

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

RODRIGO DA SILVA TOMÉ

**ESTEVES & ESTEVES, UMA POÉTICA DOS TEXTOS EM MOVIMENTO:
INTERTEXTUALIDADE ENTRE *A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS* E
*TABACARIA***

PONTA GROSSA
2017

RODRIGO DA SILVA TOMÉ

**ESTEVEES & ESTEVES, UMA POÉTICA DOS TEXTOS EM MOVIMENTO:
INTERTEXTUALIDADE ENTRE *A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS* E
*TABACARIA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Rosana Apolonia Harmuch.

PONTA GROSSA
2017

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

Tomé, Rodrigo da Silva

T656 Esteves & Esteves, uma poética dos
textos em movimento: intertextualidade
entre A Máquina de Fazer Espanhóis e
Tabacaria/ Rodrigo da Silva Tomé. Ponta
Grossa, 2017.
96f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da
Linguagem - Área de Concentração:
Linguagem, Identidade e Subjetividade),
Universidade Estadual de Ponta Grossa.
Orientadora: Profª Drª Rosana Apolonia
Harmuch.

1.Fernando Pessoa. 2.Esteves.
3.Intertextualidade. 4.Literatura
Portuguesa. 5.Samoyault. I.Harmuch, Rosana
Apolonia. II. Universidade Estadual de
Ponta Grossa. Mestrado em Estudos da
Linguagem. III. T.

CDD: 801.95

*era pouco o que tinha,
pouco o que dava,
mas também só queria
partilhar
a sede de alegria —
por mais amarga.*

(Eugénio de Andrade)

AGRADECIMENTOS

À profª drª Rosana Apolonia Harmuch, por ter acolhido a ideia de estudar o texto de Valter Hugo Mãe, apesar de o projeto original não ser de sua linha de pesquisa, por seu profissionalismo, disposição em orientar e incansável dedicação à literatura.

Aos professores doutores Antônio Augusto Nery e Silvana Oliveira por terem aceitado compor a banca e por terem sido generosos em suas críticas, elogios e sugestões.

Aos colegas que tive o prazer de conhecer cursando as disciplinas, pelas trocas de sugestões, pelo compartilhamento das mesmas angústias e incertezas.

À minha mãe, minha professora de vida, pessoa maravilhosa que com sua simplicidade me ensinou as coisas mais simples e importantes e que, mesmo quando divergimos, sempre está comigo.

Ao meu pai, meu professor de ética, que, apesar de nossa condição social pobre, provou que não é preciso bajular, nem prejudicar outras pessoas na mesma condição para conquistar seu espaço.

À minha irmã, minha maior amiga e crítica, sempre com os dois pés no chão.

À Karyn, minha amiga, companheira e esposa, por todo o apoio emocional e toda a paciência que dedicou para que eu pudesse concluir o texto da dissertação.

Ao Heitor, meu amigo de aventuras e grande bailarino.

E a Valter Hugo Mãe pela generosidade em oferecer o e-mail pessoal para que eu pudesse solicitar ajuda ou tirar alguma dúvida e pelo grande talento em contar histórias e nos emocionar sempre.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o romance português *a máquina de fazer espanhóis* a partir da relação intertextual com o poema *Tabacaria*. Mais especificamente, a análise se dá por meio do personagem Esteves e o seu entrecruzamento textual que reconhecemos entre as duas obras. O corpus deste estudo se baseia em rastrear esse nome/personagem que surge no romance e no poema e observar semelhanças e diferenças na composição desse sujeito dito 'sem metafísica'. Quanto à análise, mais que apenas descrever essas passagens em que Esteves aparece e compará-las ao poema, faz-se necessário inferir sobre a significação desse nome/personagem que perturba as narrativas no sentido de mantê-las em constante movimento e abertas para re/interpretações. Esteves assim se torna sinônimo do entre-lugar literário no romance. O trabalho terá como pressuposto teórico Samoyault (2008). Em seu livro *Intertextualidade*, a autora francesa propõe pensar a memória da literatura como uma poética dos textos em movimento. Assim sendo, a análise se utilizará de uma abordagem não formalista e tipológica, mas sim voltada para as numerosas relações que nascem do contato entre os textos entre si.

Palavras-chave: Fernando Pessoa. Esteves. Intertextualidade. Literatura Portuguesa. Samoyault. Valter Hugo Mãe.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the Portuguese novel *a máquina de fazer espanhóis* from the intertextual relation with the poem *Tabacaria*. More specifically, the analysis are be made by means of the character Esteves and its textual intertwining that we recognize between the two works. The corpus of this study has its bases in scanning that name/character that appears in both the novel and the poem in order to observe similarities and differences on the composition of this subject who is said to be 'without metaphysics'. About the analysis, more than just describe the parts in which Esteves appears and compare them to the poem, it is necessary to infer about the signification of that name/character that disturbs the narratives by keeping them in constant movement and open to re/interpretations. Esteves thus becomes synonymous with the literary in-between place in the romance. The theoretical premise of this paper will be Samoyault (2008). In her book *Intertextualidade*, the French author proposes to think the literature memory as a poetics of the moving texts. Therefore, the analysis will use a non-formalist and non-typological approach, but aimed to the study of the numerous relations that rise from the contact between the texts themselves.

Keywords: Fernando Pessoa. Esteves. Intertextuality. Portuguese Literature. Samoyault. Valter Hugo Mãe

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
I – A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS E INTERTEXTUALIDADE.....	11
1.1 A MÁQUINA DE FAZER LITERATURA.....	11
1.2 INTERTEXTUALIDADE.....	14
1.3 INTERTEXTUALIDADE EM A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS.....	21
1.3.1 Eugénio de Andrade e <i>Os amantes sem dinheiro</i>	24
1.3.2 Almada Negreiros e o painel de São Vicente de Fora.....	27
1.3.3 Francisco José Viegas e <i>Longe de Manaus</i>	28
1.4 FERNANDO PESSOA E <i>TABACARIA</i>	32
II – ÁLVARO DE CAMPOS E <i>TABACARIA</i>.....	35
2.1 ÁLVARO DE CAMPOS.....	35
2.1.1 Campos antes de Caeiro.....	38
2.1.2 Campos: futurismo X sensacionismo.....	40
2.1.4 Campos e a metafísica.....	42
2.2 <i>TABACARIA</i>	45
III – ESTEVES & ESTEVES: UMA ANÁLISE INTERTEXTUAL.....	62
3.1 O NARRADOR PRÉ-ESTEVES.....	62
3.2 O NARRADOR PÓS-ESTEVES.....	66
3.3 ESTEVES & ESTEVES.....	80
CONCLUSÃO.....	86
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	88
REFERÊNCIAS CITADAS.....	88
REFERÊNCIAS CONSULTADAS.....	92
ANEXO.....	93

INTRODUÇÃO

*Os olhos de Matsu nunca haveriam de amadurecer.
Estariam sempre vazios de imagens, vazios de luz.
Contudo, por oposto, ela mesma era lugar de muita coisa.*

Valter Hugo Mãe
Homens imprudentemente poéticos

Valter Hugo Mãe é um dos principais nomes da literatura de língua portuguesa da atualidade. Ao lado de escritores lusófonos espalhados por países como Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor-Leste. Mãe se destaca por sua linguagem poética, períodos longos, diálogos que se incorporam ao corpo da narrativa e por temas como a brutalidade da vida, a maldade humana, a constante ameaça ‘invisível’ à liberdade e também a busca pela felicidade no outro, a solidariedade e a arte como elemento apaziguador e transformador da realidade.

O quarto romance de Mãe, *a máquina de fazer espanhóis*, Portugal (2010), apresenta-nos todos esses elementos e tem como mote o luto, a velhice e a amizade na terceira idade. Senhor Silva, o protagonista e narrador do livro, nos conduz pelos corredores e quartos do lar de idosos Feliz Idade, trocadilho para felicidade. Ironicamente não é isto que Silva espera encontrar na instituição em que fora forçado morar. Ele não espera nada, não quer nada. Assim como no poema *Tabacaria*, não quer ser nada. No entanto, o barbeiro aposentado ganha naquele lugar muitos amigos, momentos alegres e re/pensa sua história de vida e a história e literatura de seu país.

Dentre os intertextos de *a máquina*, o romance de Mãe apresenta o poema de Fernando Pessoa, assinado pelo heterônimo Álvaro de Campos, *Tabacaria*, publicado em 1935, apresenta-nos o eu-lírico do homem moderno, herdeiro de família aristocrata, que se vê numa existência destituída de significado. Vislumbra a objetividade da vida moderna, simbolizada pelo prédio da tabacaria, através da janela de sua mansarda. O eu-lírico camposiano/pessoano não encontra possibilidade em comungar da mesma tranquilidade que as pessoas que este observa, o dono da tabacaria e um cliente chamado Esteves.

Esteves, referido no poema como o Esteves sem metafísica, aparece no

romance como personagem secundário. Na obra de Valter Hugo Mãe, Esteves vem reclamar para si a metafísica que lhe fora negada pelo texto de Pessoa. A intertextualidade abre ambos os textos para novas possibilidades de leitura e estudo. Apesar de, como dito, Esteves não ser o personagem principal, sua participação no romance se torna fundamental.

Quanto ao referencial teórico principal, a abordagem escolhida para o estudo se baseia nos estudos de Tiphane Samoyault sobre a intertextualidade, bem como o percurso teórico trilhado por ela será aqui analisado. Samoyault (2008), em seu livro *Intertextualidade*, analisa a história dos estudos intertextuais e elabora sua própria teoria acerca desse expediente literário. Para a autora francesa, não há como desassociar a literatura da memória literária e essa articulação faz movimentar os textos literários. Ou seja, para ela não é possível tratar a intertextualidade como algo estanque e compartimentado. Para Samoyault, mais que estudar como e quando se dá uma referência ou paródia, assim como catalogar essas tipologias, o mais importante nos estudos da intertextualidade está em observar o produto engendrado pelas relações intertextuais.

A concepção de Samoyault parte de um pressuposto que não é novidade, mas sempre deve ser lembrado, a literatura fala de literatura e só existe por conta da própria literatura. A memória literária, ou seja, a memória que a literatura faz de si mesma, portanto se faz presente em todo esse espectro descritivo e analítico da literatura. No entanto, esta abordagem não deve ser considerada como sinônimo de distanciamento de temas ditos à margem produção literária. Dentro desta movimentação dos textos também temas caros à sociedade.

O presente estudo vai analisar os efeitos poéticos advindos da relação intertextual entre *a máquina de fazer espanhóis* e *Tabacaria* e terá como fio condutor o nome-personagem Esteves. A análise tem como principal base epistemológica Samoyault (2008), bem como o material crítico-teórico produzido pelo próprio Fernando Pessoa, entrevistas de Valter Hugo Mãe e outros textos literários desses dois escritores.

O trabalho divide-se em três capítulos, *A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS E INTERTEXTUALIDADE*, *ÁLVARO DE CAMPOS E TABACARIA* e *ESTEVES & ESTEVES: UMA ANÁLISE INTERTEXTUAL*.

Sendo que o primeiro capítulo apresenta o romance de Hugo Mãe e traz à luz do estudo elementos de forma preliminar. Além das relações intertextuais com o poema camposiano/pessoano, objeto do estudo, esse capítulo analisa também outros textos literários (ou não) que vêm a se juntar ao romance. Assim como também, explica-se como eles são explorados de forma diferente pelo romancista português.

No segundo capítulo, é feita a apresentação do heterônimo Álvaro de Campos, de Fernando Pessoa, e uma análise aprofundada do poema *Tabacaria*. Texto este referenciado no romance analisado e também um dos mais conhecidos poemas em língua portuguesa do mundo. A abordagem realizada nesta análise é feita de forma mais detida, estrofe a estrofe, mas sem que se perca do horizonte o romance de Hugo Mãe. Uma vez que inserções e comparações aparecem também neste expediente do estudo.

Enquanto que no terceiro capítulo temos a análise intertextual propriamente dita. Buscou-se analisar em ordem cronológica os momentos em que o personagem Esteves tem maior relevância ao romance de Valter Hugo Mãe pensando sua relação com o poema de Fernando Pessoa e as discussões acerca da literatura. Nesta análise podemos inferir as mais variadas possibilidades de entrecruzamento entre as obras. Seja na reelaboração estética, seja se aproximando e se distanciando do discurso pessoano, Mãe articula de maneira tal o personagem Esteves que podemos perceber o não esgotamento das leituras possíveis nessa inter-relação. Há uma relação que alterna entre pretensamente objetiva e difusa. Esse jogo ficcional permanece mesmo depois da morte do Esteves no romance.

I – A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS E INTERTEXTUALIDADE

*Para mim é sempre ontem,
Não tenho amanhã nem hoje:
O tempo que aos outros foge
Cai sobre mim feito ontem.*

Mário de Sá-Carneiro
Dispersão

Este capítulo apresenta o autor Valter Hugo Mãe e seu romance *a máquina de fazer espanhóis*, bem como as questões intertextuais elaboradas por Samoyault (2008) e, por fim, a intertextualidade encontrada no texto do autor português.

1.1 A MÁQUINA DE FAZER LITERATURA

Valter Hugo Mãe – cujo nome de batismo é Valter Hugo Lemos, nasceu na cidade de Henriques de Carvalho, hoje Saurino, Angola, em 1971, mudou-se com a família para Portugal, ainda criança, após a independência angolana, vive atualmente na Vila do Conde –, é apresentador de tevê, cantor, compositor, editor, ensaísta, poeta, contista e romancista. Possui uma vasta produção poética – ao todo são dez livros – três livros infanto-juvenis e sete romances, até o momento. Quanto aos romances, publicados cronologicamente em Portugal, são eles: *o nosso reino* (2004), *o remorso de baltazar serapião* (2006), *o apocalipse dos trabalhadores* (2008), *a máquina de fazer espanhóis* (2010), *O filho de mil homens* (2011), *A desumanização* (2012), *Homens imprudentemente poéticos* (2016), sendo que, no Brasil, os dois primeiros foram publicados pela Editora 34, os quatro seguintes pela extinta Cosac Naify e o mais recente pela Biblioteca Azul. Há também um livro de contos, *contos de cães e maus lobos*, ainda sem uma edição brasileira.

Mãe ganhou notoriedade no Brasil e projeção no mundo após vencer o prêmio José Saramago de literatura em 2007 por conta de *o remorso de baltazar serapião*, tendo recebido o prêmio diretamente das mãos de Saramago. Acerca do novo romancista e do romance premiado, o nobel português disse que estava diante de um tsunami, mas “no sentido total, linguístico, estilístico, semântico e sintático. Não no sentido destrutivo, mas no sentido do ímpeto e da força” (SARAMAGO apud

CAPELO, 2007). A partir de então, teve todos os seus romances publicados em nosso país, além de participar de programas de entrevistas na tevê e de eventos como a *Flip* de 2011, a famosa feira literária da cidade de Parati, Rio de Janeiro, e *Fronteiras do Pensamento*, 2015, promovido pela Braskem, realizado em Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

Mãe, em seus quatro primeiros romances – *o nosso reino*, *o remorso de baltazar serapião*, *o apocalipse dos trabalhadores* e *a máquina de fazer espanhóis* – buscou fazer com que cada uma das obras se distanciasse entre si, seja por meio da polissemia ou da reelaboração de uma linguagem arcaica, seja por diferentes vozes ou pela introdução de elementos da literatura portuguesa moderna. O próprio autor manifestou esse desejo – em entrevista à editora Cosac Naify em seu canal no YouTube¹ –, o de escrever sempre um romance diferente, ou seja, de não se deixar estabilizar nem pela própria obra, por mais bem-sucedida que ela seja.

Eu tenho certo pavor de escrever o mesmo livro. Eu já escrevi cinco romances. Sou o meu pior crítico, sou o meu pior inimigo. [...] E de facto eu deito muita coisa fora. Chego a escrever cento e cinquenta páginas que não publico. Não é que eu ache que aquilo é mau, só acho que aquilo não traz nada que eu já não tivesse dito. Então, com o tempo, encontrar alguma coisa que eu ache que acrescenta é cada vez mais difícil. Com isso, vou virar um escritor mau ou o mesmo escritor sempre, o que também é mau. (MÃE, 2012) (Transcrição minha)

Ao ler os romances de Mãe lançados até o momento, percebemos a realização de sete livros que diferem na temática, personagens, tempo e espaço. No entanto, apesar da singularidade de cada livro, há em comum nesses romances um certo modo de escrever. O uso de minúsculas em todo o texto, os longos parágrafos, a alternância de espaços e tempos sem transição e/ou explicação. Também uma certa linguagem poética própria da escrita de VHM² ou uma espécie de código literário que o leitor, mais habituado a esse autor, pode reconhecer como a escrita de Valter Hugo Mãe. O autor português imprime sua marca de forma sutil, sem perder na diversidade do todo das obras.

Quanto ao romance selecionado para a dissertação – *a máquina de fazer*

- 1 A entrevista foi realizada em alusão ao 'Prêmio Portugal Telecom de Literatura' de melhor romance com o *a máquina de fazer espanhóis* recebido naquele ano, 2012, e conduzida por Selma Caetano, curadora deste evento.
- 2 Para não haver muitas repetições do nome Valter Hugo Mãe no estudo, adotei as seguintes abreviações e sigla: Mãe, Valter Hugo e VHM.

espanhóis, lançado em Portugal, 2010, Porto Editora e no Brasil, 2011, Cosac Naify, quarto romance do escritor – este completa a tetralogia das idades, ou ainda conhecida como tetralogia das minúsculas. O *a máquina* conta a história do senhor António Jorge Silva, de 84 anos, que após o falecimento de sua esposa, Laura, fora internado por decisão dos dois filhos em uma casa de repouso chamada Feliz Idade. Naquele lugar, Silva aprende a lidar com o luto, a solidão e os fantasmas do passado, assim como também, descobre as alegrias da amizade e da vida em comunidade; algo inusitado para quem dedicou a vida ao trabalho e à família. É nesse entremeio que a prosa de Mãe se apresenta poética e de potencial humanizante. O protagonista se encontra diante da sombra do fascismo engendrado pelo regime salazarista e de um grande remorso: ter entregue um jovem da resistência à polícia. Além disso, diferente dos demais romances de Mãe, utiliza-se da intertextualidade explícita com a literatura portuguesa como estratégia literária – motivo pelo qual foi selecionado para este estudo.

Dentre os novos amigos de Silva, temos Esteves, um homem prestes a completar cem anos e que não perdeu o bom humor e o gosto pelas brincadeiras de menino. Esteves diz a todos do asilo que ele é o mesmo “Esteves sem metafísica” (versos 162-167, vide anexo) do poema *Tabacaria*, de Fernando Pessoa. Ao conhecer e ouvir a história de Esteves, senhor Silva sorri pela primeira vez desde que chegara ali, “[...] sorri. sorri verdadeiramente como nunca até ali naquele lar. e o senhor pereira olhou para mim radiante e afirmou num trunfo, isto sim agora é o lar da feliz idade.” (MÃE, 2013, p. 51). E este é o ponto de virada da narrativa que nos interessa neste estudo, como pretendo esmiuçar mais adiante; momento em que as resistências do viúvo octogenário ao novo estilo de vida perdem força. O senhor Silva – um homem prático e cético, mas também um amante da literatura –, percebe naquele encontro uma dimensão miraculosa que a religião não lhe proporcionava, “[...] era a melhor senhora de fátima do lar. isso aliviou-me um não sei quê de sentimento que me poderia derrotar naquela tarde. [...]” (MÃE, 2013, p. 53).

Apesar de sua incredulidade contumaz, tal evento passa a ter para o senhor Silva algo de mágico e de transcendental; algo que, de alguma forma, poderia conectá-lo à Laura, sua falecida esposa, “[...] fitei o esteves sem metafísica cheio de vontade de o embalar enviado a preceito para onde fosse esse lugar da laura. [...]”

pensei por momentos que se aquele homem de quase cem anos morresse poderia encontrar a Laura no caminho. [...]” (MÃE, 2013, p. 71-72). No entanto, o senhor Silva passa a oscilar seu sentimento de transcendentalidade em relação ao Esteves em diversos momentos, “que ridículo, para um homem sem abstrações como eu, pensar naquela mentira da transcendência e ficcionar essa falácia do costume para nos apaziguarmos de sermos efêmeros.” (versos 1-4, vide anexo), fazendo com que o romance coloque em cheque o contrato narrativo entre Esteves e Silva.

1.2 INTERTEXTUALIDADE

A literatura é o entrelugar³ da linguagem literária. Os enunciados da produção, seja em poesia ou prosa, perpassam o universo de outros textos literários, ou *não literários*⁴, que os cercam e assim conferem efeitos poéticos e também efeitos de real⁵. A constante retomada de outros textos se dá por conta da consciência de que a literatura se faz e se propaga por meio da própria literatura e da memória; é nela que a produção dos efeitos poéticos e dos efeitos de real se entrecruzam. Essa relação intertextual⁶, fruto da heterogeneidade dos textos, utiliza-se de inúmeras estratégias e percorre diversos caminhos em uma mesma obra literária. Os estudos da intertextualidade, em sua abrangência teórica, tem por objetivo analisar o entremeio desses contatos.

As concepções de intertextualidade trabalhadas no presente estudo estão embasadas pelos estudos de Samoyault (2008), bem como suas concepções relativas à poética do movimento dos textos e a memória literária. Assim, para a pesquisadora francesa, a abordagem da intertextualidade deve ser observada muito mais por conta desses efeitos do que pela colagem ou sobreposição de textos anteriores ou mesmo ao texto que os referencia.

3 Termo usado por Camoignon em O demônio da teoria. Segundo o teórico, a “literatura é o próprio entrelugar, a interface”. (COMPAGNON, 2001, p.138)

4 O termo 'texto não literário' está em itálico por conta do conceito de que toda referência a elementos da realidade numa obra ficcional passa também a ser ficcional.

5 Entende-se por *efeito de real* aquilo a que se refere Barthes em seu célebre artigo 'L'effect du réel'.

6 As concepções de intertextualidade discutidas neste estudo se apoiarão em SAMOYAULT, Tiphaine. A intertextualidade. Trad.: Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

A intertextualidade é o resultado técnico, objetivo, trabalho constante, sutil e, às vezes, aleatório, da memória da escritura. A autonomia e a individualidade mesma das obras repousam sobre seus liames variáveis com o conjunto da literatura, no movimento do qual elas desenham seu próprio lugar. [...] (SAMOYAULT, 2008, p. 68)

Assim podemos observar – em maior ou menor grau – em toda a literatura esse trabalho ao mesmo tempo que autônomo e individual do fazer literário em favor da conexão com outros textos literários; como é o caso de *a máquina de fazer espanhóis*, de Valter Hugo Mãe e sua relação intertextual com *Tabacaria*, de Fernando Pessoa. Ao retomar o nome Esteves dos versos finais do poema pessoano, Mãe não só faz rememorar o célebre texto da literatura portuguesa e mundial, como também lança luzes ao texto, buscando seu próprio espaço na literatura; seja de forma reverente, seja de forma subversiva. Mais que isso, tal prática, no caminho inverso da leitura – do romance ao poema – faz com que o texto anterior seja revisitado e apreciado de outra maneira; suscita e instiga no leitor a dúvida, quem é Esteves? Qual é sua função ou importância no poema? Tais questões, como dito, colocam a própria literatura em causa.

Poderíamos assim enunciar sob forma de pleonasma: a literatura só existe porque existe a literatura. Um outro ainda: o desejo da literatura é ser literatura. Desde então é compreensível que seu principal campo de referência seja a literatura, que os textos interajam no interior deste campo assim como naquele, mais extenso, dos conjuntos das artes. Além do fato de que o discurso literário torna-se autônomo do real, além mesmo de sua auto-referencialidade, a literatura toma a literatura como modelo. [...] (SAMOYAULT, 2008, p. 74)

Apesar de a concepção de *literatura como modelo de si* não ser uma ideia recente, seja como prática ou teoria, já foi um pouco controversa; cobrava-se do artista, até pouco tempo atrás, originalidade de conteúdo e forma. Isso causava frustração em não atender a esse imperativo. Acusações infundadas ou não de plágio eram constantemente impingidas aos escritores. Ou seja, não havia um consenso – não que hoje isto esteja resolvido – sobre os limites da literatura, que entendemos aqui como sendo a própria literatura. Com o passar dos séculos, tornou-se uma constante para certos autores fazerem de seus textos – senão toda a sua obra – referência direta a outros textos. Ou seja, o que era uma característica

‘negativa’ da literatura, passou a ser o projeto de muitos escritores⁷ e teóricos. Pode-se dizer que esse processo foi algo libertador para os escritores e para o avanço da estética e técnica literárias.

Entre as duas propostas, entre o “tudo está dito” e “digo-o como meu”, há menos que um paradoxo, uma definição da literatura como necessária repetição ao mesmo tempo que como uma apropriação: pelo jogo de uma nova disposição ou de uma expressão inédita, o escritor pode tornar-se “proprietário” de seu assunto, abandonar o hábito desvalorizado de plagiador para revestir aquele, muito mais valorizado, de autor. (SAMOYULT, 2008, p. 70)

É preciso reforçar que não só a literatura recente realiza esse expediente, o da intertextualidade, e não só o texto literário é contemplado. Temos desde muito tempo casos em que as figuras do círculo literário, escritores, editores, livreiros e críticos/jornalistas literários de ‘carne e osso’ circulam entre as obras literárias. Esse tipo de intertextualidade, que empresta elementos da realidade⁸, também remete à literatura, também faz pensar a literatura; além, claro, de também citarem as obras literárias do passado e do momento. Percebe-se que as duas práticas acabam por visar o mesmo objetivo, discutir a própria literatura.

Samoyault (2008) também explica que os estudos da intertextualidade, por conta da natural interpenetração dos textos, são muitas vezes ignorados ou rejeitados por parte dos teóricos, principalmente aqueles que buscam conectá-la ao campo do discurso ou do real. No entanto, dentro da perspectiva por ela apresentada em seu livro, pensar bem a noção de intertextualidade

[...] permite sair da oposição estanque, que divide os críticos, segundo a qual ou a literatura fala do mundo, ou ela fala apenas de si mesma; de fato a intertextualidade reúne estas duas propriedades opostas [...] fazer da literatura um campo autônomo e ligá-lo mais diretamente ao mundo. (SAMOYULT, 2008, p. 103)

Ou seja, para Samoyault, o campo da intertextualidade ganha duplamente pois, além de manter constante estudo da movimentação dos textos, também se

7 Alguns exemplos, para ficar só na literatura de língua portuguesa, temos *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago e boa parte da obra de Ana Miranda é dedicada a revisitar escritores e personagens da literatura brasileira.

8 Balzac (*Ilusões Perdidas*), Lima Barreto (*Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*), entre outros, representaram ficcionalmente o cenário literário de seu tempo tornando personagens os profissionais do livro.

relaciona com o ‘mundo real’, abre-se para outras possibilidades de análise. Essa ‘transposição do mundo’ na arte não é mérito da literatura recente, encontramos inúmeros exemplos disso na literatura do século XIX. Essa transposição ou mimese, vale salientar, tem a ver com o empréstimo de elementos ‘reais’ e, dessa contiguidade com a ficção, a reelaboração do ficcional. Um exemplo do uso desse artifício intertextual é o caso da ficção de Lima Barreto⁹ que utiliza referência e/ou inserção dos famosos editores e livreiros do Rio de Janeiro naquela época. Ao ficcionalizar essas figuras públicas, Barreto traz à baila o mercado do livro de seu tempo, suas implicações e seu ‘modus operandi’; bem como dessa relação intertextual, mantém as discussões sobre a literatura no centro do texto.

A autora de *Intertextualidade* aborda em seu livro os principais teóricos que desenvolveram suas teorias acerca das relações intertextuais na literatura. Samoyault nos fala que Julia Kristeva foi quem primeiro trouxe à baila o termo intertextualidade, baseando-se no dialogismo de Bakhtin; para Kristeva foi o linguista russo que primeiro percebeu que os textos operam em duas instâncias, ‘diálogo’ e ‘ambivalência’. Samoyault aponta que a falta de rigor teórico do autor russo, resultado da descoberta, não desabona a grande contribuição à teoria literária.

Relação, dinâmica, transformação, cruzamento, o movimento da língua descrito nessa definição implica uma concepção extensiva da intertextualidade. A palavra se carrega de suas significações, de seus usos e de seus empregos e os transporta no texto que deles se vale e os transforma em contato com outras palavras ou enunciados. [...] (SAMOYULT, 2008, p. 16)

Essas concepções se abrem para novas possibilidades de análise e rompem com a tradicional crítica das fontes que considerava os mesmos fenômenos, mas de uma perspectiva biográfica ou psicológica quanto à relação do autor com os livros. Contrapondo essa concepção de ‘hereditariedade’, Bakhtin nos diz que, apesar de também haver um esforço consciente do escritor de assimilação e reelaboração da literatura lida, tais relações se encontram num nível muito mais textual e particular de alteridade o que se pode avaliar pela exterioridade. “A linguagem do romance, escreve Bakhtin, é um sistema de linguagens que se iluminam mutuamente, dialogando. [...]” (SAMOYULT, 2008, p. 18). O autor russo usa o termo diálogo ou

9 Destaca-se principalmente o empresário, editor e livreiro Baptiste-Louis Garnier (1823-1893).

dialogismo em sua *Estética da teoria do romance* e *A poética de Dostoiévski*, Kristeva empresta as ideias dele para dar forma à sua 'intertextualidade'. Ainda segundo Samoyault, do dialogismo à intertextualidade, os fenômenos descritos são os mesmos, no entanto a segunda não é tão metodológica quanto o primeiro, o que consiste em grande parte das várias reinterpretações posteriores. Depreende-se disso que a intertextualidade não se pretende como metodologia, mas sim um conceito operatório.

Na sequência, Samoyault fala sobre as concepções de Barthes; um dos reinterpretores da intertextualidade elencados por ela. Barthes, assim como Kristeva, entende que a intertextualidade não se limita a um caso de fontes e influências. No entanto, reduz um pouco mais o campo de ação da intertextualidade trazendo a dimensão da leitura e da memória para sua concepção, uma vez que nem sempre as referências são localizáveis e identificáveis com aspas, muitas vezes é um trabalho complexo e automático de citações inconscientes. A concepção intertextual de Barthes

[...] permite pensar uma intertextualidade de superfície (estudo tipológico e formal dos gestos de retomada), e uma intertextualidade de profundidade (estudo das numerosas relações nascidas dos contatos dos textos entre si). (SAMOYAULT, 2008. p. 24-25)

Entende-se como “relações nascidas dos contratos dos textos entre si” o que Samoyault chama de 'liame' e 'poética dos textos em movimento'. Como veremos em nosso estudo, essas duas dimensões – formais e linguísticas – foram contempladas no romance de Valter Hugo Mãe. Temos tanto aspectos formais que são emulados com intuito de produzir intertextualidade, assim como frases, personagens e uma dicção típica de um certo autor ou gênero textual que vêm se somar ao corpo do romance.

Quanto a Riffaterre, Samoyault destaca sua contribuição ao campo da intertextualidade e o papel do leitor. É por meio da leitura, muitas vezes não linear, que se percebem alusões, citações ou referências; sejam elas explícitas ou implícitas. Além disso, elas podem ser ativadas pela memória de leitor de maneira anacrônica

[...] já que o intertexto é antes de tudo um efeito de leitura, nada deve impedir um leitor de hoje de interpretar uma figura presente no monólogo de Molière, a partir de uma figura semelhante no teatro de Brecht. A continuação da obra pelo leitor é uma dimensão importante da intertextualidade, segundo Rifaterre, e pode ser considerada uma “anacronia” que é a da memória do leitor. [...] (SAMOYULT, 2008, p. 25-26)

Trazendo para o nosso estudo, é possível o leitor ir do poema *Tabacaria* ao romance *a máquina de fazer espanhóis* – e vice e versa – percebendo expressões, estruturas frasais ou raciocínios similares, mesmo que o primeiro texto tenha sido publicado há setenta e cinco anos, uma vez que – como dito – a intertextualidade é um efeito de leitura, mais do que um caso de influência do escritor. Enfim, podemos reler o poema de 1935 com outro viés, balizando nossa leitura pela leitura do romance; Esteves revisitado em Campos/Pessoa após Mãe, torna-se um mesmo e novo Esteves ao mesmo tempo.

Samoyault também traz a seu livro as concepções de Genette – o mais formalista dos anteriores –, suas obras *Palimpsestos* e *Hipertexto* demonstram as concepções do autor francês quanto à intertextualidade. Sobre o primeiro texto – cujo título remete à prática de apagamento e reescritura do manuscrito – refere-se ao fato de que “a linguagem real do texto remete virtualmente sempre a uma outra linguagem, linguagem virtual no horizonte da figura e que considera o leitor-intérprete” (SAMOYULT, 2008, pg. 32), ou seja, todo texto é uma prática intertextual. Já o segundo texto de Genette nos diz que por meio da hipertextualidade é possível percorrer os caminhos da literatura – assim como de outras artes – e perceber que esta se faz por imitação e transformação; também tendo, como principal coautor, o leitor. Para Samoyault, essas duas categorias, intertextualidade e hipertextualidade “são definidas como fatos e jogos da escritura literárias. A restrição era necessária: ela é decisiva para a compreensão da noção de intertextualidade e sua validade no discurso crítico, seu uso no estudo concreto de uma obra.” (SAMOYULT, 2008, pg. 34). Quanto ao romance aqui analisado, podemos vislumbrar, de forma bem clara, essas duas práticas – intertextualidade e hipertextualidade – agindo simultaneamente no texto. A introdução de Esteves no texto de Valter Hugo não só faz referência à outra obra, como também perpassa a história da literatura moderna portuguesa.

A autora de *Intertextualidade* nos apresenta as ideias de colagens e junções,

de Compagnon, a partir do estudo das citações. Ela diz, baseada em Compagnon, que a prática da citação literária

[...] pode apresentar-se então com o princípio da colagem pictórica pregada pelo cubismo, depois pelo surrealismo. Introduzindo pedaços ou fragmentos de objetos estranhos à arte, diretamente emprestados do real, trata-se de colar a vida na arte, de fazê-la aparecer sem transformação e de embaraçar assim as fronteiras entre a arte, ficção e a realidade. [...] (SAMOYAULT, 2008, pg. 36)

A intertextualidade na literatura, dentro da concepção de colagem, é também a relação do texto literário com outros textos ‘estranhos’ à literatura, como uma carta, uma receita médica, a planilha comercial de uma empresa ou a biografia, real ou não, de uma figura histórica, real ou não. Tudo passa pelo ficcional e desse recorte se faz o texto literário. Trazendo para o presente estudo, podemos dizer que a presença de Esteves – poema vivo de Pessoa – e a referência ao próprio poeta Fernando Pessoa e a Salazar – ditador português, figura histórica – não apenas nos remete a outros textos, mas também causa um ‘curto-circuito’ no texto ficcional, uma vez que a aproximação de alguns textos também passa pela objetividade e materialidade histórica, materiais à parte da literatura.

Samoyault fala sobre os trabalhos de Jenny e Schneider e de como a flexibilização cada vez mais ampla do conceito de intertextualidade, em vez de banalizá-lo, torna cada vez mais extenso e completo como teoria.

Por fim, a autora ressalta e questiona que a intertextualidade “deve ser compreendida antes de tudo como uma prática do sistema e da multiplicidade dos textos. De que maneira se analisam os movimentos e as operações dessa relação? Quais podem ser as diferentes etapas da análise?” (SAMOYAULT, 2008, p. 43) e também elenca possíveis formas de abordagem de acordo com quatro configurações de composição dos textos, “o texto faz ouvir várias vozes sem que nenhum intertexto seja explicitamente localizável”, “o texto refere-se diretamente a textos anteriores, segundo modos de integração bem visíveis”, “o texto joga com a tradição, com a biblioteca, mas em vários níveis, implícitos ou explícitos” e “o texto é inteiramente construído a partir de outros textos, o intertexto parece seu dado dominante” (SAMOYAULT, 2008, p. 43-45).

As análises precedentes mostraram quanto o exame da noção de intertextualidade engajava a reflexão sobre a natureza, as dimensões e a mobilidade do espaço literário. É surpreendente ver a que ponto essa noção parece necessária a qualquer caracterização da literatura, já que também me parece impossível fazê-lo sem remeter ao modo como esta se elabora enquanto um campo autônomo. [...] (SAMOYAUULT, 2008, p. 101)

Ou seja, de fato a noção de intertextualidade e literatura se correlacionam de tal maneira que se torna impossível desassociar uma da outra, no entanto, a intertextualidade ganhou cada vez mais seu espaço dentre as teorias literárias. Diferentemente das linhas teóricas baseadas em estruturas rígidas, Samoyault (2008) nos diz que os estudos

[...] intertextuais substituíram a sucessão pelo movimento, substituíram a fixidez dos encadeamentos histórico-lógicos pelo estudo da circularidade dos liames entre o os enunciados. Os textos são aí atribuídos a um lugar fixo, contrariamente ao que tentam estabelecer o cânone e a instituição literária. [...] (SAMOYAUULT, 2008, p. 138)

Num segundo momento, a autora francesa nos apresenta a intertextualidade como movimento da memória literária. Não podendo desvencilhar a ideia de movimento e memória, a literatura

[...] se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. [...] (SAMOYAUULT, 2008, p. 47)

1.3 INTERTEXTUALIDADE EM A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS

O romance de Valter Hugo Mãe, além de sua narrativa poética e singular, contém uma série de intertextos históricos e literários. Cabe a esse estudo, no entanto, abordar com mais ênfase as alusões, citações ou referências literárias que remetem ao personagem Esteves, do poema *Tabacaria* e analisar as imbricações estilísticas e discursivas que – por conta dessa relação intertextual – surgem no corpo do romance. Ou seja, *a máquina de fazer espanhóis* é uma daquelas obras que se inscreve na literatura contemporânea sem negar o cânone – na inútil

tentativa de parecer nova, escondendo suas referências – nem se intimida diante do que já foi dito, mas, pelo contrário, apropria-se, assimila, renova e questiona a/s obra/s que a sucede/m. No entanto, antes de mais nada, faz-se necessário delimitar qual ou quais vertentes e nomenclaturas serão adotadas nesse estudo. Além disso, considerar a literatura como o espaço de escrita que fala de si mesma e, assim sendo, que as obras 'conversam' entre si numa trama complexa – seja pelo esforço intencional de apagamento do hipotexto, seja pela dificuldade própria da leitura na identificação de onde começa e termina o hipertexto – faz com que se justifique a escolha de um estudo transtextual/hipertextual, ou, como adotaremos nesse estudo, intertextual.

Samoyault (2008) afirma que a “[...] imprecisão teórica que envolve a noção de intertextualidade, explicando em parte sua recusa por certos teóricos da literatura, deve-se à bipartição de seu sentido em duas direções distintas: uma torna-se um instrumento linguístico, [...] a outra torna-se uma noção poética. [...]” (SAMOYAUULT, 2008, p. 13). A intertextualidade, como instrumento linguístico, relaciona-se à emulação do estilo de um ou mais autores, de uma época, ou de um gênero literário; já a intertextualidade quanto à noção poética, foca-se nas tipologias possíveis em que se realiza o deslizamento de um texto anterior à obra que estamos lendo. Essa segunda abordagem, mais formalista, tem como os tipos mais comuns (do mais explícito para o mais implícito): epígrafe, citação, referência, alusão, paráfrase, paródia/pastiche e plágio. Quanto à noção de intertextualidade que se fundamenta nos usos estilísticos e/ou linguísticos, Samoyault (2008) diz que uma

[...] tipologia assim fundada sobre o caráter concreto dos empréstimos e a disposição dos intertextos nas obras permite salientar um problema central de toda a poética da intertextualidade: a descontinuidade. Mesmo quando é absorvida pelo texto, a citação abre-o para uma exterioridade, confronta-o com uma alteridade que perturba sua unidade, coloca-o do lado do múltiplo e da dispersão. Numerosas questões teóricas da intertextualidade estão ligadas a este aspecto e todo o interesse de um estudo intertextual consiste em medir os efeitos poéticos desta abertura. A outra questão primordial, a da coletividade das obras, implica o exame mais aprofundado dos jogos da memória na literatura. (SAMOYAUULT, 2008, p. 67) (Grifos meus)

Ou seja, a abordagem aqui adotada privilegia os ecos, os resíduos, a contaminação de um texto por outro/s; mais que isso, os efeitos e desdobramentos que essas relações desencadeiam dos dois lados, seja quanto à escrita que se

apropriada de outro/s texto/s, seja na renovação da leitura do texto apropriado. A investigação desse entrelugar produzido pelo contato dos textos que se interpenetram, na feitura/recepção do texto que se apropria e da recepção do texto apropriado, parece-nos mais pertinente para esse estudo. Analisar Esteves em sua potencialidade como figura integradora e modificadora do romance *a máquina de fazer espanhóis* e, no caminho inverso, retornar ao texto original de forma questionadora e perturbadora, desestabilizando o cânone. No romance, João Esteves rebela-se, não aceita a condição de sujeito opaco e sem profundidade imposta pelo poema, exibe movimentos não recomendados a um homem centenário e distribui sorrisos e brinca com todos, “[...] como um milagre da literatura, uma incrível epifania do que a literatura tinha de vida real. a nossa impressionante vida real.” (MÃE, 2013, p. 76)

Num sentido mais amplo, a literatura

[...] se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz parecer o intertexto. [...] Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição. (SAMOYAUULT, 2008, p. 47)

Ou seja, não se pode confundir o anseio da literatura à internalização de seus processos mais bem acabados ou bem-sucedidos, o desejo pela referencialidade e/ou autorreferencialidade, com uma prática artística – e social – obtusa em relação à exterioridade. Mesmo uma literatura que não se pretende, de forma alguma, engajada politicamente e busca com intensidade o ostracismo no signo e na estética, lança suas luzes à exterioridade. Tal acontecimento da literatura reverbera nas questões levantadas por VHM em seu romance.

Antes de aprofundarmos a intertextualidade em *a máquina*, vale comentar novamente o fato de que José Saramago (1922-2010) publicou em 1984 o romance *O ano da morte de Ricardo Reis* que, como o próprio título diz, conta a história do heterônimo de Fernando Pessoa, Ricardo Reis, no momento em que retorna a Lisboa em 1936, após saber da morte de Pessoa. O jogo ficcional se dá de forma esplendorosa no sentido que, no espaço do texto saramaguiano, Reis existe e está

vivo, enquanto que Pessoa está morto, já não existe. Saramago vai além, não só Reis vive como também é visitado pelo 'espírito' de seu colega poeta. A presença de Pessoa no romance é a presença da literatura dentro da literatura, assim como a presença de Esteves representa o mesmo para esse estudo.

Além da presença de Esteves há, no entanto, outros intertextos que precisam ser aqui abordados, mesmo que brevemente, para que se possa ter a dimensão de como outras escritas colaboram na construção desse romance.

1.3.1 Eugénio de Andrade e *Os amantes sem dinheiro*

O capítulo sete, *herdar portugal*, apresenta-nos as reminiscências do casamento do narrador António Jorge da Silva com sua esposa Laura. Ao final do capítulo, há a referência ao poema *Os amantes sem dinheiro*, de livro homônimo, do poeta português Eugénio Andrade (1923-2005), datado de 1950. Segue a reprodução completa do poema:

Os amantes sem dinheiro

Tinham o rosto aberto a quem passava.
Tinham lendas e mitos
e frio no coração.
Tinham jardins onde a lua passeava
de mãos dadas com a água
e um anjo de pedra por irmão.

Tinham como toda a gente
o milagre de cada dia
escorrendo pelos telhados;
e olhos de oiro
onde ardiam
os sonhos mais tresmalhados.

Tinham fome e sede como os bichos,
e silêncio
à roda dos seus passos.
Mas a cada gesto que faziam
um pássaro nascia dos seus dedos
e deslumbrado penetrava nos espaços. (ANDRADE, 1950, p. 18-19)

Os versos finais “Mas a cada gesto que faziam / um pássaro nascia dos seus dedos / e deslumbrado penetrava nos espaços.” são referenciados no excerto

abaixo.

[...] como guardávamos, de mil novecentos e cinquenta, o livro do eugénio de andrade, o vitorino nemésio dizia que era um grande livro e nós, apaixonados, metidos num amor e numa cabana que parecia sustentar tudo, porque também dos nossos dedos haveriam de nascer pássaros e ainda muito, muitíssimo, deslumbre. [...] (MÃE, 2013, p. 86)

Nota-se que a narrativa de Silva até então ríspida e pessimista – nos capítulos anteriores –, o que pode ser lido como uma espécie de contaminação do poema *Tabacaria*, sofre a interferência e dá espaço ao romantismo do jovem casal encontrado no poema de Eugénio de Andrade. Como se o narrador assimilasse a materialidade do poema, o código poético de Andrade, e a incorporasse (falta o objeto desse verbo) à materialidade de sua narrativa e às lembranças daquele dia festivo e feliz do seu casamento. O capítulo sete faz referência explícita e – sem citar o poema em sua integralidade – absorve seu estilo romântico.

Percebemos também que o texto de Andrade, além do ano de publicação ser o mesmo do casamento do senhor Silva, apresenta um casal supostamente jovem que se assemelha ao casal Laura e Silva, como é narrado no capítulo sete de *a máquina*. “Tinham o rosto aberto a quem passava” conecta-se ao desejo encontrado no romance de socializar a alegria, o amor, por meio da cerimônia de casamento, assim como também se refere à questão da propriedade – material, também de pertencimento – que se abre para os amigos e familiares. Como na frase “[...] a laura descobriu rapidamente aquele gozo universal das noivas, aparecendo de branco e deslumbrante entre folhos e camadas de tecidos como um bolo feliz, dando o braço ao pai e percorrendo o caminho até ao altar no sorriso mais fascinado de todos. [...]” (MÃE, 2013, p. 81). ‘Bolo feliz’ talvez seja a expressão poética que melhor exemplifica a assimilação do estilo de Andrade ao romance, ao unir palavras que na linguagem cotidiana não costumam estar juntas, como os casos do poema “jardins onde a lua passeava”, “anjo de pedra como irmão” e “olhos de ouro”, VHM recria a ternura e o idealismo de um casal jovem que é capaz de operar ‘milagres’ sobre a aridez diária. Além disso, temos também a frase “porque também dos nossos dedos haveriam de nascer pássaros e ainda muito, muitíssimo, deslumbre” que é a própria colagem do poema no romance.

Em outro momento, Silva nos conta a história de dona Marta, moradora do asilo, casada com um homem mais novo que tomou seu patrimônio, colocou-a no asilo e nunca foi visitá-la. O senhor Silva, num misto de pena e saudade, forja cartas amorosas, assinando-as como se fosse o marido daquela senhora. Todos no asilo acabaram descobrindo que Silva é quem estava se correspondendo com dona Marta. Senhor Pereira, o melhor amigo do narrador, sugere que este deveria publicar um livro com poemas de amor, que, por meio de tal arte, ele poderia ajudar as pessoas, fazer do mundo um lugar melhor. Ouvindo isso, o outro Silva do asilo, o Silva 'da Europa', acrescenta:

[...] confesse lá, você tem uma alma de poeta, havia de ter escrito uns poemas e de ter mostrado ao eugénio de andrade quem amanteigava os corações aos portugueses. [...] amanteigar os portugueses, que imagem cretina, porra, não tenho pela poesia mais do que um respeito devido, protestava eu, não quer dizer que seja poeta ou que o tenha querido ser. [...] (MÃE, 2013, p.93)

O romance novamente retoma Eugénio de Andrade, mas dessa vez a intertextualidade não está em nível estilístico, mas sim de forma a se opor à linguagem pessimista e agressiva da poesia camposiana que assume a narrativa do Jorge António da Silva. O narrador-protagonista cogita a possibilidade de escrever um livro, no entanto, não seriam poemas de amor, mas um texto que expressasse sua cólera, uma forma de vingança.

[...] se escrevesse alguma coisa, alguma coisa que deixasse à humanidade como partilha de um sentimento qualquer, haveria de ser aterrador, gostaria de deixar um texto que os amaldiçoasse de verdade, como de mentira andam para aí tantos textos de bruxos e curandeiros, haveria de deixar-lhes um testamento de ódio a partir da morte da minha laura, para que ao menos parassem de louvar a deus e comesçassem a pôr nos objectivos coisas mais simples e lúcidas. (MÃE, 2013, p. 160)

Nunca é demais lembrar que, nesse momento da narrativa, Silva ainda está sob influência do luto e sua misantropia, expressada de forma agressiva, aproxima-se da linguagem da poesia de Campos, como no poema *Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa*: “Não: tudo menos ter razão! / Tudo menos importar-se com a humanidade! / Tudo menos ceder ao humanitarismo! / De que serve uma sensação se há uma razão exterior a ela?” (PESSOA, 2010, p. 240). Apenas a

sensação, que vem do individual é que interessa, sentir com toda a intensidade, não importa qual seja esse sentimento. Como dito, Eugénio Andrade é o oposto disto, ele é um poeta não só amoroso como também humanitário: “É urgente destruir certas palavras, / ódio, solidão e crueldade, / alguns lamentos, muitas espadas. // É urgente inventar alegria, / multiplicar os beijos, as searas, / é urgente descobrir rosas e rios / e manhãs claras.” (ANDRADE, 1990, p. 78).

Silva assimila de tal forma a leitura e o estilo engajado e romântico de Eugénio de Andrade que passa a modificar a realidade ao seu redor. Colocando em prática a literatura, colocando-a em movimento. Ou ainda podemos dizer que o romance suscita a ideia de movimento desses textos e autores – Andrade e Campos – que Silva leu na juventude e agora vêm à tona nesse momento mais delicado de sua vida. A intertextualidade é uma forma de manter ‘viva’ a literatura e enriquecer a existência do narrador.

1.3.2 Almada Negreiros e a 'adulteração' do painel de São Vicente de Fora

O personagem Anísio Franco, um dos moradores do asilo, conta que, em seu tempo de conservador do museu, deparou-se com um fato no mínimo curioso: o famoso painel de São Vicente de Fora, do pintor Nuno Gonçalves (Aprox. 1420-1450), tinha sido adulterado para que o rosto de Salazar pudesse figurar entre os ilustres rostos dos líderes políticos de Portugal que, segundo a lenda, foram predestinados a governar e estão retratados nessa pintura antiquíssima. Anísio Franco vai além, afirma que como o ditador havia forjado seu governo por meio da força, não sendo o natural merecedor da honraria, pediu para que algum pintor o representasse ali no painel. Senhor Silva, em tom de provocação, cogita que teria sido Almada Negreiros.

[...] e eu, só para infernizar a conversa, perguntava se não teria sido o próprio almada negreiros a pôr ali o outro, caramba, mexer no almada negreiros, esse génio, era uma brincadeira, dizia eu. era só uma brincadeira, que o homem tivesse descortinado a disposição dos painéis era uma coisa, mas ter sido funcionário do regime àquele ponto, isso é que não. o anísio até se levantava da cadeira a defendê-lo e eu percebi que ambos o adorávamos, o que era só mais uma das coisas boas que aquele homem

trouxera para os meus dias. pronto, podemos colocar outras hipóteses, mas deixemos que se esqueçam os compromissos do almada com salazar. [...] (MÃE, 2013, p. 95)

A referência citada acima, apesar de não ser da literatura, mas sim da pintura, fica evidente que VHM busca a todo momento conectar seu romance ao modernismo português, a Fernando Pessoa, ao salazarismo, enfim, à história recente de Portugal. Fazendo referência ao multitalentoso Almada Negreiros (1893-1970) – o mais jovem do grupo, ao lado de Pessoa e Sá-Carneiro fundaram a revista *Orpheu*, publicação pioneira no país¹⁰ –, Mãe demonstra conhecer a história daquele país e, apesar de o *a máquina* não ser considerado romance histórico, dentre seu hibridismo, temos passagens que se utilizam do expediente desse gênero literário. Mesmo não sendo este o viés do estudo, não poderíamos deixar de registrar essa referência; por conta das relações com Fernando Pessoa e a memória não só histórica, como também literária.

Dentro desse contexto histórico revisitado pelo romance de Mãe, notamos que, se de um lado o mundo via o avanço de regimes totalitários, como o caso do salazarismo em Portugal, por outro, a arte modernista buscava se libertar das convenções tradicionais em que estava ancorada. A provocação do personagem Anísio Franco é, nesse sentido, não só pertinente como também remete novamente aos limites entre realidade e ficção que se mostram impossíveis de se delimitar.

1.3.3 Francisco José Viegas e *Longe de Manaus*

Os capítulos cinco e dezessete, *Teófilo Cubillas* e *A máquina de fazer espanhóis*, respectivamente, têm por semelhança formal e estilística o fato de serem os únicos em que a estrutura segue padrão diferente. Ou seja, diferentemente dos demais – escritos todos em letras minúsculas e sem entrada para as falas dos

10 Do Capítulo II: Pessoa foi um dos protagonistas mais atuantes do modernismo português. Ao lado de poetas como Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros publicou em 24 de março de 1915 a primeira edição da revista *Orpheu*. Este foi o grande momento de afirmação vanguardista naquele país. Num documento que Richard Zenith selecionou para a exposição *Os Caminhos de Orpheu*, Fernando Pessoa escreve a propósito da publicação: “Nunca em Portugal tinha aparecido uma corrente literária que mostrasse originalidade, não relativa, senão absoluta; isto é, que excedesse as correntes literárias contemporâneas dos outros países” (PESSOA apud QUEIRÓS, 2016).

personagens –, estes dois, inclusive no título, apresentam letras maiúsculas no início de frases e parágrafos, também em nomes próprios, e os diálogos estão entre aspas. Mais que isso, a escrita está em terceira pessoa, o que de fato nos faz como leitores questionar sobre a mudança radical não só na forma como também no tempo verbal, sobre a escolha do autor pela diferenciação apenas nesses dois capítulos.

Quanto ao contexto, no capítulo quatro *um ataque de qualquer coisa*, ocorre um incêndio no lar *Feliz Idade*, na ala conhecida por ser dos idosos que estão mais debilitados física e/ou mentalmente, três idosos morreram por conta do incidente. Esteves foi quem avisou os demais, Silva e Pereira acreditam que a causa foi intencional, que estariam eliminando os idosos para receber outros. Os dois amigos decidem investigar. Por essa trama detetivesca, justifica-se a mudança de estilo. Mas não apenas isso, também temos em cena dois novos personagens, os agentes policiais Jaime Ramos e Isaltino de Jesus que vieram para investigar o caso. Entre todas as referências aqui citadas, esta é a única que, em nenhum momento, o romance nos dá a indicação de que os personagens, assim como a modificação da escrita, tenha alguma relação com os livros de outro autor, o romancista português José Francisco Viegas (1962). Viegas é conhecido por renovar a literatura policial; conferindo aos romances uma dimensão intimista, com menor enfoque à trama policialesca e maior destaque ao drama humano.

Quanto ao fato de não haver referência explícita, Samoyault (2008) diz que os

[...] jogos com a biblioteca nem sempre desmembram o corpo dos textos, assim como também não nivelam as referências da memória histórica. Ocorre com frequência que os escritores se servem de seu saber para inscrever nos textos uma homenagem disfarçada, uma apropriação zombeteira, ou uma forma de convivência. [...] (SAMOYULT, 2008, p. 85)

Podemos dizer que Mãe homenageia Viegas, pois leva em consideração que, assim como o autor de *Longe de Manaus* não precisa dizer que sua obra sofreu influência de sir Arthur Conan Doyle, bem como o criador de Sherlock Holmes e Dr Wattson reverberam Dom Quixote e Sancho Pança, VHM também não cita Viegas. Ou seja, o que avaliamos como homenagem se torna duas vezes mais pertinente: mudou-se o estilo do texto e foi ocultada a referência, causando um efeito poético

que podemos até dizer paródico.

Assim sendo, apesar de os personagens Jaime Ramos e Isaltino de Jesus permearem praticamente toda a obra de Viegas, Mãe realiza um trabalho discreto de colagem e integração do romance *Longe de Manaus – O romance da solidão portuguesa*. Logo pelo subtítulo, nota-se que há um deslizamento semântico. Por 'solidão portuguesa' subentende-se que o autor parte de uma premissa antropológica e histórica, remete à fama aventureira, porém solitária dos portugueses, ou algo parecido. Quando abrimos o livro, deparamo-nos com a dedicatória que funciona como uma espécie de aviso e desafio ao leitor, “Um romance policial, como se sabe, tem as suas regras. Esse não tem.” (VIEGAS, 2007, p. 5). Na página seguinte, temos uma epígrafe peculiar para o gênero “Um português pode fretar um navio para o Brasil com menos dificuldade que lhe é preciso para ir a cavalo de Lisboa ao Porto.” (MURPHY, apud VIEGAS, 2007, p. 6). Confirma-se a alusão aos portugueses serem aventureiros e a relação às questões de nacionalidade, caras ao romance de Mãe.

Quanto à intertextualidade, ela se confirma, não só pelo nome dos personagens, mas também pelo cartaz com o jogador de futebol peruano Teófilo Cubillas (1949).

Jaime Ramos voltou-se e enfrentou a parede nua ao seu lado, como se fosse a mesma onde Teófilo Cubillas sorria havia muitos anos, e se não era nessa parede seria na outra, no seu antigo gabinete mas, ele lá estaria, Teófilo Cubillas, como uma memória dos anos que não regressam e das vezes em que mudou de gabinete e em que subiu na hierarquia. O poster foi perdendo as cores, era agora uma mancha azul, branco e cinza colada à parede, Cubillas erguendo os braços, sorrindo depois de marcar o golo. (VIEGAS, 2007, p. 17-18)

Teófilo Cubillas, o peruano sorridente. Isaltino de Jesus pasmou perante o póster e não queria acreditar. Era o Teófilo Cubillas a sorrir exactamente no mesmo póster que O Norte Desportivo oferecera aos portistas devotos nos idos anos setenta do século passado. Isaltino de Jesus pasmou diante de tal figura e pareceu-lhe que a vida se engomara, estava ali como passada a limpo igual se podia fazer aos cadernos de escola. Tomavam-se notas a correr, uns gatafunhos para ali desordenados e feios, e depois tinha-se o trabalho de passar tudo a limpo uma outra vez, para que ficasse de dignidade suficiente a ser guardado para uma mais-valia de muito tempo. Raios partam se não era o Teófilo Cubillas impecavelmente emoldurado, sem vincos que se vissem, posto na parede como uma obra de arte, o belo estupor, a sorrir. (MÃE, 2007, p. 59)

O pôster do famoso jogador de futebol tem a função de fazer o jogo ficcional no romance: assim como Viegas emprestou um objeto real para seu romance, por sua vez, Mãe empresta do romance de Viegas. O primeiro empréstimo remete a um passado que, para Isaltino, foi glorioso, enquanto que na reincidência do objeto, ele se apresenta como novo, como se passado e presente, realidade e ficção, ficções diferentes se fundissem numa grande narrativa com inúmeras possibilidades e desdobramentos. A materialidade do objeto, intacto no quarto de dona Leopoldina – *a máquina* – mais bem conservado que no escritório do policial – *Longe de Manaus* –, sugere-nos que a literatura é sempre nova, que ela se renova com a recepção. Também podemos inferir que dentro do espaço ficcional não há tempo ou espaço, as distâncias físicas e temporais se diluem na matéria da literatura, a palavra; a força miraculosa da palavra que encontra seu auge na presença do Esteves do poema *Tabacaria*.

[...] a intertextualidade não data; ela dispõe o passado da literatura segundo a ordem sucessiva de uma história, mas sim como uma memória. Essa reatualização memorial corresponde bem àquilo de que trata a estética da recepção sob a noção de “fusão de horizontes”: na leitura, o tempo muda de natureza e se torna, por assim dizer, trans-histórico [...]. A intertextualidade aparece, assim, como um jogo complexo e recíproco de duas atividades que constituem o espaço literário, a escrita e a leitura, pelas quais uma não cessa de se lembrar da outra. (SAMOYAUULT, 2008, p. 95-96)

Ou seja, a literatura como espaço ficcional, cria laços complexos entre a obra recente que se conecta à anterior, não apenas enriquecendo referencialmente a obra que referencia, mas também em sentido contrário, enriquece a obra referenciada, dando-lhe novas leituras e novos leitores.

Vale salientar que a diferença entre Esteves e Jaime e Isaltino é que, como foi dito, os personagens de Viegas não foram apresentados como tal, como personagens de outro autor. Para o leitor que não tenha a referência do romance *Longe de Manaus*, pode imaginar que são criações de Mãe, sem perda de fruição na leitura. Esse tipo de inserção segue dois movimentos, o de colagem e o de integração, de acordo com nossa abordagem. Essas interferências devem ser questionadas pelo leitor mais atento; não configurando como plágio, uma vez que há vários indícios de modificação estilística e referências ao romance de Viegas, exigindo do leitor mais atento a investigação dessas interferências.

O incêndio no asilo, que para Silva e Pereira deve ser ‘queima de arquivo’, faz referência à mentalidade de toda uma geração acostumada ao autoritarismo, medo e repressão da ditadura militar. Eles tentam alertar a polícia, mas também não confiam na seriedade ou inteligência dos agentes policiais. Por sua vez, os investigadores de polícia veem os idosos com desconfiança, imaginam que não podem se fiar nas insinuações e acusações dos dois. Entre esses dois universos há também o amor pelo futebol e outro estranhamento: como pode o cartaz de Cubillas estar ali como novo. Mãe joga com todos esses elementos ficcionais de uma literatura dita contemporânea, e, mais que isso, ao sobrepor essas narrativas, faz todo um retrato imaginário, ficcional, de Portugal.

É possível inferir, até aqui, que as intertextualidades em *a máquina* apresentam uma visão multifacetada da literatura portuguesa – mais que isso, da literatura como um todo – e produzem efeitos de uma poética e um lirismo inseparáveis do texto dito mais ‘autoral’. Seja o casal apaixonado do poema de Eugénio de Andrade, sejam os investigadores policiais de Viegas, todas essas figuras representam a memória de Portugal.

1.4 FERNANDO PESSOA E *TABACARIA*

A referência explícita – e que integra, se não todo, mas boa parte do romance – é o poema *Tabacaria*, de Fernando Pessoa, assinado pelo heterônimo Álvaro de Campos. A colagem feita por VHM se dá por meio do personagem Esteves. Silva conhece Esteves no capítulo quatro, *um ataque de qualquer coisa*. A primeira referência direta a esse personagem – o encontro do senhor Silva com Esteves – ocorre diante das discussões acerca da imagem de Nossa Senhora de Fátima, santa padroeira de Portugal, e sua legitimidade como figura do ‘mundo real’ ou apenas do campo da magia, superstição ou ficção.

[...] subitamente o senhor pereira pôs um braço no ar e chamou para perto um indivíduo bem mais velho do que nós com quem eu nunca falara, esteves, chamou ele, esteves, anda aqui, vou contar-te uma coisa. o homem abançou ao nosso lado, disse boa tarde e sorriu, o senhor pereira continuou, pusemos um letreiro na estatueta aqui do amigo silva, na da

nossa senhora, a dizer que se chama mariazinha, rodeada de pombinhas, é a santa das pombinhas. riram-se os dois como tolos, e repetiu, chama-se mariazinha, afinal é como uma boneca qualquer, diz aqui o senhor silva [...]. surpreendeu-me o senhor pereira que, como que se lembrando repentinamente, me perguntou, sabe quem é este esteves. torci os lábios com algum desinteresse e confirmação de ignorância, e ele disse, é o esteves sem metafísica, sim, o do fernando pessoa, é uma coisa do caraças, está a ver. e eu abri a boca de espanto inteiro. o que diz você, perguntei, ó homem, é verdade, é o esteves sem metafísica da tabacaria do fernando pessoa, e eu respondi, não diga asneiras. tem quase cem anos. [...] (MÃE, 2013, p. 49-50)

Ainda incrédulo, Silva pergunta a Esteves se de fato ele é o homem citado no poema de Fernando Pessoa, recebendo a confirmação do novo amigo, o narrador diz: “[...] sorri. sorri verdadeiramente como nunca até ali naquele lar. e o senhor pereira olhou para mim radiante e afirmou num trunfo, isto sim agora é o lar da felicidade.” (MÃE, 2013, p. 50).

A presença de Esteves, assim como ocorre no poema, desestabiliza o fio narrativo, imbuindo-se de uma espécie de encantamento do narrador. Também o sorriso aparece em *Tabacaria*, representado pelo dono do estabelecimento (verso 167, em anexo). No poema, no entanto, o sorriso é o fim do texto, a poesia fica em suspenso, encerra-se em si, mas também se abre para a especulação do leitor, enquanto que no romance o sorriso é – podemos dizer – o mote para uma nova etapa da narrativa: a abertura de Silva para a exterioridade, para a vida social. Fazendo um paralelo com a literatura, também é o momento em que o texto de Mãe se abre para o de Pessoa.

A presença de Esteves também remete à memória literária e afetiva, faz com que o narrador Silva se lembre dos momentos felizes e traumáticos dos idos de 1930, período em que Fernando Pessoa produziu e publicou o poema *Tabacaria*. Samoyault, em seu livro *Intertextualidade*, ao articular suas ideias em relação à memória da literatura, diz que esta é

[...] um espaço instável, onde o esquecimento, a lembrança fugaz, a recuperação repentina, o apagamento temporário atuam plenamente. As práticas intertextuais informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo têm das obras que os precederam ou que lhe são contemporâneas. Elas exprimem ao mesmo tempo o peso desta memória, a dificuldade de um gesto que se sabe suceder a outro e vir sempre depois. (SAMOYULT, 2008, p. 68) (Grifos meus)

Esses movimentos da memória equivalem ao momento da leitura e da escrita, Silva, narrador e autor da própria vida, desvela e articula lembranças que são os textos do passado e os resgata para o momento presente, mas de outra forma e com outro significado. A movimentação catártica da memória, assim como a intertextualidade, faz com que o 'velho' seja sempre 'novo' pois o vemos por outro prisma e damos outra dimensão e gravidade aos textos. O próprio Fernando Pessoa desencanta-se, desce do panteão e está entre nós, lendo os jornais, escondido atrás da palavra impressa, como que por medo. Silva lembra da covardia do passado, a delação do estudante revolucionário. Também lembra das cartas de amor do passado, agora reelaboradas em forma de exercício amoroso e lúdico. Por fim, as leituras do passado, o livro de Eugénio de Andrade, presente de casamento, o Campos lido como que antídoto contra o pessimismo, sendo este pessimista. Assim sendo, a literatura como um todo, e em especial o romance analisado, remete sempre à memória, ou, também podemos dizer, à biblioteca do autor.

II – ÁLVARO DE CAMPOS E *TABACARIA*

*Ele morrerá e eu morrerei.
Ele deixará a tabuleta, e eu deixarei versos.
A certa altura morrerá a tabuleta também, e os versos também.*

Álvaro de Campos
Tabacaria

Este capítulo apresenta o heterônimo Álvaro de Campos, uma análise do poema *Tabacaria*, destacando o personagem Esteves e algumas inserções preliminares do romance *a máquina de fazer espanhóis*, como preparação para o capítulo seguinte.

2.1 ÁLVARO DE CAMPOS

Apesar de Fernando Pessoa (1888-1935) não ter sido o primeiro escritor a introduzir os heterônimos na literatura portuguesa, como veremos adiante, foi quem os nomeou dessa forma e fez da heteronímia não só contraponto de sua obra ortônima, como um tipo de espelhamento dialético, mas sim um espalhamento de sua capacidade criativa.

Segundo a *Tábula Bibliográfica*, os heterônimos, apartados e dessemelhados de seu criador, são como dramas à parte, mas, diferentemente do texto dramático, segundo Pessoa, o heterônimo “é um drama em gente, em vez de em actos” (PESSOA, 1993, p. 250), pois os arquétipos humanos que surgem dos heterônimos têm seu potencial não em suas biografias, por sinal modestas, mas sim nos efeitos de suas produções poéticas e/ou prosaicas. Ou seja, baseado na produção literária do heterônimo, é possível reconhecer – sem auxílio de uma narrativa de vida e de feitos – a que pensamento e a que drama tal figura se filia. Fernando Pessoa percebia a si mesmo então como semelhante a um dramaturgo, mas que se despersonaliza em várias outras personalidades dramáticas.

Notadamente esta é a base filosófica do sensacionismo em Caeiro, ou seja, a noção de real só pode ser dada pelo outro, é na materialidade do outro que

podemos perceber que vivemos num mundo de sensações, e, como veremos adiante, para este mestre, a linguagem poética não deve enganar os sentidos e sim objetificar o desejo, destituir-se da qualidade de signo – tarefa que Reis ignora e Campos persegue mas, por fim, fracassa; fechando assim a tríade pessoana.

Álvaro de Campos (1890-1935) é uma espécie de ponte entre a fé de Ricardo Reis e a rejeição de Alberto Caeiro pelo signo como intermediador da experiência humana e do real –, tem em sua origem a necessidade de Pessoa em exprimir o mais livremente possível suas sensações, muito mais que seu ortônimo assim poderia, por ferir as convenções sociais. Para Segolin (1992), Campos constitui nem “o sonho anti-sígnico de Caeiro, porque aspiração para sempre acorrentada à bruma inconsistente e irreal da utopia, nem a fé no poder representativo da palavra e na liberdade demiúrgica do poeta” (SEGOLIN, 1992, p. 69). Sobre a motivação em escrever os textos-Campos, Pessoa diz na carta a Casais Monteiro:

Se eu fosse mulher – na mulher os fenómenos histéricos rompem em ataques e coisas parecidas – cada poema de Álvaro de Campos (o mais historicamente histórico de mim) seria um alarme para a vizinhança. Mas sou homem – e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia... (PESSOA, 1986, p. 199)

Longe de buscar explicar o conceito de histeria em voga na época, muito menos avaliar o teor desse discurso psicológico que tenta diferenciar o estado emocional irritadiço do homem e da mulher inspirado nos textos de Freud, evidencia-se que Fernando Pessoa revestiu os poemas-Campos de maior liberdade e experimentação. Os poemas sob a assinatura de Álvaro de Campos têm, na maior parte das vezes, versos mais longos, a enumeração de substantivos em profusão e as repetições de efeito dramático. Estes são alguns dos elementos estéticos que se relacionam intrinsecamente com o tipo de personalidade literária que Pessoa havia pensado – um homem da burguesia ligado ao tecnicismo resultante da revolução industrial, um engenheiro –, alguém de ‘dentro’ que poderia implodir a nova burguesia e seus valores e gostos artísticos engessados pela mera reprodução do passado.

O texto-Campos potencializa-se na reafirmação constante do *eu* que num primeiro momento se multiplica e se espalha por toda parte, irmanado com as

maravilhas da engenharia, com a esperança de uma humanidade melhorada pela tecnologia, e posteriormente ressentir-se e se retrair até a anulação, só resta então não ser nada. No entanto, estes dois movimentos se assemelham por partirem do eu que busca assimilar e ser assimilado pela coletividade e para tal transgredir a linguagem. Segolin (1992), nos diz que

Para se pluralizar discursivamente, o texto-Campos, porém é obrigado a violentar a linguagem poética tradicional. Concentrada nos limites estreitos no ritmo e metro regulares; sufocada por ecos rimáticos que pouco mais fazem que realçar ornamentalmente a palavra final de cada verso; voltada para a expressão de um *eu* fixo, oferece ao poeta – como modelo a ser imitado – um instrumento incapaz de operar a dispersão que, segundo julga, poderia levá-lo ao *eu-síntese*. (SEGOLIN, 1992, p. 73)

Essa dispersão que se mostra expressa na profusão das palavras, na diluição do eu – uma vez que este eu está problematizado, não sendo fixo e único como o modelo de eu-lírico tradicional –, pretende-se levar à síntese do eu que, como foi dito, chegou ao resultado negativo na fase 'metafísica' de Álvaro de Campos, como nos versos de *Tabacaria*, “Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada.” (versos 1-3).

É muito provável que pela maior semelhança da condição social e do pensamento filosófico de Pessoa, Álvaro de Campos, diferentemente de Alberto Caeiro e Ricardo Reis, não ficou limitado a ‘agir’ dentro de sua obra, mas se expôs, como nenhum outro, nem mesmo Fernando Pessoa. A intromissão de Campos na vida intelectual portuguesa e até mesmo na vida pessoal de Fernando conta com inúmeros casos, como os de Campos mandar cartas para Ofélia, namorada de Pessoa, ou de o mesmo se apresentar como Álvaro de Campos diante de pessoas que acabara de conhecer e que se ofendiam com a brincadeira. Sobre esse entrecruzamento Pessoa / Campos, a professora Tereza Rita Lopes nos diz que

Na pessoa de Álvaro, Fernando cometeu todas as irreverências pessoais e políticas de que, na sua própria pessoa, se abstinha, foi anarquista [...], disse todos os palavrões e indecências que os amigos, no café, tinham o cuidado de não pronunciar diante dele para não o chocar [...], conheceu intimamente mulheres e homens [...]. (LOPES, 2010, p. 126)

Vale ressaltar que tais informações aqui trazidas são apenas para reforçar a

importância do heterônimo Álvaro de Campos na produção poética de Fernando Pessoa. Não cabe a este estudo analisar aspectos da biografia pessoana, muito menos entender como estes convergiram ou divergiram dos elementos biográficos de Campos. No entanto, como dito antes, a poética pessoana vê no desdobramento de 'outros' não só a possibilidade de expandir seu projeto literário e filosófico, mas também de transgredir certos valores burgueses, principalmente os de índole cristã, com sua criação ficcional. Diferentemente de poetas como Walt Whitman, que com seu ortônimo faz abertamente apologia aos excessos de uma vida hedonista – mas que biograficamente sabemos ter sido celibatário –, Pessoa usou do heterônimo Campos como porta-voz desse 'mundo' de que não lhe convinha fazer parte.

2.1.1 Campos antes de Caeiro

É preciso dizer que os textos-Campos da fase decadentista, anteriores ao tempo em que Álvaro conheceu o mestre Alberto, foram escritos posteriormente à obra de viés sensacionista e metafísica. Vale também ressaltar que, ao criar Álvaro, mais que com os outros heterônimos, Fernando se ateve a detalhes complexos de composição e produção poética e crítica, não se limitando apenas em conferir-lhe uma biografia e uma obra. Mesmo que não haja consenso dos estudiosos, a obra de Campos, assim como sua biografia, supostamente simula o que podemos chamar de três fases, elas vão desde o início da produção do poeta quando jovem, ainda preso à metrificação e ao decadentismo, em *O poeta decadente* (1913-1914); passando pelas ambições experimentais – após conhecer Alberto Caeiro, seu mestre –, notadamente em *O engenheiro sensacionista* (1914-1922) e *O engenheiro metafísico* (1923-1930); até chegar em *O engenheiro aposentado* (1931-1935), com poemas novamente menores e levemente metrificadas, uma espécie de síntese, mas que mantêm a essência experimental de outrora.

Quanto aos primeiros poemas-Campos, Pessoa escreve a Casais Monteiro:

Sugeri então ao Sá-Carneiro que eu fizesse um poema “antigo” do Álvaro de Campos — um poema de como o Álvaro de Campos seria antes de ter conhecido Caeiro e ter caído sob a sua influência. 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 contacto com o seu mestre Caeiro. Foi dos poemas que tenho escrito, o que me deu mais que fazer, pelo duplo poder de despersonalização que tive que desenvolver. Mas, enfim, creio que não saiu mau, e que dá o Álvaro em botão... (PESSOA, 1986, p. 199)

Nesse emaranhado ficcional, Fernando Pessoa fixa definitivamente a personalidade literária de Álvaro de Campos como aquele sujeito surgido da burguesia mas que não encontra “par nisto tudo neste mundo” (PESSOA, 2010, p. 234) e se rebela silenciosamente e de forma gradativa à estética e aos valores burgueses, assumidamente “vil, literalmente vil, / Vil no sentido mesquinho e infame da vileza” (PESSOA, 2010, p. 235), como bem expressa no poderoso *Poema em Linha Recta*. Álvaro se perde no momento em que toma conhecimento da poesia de Alberto. O sensacionismo tentado por este é emulação daquele, então passa das sensações para a angústia metafísica.

Novamente vale ressaltar que temos em Campos o poeta a meio caminho: de um lado, o projeto transgressor iniciado por Caeiro que se afasta de toda a convulsão urbana – morre jovem, antes de chegar a desnudar a vida do verbo, o que é sabido por Pessoa, utopia –, sendo ele o próprio paganismo personificado, e, do outro lado, Reis, o médico que bebe da estética pagã, mas sem se afastar do espaço urbano, o antidiscípulo.

Enfim, Álvaro de Campos é aquele que fracassou em tudo, vestiu “o dominó errado” (113), não pôde ser aquilo que era e não conseguiu fazer de si o que queria, ser Alberto Caeiro, por exemplo. Diz em seu poema *Mestre*: “Meu mestre, meu coração não aprendeu a tua serenidade. / Meu coração não aprendeu nada. / Meu coração não é nada, / Meu coração está perdido. / Mestre, só seria como tu se tivesse sido tu.” (PESSOA, 2010, p. 302) e mais adiante lamenta: “Prouvera ao Deus ignoto que eu ficasse sempre aquele / Poeta decadente, estupidamente pretensioso, / Que poderia ao menos vir a agradar, / E não surgisse em mim a pavorosa ciência de ver.” (PESSOA, 2010, p. 303). Aliás, a consciência de não ser aquilo que se pode ser, e nem aquilo que se deseja ser, ou seja, ser nada, é o mote de toda a poesia da fase metafísica de Álvaro de Campos e pode ser encontrada em todo o seu transbordamento e potência no longo e célebre poema *Tabacaria*.

2.1.2 Campos: futurismo x sensacionismo

Decottgnies referenciado por Arêas (1980) diz que as vanguardas artísticas surgidas na França e na Inglaterra do início do século XX – como o dadaísmo, futurismo e, de forma intermediária, também o surrealismo foram introduzidas com intuito subversivo. Esses jovens artistas, não mais se contentando em conservar o *status quo* da arte e da classe social em que nasceram, e buscaram a liberdade absoluta “no exame que faz(em) das ruínas da burguesia, e se instala entre um império perdido e os acenos na reformulação de discurso com que o homem pensa sobre o mundo, para entendê-lo e transformá-lo.” (ARÊAS, 1980, p. 58). O modernismo português, por sua vez, contou muito mais com o personalismo de figuras já conhecidas no meio artístico e literário do país que – impulsionadas inicialmente pelas estéticas estrangeiras – acabaram por fazer cada qual a sua arte dita moderna e de viés renovador e/ou transgressor.

Pessoa foi um dos protagonistas mais atuantes do modernismo português. Ao lado de poetas como Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros publicou em 24 de março de 1915 a primeira edição da revista *Orpheu*. Este foi o grande momento de afirmação vanguardista naquele país. Num documento que Richard Zenith selecionou para a exposição *Os Caminhos de Orpheu*, Fernando Pessoa escreve a propósito da publicação, retomando a citação: “Nunca em Portugal tinha aparecido uma corrente literária que mostrasse originalidade, não relativa, senão absoluta; isto é, que excedesse as correntes literárias contemporâneas dos outros países” (PESSOA apud QUEIRÓS, 2016). Ou seja, apesar da inicial vinculação aos movimentos de vanguarda vindos de outros países da Europa, como, por exemplo, o futurismo, a ideia sempre foi buscar o próprio caminho de transgressão e renovação da arte portuguesa. Quanto ao futurismo dito português Perrone-Moysés (2010) nos diz que

foi apenas um episódio da renovação artística no país. Iniciou-se como uma “sessão futurista” no Teatro República de Lisboa, no dia 14-5-1917, e findou com a publicação da revista Portugal Futurista, que teve um único número, em novembro do mesmo ano, e foi logo apreendido pela polícia. As propostas futuristas já eram conhecidas em Portugal desde 1909, quando o

jornal *Diário dos Açores* publicou o primeiro manifesto de Marinetti. E em 1916, outro jornal, o *Heraldo* de Faro, publicava uma “página futurista”. (PERRONE-MOYSÉS, 2010, p. 302)

O empréstimo de uma estética futurista, movimento vanguardista proposto por Marinetti, que serviu de mote para a introdução do que de fato aconteceria posteriormente em Portugal, acabou por trazer confusão e indisposição entre artistas – que buscavam caminho até mesmo inverso daquele –, críticos e jornalistas. Fernando Pessoa, na personalidade de Álvaro de Campos, foi um desses artistas a ser rotulado como futurista e que posteriormente veio a negar tal pecha depois da publicação de *Ode Triunfal*.

Ode Triunfal, de 1914, primeiro poema de Álvaro de Campos publicado na revista *Orpheu*, introduziu o engenheiro poeta ao público. Trata-se de um poema vigoroso, com certo otimismo quanto à modernidade, semelhante ao poema *Canção de mim mesmo*, de Walt Whitman, quanto à multiplicação do ‘eu’ por toda a tessitura do poema, “Engatam-me em todos os comboios. / Içam-me em todos os cais. / Giro dentro das hélices de todos os navios. / Eia! eia-hô! Eia! / Eia! sou o calor mecânico e a electricidade! / Eia! E os ‘rails’ e as casas de máquinas e a Europa!” (PESSOA, 2010, p. 85). Foi com essa retomada do homem e do individualismo em detrimento da cultura de massa que se avizinhava, e que Pessoa via com maus olhos, que esse texto-Campos foi erroneamente confundido com a exaltação ao futuro, com um poema futurista. (período o muito longo) Confusão que fora rechaçada, em 1915, por Álvaro de Campos em carta ao *Diário de Notícias*

A atitude principal do futurismo é a Objectividade Absoluta, a eliminação, da arte, de tudo quanto é alma, quanto é sentimento, emoção, lirismo, subjectividade em suma. O futurismo é dinâmico e analítico por excelência. Ora se há coisa que [seja] típica do Interseccionismo (tal é o nome do movimento português) é a subjectividade excessiva, a síntese levada ao máximo, o exagero da atitude estática. “Drama estático”, mesmo, se intitula uma peça, inserta no 1.º número do *Orpheu*, do sr. Fernando Pessoa. E o tédio, o sonho, a abstracção são as atitudes usuais dos poetas meus colegas naquela brilhante revista. (PESSOA, 1996, p. 412)

Depois de explicar as diferenças entre futurismo e interseccionismo, continua nos parágrafos finais

A minha *Ode Triunfal*, no 1º número da *Orpheu*, é a única coisa que se

aproxima do futurismo. Mas aproxima-se pelo assunto que me inspirou, não pela realização — e em arte a forma de realizar é que caracteriza e distingue as correntes e as escolas.

Eu, de resto, nem sou interseccionista (ou paúlco) nem futurista. Sou eu, apenas eu, preocupado apenas comigo e com as minhas sensações. (PESSOA, 1996, p. 412)

Ou seja, passado apenas um ano da publicação de *Ode Triunfal*, Pessoa, na personalidade de Campos, renega aquele que seria o mote inicial para os poemas-Campos, pois se pretende poeta desvencilhado dos tão limitados e corriqueiros ‘ismos’ daquele início de século. No entanto, segundo o *Dicionário de Fernando Pessoa*, tanto o paulismo, quanto o interseccionismo e até mesmo o futurismo, influenciaram, sim, os projetos de Sá-Carneiro e Pessoa em renovar a arte em Portugal e especialmente a poesia de ambos.

Vale ressaltar, ainda, que tamanho interesse e comoção causados no meio intelectual da época só foram possíveis graças aos nomes já consolidados de Pessoa e Sá-Carneiro. *Orpheu* ainda teve mais um número, este ainda mais experimental que o primeiro.

2.1.4 Campos e a metafísica

No campo da filosofia, após o contato inicial com o sensacionismo rural e hedonista de Alberto Caeiro, que levou a seu próprio sensacionismo de temática urbana, Álvaro de Campos se autoafirma como um poeta metafísico. Segundo o *Dicionário de Filosofia* de Abbagnano (2007), entende-se por metafísica a ciência

primeira, por ter como objeto o objeto de todas as outras ciências, e como princípio um princípio que condiciona a validade de todos os outros. Por essa pretensão de prioridade (que a define), a metafísica pressupõe uma situação cultural determinada, em que o saber já se organizou e dividiu em diversas ciências, relativamente independentes e capazes de exigir a determinação de suas inter-relações e sua integração com base num fundamento comum. (ABBAGNANO, 2007, p. 660)

A metafísica, nesse contexto, seria o supra-pensamento, pensar e reavaliar tudo o mais que já foi pensado por uma determinada cultura, isso inclui todas as disciplinas científicas, toda a arte e toda a filosofia de um povo. E metafísica seria

assim a mãe de todas as ciências e seria tanto o lastro quanto a polícia dos rumos das civilizações, numa constante interpenetração, intervenção e reavaliação.

No entanto, por se tratar de um termo que se abre para muitas possibilidades, nunca se esgotando como tema ou se encerrando em uma doutrina filosófica, há divergências quanto ao que se considera metafísica. Mora (1996), em seu Dicionário de Filosofia, diz que originalmente Andrônico de Rodes no século I A.C. utilizou-o para classificar a série de livros de Aristóteles considerada pelo próprio como “filosofia primeira”, aquilo que está para além das coisas naturais e físicas. Com o passar dos séculos, o termo foi mudando de sentido, mas basicamente manteve a dupla conotação transnatural ou sobrenatural, sendo até mesmo rejeitado por filósofos de renome como Heidegger, no entanto esta palavra tornou-se indissociável dos estudos da filosofia e continua servindo de tema para a literatura. Porém, neste estudo, o que deve ser destacado é que a conotação empregada no poema de Pessoa se assemelha à do romance de Mãe, tem valor positivo, o de transcendência.

Ainda quanto à metafísica ou filosofia, buscando nos escritos pessoanos, Álvaro de Campos, em seu pequeno ensaio intitulado *O que é metafísica?*, como diz o título, busca explicar o que significa esse termo ontológico. Mas não só isso, o texto é pretexto para divergir e refutar os argumentos do ortônimo Fernando Pessoa. Pessoa afirma que a filosofia não faz parte do campo da ciência e sim da arte, uma vez que, para ele, os problemas levantados pela filosofia, bem como suas doutrinas, não são verificáveis ou aplicáveis no mundo natural, enquanto que para Campos, no entanto, a ciência compreende um espectro mais amplo e inclui a filosofia. Para o heterônimo Álvaro de Campos, a metafísica

pode ser uma actividade científica, mas também pode ser uma actividade artística. Como actividade científica, virtual que seja, procura conhecer; como actividade artística, procura sentir. O campo da metafísica é o abstracto e o absoluto. Ora o abstracto e o absoluto podem ser sentidos, e não só pensados, pela simples razão de que tudo pode ser, e é, sentido. O abstracto pode ser considerado, ou sentido, como não-concreto, ou como directamente abstracto, isto é relativamente ou absolutamente. [...] A emoção do abstracto como abstracto — isto é, definido — é a base ou mesmo a essência, do sentimento metafísico. (PESSOA, 1980, p. 243)

Campos percebe na filosofia dois movimentos, o primeiro que é procurar

saber – uma atividade estritamente científica – e o segundo movimento que é procurar sentir. Diferentemente das ciências que buscam apenas a comprovação pela razão, na filosofia elas passariam pelos sentidos ou pela emoção. Mas Campos não apenas defende seu posicionamento, ainda faz uma provocação, “Repare Fernando Pessoa que a sociologia é uma ciência tão virtual como a metafísica. A que conclusão, escassa que seja, se chegou já em sociologia? Positivamente, a nenhuma.” (PESSOA, 1980, p.243). Usando como contraponto a sociologia, Campos defende que a filosofia tem a vantagem de não ser dogmática e nociva tanto quanto as ciências sociais

quantos anjos podem convenientemente fixar-se na ponta de uma agulha, pode ser improfícuo; mas não é menos improfícuo — e é com certeza mais engraçado — que discutir qual será ou deve ser o regime humanitário (e porque não anti-humanitário?) e equitativo (e porque não mais injunto e desigual do que o presente?) em que viverá a humanidade futura [...] ou mesmo se haverá humanidade futura, ou um cataclismo destruidor da terra, e da nossa sociologia ainda incompleta, e dos humanitarismos de bizantinos que não sabem ler?). (PESSOA, 1980, p. 243)

Álvaro de Campos vê a sociologia, com seu pragmatismo, como potencialmente nociva à civilização ocidental. Apesar de não poder aprofundar esse tema, é interessante – e isso deve ser muito bem destacado aqui – que o próprio Campos afirma que Pessoa não citou as ciências sociais em seu artigo, mesmo assim refere-se a elas para atacar os argumentos do 'colega'. Tal desinteresse ou omissão de Fernando Pessoa, levantado por Campos, em relação a estas ciências, segue motivações político-ideológicas anarquistas do Pessoa ortônimo, como pode ser lido em *O banqueiro e o anarquista*. Enfim, não podemos esquecer, mesmo com o adensamento ficcional, que estas ideias e discursos, por mais antagônicos, partem de uma pessoa, ou um mesmo Pessoa.

Por fim, ainda sobre o ensaio, Campos sugere que a metafísica, sendo superior à sociologia tem a vantagem de ser flexível e intercambiável entre suas partes, sendo que “1.º — se deve substituir a filosofia por filosofias, isto é, mudar de metafísica como de camisa, substituindo à metafísica procura da verdade a metafísica procura da emoção e do interesse; e que 2.º — se deve substituir a metafísica pela ciência.” (PESSOA, 1980, p. 243)

Quanto ao viés sensacionista na obra camposiana, citado no início desta

unidade, ele pode ser exemplificado no poema *Passagem das horas*. Temos os seguintes versos iniciais “Nada me prende, a nada me ligo, a nada pertenço. / Todas as sensações me tomam e nenhuma fica.” (PESSOA, 2010, p. 244). Percebe-se que, em sintonia com a modernidade, há o afastamento do eu lírico em relação à tradição e às ideias de pertencimento, privilegiando o individualismo, ao mesmo tempo que ignora o ecoar de correntes político-ideológicas que preveem a unidade nacional e a imposição de uma lógica que busca retomar o coletivismo.

É na pessoa de Álvaro de Campos que Pessoa se sente habilitado a anunciar que alguma coisa não vai bem na sociedade – esta que ainda está sob os efeitos da revolução industrial –, e que se esconde por trás da hipocrisia e de um verniz cristão, como é o que podemos ler mais claramente em *Poema em linha reta*, onde a figura ‘outsider’ de Álvaro, como que um profeta às avessas, proclama “Arre, estou farto de semideuses! / Onde é que há gente no mundo?” (PESSOA, 2010, p. 235). Abdo (2002) nos diz que, “todo leitor que tenha alguma familiaridade com os poemas-Campos concorda que a angústia é aí um tema central. Não há como deixar de perceber as menções sempre enfáticas a esse sentimento obsidiante, cuja causa ele tenta em vão definir.” (ABDO, 2002, p. 190).

2.2 TABACARIA

Tabacaria é um poema datado de 15 de janeiro de 1928, atribuído ao heterônimo Álvaro de Campos, composto por 167 versos livres, sem rimas, dispostos em 17 estrofes irregulares. Está entre os poemas seminais na produção poética de Fernando Pessoa, também de grande significância para o modernismo português, celebrado no mundo todo, com traduções em diversas línguas e referência recorrente em obras modernas e contemporâneas. Como é o caso do romance analisado aqui – *a máquina de fazer espanhóis*, de Valter Hugo Mãe – mais especificamente transfigurado na personalidade de Esteves, o cliente da Tabacaria Alves no poema, e morador do asilo Feliz Idade no romance, cuja presença é – como já dito – objeto central desse estudo. Ou seja, Esteves nos servirá como meio de intermediação entre as duas obras, abrindo discussão entre concepções estético-

filosóficas do poema e do romance, assim como deflagra semelhanças e diferenças, pontos de convergência e divergência na mundividência desses autores portugueses.

Retomando o poema, quanto à ação, esta acontece com o eu lírico ora debruçado na janela da mansarda de frente para a tabacaria, ora para dentro de si, de seus pensamentos, na expiação do vazio existencial e da vida moderna. A alternância desse movimento 'sem movimento' se dá estrofe a estrofe, assim como também a mescla e síntese dos dois gestos e a interferência de elementos que entrecruzam a figura camposiana e o prédio da tabacaria – destaque para a menina que come chocolates, o próprio dono da tabacaria e o personagem Esteves. Em se tratando de um poema moderno, mesmo se nos focarmos nessa mínima estrutura, ou seja, a do movimento de tração e retração dessa voz que alterna entre o subjetivo e o objetivo, não chegaremos – e nem esse seria o intuito do texto – a determinar padrões na feitura do poema.

Podemos dizer que, assim como outros de seu tempo, Pessoa fazia com que a forma se adequasse ao conteúdo e não o contrário, como ocorria. No entanto, tal estratégia, como dito antes, por mais que pretendesse maior expressão e individualização da obra de arte, também não estava imune de ser canonizável. Ainda é possível arriscar que o elemento 'Esteves sem metafísica' seja um desses códigos que tanto animam crítica e público a se debruçar sobre um poema publicado há quase um século, assim como a inserção de tal personagem em um romance do século seguinte – texto esse que se utiliza desse código camposiano ao compor um texto que une lirismo, revolta, tédio e pessimismo, pelo menos num primeiro momento da narrativa.

Sobre a temática, há estudiosos que afirmam ser este o poema que dá a visão geral de toda a problematização poética do heterônimo Campos – quiçá Pessoa – a angústia da impossibilidade de apreender o real por meio da linguagem e o vazio existencial. Há dentro do poema um jogo ficcional entre o heterônimo e o drama humano comum ao contexto da modernidade – o de não se prender a nenhuma instituição, grupo ou pessoa, nem a si mesmo, de não ser ninguém, “o eu, que não é nada ou não quer ser nada ou não se prende a nada, surge ali no quadro dum cenário onde ocupa lugar a um tempo poético e prosaico da dor de descrições

simbólicas e espectador do pequeno imprevisto.” (BAPTISTA, 2010, p. 836). Como dito antes, Fernando Pessoa comparava a heteronímia com o texto dramático, mas em vez de os personagens se revelarem ao público em atos – como numa peça teatral – encerram-se nas obras, como num drama ensimesmado sob o código literário/poético do texto e não do dramatúrgico na figura do personagem/ator. Podemos dizer então que Campos, como um Hamlet invertido, é esta figura que desde o início nega a existência e mesmo quando a passa pelo crivo da dúvida – ser ou não ser – apenas o faz com a intenção de confirmar com enfado a impossibilidade de ser.

Nesse viés dramático que se volta para dentro de si, e não para a exterioridade como a do texto dramatúrgico clássico, o corpo do poema *Tabacaria* assimila o 'corpo' do heterônimo pessoano, os objetos, os cenários e as figuras humanas que se encontram em 'cena', formando um único corpo textual. Quanto ao fato de a escrita remeter à própria escrita, Culler (1999) nos diz que “a literatura é uma prática na qual os autores tentam fazer avançar ou renovar a literatura e, desse modo, é sempre implicitamente uma reflexão sobre a própria literatura” (CULLER, 1999, p. 41). Tal interiorização passa pelo plano textual e se revela em versos como “vou escrever esta história para provar que sou sublime” (verso 123) e na visão irônica e pessimista da escrita poética, como se houvesse um conflito interno entre o signo e a experiência. Sendo que, como já foi dito, para Campos, assim como para seu mestre Caeiro, o signo sempre é de índole enganosa se comparado às sensações, Caeiro vai além, pretende uma poética onde o signo deve ser desgastado até chegar ao mais primitivo de seu uso.

No poema *Tabacaria*, quanto à dramaticidade, podemos dizer que isso se constitui em três elementos problematizados: o ser, o pensamento e o signo – sendo que o último tem valor integrador em relação aos dois primeiros, ou seja, tudo passa pelo texto. No entanto, é preciso dizer que tal problematização não é sistemática, ou seja, não se consolida em um sistema de negação filosófica, como o caso do niilismo, muito menos tem a pretensão de o ser, filiando-se ao ceticismo. Ao rejeitar esses três elementos, o texto-Campos promove a relação dialética entre eles, desestabilizando-os mas nunca negando-os. Para Abdo (2002), “o ceticismo difere do niilismo, na medida em que implica uma postura de negação e recusa de

realidade ou valores consagrados, enquanto o primeiro não afirma nada (nada seria também uma forma de dogmatismo).” (ABDO, 2002, p. 73), a pesquisadora ainda admite em sua tese *Fernando Pessoa: poeta cético?* que a poesia pessoana – os heterônimos Reis, Caeiro, Campos, o meio heterônimo Bernardo Soares e o ortônimo Pessoa – filia-se ao ceticismo. Ceticismo esse que é sentido também na percepção do eu lírico quanto à figura de Esteves, o personagem é representado como aquele que não questiona o próprio existir, não faz o percurso intelectual metafísico, apenas vive em meio às coisas sólidas e palpáveis da vida sem se dar conta desse mundo submerso e aterrorizante da existência. Ou seja, essa voz em *Tabacaria* subalterniza Esteves em sua condição de 'plebeu', no entanto, Mãe vai recuperar esse personagem, também a questão da metafísica, e lhes conferir novos significados. Sua reelaboração do Esteves ganha sinal positivo no romance, o que antes parecia perda, transforma-se em ganho, o que antes parecia alienação, mostra-se como uma espécie de sagacidade emocional.

A famosa **primeira estrofe** (versos 1-4) apresenta os versos "Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada." e finaliza com "À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo." (PESSOA, 2010, p. 287) ilustra exatamente a rejeição ou impossibilidade de ser, mas já sinalizando o pensamento – ou sonho – como alternativa que nas estrofes seguintes também será rejeitada. Ao assumir o nada, Campos se abre para a possibilidade de tudo “diante de uma impessoalidade que de forma singular observa a pura exterioridade do mundo – representada pela mansarda e a tabacaria em frente – espaço exíguo onde todo o drama da temporalidade finita se descortinará.” (COSTA GOMES, 2009, 145). Logo de início temos o estranhamento da negação do ser e, assim sendo, do lirismo tradicional, ora, o lírico surge da exposição de um 'eu' que se revela em toda a sua expressividade e emoção para quem lê, o contrato que deveria ser feito entre o texto e o leitor não parece se firmar, existe inicialmente um conflito.

[...] Contudo, essa primeira pessoa e esse peculiar lirismo, iludem o leitor, uma vez que funcionam no poema como pronome plural, por indicar um implícito “nós” histórico-social. Nessa ótica, não querer se definir, limitar-se a ser (apenas) isto ou aquilo. A abdicação de ser x ou y é radical: nem no presente (sou) nem no futuro (serei) algo definível. O sujeito poético, se reconhecendo múltiplo, opta por não escolher, ou opta pela negativa, três vezes repetida (não, nunca, não) nesta estrofe, porque, afinal, negar é uma

opção. [...]. (COSTA GOMES, 2009, 145-146)

O sujeito poético se revela na impossibilidade de ser, ao dizer que não pode ser nada, dá vazão para a perspectiva do outro. Mais que isso, quando lemos em voz alta, assumimos esse 'eu' problemático, dispersamos nosso individualismo – narcísico ou não – em direção à janela do quarto, do outro lado da rua, mirando todas as outras janelas que se espalham pelo mundo em que residem tantas outras pessoas com suas vidas e que pensam também ser alguma coisa e provavelmente também não são. Enfim, o contrato do poema-Campos só pode se firmar quando também nos despimos desse 'eu' falho que carregamos como algo dado e certo, mas que confrontado com a realidade se mostra uma ilusão.

A **segunda estrofe** indica qual é o ponto de vista do 'narrador', a posição física que ele ocupa na cena, o quarto, mais especificamente debruçado sobre a janela. A janela aqui tem o sentido platônico de contato com a realidade, é sobre uma espécie de oráculo invertido que essa personalidade lírica se debruça diante do mistério: a rua. Ele é um homem das ideias e das palavras, por isso enumera objetos, repete as palavras, colocando-as frente a frente, “Real impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,” (verso 10), além disso, não se fixa a nada, pois não quer abrir mão de tudo, apesar de esse tudo ser fugaz, pois no fim o Destino conduzirá a carroça de 'tudo' pela estrada de 'nada'.

Na **terceira estrofe**, como num constante jogo ficcional que nasce da relação entre o 'dentro' e o 'fora', a voz do poema retorna à 'consciência', mas agora numa síntese com os dois primeiros versos – entre não ser nada e a janela de seu quarto – o eu lírico se depara com a consciência de sua condição no contexto da modernidade, “Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade. / Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer.” (14-15), tal elucubração se funde às coisas exteriores “A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada / De dentro da minha cabeça, / E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.” (18-20). Essa experimentação estética de sobreposição de imagens – já usada por Campos em *Ode Triunfal* – ganha uma dimensão pessimista que beira o desespero, mas nunca chega a se realizar totalmente. Essa fase dos poemas-Campos se configura no sujeito assujeitado pela modernidade que está sempre a

meio da própria aniquilação, mas sempre acaba retornando ao enfado e ao ceticismo.

A **estrofe quatro** se refere pela primeira vez à tabacaria. O estabelecimento comercial nos é anunciado como matéria do projeto não aristotélico de Campos/Pessoa. Diante do prédio físico, destituído do símbolo e do questionamento do símbolo, está a famosa Tabacaria Alves, onde se encontra o orgulhoso homem de negócios, e doutro lado está o poeta trágico fabulando e reconfigurando (inutilmente?) o objeto de referência a partir das forças ser ou não ser, vida e morte, e aquilo que constitui as ideias sensacionistas e de metafísica, “Estou hoje perplexo como quem pensou e achou e esqueceu / 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.” (versos 21-24 em anexo).

Como dito, a **estrofe cinco** faz novamente o jogo ficcional de recuo e avanço diante da 'realidade' e do 'outro', nesse caso, voltando ao indivíduo poético e suas reminiscências. Ficamos sabendo da sua formação educacional privilegiada que se mostrou, para ele, inútil, sua tentativa frustrada de morar no campo, *fugere urbem* provavelmente inspirado por Alberto Caeiro, “Mas lá encontrei ervas e árvores, / E quando havia gente era igual à outra.” (30-31). Por fim, o enfado o coloca na dúvida entre contemplar a rua através da janela ou se fechar em seus pensamentos, questiona o que poderia pensar – mote para a próxima estrofe.

Na **estrofe seis**, a mais longa de todo o poema, o eu lírico questiona a ideia de que o pensamento, a razão, é definidora da existência humana, ou seja, coloca em cheque a máxima cartesiana 'penso, logo existo', “Ser o que penso? Mas penso tanta coisa!” (34), assim como também, além do antirracionalismo, reafirma o método de verificação no 'outro' “E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tanto!” (35). Segundo a concepção camposiana, esse outro é o intermediador das impressões que temos de nós mesmos, sempre uma coisa diante da outra não podendo se fechar nunca apenas sobre si mesmo.

Génio? Neste momento
Cem mil cérebros se concebem em sonho génios como eu,
E a história não marcará, quem sabe?, nem um,
Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras.
Não, não creio em mim.
(PESSOA, 2010, p. 288)

E novamente nos versos acima (36-40) temos a reiteração do mote do poema “não sou nada”. A impossibilidade de ser se baseia na alteridade e na multiplicidade de opções identitárias. A estrofe segue enumerando as possibilidades de existência e todas elas provavelmente falhas, não se consubstanciam no mundo real. Os loucos, os nobres, todos os sonhadores que se imaginam fadados ao sucesso, ao domínio da rédea de seus destinos, ao controle e poder do mundo à iminência de realizar algo grandioso, todos eles vêm se somar nesta estrofe e desembocam no espaço físico e na insignificância que ocupamos no universo, “Saímos de casa e ele (o mundo) é a terra inteira, / Mais o sistema solar e a Via Láctea e o Indefinido.” (70-71). Ou seja, a cadência da estrofe, assim como a do poema, passa do interior para o exterior, do micro para o macrocosmo.

Quanto às **estrofes sete e nove**, elas aparecem entre parênteses. Ao todo, existem sete ocorrências de parênteses em *Tabacaria*. É de se imaginar, obviamente, que um poeta como Pessoa não recorreria a tal elemento gráfico por acaso, pode-se notar que existe uma relação entre todas as ocorrências de parênteses. Estamos diante de um poema que envereda para o campo do existencial e do subjetivo com uma roupagem dramática, onde o sujeito aniquilado pela realidade objetiva – e para ele vazia de significado – interioriza-se até o fundo da elaboração poética e de autorreflexão filosófico-poética. Mesmo que haja uma fusão entre a voz lírica, a tabacaria e o dono da tabacaria como entes que se assimilam reciprocamente (versos 22-24), como se tudo ali constituísse o corpo do poema, também há momentos de interferência nesse microcosmo. Ou seja, os parênteses são a quebra das elucubrações do texto-Campos ao mesmo tempo em que – alternando para o que podemos chamar de um novo plano narrativo –, acaba por completar o ‘raciocínio’ do texto. Dos sete momentos em que encontramos os parênteses, dois deles são estrofes.

O primeiro caso de estrofe entre parênteses é a emblemática **estrofe sete** (72-79) que anuncia “Come chocolates, pequena; / come chocolates!...” que acrescenta ao poema uma personagem, uma menina que cruza a calçada da tabacaria, e, comendo chocolates, interrompe o ‘fluxo’ do poema-Campos. A criança em sua pureza – livre da palavra enganadora – pode ter a experiência plena;

Campos arremata: "eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folhas de estanho, / Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida." (versos 78-79), além disso, há a perturbadora informação técnica, científica, o "papel de prata, que é de folhas de estanho" que acaba por afastar o homem moderno, e, sendo assim, racional, da experiência mais simples. E, mais uma vez, Campos fracassa em tentar seguir os passos do mestre Caeiro. Ainda sobre essa cena questionadora do signo – representado nos chocolates – pode-se dizer que Campos foi influenciado pelo célebre poema *Canção de mim mesmo*, do poeta estadunidense e seu 'guru' Walt Whitman, cujos versos revelam "Uma criança disse O que é a relva?, encantadora para mim, apresentando-a em suas mãos; / O que eu poderia responder à criança? Ignoro o que a relva é tanto quanto esse menino." (WHITMAN, 2005, p. 53) mas, diferentemente de Campos – que não se liberta do signo, apesar de não se satisfazer nele como Reis – e semelhante a Caeiro, Whitman se entrega ao jogo poético das sensações, subvertendo, no caso, a palavra relva, "Penso que seja a bandeira de minha disposição, tecida a partir de um algo verde esperançoso. // Imagino que seja o lenço do Senhor, / Um presente perfumado, uma lembrança deixada para nós como um desígnio, / Tendo o nome do dono gravado de algum modo nos cantos, para que possamos ver e destacar, e dizer *De quem?*" (WHITMAN, 2005, p. 53-54), ou seja, Walt põe em cheque a palavra como mediadora confiável da realidade, sendo ele, assim como Caeiro, o 'messias' de tal verdade, enquanto que Campos, apesar de também denunciar tal ilusão, lamenta não poder superá-la – tendo de ser fiar na ingenuidade da menina que come chocolates.

O segundo momento em que temos uma estrofe entre parênteses, **estrofe nove**, (87-103), outra interferência no texto-Campos, faz alusão às musas da poesia desde as deusas gregas, passando pelas mulheres romanas, princesas e marquesas e coquetes da modernidade até chegar a dizer "invoco / A mim mesmo e não encontro nada." (96-97). Ainda nesses parênteses, Campos – não encontrando espaço na poesia clássica, romântica, moderna ou em si – vai à janela, observa a rua e lá também não encontra espaço, sente-se estrangeiro em toda parte. Tal interrupção do drama pessoano reitera, em escala menor e de forma cíclica, as angústias signífica e existencial que permeiam *Tabacaria*.

Se analisarmos a sequência com que as duas estrofes entre parênteses aparecem, percebe-se que a menina precede as musas e a própria figura do poeta, podemos inferir que há uma subversão na hierarquia desses elementos místicos e/ou racionais da poesia tradicional, a centralização no outro. A menina que come inadvertidamente chocolates, tal qual o mestre Caeiro, experimenta o mundo sem intermédio de sistemas simbólicos, ela simplesmente sente.

Na **estrofe oito** – já que analisamos 7 e 9 em conjunto –, temos a reflexão sobre a própria escrita e como ela se insere no contexto do 'monólogo' camposiano, “Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei / A caligrafia rápida destes versos, Pórtico partido para o Impossível” (80-82). O ato da escrita, no espaço do poema, é desprovido de esperança e vaidade, escrever é se despir, atirar a roupa suja. No entanto, esse desapego nada tem a ver com a aproximação da classe social mais pobre. Aliás, esse também é um dos dilemas do poema-Campos: o desejo de se reconhecer no outro e sua impossibilidade. Como veremos adiante, a incomunicabilidade com as classes ditas subalternas – sem metafísica – se configura principalmente com a presença do personagem Esteves. Mote este que será retomado por Mãe e sofre transgressão, o sujeito da classe trabalhadora tem muito a dizer e reflete sobre a existência, mas de uma maneira talvez mais ‘leve’.

As **estrofes dez e onze** (104-123) retomam a introspecção e ceticismo existencial. Ficamos sabendo de mais detalhes 'pessoais' da personalidade que fala no poema, ao mesmo tempo que o monólogo segue na sistemática demonstração do mal estar na modernidade, da diferença entre a encenação social e aquilo que de fato se pode ser.

Na **estrofe doze**, esse eu lírico – representante da modernidade, em meio a múltiplas opções identitárias, dentre todas as que ele vislumbra, antes mesmo de iniciar o poema – prefere não escolher, opta pela negação do ser. Consequentemente o signo também será colocado em cheque, o texto-Campos se revela texto, questiona-se como signo e, como tal, frustra-se por não poder se materializar como coisa e/ou experiência humana

Essência musical dos meus versos inúteis,
Quem me dera encontrar-te como coisa que eu fizesse,
E não ficasse sempre defronte da Tabacaria de defronte,

Calcando aos pés a consciência de estar existindo,
 Como um tapete em que um bêbado tropeça
 Ou um capacho que os ciganos roubaram e não valia nada.
 (PESSOA, 2010, p.)

Com base na estrofe acima, Álvaro de Campos, como dito, é dos heterônimos aquele que admite a incompletude da poesia, a limitação do signo e o iminente fracasso diante de um projeto, previamente sabido por Pessoa, como fracassado, mas cujo discurso, no entanto, nunca deve ser abandonado, precisa estar sempre em movimento. A “essência musical” dos versos não pode se revelar como objeto intrinsecamente completo em si mesmo, como 'coisa útil' e autônoma, ele só pode se defrontar com o mundo material, fazer frente à matéria para existir precariamente como “um tapete em que um bêbado tropeça ou um capacho que os ciganos roubaram e não valia nada”. Recordando a citação de Pessoa (1974) que propõe três tópicos para o sensacionismo – “1. Todo objeto é uma sensação nossa; 2. Toda a arte é a conversação de uma sensação em objeto; 3. Toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação.” (PESSOA, 1974, p. 426) – podemos chegar à conclusão de que o ortônimo pessoano, animado pelo mestre Caeiro, induz intencionalmente Campos ao erro, uma vez que a “conversão de uma sensação em objeto”, como sabemos, nunca se completa.

Na **estrofe treze** temos pela primeira vez o dono da tabacaria, o homem de negócios, o sujeito ligado à matéria puramente. Essa figura se opõe diametralmente ao eu lírico, ao mesmo tempo que com ele 'constrói' o poema a partir desse confronto, “Sempre uma coisa defronte da outra, / Sempre uma coisa tão inútil como a outra, / Sempre o impossível tão estúpido como o real” (141-143). Quanto a isso, podemos situar a poesia pessoana e o texto-Campos, *Tabacaria*, epistemologicamente entre as concepções de Platão (427-347 a.C.) e Aristóteles (384-322 a.C.) em relação à arte poética. Se para Platão a poesia ocupa um espaço privilegiado de contemplação da natureza e de 'mimesis', inspirado pelas Musas, no entanto ela não conhece verdadeiramente a Beleza, apenas a imita – mais próximo a Campos e semelhante a Reis – enquanto que para Aristóteles arte é 'poiesis', atividade criadora que não se limita apenas em imitar a realidade, mas também é geradora de possibilidades humanas – semelhante a Caeiro e Pessoa ortônimo –, ou seja, o texto-Campos se situa no pensamento platônico e sua retórica é

amparada pelo ceticismo, diferentemente do colega Reis, mesmo consciente da propriedade mimética do signo – mantém sua fé sobre este, assim como na elaboração do objeto da arte e a beleza que ele suscita – ou seja, filia-se ao pensamento aristotélico em relação à arte, 'traindo' o mestre Alberto Caeiro.

Em um de seus ensaios, *Apontamento para uma estética não aristotélica*, Álvaro de Campos mostra claramente sua posição ideológica não aristotélica, como o título sugere. No quarto parágrafo do texto, assinala

Chamo estética aristotélica à que pretende que o fim da arte é a beleza, ou, dizendo melhor, a produção nos outros da mesma impressão que a que nasce da contemplação ou sensação das coisas belas. Para a arte clássica — e as suas derivadas, a romântica, a decadente, e outras assim — a beleza é o fim; divergem apenas os caminhos para esse fim, exactamente como em matemática se podem fazer diversas demonstrações do mesmo teorema. A arte clássica deu-nos obras grandes e sublimes, o que não quer dizer que a teoria da construção dessas obras seja certa, ou que seja a única teoria “certa”. É frequente, aliás, e tanto na vida teórica como na prática, chegar-se a um resultado certo por processos incertos ou mesmo errados. (PESSOA, 1980, p. 251)

Campos nos apresenta a crítica e a estética de viés aristotélico como aquelas que recebem e produzem a arte como objetos que visam e tem por finalidade apenas a beleza. No entanto, Álvaro entende que tal forma de abordagem apesar de dar origem a obras grandiosas, não abarca satisfatoriamente toda a produção artística, ainda mais quando a pensamos como reflexo da natureza humana. Para tal limitação, o 'engenheiro poeta' propõe em seu ensaio que em vez de avaliar a arte por meio do 'belo', isso seja feito pela ideia de 'força' que emana da vida. Para Campos, “a força vital é dupla, [...]. Sem a coexistência e equilíbrio destas duas forças não há vida, pois a pura integração é a ausência da vida e a pura desintegração é a morte” (PESSOA, 1980, p. 251). Essa dualidade novamente encontra embasamento no pensamento platônico, onde a arte não apenas 'reflete' a vida como também cria sua própria forma de expressão apoiada na realidade e esta, por sua vez, também assimila a produção artística. A arte é engendrada de dentro de duas forças naturais, básicas e opostas, que precisam entrar em equilíbrio e, para tanto, faz-se necessário observar muito mais o processo de composição que o produto final e as regras do que possa ser considerado belo.

Enfim, Álvaro de Campos ao substituir 'beleza' por 'força', diferentemente da

abordagem aristotélica, parte da análise dos meios, ou seja, das técnicas e do vigor com que são empregadas até chegar ao resultado final da arte; contrapondo-se à verificação dos fins até chegar aos meios, do particular para o geral.

Creio esta teoria mais lógica — se é que há lógica — que a aristotélica; e creio-o pela simples razão de que, nela, a arte fica o contrário da ciência, o que na aristotélica não acontece. Na estética aristotélica, como na ciência, parte-se, em arte, do particular para o geral; nesta teoria parte-se, em arte, do geral para o particular, ao contrário de na ciência, em que, com efeito e sem dúvida, é do particular para o geral que se parte. (PESSOA, 1980, p. 251)

Assim como a visão filosófica de Álvaro de Campos, sua concepção de arte também se espraia num modelo aberto de recepção e de criação e, diferentemente da ciência, deve se submeter à sensibilidade ou às sensações, do contrário, para o heterônimo pessoano cairá no artificialismo da racionalização das formas e da imitação de um certo modelo estético.

Ora a arte, como é feita por se sentir e para se sentir — sem o que seria ciência ou propaganda — baseia-se na sensibilidade. A sensibilidade é pois a vida da arte. Dentro da sensibilidade, portanto, é que tem que haver a acção e a reacção que fazem a arte viver, a desintegração e integração que, equilibrando-se lhe dão vida. Se a força de integração viesse, na arte, de fora da sensibilidade, viria de fora da vida; não se trataria de uma reacção automática ou natural, mas de uma reacção mecânica ou artificial. (PESSOA, 1980, p. 251)

Ou seja, para Campos, a matéria de uma arte autêntica, 'viva', precisa vir da exterioridade, da força da vida. Caso contrário, não passará de uma peça bonita, porém artificial, fruto da ação mecânica.

A **estrofe quatorze** anuncia pela primeira vez o personagem Esteves, apesar de ainda não sabermos seu nome, o homem que entra na tabacaria interfere radicalmente na relação do eu lírico com a objetividade transfigurada no prédio da tabacaria, dando inclusive mote à escrita do poema, “Semiergo-me energético, convencido, humano, / E vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário.” (148-149), nota-se na citação o jogo ficcional, o epíteto de 'poeta fingidor' aqui revelado, a figura aniquilada que narra o poema difere-se da sensação que anima o poema fingidamente. Esteves é o elemento desestabilizador do poema, fazendo um paralelo com o romance de Valter Hugo Mãe, também nesse texto

ocorre uma mudança radical com a forma como o narrador se relaciona com a realidade ao ser apresentado a Esteves. Esteves já estava lá no asilo antes de Silva, no entanto este não sabia da existência do ilustre morador, foi introduzido pelo senhor Pereira, ao conhecê-lo diz “[...] sorri. sorri verdadeiramente como nunca até ali naquele lar. e o senhor pereira olhou para mim radiante e afirmou num trunfo, isto sim agora é o lar da feliz idade.” (MÃE, 2013, p. 51). Então se Esteves é motivo de inquietação e angústia para eu lírico de *Tabacaria*, em *a máquina de fazer espanhóis* é ele o mensageiro da alegria e do riso. Além disso,

mãe contesta Pessoa ao reescrever a narrativa do poema com informações adversas às apresentadas pelo poeta. Assim, mãe “desmente” a falta de metafísica de esteves, ao colocar em xeque outros elementos da narrativa que o poema propõe; por exemplo, mãe “desmente que o poeta vivenciou o episódio da janela de seu quarto, ou seja, esteves comenta tê-lo encontrado dentro da tabacaria; dessa forma, ao inserir Fernando Pessoa no centro da cena, como ator e não espectador, o romance de mãe reposiciona [...] por meio do exercício metalinguístico, revelador da ficção (de ambas as obras, o poema e o romance) (FÁBRIO, 2015, p. 131)

O surgimento de Esteves no romance não só transgride a narrativa, como também serve de mote para Mãe realizar o jogo ficcional, transgredir o poema que serviu de referência: o eu lírico de *Tabacaria* que via tudo de longe, do outro lado da rua, está dentro do estabelecimento comercial em *a máquina de fazer espanhóis*; não só isso, ao diminuir as distâncias entre o poeta e a 'plebe', também desvela o elitismo camposiano. O burguês debruçado na janela de uma mansarda, cujos quartos ficam no andar superior, é subvertido à condição de cliente sentado à mesa da tabacaria, lendo os jornais, tendo de erguer a face para ver o Esteves de pé a sair e entrar do estabelecimento. Essa 'adulteração' do cânone, que pode passar em branco para um leitor menos atento ou parecer negligência do narrador, é, na verdade, trabalho significativo de ressignificação e de reposicionamento da arte e do artista. Ao modificar o local do poeta na narrativa, Mãe nos chama a atenção para não só questões metaficcionais como também à concepção que tem do papel da escrita. Outra interpretação possível é de que o texto de VHM nos apresenta o paradigma da produção ficcional: é óbvio que o poeta Fernando Pessoa não é a mesma coisa que Álvaro de Campos que, por sua vez, este se difere do eu-lírico, e isso explicaria o porquê de Esteves testemunhar a presença do próprio Pessoa no

estabelecimento comercial, mas isso não se realiza no poema.

Nas **estrofes quinze e dezesseis** aprofunda-se a ideia de uma narração do processo de pré-escrita, o corpo do texto se libera de toda a tensão inicial – da experiência e da sensação ainda 'não escrita' – como se fosse o próprio corpo do poeta. E da busca pela “libertação de todas as especulações” (154), chegando à conclusão de que “a metafísica é uma consequência de estar mal disposto.” (155), chega-se então ao ponto inicial da narrativa, confirmando novamente o verso 149, de que a escrita ágil e por vezes sufocante não passa da emulação de um sentimento não mais vivido – ou até mesmo nunca vivido. Temos aqui uma espécie de quebra da quarta parede, Campos nos convida a conhecer os 'bastidores da cena' e revela que tudo se deu a partir de uma cena banal e sem qualquer relação com o poeta. Temos novamente o confronto símbolo x realidade, mas neste caso se dá de forma a demonstrar que com a própria literatura devemos ser céticos; confirmando a ideia de que a poesia moderna, diferente da tradicional, nunca se fecha em modelos, mas se configura numa espécie de código aberto. Essa abertura implícita no poema, como dito no parágrafo anterior, foi explorada no romance com a introdução do 'Esteves sem metafísica'.

A última estrofe, número **dezessete**, encerra com a frase “e o dono da tabacaria sorriu” (167) que num primeiro momento pode parecer enigmática e altamente subjetiva, mas se colocarmos em oposição ao verso inicial “não sou nada”, temos, na figura do comerciante, um representante da pequena burguesia, um sujeito pragmático, o triunfo em relação aos problemas metafísicos levantados pela poesia pessoana, pela literatura e filosofia de um modo geral que nunca se esgota, nunca supera e nem pretende superá-los. O dono da tabacaria, imbuído do sentimento de posse e pertencimento de seu estabelecimento comercial, irmanado com as coisas práticas da vida, sorri e dá ponto final ao poema. Vale salientar que essa é a possível visão reducionista do eu-lírico e que será subvertida pelo romance de MÃE, passando a se inverter os valores.

Além disso, noutro espectro da objetividade está o personagem Esteves que apenas acena para o eu lírico. Mas o simples gesto tem grande significação.

Na perspectiva adotada no poema, não importa que Esteves não dialogue com o poeta, que entre mudo e saia calado, não se apresente, por que o

texto é ele. Olhar a tabacaria na perspectiva de Álvaro de Campos é um acontecimento por ele singularizado, ou seja, algo acontece entre ele e a rua observada. (COSTA GOMES, 2009, p. 144)

Ou seja, o poema só tinha razão de existir até aquele momento, o da completa solidão que engendrou aquele solilóquio, uma vez exposta a figura triste de Campos e esta tendo que interagir – mesmo que inabilmente – com a sociedade, o universo se reconstruiu sem ideal nem esperança, confirmando, assim, a incapacidade de se manter de pé os dois objetos: do poema *Tabacaria* e da tabacaria como coisa propriamente. E se retornamos ao projeto de Alberto Caeiro como referência ao projeto camposiano, nota-se também uma espécie de atestado de 'derrota' por parte de Álvaro de Campos, uma vez que ele acaba por não fazer da matéria de seu pensamento e sensações algo tão sólido quanto aquilo feito pelo vizinho comerciante, mas – como dito anteriormente – esse suposto fracasso foi previsto e planejado por Fernando Pessoa. Campos é dos heterônimos pessoanos o mais anárquico, aquele que reduz a poesia – nascida do espanto e erigida diante da objetividade – a escombros. No entanto, diferente do que possa parecer, a destruição não se constitui nunca num final, mas sim numa eterna indefinição, também prevista pelo poeta.

Ainda sobre Esteves, diferentemente do dono da tabacaria, o eu-lírico presume que seja um sujeito despojado da propriedade, inexoravelmente assimilado pela objetividade da tabacaria, de seu tempo e de seu espaço. No entanto, esta situação se mostra muito diferente no romance, o prédio do asilo é assimilado pela expansividade do Esteves a 'transbordar de metafísica'. Mesmo quando levantada a suposta ausência de metafísica de *Tabacaria*, esta ganha sinal positivo no romance de Valter Hugo, confere-lhe uma dimensão transcendental em relação à existência objetiva

[...] o estupor do homem, com cem anos de orgulho, andou por ali a brincar com quem fosse, ainda de ar ligeiro e despreocupado, e eu acreditei, caprichosamente frustrado, que ele perdera a metafísica, estava como se nada fosse, tolo, nada atento aos perigos de ter tanta idade, nada alertado para a vida, ao contrário daquilo, ser toda insinuante apenas para nos destroçar mais violentamente no momento certo, que imprudente era afinal aquele homem [...] (MÃE, 2013, p. 72)

Se o Esteves camposiano é a transfiguração do sujeito subalternizado, aniquilado pela modernidade, aquele que não consegue ou não pode prever o 'pathos' de sua própria existência insignificante diante da objetividade cegante e inexoravelmente assimilado por ela, "Acenou-me adeus gritei-lhe Adeus ó Esteves!, e o universo / Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança" (166-167), o Esteves de Mãe, por outro lado, é o triunfo da humanidade contra essa modernidade coisificante e totalizante. No romance esse personagem não constitui a desintegração da consciência humana e sim a continuidade dela para além da morte do século passado e para além da morte física propriamente dita. O Esteves de *a máquina* está sempre em movimento, assim como o de *Tabacaria*, e é exatamente essa propriedade redentora que talvez tenha escapado ao eu lírico pois previa na estagnação dos escombros de sua poesia a redenção e a manutenção do código poético pela posteridade. Valter Hugo Mãe sagazmente retorna às ruínas camposianas, passando pelo luto do senhor Silva, recuperando o que há de potencializador em *Tabacaria*, as lacunas deixadas pelo poema em relação a Esteves.

Por fim, podemos salientar que *Tabacaria* possui as mesmas características dos poemas-Campos. Tem todo o vigor das dualidades platônicas ser/não ser, vida/morte, vida/signo, signo/sensação. O poema se constitui num constante confronto que se mostra inútil do ponto de vista do 'senso comum' e não se sustenta em uma sociedade burguesa altamente organizada e estabelecida sob o signo da técnica. Para esta sociedade, a arte deveria ecoar os modelos testados e aprovados pela academia e pela tradição inovando muito pouco ou nada, tal como navios produzidos sob o olhar rigoroso do engenheiro, o verso milimétrico, hermético, como uma embarcação que nos levaria de um lugar a outro com segurança. No entanto, o texto-Campos não pretende levar a lugar algum, é sempre "uma coisa defronte da outra, / Sempre uma coisa tão inútil como a outra" (141-142) e com essa relação pretende emular a sensação primeira, o espanto, repetir a vida em outra dimensão – a literária. Como diz o engenheiro metafísico em *Lisbon Revisited*, "Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica. / Fora disso sou doido, com todo o direito a sê-lo. / Com todo o direito a sê-lo, ouviram?" (PESSOA, 2010, p. 242). A potencialidade redentora no heterônimo Campos se constitui na

'loucura', no escapismo à modernidade e sua ideologia utilitarista baseada no movimento constante das máquinas e dos trabalhadores. A poesia camposiana não só se ergue em resposta à banalidade do utilitarismo, mas também subverte a musa do passado – quase sempre possuidora de poderes premonitórios, oráculo para o triunfo dos heróis e da nação vitoriosa – na menina que nada sabe e apenas come chocolates inadvertidamente. Mesmo essa musa inusitada se mostra transitória e falha, uma vez que a voz no poema, esse sim um possível oráculo – encerrado em si mesmo – informa que os chocolates estão envoltos em folha de estanho, quebrando assim qualquer possibilidade de transcendência. No entanto, como veremos mais atentamente no capítulo III, Mãe retoma o heterônimo pessoano na releitura do narrador Silva e da figura cativante de Esteves, Silva nos diz: “[...] o poema do fernando pessoa que durante tantos anos lêramos e relêramos para aprendermos o pessimismo, sem nunca nos tornarmos pessimistas, apenas inteligentes sobre isso.” (MÃE, 2013, p. 72). Este mote, aliás, persistirá ao longo do romance e também deste estudo. O ficcional, quando absorvido por um ‘bom leitor’, como o caso de Silva, transforma-se sempre em coisa diversa daquilo que foi lido.

III – ESTEVES & ESTEVES: UMA ANÁLISE INTERTEXTUAL

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

Fernando Pessoa
Tabacaria

*sorri. sorri verdadeiramente como nunca até ali naquele lar.
e o senhor pereira olhou para mim radiante e afirmou num trunfo,
isto sim agora é o lar da feliz idade.*

Valter Hugo Mãe
a máquina de fazer espanhóis

Neste capítulo, abordo, num primeiro momento, o narrador que considero como pré-Esteves e depois, seguindo metodologia similar à utilizada no capítulo II, analiso os momentos em que Esteves aparece ou é citado de forma consistente. Assim como também faço a análise intertextual, relacionando o Esteves de *a máquina* ao Esteves de *Tabacaria*. A análise se dá com base numa concepção de poética do movimento dos textos, abordada por Samoyault (2008) e descrita anteriormente neste estudo na introdução e capítulo I.

3.1 O NARRADOR PRÉ-ESTEVES

O trabalho intertextual feito por Mãe em *a máquina* não é mero recorte e/ou pastiche. A linguagem do poema pessoano, assimilada pelo narrador Silva – ora violenta, ora aborrecida – é parte integrante do romance. A violência se concentra principalmente nos três primeiros capítulos, antes do aparecimento de Esteves. Silva, ao chegar ao asilo, cai no ostracismo, torna-se um sujeito irascível por conta do sentimento do luto. Existe no texto de VHM, em vários momentos, a necessidade de Silva em avaliar sua identidade no passado, antes do luto, e como ele se vê no mundo e a razão de continuar vivendo sem a esposa, sem sua vida funcional de barbeiro, longe dos filhos.

A literatura como potencialmente transformadora da realidade, representada

por Esteves e o poema camposiano/pessoano, é um dos fios condutores das elucubrações de Silva. Não é à toa que, por exemplo, a epígrafe de *a máquina* traz a primeira estrofe de *Tabacaria*, “Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada. / a parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.” (1-5). Esse 'nada' é retratado no romance pelo aniquilamento da velhice e pela proximidade da morte, e, assim como no poema, 'perdedores' e 'vencedores' acabam invariavelmente se encontrando no mesmo campo de ação quase nulo.

[...] pouco importava que o orgulho lhes trouxesse ao de cima o passado profissional, mais ou menos brilhante, mais verdadeiro ou mentiroso, porque muitos mentem sem pudor para não se deixarem humilhar, pouco importava tudo isso porque tão na extremidade da vida eram todos a mesma coisa, um conjunto de abandonados descontrar pó ao invés de areia na ampulheta do pouco tempo. (MÃE, 2013, p. 28)

Torna-se explícita a conexão da epígrafe com o romance decorrer da leitura de ambos os textos, o eu lírico e o narrador convergem para o conflito existencial, cada qual a seu modo e em seu contexto, mas ambos não confiam na exterioridade para balizarem a própria identidade. Seja por conta do pessimismo ou do luto, a ideia de não ser nada, de apagamento identitário, permeia e define a narrativa do romance aqui analisados, pelo menos até o surgimento de Esteves.

Quanto a este expediente intertextual, Samoyault nos diz que a epígrafe

destacada do texto que ela antecede e de alguma maneira introduz, é geralmente constituída de uma citação, seguida da referência a seu autor e/ou ao texto do qual ela saiu. A colagem da frase acima do texto, na abertura, faz ao mesmo tempo aparecer uma separação (graças ao branco que dissocia o intertexto e o texto) e uma reunião: o texto apropria-se das qualidades e do renome de um autor ou de um texto precedentes, que estes últimos lhe transmitem por efeito de filiação: o lugar da epígrafe, acima do texto, sugere a figura genealógica. A ligação se faz sempre pelo sentido, mas ela pode ser precisa ou mais difusa. [...] (SAMOYULT, 2008, p. 64)

No caso de *a máquina*, como dito, a ligação com *Tabacaria* se dá de forma precisa, o romance de VHM percorre os meandros do existir, converge tanto no estilo, quanto no conteúdo do poema camposiano, no entanto, começa a divergir com o passar dos eventos narrados até culminar no surgimento de Esteves. Esse personagem que transita entre a obra epigrafada e a obra em questão, ora reafirma, ora subverte as ideias contidas no poema.

Os espaços físicos de *Tabacaria* e *a máquina* se assemelham por retratar não exatamente um cenário idílico, típico da poesia clássica – bem ao gosto do heterônimo Ricardo Reis, por exemplo – e sim ambientes de nenhuma ou pouca inspiração lírica aos olhos do senso comum. Retomando a concepção pessoana não aristotélica da arte, ou seja, aquela cuja força da vida deve guiar a produção e a recepção artística, contrapondo-se à ideia de beleza como fim, temos – em outro momento intertextual do romance de Valter Hugo Mãe – o episódio em que o personagem Esteves recebe do dono da tabacaria a notícia de que ambos, incluindo o estabelecimento, inspiraram um poema do poeta Fernando Pessoa. Sabendo disso, Esteves faz conjecturas acerca da arte, fica confuso, observa o cenário, não consegue associar o que vê à produção de beleza.

[...] fernando pessoa, pensou joão esteves, um nome de escritor, e depois ponderou que o poema, coisa sobre que não percebia nada, havia de ser uma porcaria sem interesse, olhou em redor, viu a confusão em que se tornara a tabacaria, aquele desarrumo e o aspecto feio do dono, e viu como dali não se via nada de particularmente belo, como haveria um poema de ser belo escrito a pensar naquilo. (MÃE, 2013, p. 71)

O excerto claramente aponta para a concepção aristotélica da arte, como explicado no capítulo II. Para o jovem Esteves, não faz sentido um poema sobre cenário tão vulgar cujas pessoas que ali frequentam, inclusive o feio proprietário, não parecem capazes de inspirar um produto artístico. Nada ali seria digno de inspiração poética. Nessa passagem, um tanto irônica, podemos dizer que Valter Hugo se encontra na mesma linhagem não aristotélica, arte deverá emergir da experiência humana e das forças que regem a vida e a morte. Mas, diferente de Pessoa/Campos essa concepção aristotélica no romance de Mãe se desenvolve com valor mais positivo que negativo. Percebemos que o *a máquina* está a todo momento provocando o pessimismo de *Tabacaria*.

Ainda, quanto a estranheza de Esteves, é compreensível principalmente no contexto histórico em que se encontra, tanto a burguesia, quanto a 'plebe', apenas reconheciam como arte aquilo que produz beleza, ou seja, que está em conformidade com os modelos aceitos de beleza naquele tempo e espaço. Assim como também Silva descreve o espaço em que maior parte da narrativa se passará.

o quarto pequeno é todo ele uma cela, a janela não abre e, se o vidro se partir, as grades de ferro antigas seguram as pessoas do lado de dentro do edifício, pus-me a olhar para o chão, com ar de entregue, estou entregue, pensei, aos meus pés os dois sacos de roupa e uma enfermeira dizendo coisas simples, convencida de que a idade mental de um idoso é, de facto, igual à de uma criança, o choque de se ser assim tratado é tremendo e, numa primeira fase, fica-se sem reacção, se aquela enfermeira pudesse acabar com aquele sorriso, ao menos acabar com aquele sorriso, seria mais fácil para mim entender que os meus sentimentos valiam algo e que sofrer pela Laura não vinha de uma lonjura alienígena, não era uma estupidez e, menos ainda, vinha de um crime para clausura e tudo. e ela sorria e eu poderia desejar-lhe, com tanto desprezo, o pior mal do mundo, que lhe arrancassem os braços e as pernas, pensava eu, tirem-lhe os olhos e façam-na perder a voz e chamem-lhe cabra porque é o que ela merece. (MÃE, 2013, p. 23)

Essa feiura proposital, no início do romance, esse contínuo remoer da/s perda/s que o senhor Silva nos apresenta após a morte de Laura, filia-se ao pensamento de ceticismo existencial e sógnico, muito similar ao poema *Tabacaria*. Com a morte da esposa e a solidão, no início, Silva recrudescer suas ideias acerca da existência e da elaboração dela por meio da palavra, mas, convivendo com os moradores do asilo, vai gradativamente reencontrando sentido à palavra e acaba por elaborar sua própria forma de pensar sobre a literatura, distanciando-se do ceticismo pessoano. A voz do leitor, sr. Silva, que parafraseia seu autor predileto, modifica os significados do texto 'original' e cria uma voz própria – voz essa que podemos afirmar que se assemelha à de Valter Hugo Mãe, que alterna entre fealdade e beleza, ternura e violência.

naqueles primeiros tempos eu não me acalmava com coisa alguma. ficava maligno por dentro a embater contra as paredes do meu cérebro, algo me impedia de reagir, uma qualquer educação, a memória da elegância da Laura, o delicado toque da sua mão no meu cabelo como a dizer-me, antónio, tem calma, isto vai resolver-se. mas contra mim, interiormente, investia impiedosamente, como se lá dentro houvesse um precipício e eu me empurrasse exaustivamente à espera de poder tombar pelo seu esquecimento abaixo, e se fosse possível que me matasse só assim, pensava eu, aqui sentado entre velhos a perderem o juízo e sem sinal de alarme. seria decente que cada um de nós tivesse um dispositivo de expiração instantânea que nos pudesse anular para sempre da existência sem retorno nem remorso. [...] (MÃE, 2013, p. 36)

Vale ressaltar, que análise feita até aqui é do narrador pré-Esteves, ou seja, a linguagem, as descrições e tudo o mais aparece impregnado de um pessimismo tipicamente camposiano. Vale ressaltar que Silva, diferentemente de Campos,

encontra-se num asilo em estado de luto e também está próximo da morte. No entanto, a narrativa toma cores mais alegres com o surgimento do personagem Esteves a partir do capítulo quatro.

Aproveitando o mote beleza x força, podemos dizer que o asilo Feliz Idade também se inscreve nesse paradigma, é exatamente o motivo estético de *a máquina de fazer espanhóis*. A velhice e a morte são como forças potencializadoras da arte, o romance se engaja na poética dessa/s perda/s naturais da existência humana que se mostra/m gradativamente em ganho da experiência. Ou seja, perdemos com a velhice e com o luto, fragilizamo-nos com todas essas perdas, mas também ganhamos verdadeiros amigos, uma vez que nos desvencilhamos das amarras sociais – quiçá animais – de preservação da espécie e da sobrevivência individual. Somos uma versão mais autêntica e solitária de nós mesmos, inclusive nos deparamos com as memórias mais difíceis do passado – outro mote do romance: o esquecimento e a memória.

3.2 O NARRADOR PÓS-ESTEVES

Fazendo uma pesquisa rápida na versão digital do romance *a máquina*, notamos que a palavra "esteves" aparece cento e vinte e três vezes ao longo de todo o romance. Numa busca um pouco mais apurada, o personagem é citado de forma significativa¹¹, ou seja, participando efetivamente na narrativa em onze capítulos dos vinte e três. Dessas informações, depreende-se a presença e recorrência de Esteves, personagem secundário do romance de Valter Hugo Mãe, que também é uma espécie de sinônimo da 'antimetafísica' no poema de Álvaro de Campos. Em ambas as obras, a condição do surgimento desse personagem causa estranhamento e "perturbações" no romance e altera a condução da narrativa.

O que difere na relação com o personagem Esteves é o fato de ter atribuição de valor diferente nas duas obras. Se no poema, que podemos chamar de desesperançoso, a aparição de Esteves potencializa o pessimismo do eu lírico acerca da banalidade de uma existência desprovida de autorreflexão e acaba no riso

11 Em alguns momentos do romance, o nome do personagem é citado meramente por contiguidade com outros personagens, sem representar nada significativo ou modificador do texto. Nesses casos, optei por não incluí-los na análise.

do dono da tabacaria, no romance, que também inicia de forma pessimista, essa mesma "leveza existencial", suscitada pelo surgimento de Esteves, produz efeitos poéticos de ordem positiva, otimista, e dá início ao sorriso do senhor Silva. No entanto, não podemos observar de forma estanque e cristalizada esses efeitos. Existe na relação intertextual, e mesmo na leitura individual de cada obra – se considerarmos Esteves como intertexto em si mesmo –, o constante movimento tanto no poema, quanto no romance e no entrecruzamento com ambas as obras. Ou seja, devemos evitar a mera simplificação ou esquematização que constitui a presença de Esteves.

O primeiro momento em que o personagem Esteves surge no romance se dá pós um período de reclusão do narrador e protagonista, senhor Silva, por conta do luto e do internamento involuntário, é apresentado a João Esteves. Novamente incluo aqui a seguinte citação:

[...] repentinamente, me perguntou, sabe quem é este esteves. torci os lábios com algum desinteresse e confirmação de ignorância, e ele disse, é o esteves sem metafísica, sim, o do fernando pessoa, é uma coisa do caraças, está a ver. e eu abri a boca de espanto inteiro. o que diz você, perguntei, ó homem, é verdade, é o esteves sem metafísica da tabacaria do fernando pessoa, e eu respondi, não diga asneiras, tem quase cem anos. [...] (MÃE, 2013, p. 50)

Com a desconfiança de Silva, Pereira pede que Esteves confirme sua identidade. Diz ao senhor Silva ser o mesmo Esteves citado no poema de Fernando Pessoa. Ao ouvir a confirmação, Silva narra:

[...] os meus ouvidos afundaram incrivelmente no insondável da cabeça e eu fiquei só a ver aquele rosto, o rosto de um homem com mais quinze anos do que eu, sorridente, aberto, limpo ao mesmo sol que nos cobria, e era como se o próprio maravilhoso genial lindo fernando pessoa ressuscitasse à minha frente, era como dar pele a um poema e trazê-lo à luz do dia, a tocar-me no quotidiano afinal mágico que nos é dado levar, era como se alice viesse do país da fantasia para nos contar como vivem os coelhos falantes e as aventuras de faz-de-conta. e eu voltei a ouvi-lo dizer, mas eu tenho muita metafísica, isto de os poetas nos roubarem a alma não é coisa decente, porque aquilo da poesia leva muita mentira, sorri, sorri verdadeiramente como nunca até ali naquele lar. [...] (MÃE, 2013, p. 51) (Grifos meus)

O surgimento de Esteves no romance de Valter Hugo Mãe, assim como no

poema de Fernando Pessoa (ver versos 146-149), confere aos textos uma nova dimensão. Os limites entre o ficcional e o 'real' se dão em forma de 'mise en abyme'; como um diálogo imaginário entre essas duas dimensões só possíveis pela própria literatura e seus efeitos poéticos. Logo em sua primeira aparição, Esteves alerta "mas eu tenho muita metafísica", fazendo contraponto com o poema. Ao longo do romance a posição do personagem Esteves em relação à própria identidade é reforçada pela narrativa de Silva.

Em um dos capítulos mais emblemáticos em se tratando do personagem Esteves, encontramos uma espécie de biografia do Esteves, sua passagem pela Tabacaria Alves e como este acabou "entrando" no poema de Fernando Pessoa. No entanto, não fica evidenciado quem narra os dois primeiros parágrafos deste capítulo, que está em terceira pessoa, mas mantém a estrutura estilística do romance; depois este segue normalmente em primeira pessoa e sem transição para o drama do senhor Silva. Esse recurso é semelhante ao trabalho anterior de Mãe, o *apocalipse dos trabalhadores*, nele também não existe nenhuma transição – como espaçamentos e capítulos – ou explicação a essa espécie de 'colagem' entre eventos e personagens distintos. Tanto pode ser a narração do senhor Silva, considerando que ele seja o narrador do romance, como também pode ser uma outra voz. Tal estratégia narrativa se assemelha à forma como Mãe insere os diálogos no corpo do texto, sem travessões, aspas ou textos de entrada/saída. Isso denota as características estilísticas da escrita do português, que exige uma leitura mais atenta.

O que nos interessa, contudo, é perceber como a pequena narrativa busca não apenas aproveitar as lacunas deixadas pelo poema *Tabacaria*, mas também, como dito no final do Capítulo II, colocar em cheque os elementos narrativos, filosóficos e ficcionais do texto camposiano. Um dos pontos mais emblemáticos do excerto foi o de recriar a cena do poema com a inserção de Fernando Pessoa sentado a uma das mesas da tabacaria, em vez do heterônimo Álvaro de Campos observando a tabacaria debruçado na janela de sua mansarda, como no texto original. Tal recriação, que num primeiro momento pode parecer um "furo" da narrativa, na verdade potencializa as discussões acerca da arte e do ficcional, afinal o artista não precisa necessariamente estar em determinado lugar ou ter passado

por determinada experiência para escrever sua narrativa.

Esteves é apresentado no romance como um jovem de condição social humilde, que, apesar de belo, sente-se intimidado pelo assédio das meninas que o desejam, sendo ele miserável. À custa da caridade do tio, passa a trabalhar em Lisboa para ajudar financeiramente a mãe. Ou seja, assim como no poema, pressupomos que seja uma pessoa ligada às coisas práticas da sobrevivência humana, ou, como é subtitulado em *Tabacaria*, um sujeito "sem metafísica"¹². Mãe recupera esse enigmático Esteves de uma tabacaria do início do século XX, insere-o num asilo do início do século XXI, conferindo-lhe novo subtítulo, agora Esteves está 'a transbordar de metafísica'.

Se a metafísica se manifesta no eu lírico de *Tabacaria* do exterior para o interior, ou seja, da observação do "mundo externo" para o "mundo interno", Esteves desestabiliza o texto por conta de sua fragilidade diante desse mundo invisível que apenas o intelectual burguês pode reconhecer, e, de maneira elitista, "força" o poeta a se refugiar nele mesmo ao se deparar com tamanha banalidade. Em *a máquina*, ocorre o contrário, o narrador inicia o texto ensimesmado, confiante de que seu pessimismo racional acerca da existência é a forma mais acertada de ver o mundo, mas, ao se deparar com a exterioridade representada novamente por Esteves, refaz o percurso camposiano só que ao contrário, vê com otimismo a forma leve com que o ilustre amigo encara a vida. Enfim, para essa voz do romance, a leveza dos gestos de Esteves é, na verdade, transbordamento e não ausência de metafísica.

Tal transgressão do cânone realizada através da figura-chave Esteves, como podemos notar, dá-se exatamente no entorno da mesma concepção literária: em meio ao caos e à feiura se faz arte, no entanto o substrato dessa arte é radicalmente subvertido por Mãe.

No poema *Tabacaria* não há salvação na poesia que inutilmente se ergue diante da "realidade" – representada pelo prédio tabacaria – como artefato das

12 Para o heterônimo Álvaro de Campos (Capítulo II), a metafísica "pode ser uma actividade científica, mas também pode ser uma actividade artística. Como actividade científica, virtual que seja, procura conhecer; como actividade artística, procura sentir. O campo da metafísica é o abstracto e o absoluto. Ora o abstracto e o absoluto podem ser sentidos, e não só pensados, pela simples razão de que tudo pode ser, e é, sentido. O abstracto pode ser considerado, ou sentido, como não-concreto, ou como directamente abstracto, isto é relativamente ou absolutamente. (...) A emoção do abstracto como abstracto — isto é, definido — é a base ou mesmo a essência, do sentimento metafísico." (PESSOA, 1980, p. 243)

sensações humanas, o frágil arremedo do mundo que facilmente desmorona com o sorriso do dono da tabacaria. Já no romance *a máquina*, a poesia novamente se restabelece diante da "realidade", mas agora a partir do riso do narrador. Silva ao se deparar com Esteves recupera "[...] o poema do fernando pessoa que durante tantos anos lêramos e relêramos para aprendermos o pessimismo, sem nunca nos tornarmos pessimistas, apenas inteligentes sobre isso." (MÃE, 2013, p. 72).

Noutro momento, temos uma cena que faz paralelo com o poema, ao mesmo tempo que faz alusão aos versos "O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?). / Ah, conheço-o: é o Esteves sem metafísica." (162-163). Aqui Esteves aparece com conotação negativa, ou seja, não ter metafísica é o mesmo que viver aquém das sensações, é também não pensar sobre elas. O personagem está ligado diretamente às coisas mais banais da vida moderna, guardar o troco de uma compra, por exemplo –, mas no romance ganha outra dimensão. Retomando a seguinte citação:

[...] o estupor do homem, com cem anos de orgulho, andou por ali a brincar com quem fosse, ainda de ar ligeiro e despreocupado, e eu acreditei, caprichosamente frustrado, que ele perdera a metafísica, estava como se nada fosse, tolo, nada atento aos perigos de ter tanta idade, nada alertado para a vida, ao contrário daquilo, ser todo insinuante apenas para nos destroçar mais violentamente no momento certo, que imprudente era afinal aquele homem [...] (MÃE, 2013, p. 72)

Ou seja, neste excerto, senhor Silva avalia que seu novo amigo perdera metafísica, baseando-se no poema e também na cena presenciada por ele. No entanto, parece-nos que aqui há beleza e poesia nessa informação. Em se tratando de um homem com cem anos que parece não avaliar a profundidade de sua existência longa, desatento ao fato de que a morte o ronda, e de que apesar da longevidade, ele não é um sujeito sem importância. É exatamente nesse ponto que surge o potencial lírico de Esteves em *a máquina*. Valter Hugo pela voz de Silva desestabiliza a sentença pessoana. A leveza daquele homem simples triunfa sobre a morte e confere à vida mais poesia do que se possa pensar. Vale reafirmar também que o Esteves do romance se considera cheio de metafísica, não aceita o rótulo dado pelo autor de *Tabacaria*.

Ainda nesse mesmo capítulo, temos outra referência direta ao poema

Tabacaria no romance *a máquina* que faz alusão aos versos 72-79 do poema, “Come chocolates, pequena; / come chocolates!...”. O personagem Esteves, num momento de descontração com o senhor Pereira, decide fazer uma brincadeira com a senhora Leopoldina, conhecida pelo temperamento difícil e a mania de comer chocolates escondida. A cena é narrada da seguinte forma:

e o esteves sem metafísica, atizado de hilário pelo senhor pereira, virou-se para a dona leopoldina e disse-lhe, come chocolates, marmanjona, come chocolates, e a estúpida da mulher não fazia ideia de onde aquilo vinha, nunca imaginaria o génio poético que ali perpassava naquele instante como um milagre da literatura, uma incrível epifania do que a literatura tinha de vida real. a nossa impressionante vida real. (MÃE, 2013, p. 76)

O jogo ficcional realizado se relaciona duplamente com o poema *Tabacaria* tanto em nível intertextual quanto estilístico, “[...] é a retomada citacional e seus modos fraudulentos (plágio) ou desviantes (paródia) que mais permitem jogos, nos quais o lúdico e o sério podem coexistir. [...]” (SAMOYAUULT, 2008, p. 86). Ao colocar o seu personagem Esteves a parodiar, no evento citado, o poema – que alega ser parte da inspiração de Pessoa –, também reflete o pensamento do autor em relação à capacidade de a literatura transformar a vida, que ela em si pode trazer algo de real, embora, ainda assim, esteja comunicando por meio da própria literatura. Ou seja, o senhor Silva, homem cético, um pequeno burguês, leitor, em parte semelhante a Campos, vê-se em alguns momentos a transgredir o poema que se alinha à negação da existência do verbo. Parece-me que Silva reconduz o texto-Campos à gênese do mestre Caeiro; o pessimismo do poema é subvertido.

Além disso, a ignorância da menina que come chocolates sem saber o material de que é feita a embalagem dá lugar à ignorância da senhora Leopoldina que come chocolates e desconhece o poema de Fernando Pessoa, *Tabacaria*, ambas ignorantes quanto à filosofia e à literatura, assim como também às questões metafísicas envolvidas na existência humana. No entanto, há uma oposição de valores quando comparados; mais uma vez percebemos uma significativa subversão do texto-Campos no *a máquina*; se a palavra-chave “ignorância” é tida no poema camposiano como um triunfo existencial, ou seja, feliz é aquele que nada sabe e desfruta das sensações sem influência do conhecimento científico e secular; e no romance de VHM ocorre a negação da ignorância, uma vida toda baseada na

experiência, na sensação, apartada de elementos de representação, como no caso a poesia, torna-se empobrecida.

Se considerarmos a proposição de Álvaro de Campos: ignorar a linguagem com que organizamos o pensamento em palavras escritas é viver em plenitude, ou seja, a menina que come chocolates possui vantagem “metafísica” em relação a Campos, pois a relação dela com o mundo seria, digamos, sensacionista; o senhor Silva, no entanto, propõe algo bem diverso em relação à palavra, mais especificamente à literatura, algo quase terapêutico ou transcendental, uma vida sem contato com a literatura se torna empobrecida e o próprio ato de comer chocolates de dona Leopoldina, sem a referência ao célebre poema camposiano, torna-se vazio de sentido, perde-se a beleza do milagre engendrado pela literatura (ou do conhecimento e da arte em geral) que dá à vida uma dimensão outra, até mais humana e mais digna, afastando-nos da barbárie.

Em outro momento, o personagem Anísio é apresentado ao Esteves. Céptico, imagina que estão debochando dele por conta de uma história fantástica que havia contado – o caso do painel de São Vicente de Fora (ver capítulo I) –, Silva e Pereira insistem que a história é verdadeira, mas haviam esquecido de lhe contar. Nesse ponto, o próprio João Esteves faz um longo discurso que entrecruza e movimenta textos biográficos – o próprio e o de Pessoa –, o texto histórico e o texto de análise literária. Essa movimentação de intertextos e hipertextos faz com que o status de real e de ficcional ganhe uma só dimensão, o do texto literário. Segue a fala de Esteves:

em mil novecentos e trinta e três saiu a tabacaria na própria capa da revista presença, imaginem, cinco anos depois de ter sido escrita, era o meu poema, a tabacaria na capa da maior revista de literatura portuguesa, dirigida com importância pelo José Régio, eu só soube já em trinta e quatro, e depois o Fernando Pessoa morreu em trinta e cinco, senti-me afundado na metafísica, não sabia se havia de protestar por me ter mentido ali vertido como um homem sem profundidade, ou se havia de o abraçar pela maravilha de dizer coisas assim, coisas tão interiores como se fossem de ser vistas, e eu tinha razão, havia uma intimidade entre nós, uma ligação para sempre, que me haveria de colocar um pouco nas mãos daquele homem, como se dominasse algo em mim, o orgulho talvez, esse paradoxal orgulho de me ter dirigido o olhar, de me ter querido num verso seu, e ao mesmo tempo me ter desgraçado, porque a partir de então não pude mais sonhar com ser vago e feliz, a vida tinha sido, e havia comprovadamente de continuar a ser, um rol de violências sobre as quais ergueríamos infundáveis noites de insônia, o Fernando Pessoa havia morrido e o poema ficou para sempre a fazer que éramos amigos, com aquele cumprimento no fim, como

regozijando por me ver. uma mentira qualquer, ou não, que em todas as vezes que nos vimos não lhe deu para me chamar ou agradar. (MÃE, 2013, pg. 69) (Grifos meus)

O excerto acima oscila e articula o texto ficcional com elementos do real e dá voz ao personagem Esteves; Esteves na obra de Mãe, nesse ponto, passa a ser autor, crítico, e parte da biografia de Pessoa. O autor de *Tabacaria*, mais uma vez, tem seu status subvertido pelo ficcional. Como dito anteriormente, a intertextualidade na literatura é também a relação do texto literário com outros textos ‘estranhos’ à literatura, como uma carta, uma receita médica, a planilha comercial de uma empresa ou a biografia, real ou não, de uma figura histórica, real ou não. Tudo passa pelo ficcional e desse liame se faz o texto literário¹³.

O aniversário de cem anos do personagem Esteves ganha espaço no romance. O centenário do personagem evidencia o produto entre duas obras fictionais, mas também, deste expediente, temos uma provocação: *a máquina* convida à reflexão no que tange ficcionalidade e realidade. O Esteves do romance, uma vez que diz ser o mesmo Esteves do poema, diz ser uma pessoa real e não meramente uma criação de Fernando Pessoa, também suscita a reflexão sobre o livro que estão lendo, que também é uma obra de ficção. Chama-nos a atenção para o fato de que a literatura se constitui em uma realidade paralela – ao mesmo tempo que contígua – à realidade

o nosso esteves cheio de metafísica estava na quarta idade, sentou-se à mesa com uns quantos velhos em redor e viu um bolo branco e bonito à sua espera, sorriu, estava contente com isso. não precisava de ser muita coisa, nem de se criar um grande alarido, era um cuidado mínimo que bastava para hesitar naqueles pensamentos feios de que queriam ver-se livres dele. era importante que sentisse que ainda havia por ali muito carinho por si, que muitos de nós o queríamos para lá das conversas tolas, gostávamos dele. encostei-me ao pé do anísio a comer uma fatia do doce e não quisemos dizer nada. era notório que seguíamos estúpidos com a maravilha de termos diante de nós tal figura, pasmávamos ainda como se não fosse coisa de acreditar que o João Esteves um dia tivesse vivido em Lisboa e frequentado a tabacaria alves com naturalidade suficiente para ser genuíno dentro de um poema do Fernando Pessoa, o anísio finalmente disse, que filho da mãe de sortudo. nem rimos, estávamos demasiado atónitos para beliscarmos aquela fantasia tão grande. (MÃE, 2013, p. 126-127) (Grifos meus)

13 No primeiro capítulo comento o percurso histórico que Samoyault faz em relação à intertextualidade como conceito operatório. Nesse caso, a concepção de Compagnon sobre as citações e sua articulação com o texto citado.

Após completar cem anos, Esteves, com medo de dividir o quarto com o catatônico senhor Merdeiros e atormentado por pesadelos – homens do governo vêm lhe roubar a metafísica com o auxílio de uma máquina –, pede socorro ao senhor Silva que lhe oferece um canto em sua cama. Ambos adormecem e têm uma noite tranquila de sono. São acordados apenas pelo jovem cuidador de idosos, Américo.

[...] o esteves acordou e viu-se um pouco confuso, sentou-se na cama e olhou-me desconfiado, depois riu-se, rimo-nos todos os três. tivemos um começo de dia esplendoroso, o esteves tinha feito cem anos e amanhecera a rir. o fernando pessoa não faria melhor por ele. eu e o américo estávamos extasiados com a maravilha daquele acontecimento, sim, acontecem coisas mirabolantes neste mundo, a imaginação da realidade é delirante, é maravilhosamente delirante. [...] (MÃE, 2013, p. 139)

O jogo ficcional criado por essa passagem do romance de Valter Hugo não apenas reelabora a própria escrita literária como também subverte a leitura dita canônica, contestando-a, transgredindo-a. Se retomarmos o que foi estudado sobre a poesia camposiana, mais especificamente o poema *Tabacaria*, notamos que o heterônimo Campos é um projeto planejadamente fracassado, eco da vanguarda modernista do século XX e da já prevista incomunicabilidade do signo com o mundo real. O eu lírico de *Tabacaria* procura em vão erigir um poema tão sólido e brutal quanto a 'realidade' que o defronta, representada pela Tabacaria Alves. Por fim, o poema se dissolve no sorriso triunfante do dono da tabacaria, senhor da objetividade que nos cerca. Em contrapartida, o narrador de *a máquina* faz o espelhamento de 'seu' Esteves diante do 'outro' Esteves, ambos ficcionais, desestabilizando os conceitos de dentro/fora e eu/outro problematizado no poema de 1928. O narrador Silva causa o estranhamento, levantando questões acerca da ficcionalidade e de seu papel, mas de forma diversa, interiorizando o discurso literário para dentro do próprio texto literário, exigindo do leitor maior atenção. Nesse excerto do romance, notamos que a estratégia ficcional empregada por Mãe desestabiliza o cânone não em seu 'fracasso', mas naquilo que ele tem de bem-sucedido: um código poético que se propõe aberto para novas releituras.

Podemos dizer que, a despeito do Esteves do poema, o Esteves do romance não se apequena diante da vida e da obra que foi inserido, pelo contrário, ele se

torna figura miraculosa e subverte as ideias pessimistas de *Tabacaria*, mas não sem antes passar pela angústia existencial. Uma das conclusões preliminares é de que o literário e o filosófico encontrados no romance é permeado pelas ideias do poema como elemento catártico de, não digo superação, mas de entendimento com a existência humana, conferindo à obra de Valter Hugo Mãe uma dimensão diferente daquela da obra de Fernando Pessoa.

O ceticismo do mesmo senhor Silva que brinca com a imagem de Nossa Senhora de Fátima – padroeira de Portugal – dá lugar ao encantamento pelos ecos da literatura lida na juventude, na companhia da esposa. O poema de Fernando Pessoa transfigurado na figura de Esteves é motivo de celebração, seu aniversário de cem anos, o renascimento do signo poético. A literatura é o triunfo do poder criativo e expressivo humano em detrimento dos valores tradicionais, religiosos e nacionalistas, enfim, a arte transgride fronteiras, ideologias e costumes de um tempo, sempre se renovando a cada nova recepção.

a morte do João da Silva Esteves, glorioso Esteves cheio de metafísica, foi um duro golpe, o doutor Bernardo disse que morreu feliz, encostara-se a conversar com ele no gabinete, muito descontraindo a contar-lhe os sonhos palermas da noite anterior, e subitamente hesitou numa frase e já estava morto, o doutor Bernardo, surpreso, ainda pediu, mas acabe lá a frase, o que estava a dizer, ó senhor Esteves. e depois é que reparou que ele, a meio de contar algo que o divertia, ficara suspenso, como por uma magia qualquer, ficara incrivelmente suspenso, já sem respirar, morto, o doutor Bernardo veio dizer-me que o Esteves se lembrava bem dos pesadelos tolos da noite anterior, que estava a rir-se da máquina para roubar a metafísica a um homem e que achava que eu era um anjo dele. o Esteves, senhor Silva, veio dizer-me que você era um anjo dele. e eu, que estava calado numa tristeza profunda, só então falei para dizer, o doutor sabe que aquele homem é alguns dos melhores versos do Fernando Pessoa, aquele homem é a nossa poesia problematizada. a longevidade dele foi uma demorada marcha contra a derrota. (MÃE, 2013, p. 143)

A fé na literatura é temporariamente abalada com a morte de Esteves. Com a ausência do corpo de Esteves, sem a "presença" de Fernando Pessoa, Silva passa a duvidar da história do falecido amigo, "[...] o Esteves, doutor Bernardo, é que me enganou, o estupor do homem, porque fiquei como os putos a descobrir o rato Mickey diante dos olhos e o rato Mickey, o senhor sabe, não existe. Os ratos não falam. isso não existe. [...]" (MÃE, 2013, p. 181). O doutor Bernardo, no entanto, numa das passagens mais significativas para este estudo, encoraja Silva a crer no

amigo Esteves, “[...] muito do que não existe é do mais importante da vida, não despreze nada, senhor silva, agarra-se a uma fantasia se for boa, que a realidade é benfeita desses momentos mais espertos de lhe fugirmos de vez em quando.” (MÃE, 2013, p. 181). Depois dessa conversa, Silva decide acreditar no 'Esteves sem metafísica' e pede que o senhor Pereira o ajude a recrutar a todos do asilo para que também acreditem.

O romance de Valter Hugo Mãe, com a morte de Esteves, consolida questões importantes sobre as diferenças entre *a máquina de fazer espanhóis* e *Tabacaria*.

No poema atribuído a Álvaro de Campos, a literatura se ergue diante da “realidade” – uma realidade também engendrada pelo texto – buscando materializar as sensações, tentando transformá-las em palavras-sensações, mas, por conta dessa impossibilidade, acaba se ressentindo com a realidade. Não é possível continuar o texto, o poema termina em suspenso.

O romance narrado por Silva nos apresenta “seu” Esteves diante do “outro” Esteves, ou seja, erige sua ficção diante de outra ficção, e com isso ambas as obras saem 'ganhando' com esse projeto literário de viés também vanguardista, mas que não procura mais se comunicar ou projetar a realidade e sim se comunica e projeta a si mesmo em toda a sua potencialidade expressiva.

Num determinado trecho, deparamo-nos com as reminiscências de Silva em relação ao falecido Esteves, assim como também as questões de intertextualidade mais se acentuam. Ainda sobre o excerto acima, este articula duas ideias acerca da intertextualidade e da literatura: o texto literário é dado como um sistema aberto e sempre renovável – a suspensão da palavra final, a morte de Esteves, não é o fim – nunca se encerra; a outra, o hipertexto empresta um elemento da realidade – Fernando Pessoa foi um poeta português – e o emparelha à ficção – o personagem Esteves diz conhecer Pessoa, problematizando os limites entre o real e o ficcional. Desse liame temos um exemplo da poética dos textos em movimento – expressão de Samoyault que foi emprestada ao título desse trabalho –, ou seja, a literatura ao re/elaborar seu próprio discurso/texto, absorve e apreende outros textos/discursos, diminui as distâncias entre o leitor e a literatura.

No excerto seguinte, podemos dizer que o contrato narrativo entre Silva e Esteves é quebrado provisoriamente com sua morte. Silva assume a postura dos

primeiros teóricos da intertextualidade: acredita que sem a referência do autor, perdem-se também as referências de seu discurso. Silva cai em descrença.

quem acreditaria em mim agora quando eu dissesse que ali viveu verdadeiramente o esteves sem metafísica da tabacaria do álvaro de campos do fernando pessoa, quem não acharia que eu enlouquecera, se nenhum livro comprovara a existência de tal homem, como se provaria isso que para nós estava provado pela espontaneidade e vivacidade do seu discurso, como se perderiam os pormenores, as passagens mínimas que compunham a história bem contada daquele episódio com o poeta, ficávamos pobres de fantasia, perdia-se o elemento da efabulação maior do feliz idade, a partir de então seríamos ainda mais velhos a entrar na senilidade, uns babões sem interesse nem valor especial, apenas um amontoado de ossos moles que ia aguentando o tempo sem nenhuma glória particular, o doutor bernardo pôs a mão no meu ombro e eu sentei-me, cairia das pernas se não o fizesse. (MÃE, 2013, p. 144)

No entanto, mais adiante, Silva, ao desabafar sua desilusão com Bernardo, o médico, diz que o Esteves foi um delírio: “[...] que estupidez a minha a de acreditar que fora personagem do pessoa, uma personagem tão fictícia quanto possível, era uma fantasia e eu só caí nela porque queria tanto encontrar algo que me sustentasse diante do sol.” (MÃE, 2013, p. 179-180). Retomando a citação, segue seu discurso:

[...] o esteves, doutor bernardo, é que me enganou, o estupor do homem, porque fiquei como os putos a descobrir o rato mickey diante dos olhos e o rato mickey, o senhor sabe, não existe, os ratos não falam, isso não existe, ele levantou-se para me acompanhar à porta, eu que já estava de pé e quase saindo, e respondeu-me, muito do que não existe é do mais importante da vida, não despreze nada, senhor silva, agarre-se a uma fantasia se for boa, que a realidade é bem feita desses momentos mais espertos de lhe fugirmos de vez em quando. (MÃE, 2013, p. 181)

Como dito, o contrato autor/texto/leitor é renovado a partir desse diálogo. Silva compara acreditar na história de Esteves a crianças que acreditam em personagem dos desenhos animados, Mickey. Ao fazer esta comparação, Silva remete ao estatuto ficcional que nos acompanha desde a infância e que – apesar da passagem do tempo – acabamos mantendo alguma relação com o ficcional, mudando o interesse por outras obras, que não aquelas infantis. O médico Bernardo então o faz recobrar o gosto em manter firme sua relação com a história de Esteves, afirma que a realidade também se constrói a partir do ficcional e de sua qualidade

escapista.

Silva retorna aos amigos refeito em sua fé em Esteves, no Esteves que dá corpo ao poema de Pessoa, e faz uma espécie de manifesto em favor do amigo – mais que isso – um manifesto em favor da poética ficcional, da capacidade que a literatura tem de engendrar o que há de fantasia para dentro do real. O real, claro, aqui também representado por uma obra ficcional.

[...] andei a conversar com o doutor bernardo e ele não me desmotivou a desacreditar no esteves, ficou assim ao meu critério, se eu quiser muito, posso acreditar que aquele foi mesmo o homem no qual o fernando pessoa se inspirou, eu acho decente e democrático que um assunto destes seja posto ao cuidado de cada um para decidir, eu decido, e devo dizer-lhe que penso nisto há dias, que o esteves era um homem correcto e que nos contou a verdade, eu decido assim, senhor pereira, porque prefiro não passar o resto da vida a achar que não conheci ninguém tão incrível como o esteves e que foi apenas um ingénuo tolo. e você, senhor pereira, você tem de se levantar daí e vir ajudar-me a convencer o lorpa do senhor cristiano, e até o anísio, que metido lá nos livros da história antiga já começa a pensar que lhe metemos uma mentira. (MÃE, 2013, p. 181-182)

Desse entremeio – ou liame – gerado pela morte de Esteves, o romance de Mãe refaz o percurso intertextual. Se antes tínhamos o Esteves de *Tabacaria*, em carne e osso, ele volta a ser ficção, por conta da ausência física, porém não mais amparado apenas pelo texto fonte, o poema camposiano, mas também pela própria narrativa e discurso de Silva. Silva assume, por sua vez, a mitologia de Esteves. Assim como em *Tabacaria* o prédio da tabacaria defronta-se com o prédio da mansarda, “como coisa real por fora, / E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.” (23-24), os dois Esteves se encontram no campo da especulação, da suspensão do real, ao mesmo tempo potencializando o que há de mais real em ambos.

o maravilhoso esteves, então haveria de morrer logo ali todo contente, lembra-se, você mesmo afirmou que ele estava radiante e tinha cem anos. estava feliz por ter cem anos. e depois vem o doutor bernardo e diz que ele se calou e já estava, eu não sei, senhor silva, a mim parece-me assim muito ajeitadinha aquela morte, sentámo-nos na cama. eu e o senhor pereira sentámo-nos na cama um para cada lado e pensámos um pouco, depois eu disse, sempre me pareceram sinceras as palavras dele, já lho confiei, para mim foi o esteves da tabacaria do álvaro de campos do fernando pessoa, para mim foi. Não tenho dúvidas, para mim também, e era um amigo, era um belo amigo, e também sempre me pareceu verdade quando dizia que tinha medo do medeiros, que este lhe chamava nomes à noite a meter-lhe medo. eu também acho. acho que alguma coisa estava ali feita para o

despachar, lembra-se, alguma coisa que lhe havia de roubar a metafísica de uma vez por todas e obrigá-lo a sucumbir, o esteves, meu caro, foi morto com toda a desfaçatez do mundo, o nosso maravilhoso, mítico, poético esteves, abundante em metafísica, que só com uma máquina o deixariam vazio de profundidade e pertinência, está certo, senhor pereira, isso está certo, você disse bem, alguma coisa lhe andavam a fazer para o deixarem na lástima em que o deixaram durante os últimos meses, até não aguentar mais. (MÃE, 2013, p. 230) (Grifos meus)

Reiterando o que foi dito antes, Silva assume a narrativa sobre o Esteves, mas não somente com base no poema *Tabacaria*, como também pelos relatos do amigo centenário. Ou seja, Silva passa a narrar aos amigos e colegas do asilo que Esteves conheceu Fernando Pessoa, fez parte de seu poema – mas de personalidade contrária ao texto – e foi morto pela máquina que rouba metafísica para que se ‘moldasse’ ao poema. Tais inserções diferem-se grandemente ao enunciado inicial encontrado em Pessoa, o Esteves ‘sem metafísica’. Além de lacônico, abriu margem à inventividade de Valter Hugo Mãe e que também criou sua própria lacuna ao escrever um Esteves que morreu sem concluir a frase final. Enfim, o texto literário se retroalimenta de outros textos, uma vez que todo texto tem seus limites, seus subentendidos, suas lacunas, suas omissões. O próprio narrador dá aos leitores de *a máquina* sua frase final lacônica: “e eu repeti, angústia, sinto angústia.” (MÃE, 2013, p. 250)

Com a morte de Esteves, estreitam-se os laços de amizade e – ou irmandade – de Silva com os moradores do lar Feliz Idade. No excerto abaixo também há, na apropriação do querido amigo centenário, a ideia de pertencimento que vai além das ideias de origem e etnia: Esteves, assim como o poema de Pessoa, pertence a todos e une as pessoas num arco amplo da produção da arte. A arte é feita da memória de um povo, mas também pode ser compartilhada para fora das fronteiras e permanece dentro daqueles que a absorvem.

[...] o silva da europa dizia-me, colega silva, aquilo é de uma loucura tão convincente que a gente até fica ali a acreditar que aquele homem está a ser atacado por um qualquer grupo de malfeitores, e eu respondi, coitado do esteves, coitado do nosso esteves. como se o esteves fosse nosso, e nós, eu e o silva da europa, e o senhor pereira e mais o anísio dos olhos de luz, fôssemos uma família, uma outra família pela qual eu não poderia ter esperado, unida sem parecenças no sangue, apenas no destino de distribuímos a solidão uns pelos outros, distribuída assim, a solidão de cada um entregue ao outro, era tanto quanto família, era uma irmandade de coração, uma capacidade de se ser leal como nenhuma outra, estendi a

mão ao silva da europa e disse-lhe, e o américo, o américo também, que é meu amigo. (MÃE, 2013, p. 244) (Grifos meus)

Quanto a isso, podemos dizer que a memória lúdica, destacada por Samoyault (2008), refere-se à ideia de que a poesia deve ser feita por todos – frase de Isidore Ducasse (conde de Lautréamont), a poesia só se realiza com a participação ativa do autor e do leitor articulando os textos escritos/lidos previamente ao texto escrito/lido no momento presente, “[...] cada palavra pode ser substituída por seu antônimo, citações célebres podem ser invertidas e provérbios modificados. [...]” (SAMOYULT, 2008, pg. 84), assim como o Esteves ‘sem metafísica’ passa a ser o Esteves ‘a transbordar de metafísica.

3.3 ESTEVES & ESTEVES

Em ambas as obras, romance e poema, é notória a presença de Esteves, figura secundária nas duas narrativas, porém carregada de silêncios e simbologias. No entanto, como podemos supor, os dois Esteves se configuram na representação de projetos literários que num primeiro momento parecem distintos, seja por conta de fatores históricos, seja pela forma como Pessoa e Mãe pensam a literatura e a realidade. Ou seja, esse cruzamento – ou “crossover”¹⁴, como é conhecido na cultura pop – se dá tanto pelo plano de fundo histórico, à sombra do salazarismo, quanto pelo diálogo entre os projetos literários e filosóficos que cada autor busca representar. Nesta sessão, abordo as semelhanças e diferenças entre os dois projetos e que, ao final da leitura, apresentam-se como semelhantes por contarem com os mesmos temas.

Antes de mais nada, faz-se necessário abordar, no âmbito estético, o contexto histórico que permeia as duas obras: as vanguardas artísticas da modernidade, as discussões acerca da arte, a posição que esta ocupa no mundo e o papel político do

14 Dá-se o nome de 'crossover' à técnica ficcional que consiste no cruzamento de um ou mais personagens de obras narrativas diferentes, sendo do mesmo autor ou não. Essa mistura pode acontecer em eventos e/ou cenários cruzados e pode interferir ou não na mitologia por trás desses personagens. Atualmente, em se tratando do audiovisual, tal estratégia pode ser realizada por meio da parceria entre autores e/ou empresas midiáticas que detenham os direitos sobre os personagens.

artista enquanto agente transformador da realidade.

Esses artistas de vanguarda – que inicialmente surgiram na esteira dos programas políticos que almejavam modificar o presente, direcionar as massas rumo ao futuro e suplantar o passado em nome da velocidade e do dinamismo do progresso industrial, ridicularizando muitas vezes a antiga burguesia decadentista, agora considerada antiquada e indolente – ressentiram-se profundamente ao fracassar em seduzir nova burguesia que mantém o gosto pela estética clássica e da "belle époque" em forma de pastiche. Enfim, os modelos artísticos do passado permanecem de alguma forma no âmago da sociedade capitalista do início do século XX.

Então esse vanguardismo, antes politizado e de índole progressista, toma um novo rumo, fetichista em relação ao fracasso. Fracassar em termos de crítica e público, ou seja, não se fazer entender, muito menos ser palatável a essa burguesia, agora considerada tão fútil e superficial como a outra, pois se delicia com uma arte que não "representa" a modernidade. O artificialismo da arte 'kitsch' que emula um outro tempo, apresenta-se como um exemplo a não ser seguido pelos modernistas. Segundo Bauman (1998), esse movimento vanguardista tomou como “sucesso o signo do fracasso, enquanto a derrota significasse, para isso, uma confirmação de que estava certa. A vanguarda sofria quando o reconhecimento público era negado – mas ainda se sentia mais atormentada quando a sonhada aclamação e o aplauso surgiam finalmente.” (BAUMAN, 1998, p. 125)

É preciso salientar que, em se tratando do aspecto estético-filosófico, nota-se em ambos os autores a intenção de uma arte não aristotélica, ou seja, que tem por finalidade a "força" em vez da 'beleza'. Não podemos confundir, no entanto, que a arte que se propõe por esse viés seja esteticamente mal planejada ou mal feita, acontece que o apuro estético é conduzido dentro de regras menos rígidas para se moldar ao conteúdo, a força da vida e da morte¹⁵. Vale dizer que mesmo nesse tipo de concepção artística, a estética passa a ser internalizada pelo artista e/ou pela cultura de modo geral e se transforma em fórmula, como é o exemplo, talvez mais

15 Permito-me retomar a citação do Capítulo II, “a força vital é dupla, (...). Sem a coexistência e equilíbrio destas duas forças não há vida, pois a pura integração é a ausência da vida e a pura desintegração é a morte” (PESSOA, 1980, p. 251). Para o heterônimo Álvaro de Campos, a dualidade dessas forças é o mote para a poesia, do contrário, não passaria de reprodução artificial de modelos preestabelecidos.

recente, da poesia 'beatnik' e da música 'punk', que nasceram da revolta juvenil e hoje se constituem em modos de fazer arte, desvinculada das forças que as originaram, tendo artistas que cuidam meramente da reprodução de um modelo estético bem-sucedido. Mas, caso fosse pertinente, poderíamos retroceder no tempo e encontrar esse fenômeno em vários outros momentos da arte. Inclusive quando falamos do poeta estadunidense Walt Whitman que foi rechaçado por boa parte da crítica de sua época – por não seguir nenhuma regra de metrificacão e rima, também pela 'imoralidade'¹⁶ – e hoje se configura em uma espécie de código poético de domínio público, servindo de base para a poesia de vários poetas em menos de um século depois de sua morte.

Retomando as semelhanças entre *Tabacaria* e *a máquina*, nota-se que a relação com o "outro" permeia os dois textos. Existe uma necessidade em buscar no outro, ou naquilo que representa o outro, a própria identidade. Podemos ir além e afirmar que essa busca tem caráter político, uma vez que ao eleger o outro como parâmetro ou medida para saber quem somos, distanciamo-nos de aspectos nacionalistas, religiosos e familiares. A individualização, assim sendo, faz-se necessária em ambos os textos, mas produz efeitos discursivos distintos. Num primeiro momento, quando Pessoa e Mãe individualizam suas criações – o antissocial Álvaro de Campos e o viúvo senhor Silva – fazem com intuito de lançá-los ao mundo desnudados do sentimento de pertencimento a um grupo social. Essas figuras solitárias são forçadas a pensar na vida destituída de uma fórmula pronta¹⁷, a constituir uma certa 'metafísica' cada qual a seu modo, no entanto, como dito, essas reflexões se dão por meio da relação com o outro.

A alteridade, apesar de se tornar a palavra-chave nesse percurso de autoconhecimento de Campos e Silva, é carregada de sentidos diversos. Se num primeiro momento o senhor Silva se vê perdido após a morte da esposa, filiando-se ao pensamento cético em relação à humanidade de Campos, gradativamente ele se distancia com o passar da narrativa. O outro para Campos é espanto e

16 Devido à forma não convencional e o conteúdo sexual explícito de *Folhas de Relva*, "o escândalo da primeira edição do livro foi grande, sendo Whitman demitido do seu modesto emprego público e a sua obra alvo de perseguições policiais" (CARPEAUX, 2011, p. 2053).

17 Percebe-se então a coerência interna dessa escrita literária dita experimental – não tradicional, não engessada por modelos prefixados – com o conteúdo filosófico das obras. Campos com sua poesia que flerta com a dramaturgia (prosa) e Silva que narra de forma poética sua prosa aproximam a forma ao discurso.

estranhamento, nunca se revela integralmente, apenas suas partes em relação ao espaço, o dono da tabacaria com a tabuleta acima da cabeça, o homem que coloca o troco no bolso. A visão do outro em Campos, que também é similar à desse Silva no começo do romance, é sempre periférica e fragmentada, não consegue ou não quer enxergar o outro em sua totalidade. Esse outro é opaco, amalgamado com o espaço, borrado pela percepção dos narradores. No entanto, a narrativa de *a máquina* toma outro rumo – menos cético – exatamente no ponto onde *Tabacaria* se estabelece como um texto altamente cético: o encontro com Esteves.

O Esteves pessoano é confrontado com o Esteves de Mãe, e o primeiro passa a ser desconstruído pela estratégia ficcional: se a figura de Fernando Pessoa no romance está dentro da tabacaria – ao contrário do heterônimo no poema que está na mansarda – ou seja, um provável falseamento do poeta em nome da arte, também ele poderia ter falseado a falta de metafísica de Esteves, com base na criação literária. Isso se reflete em um episódio do romance em que, assim como senhor Silva se mantém ligado ao passado e aos dias obscuros da ditadura militar, o Esteves do romance também se vê atormentado por aqueles tempos. Ao completar cem anos, Esteves fora encaminhado para a ala dos internados em situação de risco de morte, dormindo no mesmo quarto que um homem que grita a noite toda, então delira, mistura o fato de servir de inspiração a Fernando à truculência fascista. Diz ao senhor Silva

fico a achar que existem máquinas que nos tiram a metafísica, senhor silva, já viu, estou a ficar com a cabeça baralhada e não existem máquinas dessas, pois não. [...] parece que me vão tirar a metafísica para me enterrarem depois correspondendo ao poema, entende. é para me obrigarem a respeitar o fernando pessoa. entre mim e o grande poeta, claro que vão escolher o outro, eu só posso perder. o que dirão as pessoas no futuro se descobrem que o esteves sem metafísica estava carregado dela. é uma vergonha para o poeta por ter mentido, por ter sido rápido de mais a ajuizar o meu caráter. é para me usarem como estátua e levam-me para a brasileira a ser fotografado pelos turistas e eu não vou pensar em nada, vou ficar quieto a portar-me bem como eles querem. (MÃE, 2013, p. 138; grifos meus)

Nota-se no excerto, apesar da imagem delirante, uma certa consciência e concepção de autoridade que ainda o atormenta, é preciso respeitar Fernando Pessoa, Esteves é pequenino diante desse nome. Acredita que o tornarão

monumento para expô-lo ao lado da estátua de Fernando Pessoa no 'Café à Brasileira', em Lisboa. Enfim, há um pensamento rigoroso de que o humano fica em segundo plano em relação a certas obras e personalidades. Associa-se aqui a ideia de autoridade e autoritarismo que reflete não só a arte canônica, mas também a política de uma época. Apesar de Pessoa assumir um discurso avesso à sistematização artística e filosófica, depois que ganhou notoriedade, sua obra foi assimilada e institucionalizada. Nesse contexto, Esteves teme a figura de Fernando Pessoa, como temeria António de Oliveira Salazar, caso sua presença se impusesse em sua vida.

Valter Hugo Mãe, ao levantar essas questões, também faz uma provocação quanto a certo elitismo do heterônimo Campos, seu modo de pensar e julgar as classes subalternas, sua relação obtusa com elas, a forma como subestima a capacidade reflexiva (metafísica) por conta da visão distanciada que mantém da classe trabalhadora. Podemos confirmar a estranheza e distanciamento de Campos para com a "plebe" num de seus poemas curtos:

Ah, sempre me contentou que a plebe se divertisse.
Sou lhe alheio à alegria, mas não alheio a que a tenha
Quero que sejam alegres à maneira deles.
Se o fossem à minha seriam tristes.
Não pretendo ser como eles, nem que eles sejam como eu.
Cada um no seu lugar e com a alegria dele
Cada um no seu ponto de espírito e falando a língua dele.
Ouço a sua alegria, amo-a, não participo não a posso ter.
(PESSOA, 2010, p. 239)

Esteves é esse homem que, para Campos, está ligado às atividades mais primárias de sobrevivência, para Mãe, Esteves é aquele que se vê enredado pela palavra de um grande poeta, sua astúcia intelectual ou a força de sua publicidade como poeta famoso. No excerto a seguir, Esteves se coloca na posição subalterna em relação ao "autor" de Tabacaria:

uma ligação para sempre, que me haveria de colocar um pouco nas mãos daquele homem. como se dominasse algo em mim, o orgulho de me ter dirigido o olhar, de me ter querido num verso seu, e ao mesmo tempo me ter desgraçado, porque a partir de então não pude mais sonhar com ser vago e feliz. (MÃE, 2013, p. 97)

Essas duas características – vagueza e felicidade – são as mesmas que fazem de Esteves um sujeito "sem metafísica", no entanto, percebemos que o Esteves do romance entra em questões existenciais e literárias que esporadicamente o afligem. E assim, mais uma vez, o texto de Valter Hugo Mãe nos apresenta um personagem maior e mais complexo do que pressupõe o poema; uma espécie de chave para o *Tabacaria* pessoano que devemos usar para ir e voltar muitas vezes, sem nunca esgotar ambos os textos.

Quanto ao poema, a relação intertextual criada no romance, ou liame, opera em dois níveis, num primeiro nível temos o código camposiano/pessoano agindo sobre a escrita do romance, conferindo-lhe efeito poético; num segundo nível, a presença do personagem Esteves, a alusão ao poeta Fernando Pessoa e ao ditador Salazar, causando o efeito de real. Quanto ao segundo, justifica-se sua presença na obra uma vez que "[...] não se pode limitar a intertextualidade a uma única retomada de enunciados literários, vemos nisso, na recuperação de materiais tomados emprestados da realidade, uma manifestação possível da transposição do mundo na arte [...]" (SAMOYULT, 2008, p. 104).

CONCLUSÃO

*o esteves. o elegante e eterno esteves sem metafísica que vivia ainda,
falando e contando as suas aventuras como se os livros aumentassem,
como se a tabacaria e o álvaro de campos e o fernando pessoa
tivessem uma continuação.*

Valter Hugo Mãe
a máquina de fazer espanhóis

A intertextualidade é uma prática literária secular que se mantém presente na literatura contemporânea. Seja na referência de obras também contemporâneas, seja na retomada de obras do passado, consagradas pela crítica ou não, o expediente da intertextualidade permanece e muitas vezes molda romances e projetos literários na atualidade. Quanto ao uso da literatura dita canônica, Perrone-Moisés (2016), as grandes obras “do cânone ocidental não são um “patrimônio”, no sentido museológico do termo. O patrimônio monumental é imóvel. A literatura, pelo contrário, é incessantemente disseminada e inseminadora, infinitamente reinterpretada. [...]” (PERRONE-MOISÉS, 2016). Ou seja, a literatura não é um objeto estático e isolado dos demais.

Inferir sobre a poética do movimento dos textos e como esta se opera em *a máquina de fazer espanhóis*, torna-se imprescindível para entender este romance. Faz-se necessário, então, avaliar a qualidade do texto de Valter Hugo Mãe naquilo que interessa o estudo, o personagem Esteves e sua relação com o romance. Ou ainda como o texto de Mãe se aproxima do célebre poema camposiano/pessoano. Como demonstrado, o personagem Esteves tem participação muito importante no romance. E essa importância se dá pela temática ‘memória’. João Esteves rasura as diferenças de tempo entre as duas narrativas, faz com que leiamos o *a máquina* não só com certa reverência, supondo que estamos diante de um grande romance, mas também que voltemos a ler *Tabacaria* não mais da mesma forma.

Mais que uma homenagem ou uma sátira à literatura de Álvaro de Campos, o personagem João Esteves se apresenta no romance como uma criação que pode soar tão autoral ou ‘original’ quanto se fosse um personagem criado inicialmente apenas por Valter Hugo Mãe. Essa sensação de ‘originalidade’ se dá, em primeiro lugar, por conta da impermeabilidade do texto ficcional e literário, e, em segundo

lugar, pela intenção e forma como Mãe construiu este Esteves.

A intencionalidade é, como procurei demonstrar, de ordem subversiva; uma provocação aos valores conservadores e pessimistas de Campos/Pessoa. O João Esteves de Mãe se mostra uma pessoa muito mais interessante e inspiradora do que presumiu o eu-lírico do poema *Tabacaria*. Tanto o próprio Esteves do romance, quanto o narrador Silva, distanciam a figura do Esteves do romance à do relevo nome que coloca o troco na algibeira. Quanto a forma como Esteves foi construído no romance, VHM parte do único adjetivo dado a Esteves no poema, 'sem metafísica', e se apropria dele dando conotação positiva. Um dos momentos máximos da narrativa que demonstram a grandeza de Esteves é o episódio em que, ao completar cem anos, por medo de permanecer em seu quarto, João Esteves vai dormir na cama de Silva. No entanto, há tantas outras que fazem bem este papel subversivo do cânone.

Por fim, vale lembrar que essas estratégias não são a defesa de um personagem e sim de toda uma concepção de literatura e de visão de mundo. Valter Hugo Mãe, assim como Fernando Pessoa, parte de uma estética não aristotélica, no entanto, ele faz da brutalidade da existência humana outra coisa. Mãe, assim como seu narrador Silva, distanciam-se do pessimismo inicial. O poema *Tabacaria*, por exemplo, representante da literatura da 'feiura', é apropriado pelo romance de VHM, mas nas mãos desse autor se torna um manifesto em defesa da vida.

Como já dito, Esteves é o personagem secundário de a máquina de fazer espanhóis, no entanto o recorte temático deste estudo, apesar de transversal, provou-se também ser central ao próprio drama do protagonista. Mas, é claro, que em se tratando de obra com riqueza de personagens e temas, minha escolha temática e teórica é uma entre tantas outras possíveis. E mesmo os estudos que optem pelo mesmo tema ou teoria poderão ser conduzidos de maneira diversa. Assim como Silva disse "agora que ficámos sem o esteves é que temos inventar histórias, porque a grande história ficou feita." (MÃE, p. 181)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS CITADAS

ABBAGNANO, Nicola. **Metafísica**. _____ Dicionário de Filosofia. Trad. da 1ª edição: Alfredo Bosi, revisão da trad. e trad. dos novos textos: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 660-667.

ABDO, Sandra Neves. Fernando Pessoa: poeta cético?. 2002. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-04062002-123640/>>. Acesso em: 13 de Abr. De 2016.

ANDRADE, Eugénio. Os amantes sem dinheiro. Lisboa: Centro Bibliográfico, 1950, p.18-19.

ANDRADE, Eugénio. Poesia e Prosa, Vol. II, "O Jornal". Lisboa: Limiar, 1990, p. 78.

ARÊAS, Vilma. O resto da metafísica (análise da Tabacaria, de Fernando Pessoa. Revista do Centro de Estudos Portugueses. Portal de periódicos da Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, v. 2, nº 4, 1980. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/viewFile/4264/4104%3E>>. Acesso em 21. Mai de 2016.

BAPTISTA, Abel Barros. **Tabacaria**. _____ MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010, p. 835-837.

BAUMAN, Zygmunt. Trad.: Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. **A arte pós-moderna, ou a impossibilidade da vanguarda**. _____ *Mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 121-130.

CARPEAUX, Otto Maria. **A conversão do naturalismo**. _____. *História da literatura ocidental*. São Paulo: Leya, 2011. v. 3. p. 1975-2068.

COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice P. B. Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001.

COSTA GOMES, José Ney. Alma à janela: Perfil intensivo de Álvaro de Campos. São Paulo: USP, 2009.

FÁBRIO, Paula. Identidades imaginárias: um estudo comparado do livro *a máquina de fazer espanhóis*, de valter hugo mãe, e do filme *Terra estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas. São Paulo: USP – Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literatura e Língua Portuguesa, 2015.

GENETTE, Gérard. Palimpsestos: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos por Cibeles Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

LOPES, Tereza Rita. **CAMPOS, Álvaro de.**_____MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010, 123-131.

MÃE, Valter Hugo. a máquina de fazer espanhóis. São Paulo: Cosac Naify, 5ª impressão, 2013.

MÃE, Valter Hugo. (2016-B) “A gente lê um livro para sair do lugar.” Entrevista concedida a Gisele Eberspächer em 15/11/2016 para a Gazeta do Povo. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-gente-le-um-livro-para-sair-do-lugar-diz-valter-hugo-mae-812ijc9jkz6vhokepre3cjry7>> Acessado em 22 Nov. de 2016.

MÃE, Valter Hugo. Entrevista completa com Valter Hugo Mãe. Entrevista concedida à Selma Caetano, curadora do ‘Prêmio Portugal Telecom de Literatura’. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZVHSfZpeB7M>> Acessado 26 Fev. de 2017.

MÃE, Valter Hugo. (2016-A) “O politicamente correto lixou-nos a todos”. Entrevista concedida a João Govern em 19/08/2016 para o Diário de Notícias. Disponível em: <<http://www.dn.pt/portugal/entrevista/interior/valter-hugo-mae-o-politicamente-correto-lixou-nos-a-todos-5345869.html>> Acessado em 19 Ago. de 2016.

MARTINS, _____ Fernando Cabral. **Heteronímia – História.**_____MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010, p. 326-327.

MORA, José Ferrater. **Metafísica.**_____Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 466-477.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Futurismo Saudosista.**_____MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010, p. 302-304.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Mutações da literatura do século XXI. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. [versão Kindle]

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

PESSOA, Fernando. Obras em prosa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.

PESSOA, Fernando. Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. Lisboa: Ática, 1996.

PESSOA, Fernando. Poesia completa de Álvaro de Campos. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

PESSOA, Fernando. **Tábula Bibliográfica**._____Presença, nº 17. Coimbra: Dez. 1928. Lisboa: Contexto, 1993, p. 250.

PESSOA, Fernando. Textos de Crítica e de Intervenção. Lisboa: Ática, 1980.

RIBEIRO, Raquel. “valter hugo mãe não quer ser neto de Salazar”. Resenha publicada na revista eletrônica Publico.pt em 20/01/2010. Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=249110>> Acessado em 14. Abr 2016.

SAMOYAUULT, Tiphaine. A intertextualidade. Trad.: Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SEGOLIN, F. Fernando Pessoa: poesia, transgressão, utopia. São Paulo: EDUC, 1992.

WHITMAN, Walter. **Canção de mim mesmo**._____Folhas de Relva. Trad.: Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret, 2005, p. 49-111.

VIEGAS, Francisco José. Longe de Manaus: o romance da solidão portuguesa. Rio de Janeiro: Record, 2007.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

ABDALA JR., Benjamim. Literatura, história e política: Literaturas de língua portuguesa no século XX . Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A rosa do povo. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

ARISTÓTELES. Poética._____Aristóteles II. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 237-310.

AUGUSTO, Claudio de Farias. A revolução Portuguesa. São Paulo: Unesp, 2011.

CANDIDO, Antonio. **A verdade da repressão**_____VIOLÊNCIA. São Paulo: Revista USP, n. 9, p. 27-30, 1991.

CULLER. J. Teoria literária: uma introdução. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

BENJAMIN, Walter. **Experiência e Pobreza**._____Magia e Técnica, Arte e Política – Obras Escolhidas. Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3ª

ed., São Paulo: Brasiliense, 1987, p.114-119

BERGAMIN, Claudia Regina. A construção do espaço da escrita na ficção contemporânea. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

CASTRO, Maria Leonor Pereira Oliveira. Figurações da velhice nos romances *Em Nome da Terra* e *a máquina de fazer espanhóis*. Braga: Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional de Braga, 2013.

FANTIN, Maria Célia Martirani Bernardi . **Como um vírus: a doença do salazarismo e suas manifestações em a máquina de fazer espanhóis de Valter Hugo Mãe e Afirma Pereira de Antonio Tabucchi**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, n °29. São Paulo: USP – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/viaatlantica/article/download/107290/118178>> Acessado em: 27 set. de 2016.

GINSBURG, Allen. Uivo e outros poemas. Trad.: Cláudio Willer. São Paulo: L&PM Pocket, 2001.

HARMUCH, Rosana Apolonia. Terrorismo na literatura de Eça de Queirós. Curitiba: UFPR, 2006. 223 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

KANGUSSU, Imaculada. Sobre a alteridade do artista em relação ao mundo que o cerca, segundo Herbert Marcuse. Belo Horizonte: Revista Kriterion vol.46 no.112, Dec. 2005. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2005000200017>> Acessado em: 23 de Mai. de 2016.

MÃE, Valter Hugo. A desumanização. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MÃE, Valter Hugo. Entrevista ao programa *Roda Viva*, TV Cultura. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=AmS4QI1Dv8E>> Acessado em: 19 mai. De 2016.

MÃE, Valter Hugo. Homens imprudentemente poéticos. Rio de Janeiro: Editora Globo, selo Biblioteca Azul, 2016.

MÃE, valter hugo. o apocalipse dos trabalhadores. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MÃE, Valter Hugo. O filho de mil homens. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MÃE, Valter Hugo. O inferno são os outros. Cosac Naify, 2015.

MÃE, valter hugo. o nosso reino. São Paulo: Editora 34, 2008.

MÃE, valter hugo. o remorso de baltazar serapião. Editora 34, 2008.

PIVA, Roberto. Paranoia. São Paulo: IMS, 2000.

QUEIRÓS, Luís Miguel. Orpheu: O primeiro grito moderno que se deu em Portugal. Disponível em: <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/orpheu-o-primeiro-grito-moderno-que-se-deu-em-portugal-1690038>> Acessado em 26 Abr. De 2016.

SARAMAGO, J. O ano da morte de Ricardo Reis. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

SILVA MARQUES, Carlos Manuel. “Deus, Pátria e Família” na literatura da pós-modernidade: uma abordagem de o nosso reino de valter hugo mãe. Lisboa: Universidade Aberta, 2009.

SILVA, Telma Maciel da. Gonçalo M. Tavares: brincando de ser clássico. Revista Criação & Crítica, n. 6, p. 1-17, 2011. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/CC_N6_TMSilva.pdf>

SIMÕES, Maria João. IMAGOLOGIA LITERÁRIA: Temas e imagotipos em Lídia Jorge e Valter Hugo Mãe. Coimbra: CLP – Universidade de Coimbra, 2011.

SOUZA, Sueder. A máquina de fazer espanhóis: representação niilista do mal estar na civilização. Belo Horizonte: REVISTA MEMENTO V.5, n.1, jan.-jun. 2014 Revista do mestrado em Letras Linguagem, Discurso e Cultura – UNINCOR, 2014.

WOOD, James. Como funciona a ficção. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ANEXO

TABACARIA (Álvaro de Campos)

1. Não sou nada.
2. Nunca serei nada.
3. Não posso querer ser nada.
4. À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

5. Janelas do meu quarto,
6. Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é
7. (E se soubessem quem é, o que saberiam?),
8. Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,
9. Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,
10. Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,
11. Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,
12. Com a morte a pôr humidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,
13. Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.

14. Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.
15. Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,
16. E não tivesse mais irmandade com as coisas
17. Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua
18. A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada
19. De dentro da minha cabeça,
20. E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.

21. Estou hoje perplexo como quem pensou e achou e esqueceu.
22. Estou hoje dividido entre a lealdade que devo
23. À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,
24. E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.

25. Falhei em tudo.
26. Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada.
27. A aprendizagem que me deram,
28. Desci dela pela janela das traseiras da casa,
29. Fui até ao campo com grandes propósitos.
30. Mas lá encontrei só ervas e árvores,
31. E quando havia gente era igual à outra.
32. Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei-de pensar?

33. Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
34. Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!
35. E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!
36. Génio? Neste momento
37. Cem mil cérebros se concebem em sonho génios como eu,
38. E a história não marcará, quem sabe?, nem um,
39. Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras.
40. Não, não creio em mim.
41. Em todos os manicómios há doidos malucos com tantas certezas!
42. Eu, que não tenho nenhuma certeza, sou mais certo ou menos certo?
43. Não, nem em mim...
44. Em quantas mansardas e não-mansardas do mundo
45. Não estão nesta hora génios-para-si-mesmos sonhando?
46. Quantas aspirações altas e nobres e lúcidas -
47. Sim, verdadeiramente altas e nobres e lúcidas -,

48. E quem sabe se realizáveis,
 49. Nunca verão a luz do sol real nem acharão ouvidos de gente?
 50. O mundo é para quem nasce para o conquistar
 51. E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão.
 52. Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.
 53. Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo,
 54. Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.
 55. Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,
 56. Ainda que não more nela;
 57. Serei sempre o que não nasceu para isso;
 58. Serei sempre só o que tinha qualidades;
 59. Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta
 60. E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira,
 61. E ouviu a voz de Deus num poço tapado.
 62. Crer em mim? Não, nem em nada.
 63. Derrame-me a Natureza sobre a cabeça ardente
 64. O seu sol, a sua chuva, o vento que me acha o cabelo,
 65. E o resto que venha se vier, ou tiver que vir, ou não venha.
 66. Escravos cardíacos das estrelas,
 67. Conquistámos todo o mundo antes de nos levantar da cama;
 68. Mas acordámos e ele é opaco,
 69. Levantámo-nos e ele é alheio,
 70. Saímos de casa e ele é a terra inteira,
 71. Mais o sistema solar e a Via Láctea e o Indefinido.
72. (Come chocolates, pequena;
 73. Come chocolates!
 74. Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates.
 75. Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria.
 76. Come, pequena suja, come!
 77. Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!
 78. Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folhas de estanho,
 79. Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida.)
80. Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei
 81. A caligrafia rápida destes versos,
 82. Pórtico partido para o Impossível.
 83. Mas ao menos consagro a mim mesmo um desprezo sem lágrimas,
 84. Nobre ao menos no gesto largo com que atiro
 85. A roupa suja que sou, sem rol, pra o decurso das coisas,
 86. E fico em casa sem camisa.
87. (Tu, que consolas, que não existes e por isso consolas,
 88. Ou deusa grega, concebida como estátua que fosse viva,
 89. Ou patrícia romana, impossivelmente nobre e nefasta,
 90. Ou princesa de trovadores, gentilíssima e colorida,
 91. Ou marquesa do século dezoito, decotada e longínqua,
 92. Ou cocote célebre do tempo dos nossos pais,
 93. Ou não sei quê moderno - não concebo bem o quê -,
 94. Tudo isso, seja o que for, que sejas, se pode inspirar que inspire!
 95. Meu coração é um balde despejado.
 96. Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco
 97. A mim mesmo e não encontro nada.
 98. Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta.
 99. Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam,
 100. Vejo os entes vivos vestidos que se cruzam,
 101. Vejo os cães que também existem,

102. E tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo,
103. E tudo isto é estrangeiro, como tudo.)
104. Vivi, estudei, amei, e até cri,
105. E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu.
106. Olho a cada um os andrajos e as chagas e a mentira,
107. E penso: talvez nunca vivesses nem estudasses nem amasses nem cresses
108. (Porque é possível fazer a realidade de tudo isso sem fazer nada disso);
109. Talvez tenhas existido apenas, como um lagarto a quem cortam o rabo
110. E que é rabo para aquém do lagarto remexidamente.
111. Fiz de mim o que não soube,
112. E o que podia fazer de mim não o fiz.
113. O dominó que vesti era errado.
114. Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.
115. Quando quis tirar a máscara,
116. Estava pegada à cara.
117. Quando a tirei e me vi ao espelho,
118. Já tinha envelhecido.
119. Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado.
120. Deitei fora a máscara e dormi no vestiário
121. Como um cão tolerado pela gerência
122. Por ser inofensivo
123. E vou escrever esta história para provar que sou sublime.
124. Essência musical dos meus versos inúteis,
125. Quem me dera encontrar-te como coisa que eu fizesse,
126. E não ficasse sempre defronte da Tabacaria de defronte,
127. Calcando aos pés a consciência de estar existindo,
128. Como um tapete em que um bêbado tropeça
129. Ou um capacho que os ciganos roubaram e não valia nada.
130. Mas o dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta.
131. Olhou-o com o desconforto da cabeça mal voltada
132. E com o desconforto da alma mal-entendendo.
133. Ele morrerá e eu morrerei.
134. Ele deixará a tabuleta, e eu deixarei versos.
135. A certa altura morrerá a tabuleta também, e os versos também.
136. Depois de certa altura morrerá a rua onde estive a tabuleta,
137. E a língua em que foram escritos os versos.
138. Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu.
139. Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente
140. Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas como tabuletas,
141. Sempre uma coisa defronte da outra,
142. Sempre uma coisa tão inútil como a outra,
143. Sempre o impossível tão estúpido como o real,
144. Sempre o mistério do fundo tão certo como o sono de mistério da superfície,
145. Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra.
146. Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?),
147. E a realidade plausível cai de repente em cima de mim.
148. Semiergo-me enérgico, convencido, humano,
149. E vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário.
150. Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-los
151. E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos.
152. Sigo o fumo como uma rota própria,

153. E gozo, num momento sensitivo e competente,
154. A libertação de todas as especulações
155. E a consciência de que a metafísica é uma consequência de estar mal disposto.
156. Depois deito-me para trás na cadeira
157. E continuo fumando.
158. Enquanto o Destino mo conceder, continuarei fumando.
159. (Se eu casasse com a filha da minha lavadeira
160. Talvez fosse feliz.)
161. Visto isto, levanto-me da cadeira. Vou à janela.
162. O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?).
163. Ah, conheço-o: é o Esteves sem metafísica.
164. (O dono da Tabacaria chegou à porta.)
165. Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.
166. Acenou-me adeus gritei-lhe Adeus ó Esteves!, e o universo
167. Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o dono da Tabacaria sorriu.

Lisboa, 15 de Janeiro de 1928

PESSOA, Fernando. Poesia completa de Álvaro de Campos. São Paulo: Cia das Letras, 2010: 287-292.