pessoa nos textos teóricos sobre sua estética. É certo que os poemas sensacionistas de Álvaro de Campos, prática da teoria de Pessoa, não trazem nenhuma referência direta ao seu interlocutor, mas é inegável sua tendência de comunicar sua “consciência das sensações” conforme teoriza o criador dos heterônimos. Já em *Água Viva*, a necessidade de fazer o outro sentir o mesmo que se sente é tão grande que a personagem-narradora revela, até mesmo, dúvida e preocupação com a compreensão por parte do interlocutor (ou melhor, do leitor) do que sente, como pode ser observado na passagem “será que estou te dando uma ideia do que uma pessoa passa em vida?” (LISPECTOR, 1980, p. 19).

4.3 Realidade e sonho: a intersecção de planos

A intersecção de diferentes planos, muitas vezes por oposição (sonho/realidade, objetivo/subjetivo, etc), é uma das características mais marcante dos poemas sensacionistas de Campos. Essa técnica é herdada do Interseccionismo pessoano, porém, no Sensacionismo o cruzamento de planos é uma técnica para criar um efeito sinestésico, o que não ocorria no Interseccionismo. Como exemplo, os versos do poema “Tabacaria”:

Estou hoje dividido entre a lealdade que devo
À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,
E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.
(PESSOA, 2007a, p.161)

O Eu poético divide-se entre dois planos principais: de um lado o real, a dívida que tem na “Tabacaria”, e de outro o sonho, a sensação de que tudo é sonho. O plano do real é “real por fora”, representando assim o mundo externo ao sujeito poético; já o plano do sonho

é “real por dentro”, sendo o íntimo desse sujeito. Contudo, se nos poemas que compõem *Chuva Oblíqua* a intersecção de planos é clara para o Eu poético, nos poemas de Campos o Eu poético por vezes se confunde, a verdade faz-se lhe obscura e acaba por não saber a que plano pertence, se ao real ou ao sonho, se ao presente ou ao passado. Nos versos de “Saudação a Walt Whitman”, – “Nos teus versos, a certa altura não sei se leio ou se vivo / Não sei se o meu lugar real é no mundo ou nos teus versos.” (PESSOA, 2007a, p.102) –, o Eu poético de Campos acaba por não saber se seu lugar real é no mundo ou nos versos que lê.

É nas grandes odes sensacionistas que Campos melhor explora a intersecção de planos. Em “Ode Triunfal”, interseccionam-se os seguintes planos: 1) o momento real em que se encontra o Eu poético ao escrever, compreendendo o presente, por assim dizer, “à dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica / Tenho febre e escrevo” (Ibid., p 44); 2) a imaginação movida por sensações diversas, como apresentada nos versos “deixai-me partir a cabeça de encontro às vossas esquinas, / E ser levado da rua cheio de sangue / Sem ninguém saber quem eu sou!” (Ibid., p. 49); 3) o passado recordado, como em “Na nora⁵⁷ do quintal da minha casa / O burro anda à roda, anda à roda” (Ibid., p. 51). O cruzamento desses planos permite o acúmulo das mais diversas sensações, permitindo ao poeta sensacionista “sentir tudo de todas as maneiras”.

Em “Ode Marítima”, talvez dada à grande extensão do poema, o número de planos que se cruzam é ainda maior, tornando-o mais sinestésico e complexo. O plano da realidade (o real vivido pelo Eu poético no momento do poema) abre o poema e aos poucos é permeado pelo plano interior do Eu poético, sua imaginação, suas sensações, enfim, pelo sonho, como pode ser observado em “A manhã de Verão está, ainda assim, um pouco fresca (...) / Acelera-se ligeiramente o volante dentro de mim. / E o paquete vem entrando, porque deve vir entrando sem dúvida” (Ibid., p. 65). No trecho que segue, o plano do íntimo do sujeito poético se cruza com o plano marítimo, isto é, o que envolve a vida no mar, as coisas navais.

Minhas sensações são um barco de quilha prò ar,
Minha imaginação uma âncora meio submersa,
Minha ânsia um remo partido,
E a tessitura dos meus nervos uma rede a secar na praia! (PESSOA, 2007a, p. 67)

Da mesma maneira, nos versos que seguem, os planos do presente e do passado se interseccionam já que de um lado, há o navio a vapor com marinheiros que trabalham internamente representando o presente moderno e, de outro, o veleiro com seus marinheiros

⁵⁷ Engenho para tirar água de poços ou cisternas, composto de uma roda que faz girar a corda a que estão presos os vasos que servem para tirar água.

no convés a céu aberto representando o passado heróico. Ao mesmo tempo, o navio a vapor é o presente real do sujeito lírico, que o vê chegar ao porto no qual se encontra, e o veleiro e seus marinheiros de antigamente são também recordação de histórias conhecidas pelo sujeito poético, portanto, fazendo parte também do plano do sonho.

Todo o vapor ao longe é um barco de vela perto.
 Todo o navio distante visto agora é um navio no passado visto próximo.
 Todos os marinheiros invisíveis a bordo dos navios no horizonte
 São os marinheiros visíveis do tempo dos velhos navios,
 Da época lenta e veleira das navegações perigosas,
 Da época de madeira e lona das viagens que duravam meses. (PESSOA, 2007a, p. 68)

A intersecção de vários planos se repete em inúmeros versos do poema. Nos versos abaixo, o marulho do Tejo, realidade em torno do Eu poético, o leva a sonhar, e no sonho cruzam-se os planos do presente e passado. Como exemplo desse processo, tem-se o verbo chamar conjugado na 3ª pessoa do plural no presente do indicativo, o qual remete ao plano presente, ao passo que o sintagma “épocas marítimas todas sentidas no passado” remete ao plano do passado. Obtem-se, então, os planos real/sonho e, dentro deste, presente/passado. Desta maneira, os planos não apenas se cruzam, mas interferem uns nos outros.

O marulho do Tejo galga-me por cima dos sentidos,
 E começo a sonhar (...)
 Chamam por mim as águas,
 Chamam por mim os mares,
 Chamam por mim, levantando uma voz corpórea, os longes,
 As épocas marítimas todas sentidas no passado, a chamar. (PESSOA, 2007a, p. 68-69)

A intersecção de planos também é percebida em *Água Viva*. No texto, sonho e realidade se cruzam, demarcando duas realidades irreconciliáveis: a concreta e a metafísica. Trevisan (1987) entende que há na personagem-narradora um Eu empírico (capaz de conhecer), ligado ao sistema convencional, e, ao mesmo tempo, um Eu poético (capaz de sentir), em tensão com o Universo. Essa dissociação da personagem-narradora só poder ser anulada no plano da arte, através de uma transformação da realidade, criando uma realidade ideal (sonho). Com isso, tem-se o cruzamento de dois planos: realidade real/realidade ideal.

Mas ninguém pode me dar a mão para eu sair: tenho que usar a grande força – e no pesadelo em arranco súbito caio de bruços no lado de cá. Deixo-me ficar jogada no chão agreste, exausta, o coração ainda pula doido, respiro às golfadas. Estou a salvo? Enxugo a testa molhada. Ergo-me devagar, tento dar os primeiros passos de uma convalescença fraca. Estou conseguindo me equilibrar.

Não, isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim. (LISPECTOR, 1980, p. 20-21)

É o ato da escrita (arte) que permite que uma outra realidade, realidade sonhada, possa existir. A personagem-narradora vive alternando entre a realidade e o sonho, de maneira que ambos se interseccionam. A necessidade de transfiguração da realidade real para uma realidade sonhadora é assim escrita pela personagem-narradora de *Água Viva*:

Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana. Transfiguro a realidade e então outra realidade sonhadora e sonâmbula, me cria. (LISPECTOR, 1980, p. 22)

Essa realidade transfigurada opõe-se à realidade real num jogo oscilatório, manifestado também na intersecção concreto/abstrato, em que o eixo *pensar/sentir*, da ordem do abstrato, sobrepõe-se ao *dizer*, da ordem do concreto, e, como resultado, há uma supremacia das sensações da personagem-narradora, que são exploradas exaustivamente. Assim, sensações como medo, alegria, tristeza, aflição e alívio permeiam o cruzamento dos planos realidade e sonho, como demonstra o trecho que segue:

Procuro me distrair do medo. Mas há muito já parou o martelar real: estou sendo o incessante martelar em mim. Do qual tenho que me libertar. Mas não consigo: o outro lado de mim me chama. Os passos que ouço são os meus. (LISPECTOR, 1980, p. 20)

Nesse trecho, percebe-se o cruzamento dos dois planos: a realidade – “há muito já parou o martelar real” – e o sonho – “o outro lado de mim me chama”. O limite entre ambos é tênue, pois comporta um Eu dividido em dois, e estes se cruzam da mesma maneira – “os passos que ouço são os meus”. Essa duplicidade de planos surge quando a personagem-narradora expressa rejeição à realidade externa (marcada pelo fim de seu relacionamento amoroso) por meio de uma sensação inquietante de aflição e ansiedade e deixa-se envolver pelo sonho, por uma realidade inventada existente apenas no plano da arte, e “suspende o seu compromisso com a lógica do real” (TREVISAN, 1987, p. 93). Esse ato permitirá a ela adentrar na sua intimidade e na intimidade das coisas, fazendo emergir a fantasia, o insólito e o absurdo. Trevisan (1987) entende que a fantasia, o insólito e mesmo o simbólico e o mítico procedem da necessidade de anulação da ambiguidade da existência humana e explica que, no plano do real, a ordem aparente, apreendida por meio do ato de “ver”, é admitida pelo Eu, o qual se submete à limitação da verdade, esta revelada na banalidade do viver comum. Em contrapartida, no plano idealizado, um Eu intuitivo não se conforma com a desordem oculta

do mundo exterior apreendida por meio do ato de “sentir”, que, para a superação da ambigüidade exposta, exige dele a proposta de ultrapassar a realidade imediata.

Obviamente, a intersecção de planos existente nos poemas sensacionistas de Álvaro de Campos tem origem distinta da existente no romance *Água Viva* de Lispector, mas esta distinção não altera a proximidade do resultado do uso deste recurso nestes textos. Uma realidade imaginária (sonhada ou idealizada) é criada em ambos os textos e nela o Eu poético de um e a narradora de outro exploram suas sensações de maneira excepcional.

4.4 A sensação

É mistério se Fernando Pessoa utilizou bases filosóficas para criar o Sensacionismo. Tal dúvida aumenta se levarmos em conta que em um caderno seu foram encontradas anotações sobre John Locke⁵⁸, filósofo que descreveu a mente humana como uma tabula rasa, em que, por meio da experiência, vão sendo gravadas as ideias. Locke é o fundador do empirismo, a “filosofia da experiência”, e define duas fontes de conhecimento: a reflexão e a *sensação*. De fato, desde os gregos, a sensação é tratada de forma indireta, como é possível observar em Protágoras⁵⁹, que defendia a ideia de que cada indivíduo conhece, ou percebe, o mundo de forma muito particular, pois a experiência é o fator mais importante para esse conhecimento. Já na idade média, Sextus Empiricus⁶⁰ acreditava que as coisas existem; porém só o que podemos saber e dizer delas é de que maneira nos afetam, não o que são em si mesmas. No entanto, é o filósofo Berkeley⁶¹ quem criou a teoria mais próxima do Sensacionismo pessoano. Berkeley afirmou que uma substância material não pode ser conhecida em si mesma, o que se conhece, na verdade, resume-se às qualidades reveladas durante o processo perceptivo. Assim, o que existe realmente nada mais é do que um feixe de sensações. Também Condillac⁶² desenvolveu uma doutrina, mais como uma manifestação

⁵⁸ John Locke (1632-1704) foi um filósofo inglês e ideólogo do liberalismo. É considerado o principal representante do empirismo, teoria denominada de “Tabula rasa” por afirmar que as pessoas nascem sem saber absolutamente nada e que aprendem pela experiência.

⁵⁹ Protágoras de Abdera (480 a.C.- 410 a.C.) foi um filósofo da Grécia Antiga, responsável por cunhar a frase: “O homem é a medida de todas as coisas”.

⁶⁰ Sextus Empiricus foi um médico e filósofo grego que viveu entre os séculos II e III.

⁶¹ George Berkeley (1685-1753) foi um filósofo irlandês. Segundo ele, o que existe realmente nada mais é do que um feixe de sensações e é por isso que *ser é ser percebido*.

⁶² Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780) foi um filósofo francês. Sua doutrina, o *Sensualismo*, defende a ideia de que todas as ideias provêm dos sentidos.

radical do pensamento empirista, segundo a qual todo conhecimento e todas as faculdades cognitivas humanas provêm de sensações.

Apesar de ter um resultado próximo ao do pensamento de Berkeley e de Condillac, o raciocínio de Pessoa é um pouco diferente, pois, para ele, cada homem, ao processar os mais variados dados sensíveis percebidos, organiza de maneira própria o mundo exterior constituindo a sua versão da realidade. Como resultado, a realidade existiria apenas através das sensações, dando margem ao postulado básico do Sensacionismo “não existe nada, não existe a realidade, apenas existem sensações.”

A sensação, para a estética sensacionista, tem, então, um outro sentido, além de ser um processo por meio do qual um estímulo externo ou interno provoca uma reação específica, um sentido técnico, apoiado na figura de um cubo, como já descrito anteriormente. Conforme Ordoñez (1994), Pessoa propõe como sensação a conceitualização do mundo externo e sua objetivação enquanto objeto de contemplação alheio ao conceitualizador. O conceito de realidade resulta da fusão de um elemento objetivo e outro subjetivo, ambos reunidos no cubo da sensação. Portanto, na estética sensacionista, a sensação é entendida como sinônimo de realidade. O crítico afirma ainda que há na sensação uma atividade implícita de conhecimento e um processo de produção cuja capacidade totalizadora é proporcional à sua complexidade, isto é, “tanto quanto maior o número de dados oferecidos à inteligência, tanto mais ampla, completa, será a elaboração da sensação ou realidade elaborada.” (ORDOÑES, 1994, p. 46)

Por sua vez, a sensação em *Água Viva* é o efeito provocado por um estímulo aos sentidos e também um conhecimento intuitivo. A rigor, está mais próxima da sensação presente nos poemas de Alberto Caiero, isto é, mais ligada aos sentidos da visão, do tato, da audição, do olfato e do paladar. Portanto, a sensação em *Água Viva* não é intelectualizada. Quando diz “eu vivo dessas idéias, se é que são idéias. São sensações que se transformam em idéias porque tenho que usar palavras” (LISPECTOR, 1980, p. 93), a personagem-narradora confirma viver de sensações e que estas se transformam em ideias por meio do uso da palavra. Essa transformação da sensação em ideia não objetiva conceitualizar o mundo externo a fim de apreender a realidade, mas adaptá-la ao pensamento – “o pensamento primário pensa com palavras” (Ibid., p. 93). Lispector não rejeita o pensamento, sua personagem-narradora luta para conquistar mais profundamente a sua liberdade de sensações e pensamentos. Contudo, o objetivo da personagem-narradora é antes viver as sensações, da mesma maneira como pretende Alberto Caiero, assumindo que a realidade é o que se percebe por meio dos sentidos. Do mesmo modo que Caiero, a personagem-narradora quer apenas sentir, sem que haja nisso interferência da memória do passado, como demonstra a passagem “na pintura como na

escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto num instante passado” (Ibid., p. 77).

Lispector busca explorar os sentidos através de uma personagem-narradora que é uma pintora-escritora, além de amante de música. Desde o início do texto insinuam-se sensações provindas diretamente dos sentidos. Em um primeiro instante, a personagem-narradora nos conduz para o campo do sabor, em que diz “Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante” (LISPECTOR, 1980, p. 10). Em outro momento, a personagem-narradora soma ao olfato a audição através de uma imagem paradoxal que evoca barulho, mas se manifesta no silêncio – “Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço.” (Ibid., p. 9) Em outro instante, a pintora-escritora cria uma imagem na qual produz a sensação de uma tela impressionista, na proporção em que justapõe cores inexatas pelo fluxo da água e, para compor seu triângulo sinestésico (visão, audição e olfato), inclui o perfume dos elementos retratados.

Neste instante-já estou envolvida por um vagueante desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida. Meu estado é de jardim com água correndo (LISPECTOR, 1980, p. 17)

Da mesma maneira, somos conduzidos para o campo tátil:

Vejo que nunca te disse como escuto música – apóio de leve a mão na eletrola e a mãe vibra espraiando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração, substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos. (Ibid., p. 11)

No trecho acima, percebe-se o uso de dois sentidos: o tato e a audição. Clarice frequentemente explora mais de um sentido ao mesmo tempo, numa associação alógica de sensações – a sua arte da sinestesia. A fusão dos sentidos, em especial da visão, audição e olfato, favorecem a sinestesia, figura de eleição da escritora para o seu sonho de casamento das artes – “quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo” (LISPECTOR, 1980, p. 67). Para Varin (2002), *Água Viva* é um vasto triângulo sinestésico fusionando a escrita, a música e a pintura, como exemplifica o trecho abaixo:

Hoje acabei a tela de que te falei: em linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por que – e porque não me interessa, a causa é matéria de passado – perguntarás por que os traços negros e finos? é por causado mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si

mesma. O que pintei nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical (LISPECTOR, 1980, p. 11)

Trevisan (1987) explica que cada sensação revelada no discurso liga-se, necessariamente, a outra sensação revelada antes ou posteriormente, formando, assim, uma combinatória de sensações íntimas equivalentes. *Água Viva* surge, então, como “colagem de fragmentos”, em que cada um é uma sensação transcrita em imagem. Também nos poemas sensacionistas, como dito anteriormente, cada uma das sensações evoca um halo de sensações a ela relacionadas, sendo todas agrupadas ao redor de uma representação central determinada. Como resultado, ambos os textos são concebidos como uma colagem de imagens, resultante das diversas sensações. Embora o conceito de “sensação”, implícito em *Água Viva*, seja diferente do teorizado por Pessoa, aproxima-se do apresentado por Caeiro, que serviu, por sua vez, de base para a elaboração do conceito de sensação da estética sensacionista. Assim, a maneira como a sensação é expressa no texto de Lispector é similar a dos poemas sensacionistas de Campos.

CONCLUSÃO

Os textos teóricos sobre o Sensacionismo escritos por Pessoa são falhos, deixam dúvidas sobre a estética e são, por vezes, contraditórios. Quando trata das origens do movimento, por exemplo, Pessoa ora afirma que a estética sensacionista provém da evolução do Paulismo e do Interseccionismo, ora afirma que deriva do movimento Futurista e, ao mesmo tempo, do Simbolismo francês e do Panteísmo transcendentalista. Álvaro de Campos, por outro lado, afirma que o Sensacionismo origina-se da amizade de Pessoa e Mário de Sá-Carneiro e também atribui a origem do movimento à poesia de Alberto Caeiro. Por esse motivo, falta, como afirma Lind (1970, p. 169-170), “a clareza e o poder de convicção indispensáveis a uma doutrina estética praticável”. É bem provável que esta falta de clareza, somada à falta de bases sólidas – vide o fato de que o Sensacionismo não se opõe a nenhum outro movimento, ao invés disto, abarca todos –, tenha prejudicado o engajamento de um grupo maior de escritores nesta estética.

Contudo, esses textos ajudam no entendimento de boa parte da obra de Campos e esclarecem as principais características do Sensacionismo. Essas, por sua vez, ecoam em *Água Viva*, de Clarice Lispector, que apresenta características muito próximas às dos poemas sensacionistas de Álvaro de Campos. Faz-se necessário esclarecer que tanto Campos quanto Lispector tem propostas estéticas distintas. Campos, de acordo com os princípios estabelecidos por Pessoa, propõe-se a fazer uma análise de sensações e conscientemente exprimi-las, de maneira que gerem no leitor sensações e que estas possam gerar outras novas. Lispector, por sua vez, propõe-se a escrever *Água Viva* como quem pinta um quadro, criando imagens com palavras que pretendem ser como as cores, vazias de significado, o que lhe possibilita eliminar a história em prol do fluxo de consciência e criar uma literatura não representativa, livre, portanto, da dependência de uma história. Apesar disso, ambos aproximam-se na maneira de realizar suas propostas.

A proximidade dos textos é concebível graças a uma proposta temática comum a ambos, a busca de identidade. Entende-se identidade como aquilo que se é, ou seja, o conjunto

de características e circunstâncias que distinguem uma pessoa das outras e devido às quais é possível individualizá-la. É a consciência de si mesmo, de sua própria personalidade e de sua essência. O princípio de identidade faz, portanto, oposição ao da alteridade, aquilo que é do Outro.

A busca de identidade está na base do fenômeno heteronímico; por isso, a íntima relação entre o Sensacionismo e a heteronímia merece ainda ser destacada, tendo em vista que a concepção de realidade admitida pela estética pessoana – um todo apreensível apenas parcialmente pelo sujeito – fundamenta o seu processo heteronímico de Pessoa, que pretende, por meio da despersonalização, possibilitar que o sujeito pense e sinta como outra(s) pessoa(s), de maneira que ele possa, por meio de diferentes versões da realidade, melhor organizá-la e melhor conhecer-se⁶³. Nos poemas sensacionistas de Campos, transparece a busca de identidade, especialmente por meio da atitude de “sentir tudo de todas as maneiras” assumida pelo poeta. Esta atitude reproduz-se na ideia central do Sensacionismo, ser uma arte que seja todas as artes ao mesmo tempo, ou seja, que abranja todas as artes, abandonando, para tanto, todas as regras.

Nos romances de Lispector, a busca de identidade é tema recorrente e aparece no ritmo de intensa procura dos textos, sendo derivada geralmente da rejeição da realidade pela personagem protagonista. Em *Água Viva*, Clarice Lispector apresenta uma personagem-narradora em busca do seu *auto-encontro*, possível apenas através do ato de escrever.

Sou um dos fracos? fraca que foi tomada por ritmo incessante e doido? se eu fosse sólida e forte nem ao menos teria ouvido o ritmo? Não encontro resposta: sou. É isto apenas o que me vem da vida. Mas sou o quê? a resposta é apenas: sou o quê. (LISPECTOR, 1980, p. 21)

É a procura por conhecer-se que, presente em *Água Viva*, motiva o surgimento, no texto de Lispector, de elementos similares aos apresentados nos poemas sensacionistas do heterônimo Álvaro de Campos. Se a matriz interseccionista imprime o intenso cruzamento dos planos sonho/realidade aos poemas sensacionistas, a busca de identidade da personagem-narradora de *Água Viva* a faz dissociar-se em um Eu real (empírico) e em um Eu poético (que sente); deste modo, precisa criar uma realidade idealizada para alcançar um equilíbrio entre eles. Têm-se, então, dois planos: realidade real/realidade idealizada. É na realidade idealizada, ou sonho, que irão emergir a fantasia, o absurdo e o insólito, por meio do sentir do Eu poético que se une à natureza, ao “instante já” e até mesmo ao Outro. É justamente por meio da

⁶³ Curiosamente, há uma passagem de *Água Viva* em que a personagem-narradora expressa a síntese da heteronímia pessoana quando diz: “que fazer quando sinto totalmente o que outras pessoas são e sentem? Vivas” (LISPECTOR, 1980, p. 54-55).

relação da personagem-narradora com o Outro, que pode ser um interlocutor (narratário), o leitor, ou mesmo a relação entre os dois “Eus” da personagem, que se dá a busca de identidade apresentada em *Água Viva*.

Tanto nos poemas sensacionistas quanto no romance da escritora brasileira, há a presença de um Eu fragmentado, que não conhece inteiramente a si mesmo e escreve em busca de sua identidade. O Eu poético apresentado por Álvaro de Campos é o típico sujeito da lírica moderna, um ser fragmentado que tende para o conhecimento de seu exterior, que envolve sua relação pessoal com o mundo e com os outros, e, principalmente, tende para o autoconhecimento, o qual procura insistentemente. No romance de Lispector, por sua vez, é a procura por si mesmo que dá origem à dissociação do Eu e, conseqüentemente, à intersecção dos planos real/sonho, o que, por sua vez, possibilita a incursão da personagem-narradora pelo fantástico e pelo absurdo, salientando o ato de sentir e as sensações sentidas, já que o sentir é visto como um processo para atingir a compreensão da vida.

A aproximação com o Outro, o leitor, expressa na necessidade de fazer com que o Outro sinta da mesma maneira que o Eu, é, no Sensacionismo, a necessidade de transmitir uma sensação e provém da premissa sensacionista de que não existe realidade, apenas sensações, e de que a arte é, justamente, a consciência da sensação e a transformação da mesma em um objeto que possa gerar outras sensações. Dessa forma, o poeta, após tomar consciência de uma sensação, a transforma em objeto, isto é, em palavras que remontam imagens, a fim de que estas transmitam o valor da sensação ao leitor, e este possa senti-la.

Em *Água Viva*, assim como um pintor procura, através das cores, expressar a outras pessoas uma ideia, uma sensação, um sentimento, a personagem-narradora pretende transmitir suas sensações para o interlocutor através das imagens que cria, para que o interlocutor as sinta da mesma maneira que ela. Dessa forma, o leitor tem que participar da própria experiência da personagem-narradora. Na tentativa de criar um romance livre da dependência da história, Lispector liberta o leitor dando-lhe liberdade de preencher os espaços vazios de seu texto e, assim, viver o texto por conta própria, sem ser guiado pela narradora, e diz: “estou dando a você a liberdade. Antes rompo o saco de água. Depois corto o cordão umbilical. E você está vivo por conta própria.” (LISPECTOR, 1980, p. 35) Assim, “*Água Viva* se refaz na escrita de outros que, sujeitos de novas indagações, tecem ao infinito a continuidade de uma palavra que está em aberto” (ALMEIDA, 1989, p. 128). Para que esse sujeito, o leitor, aceite vivenciar as sensações escritas no texto de Lispector, a personagem-narradora precisa seduzi-lo, e o faz por meio de uma escrita sensual: “para te escrever eu antes me perfumei toda” (LISPECTOR, 1980, p. 54).

Lispector apresenta em seu romance uma atitude subjetiva e sobrepõe as sensações do sujeito aos seus atos, explicitando um processo de interiorização, no qual parte-se do mundo exterior para o interior do sujeito, concentrando-se nele. Além disso, o ritmo do texto configura-se por meio de imagens, ressaltadas pelas associações com a pintura e com a música. Unidas, estas características aproximam muito *Água Viva* da poesia lírica, caracterizando-se como prosa-poética. Tal escrita é aproximada da pintura por ser a narradora uma pintora que busca escrever como pinta, de forma que pintura e escrita parecem se misturar. Assim, a personagem-narradora exprime suas mais íntimas sensações, sentimentos, reflexões, etc., através de imagens, numa tentativa de criar com a palavra algo parecido com o que cria com as cores. Portanto, o romance se passa no íntimo da narradora.

É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras – movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras; posso ter a liberdade de escrever o seguinte: “peregrinos, mercadores e pastores guiavam suas caravanas rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos”. Com esta frase fiz uma cena nascer, como num flash fotográfico. (LISPECTOR, 1980, p. 23)

Dessa maneira, em *Água Viva*, Lispector alcança os princípios do Sensacionismo (“1. todo o objeto é uma sensação nossa; 2. toda a arte é a conversão de uma sensação em objeto; 3. toda a arte é a conversão de uma sensação em outra sensação.”⁶⁴): a personagem-narradora expõe uma sensação sua da qual tomou consciência, pois está pensando e refletindo sobre ela, e quer que o leitor a sinta da mesma maneira que ela. A personagem-narradora até mesmo expressa o seu desejo de criar um objeto: “mas eu também quero pintar um tema, quero criar um objeto” (LISPECTOR, 1980, p. 83). Tem-se, então, um texto muito próximo dos poemas sensacionistas.

Um mundo fantástico me rodeia e me é. Ouço o canto doido de um passarinho e esmago borboletas entre os dedos. Sou uma fruta roída por um verme. E espero o apocalipse orgásmico. Uma chusma dissonante de insetos me rodeia, luz de lamparina acesa que sou. Exorbito-me então para ser. Sou um transe. Penetro no ar circundante. Que febre: não consigo parar de viver. Nessa densa selva de palavras que envolvem espessamente o que sinto e penso e vivo e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que no entanto fica inteiramente fora de mim. Fico me assistindo pensar. O que me pergunto é: quem em mim é que está fora até de pensar? Escrevo-te tudo isto pois é um desafio que sou obrigada com humildade a aceitar. (LISPECTOR, 1980, p. 68-69)

A acumulação de sensações, a poesia prosificada, o ritmo febril, a ideia de satisfação e realização humana, a monotonia pela simplicidade dos processos, o tom exclamativo e

⁶⁴ PESSOA, 1966, p. 137-138.

interjetivo, a intersecção dos planos realidade/sonho, a criação de imagens, a mistura de sensações opostas (dor e prazer), a coisificação do Eu, entre outras características, estão todas presentes no texto de Lispector. A diferença está no fato de que o Sensacionismo “não se baseia na sensação pura e bruta, mas no processo de intelectualização da sensação como meio de auto-introspecção e apreensão do mundo nas suas diferentes manifestações” (D’ONOFRE e ÁRABE, 1980, p. 72), ao passo que em *Água Viva* não há processo de intelectualização da sensação, pois esta está mais próxima dos sentidos. Como exemplo, tem-se o trecho abaixo, no qual a maior parte das sensações vivenciadas pela personagem-narradora parte dos sentidos tato, visão, audição, paladar e/ou olfato, como indicam as palavras grifadas.

E eu vivo de lado – lugar onde *a luz não me cresta*. E falo bem baixo para que os ouvidos sejam obrigados a ficar atentos e a me *ouvir*. Mas conheço também outra vida ainda. Conheço e quero-a e *dovoro-a* truculentamente. É uma vida de violência mágica. É misteriosa e enfeitiçante. Nela as cobras se enlaçam enquanto as estrelas tremem. Gotas de água pingam na obscuridade fosforescente da gruta. *Nesse escuro* as flores se entrelaçam em *jardim feérico e úmido*. E eu sou a feiticeira dessa bacanal muda. Sinto-me derrotada pela minha própria corruptibilidade. E vejo que sou intrinsecamente má. (LISPECTOR, 1980, p. 72)

Por fim, enquanto os poemas sensacionistas terminam sem que o Eu poético encontre a sua identidade, ou seja, sem que sua busca tenha um fim; em *Água Viva*, a personagem-narradora alcança o seu auto-encontro em um final alegre, ao contrário dos poemas sensacionistas de Campos, que apresentam um Eu poético que não se satisfaz e, ao fim do poema, dá-se conta de que nada restou de sua busca – “nada depois, é só eu e a minha tristeza” (PESSOA, 2007a, p. 95). A personagem-narradora do texto lispectoriano alcança a plenitude do ser, e diz:

E eis que depois de uma tarde de “quem sou eu” e de acordar à uma hora da madrugada ainda em desespero – eis que às três horas da madrugada *acordei e me encontrei*⁶⁵. Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação. *Simplesmente eu sou eu. E você é você*⁶⁶. É vasto, vai durar. (LISPECTOR, 1980, p. 97)

Esse resultado está diretamente relacionado com a exploração da alteridade, ou seja, com a aproximação e o confronto do Eu com o Outro. É devido a esse processo – que é típico dos romances de Clarice Lispector – que a busca da personagem-narradora de *Água Viva* tem fim. Em ambos, portanto, a busca de identidade é tema comum, mas o auto-encontro pretendido só é realizável em *Água Viva*.

⁶⁵ Grifo meu.

⁶⁶ Grifo meu.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Rio de Janeiro: Editora 34, S/D, p. 55-63.
- ALMEIDA, Laura Beatriz Fonseca de. Água Viva: um desafio para a crítica. In: *Organon*. Porto Alegre, n. 16, 1989, p. 128-133.
- AUERBACH, Erich. Na mansão de la Mole. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 405-441.
- _____. Germinie. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 443-470.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1973.
- _____. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BATALHA, Maria do Carmo de Siqueira. *Construção da "Ode marítima", ou, unidade e multiplicidade em Álvaro de Campos*. Bauru: Edusc, 1996.
- BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. *Textos escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Lino Grünnewald... (et al.)*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultura, 1983, p. 57-74.
- BESERRA, José Rogério. *A imagem no romance Água Viva de Clarice Lispector*. São Paulo. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- BRASIL, Assis. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Organização Simões, Editora, 1969.
- BRÉCHON, Robert. *Fernando Pessoa: Estranho Estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record. 1998.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1977, p. 123-132.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Atica, 1992.

COELHO, António Pina. *Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo, 1971.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo, 1980.

D'ONOFRIO, Salvatore; ÁRABE, Maria Amélia A. O Sensacionismo na visão poética de Álvaro de Campos. In: *Revista de Letras*, São Paulo, n. 20, 1980, p. 59-73.

FITZ, Earl E. O lugar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental. In: *Remate de Males*, Campinas, n. 9, 1989, p. 31-37.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Leituras de Água viva: relações entre pintura e literatura. In: *A mulher na Literatura*. Org. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Belo Horizonte, Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, vol. 1, 1990, p.106-110.

GONÇALVES, Robson Pereira. *O sujeito Pessoa: literatura e psicanálise*. Santa Maria: Ed. UFSM, 1995.

GONZAGA, Sergius. Ficção contemporânea 1. In: *Curso de Literatura Brasileira*. 3 ed. Porto Alegre: Leitura XXI, 2009, p. 418-460.

GOTLIB, Nádia Battella. Olhos nos olhos (Fernando Pessoa e Clarice Lispector). In: *Remate de Males*, Campinas, n. 9, 1989, p. 139-145.

_____. Para sempre. In: *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995, p. 407-486.

_____. Pessoa em Clarice. In: *Anais do II Encontro de Centros de Estudos Portugueses no Brasil*. Org. Izabel Margato e Ronaldo Menegaz. Rio de Janeiro, NAU, 1997, p. 104-108.

GOTTLOB, Maurília Galati. Álvaro de Campos, poeta sensacionista. In: *Alfa*, n. 16, 1970, p. 293-316.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.

_____. Um texto fugitivo em Água Viva: sujeito, escrita e cultura em Clarice Lispector. In: *Brasil / Brazil: revista de Literatura Brasileira*. Porto Alegre, n. 12, ano 7, 1994, p. 9-28.

HELFERICH, Christoph. *História da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

JARDIM, Luciana Abreu. *Revolução poética em Água Viva*. Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2002.

_____. *Clarice Lispector e Julia Kristeva: dois discursos sobre o corpo*. Porto Alegre. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008.

JR. Eduardo Neiva. *A imagem*. São Paulo: Ática, 1994.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

- LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Porto: Editorial Inova, 1970.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *Cidade sitiada*. Rio de Janeiro, Sabiá, 1980.
- _____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro, Rocco. 1998.
- _____. *O lustre*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Álvaro, 1967.
- _____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Uma aprendizagem, ou, o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOPES, Oscar. Fernando Pessoa. In: *História ilustrada das grandes literaturas: Literatura Portuguesa*. V. II. Lisboa: Estúdios Cor, 1973, p. 631-666.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. Porto: Editorial Inova, 1973.
- LUKÁCS, Georg. Narrar ou Descrever. In: *Ensaio sobre literatura*. 2. ed. Civilização Brasileira, S/D, p. 47-99.
- MASTROBERTI, Paula. A palavra em quarta dimensão: leituras de Água viva, de Clarice Lispector. In: *Letrônica*. Porto Alegre, v.2, n.1, julho 2009, p. 317-329.
- MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1958.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- _____. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
- ORDÓÑES, Andrés. *Fernando Pessoa, um místico sem fé: uma aproximação ao pensamento heteronímico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *O Arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pensar é estar doente dos olhos. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 327-346.
- _____. *Flores na escrivãzinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.

_____. *O banqueiro anarquista e outras prosas*. São Paulo: Círculo do Livro, S/D.

_____. Nota Preliminar. In: *Ficções do interlúdio/4: poesias de Álvaro de Campos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 11-14.

_____. *Poemas de Álvaro de Campos: obra poética IV*. Porto Alegre: L&PM, 2007a.

_____. *Cancioneiro*. Porto Alegre: LP&M, 2007b.

_____. *Poemas de Alberto Caeiro: obra poética II*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

PORTO, Lílian V. & FERRO, Letícia C. A escrita de si ou uma análise metaficcional de A hora da estrela. In: *Letrônica*. Porto Alegre, v.2, n.1, julho 2009, p. 330-341.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/contexto*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 75-95.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena, Faculdades Integradas Teresa D'Avila. 1979.

SEABRA, José Augusto. *O heterotexto pessoano*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SEVERINO, Alexandrino E. As duas versões de Água Viva. In: *Remate de Males*. Campinas, n. 9, 1989, p. 115-118.

SOUSA, Carlos Mendes de. Do desenho, da escultura e da pintura. In: *Clarice Lispector: Figuras da Escrita*. Braga: Universidade de Minho. Centro de Estudos Humanísticos. 2000, p. 269-322.

STENDHAL. *O Vermelho e o Negro*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

TELES, Gilberto Mendonça. A Vanguarda Européia. In: *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes. 1972, p. 55-160.

TYNIAANOV, J. Da evolução literária. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 105-118.

TREVISAN, Zizi. *A reta artística de Clarice Lispector*. São Paulo: Pannartz, 1987.

TUTIKIAN, Jane. Álvaro de Campos: o homem da modernidade. In: *Poemas de Álvaro de Campos: obra poética IV*. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 23-31.

VARIN, Claire. Água Viva: revestimento de ouro. In: *Língua de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector*. São Paulo: Limiar, 2002, p. 150-160.