

A Máquina Triunfal: A Importância da Máquina de Escrever na Proliferação Heteronímica de Fernando Pessoa

CRISTINA ZHOU

Universidade de Coimbra

Resumo

A máquina de escrever marca uma diferença significativa entre as práticas literárias modernistas e pré-modernistas. O caso de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos oferece-nos um exemplo excelente. Na criação do famoso “Dia Triunfal”, Pessoa especificou que a *Ode Triunfal* de Campos surgiu “à máquina de escrever”. Até que ponto é que devemos tomar o “efeito” da máquina de escrever em consideração quando analisamos a poética de Pessoa/Campos? O nosso trabalho visa reflectir sobre esta questão, através duma leitura comparativa das poesias de Caeiro e de Campos. **Palavras-chave:** Máquina de Escrever; Heterónimo; Pessoa; Campos; Caeiro.

Abstract

The typewriter makes a significant difference between the literary practices of the modernists and the pre-modernists. The case of Fernando Pessoa/Álvaro de Campos provides us with a perfect example. In the creation of the famous “Day of Triumph”, Pessoa reveals that *Ode Triunfal*, by Campos, was written “at the typewriter”. To what extent should we be concerned with the “effect” of the typewriter when analyzing the art of Pessoa/Campos? Our work aims to reflect upon this issue through a comparative reading of the poetry of Caeiro and Campos. **Keywords:** Typewriter; Heteronym; Pessoa; Campos; Caeiro.

A máquina de escrever marca uma diferença significativa entre as práticas literárias modernistas e pré-modernistas.¹ É evidente que Pessoa, como era tão sensível ao processo da criação artística, tenha pensado na influência da máquina de escrever no seu acto de escrever. Como o nosso escritor revelou em algumas cartas a seus amigos, ele tinha clara consciência que a máquina de escrever afectava a sua escrita.

Quando a *Ode Triunfal* foi lançada no 1º nº da revista *Orpheu* (Janeiro-Fevereiro-Março, 1915), trazia só uma nota no final: “Londres”. Passados alguns anos, na magnífica prosa «Notas para a recordação do meu mestre Caeiro» (escrita entre 1930-1932 mas cuja preparação já se encontrava nos

¹ O tema do presente texto foi inspirado num seminário de Cânone e Teoria Literária, em que o Professor Osvaldo Manuel Silvestre levantou a questão da influência da máquina de escrever na escrita pessoana. Aqui deixamos os nossos sinceros agradecimentos ao Professor Osvaldo Manuel Silvestre.

finais dos anos 20), Campos recorda: “Cheguei a Londres e escrevi imediatamente a «Ode Triunfal»” (Pessoa 2006: 97). Ainda não há nenhum sinal da máquina. Só mais de dois anos depois, na famosa carta sobre a gênese dos heterónimos, datada de 13 de Janeiro de 1935, Pessoa descreve assim o “nascimento” da “Ode Triunfal”:

E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. *Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda*, surgiu a «Ode Triunfal» de Álvaro de Campos – a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem. (Pessoa 1999b: 343; ênfase nossa)

Eis outro momento decisivo e dramático da proliferação heteronímica, logo a seguir ao mítico *Dia Triunfal* em que apareceu o *Guardador de Rebanhos* de Alberto Caeiro. O mito da *Ode Triunfal* a seguir ao mito do *Dia Triunfal*. A presença da máquina de escrever foi acrescentada só no último ano da vida do poeta, quando ele tinha a clara consciência de que a construção desta mítica gênese dos heterónimos ia influenciar profundamente a leitura das suas obras. Mencionou a máquina de escrever por esta ser de facto relevante, ou por querer que fosse relevante na poética de Álvaro de Campos. Porquê?

Como referimos, no final dos anos 20, na sua colaboração com os jovens escritores da *Presença*, ora sob o próprio nome ora sob o nome de Álvaro de Campos, Fernando Pessoa começou, a nosso ver, a reorganizar as suas obras do período do *Orpheu*. Não podemos esquecer que na última fase da sua vida o escritor estava imbuído do espírito gnóstico e rosicruciano. Por isso sem dúvida que esta reorganização é de índole iniciática. Curiosamente, as suas considerações epistolares sobre a influência da máquina de escrever no acto de escrever também começaram a surgir nesta altura. Vejamos:

Nas cartas antes de 1929, não encontrámos nenhuma reflexão sobre a máquina senão esta breve nota na carta a Armando Côrtes-Rodrigues: “É pena que vá tudo em letra de máquina que torna a poesia pouco poética, mas assim é mais rápido e nítido” (Pessoa 1999a: 144).

Aquela carta foi escrita a 19 de Janeiro de 1915, depois da “Ode Triunfal” (escrita em Junho de 1914), e na mesma altura em que a Ode foi publicada. Como podemos ver, nessa altura o escritor ainda não vira uma ligação profunda entre a máquina de escrever e a poesia, mas tal situação começou a mudar nos finais dos anos 20.

Na carta a João Gaspar Simões, a 30 de Setembro de 1929, encontra-se esta explicação: “Vai à máquina porque assim a letra é *clara e a resposta mais livre dos empecilhos da escrita...*” (Pessoa 1999b: 167; ênfase nossa).

Depois, a 6 de Dezembro de 1929, também a Gaspar Simões e em resposta a duas cartas deste (uma de 22 de Outubro, outra de 8 do Novembro), o escritor explica que estava a passar por uma “alienação mental” e, quando vê o anúncio sobre a publicação dos volumes da obra de

Mário de Sá-Carneiro, diz: “Subiu-me a vergonha à máquina de escrever: respondo” (Pessoa 1999b: 178).

Digamos que o escritor começou a sentir a presença da máquina. A 11 de Dezembro de 1931, escreveu uma extensa carta a Simões, apontando a limitação da crítica freudiana e no final diz:

Não deverei fazer emendas, salvo as do que saiu errado entre mim e a máquina. Se v. achar qualquer ponto mal esclarecido, diga, que eu direi. E v. não esqueceu, é claro, que o que aí vai é feito sem preparação nenhuma – atirado pelas páginas fora com a rapidez com que máquina pode ceder ao pensamento decorrente. (Pessoa 1999b: 256; ênfase nossa)

Agora a máquina já não é simplesmente um meio que torna a escrita mais rápida e mais nítida. Ganha uma ligação mais íntima com o pensamento do autor. Melhor, é o veículo do pensamento. E sendo um veículo, tem a sua individualidade, e nem sempre obedece ao “pensamento decorrente”.

Finalmente, na carta a Adolfo Casais Monteiro (é de notar que esta famosa carta também foi escrita à máquina), antes de esclarecer o plano futuro das obras, a génese dos heterónimos e a ligação com matérias ocultistas, o escritor abre parênteses:

(Interrompo. Não estou doido nem bêbado. Estou, porém, *escrevendo directamente*, tão depressa quanto a máquina me permite, e vou-me servindo das expressões que me ocorrem, sem olhar a que literatura haja nelas. Suponha – e fará bem em supor, porque é verdade – que estou simplesmente falando consigo.) (Pessoa 1999b: 339; ênfase nossa)

E antes de falar do mítico Dia Triunfal, outra vez entre parênteses: “(Em começando a falar – e escrever à máquina é para mim falar –, custa-me a encontrar o travão.)” (Pessoa 1999b: 342). A máquina de escrever, esse veículo do pensamento, que permite ao escritor escrever directamente e extensamente, não tem “travão”! Quão estimulante seria a máquina de escrever para o pensamento do autor!

Mas ainda temos outra nota curiosa, a nosso ver ainda mais misteriosa, sobre a máquina. Encontra-se na carta a Casais Monteiro a 20 de Janeiro de 1935:

O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo. O fenómeno da minha despersonalização instintiva, a que aludi em minha carta anterior, para explicação da existência dos heterónimos, conduz naturalmente a essa definição. Sendo assim, não evoluo, VIAJO. (Por um lapso da tecla, das maiúsculas, saiu-me sem que eu quisesse essa palavra em letra grande. Está certo, e assim deixo ficar.) (Pessoa 1999b: 350)

Foi uma coincidência mística? Ou outro fingimento? Reparemos que esta nota entre parênteses surgiu logo a seguir à afirmação do autor sobre o seu perfil fundamental como poeta dramático. Ou foi talvez a junção de duas coisas. A nossa hipótese é: o poeta, nos últimos anos da sua vida, tentou reorganizar a sua obra numa forma perfeita, de carácter iniciático. Por isso, embora com 20 anos de distância, quando ele especificou que a “Ode Triunfal” foi escrita “num jacto” e “à máquina de escrever”, é porque a presença da máquina de escrever encaixa perfeitamente no tema da “Ode Triunfal”, que canta a turbulência da modernidade industrial. Há uma ligação íntima entre a influência da máquina e a poética de Álvaro de Campos sensacionista. E obviamente, também porque a palavra “máquina” só por si soa à identidade de Campos: um engenheiro, supostamente mais ligado às máquinas. Aqui encontramos outra vez a consistência e a coerência elevadíssima de Fernando Pessoa.

No que diz respeito à ligação entre a influência da máquina e a “Ode Triunfal”, explicamos com mais detalhes. O autor das cartas sublinhou a velocidade e a nitidez que a máquina de escrever permite à escrita. Notou também que quando ele escrevia à máquina, tinha tendência de ser mais directo e mais extenso. Este facto podia fazer da máquina de escrever um elemento estimulante no processo de desdobramento: dum “eu” analítico e consciente que é Fernando Pessoa ele próprio, a um Álvaro de Campos torrencial e provocador. Portanto, esta tendência directa e excessiva que a máquina podia estimular em Fernando Pessoa, é compatível com o estilo da “Ode Triunfal”. O nosso autor, nas cartas longas a Gaspar Simões e a Casais Monteiro, tinha sempre o cuidado de mencionar que relia o conteúdo e que emendava. Ora a “Ode Triunfal”, segundo o poeta dramático, foi escrita também à máquina, porém “sem interrupção nem emenda”. Aliás, é o “excesso” que define o tom da “Ode Triunfal”:

Tenho lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um *excesso*
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um *excesso* contemporâneo de vós, ó máquinas!

Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical –
Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força –
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 eléctricas
Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão,
E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta,
Átomos que hão-de ir ter febre para o cérebro do Ésquilo do século
cem.

Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes volantes,
Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,
Fazendo-me um *excesso* de carícias ao corpo numa só carícia à alma.
(Campos 1993: 144; ênfases nossas)

A palavra “excesso”, logo nas primeiras 3 estrofes, aparece 3 vezes. Com todas estas enumerações e reiteraões, Álvaro de Campos convoca uma erupção de imagens vertiginosas da civilização industrial na sua “Ode Triunfal”. Nesta magnífica ode moderna o poeta nervoso e furioso pretende cantar “a beleza (...) totalmente desconhecida dos antigos” (Campos 1993: 144). O sujeito poético vibra com o excesso e a ferocidade do tempo moderno, em sintonia com os “grandes ruídos modernos”. Ora temos que considerar o facto de que a máquina de escrever é um instrumento moderno, também “desconhecido dos antigos”. Com a máquina de escrever, o acto de escrever deixa de ser silencioso. Os artistas futuristas, contemporâneos de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, trouxeram o ruído para a música. O nosso poeta também incorporou os ruídos na “Ode Triunfal”, com o uso repetido de onomatopeias, fazendo o “ruído” musical.

Fernando Pessoa também notou o efeito dos lapsos que acontecem entre o escritor e a máquina. Aparentemente são lapsos, mas também podem ser um elemento estilístico, tal como acontece com o uso de palavras em maiúscula. Na “Ode Triunfal” não há este exemplo, mas na “Ode Marítima”, sim, o jogo de maiúscula/minúscula alcança outra sofisticação. Álvaro de Campos (e não Fernando Pessoa) diz numa carta a Augusto Ferreira Gomes (carta depois publicada no jornal *A Informação*):

Agrada-me estridentemente a «Ode Triunfal», inserta em *Orpheu 1*. Sei bem que a «Ode Marítima», trazida por *Orpheu 2*, tem mais construção e arredores, mas não esqueço que escrevi a primeira com a emoção em linha recta, e que ela é a obra-prima da sensibilidade moderna. São favores que devo aos Deuses, não quero ser ingrato para com eles, desconhecendo-os. (Pessoa 2006: 207)

Respeitando esta potência transcendental da poesia, vamos pensar *out of the box*. As duas odes têm um lugar especial na poesia de Álvaro de Campos e nas obras pessoanas. No final do seu ensaio «Apontamentos para uma estética não-aristotélica», Campos revela:

(...) até hoje, data em que aparece pela primeira vez uma autêntica doutrina não-aristotélica da arte, só houve três verdadeiras manifestações de arte não-aristotélica. A primeira está nos assombrosos poemas de Walt Whitman; a segunda está nos poemas mais que assombrosos do meu mestre Caeiro; a terceira está nas duas odes – a «Ode Triunfal» e a

«Ode Marítima» - que publiquei no Orpheu. Não pergunto se isto é imodéstia. Afirmo que é verdade. (Pessoa 2006: 113)

Sendo ambas grandes obras da modernidade, segundo a carta sobre a génese dos heterónimos, a *Ode Triunfal* foi escrita à máquina e o *Guardador de Rebanhos* não:

(...) foi em 8 de Março de 1914 – acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E 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*. (Pessoa 1999b: 343)

Do projecto clandestino do Neopaganismo português, fazem parte todos os discípulos de Alberto Caeiro: Pessoa ele próprio, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e António Mora. Diferente dos seus condiscípulos, o paganismo de Campos não tem tantas referências religiosas nem aos deuses antigos. O seu paganismo é o sensacionismo. Luís de Sousa Rebelo sublinha que a questão central do sensacionismo, e que constitui o eixo das teorias do Neopaganismo e do Cristismo, é uma questão de carácter epistemológico. É toda a «concepção do universo como fenómeno essencialmente objectivo» que vai preocupar Fernando Pessoa” (Rebelo 1982: 283).

Ora sabemos que a poética caeiriana rompe com a tradição epistemológica ocidental de interrogar constantemente o sentido das coisas. O objectivismo em Caeiro é, portanto, “puro e absoluto”, consiste na fantasia cataplética de “ver apenas o objecto”:

O único sentido íntimo das cousas
É elas não terem sentido íntimo nenhum. (Caeiro 2009: 30)

Porque sei que compreendo a Natureza por fora;
E não a compreendo por dentro
Porque a Natureza não tem dentro;
Senão não era a Natureza. (Caeiro 2009: 63)

Para mim, graças a ter olhos só para ver,
Eu vejo ausência de significação em todas as cousas; (Caeiro 2009: 151)

Como podemos ver, o “objectivismo puro” de Alberto Caeiro é abstracto, com poucas imagens concretas. A modernidade de Caeiro está, tal como vimos, em si mesmo, não implica um meio de fora. Ele próprio é uma encarnação da sua poética, segundo a memória de Campos: “os olhos azuis de criança que não tem medo, (...) e o estranho ar grego, que vinha de dentro

e era uma calma, e não de fora, porque não era expressão nem feições” (Pessoa 2006: 80). Thomas Crosse, heterónimo que assume a missão de traduzir e de promover a obra caeiriana para o público inglês, define Caeiro como “a pure and integral sensationist” que não tem religião, “religion not being among the immediate data of pure and direct sensation” (Caeiro 2009: 233). Álvaro de Campos também concede a primazia às sensações, mas o seu sensacionismo é diferente, até aparentemente ao contrário de Alberto Caeiro. A poesia caeiriana é aparentemente marcada pela sua serenidade (embora esta seja enganadora), enquanto a poética de Campos é extremamente dinâmica.

Eu não vejo o universo exterior, eu não oiço o universo exterior, eu não palpo o universo exterior. Vejo as minhas impressões visuais; oiço as minhas impressões auditivas; palpo as minhas impressões tácteis. Não é com os olhos que vejo, mas com a alma. (...) Para mim o universo é apenas um conceito meu, uma síntese dinâmica e projectada de todas as minhas sensações. (Pessoa 2006: 93)

Daí, para perceber o Universo, terá que “sentir tudo de todas as maneiras”, em “fraternidade com todas as dinâmicas”, relevando a “dinâmica de Deus”:

Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.
Amo-vos carnivoramente.
Pervertidamente e enroscando a minha vista
Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,
Ó coisas todas modernas,
Ó minhas contemporâneas, forma actual e próxima
Do sistema imediato do Universo!
Nova revelação metálica e dinâmica de Deus! (Campos 1993: 148-149)

Já referimos noutro lugar (Zhou 2011) a importância da “união dos contrários” em Fernando Pessoa. O escritor praticou activamente esta implicação esotérica. Aqui não vamos entrar em pormenores. Apenas sublinhamos que, com a cuidadosa criação da mítica génese dos heterónimos, o nosso autor alcança e intensifica a “união dos contrários” nas suas obras. A poesia caeiriana, que é desmitificadora e anti-metafísica, tem uma aura mística: dia triunfal. Enquanto a poesia de Campos, que remete para a metafísica, tem uma origem “mecânica”: máquina de escrever. É esta máquina que estimula uma dinâmica directa e excessiva de escrever, perfeitamente encaixada na poesia dinâmica de sensacionismo.

Obviamente, não podemos arriscar associar toda a dinâmica compositiva da «Ode Triunfal» ao efeito da máquina de escrever. Há momentos em que o poema parece estar “fora do controlo” da máquina, perdendo aquela dinâmica furiosa. Por exemplo:

(Na nora do quintal da minha casa
 O burro anda à roda, anda à roda,
 E o mistério do mundo é do tamanho disto.
 Limpa o suor com o braço, trabalhador descontente.
 A luz do sol abafa o silêncio das esferas
 E havemos todos de morrer,
 Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo,
 Pinheirais onde a minha infância era outra coisa
 Do que eu sou hoje...) (Campos 1993: 152)

Este momento de inquietação metafísica, aliás omnipresente nas obras de Campos, na nossa opinião, não denota nenhuma influência da máquina. O processo da criação artística é complexo. Se quisermos fazer uma análise hermética à obra literária, temos que ter sempre o cuidado de não subordinar toda a obra ao corpo doutrinário de uma determinada corrente hermética. O mesmo cuidado também é preciso quando fazemos uma análise com outra óptica. Um grande escritor como Fernando Pessoa nunca pode ser simplificado. A sua poética tende sempre a chegar mais além, a um ponto mais elevado. E, com um poema nostálgico de Álvaro de Campos, terminamos:

Há tanto tempo que não sou capaz
 De escrever um poema extenso!...
 Há anos...

Perdi a virtude do desenvolvimento rítmico
 Em que a ideia e a forma,
 Numa unidade de corpo com alma,
 Unanimemente se moviam...

Perdi tudo que me fazia consciente
 De uma certeza qualquer do meu ser...
 Hoje o que me resta?
 O sol que está sem que eu o chamasse...
 O dia que me não custou esforço...
 Uma brisa, ou a festa de uma brisa,
 Que me dão uma consciência do ar...
 E o egoísmo doméstico de não querer mais nada.

Mas, ah! minha *Ode Triunfal*
 O teu movimento rectilíneo!
 Ah, minha Ode Marítima,
 A tua estrutura geral em estrofe, antístrofe e épodo!
 E os meus planos, então, os meus planos –

Esses é que eram as grandes odes!

E aquela, a última, a suprema, a impossível! (Campos 2002: 505)

Referências

- CAEIRO, Alberto (2009). *Poesia*, ed. Fernando Cabral Martins, Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- CAMPOS, Álvaro de (1993). *Poesias*, Lisboa, Edições Ática.
- CAMPOS, Álvaro de (2002). *Poesia*, ed. Teresa Rita Lopes, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (1999a). *Correspondência 1905-1922*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (1999b). *Correspondência 1923-1935*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (2006). *Prosa Publicada em Vida*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- REBELO, Luís de Sousa (1982). *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte.
- ZHOU, Miao (2011). *Mundividência Esotérica e Poética Iniciática de Fernando Pessoa*, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra [tese de Mestrado]. URL: <http://hdl.handle.net/10316/19512>