

Desejo, jogos de linguagem e metaliterariedade na “Ode marítima”

Audemaro Taranto Goulart*

Resumo

O artigo analisa o poema “Ode marítima”, do heterônimo Álvaro de Campos, de Fernando Pessoa, pondo em destaque três movimentos que me parecem fundamentais na arquitetura do poema: a projeção do desejo, os jogos de linguagem e a condição metalinguística (ou metaliterária) nele instalada.

Palavras-chave: Ode marítima. Fernando Pessoa. Desejo. Jogos de linguagem. Metalinguagem ou metaliteratura.

O poema “Ode marítima”, do heterônimo Álvaro de Campos, de Fernando Pessoa, é um texto grandioso, situando-se como um dos mais representativos da obra do poeta. É necessária uma dose de destemor para enfrentá-lo, devido não apenas à sua complexidade mas, sobretudo, ao mundo de sugestões que seu enunciado mobiliza. Além do mais, é preciso dizer que o poema pessoano é matéria para um extenso trabalho, razão por que é muito difícil falar dele num ensaio como este. Tal dificuldade impõe o procedimento de se fazerem cortes no texto, selecionando os versos que se ajustem à linha de interpretação que será desenvolvida. Há inúmeros focos que poderiam ser desenvolvidos para falar do poema. Alguns, muito instigantes, já apontados pela crítica, dizem respeito, por exemplo, a inquietações que tiveram lugar no início do século XX. Surgiu ali uma profunda crise de valores, decorrente mesmo da desconfiância quanto às certezas da razão, o que resultou, na obra de Pessoa, em reflexões que projetaram a dúvida quanto à validade da existência, associada à indefinição do ser. É digna de nota a afirmação de que na obra de Pessoa perpassa a chamada falta de ser, consequência de um sentimento de rejeição e de inadaptação à vida, gerando uma curiosa lírica da ausência. Desse modo, a crítica tem chamado a atenção para uma despersonalização que implica numa alucinada busca do ser, o que, ao cabo, corresponde a uma busca de identificação de um sujeito poético acuado, consciente de suas limitações, mas também crente no poder de superação da poesia.

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas

Sei, pois, dos riscos que me cercam (poderia, talvez, dizer, da *hybris* em que incorro), mas me atrevo à aventura, começando por dizer que minha proposta é pôr em destaque três movimentos que me parecem fundamentais na arquitetura do poema: a projeção do desejo, os jogos de linguagem e a condição metalinguística (ou metaliterária) nele instalada.

Esses três movimentos parecem-me, ainda, importantes para prevenir um outro risco que circunda o poema e que é a real possibilidade de se ler o seu texto e, inadvertidamente, enxergar nele uma formulação narrativa. Digo isso porque o poema é tão claro e tão preciso na sua construção linguística que muitos o veem apenas como uma história que se conta, esquecendo-se do alto teor de sugestão e de metaforização da linguagem, o que lhe descobre escaninhos surpreendentes e inesperados. É nesses meandros que pretendo introduzir minha leitura, razão por que os três movimentos que a estruturam poderão funcionar como um princípio condutor que amarre os pontos que vou pôr em destaque.

Antes, porém, quero, antecipadamente, projetar uma posição defensiva. Receios, sem dúvida, decorrentes de uma certa ousadia na escolha dos caminhos da interpretação que vou propor. Lembraria, então, a posição de Jonathan Culler, crítico e professor na Cornell University que, pondo em questão o que Umberto Eco chamou de “interpretação paranoide”, afirma com todas as letras que

A interpretação em si não precisa de defesa, está sempre conosco, mas, como a maioria das atividades intelectuais, a interpretação só é interessante quando é extrema. A interpretação moderada, que articula um consenso, embora possa ter valor em certas circunstâncias, é de pouco interesse (CULLER, 1999, p. 130).

Bem acompanhado eu também estaria se lembrasse aqui a concepção de Baudelaire, para quem a melhor crítica é sempre apaixonada e poética.

Isso posto, começo por dizer que a semântica do desejo é algo que aflora, imediatamente, à primeira leitura do poema. Essa disposição está marcada na articulação mesma que se pode fazer entre o poema que quero focalizar – o “Ode marítima” – e um outro que fora publicado pouco antes – o “Ode triunfal”. Basta confrontar as datas: a “Ode triunfal” saiu em março de 1914 e a “Ode marítima”, em junho de 1915. A crítica registra que Pessoa teria ficado bastante incomodado com os resultados do primeiro trabalho, razão por que, um ano depois, o poeta como que procura uma correção de rumo, publicando a “Ode marítima”, atitude que por si só é um claro indicativo da irrupção do desejo que se instala no texto como uma marca significativa.

O poema abre-se com a figura mediadora do eu poético sozinho, no cais deserto, numa manhã de verão, contemplando com embevecimento a entrada de um pequeno pacote negro e claro. A cena provoca no eu poético uma “doçura dolorosa que sobe em mim como uma náusea”. É o momento em que o poema começa a pôr em circulação um impressionante jogo de linguagem que opera de forma muito significativa. Assim, é acordada na memória do sujeito um passado enigmático e ameaçador, esfumado em lembranças que brotam do inconsciente:

É – sinto-o em mim como o meu sangue
Inconscientemente simbólico, terrivelmente
Ameaçador de significações metafísicas
Que perturbam em mim quem eu fui
(PESSOA, 1995. p. 315).

Pode-se observar que se instala no sujeito a nítida sensação de uma falta, uma vez que ele se refere a algo que o precedeu e que ele perdeu, tal como se pode ver na importantíssima metáfora do cais (porto):

Ah, quem sabe, quem sabe,
Se não parti outrora, antes de mim,
Dum cais, se não deixei, navio ao sol
Oblíquo da madrugada
Uma outra espécie de porto?
(PESSOA, 1995. p. 315).

Esse porto, esse cais, como que é substituído por um outro, “cheio de pouca gente, / Duma grande cidade meio-desperta”. Esse cais, que o eu poético chama de material, real, visível, é uma espécie de imitação que os seres criam para representar

O Cais Absoluto por cujo modelo inconscientemente imitado,
Inconscientemente evocado,
Nós os homens construímos
(PESSOA, 1995, p. 316).

O que foi citado já é suficiente para revelar o jogo de metáforas que põe em cena a falta, o desamparo que acomete o ser quando do seu nascimento, desamparo que ele busca, incessantemente superar. Chamo a atenção para esse Cais Absoluto, escrito com maiúsculas, tal a sua importância para a revelação inconsciente do eu poético. Esse Cais Absoluto é a própria manifestação de

algo que se perdeu. Para a compreensão dessas colocações, quero trazer as reflexões de um grande nome da psicanálise no Brasil, um médico e escritor que é sempre lembrado com admiração e reverência. Trata-se de Hélio Pellegrino que escreveu um texto antológico, o “Édipo e a paixão” (1989), para mostrar como se caracteriza esse cenário mítico – que Sófocles imortalizou com sua tragédia – e esse cenário psíquico – que Freud estabeleceu como um autêntico rito da psicanálise.

Nesse texto, falando das agruras e da perda que o nascimento impõe ao ser, Pellegrino mostra que o ser humano, diferentemente do animal, nasce prematurado e biologicamente incompleto, o que o leva a um estado de inermidade que o faz experimentar a realidade como angústia. É por isso que a primeira reação do infante, após o nascimento, é refugar a realidade. Isso é devido à aludida prematuração, decorrente da falta de equipamento instintivo. São bastante adequadas as palavras com que Hélio Pellegrino focaliza esse momento:

A criança, diante disso, reflui. Ela recua, frente a uma realidade que não a acolhe, “buscando abrigo no passado”. Para Freud, um dos fantasmas originários é, exatamente, o fantasma da vida intra-uterina. “A criança, ao nascer, em função da angústia, desnasce”. Volta para a casa primordial, cujo modelo está gravado em sua mente. É importante assinalarmos que a criança, nascida biologicamente, se refugia num útero fantasmado, arquetípico, negando, desta forma, o nascimento – e a realidade (PELLEGRINO, 1989, p. 319 – destaques nossos).

Essa negação da realidade, movida pelo narcisismo primário, aquele em que a criança estabelece uma fusão imaginária com o corpo materno, faz com que ela atualize e projete o fantasma da vida intrauterina. Como diz Pellegrino, “ela cria para si mesma um *sleeping-bag envolvente e protetor*, onde se acolhe – e recolhe – transida” (PELLEGRINO, 1989, p. 318). Mais à frente quero mostrar o papel da obra, literária, no caso presente, do poema “Ode marítima”, na articulação para superar essa angústia. Lembro, então, o que o poema nos mostrou até agora: a visão de um cais concreto, real, material, representado metaforicamente por um outro – o Cais Absoluto – que o eu poético afirma ser uma evocação e uma construção inconsciente.

Se ajunto a essa enunciação do poema as considerações de Hélio Pellegrino, acho que não seria exagerado ver essa metáfora como a própria representação do útero materno, ou seja, ela movimenta a ideia de um retrocesso que anseia por uma proteção diante da realidade angustiante. De acordo com o psicanalista,

a criança guarda dentro de si tudo aquilo que representou prazer para ela. Tais experiências de satisfação, vão ganhar uma representação alucinatória, pois a “criança, por sua prematuração, não suporta estar separada dos objetos que atendam à sua necessidade e ao seu desejo. Ela os instala, alucinatoriamente, em seu mundo interno, os investe segundo o ritmo dessas necessidades e desejos” (PELLEGRINO, 1986, p. 319). É nessa circunstância que o Cais Absoluto, uma construção do eu poético, ganha um projeção alucinatória, tal como se pode ver nos versos:

Ah o Grande Cais donde partimos em Navios-Nações!
O Grande Cais Anterior, eterno e divino!
De que porto? Em que águas? E por que penso eu isto?
Grandes Cais como os outros cais, ma o Único.
(PESSOA, 1995, p. 316).

Seria desnecessário chamar a atenção para o valor semântico que os termos grafados com letra maiúscula representam nesses versos. Mas o poema insiste em colocar a perspectiva da interação entre o sujeito e essa imagem alucinatória. Desse modo, o pacote – que é a própria imagem do eu – vem para completar essa fusão imaginária: “E o pacote vem entrando, porque deve vir entrando sem dúvida,/ E eu vim esperar hoje ao cais, por um mandado oblíquo”. Chame-se a atenção para a ideia de ordem que perpassa os versos, uma ideia que se impõe como ordem de um mandado oblíquo, isto é, do inconsciente.

A partir dessa instância, o poema marca expressivamente a identificação do eu poético com a vida marítima. É muito significativo ver como essa interação se faz através de um jogo de linguagem que o eu poético nomeia, explicitamente, como princípios da estética, ou seja, da obra literária que vai sendo construída.

E vós, ó coisas navais, meus velhos brinquedos de sonho!
Componde fora de mim a minha vida interior!
.....
Sede vós os frutos da árvore da minha imaginação.
.....
Vosso seja o laço que me une ao exterior pela estética.

Fornecei-me metáforas, imagens, literatura.
(PESSOA, 1995, p. 318).

Diga-se que o poema estabelece um continuado jogo de identificações que tem a vida marítima como ponto de partida. É assim que surge outra identificação muito sugestiva, marcada na evocação que se faz a um “Fulano-de-tal, marítimo nosso conhecido!” que “Morreu afogado ao pé duma ilha do Pacífico!”. Quem poderia ser esse “fulano-de-tal”, esse “marítimo nosso conhecido” que “morreu afogado” senão a figura do pai que desapareceu, que foi elidido da vivência do eu poético? Se quisermos registrar o teor psicanalítico dessa figura, diríamos, como Lacan, que se tem, aí, a morte do pai como um perfeito exemplo do chamado acidente do simbólico. Não deixa também de ser muito expressiva a ideia da perda que se coloca nessa evocação da figura paterna, sobretudo porque tal ideia vem marcada, logo a seguir, indicando outra perda quando o eu poético lamenta o avanço do progresso técnico que “afogou” as antigas tradições que estão assinaladas nas antigas embarcações:

Ah, os paquetes, os navios-carvoeiros, os navios de vela!
Vão rareando – ai de mim! – os navios de vela nos mares!
E eu que amo a civilização, eu que vejo com a alma as máquinas,
Eu o engenheiro, eu o civilizado, eu o educado no estrangeiro,
Gostaria de ter outra vez, ao pé da minha vista só os veleiros e
barcos de madeira
(PESSOA, 1995, p. 319).

Mas essa figura do pai vai se metamorfoseando ao longo do poema. Logo a seguir, ela se faz representar pelo marinheiro inglês Jim Barns, posto como a encarnação da vida marítima:

Tu, marinheiro inglês, Jim Barns meu amigo, foste tu
Que me ensinaste esse grito antiquíssimo, inglês,
Que tão venenosamente resume
Para as almas complexas como a minha
O chamamento confuso das águas
A voz inédita e implícita de todas as coisas do mar
(PESSOA, 1995, p. 319).

Esse grito do marinheiro inglês produz uma notável excitação no eu poético, revelando o auge de uma identificação que ainda se desdobraria em outras. É desse modo que a figura de Jim Barns detona o aparecimento de figuras que se concentram na generalidade do significante “marinheiro”, encenando uma notável galeria em que aparecem os gageiros, os tripulantes, os pilotos, os navegadores, os mercantes, os marujos, os aventureiros, os capitães de navios, os homens ao leme e em mastros, os homens que dormem em beliches rudes, os

que dormem com o perigo a espreitar pelas vigias, os que dormem com a morte por travesseiro, enfim, os habitantes do universo dos mares que anunciam a definitiva identificação do eu poético. É a esses que ele saúda, acrescentando um tom que bem se poderia chamar de assustador:

A vós todos misturados, entrecruzados,
A vós todos sangrentos, violentos, odiados, temidos, sagrados,
Eu vos saúdo, eu vos saúdo, eu vos saúdo
(PESSOA, 1995, p. 322).

A identificação com essa figura caleidoscópica do marinheiro atinge o paroxismo da violência e do desassombro:

O mundo inteiro não existe para mim! Ardo vermelho!
Rujo na fúria da abordagem!
Pirata-mor! César-pirata!
Pilho, mato, esfacelo, rasgo!
Só sinto o mar, a presa, o saque!
(PESSOA, 1995, p. 324).

Esse pirata superior, poderoso e amedrontador – nada menos que um Pirata-mor e um César-pirata – quer impor-se por ações intimidantes e ameaçadoras. Tem-se aí um movimento sado-masquista originado numa identificação surpreendente: a do eu-poético com a figura feminina, tal como se vê nos versos:

Vossa fúria, vossa crueldade como falam ao sangue
Dum corpo de mulher que foi meu outrora e cujo cio sobrevive!

Eu queria ser um bicho representativo de todos os vossos gestos,
Um bicho que cravasse dentes nas amuradas, nas quilhas,
Que comesse mastros, bebesse sangue e alcatrão nos conveses,
Trincasse velas, remos, cordame e poleame,
Serpente do mar feminina e monstruosa cevando-se nos crimes!
(PESSOA, 1995, p. 325).

Essa figura feminina, ambígua e metamórfica, começa então a transitar pelo poema em cenas pungentes e eróticas, como nos versos: “Ser o meu corpo passivo a mulher-todas-as-mulheres / Que foram violadas, mortas, feridas, rasgadas pelos piratas!” (PESSOA, 1995, p. 325). Ainda mais densa e mórbida é a sentimentalidade feminina que aparece nos versos seguintes, em que deleites orgásticos explodem em ressonâncias que anunciam uma completa

identificação com a figura do pirata estripador. Essas imagens abstrusas, surpreendentes e insólitas originam-se no intrincado universo do desejo, onde atua, de modo dominador, o princípio do prazer, gerando significantes que prodigalizam uma alucinação produtora de objetos imaginários. Balizo essas afirmações nas reflexões de Hélio Pellegrino, para quem

o princípio do prazer nega a realidade. Este é o primeiro movimento do infante ao nascer. Ele refluí para si próprio e constrói um mundo de objetos imaginários, constituídos por via alucinatória, que têm por função negar a falta, a carência, a carência que nos constitui, em nosso centro. Essa função negadora da realidade (...) utiliza as experiências da satisfação, que a realidade oferece, para negá-la, através da atividade alucinatória-imaginária (PELLEGRINO, 1989, p. 319-320).

É por isso que um coro de vozes desconcertantes e agressivas imprime ao poema um cenário de desejos incontrolláveis. Isso me faz lembrar uma reflexão de Eduardo Lourenço que vê, na “Ode marítima”, manifestações da sexualidade de Fernando Pessoa

Mas uma mudança significativa vai acontecer. Essa mudança é resultado de uma função extraordinária que é produzida pela literatura. Recorde-se que havia anunciado três movimentos que estruturariam esta minha leitura da “Ode marítima”: a projeção do desejo, tal como procurei caracterizar até aqui, os jogos de linguagem, elementos fundadores da dimensão metafórica que pôde também ser apontada e, finalmente, a dimensão metalinguística (ou metaliterária) que pretendo, neste momento, explicitar.

Chamo a atenção para uma surpreendente transformação que alcança o eu poético. Depois de movimentos vigorosos, de identificações múltiplas, de transformações desesperadas, um cenário de apaziguamento começa a insinuar-se, tal como se pode ver na estrofe seguinte:

Parte-se em mim qualquer coisa. O vermelho anoiteceu.
Senti demais para poder continuar a sentir.
Esgotou-se-me a alma, ficou só um eco dentro de mim.
Decresce sensivelmente a velocidade do volante.
Tiram-me um pouco as mãos dos olhos os meus sonhos.
Dentro de mim há um só vácuo, um deserto, um mar noturno.
E logo que sinto que há um mar noturno dentro de mim,
Sobe dos longes dele, nasce do seu silêncio,
Outra vez, outra vez o vasto grito antiquíssimo.
De repente, como um relâmpago de som, que não faz barulho
mas ternura,

Subitamente abrangendo todo o horizonte marítimo
Úmido e sombrio marulho humano noturno,
Voz de sereia longínqua chorando, chamando,
Vem do fundo do Longe, do fundo do Mar, da alma dos
Abismos.
E à tona dele, como algas, boiam meus sonhos desfeitos...
(PESSOA, 1995, p. 329).

Note-se que o eu poético como que passa por um processo de catarse. Ele admite o rompimento com uma vivência anterior que lhe era sufocante (“Parte-se em mim qualquer coisa. O vermelho anoiteceu./ Senti demais para poder continuar a sentir”). Enuncia, então, a ocorrência de uma espécie de purificação (“Esgotou-se-me a alma, ficou só um eco dentro de mim”) Neste ponto, seria oportuno lembrar como Aristóteles caracterizou a cartase. Definindo a tragédia, o filósofo mostra como a imitação trágica, “susitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1966, p. 66)

É o momento em que o sujeito como que acorda de um sonho inebriante que lhe toldava a visão da essência das coisas (“Tiram-me um pouco as mãos dos olhos os meus sonhos”). Note-se que o ambiente está marcado por um cenário lúgubre, em que as sombras preponderam (“O vermelho anoiteceu”; “Dentro de mim há (...) um mar noturno”). Esse cenário impõe uma espécie de silêncio do qual emergirá algo novo, e esse algo novo é uma voz antiquíssima. Quer isso dizer que o passado aterrador ainda ecoa mas de um modo bastante diferente, pois uma voz nova irrompe como “um relâmpago de som que não faz barulho, mas ternura”, “abrangendo todo o horizonte marítimo”. É a voz de uma sereia – não mais dos antigos marinheiros – que fará com que os sonhos do eu poético boiem em fragmentos à tona d’água. Pode-se ver, então, nesse trecho do poema aquele horizonte tétrico em que surgiu uma nova voz, uma nova luz, que elidiu os sonhos antigos. Parece-me clara aí a marca da catarse, ou seja, da purificação, tal como preconizado por Aristóteles, posto que se fizeram presentes a piedade e o terror, com a finalidade de produzir a purificação das emoções.

Veja-se, a seguir, a mudança de rumos que o poema projeta, a partir da estrofe seguinte, onde se insinua uma lassidão, denotativa de um gozo apaziguador que envolve o sujeito poético:

Ah, o orvalho sobre a minha excitação!
o frescor noturno no meu oceano interior!
Eis tudo em mim de repente ante uma noite no mar.
(PESSOA, 1995, p. 329).

Logo a seguir, o sujeito poético evoca sua infância feliz, fazendo ressurgir seu passado como se aquele grito marítimo “fosse um aroma, uma voz, o eco duma canção”. É importante notar que essa estrofe termina fazendo referência a um passado que o eu poético afirma ser de uma felicidade que ele “nunca mais tornaria a ter”. Isso porque “aquele tempo passou como o fumo dum vapor no mar alto...”. Essa evocação de um passado irrecuperável guarda grande relação com “O Cais Absoluto por cujo modelo inconscientemente imitado, / Insensivelmente evocado, / Nós os homens construímos / Os nossos cais nos nossos portos”.

Seria oportuno, neste instante, lembrar as colocações de Santo Agostinho sobre o tempo. Agostinho, expoente da filosofia patrística, aborda com lucidez a questão do tempo e o enigma que o acompanha.

O que agora claramente transparece é que nem há tempos futuros nem pretéritos. É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras (AGOSTINHO, 2003, p. 284).

Mas a essas colocações Agostinho interpõe algumas oposições do tipo: o futuro e o passado não podem *ser*, pelo simples fato de que não existem mais, um por ter-se ido e o outro por não ter ainda vindo. Ainda mais fundo vai o questionamento do santo ao dizer que o próprio presente só pode *ser* se se tornar passado, pois, caso contrário, não seria mais tempo, seria eternidade. Assim, como se pode dizer que o presente *é*?

Essas colocações de Agostinho tocam com precisão na angústia existencial do homem, uma vez que explicitam a questão inexplicável de um paradoxo que está no cerne dessa angústia. Tal paradoxo liga-se ao problema da finalidade da vida. Por que nascer se o fim inexorável é a morte? É evidente que esse paradoxo, que deduzo da reflexão agostiniana, tem sua diluição no protocolo religioso de Agostinho que mostra a vida como um dom de Deus e como uma passagem rumo ao transcendente. Esse plano de nascer para morrer liga-se, na sua essência, à questão do tempo em Agostinho, pois, para ele, o tempo *é* porque se encaminha para o *não-ser*. E isso se explica a partir da constatação de que o presente, considerado como o momento em que se dá a realização objetiva do tempo, não tem nenhuma extensão de duração. Por exemplo: se se

toma o ano, os meses anteriores àquele em que nos encontramos são passado, assim como os que são posteriores nada mais são que o futuro. Para o dia em que nos situamos, o mesmo raciocínio aplica-se em relação às horas anteriores e posteriores e o mesmo se diga em relação à hora e sua posição diante dos minutos, assim como do minuto diante dos segundos. Ou seja, qualquer que seja a referência, sempre se estará diante de partículas fugidias que evidenciam o passado e o futuro.

A partir disso, pode-se dizer que há, no poema, mais que uma simples lembrança. Na verdade, é o presente das coisas passadas, tal como colocado por Agostinho, ou seja, é a memória que faz reviver um tempo ido, colocando em perspectiva a presença das coisas futuras.. Isso, é óbvio, tem uma razão evidente. O que se explicita claramente nele é uma busca alucinatório-imaginária (memória) para tamponar aquela falta, aquela caríe, aquela carência (esperança do futuro) a que se referiu Hélio Pellegrino. Nessa forma de negar a realidade angustiante, projeta-se a escuridão de um útero fingido, formatado num sonho imaginário. Ainda lembrando Hélio Pellegrino, evoco sua afirmação de que “o psiquismo primitivo, a serviço do princípio do prazer, tem nos sonhos o seu herdeiro privilegiado” (PELLEGRINO, 1989, p. 319).. E que é o sonho, senão o próprio poema que se escreveu na mais exuberante manifestação metalinguística! Falando de si mesmo, o poema espelha como uma produção da mais refinada metaliterariedade, ele é o autêntico “sleeping-bag” de que se valeu o eu poético para proteger-se dos descaminhos de uma realidade angustiante. Note-se que a voz poética manifestou, várias vezes, a presença da literatura, da poesia, como força motriz do poema. Lembro aqui alguns deles como, por exemplo, na estrofe 18, em que as referências à *imaginação*, aos *cantos* do poeta, à *estética*, às metáforas, às imagens e à literatura são explícitos:

Sede vós [as coisas navais] os frutos da árvore da minha
imaginação,
Tema de cantos meus, sangue nas veias da minha inteligência,
Vosso seja o laço que me prende ao exterior pela estética
Fornecei-me metáforas, imagens, literatura,
(PESSOA, 1995, p. 318).

Assim, para além das reiteradas referências à imaginação e ao universo imaginário, nos momentos decisivos da redenção do eu poético, vai-se encontrar uma expressa citação da poesia:

Nada perdeu a poesia. E agora há a mais as máquinas
Com a sua poesia também, e todo o novo gênero de vida
(PESSOA, 1995, p. 333).

Caracteriza-se, assim, uma manifestação reveladora de um encontro do poeta consigo mesmo, encontro que lhe foi propiciado pela poesia, pela literatura, pela arte. São emblemáticos, nesse sentido, os versos:

Um calafrio arrepiava-me.
E de repente, mais de repente do que da outra vez, de mais longe,
de mais fundo.
De repente – oh pavor por todas as minhas veias! –,
Oh frio repentino da porta para o Mistério que se abriu dentro de
mim e deixou
/ entrar uma corrente de ar!
Lembro-me de Deus, do Transcendental da vida e de repente
A velha voz do marinheiro Jim Barns com quem eu falava,
Tornada voz das ternuras misteriosas dentro de mim, das
pequenas coisas de regaço
/ da mãe e de fita de cabelo de irmã,
Mas estupendamente vinda de além da aparência das coisas,
A voz surda e remota tornada A Voz Absoluta, a Voz Sem Boca,
Vinda de sobre e de dentro da solidão noturna dos mares,
Chama por mim, chama por mim, chama por mim
(PESSOA, 1995, p. 332).

É interessante ver como o sonho da poesia faz o eu poético despertar do sonho que o agulhoava na alucinada identificação com o mundo dos mares, sobretudo com o marinheiro violento e desalmado e, nessa nova visão, encontrar o mundo real:

Tremo com frio da alma repassando-me o corpo
E abro de repente os olhos, que não tinha fechado.
Ah, que alegria a de sair dos sonhos de vez!
Eis outra vez o mundo real, tão bondoso para os nervos!
Ei-lo a esta hora matutina em que entram os pacotes que chegam
cedo
(PESSOA, 1995, p. 332).

É por isso que o poema, operando a circularidade, encaminha-se para o final com a mesma visão do seu início: a chegada de um pacote que vem entrando na barra. Só que, agora, limpo, purificado, liberto o eu poético volta-se para si mesmo e passa a enxergar uma realidade transparente:

Já não me importa o pacote que entrava. Ainda está longe
Só o que está perto agora me lava a alma.
A minha imaginação higiênica, forte, prática,
Preocupa-se agora apenas com as coisas modernas e úteis
(PESSOA, 1995, p. 332).

Ao falar de si mesmo, o poema pessoano projeta uma verdade epifânica: a força redentora da poesia.

Abstract

This article analyzes the poem “Ode marítima” by Álvaro de Campos, one of the heteronyms adopted by Fernando Pessoa. The main objectives focus on three essential movements in the elaboration of the poem: the projection of desire, the language resources and the metaliterary structures.

Keywords: Ode marítima. Fernando Pessoa. Language structures. Metalanguage.

Referências

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2004.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. In: Sérgio Cardoso et al. (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 307-327.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1995.

